



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Elizabeth T. Spira – Welches Konzept steckt hinter
ihren TV-Formaten“

verfasst von

Romana Tauchner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Mag. Dr. Otto Mörth

Vorwort

An dieser Stelle möchte ich mich bei all jenen bedanken, die an diese Diplomarbeit geglaubt haben. Meiner Familie, meinen Freunden und Kollegen. Besonderer Dank gilt:

Mag. Dr. Otto Mörth, der die Betreuung meiner Diplomarbeit übernommen hat, Elizabeth T. Spira die sich Zeit genommen hat, um meiner Diplomarbeit den letzten Schliff zu verleihen. Meinen Eltern, Heidemarie Pusam und Karl Tauchner, die mir immer Mut zugesprochen haben. Besonders danken möchte ich meiner Mutter, die mir den Laptop geschenkt hat, ohne den ich diese Arbeit nicht hätte schreiben können. Meiner guten Freundin Elisabeth Grammerstätter, die mir in jeder schweren Krise zur Seite gestanden und mir sehr geholfen hat. Dominik Stachl, der immer fest daran geglaubt hat, dass ich es schaffe diese Diplomarbeit zu schreiben. Meiner Schwester Cathrin Pusam, die mir mit Rat und Tat zur Seite gestanden ist und meiner lieben Arbeitskollegin Anna Kofler die mich mit Elizabeth T. Spira in Kontakt gebracht hat.

Anmerkung

Um eine leichtere Lesbarkeit zu gewährleisten, wurde in dieser Arbeit auf genderspezifische Formulierungen verzichtet. Es wird jedoch darauf hingewiesen, dass die verwendete maskuline oder neutrale Form gegebenenfalls für beide Geschlechter zu verstehen ist.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
1. Elizabeth T. Spira.....	12
2. Genre	14
2.1 Die Fernsehreportage	14
2.1.1 Authentizität.....	19
2.1.2 Die Sozialreportage.....	30
2.2 „Intimes Format“	32
3. Dramaturgie	35
3.1 „Alltagsgeschichten“	35
3.1.1 Anfang.....	35
3.1.2 Hauptteil.....	36
3.1.3 Schluss	38
3.1.4 Musik	39
3.1.5 Fenstergucker	41
3.2 „Liebesg'schichten und Heiratssachen“	42
3.2.1 Anfang.....	43
3.2.2 Hauptteil.....	44
3.2.3 Schluss	46
3.2.4 Musik	47
3.2.5 Nippes	48
3.2.6 Elizabeth T. Spira über ihr Format.....	49
4. Die Kandidaten	51
5. Das Interview	58
5.1 „Alltagsgeschichten“	59
5.1.1 Die richtige Reporterfrage	68
5.2 „Liebesg'schichten und Heiratssachen“	70
5.2.1 Gesprächsbeginn	71
5.2.2 Gesprächsende	71
5.2.3 Sprecherwechsel.....	72
5.2.4 Fragen.....	76
5.2.5 Hörersignale	76

6. Die Produktion – Ästhetik und Gestaltung	77
6.1 „Alltagsgeschichten“	77
6.1.1 Kameraästhetik.....	85
6.1.2 Der Ton	88
6.1.3 Der Reporter.....	89
6.1.4 Die Postproduktion	91
6.1.5 Gestaltung der Reportage.....	92
6.2 „Liebesg'schichten und Heiratsachen“	94
7. Die Popularität von Elizabeth T. Spiras Formaten	96
Conclusio	101
Quellenverzeichnis.....	105
Abstract	111
Lebenslauf.....	113

Einleitung

Die vorliegende Arbeit, behandelt die beiden erfolgreichen ORF-Sendungen „Alltagsgeschichten“ und „Liebesg'schichten und Heiratssachen“ von Elizabeth T. Spira. Die Arbeit untersucht ihr Konzept und die Entstehungsschritte der Formate.

Spiras Formate hielten und halten sich außergewöhnlich lange und erfolgreich im ORF.

Es gibt insgesamt sechzig Ausgaben der Reportagereihe „Alltagsgeschichten“. Sie wurden in den Jahren von 1985 bis 2006 produziert und sind mittlerweile Kult in Österreich. Die Regisseurin Spira gewann dafür den „Österreichischen Staatspreis für Kulturpublizistik“, den „Johann Nestroy-Ring“ und mehrfach den „Fernsehpreis der Österreichischen Volksbildung.“¹

Das Format „Liebesg'schichten und Heiratssachen“ fasziniert seit 1997 das österreichische TV-Publikum. Der Erfolg ist ungebrochen und auch im Jahre 2012 schalteten durchschnittlich rund eine Millionen Menschen ein, um die Kuppelshow zu sehen, die bereits seit sechzehn Staffeln und mit achtundreißig Prozent nationalem Marktanteil eine der beliebtesten Sendungen ist. „Liebesg'schichten und Heiratssachen“ gehört zu den großen Klassikern des ORF und erreicht mehr als die Hälfte der TV-Bevölkerung in Österreich.²

Aufgrund dieses großen Erfolges wird das Konzept der beiden Sendungen in der vorliegenden Arbeit, anhand folgender Methodik untersucht:

¹ Vgl. ORF Kundendienst. <http://kundendienst.orf.at>. Abgerufen am 15. 6. 2013 von <http://kundendienst.orf.at/programm/fernsehen/orf2/alltag.html>

² Vgl. ORF Kundendienst. <http://kundendienst.orf.at>. Abgerufen am 15. 6. 2013 von <http://kundendienst.orf.at/programm/fernsehen/orf2/liebesg.html>

Lothar Mikos erklärt in seinem Buch „Film- und Fernsehanalyse“ die Methodik der Fernsehanalyse. Die Analyse kann erfolgen um den Erfolg einer Sendung, oder eines Filmes zu begründen. Aber auch aus theoretischen Gründen, wie zum Beispiel die Erforschung des Erfolges eines Fernsehmoderators, die spezielle Montagetheorie in einem Film, Überlegungen anhand konkreter Beispiele zu belegen oder zu widerlegen und vieles mehr.³ Er teilt die Analyse in fünf Ebenen ein.

„Wenn davon ausgegangen werden kann, dass in der Analyse das allgemeine Interesse leitend ist, die Film- und Fernsehtexte in ihrer strukturfunktionalen Bedeutung für die Rezeption zu sehen, kann das konkrete Erkenntnisinteresse sich auf fünf Ebenen richten:

- Inhalt und Repräsentation
- Narration und Dramaturgie
- Figuren und Akteure
- Ästhetik und Gestaltung
- Kontext

Jeder Film und jede Fernsehsendung kann auf diesen Ebenen untersucht werden. Dabei kann sich die Analyse auf eine einzelne Ebene beschränken, sie kann aber auch mehrere berücksichtigen. Jede Ebene steht in Bezug zu den anderen: Die Kontexte sind z.B. auf der Ebene der Narration und der Dramaturgie wirksam; die Ebene der Ästhetik und Gestaltung spielt eine wichtige Rolle für die Ebene des Inhalts und der Repräsentation; die Ebene der Figuren und Akteure ist eng mit der Ebene der Narration und der Dramaturgie verknüpft.

Die genannten Ebenen lassen sich sowohl bei der Analyse fiktionaler wie dokumentarischer Filme und Fernsehsendungen untersuchen, wie auch bei den Fernsehformen, bei denen ein Ereignis im Studio oder an einem anderen Ort für Fernsehen inszeniert wird.⁴

In der vorliegenden Arbeit über das Konzept, das hinter Spiras Formaten steckt, werden diese Punkte beleuchtet und analysiert. Besonders die Ebene der Ästhetik und Gestaltung soll genauestens betrachtet werden, da sich darin ein Großteil des Konzeptes von Spira wieder findet.

- **Inhalt und Repräsentation:** Durch eine Untersuchung des Genres „Fernsehreportage“ für das Format „Alltagsgeschichten“ und, der in folgender

³ Vgl. Mikos, L. (2008). *Film- und Fernsehanalyse* (2. überarbeitete Auflage Ausg.). Konstanz: UVK, S. 41.

⁴ ebenda, S. 43.

Arbeit genauer ausgeführten Genrebezeichnung „Intime Formate“, für das Format „Liebesg'schichten und Heiratssachen“, werden Inhalt und Repräsentation behandelt.

- **Narration und Dramaturgie:** Narration und Dramaturgie werden anhand spezifischer Beispiele dargestellt.
- **Figuren und Akteure:** In dem Kapitel „Kandidaten“ soll es um die Auswahl und die Beweggründe der Teilnehmer an den Formaten von Spira gehen. Wer wird ausgewählt? Welche Charaktere melden sich an? Wieso machen die Kandidaten mit?
- **Ästhetik und Gestaltung:** Kamera, Ton, Schnitt
Spira und ihr Team verfolgen ein eigenes Konzept der Kameraführung, des Tones und des Schnittes. Der Stil ist minimalistisch und einfach gehalten. In der vorliegenden Arbeit wird das Konzept zuerst getrennt in „Alltagsgeschichten“ und „Liebesg'schichten und Heiratssachen“ behandelt, um danach anhand der Gemeinsamkeiten ihre Arbeitsweise darstellen zu können.
- **Kontext/Popularität:** Die ungebrochene Aufmerksamkeit des Publikums für Spiras Formate soll am Ende der Arbeit behandelt werden. Das ihr eigene Konzept, sich mit speziellen Milieus und Menschen filmisch, dokumentarisch und menschlich zu befassen, fasziniert das Publikum seit Anbeginn ihrer Arbeit im Fernsehen.
- **Interviewführung:** Da die Interviewführung ein zentraler Punkt in den Formaten von Spira ist, wird ihr ein gesondertes Kapitel gewidmet..

Daraus ergeben sich folgende Arbeitshypothesen:

Hypothese 1 zu Inhalt und Repräsentation:

Die Genres, die Spira behandelt, hat sie auf ihr Konzept zugeschnitten und passt diese natürlich ihrer Arbeitsweise an. Die Arbeitsweise unterliegt bestimmten genretypischen Regeln, die sie nach ihrem Ermessen einhält, oder verändert.

Hypothese 2 zu Narration und Dramaturgie:

Die Dramaturgie besteht aus verschiedenen Stilmitteln, welche die Formate für die Rezipienten interessant machen.

Hypothese 3 zu Figuren und Akteure:

Die Protagonisten der Formate sind sowohl an ihrer Selbstdarstellung interessiert, als auch an einer Person, die ihnen zuhört und sie ernst nimmt.

Hypothese 4 zu Ästhetik und Gestaltung:

Spira hat einen minimalistischen Stil, den sie mit ihrem Team und ihren Protagonisten seit Jahrzehnten verfolgt. Diese Reduktion wirkt sich positiv auf den Erfolg der Sendungen aus.

Hypothese 5 zu Kontext/Popularität:

Das Publikum bekommt die Möglichkeit, sich mit Menschen aus anderen sozialen Schichten zu beschäftigen, sich einerseits mit ihnen zu identifizieren, andererseits sich von ihnen durch Fremdscham zu distanzieren.

Hypothese 6 zur Interviewführung

Das Interview ist für den Verlauf der behandelten Formate der wichtigste Handlungsträger. Spira wird damit, neben ihren Protagonisten, zum wichtigsten Faktor ihrer Sendungen.

Diese Hypothesen werden anhand von zwei Beispielen ihrer Formate untersucht. In die Theorie werden diese fließend eingebaut, unterstützt von einem von der Verfasserin geführten Interview mit Spira, um die Leserlichkeit und das Verständnis der vorliegenden Arbeit zu erleichtern.

1. Elizabeth T. Spira

Spira gestaltete und gestaltet für den ORF die Formate „Alltagsgeschichten“ und „Liebesg'schichten und Heiratssachen“. Sie wurde am 24. Dezember 1942 in Glasgow geboren. Ihre Eltern waren jüdische Emigranten, die 1946 wieder zurück nach Wien übersiedelten. Spira studierte nach dem Besuch der Volks- und Mittelschule, Publizistik an der Universität Wien. Ihre Erfahrungen als Journalistin sammelte sie neben bei als promovierte Publizistin bei Tageszeitungen und Zeitschriften. 1972 war sie als Redakteurin bei der Wochenzeitschrift „profil“ tätig. Ab 1973 gestaltete sie viele Magazinbeiträge und Dokumentationen für den ORF. Unter Anderem war sie für die Sendung „teleobjektiv“ verantwortlich. Seit 1989 ist sie in der ORF-Kultur beschäftigt. Von 1985 bis 2006 gestaltete sie die Reportagereihe „Alltagsgeschichte“ und seit 1997 produziert sie „Liebesg'schichten und Heiratssachen“.⁵

Für ihre Arbeit bekam sie zahlreiche Preise und Auszeichnungen:

- „1975 "Dr.-Karl-Renner-Preis" für Publizistik (gemeinsam mit Claus Gatterer, Robert Dornhelm, Peter Huemer und Gerhard Hierzer für "teleobjektiv")
- 1983 "Fernsehpreis der Österreichischen Volksbildung" für den Film "Der Archipel Mauthausen"
- 1987 "Fernsehpreis der Österreichischen Volksbildung" für "Auf der Walz"
- 1989 "Gerhard-Freund-Ring" für "Alltagsgeschichten"
- 1991 "Österreichischer Staatspreis für Kulturpublizistik" für "Alltagsgeschichten"
- 1992 "Fernsehpreis der Österreichischen Volksbildung" für die "Alltagsgeschichten"-Folge "Die verflixten Nachbarn", "Goldene Romy" für die beste Programmidee
- 1994 "Johann-Nestroy-Ring" für "Alltagsgeschichten"
- 1995 "Publizistik-Preis der Stadt Wien" für "Alltagsgeschichten“⁶.

Abschließend zu Spiras Person und ihrer Arbeitsweise soll ihr langjähriger Freund und Wegbegleiter zu Wort kommen. Lorenz Gallmetzer wurde 1952 in Bozen geboren. Er war als ORF-Korrespondent in Washington und Paris (1987–1995) tätig und lebt in

⁵ Vgl. ORF Kundendienst. <http://kundendienst.orf.at/>. Abgerufen am 07. 06 2013 von <http://kundendienst.orf.at/orfstars/spira.html>

⁶ ebenda.

Wien.⁷ Er beschreibt „Toni“ Spira, wie sie von Freunden genannt wird, in einigen Zeilen, an die Verfasserin dieser Arbeit so:

„Ich kenne Toni Spira seit langer Zeit, gute 30 Jahre. Und trotzdem kennt man sie nie wirklich. Ihr Lehrmeister im ORF war der Südtiroler Claus Gatterer mit der Sendung „Teleobjektiv“ (gemeinsam mit Kurt Langbein – und vorübergehend Peter Huemer und Robert Dornhelm). Gatterer war ein großer Intellektueller, Freund Gerd Bachers und als christlicher Sozialdemokrat für uns linke Südtiroler so etwas wie der geistige „Referenz-Vater“ in den 80er Jahren. Er war es auch, der mir den Weg in den ORF „geebnet“ hat.

Die Arbeit Tonis hat sich seit den „Alltagsgeschichten“, mit denen sie Aufsehen erregt und Erfolg gehabt hat, sehr stark verändert (Liebesg'schichten), obwohl ihr grundsätzlicher approach zu den Menschen im wesentlichen gleich geblieben ist.

Meine Interpretation: von klassischen Sozialreportagen (Frauenarbeit, Außenseiter etc.) hat sie sich eine Zeit lang auf die „Ränder“ der österreichischen Gesellschaft konzentriert – Würstelstand, Straßenbahnhaltestelle, Stammtisch, Donauinsel, Campingplatz – und dabei die Extreme herausgearbeitet. Zuweilen hat das – im Unterschied des von Christian Schüller erfundenen und geleiteten „Am Schauplatz“, für den ich auch ein Jahr lang (12 Reportagen) gearbeitet habe – schon fast DEIX-hafte Konturen und Dimensionen erreicht: Österreich durch einen extremen Zerrspiegel die Fratze seiner wirklichen Seele entgegen zu halten (siehe Hundereportage).

Toni ist keine „Filmtheoretikerin“ – sie hat sich einfach immer an die Leute gehalten. Ihr Haupttalent: ihre authentische Neugierde für die einfachen Menschen und ihr kompromisslos-kritischer Blick auf alles und jeden! (..auch auf ihre Freunde) Und trotzdem ist sie eine Poetin des Alltags, des realen ungeschminkten Lebens.

Ich glaube, dass man ohne Übertreibung sagen kann: Toni Spiras Filme sind ebenso wie die „Alpensaga“ von Turrini/Pevny, der nie untergehende Wiener Mundl von Hinterberger oder die Arbeiten Felix Mitterers (etwa Die verkaufte Heimat-Karin Brandauer) oder Patzaks „Kottan ermittelt“ mit Resetarits Meilensteine der anspruchsvollen TV-Alltagskultur, die Österreichs Seelenverfassung kunstvoll verarbeitet und mit der typisch österreichischen Ambivalenz den Österreichern zur Belustigung, aber auch zur Selbstreflexion via „Patschenkino“ in die Wohnzimmer geliefert hat.

Soweit ein paar Gedanken.“⁸

Diese sehr persönlichen Worte eines Menschen, der Spira seit vielen Jahren kennt, sind der Ansatz für die weiteren Kapitel dieser Arbeit.

⁷ Folio Verlag. (2008). <http://www.folioverlag.com>. Abgerufen am 14. 08. 2013 von <http://www.folioverlag.com/info/autoren/de/gallmetzer-lorenz>

⁸ Lorenz Gallmetzer, in einer E-Mail vom 1. August 2013 an Romana Tauchner.

2. Genre

2.1 Die Fernsehreportage

Spira selbst erklärt im Vorwort Ihres Buches „Alltagsgeschichten“ die Arbeitsweise und die Ideenfindung zum gleichnamigen Format:

„Der vorliegende Photoband ist das Zwischenergebnis einer Reise durch die Heimat, bei der mich der Kameramann Peter Kasperak seit nunmehr fünf Jahren begleitet. Wir haben bisher fast zwanzig Dokumentarfilme gemeinsam gedreht. Sie wurden im Österreichischen Fernsehen in der Serie „Alltagsgeschichte“ ausgestrahlt. Während der Dreharbeiten hat Peter Kasperak immer wieder fotografiert: Aufnahmen unserer „Alltags-Stars“- während der Interviews und danach.

Das Thema unserer „Heimatfilme“ ist das Leben jener Menschen, die auf der Schattenseite des Wohlstands leben und deren Schicksal selten ins Rampenlicht der Öffentlichkeit gelangt. Wir filmen alltägliche Situationen und suchen uns dazu unspektakuläre Orte aus: Schrebergärten, U-Bahn-Stationen, Kaffeehäuser, Autobahnraststätten, Markthallen.“⁹

Das Zitat drückt wortwörtlich aus, dass in den „Alltagsgeschichten“ Alltag dokumentiert wird. Dazu schreibt Spira weiter:

„Uns geht es nicht um Außergewöhnliches, Überraschendes, Originelles – wir tauchen in scheinbar allgemein bekannte Milieus und entdecken hinter Nippes und behaglichen Wohnzimmereinrichtungen auch Kanten, Ecken und Brüche. Wir berichten von in sich abgeschlossenen Miniwelten die, je länger wir in ihnen verweilen, desto rätselhafter und seltsamer werden: Familiäres wird plötzlich fremd, Idyllisches wird hinterhältig, Häßliches wird schön, Glattes wird rauh. Liebenswürdiges wird unheimlich, Grantiges wird komisch, Herrisches wird lächerlich, Banales wird Böse.“¹⁰

Woraus ergeben sich diese Veränderungen des Alltags? Spiras Fragen durchbrechen das Konstrukt des Alltages, indem sie die Menschen zum Sprechen bringt und ihnen intime

⁹ Spira, E. T. (1996). *Alltagsgeschichten* (1. Auflage Ausg.). Wien: Brandstätter, S. 6.

¹⁰ ebenda.

Details ihres Lebens entlockt. Das kann manchmal Negatives sein, ist oft aber auch Positives.

Spira gibt in ihren „Alltagsgeschichten“ also einen Einblick in Alltägliches und bringt oft auch Überraschendes zu Tage. Sie selbst bezeichnet ihre Arbeiten in dem Buch „Alltagsgeschichten“ als Dokumentarfilme. Dies wird in diesem Kapitel genauer untersucht. Über die Reportage und ihre Relevanz schreibt Sabine Streich in ihrem Buch „Videojournalismus“, dass dabei das Kamerateam beobachtend am täglichen Leben von Menschen teilnimmt. Es zeichnet auf, wie sie ihren Alltag meistern, oder auch an den Herausforderungen des Lebens scheitern. Die Reportage gibt laut Streich oft Einblicke in Milieus, die nicht für jeden zugänglich sind, oder sogar gemieden werden. Diese außergewöhnlichen und dennoch alltäglichen Gesellschaftsbereiche werden durch die Kameras erfasst und als interessante Geschichten wiedergegeben. Es ist die Kombination aus interessanten, echten Geschichten und ungestellten Bildern von frei handelnden Personen, die, nach Streich, die Reportage ausmacht.¹¹

Diese Beschreibung der Arbeitsweise für die Dreharbeiten einer Reportage erinnert an die Arbeitsweise von Spira und ihrem Team. Sowohl Milieus die sonst nicht im Fernsehen gezeigt werden, als auch frei handelnde Personen vor der Kamera, finden sich in den „Alltagsgeschichten“.

Detailliertere Informationen über die Reportage findet man in dem Buch „Realität oder Fiktion“ von Jürgen Kleinschnitger. Er arbeitet mit dem Begriff der Fernsehreportage. Ob dieser Begriff auf Spiras „Alltagsgeschichten“ zutrifft wird nun erforscht:

Was unterscheidet die Fernsehreportage vom Dokumentarfilm? Die Frage beantwortet Kleinschnitger ausführlich. Er schreibt, dass Fernsehmacher heutzutage den Vergleich zwischen Dokumentarfilm und der Fernsehreportage scheuen. Im Gegensatz zur Reportage, die sich vor allem durch Temporeichtum, Konfliktpotenzial und einem teils investigativem Charakter auszeichnet, erscheint ihnen der Dokumentarfilm als langsam und schwerfällig. Laut Kleinschnitger ist die historische Entwicklung des

¹¹ Streich, S. (2008). Videojournalismus - Ein Trainingshandbuch. Konstanz: UVK, S. 161.

Dokumentarfilms dennoch von großer Bedeutung für die Ausgestaltung aller Fernsehformate, mit dokumentarischem Charakter. Die Problematik liegt vor allem darin, dass kein Konsens über die Abgrenzung von klassischem Dokumentarfilm und anderen dokumentarischen Formen besteht. Die Geschichte des Dokumentarfilms bildet dementsprechend, dem Autor zufolge, die Basis für die Entwicklung der Reportage, als auch für alle vergleichbaren dokumentarischen Formate.¹²

Es gibt, laut Kleinschnitger, demnach keine genaue Abgrenzung des Dokumentarfilms von anderen journalistischen Formen, wie Reportage oder Dokumentation. Darum geht es ebenfalls in dem Beitrag „Das Problem der Authentizität im Dokumentarfilm“ von Uta Berg-Ganschow in dem Buch „Bilderwelten – Weltbilder“. Jedoch gibt es laut Berg-Ganschow fließende Übergänge und Gemeinsamkeiten in jenen dokumentarischen Formen, die soziale, politische oder kulturelle Themen zum Inhalt haben. Diese ähneln sich in Form, Thematik, Rezipientenbezug und Arbeitsmethode.¹³

Kleinschnitger schreibt, dass eine Diskussion über die genaue Definition der Fernsehreportage, auf Grund der Scheu die Kreativität des Gestalters und seinen persönlichen Stil zu beeinträchtigen, eher selten ist. Die Reportage lebt von der Freiheit der Gestaltung und der eigenen Sichtweise des Reporters. Durch die fehlende Definition blieben, Kleinschnitger zufolge, auch die Regeln einer Reportage auf der Strecke.¹⁴

Jene Regeln versucht Rüdiger Steinmetz in „Zwischen Journalismus und Kunst. Die Reportage im Fernsehen“ aufzustellen.

Steinmetz gibt an, dass die Fernsehreportage eine Form des Journalismus ist, welche subjektiv und gleichzeitig Fakten vermittelnd funktioniert. Ihr ist die Fähigkeit eingeschrieben, die Grenzen zwischen reiner Filmkunst und singulärem Filmdokument

¹² Vgl. Kleinschnitger, J. (2009). Realität oder Fiktion. Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage. Berlin: Lit Verlag, S. 26-27.

¹³ Vgl. Berg-Ganschow, U. (1990). Das Problem der Authentizität im Dokumentarfilm. In H.-B. Heller, & P. Zimmermann (Hrsg.), Bilderwelten - Weltbilder (Bd. 2, S. 85-113). Marburg: Hitzeroth; S115.

¹⁴ Vgl. Kleinschnitger, J. (2009). Realität oder Fiktion. Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage. Berlin: Lit Verlag, S. 61.

aufzuheben. Dramaturgische und erzählende Techniken werden laut Steinmetz genutzt um den Rezipienten an einem Ereignis, einer Person, einer Situation, einem Milieu oder einer gesellschaftlichen Entwicklung teilhaben zu lassen. Wichtig für diese Form der Teilhabe durch den Zuseher, ist das vermittelte Maß der Identifikationsmöglichkeit mit den thematisierten Personen oder Umständen. Durch den Reporter als subjektiven Faktor, der zugleich als aufzeigend funktioniert, sowie selbst deutlich gezeigt wird, verbindet die Reportage Information und Unterhaltung. Diese Tatsache und die vorwiegende Konzentration auf bestimmte Themenfelder die vor allem aus menschlichem Unglück, Katastrophen und Ähnlichem schöpfen, lässt die Reportage mitunter zynisch erscheinen.¹⁵

Zynismus ist in Spiras „Alltagsgeschichten“ ebenfalls ein gravierender Faktor, da Spira eine zynische Art hat, die sich in ihrem Umgang mit den Protagonisten zeigt und die Reportage an sich einen zynischen Charakter hat. Spiras Reportagen behandeln Orte und Menschengruppen die in der Gesellschaft schlechter gestellt sind. Spiras Zugang dazu ist nicht ernst, sondern zynisch humoristisch, wie in den späteren Kapiteln noch gezeigt wird.

Jürgen Kleinschnitger hat verschiedene Aspekte aus der Definition von Steinmetz herausgefunden. In Verbindung mit Spira, kommt man auf folgenden Schluss:

Auf die von Kleinschnitger genannte, *Subjektivität der Reportage* legt Spira großen Wert. Sie lässt ihre Protagonisten zwar ungeschönt sprechen, bewirkt aber durch ihre Fragen einen subjektiven Zugang zu den Personen. Die *Objektivität/Tatsachenorientierung der Reportage* ist, laut Kleinschnitger, durch den Off-Sprecher gegeben. Er vermittelt Fakten, welche den Zusehern Objektivität suggerieren. Durch den Kameramann wird der nächste Punkt von Kleinschnitger, nämlich, dass die Reportage *Filmkunst und Filmdokument gleichzeitig* ist, abgedeckt. Elizabeth T. Spira, gibt ihrem Kameramann so gut wie keine Anweisungen. Er hat somit die Möglichkeit sein gesamtes Können im Bereich des Filmens zu beweisen. Dadurch,

¹⁵ Vgl. Steinmetz, R. (1988). Zwischen Journalismus und Kunst. Die Reportage im Fernsehen. *Zeitschrift für Hörfunk, Fernsehen, Film, Bild, Ton*, 18 (4), S. 15-18.

und in Verbindung mit der Reporterkunst von Elizabeth T. Spira, entsteht ein Filmdokument. Des Weiteren nennt Kleinschnitger den Aspekt des *Einsatzes dramaturgischer Techniken durch das Erzählen von erlebbaren Geschichten, die von Personen oder Gruppen handeln*. Dieser ist auch in der Reportagerihe „Alltagsgeschichten“ zu finden. Zwar hält sich die Dramaturgie in Grenzen, dennoch entsteht eine Geschichte, die von Personen und Gruppen handelt, immer abgegrenzt durch den Ort, der durch den Titel vorgegeben und somit begrenzt ist. (z.B. „Schauplatz Kaisermühlen“). Ebenfalls ein Aspekt von Kleinschnitger ist, dass die Reportage *von zeitlich überschaubaren Ereignissen* erzählt. Der Zeitrahmen ist in den „Alltagsgeschichten“ nicht genau abgesteckt. Es ist nicht zu erkennen an wie vielen unterschiedlichen Tagen die Reportage gefilmt wurde. Der Zuseher hat aber trotzdem das Gefühl eines überschaubaren Zeitrahmens, da zumindest die Jahreszeit die selbe ist. Des Weiteren *soll sich der Zuschauer, laut Kleinschnitger, mit Personen und Situationen identifizieren können*. Dazu hat er in der Reportagerihe von Spira insofern die Möglichkeit, dass er die Ansichten und Erlebnisse der sogenannten einfachen Leute die zu Wort kommen nachempfinden kann, da sie ehrlich, frei, offen und unkommentiert geschildert werden. Die Reportage soll nach Kleinschnitger *Information und Unterhaltung verbinden*. Diese beiden Faktoren sind in dem Sinne zutreffend, als dass sie in den „Alltagsgeschichten“ die Informationen über bestimmte Gruppen vermitteln und dadurch unterhalten. Der letzte Aspekt ist die *Konzentration auf spezielle Themenfelder*. Diese Themenfelder sind bei Spira meistens an den Ort gebunden wie zum Beispiel „Schauplatz Kaisermühlen“, „Liebling ich bin im Prater“ oder „Donauinsulaner“.¹⁶

Kleinschnitger schreibt weiter, in dem er sich an Steinmetz orientiert, dass dessen erwähnte Einheit von Ort, Zeit und Handlung, welche er dem antiken Drama entlehnt, immanent wichtig ist, um das komplexe Faktengeflecht aus Mensch und Situationen übersichtlich zu halten. Die Geschichte einer Reportage erzählt sich mittels überschaubarer Faktoren, etwa die Anzahl der Hauptprotagonisten, des zeitlichen Rahmens, der Auswahl bestimmter übersichtlicher Schauplätze und daraus folgt eine inhaltlich überschaubare Handlung. Zugunsten der Erzählbarkeit reduziert sich die Geschichte also auf die erlebbare Zeit, wiedererkennbare Orte und Menschen. Das macht

¹⁶ Vgl. Kleinschnitger, J. (2009). Realität oder Fiktion. Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage. Berlin: Lit Verlag, S.63.

sich im Film so bemerkbar, dass zeitliche Sprünge nicht ohne Weiteres möglich sind und die Zeitachse, Ortswechsel oder Handlungssprünge einer nachvollziehbaren Logik folgen müssen.¹⁷

In den „Alltagsgeschichten“ wird kein besonderer Wert auf die Vermeidung von Sprüngen gelegt. Auch die Anzahl der Protagonisten ist relativ groß. Da die gesamte Reportage aber einem bestimmten Titel und somit meist einem konkreten Ort oder Themenfeld unterlegen ist, kann sich der Zuseher trotzdem innerhalb der Reportage orientieren.

2.1.1 Authentizität

Jürgen Kleinschmitzer beschreibt sieben grundlegende Anforderungen an eine Reportage. Daraus erschließt sich das Ziel der Reportage und die Aufgabe des Reporters. Er bezeichnet sie als *Dimensionen der Reportage*.

Authentizität ist eine der Hauptanforderungen an den Reporter, um das erzählte Stück Realität so direkt wie möglich zu vermitteln. Um das zu erreichen, orientiert sich der Autor an sieben Dimensionen der Fernsehreportage:

Dimension 1 Subjektivität: Kleinschmitzer schreibt, dass die Person des Reporters und die von ihm eingenommene Perspektive, die Reportage als subjektive Darstellungsform auszeichnet. In seiner Position als Augenzeuge der Wirklichkeit und der zufälligen realen Ereignisse, fördert er eine inhaltliche Unausgewogenheit, da seine Erkundung von subjektiven Eindrücken geprägt ist. Offenheit gegenüber Neuem und überraschenden Geschehnissen sind, ebenfalls wichtige Eigenschaften des Reporters. Er ist Teil der Situation, ob vor oder hinter der Kamera und führt situative Interviews mit den Protagonisten der Geschichte. Durch den Kommentar kann der Reporter sich und seine Freiheit zur Subjektivität kenntlich machen, indem er als ‚Ich‘ und/oder das Team als ‚Wir‘ angeführt wird.¹⁸

¹⁷ Vgl. Kleinschmitzer, J. (2009). Realität oder Fiktion. Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage. Berlin: Lit Verlag, S. 63-64.

¹⁸ Vgl. ebenda, S.69.

Dimension 1 Subjektivität ist in Spiras „Alltagsgeschichten“ gegeben. Sie spricht teilweise jene Leute an, die für sie und ihre Reportage interessant erscheinen. Oft begegnen ihr Menschen, die sich eher zufällig vor die Kamera drängen. Darauf lässt sich Spira ein und erlebt Situationen als Augenzeuge. Jedoch ist sie niemals im Bild, sondern immer im Hintergrund. Ihre Interviews führt sie situativ, und nicht vorbesprochen. Hier ein Beispiel für Spira als Augenzeuge und am Geschehen teilnehmender Reporter:

Zwei Männer beginnen in einem Gasthaus zu streiten, der Streit handelt von Ausländern und ihrer Berechtigung in Österreich zu leben¹⁹

„[...]“

Mann1: Warum soin de Tschuschn bei uns net leben?

Mann2: De wos oabeitn dan, ok.

[Mann1 und Mann2 schreien durcheinander.]

Mann1: Warum soin de?

Mann2: Is ok, is ok.

Mann1: Hundert Tschuschn, hundert Tschuschn hom in Österreich g'oabeit und ihr woits as auße haun, de hom eich in Dreck wegag'ramt und heite seids solle depat, a Mensch is a Mensch, ob des jetz a Tschusch is, a Sowjet, oder...

Mann2: So, und nix hackln, gengan einbrechn (...) oda wos?

Mann1: Es gengan jo ned olle eibrechn, wie vü Österreicher gengan eibrechn? Du Idiot.

Mann2: Sei vorsichtig, wos sogst.

Mann1: Na wie vü Österreicher gengan eibrechn?

Im Hintergrund hört man **Spira** sagen: I wü kann Stress hom.

Mann1: Es gibt net olle Tschuschn wos einbrechn gengan. I kann da zwanzig Tschuschn zagn de Anspruch auf a Wohnung hom.

Mann2: Aso.

Mann1: Jo, ia sads lauter Nazi und wissts net amoi wos de haßt.

Mann2: I sog da sei vuasichtig.

Mann1: Und wos du sogst is a scheiße, wei Wien is schä und Wien is guat, es gibt nix bessas.

[...]“²⁰

Spira befindet sich als Augenzeuge und Reporter mitten im Geschehen ihrer Reportage. Durch die Aussage: „I wü kann Stress hom!“ bemerkt der Zuseher ihre Angst und ihr

¹⁹ Als Übersetzung aus der wienerischen Mundart in das Hochdeutsche: Die beiden Männer streiten sich, da der eine Mann alle Ausländer als Einbrecher bezeichnet. Sein Kontrahent verteidigt die ausländischen Mitbürger und sagt, dass alle Menschen gleich sind.

²⁰ Spira, E. T. (Regisseur). (1994). *Alltagsgeschichte - Schauplatz Kaisermühlen*. Österreich, Timecode: 36:28-37:31.

Unwohlsein in dieser bedrohlichen Situation. Die streitenden Männer wirken authentisch und Spira unterstreicht diese Authentizität durch ihre furchtsame Aussage. Trotzdem verlässt sie die Situation nicht und bleibt mit ihrem Kameramann bis zum Ende des Gespräches dabei.

Als *Dimension 2* nach nennt Kleinschnitger *Authentizität und Objektivität*. Er schreibt, dass eine authentische Montage der geschilderten Begebenheiten innerhalb der Reportage gefordert wird, um eine tatsachenorientierte Darstellung zu gewährleisten. Alle präsentierten Fakten unterliegen dem Anspruch wahr und zugleich objektiv, dementsprechend recherchiert, zu sein. Laut Kleinschnitger darf nichts hinzugedichtet und so wenig als möglich an der vorfilmischen Realität verändert werden. Das Team zeichnet Bilder auf, die ohne Inszenierung von außen entstehen sollen. Durch die Wiedergabe von Situationen, Originalgeräuschen und eben uninszenierten Bildern entsteht reportagetypische Atmosphäre. Wichtig hierbei ist, Kleinschnitger zufolge, jedoch auch, die Doppelstellung der Reportage sowohl als Filmdokument, als immer auch die Filmkunst. Kleinschnitger schreibt weiter, dass sich daraus zusammenfassend die Definition ‚subjektiver Tatsachenbericht‘ ergibt. Die Bilder orientieren sich an Erlebbarem, sind uninszeniert, aber durchaus gestaltet. Der Autor gibt an, dass sich aus objektiven Fakten und gefilmten sowie geschnittenen Situationen, welche aus den subjektiven Eindrücken entstehen, die Reportage bildet.²¹

Spira äußert sich zum Thema „Objektivität“ in einem TV-Media Interview vom 20.12.2004 wie folgt:

„**TV-Media:** Sind Sie als Journalistin nicht zu Objektivität verpflichtet?

Spira: Zwei und zwei ist vier, das ist objektiv. Aber ist das spannend? Ich bin der Wahrheit verpflichtet, nicht der Objektivität. Ich betrachte die Dinge aus meinem Blickwinkel und werte sie. Wichtig ist mir nur, dass ich nichts verzerre, nichts manipulierte. Ich darf nicht aus einem kleinen Arschloch ein großes Arschloch machen.“²²

²¹ Vgl. Kleinschnitger, J. (2009). Realität oder Fiktion. Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage. Berlin: Lit Verlag, S.69.

²² TV-Media. (20. 12 2004). www.tv-media.at. Abgerufen am 19. 8. 2013 von <http://www.tv-media.at/articles/0452/530/100921/spira-mir>

Mit dieser Aussage bestätigt Spira die oben angeführte *Dimension 2 Authentizität und Objektivität*. Sie lässt sich durchaus auf die Schicksale ihrer Protagonisten ein und hakt wertend nach, dichtet jedoch nichts hinzu. Die Reaktionen der befragten, beziehungsweise gefilmten Personen sind dadurch immer authentisch und werden nicht verzerrt dargestellt. Durch Spiras Arbeitsweise entstehen polarisierende Reportagen, die jedoch der Wahrheit entsprechen und Randgruppen unzensuriert zu Wort kommen lassen.

Dazu ein Zitat von Franz Reichle aus seinem Text „Authentizität, Autonomie, Autorenschaft“:

„Zur Einführung stelle ich Ihnen das Zusammenwirken der drei <<A>> vor: *Authentizität* basiert auf *Autonomie*: *Autonomie* ermöglicht *Autorenschaft*; und *Autorenschaft* ist im besten Falle *authentisch*. Natürlich gehören noch weitere Begriffe dazu, wie Selbstbestimmung, Unabhängigkeit, Selbstverantwortung, Ethik, vor allem aber zwei Begriffe, die wiederum bei allen <<A>> eine zentrale Rolle spielen: *Wahrnehmung* und was aus Wahrnehmung entstehen kann: *Wahrheit*.“²³

Spira arbeitet autonom, also unabhängig. Ihr unterliegt die Autorenschaft für ihre Reportagen. Dabei bleibt sie immer authentisch und deshalb treffen auch alle anderen von Reichle genannten Begriffe auf sie zu. Sie zeigt die Wahrheit, die sie als Augenzeuge in den gedrehten Szenen wahrnimmt.

Dimension 3 nach Kleinschnitger *sind erlebbare und personenzentrierte Geschichten*. Laut Kleinschnitger erzählen Reportagen in erster Instanz von Menschen, sowohl von Einzelpersonen, als auch von Personengruppen welche unter Beobachtung durch das filmende Team situativ handeln und/oder erzählen. Besondere Bedeutung obliegt, so schreibt Kleinschnitger, dem ermöglichten Zugang zum Thema durch Situationen die erlebbar sind und Handlungen durch die Protagonisten die aufzeichenbar sind. Die Dramaturgie der Reportage ist wichtiger als die chronologische Kontinuität. Dennoch bleibt das Gezeigte gleichzeitig das Erlebte, meist im Raum-Zeitkontinuum des Präsens. Darüber hinaus ist Kleinschnitger die Ortung der Reportage innerhalb des Geschehens

²³ Reichle, F. (2009). Authentizität, Autonomie, Autorschaft. In L. B. Egloff, A. Rey, & S. Schöbi (Hrsg.), *subTexte 02 Wirklich? - Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm* (1. Auflage Ausg., S. 7-19). Zürich: Züricher Hochschule der Künste, S. 7.

wichtig. Dadurch, dass sie keine Außenansicht darstellt, steigert sich die Möglichkeit des Miterlebens für den Rezipienten.²⁴

Wie bereits bei *Dimension 1 Subjektivität*, ist auch für *Dimension 3 erlebbare und personenzentrierte Geschichten*, das Beispiel der beiden streitenden Männer in einem Gasthaus bezeichnend. Die Szene wird von Beginn an von der Kamera begleitet und findet in einem räumlich-zeitlichem Kontinuum statt. Der einzige Kommentar der nicht von den Protagonisten stammt, kommt von Spira. Ansonsten wird die Szene nicht unterbrochen. Das Geschehen wird aus nächster Nähe von der Kamera eingefangen. Der Zuschauer bekommt durch den ängstlichen Kommentar von Spira: „I wü kan Stress hom“²⁵ ein Gefühl dafür, wie es wäre live vor Ort zu sein und erlebt so die Szene direkt mit. Die Ortung der Reportage findet durch den Titel „Schauplatz Kaisermühlen“ statt. Die Handlung bleibt immer im Präsens.

Dimension 4 Reduktion: Laut Kleinschnitger liegt die Konzentration der Reportage oftmals auf der Darstellung spezieller Themenfelder, da ihre Kapazität Grenzen hat. Umgekehrt ist zu sagen, dass in beinahe allen Themenfeldern für Reportagen relevante oder interessante Inhalte und Einzelgeschichten zu finden sind. Da es sich, nach Kleinschnitger, bei den Zugriffen aus den Themenfeldern um das Erfassen von Einzelschicksalen handelt, ist der Reportage ein allgemeingültiger Charakter abzusprechen. Der Umfang an Personen, Orten und Handlungen ist beschränkt um die Geschichten im Bereich des Erzählbaren und Überschaubaren zu halten. Diese gewollte Reduktion, nur einen Ausschnitt des jeweiligen Themas zu zeigen beziehungsweise zeigen zu können, fördert Kleinschnitger zufolge die Reportage als Darstellungsmedium einer journalistischen Teilansicht, welche nicht universell zu verwenden ist.²⁶

Zu Dimension 4 Reduktion: In Spira's Fernsehreportage „Schauplatz Kaisermühlen“ werden die Bewohner des Wiener Stadtteils reportagehaft dargestellt. Einzelschicksale

²⁴ Vgl. Kleinschnitger, J. (2009). *Realität oder Fiktion. Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage*. Berlin: Lit Verlag, S. 70.

²⁵ Spira, E. T. (Regisseur). (1994). *Alltagsgeschichte - Schauplatz Kaisermühlen*. Österreich, Timecode: 36:28-37:31.

²⁶ Vgl. Kleinschnitger, J. (2009). *Realität oder Fiktion. Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage*. Berlin: Lit Verlag, S. 70.

werden festgehalten, der Ort ist begrenzt, wirkliche Handlungsstränge gibt es keine. Es wird ein Einblick in die Welt „Kaisermühlen“ geboten, erzählt von deren Bewohnern. Die Reportage ist auf diesen Mikrokosmos reduziert, die Anzahl der Protagonisten ist begrenzt aber nicht klein, da nur ein Ausschnitt gezeigt werden kann. Hierzu ein Beispiel:

Spira spricht einen Mann an, der vor einem Holzhaus sitzt, eine Zigarette raucht und Wein trinkt²⁷.

„Spira: Tätowiert san sie owa net gö?

Mann: Wieso? Wuins wos seng? (beginnt seine Tätowierungen herzuzeigen)

Spira: Freili!

Mann: Do san nur Klanigkeiten, oda so wuins des a seng? Na, schaut net guat aus des hom de, des hom de schenan Madln net gern.

Spira: Mir is aufgfoin fost jeder Kaisermühlner ist tätowiert.

Mann: Woa jeda schon im Schmoiz, i hob jo net vü g’hobt, vier Joahr Stah’ und zwa Joahr (Hansach) auf nichts, nur auf Raufhandel, gschossn hob i a poa moi, no und aus, do woan a poa Valetzte dabei.

Spira: Auf wen homs denn gschossn?

Mann: Na auf den Trottl do (zeigt nach rechts). Der hot zog’n, i hob zog’n und puff. Do hob i die achtzehn Monate hob i kriagt, do hob i die Oide beim Fensta owi g’haut ne. Bin i ham kuman von St. Jakob am Walde und bei der ersten Ehe is da Habschi do g’wesn. I hob die Tia zuag’sperrt, Fensta aufg’mocht hob i g’sogt: raus.

Spira: Wie hoch woa die Wohnung?

Mann: Goa net hoch.

Spira: Zwa Stock, drei Stock?

Mann: Na anahoib Stock (...) drum auß, kounst da vuastöhn wie hoch, a bissl hächa wia des do (zeigt Richtung Spira). Auß, de san eh söwa g’sprungan i hob’s net ang’riffn, owa meier woa i!

Spira: Wievü’ Schmoiz homs do kriegt?

Mann: Ochtzehne.

Spira: Ganz schön viel.

Mann: Jo jo najo owa i bin gongan mit zwöfe, noch am Joah bin i ham

Spira: Und hams ihr vazieh’n?

Mann: Nicht, mei Neiche hot mi obghoid.“²⁸

²⁷ Übersetzung aus der wienerischen Umgangssprache in das Hochdeutsche: Spira fragt ihren Interviewpartner nach seinen Tätowierungen. Daraufhin erzählt er ihr von seiner Haftstrafe, die er bekommen hat, da er einige Male geschossen hat. Des Weiteren bedrohte er seine Frau und deren Freund, sodass die beiden aus dem Fenster springen mussten. Nach einem Jahr wurde er entlassen und von seiner neuen Freundin aus der Haft abgeholt.

²⁸ Spira, E. T. (Regisseur). (1994). *Alltagsgeschichte - Schauplatz Kaisermühlen*. Österreich, Timecode: 06:28-08:06.

Als Antwort auf die Frage nach seinen Tätowierungen und Tätowierungen in Kaisermühlen allgemein, erzählt der Mann seine ganz eigene Geschichte. Diese Einzelgeschichte, trifft laut dem Interviewten Mann auf viele Kaisermühlner zu, da bereits jeder im Gefängnis war. Ein Ausschnitt zwar, ein Einzelschicksal, aber mit reportagehaftem Zugriff.

Dimension 5 Innovation: Kleinschnitger schreibt, dass die Frage bezüglich der Themenauswahl für eine Reportage in der Hinsicht wichtig ist, dass der journalistische Anspruch bisher Ungewusstes beziehungsweise schwer Zugängliches zu zeigen gegeben ist, oder scheinbar sicheres Wissen und gewohnte Tatsachen zu hinterfragen.²⁹

Spira betrachtet in ihrer Reportagereihe „Alltagsgeschichten“ bestimmte Gruppen. Meist sind es solche, die aus der Gesellschaft ausgegrenzt werden und sie gibt ihnen eine Stimme und befördert so Meinungen und Gedanken von Menschen zu Tage, die sonst ungehört blieben. Da die besuchten Gegenden und Menschen, wie Alkoholiker, Verbrecher, Alte, für die breite Masse abschreckend und fremd wirken, wären sie ohne Spiras Initiative im Verborgenen geblieben. Am Beispiel „Schauplatz Kaisermühlen“ ist dies deutlich erkennbar, da die Wiener Gegend Kaisermühlen einen schlechten Ruf hat und von vielen Menschen gemieden wird. *Dimension 5 Innovation* laut Kleinschnitger trifft also ebenfalls zu.

Dimension 6 Partizipation nach Kleinschnitger beschreibt, dass das bereits erwähnte Gefühl des Miterlebens durch den Zuseher in diesem Punkt noch vertieft wird. Der Rezipient soll durch freistehende, also nach Möglichkeit unkommentierte Szenen innerhalb der Reportage, einen subjektiven Zugang zum Gezeigten, Gehörten und Miterlebten erfahren. Dem Zuseher soll die Identifikation mit den Protagonisten der Reportage ermöglicht werden, indem Information und Unterhaltung gleichermaßen vorhanden sind. Dies geschieht durch die relativ strikte Orientierung der Reportage, vom Einzelfall ausgehend zum Allgemeinen.³⁰

²⁹ Vgl. Kleinschnitger, J. (2009). Realität oder Fiktion. Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage. Berlin: Lit Verlag, S. 70.

³⁰ Vgl. ebenda.

In „Schauplatz Kaisermühlen“ trifft auch die *Dimension 6 Partizipation* zu. Der Zuseher wird durch zwei freistehende Kommentare von Protagonisten sofort in den Bann von Kaisermühlen gezogen. Erst danach kommt der Sprecher zu Wort. Insgesamt werden die freistehenden Interviews beziehungsweise Monologe der Protagonisten, nur vierzehn mal von dem Off-Sprecher unterbrochen. Dieser leitet die Situation ein, stellt die Kandidaten vor, oder vermittelt Fakten über Kaisermühlen. Der Zuschauer bekommt das Gefühl in der Situation zu sein und sie beurteilen zu können, da er nicht durch zu viel Off-Text von den Protagonisten abgelenkt wird. Es wirkt als stehen die Einzelschicksale, die in „Schauplatz Kaisermühlen“ gezeigt werden, für den gesamten Stadtteil. In späteren Reportagen verzichtete Spira ganz auf den Kommentar eines Off-Sprechers. Die Begründung dazu liefert sie im Interview mit der Verfasserin:

Spira: Weil ich das spannender finde. Da kann man nimmer schummeln. Es ist gleichzeitig schwieriger, weil du dir oft überlegst das wäre zwar schön, mit einem kleinen Satz könnte ich mich da rüber retten. Sonst brauche ich für eine kleine Story statt zehn Sekunden zwei Minuten, bis der das endlich alles erklärt hat. Gut, da muss man verzichten drauf, oder sich was überlegen. Ohne Text ist es schwieriger natürlich, aber ich finds ehrlicher. Das war dann ein Prinzip von mir, weil wir immer so viel Text gehabt haben und dann hab ich gesagt, dass wir ves ohne Text versuchen. Früher war es rein sachlich ohne meine Meinung, weil die kommt eh sowieso raus, so wie ich frag und so wie ich schneid.³¹

Dimension 7 Simulation laut Kleinschnitger sagt aus, dass schon im antiken Drama die Einheit von Zeit, Ort und Handlung eine wichtige Grundregel für das Erzählen von Geschichten war. Ebenso verhält es sich laut ihm, in der Reportage vor allem damit, dass komplexe Motive, bestehend aus Mensch, Situation und Fakten, für den Rezipienten überschaubar bleiben. Das heißt im Idealfall befinden sich der Reporter beziehungsweise das Filmteam, sowie die Protagonisten während der realfilmischen Situation am selben Ort zur selben Zeit. Die Erzählzeit des Reporters, beziehungsweise der Reportage, ist daher das Präsens, auch um zu gewährleisten, dass Zuschauer und Reporter im erzählten Augenblick den gleichen Wissenstand haben. Kleinschnitger schreibt, dass darüber

³¹ Elizabeth T. Spira im Interview mit der Verfasserin vom 15.10.2013.

hinaus klar erkennbar sein muss, wenn Sprünge in der Zeit, der Handlung oder Ortswechsel vorgenommen werden.³²

Die Dimension 7 Simulation, ist durch die Titel der Reportagen von Spira schon teilweise abgedeckt. Die Namen, wie zum Beispiel: „Beim Heurigen“, „Schauplatz Kaisermühlen“, oder „Donauinsulaner“ geben immer Auskunft über den Drehort der Reportage. Allerdings ergeben sich örtliche Sprünge innerhalb dieses abgegrenzten Ortes. Der Reporter befindet sich trotzdem mit den Protagonisten immer zur selben Zeit am selben Ort. Da die Protagonisten häufig wechseln entstehen verschiedene Sprünge, auf die sich der Zuschauer, da der Ort durch den Titel begrenzt und angekündigt ist.

Abschließend ist festzustellen, dass alle sieben von Kleinschnitger genannten Dimensionen einer Fernsehreportage auf die Filme von Spira zutreffen. Die wichtigsten Punkte werden hier noch einmal zusammen gefasst, um die Authentizität von Spiras Reportagen hervorzuheben.

Als Reporter ist Spira bei ihren Dreharbeiten immer live vor Ort und erlebt aus nächster Nähe subjektiv die gesamte Szenen mit. Die Authentizität und die Objektivität sind durch ihre Arbeitsweise gegeben. Ihre Reportagen sind authentisch, da sie ihre Protagonisten vor der Kamera nicht einschränken möchte. Ihre Geschichten sind erlebbar, spielen im Präsens und sind personenzentriert, da die Reportage von den frei handelnden Akteuren vor der Kamera abhängig ist. Die Reduktion ist durch die Eingrenzung des Gebietes ihrer Reportagen gegeben, so bleibt sie überschaubar. Man kann von den wenigen Sprechern auf die Mehrheit, der sich in diesem Milieu befindlichen Menschen, schließen. Innovativ an den „Alltagsgeschichten“ ist die Auswahl der behandelten Themengebiete. Wenig beachtete Milieus und die Menschen die darin leben, werden von Spira öffentlich gemacht. Dem Zuseher wird durch die Machart der Reportage und durch die meist unkommentierten Szenen Partizipation ermöglicht. Simultan wirken Spiras „Alltagsgeschichten“ durch den abgegrenzten Ort.

³² Vgl. Kleinschnitger, J. (2009). Realität oder Fiktion. Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage. Berlin: Lit Verlag, S. 70.

Um die Thematik „Authentizität“ abzuschließen, sollen noch Meinungen von anderen Autoren einfließen.

Die Fernsehreportage als Untergattung des Dokumentarfilms hat viele Gemeinsamkeiten und Übereinstimmungen mit eben diesem. Deswegen kann man, auch wenn es sich bei Spiras Filmen um Fernsehreportagen handelt, viel darüber aus der Theorie über den Dokumentarfilm ableiten.

Zum Thema Wirklichkeit im Film, in diesem Fall Wirklichkeit in gefilmten Situationen – Wirklichkeit in der Fernsehreportage – schreibt Michael Pilz, in seinem Beitrag „Filmwirklichkeit – Wirklichkeit im Film“ in dem Buch „Dokumentarfilmschaffen in Österreich“:

„Wenn wir einem Dokument unterstellen, es würde sich darum bemühen, die Dinge so zu zeigen, wie sie „wirklich“ seien, und einer Fiktion unterstellen, sie würden Dinge so zeigen, wie sie „scheinbar“ seien, so entsprechen beide Ansichten nicht den wahrnehmbaren Tatsachen. Denn sowohl die Wirklichkeit als auch der Film (als Abbild von Wirklichkeit) sind stets ein Verhältnis aus objektiven UND subjektiven Bedingungen. Das Wesen des Kinos ist die PROJEKTION.“³³

Spira erzeugt durch die Kamera die sie zwischen sich und ihre Protagonisten stellt, automatisch eine Projektion. Aus Objektivität wird dadurch Subjektivität. Dazu schreibt Pilz weiter:

„So wie jeder Spielfilm auch Dokumentarfilm ist, so ist auch jeder Dokumentarfilm Spielfilm: denn jede Film-Aufnahme (Wahrnehmung) folgt sowohl bewußten als auch – und mitunter vielmehr – nicht bewußten Anregungen, Bewegungen. So könnten wir sagen, an FILM ist die bewußte Handlung DOKUMENT und die nicht bewußte (unbewußte) Handlung FIKTION (Einbildung).

Da alles, was wir tun (auch Filmen), teils bewußt, teils unbewußt, teils absichtlich, teils unabsichtlich („zufällig“) geschieht, ist auch jedes Ergebnis unseres Tuns (auch Film) das Spiegelbild teils absichtlicher (bewußter) Beweggründe.

Das bewußte Tun bedeutet, daß wir wissen, was wir tun, und dies setzt voraus und folgert, daß wir das Verhältnis zwischen uns selbst und dem, was wir bewegen

³³ Pilz, M. (1986). Filmwirklichkeit - Wirklichkeit im Film. In J. Aichholzer, C. Blümlinger, M. Neuwirt, & M. Stejskal (Hrsg.), *Dokumentarfilmschaffen in Österreich* (S. 95-101). Wien: Dilmlasen, S. 96.

(oder dem, was uns bewegt), kennen (oder eben, während unseres Tuns, kennen lernen).³⁴

Das bedeutet also in weiterer Folge für die Fernsehreportagen von Spira, dass es eine durch die Kamera bewusst gefilmte Handlung ist, die das Geschehen das davor statt findet, einfängt. Das Tun des Kameramannes, wie er etwas einfängt und was er einfängt, unterliegt ebenfalls seinem eigenen Bewusstsein. Die Objektivität einer Filmaufnahme ist also von Grund auf nicht gegeben.

Spira zeigt die Wirklichkeit ungeschönt und sie wird nicht von ihr verändert, was allgemein gesehen, durch die Präsenz der Kamera, eigentlich einen Widerspruch darstellen würde. Dazu heißt es in dem Buch „Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms“ von Thomas Schadt:

„In der Philosophie bezeichnet man >>Wahrheit<< im Allgemeinen als etwas >>Objektives<<, das tatsächlich Vorhandene und Stattfindende in diesem Universum. „Realität“, deutsch >>Wirklichkeit<<, wird eher als >>subjektiv<< definiert, als zwar kompletter, aber dennoch individueller Zugriff des Einzelnen auf das >>Objektive<<. Also eine Wahrheit, aber unzählige Wirklichkeiten oder Realitäten.³⁵

Das Eine schließt das Andere also keinesfalls aus. Realität, so wie sie Spira darstellt, ist sehr wohl die Wirklichkeit und die Wahrheit, aber eben nur eine von vielen.

Schadt schreibt weiter:

„Der Dokumentarfilmer muss wissen, dass alles, was er tut, subjektiv ist. Es gibt keine objektive Realität und schon gar keinen objektiven Zugriff darauf. Diese Einsicht und Erkenntnis ist seine eigentliche Chance, der Schlüssel zur Authentizität und Glaubwürdigkeit.“³⁶

Spira beharrt nicht auf die Objektivität ihrer Arbeit, sondern auf die Authentizität. Wie aus dem Zitat von Schadt erkennbar, erlangt sie damit die Echtheit, die ihre Formate so

³⁴ Pilz, M. (1986). Filmwirklichkeit - Wirklichkeit im Film. In J. Aichholzer, C. Blümlinger, M. Neuwirt, & M. Stejskal (Hrsg.), *Dokumentarfilmschaffen in Österreich* (S. 95-101). Wien: Dilmiasen, S. 96.

³⁵ Schadt, T. (2012). *Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms* (3. überarbeitete Auflage Ausg.). Konstanz: UVK, S. 33.

³⁶ ebenda, S. 34.

interessant macht. Die Authentizität ist eine der wichtigsten Faktoren in den Konzepten von Spira. Der Zugriff ist niemals objektiv, was ihr die nötige Glaubwürdigkeit verleiht.

Zum Thema Authentizität des Dokumentarfilms schreibt Schadt:

„Sich selbst nicht verleugnen, authentisch bleiben und dennoch dem anderen so viel Platz schaffen, dass der das eigentlich Wichtige, das Hauptsächliche, die Hauptfigur ist, selbst das Authentische bleibt – das ist meiner Ansicht nach die einzige Kunst, die nötig ist, um einen gerade wegen seiner Subjektivität glaubwürdigen Dokumentarfilm zu machen.“³⁷

Diese Sichtweise von Schadt entspricht Spiras Vorgehensweise. Sie stellt zwar auf ihre typische eigene Art die Interviewpartner zur Rede, bleibt dabei immer im Hintergrund und lässt die Protagonisten als Mittelpunkt ihrer Fernsehreportagen ungeschönt und authentisch zu Wort kommen.

Dazu ein abschließendes Zitat von Käthe Rüllicke-Weiler, aus ihrem Beitrag „Dokumentarfilm“, der sich in dem Buch „Beiträge zur Theorie der Film- und Fernsehkunst. Gattungen Kategorien Gestaltungsmittel“ befindet:

„Die Authentizität, die soviel wie Echtheit, Glaubwürdigkeit, Verbürgtheit bedeutet, ist keine Eigenschaft der Realität, sondern ihrer Abbildung.“³⁸

2.1.2 Die Sozialreportage

Kleinschnitger verweist auf sechzehn Reportagetypen, davon sind zwei, in Bezug auf Spiras „Alltagsgeschichten“ interessant.³⁹

³⁷ Schadt, T. (2012). *Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms* (3. überarbeitete Auflage Ausg.). Konstanz: UVK, S. 36.

³⁸ Rüllicke-Weiler, K. (1987). Zur Entstehung und Spezifik künstlerischer Gattungen in Film und Fernsehen. In Hochschule für Film und Fernsehen der DDR „Konrad Wolf“ (Hrsg.), *Beiträge zur Theorie der Film- und Fernsehkunst. Gattungen Kategorien Gestaltungsmittel* (S. 11-40). Berlin: Henschelverlag, S. 35.

³⁹ Vgl. Kleinschnitger, J. (2009). *Realität oder Fiktion. Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage*. Berlin: Lit Verlag, S. 74

„Trendthemen / große Reportage / soziologische Reportage / politisch Betroffene von unten / Einblicke in gesellschaftliche Probleme“⁴⁰

Spiras „Alltagsgeschichten“ können, der soziologischen Reportage zugeordnet werden. Die möglichen Themen sind breitgefächert und umfassen den Zeitgeist von Mode ebenso, wie Umschwünge in Politik und Gesellschaft. Kleinschnitger nennt als Beispiele etwa die steigende Rate alleinerziehender Väter oder die Zunahme der Armut im Alter. Als wichtige Faktoren verweist er erstens auf einen bestimmten Zeitraum, zweitens auf soziale und gebietsbezogene Zuordenbarkeit und drittens auf die Tatsache, dass sie über eine Messgröße verfügen. Eine längere Beobachtung eines bestimmten, nicht tagesaktuellen Themas, das latent oder mittelfristig sozial oder politisch relevant ist, ermöglicht dem Zuseher eine Identifikation sowie das Kennenlernen der Protagonisten.⁴¹

In Spiras Sozialreportagen geht es immer um eine Gruppe von Menschen, die von der Gesellschaft nicht wahrgenommen wird. Sie legt somit gesellschaftliche Probleme offen. Ihre Inhalte sind nicht tagesaktuell aber trotzdem relevant, da sie sich mit längerfristigen sozialen Themen befasst. Der Zuschauer kann dadurch einen Blick in eine andere Welt werfen und sich teilweise mit den Handelnden identifizieren.

Des Weiteren ist die **Milieureportage** laut Kleinschnitger auf die Reportagen von Spira zutreffend. Sie erzählt von Personen oder Gruppen, deren Lebensumstände anders und fremd sind. Diese befinden sich in einem befremdlichen Milieu, beziehungsweise in einer befremdlichen Situation.⁴²

Die soziologische Reportage und die Milieureportage können als **Sozialreportage** zusammengefasst werden. Dazu ein Zitat von Friedrich G. Kürbisch, welches in seinem Buch „Erkundungen in einem unbekanntem Land – Sozialreportagen von 1945 bis heute“ angeführt ist:

„Sozialreportagen sind unangenehm. Sie decken auf, was der Glanz der Wohlstands- und Konsumgesellschaft überdeckt, das, an dem viele vorbeischaun,

⁴⁰ Kleinschnitger, J. (2009). Realität oder Fiktion. Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage. Berlin: Lit Verlag, S. 74.

⁴¹ Vgl. ebenda, S. 74.

⁴² Vgl. ebenda, S. 78.

vor dem viele die Augen verschließen und es nicht gelten lassen, bis sie selber Betroffene sind – Sozialreportagen sagen nicht: Die Welt ist gut. Sie zeigen, daß die einen Menschen in Not und Unglück und Unterdrückung existieren, die anderen Menschen ohne Herz oder gleichgültig oder als Teilhaber an einer Macht leben, die es gestattet, außer sich selber alles zu ignorieren – Sozialreportagen kehren das Böse und Schlechte und Dumme zu einem Kehrighaufen unserer Zeit, den die Müllabfuhr nicht mitnimmt. (...)⁴³

Spiras Reportagen werden in einem Milieu und einer Gesellschaftsschicht gedreht, die den meisten Menschen gleichgültig ist. Da diese Randgruppen durch den Raster der Gesellschaft fallen, bekommen sie keine Beachtung von der sozial besser gestellten Schicht. Das ändert Spira durch ihre Sozialreportagen.

2.2 „Intimes Format“

Über das Genre „Beziehungsshow“, schreibt Bettina Fromm, dass schon 1974 neben den klassischen Talk-Shows, deren Konzept sich auf einen breitgefächerten Themenkatalog anwenden lässt, im ARD das Format „Spätere Heirat nicht ausgeschlossen“ ausgestrahlt wurde. Dabei handelte es sich um eine Art ‚visuelle Kontaktanzeige‘, welche zwar nicht als Talk-Show deklariert wurde, aber einige der genretypischen Charakteristika teilte. Der Moderator ist in beiden Formatformen ein wichtiger Faktor. Daneben stehen, laut Fromm, ebenso wichtig die unprominenten Gäste. Das sind Personen die noch nie in den Medien präsent waren und nun im Mittelpunkt stehen. In „Spätere Heirat nicht ausgeschlossen“ waren es jeweils drei Liebessuchende die sich und ihren Traumpartner vorstellten. Die mediale Kontaktanzeige funktionierte einerseits durch das Gespräch mit dem Moderator, gleichsam einer normalen Talk-Show und darüber hinaus waren Fotos, Kurzfilme oder auch vorbereitete Texte der Kandidaten Hilfsmittel für die Präsentation.⁴⁴

Auch in „Liebesg'schichten und Heiratssachen“ stellen sich unprominente Kandidaten vor, um mit Hilfe des Fernsehens einen Partner zu finden. Im Unterschied zu der von

⁴³ Kürbisch, F. G. (1981). *Erkundungen in einem unbekanntem Land. Sozialreportagen von 1945 bis heute.* (F. G. Kürbisch, Hrsg.) Berlin/Bonn: J.H.W. Dietz Nachf, S.16.

⁴⁴ Vgl. Fromm, B. (1999). *Privatgespräche vor Millionen - Fernsehauftritte aus psychologischer und soziologischer Perspektive.* Konstanz: UVK, S. 24-26.

Fromm vorgestellten Beziehungsshow, trifft Spira ihre Kandidaten nicht in einem Studio, sondern in ihrem privaten Lebensraum. Außerdem haben sie noch die Möglichkeit einen kurzen Einblick in ihre Hobbies zu geben. Die Vorstellung des Kandidaten, als auch die Vorstellung des Wunschpartners, inklusive der Vorführung der Hobbies, werden als Portraits in der Sendung zusammengefasst und ausgestrahlt.

Die „Beziehungsshow“ wird von Fromm als „intimes Format“ bezeichnet. Das fundamentale Charakteristikum des Genres bilden die unprominenten Teilnehmer und das Präsentieren privater Motive. Darüber hinaus gibt es noch andere Elemente, welche aber in manchen dieser Shows fehlen oder die Grenzen des ‚intimen Formates‘ überschreiten und auch auf andere Genres zutreffen. Dazu stellt sie folgende Charakteristika auf.⁴⁵

Personalisierung: Der Fokus liegt laut Fromm auf Einzelschicksalen. Das heißt, dass ein Mensch alleine im Zentrum der Darstellung steht. Die Funktion des Moderators zielt darauf ab, stellvertretend für eine echte soziale Bezugsperson zu fungieren, um eine Atmosphäre von Vertrauen und Verlässlichkeit zu bewerkstelligen. Moderator und unprominenter Normalbürger sind, Fromm zufolge, die sehr differenten Akteure, welche den Kern der Show ausmachen. Der eine, meist nur einmal in Erscheinung tretende Unprominente, wird vom anderen konstant durch die Sendung führenden Prominenten, medial präsentiert.⁴⁶

Spira fungiert in „Liebesg’schichten und Heiratssachen“ als Bezugsperson für ihre Kandidaten. Sie schafft durch ihre einfühlsame, humoristische und oftmals auch zynische Art, eine lockere Atmosphäre. Dadurch bauen die Protagonisten schnell Vertrauen zu ihr auf, was für das Format sehr wichtig ist.

Private und intime Themen: Laut Fromm werden Themen, die bislang nicht für die Öffentlichkeit bestimmt waren, enttabuisiert. Das wird durch das Medium Fernsehen möglich, da es den Rezipienten Einblicke in die Privatsphäre der Protagonisten ermöglicht. Zusätzlich dazu, können die Zuseher wiederum selbst zu Teilnehmern an der

⁴⁵ Vgl. Fromm, B. (1999). Privatgespräche vor Millionen - Fernsehauftritte aus psychologischer und soziologischer Perspektive. Konstanz: UVK, S. 29.

⁴⁶ Vgl. ebenda, S. 30-32.

Show werden.⁴⁷ Die Protagonisten in „Liebesg'schichten und Heiratssachen“ lassen das TV-Publikum in ihre Wohnzimmer blicken und breiten vor ihm seine privaten und intimen Belange in Bezug auf einen Partner und auf viele andere Themen aus. Die Zuseher können „Liebesg'schichten und Heiratssachen“ ansehen um ihre Schaulust zu befriedigen, oder sich selbst als Kandidat für die Sendung bewerben.

Live-Charakter: Diverse Stilmittel werden laut Fromm genutzt, um den Rezipienten die Echtheit der Shows zu beweisen. Dazu zählen unter anderem Studiopublikum oder Überraschungselemente.⁴⁸ Dies ist bei Spiras „Liebesg'schichten und Heiratssachen“ nicht der Fall. Die Kandidaten werden in ihren eigenen vier Wänden ohne Publikum interviewt. Dadurch sind die Protagonisten der Sendung ruhiger weil sie sich in ihrer gewohnten Umgebung wohler und sicherer fühlen.

Alltagsnaher persönlicher Kommunikationsstil: Fromm schreibt, dass der Dialog auf einer alltagsnahen Ebene funktioniert. Etwa durch das gegenseitige Duzen der Gesprächspartner. Dieser Kommunikationsstil ist, laut der Autorin, wichtig um die für das Thema notwendige Vertrautheit zu suggerieren. Dadurch und durch die Offenheit dem Moderator gegenüber, ergibt sich auch für die Teilnehmer eine essentielle Nähestruktur.⁴⁹

Spiras Kandidaten werden „Gesiezt“. Dies tut dem persönlichen Kommunikationsstil jedoch keinen Abbruch. Mit ihrem Humor und ihrer Art auf die Menschen zuzugehen, entwickelt sie ebenso eine Nähestruktur zu ihren Kandidaten.

Abschließend kann zum Format „Liebesg'schichten und Heiratssachen“ gesagt werden, dass es sich auf Grund des Aufbaus und der Arbeitsweise um ein „intimes Format“ nach Fromm handelt. Ein Einzelschicksal steht im Fokus der Sendung. Besprochen wird das private und intime Thema der Partnersuche. Dabei fragt Spira weiter und erfährt noch viele andere sehr vertrauliche Dinge über den Kandidaten. Das kann der Tod eines

⁴⁷ Vgl. Fromm, B. (1999). Privatgespräche vor Millionen - Fernsehauftritte aus psychologischer und soziologischer Perspektive. Konstanz: UVK, S. 32-33.

⁴⁸ Vgl. Fromm, B. (1999). Privatgespräche vor Millionen - Fernsehauftritte aus psychologischer und soziologischer Perspektive. Konstanz: UVK, S. 33-35.

⁴⁹ Vgl. ebenda, S. 35-36.

geliebten Menschen sein, die schrecklichen Erfahrungen in den Beziehungen davor und Vieles mehr. Der Kommunikationsstil ist alltagsnahe, obwohl auf das „Duzen“ verzichtet wird. Die Sprache und die Umgangsformen bleiben dennoch locker. Spira verzichtet bewusst auf ein Studio, da sie ihre Kandidaten in deren gewohnter Umgebung treffen möchte. Aus der Wohnungseinrichtung eines Menschen erfahren sie und das Publikum viel über die Gewohnheiten und den Lebensstil.

3. Dramaturgie

3.1 „Alltagsgeschichten“

Dargestellt an einer der bekanntesten „Alltagsgeschichten“ „Schauplatz Kaisermühlen“⁵⁰, aus dem Jahr 1994, wird nun die Dramaturgie dieser Sozialreportage beschrieben.

Die Reportage ist vierundvierzig Minuten und einunddreißig Sekunden lang.

3.1.1 Anfang

Zu Beginn sieht man drei Männer in einem Gasthaus an einem Tisch sitzen. Der mittlere beginnt scheinbar ungefragt zu sprechen. Erst danach kommt das Insert mit dem Titel „Schauplatz Kaisermühlen. Ein Film von Elizabeth T. Spira“. Das nächste Bild zeigt einen weiteren Mann in einem Gastgarten, der ebenfalls von sich aus zu reden beginnt. Die Off-Stimme erklärt:

„Hans Biener, Vertreter für Baumaterialien ist einer von zehntausenddreihunderteinundfünfzig Kaisermühlern.“⁵¹

Der Mann, Hans, spricht weiter.

⁵⁰ Spira, E. T. (Regisseur). (1994). *Alltagsgeschichte - Schauplatz Kaisermühlen*. Österreich.

⁵¹ ebenda, Timecode: 01:12-01:21.

Die Off-Stimme danach: „Zwischen der Alten Donau und der Donauinsel nur drei Kilometer vom Stephansplatz, liegt Kaisermühlen. Mag sein, dass in anderen Städten ein solch idyllisches Platzl ein Nobelviertel wäre. Da ist Wien anders, Kaisermühlen ist ein traditionsreiches Arbeiterviertel.“⁵²

Der Aufbau der Fernsehreportage wird deutlich. Die Menschen aus Kaisermühlen stehen im Mittelpunkt. Ein direkter Einstieg führt ins Thema ein. Der erste Protagonist beschreibt die Problematik in Kaisermühlen aus seiner Sicht⁵³:

„Do schau auß. Baustöhn homma, Dreck homma, alles homma, oasch is do. Früher wo des a ruhige Insel, a Insel der Ruhe, nix homma, nur Baustön, Baustön, Baustön, Baustön und des füm ma amoi, ned mia, do kum amoi ume, de gonze scheid Hittn do, des wo a Insel der Ruhe, jetzt is oasch do (jeden) Verkehr, Dreck homa do, oasch homa do, oasch is do.“⁵⁴

Der zweite Protagonist reagiert anders auf die Kamera⁵⁵:

„Wieso host mi so schoarf in da Linsn? Sull i mit an Aug zuckn oda wos, sog ma iagndwos, dass i bess aukum, soi i ma a Augnbraun ausreißen, sog ma des, wie du host mi gonz schoaf drin, das sind Alltagsgeschichten von Kaisermühlern“⁵⁶

Erst nach den freistehenden Kommentaren der zwei Protagonisten, kommt der Sprecher, beziehungsweise die Off-Stimme zum Einsatz.

3.1.2 Hauptteil

⁵² Spira, E. T. (Regisseur). (1994). *Alltagsgeschichte - Schauplatz Kaisermühlen*. Österreich, Timecode: 02:09-02:27.

⁵³ Übersetzung aus der wienerischen Umgangssprache in das Hochdeutsche: Schau hinaus, nur Baustellen, früher war Kaisermühlen eine Insel der Ruhe. Heute gibt es nur noch Baustellen. Dreck haben wir hier, Arsch ist es hier.

⁵⁴ Spira, E. T. (Regisseur). (1994). *Alltagsgeschichte - Schauplatz Kaisermühlen*. Österreich,, Timecode: 00:00-00:31.

⁵⁵ Übersetzung aus der wienerischen Umgangssprache in das Hochdeutsche: Wieso hast du mich so schar in der Linse? Was soll ich tun um im Fernsehen besser anzukommen? Soll ich mit einem Auge zucken oder mir eine Augenbraue ausreißen?

⁵⁶ Spira, E. T. (Regisseur). (1994). *Alltagsgeschichte - Schauplatz Kaisermühlen*. Österreich,, Timecode: 00:55-01:10.

Im Hauptteil von „Schauplatz Kaisermühlen“ kommen viele Kaisermühlner zu Wort. Es werden kürzere und längere Gespräche, beziehungsweise Interviews, mit einem oder mehreren Interviewpartnern geführt. Oft beginnen sie ohne Aufforderung zu sprechen, andere werden gezielt von Spira angesprochen. Die Einfachheit steht, sowohl bei der Wahl der Fragen von Spira, als auch bei den Interviewpartnern, im Vordergrund. Hierzu ein Beispiel, das aus den vielen Gesprächen im Hauptteil ausgewählt wurde, da es von Spira gezielt angebahnt wurde:

„[Eine Frau wühlt scheinbar in einem Müllcontainer. Spira spricht sie an.]
„**Spira:** Grüß Gott entschuldigen.
[Die Frau dreht sich um.]
Spira: Wir wollten Sie nur fragen, tun Sie den Mist trennen?
Frau: Bitte?
Spira: Tun Sie den Mist trennen, den Mist, ob Sie trennen?
Frau: Na, i tua nur sortieren.
Spira: Aha, was sortierens denn da?
Frau: Jo Floschn, i moch ma Oarbeit, wie i hoid bin.
Spira: Was sortierens denn.
Frau: Vageht ma die Zeit, bin i in da Luft heraußn, wo sull i hingeh allanich und wonn i wos find schenk i eh imma ois her, wei i hobs jo ned notwendig, mei Kraunkheit. (lacht)
Spira: Und was sortierens da?
Frau: Bitte?
Spira: Was sortierens da?
Frau: Floschn, und die Zeitungen gib i eine, verk ... ne verkaufen tua i nix, i geh jo ned am Flohmarkt wie aundare i dua des gern.
Spira: Wos, wieso? Wos mocht Ihnen Spaß dran?
Frau: Bitte?
Spira: Wos mocht Ihnen Spaß dran?
Frau: Jo, aundare trinken, gengan Kortn spün und spün sie net, und i moch hoid des (lacht) i dua weida, dass as seng jo?
Spira: Jo des is fein.
Frau: (lacht)
[Die Kamera filmt in die Mülltonne.]
Frau: (...) Die Zeitungen die gib i olle her und die Floschn ram i weg und so vageht die Zeit. (lacht)
[Frau wischt mit einem Tuch den Rand der Mülltonne ab.]
Spira: Mochns sauber auch gö?
Frau: Na freili, dass si die aundan ned dreckig mochn.“⁵⁷

⁵⁷ Spira, E. T. (Regisseur). (1994). *Alltagsgeschichte - Schauplatz Kaisermühlen*. Österreich, Timecode: 14:53-16:37.

Spira geht auf die Frau zu, die sie für interessant genug hält um in ihrer Reportage vorzukommen. Interessiert an deren seltsamen Verhalten, spricht Spira sie gezielt an. Die Frau wühlt in einem Müllcontainer und reagiert sofort, lässt sich aber nicht von ihrer Arbeit abhalten. Das angebahnte Gespräch ist erst beendet, als die Frau nach mehrfachem Nachfragen endlich auf die Frage von Spira „Was sortierens da?“ antwortet. Auf die Ausführungen der Dame die nichts mit dieser Frage zu tun haben, reagiert sie kaum.

3.1.3 Schluss

Das Ende von „Schauplatz Kaisermühlen“ besteht aus einem Kommentar der Off-Stimme, danach kommt ein Kaisermühlner zu Wort und anschließend sieht man noch einen positiven Aspekt von Kaisermühlen. Es läuft ab, wie folgt:

„**Off-Stimme:** Auch in Kaisermühlen ist die Zeit nicht stehn geblieben. Zuerst Hochhäuser, dann UNO-City, dann Autobahn und demnächst sollen neue Hochhäuser hier stehen.“⁵⁸

Ein Mann der im Hauptteil schon einmal gesprochen hat, kommt erneut zu Wort⁵⁹:

„**Mann:** Wir homs jo sche kopt friacha, die Gärtln do vis a vis vom Goethehof, jetz stängan lauta Bautn do de vabaun uns an Betonblock nochm aundan hauns uns do her, de diese Pfeifenstira, jo, kan Ausblick am Koihnberg mehr, kann Ausblick am Bisamberg, na, wos woindn de, de miassn aufs Grode, de de miassn do her ziagn und a a a Betonblock nochm aundan die Ärsche, jo, de vabaun uns des ohne uns zum frogn jo, normal bei ana Bauverhandlung miassns gonz Kaisermühlen eilona.“⁶⁰

Danach folgen Bilder eines Festes auf einem Platz, viele lachende, tanzende, fröhliche Menschen feiern. Eine Band spielt und alle scheinen glücklich zu sein.

⁵⁸ Spira, E. T. (Regisseur). (1994). *Alltagsgeschichte - Schauplatz Kaisermühlen*. Österreich, Timecode: 41:29-41:40.

⁵⁹ Übersetzung aus der wienerischen Umgangssprache in das Hochdeutsche: Früher war es in Kaisermühlen schön. Durch die vielen neuen Bauten, wird den Kaisermühlner den Ausblick auf die Berge genommen. Die Regierung sollte die Kaisermühlner um ihre Meinung fragen, oder selbst nach Kaisermühlen ziehen, um die Situation nachvollziehen zu können.

⁶⁰ Spira, E. T. (Regisseur). (1994). *Alltagsgeschichte - Schauplatz Kaisermühlen*. Österreich, Timecode: 41:41-42:17.

Das Ende ist also zweigeteilt. Einerseits der Mann, der die Zukunft in Kaisermühlen bedroht sieht und andererseits die glücklichen Menschen, die mit ihrem einfachen Leben in Kaisermühlen glücklich zu sein scheinen.

Zusammengefasst kann man zu der Dramaturgie dieser Reportage sagen, dass es sich dabei um eine scheinbar unsortierte Aneinanderreihung verschiedener Interviews handelt. Es wird kein Spannungsbogen erzeugt. Aber deshalb ist die Reportage nicht langweilig. Das Interesse liegt darin, die Menschen sprechen zu lassen und zu sehen was passiert. Die ganze Dokumentation gehört, nur mit wenigen Unterbrechungen durch den Sprecher oder durch Fragen von Spira, den Kaisermühlern.

3.1.4 Musik

Zur Musik in „Schauplatz Kaisermühlen“ ist zu sagen, dass sie die Szenen unterstreicht und manchmal bereits vor Beginn der eigentlich Szene eingespielt wird. Das erweckt bei den Zuschauern Neugierde. Häufig sorgen die Protagonisten selbst für Musik, in dem sie zu singen beginnen. Dazu sagt Spira im Interview mit der Verfasserin:

Spira: Das war noch in der Schallplattenzeit. Teilweise, dann nicht mehr. Aber wir wollten schauen, dass wir junge österreichische Komponisten nehmen. Es gibt ja unheimlich viele gute.⁶¹

In folgendem Beispiel betont die Musik den Handlungsverlauf:

Die Szene beginnt mit Musik die darauf hindeutet, dass etwas nicht in den normalen Bahnen verläuft. Eine Frau wird gezeigt die, wie ein Spion, langsam hinter dem Fenster auftaucht und auf die Straße blickt. Die Musik unterstreicht die Situation. Der Zuschauer weiß, etwas muss passiert sein.⁶²

⁶¹ Elizabeth T. Spira im Interview mit der Verfasserin vom 15.10.2013.

⁶² Übersetzung aus der wienerischen Umgangssprache in das Hochdeutsche: Spira fragt einen Mann was passiert ist. Dieser antwortet, dass jemand Batterien aus dem Fenster geworfen hat. Eine Frau kommt ins Bild. Diese sagt, dass die Batterien vielleicht nicht absichtlich geworfen wurden. Der Mann dem die Batterien gehören, bestreitet die Tat und beteuert, dass er die Batterien entsorgen wollte.

„Off-Stimme: Etwas ist aus dem Fenster gefallen.
 [Das Bild zeigt immer noch die aus dem Fenster blickende Frau.]
Spira: Was isn passiert? Entschuldigung.
 [Ein Mann vor einem Geschäft kommt ins Bild, vor ihm befindet sich ein Fleck auf dem Gehsteig.]
Mann: Batterien homs owa gschmissn.
Spira: Geh.
Mann: Des Gsindl
 [Er dreht sich von der Kamera weg und geht davon.]
Spira: Was, einfach vom Fensta owe?
Mann: Jo jo.
 [Er geht ins Geschäft.]
 [Eine Frau ist im Bild.]
Frau: No vielleicht is eam nur owe gfoin, vielleicht hot as net obsichtlich g'mocht, was ma des? [...]
 [Nach dem Gespräch mit der Frau ist jener Mann vor der Kamera, der angeblich die Batterien geworfen hat.]
Mann: Ja Betterie, is äh, so... ah... die Betterien sa äh is.. owe g'schmissn wuin sei, owa i hob's owa am Gang g'hobt zum entsorgen.
Spira: Na homs wos g'heart oder so?
Mann: Nix (schüttelt den Kopf) heit in da Früh hätt i wuin entsorgen gehen.
 [...]⁶³

Durch die Musik bekommt die Szene den Charakter eines kurzen Krimis. Der Einstieg mit der verdächtigen Musik, die Frau die spionierend heimlich aus dem Fenster blickt, der Verdacht, der auf den Mann fällt dem die Batterien gehört haben und seine Verteidigung und Schuldzurückweisung. Spira agiert als „Kriminalpolizei“, in dem sie den Verdächtigen zum Fall befragt und ihn aufklären möchte. Am Ende der Szene ist die Schuld nicht geklärt, da der Mann jegliche Beteiligung an dem vermeintlichen Verbrechen bestreitet.

An diesem Beispiel wurde gezeigt, dass Musik die Funktion hat, die Szenen zu unterstreichen, in diesem Fall führt sie in den Kriminalfall ein, den Spira erfolglos aufzuklären versucht und sorgt für Neugierde und Spannung.

⁶³ Spira, E. T. (Regisseur). (1994). *Alltagsgeschichte - Schauplatz Kaisermühlen*. Österreich, Timecode: 21:03-22:30.

3.1.5 Fenstergucker

Ein sehr beliebtes Motiv für Spira und ihren Kameramann sind Personen, hauptsächlich Frauen, welche die Szenerien auf der Straße, vom Fenster aus beobachten. Diese Fenstergucker kommen alleine in „Schauplatz Kaisermühlen“ einundzwanzig Mal vor. Davon blickt einmal ein Mann, einmal ein Hund, einmal zwei Katzen und die restlichen achtzehn Male Frauen aus dem Fenster. Dieses Stilmittel wird nun genauer untersucht. In einer Szene spricht Spira eine alte Dame an, die vom Fenster aus, auf die Straße blickt. Diese Frau steht als Beispiel für alle anderen Fenstergucker und erklärt ihre Beweggründe:

„Spira: Und was sieht man denn so ausm Fenster wenn sies rausschaun? Schauen sie gern raus?

Frau: Ja, ja z’ois Zeitvertreib. Do sich ich die Leit die vorübergehn. I bin jo sehr einsam, ich hob zwor an Fernseher, oba ober mi interessiert er mich nicht und dann geh ich in Kirchenpark die Tauben füttern.

Spira: Und Sie schau’n gern beim Fenster außi gö?

Frau: Ja ja do sich i immer was, aber Samstag Sonntag ist kein Verkehr, oba sonst an an Wochentag is schon Unterhaltung.

[Fressende Tauben sind im Bild.]

Spira: Was waren Sie denn von Beruf?

Frau: Hausgehilfin.

Spira: Hausgehilfin?

Frau: Ja.

Spira: Das ganze Leben lang?

Frau: (nickt) Da hab ich mir mein Geld verdient, hab ich müssen schwer arbeiten.

[Fressende Tauben sind im Bild.]

Bei die Juden war ich Hausgehilfin. Die homs leider vergast, dann hab ich geheiratet, aber keine gute Ehe hab ich g’habt. Ich hab bei meiner Schwiegermutter müssn wohnen, die hat mir das Leben zur Hölle gemacht und der Mann hat immer Andere woin. Ja, viele Schicksalsschläge hinter mir, oba jetzt gehts ma gut.⁶⁴

Das beliebte Motiv von Spira und ihrem Kameramann, die „Fenstergucker“, steht für die Einsamkeit vieler Menschen in Kaisermühlen, deren einzige Freude es ist, den Menschen auf der Straße zuzusehen. In dem gesamten Film kommt nur eine einzige dieser Personen zu Wort, der Rest bleibt hinter den Fensterscheiben stumm. Aber durch dieses eine Interview wird dem Zuseher bewusst, was die Beweggründe für diese seltsam

⁶⁴ Spira, E. T. (Regisseur). (1994). *Alltagsgeschichte - Schauplatz Kaisermühlen*. Österreich, Timecode: 19:29-20:50.

anmutenden Menschen sind. Spira ist es hier gelungen, vielen einsamen Menschen eine Stimme zu geben.

Interessant an diesem Fenstergucker-Phänomen und die Aufzeichnung derselben durch Spira und ihr Team, ist die Verdoppelung der Schaulust. Zum Einen das Beobachten der Protagonisten in der Sendung „Alltagsgeschichten“, die dadurch selber kurz zu Protagonisten werden, und zum Anderen, die Schaulust der Rezipienten von eben jener Sendung.

3.2 „Liebesg’schichten und Heiratssachen“

Alle Folgen des Formates „Liebesg’schichten und Heiratssachen“ ähneln sich in ihrem Aufbau und in ihrer Dramaturgie.

In dem Interview mit „Stadtbekannt“ vom 13.07.2012 spricht Spira über den Aufbau der Sendung:

„Stadtbekannt: Wer waren Ihre Lieblingskandidaten?

Spira: Es sind alle meine Lieblinge (lacht). Es ist ja jeder auf seine Weise spannend. Du kannst nicht nur lustige oder traurige reinnehmen, es ist die Mischung, dick, dünn, alt, jung, tragisch, oder ein bisschen beklopft. Ins pralle Leben hineingegriffen eben. Das macht die Sendung aus, dass sehr verschiedene Typen mit dabei sind. Mir geht es darum, ob alles zusammenpasst.“⁶⁵

Im Interview mit der Verfasserin antwortet Spira auf die Frage: „Wie setzen Sie dramaturgische Höhepunkte?“ Folgendes:

Spira: Die erste Geschichte muss hinein ziehen, dass kann entweder ein scharmanter Herr sein, oder eine hübsche Blondine mit großem Busen. Die letzte Geschichte kann entweder traurig sein, oder sie ist sehr witzig, das ist entweder eine Schicksalsgeschichte, oder sie ist etwas seltsam, ein seltsamer Mensch. Nach der ersten Geschichte kann die zweite Geschichte ein bisschen schwächer sein, es sind ja nicht alle Geschichten großartig und sensationslüstern. In der Mitte muss noch eine packende Geschichte sein, die kann auch ein bisschen länger sein. Man

⁶⁵ Stadtbekannt. (13. 07. 2012). www.stadtbekannt.at. Abgerufen am 19. 08. 2013 von http://www.stadtbekannt.at/de/magazin/im-gespr_ch/elizabeth-t_-spira-im-gespr_ch.html

kann bei sieben Geschichten zwei nicht so tolle Geschichten einbauen. Also die erste Geschichte muss hineinziehen, die zweite muss auch gut sein, die dritte kann belangloser sein, die vierte muss schwergewichtig sein, nach dem schwergewichtigen vierten Portrait, kann das fünfte ruhig ein bisschen schwächeln. Die letzte Geschichte muss gut sein und die vorletzte, weil zwei langweilige hintereinander geht auch nicht. Wenn die eine Geschichte etwas fad ist, ahnen die Leute, dass die nächste sicher gut ist.⁶⁶

In dieser Aussage von Spira findet sich viel über den Aufbau, beziehungsweise die Dramaturgie der einzelnen Sendungen. Nicht nur die jeweiligen Kandidatenportraits unterliegen einem bestimmten Ablauf, sondern die gesamte Sendung. Wie Spira im Interview sagt, ist der Aufbau nicht zufällig, sondern ganz bewusst gewählt. Am wichtigsten sind die Geschichten am Anfang, in der Mitte und am Schluss. Zu Beginn soll der Zuseher gefesselt werden und am Ende so gerührt oder begeistert sein, dass er sich die nächste Sendung auch ansieht.

Untersucht wird die Dramaturgie anhand eines Beispiels der Sendereihe. Es handelt sich dabei um „Liebesg'schichten und Heiratssachen“⁶⁷, ausgestrahlt am 18.07.2011 im ORF. Die Sendung wurde willkürlich ausgewählt, um eine unvoreingenommene Transkription und Untersuchung durchführen zu können. Die Sendung ist fünfundvierzig Minuten und dreiundzwanzig Sekunden lang. Sie besteht aus sieben Kandidatenportraits, die immer in abwechselnd einen Mann und danach eine Frau zeigen. Im hier behandelten Beispiel sieht die Reihenfolge so aus: Willy, Monika, Othmar, Regina, Alfred, Hermi und Erich.

3.2.1 Anfang

Die Sendung beginnt mit der bekannten und typischen Titelmelodie. Es handelt sich dabei um die deutsche Interpretation von Paul Anka's „Lonely Boy“. Diese heißt „Mein Herz für ein Herz zu geben“ und stammt von Peter Kraus, in diesem Fall wird das Ende von Hans Krankel, dem bekannten ehemaligen österreichischen Fußballer, gesungen. Danach kommt ein Zusammenschnitt aus den folgenden Kandidateninterviews. Die lustigsten Sager werden vorab kurz gezeigt, um das Publikum zu fesseln.

⁶⁶ Elizabeth T. Spira im Interview mit Romana Tauchner am 15.10.2013.

⁶⁷ Spira, E. T. (Regisseur). (18.07..2011). *Liebesg'schichten und Heiratssachen*. Österreich.

„**Frau1:** Hä, Frau Spira, vielleicht bin ich zu kompliziert, ich werde wahrscheinlich nie einen finden.

Spira: Aber ja, haben Sie jetzt schon Angst? Jetzt versuch ma's noch amal.

Frau1: Ja.

[Schnitt]

Mann1: Mit einer gleichaltrigen Dame hab ich das Gefühl ich bin mit meiner Mutter unterwegs.

[Schnitt]

Spira: Wann fehlt denn dieser Mann?

Frau2: Ah, täglich schon beim aufstehen (lacht), wenn das Chaos beginnt.

[Schnitt]

Mann2: Bei mir zöht der Charakter, des Ausschaun is ma egal ob die Dame jetzt schlonk is, oda stärker, do leg i kann Wert drauf, so long sie Ehrlichkeit, Treue, Gepflegtheit is, des san die drei Punkte do geh ich nicht runter und des zöht bei mir jo.

[Schnitt]

Spira: Wie soll er den ausschaun?

Frau1: Ja, (überlegt) am Besten so wie der Kameramann.

[Schnitt]

Mann1: Mein Auge wird sehr viel durch die Jugend erfreut.

[Schnitt]

Mann2: I brauch wir i imma sog ka Schminke und kann Schmuck, und des Gonze ..wia a Christbam. Zwa, drei hob i kennang'lernt, sog i huach da brauch i kan Weihnachtsbaum, wennst mit de Finger in die Steckdosn foahrst leichst a wia a Christbaum, nen?

[Schnitt]

Spira: Fehlt Ihnen die Liebe?

Frau1: Brauch ich, darf ich das sagen?

[Schnitt]

Spira: So richtig verlieben wieder?

Mann3: Des geht bei mir schon, jo.⁶⁸

3.2.2 Hauptteil

Danach beginnt das erste vollständige Kandidatenportrait. In der ausgewählten Folge ist der Anfang etwas ungewöhnlich. Im Normalfall stellen sich die Protagonisten zuerst vor. Willy, der erste Kandidat, beginnt seine Partnersuche mit einem Operngesang. Erst danach stellt er sich vor:

⁶⁸ Spira, E. T. (Regisseur). (18.07. 2011). *Liebes'geschichten und Heiratssachen*. Österreich, Timecode: 00:30-01:48.

„**Willy:** Ich bin der Willy, wie man vielleicht gehört hat bin ich Opernsänger, leider alleine und ich suche eine Frau, die mit mir zusammen leben, lieben und lachen kann.“⁶⁹

Das Insert erscheint: Willy Opernsänger, OÖ

Ein erster Einblick in die Wohnung wird gewährt. Die Kamera filmt einen Billardtisch, der vor einer Fototapete steht. Spira stellt ihre erste Frage:

„**Spira:** Willy, wieso sind Sie alleine?

Willy: Jo leida, das Missgeschick hat mich von meinem langjährigen Engagement in Ulm weggeholt

[Die Kamera filmt ein gerahmtes Gemälde, es zeigt den Kopf eines Mannes, vermutlich Willy.]

Willy spricht weiter: Leider ist die Liebe von dort nicht mitgegangen und hier in Kremsmünster habe ich seit zweieinhalb Jahren nicht richtig Anschluss gefunden.

[Die Kamera zeigt eine Zeichnung eines abgetrennten Männerkopfes.]

Spira: Seit zweieinhalb Jahren mutterseelenallein?

Willy: Mutterseelenallein ja, ohne Freunde, ohne Freundin.

Spira: Was für einen Partner suchen Sie denn?

Willy: Ich suche vor allem eine junge, hübsche, lebenslustige, begeisterungsfähige Frau, die das Leben genießen kann, die das Essen genießen kann, das Lachen, das Trinken, das Singen, das fröhliche Beisammensein, also das Leben gemeinsam genießen, das ist vielleicht die Maxime schlechthin.

[Gefilmt wird ein Foto, darauf sieht man Willy auf der Bühne, mit einer Frau die ein Schwert in der Hand hält.]

Spira: Wie alt soll denn die Dame sein?

Willy: Also schön wäre es wenn sie ein bisschen jünger ist als ich, oder ein bisschen viel jünger ist als ich, Idealzustand wäre so zwischen achtzehn und sag ma mal fünfundreißig, das wäre sehr schön.

Spira: Wie viel jünger ist das dann als Sie?

Willy: Na auf jeden Fall gute zwanzig Jahre.

Spira: Bei der Älteren?

Willy: Bei der Älteren ja, also ich bin fünfundsechzig.

Spira im Hintergrund (lacht): Bei der Jungen.“⁷⁰

Nun wird Willy beim Ziehharmonika spielen gezeigt, dazu singt er ein Seemannslied.

Die Vorführung der Lieblingsbeschäftigung, beziehungsweise der Hobbies, ist ein fixer Bestandteil in jedem Kandidatenportrait. Das reicht vom Tanzen im Wohnzimmer, über Sport, bis hin zum Singen. In Willy's Fall ist es wieder der Operngesang.

⁶⁹ Spira, E. T. (Regisseur). (18.07. 2011). *Liebesg'schichten und Heiratssachen*. Österreich,, Timecode: 1:50-09:09.

⁷⁰ ebenda.

Dazu sagt Spira im Interview mit der Verfasserin:

Spira: Ja die frag ma halt was sie gern machen. Die meisten sind nicht sehr fantasievoll. Die meisten wollen gerne Rad fahren oder spazieren gehen. Also wir sind immer heilfroh, wenn jemand sagt tanzen, oder singen. Das nehmen wir auch sofort gerne an. Mehr als vier Leute dürfen in der Staffel nicht Rad fahren.⁷¹

Zusammengefasst geht das Gespräch so weiter: Willy erzählt über seine frühere Beziehung, dass er eine offene Ehe geführt hat, die nur so lange schön war, wie sich seine Frau nicht an anderen Männern orientiert hat. Willy möchte keine emanzipierte Frau, keine Karrierefrau. Dazwischen werden immer wieder Bilder von Willy gezeigt, die in seiner Wohnung an den Wänden hängen.⁷²

Der Schlusssatz ist die Antwort auf Spira's Frage: „Nochmal eine große Liebe?“

„**Willy:** Unbedingt, ohne die geht's net, ich glaub des is des Um und Auf, auch wenn die Liebe sich im Laufe von Jahren verändert, vielleicht die, das heiße Glutfeuer der ersten Zeit erlischt, aber es muss immer eine, eine schwelende Glut überbleiben, weil sonst funktionierst nicht.“⁷³

Die weiteren sechs Kandidatenportraits laufen ähnlich ab. Am Beginn jedes Portraits wird eine Herztorte gezeigt, darüber erscheint der Name des Kandidaten und „Bussi“-Geräusche ertönen, manchmal nur eines, manchmal mehrere hintereinander. Danach stellt sich der Kandidat vor. Darauf folgt die erste Frage von Spira warum er oder sie alleine ist. Dazwischen werden immer wieder Dinge aus der Wohnung gefilmt. Während dem Gespräch werden die Kandidaten beim Zeigen ihrer Hobbies oder Vorlieben, zwischen-geschnitten, danach geht das Interview weiter. Manche der Kandidaten werden auch mehrmals beim Ausführen ihrer Lieblingsbeschäftigung gezeigt. Ein Schlusssatz des Kandidaten beschließt das Interview. Die Portraits sind fünf bis sieben Minuten lang.

3.2.3 Schluss

⁷¹ Elizabeth T. Spira im Interview mit der Verfasserin vom 15.10.2013.

⁷² Spira, E. T. (Regisseur). (18.07. 2011). *Liebesg'schichten und Heiratssachen*. Österreich, Timecode: 1:50-09:09.

⁷³ ebenda.

Am Ende ertönt wieder das Titellied, die Herztorte ist im Bild, darüber erscheint das Insert mit der Kontaktadresse. Alle Kandidaten werden noch einmal kurz gezeigt, darunter stehen Name, Alter und Herkunft. Sie sitzen und lachen, oder schauen ernst. Danach sieht man das typische rote Herz, das nach jeder Sendung gezeigt wird und der Abspann wird eingeblendet.

3.2.4 Musik

Spira sagt zu der Musik in ihrer Sendung „Liebes’geschichten und Heiratssachen“ in einem Interview Folgendes:

„**Stadtbekannt:** Welche Rolle spielt die Musik?

Spira: Das ist die Würze der Sendung!“⁷⁴

Im Interview mit der Verfasserin äußert sie sich wie folgt:

Spira: Ja da sitzen wir halt mit der Cutterin, das ist ja eigentlich immer der größte Spaß. Die Musik muss zu den Menschen passen. Also es gibt Menschen, da sagen wir zum dem müssen wir Jazzmusik suchen, oder irgendein deutsches Liebeslied, oder deutsche Schlager. Das geht nicht nach unserem Geschmack, sondern was zu dem Kandidaten passt. Wir fragen auch und meistens stimmt. Manchmal passt es auch nicht, wenn er sagt: „Das ist mein Lieblingslied.“ Und das passt vom Rhythmus nicht, also ein schneller Rhythmus und er bewegt sich ganz langsam, das geht nicht, aber die Strömung. Das geht ja alles übers Internet, was die Arbeit unglaublich erleichtert. Früher hat man CDs geholt aus dem Rundfunk, oder selber gekauft, ich habe noch eine ganze CD-Sammlung. Dann musste man es durchhören. Also das war schon mühsam. Und weil ich mich fast anscheibe bei deutscher Schlagermusik, aber das musste sein.⁷⁵

Die Musik wird meistens bei der Vorführung der Hobbies eingespielt. Sie wird passend zu den jeweiligen Kandidaten ausgewählt. Im Schnitt sucht sie diese über das Internet und verleiht den Portraits damit den richtigen Rhythmus.

⁷⁴ Stadtbekannt. (13. 07 2012). www.stadtbekannt.at. Abgerufen am 19. 08 2013 von http://www.stadtbekannt.at/de/magazin/im-gespr_ch/elizabeth-t_-spira-im-gespr_ch.html

⁷⁵ Elizabeth T. Spira im Interview mit der Verfasserin vom 15.10.2013

3.2.5 Nippes

Was in jeder Sendung auffällt sind die gezeigten Bilder in den Zwischenschnitten. Diese präsentieren verschiedenste Dinge, welche die Kandidaten in ihren Wohnungen beziehungsweise Häusern haben. Meist handelt es sich um Kitsch auf diversen Regalen, um Stofftiere, oder um Fotos, die an den Wänden hängen. Warum Spira diesen Kleinkram zeigt, erklärt sie in einem Interview mit dem Kurier vom 06.07.2013:

„Kurier: Was bei den „Liebesg’schichten“ immer ins Auge sticht, sind die kitschigen Elemente in den Zwischenschnitten...

Spira: Für Sie als Zuschauer, weil Sie so wahnsinnig gebildet sind und so viel Geschmack haben, ist es kitschig, Für die Leute, die das zu Hause haben, ist es Möblage und gehört zu ihnen. Ich komme einmal zu Ihnen in die Wohnung und zeige Ihnen, was Kitsch ist.

Kurier: Sind die Zwischenschnitte immer authentisch?

Spira: Glauben Sie, ich schleppe Teddybären und Porzellanpuppen mit?

Kurier: Als Zuschauer ist man sich nicht ganz sicher.

Spira: Also Entschuldigung, es wird nichts mitgeschleppt. Wir suchen dort, was zu drehen ist.

Kurier: Was sagt ein Teddybär über einen Menschen aus?

Spira: Wenn ein Herr 200 Teddybären hat, heißt es: Achtung, der ist schwer infantil.

Kurier: Das wissen Sie als gebildete Journalistin.

Spira: Das weiß ich als Frau.⁷⁶

Der gefilmte Nippes ist authentisch und nicht nachgestellt, so wie es der Kurier-Reporter andeutet. Spira weist diese Unterstellung entschieden zurück.

Über den Nippes sagt sie im Interview mit der Verfasserin:

Spira: Ich bewerte das nicht. Sondern es geht ja darum: es ist in den Wohnungen von den Leuten drinnen. Wir versuchen nicht die Leute runterzuziehen. Sondern wir zeigen, was in der Wohnung ist. Wenn jemand viele Bücher hat, dann werden wir die Bücher zeigen, oder schöne Bilder zeigen, also das geht mich nichts an was die dort haben. Und natürlich musst du in kleinsten Neubauwohnungen, die Möblage bei Kika einkaufen, weil schwere schöne Möbel gehen nicht in eine kleine dreißig Quadratmeterwohnung rein. Die Bilder sind meistens entsetzlich, weil das wird ja alles im Einkaufszentrum gekauft. Also die Bilder die da hängen kommen ja alle vom Kika oder von diesen Wohnungseinrichtungshäusern. Oder

⁷⁶ Kurier. (6. 7. 2013). *www.kurier.at*. Abgerufen am 13. 08. 2013 von <http://kurier.at/kultur/medien/elizabeth-t-spira-es-gibt-keine-freaks-bei-mir/18.151.934>

du hast eine Wohnung, die ganz auf Afrika abgestimmt ist und dann frage ich: „Waren sie schon einmal in Afrika?“ Und er antwortet:“ Nein natürlich nie!“ In Wirklichkeit erzählen sie nichts, sie erzählen von Träumen. Aber das ist ein bisschen schwach. Nach dem Interview schauen wir mit der Genehmigung in der Wohnung herum, ich trete nicht ins Schlafzimmer, wenn sie es nicht erlauben. Viele räumen weg, haben Angst. Ich mach das nicht aus Bosheit, oder weil ich so einen guten Geschmack habe, oder mich lustig mache, sondern die Leute leben mit den Sachen. Man macht das, was zu dem passt und worüber er auch erzählt. Man will ja auch wissen, was gefällt dem, was gefällt dem nicht. Geschmack ist auch eine Bildungsfrage, das ist eine Erziehungsfrage, von wo stammst du ab, was ist dir wichtig.⁷⁷

Laut Spira drückt der gefilmte Nippes aus, wie die Menschen leben, wie sie erzogen worden sind und wieviel Geld sie haben. Sie möchte die Kandidaten nicht bloß stellen, sondern zeigen, was ihnen gefällt und wie sie leben.

3.2.6 Elizabeth T. Spira über ihr Format

Am Ende dieses Kapitels Spira noch einmal selbst zu Wort kommen und die Idee zu ihrem Format erklären. Dabei handelt es sich um ein Interview mit der Tageszeitung „Österreich“.

„Österreich: Frau Spira, morgen startet die 16. Staffel von „Liebesg’schichten und Heiratssachen“. Was macht das TV-Format seit fast zwei Jahrzehnten erfolgreich?

Spira: Ich bin nicht meine eigene Analytikerin. Die Analyse überlasse ich lieber den Medien.

Österreich: Warum sprechen Sie nicht gerne über Ihren Erfolg?

Spira: Würde ich über meinen Erfolg sprechen, klänge alles, was ich sage, eitel.

Österreich: Also sind Sie kein eitler Mensch?

Spira: Natürlich bin ich eitel, aber ich bin nicht kokett oder selbstgefällig. Ich freue mich mit meinen Kollegen über Erfolg, aber wir bleiben am Boden.

Österreich: Sie werden doch vor 16 Jahren ein Konzept geschrieben haben, von dem Sie überzeugt waren, dass es erfolgreich wird.

Spira: Alles, was künstlich erzeugt wird, geht meistens nicht gut aus. Es geht darum, dass die Sendung mit der Person, die sie macht, authentisch ist. Das ist im Fall der Liebesg’schichten passiert. Zuerst war die Spira da und dann kam die Sendung. Deswegen ist sie erfolgreich geworden.

Österreich: Wenn Elizabeth T. Spira aufhört, dann gibt es auch keine Liebesg’schichten mehr?

⁷⁷ Elizabeth T. Spira im Interview mit der Verfasserin vom 15.10.2013.

Spira: Es ist ein altmodisches Format und so lange erfolgreich, solange ich es mache. Ich habe die Sendung auf mich zugeschnitten. Aber jemand anderer wäre ganz arm, wenn er die Liebesg'schichten weitermachen soll.⁷⁸

Spira betont in diesem Interview, dass sie großen Wert auf Authentizität legt. Ihre Sendung ist erfolgreich, weil sie jene selber macht. Ein anderer könnte ihrer Meinung nach, nicht in ihre Fußstapfen treten. Die Echtheit und der Charme der Sendung unterliegen Spiras Person.

Über die Idee zur Sendung „Liebesg'schichten und Heiratssachen“ spricht Spira in einem Interview mit Stadtbekannt vom 13.07.2012:

„Stadtbekannt: Wie entstand die Idee zur Sendung?

Spira: Das ist schon lange her, 16 Jahre! Damals habe ich ja die Alltagsgeschichten gemacht, da haben sich die etwas alkoholisierten Herren um 12 Uhr in der Nacht bei der U-Bahn-Station ausgeheult bei Mama Spira, dass sie nicht nach Hause gehen wollen, weil da niemand auf sie wartet. Die Frau ist ihnen davon gelaufen, es kocht niemand, bügelt niemand und so. Da ich eher nicht mitgelitten habe, sondern das eher zum Schmunzeln gefunden hab, hab ich mir gedacht, das wär ja lustig, eine Sendung zu verlassenen Männern (lacht). Das war nur eine Idee, und dann hab ich das dem Hauptabteilungsleiter in der Kultur erzählt, und der hat dann gemeint, er hätte im Sommer gerne eine Staffel dazu. Da war es Mai oder so! Aber wir haben gesagt, OK, wir springen einfach rein! Mit großer Schnapsflasche sind wir oft bis drei oder vier in der Früh gesessen.

Stadtbekannt: Wie wurde die erste Staffel aufgenommen?

Spira: Es waren von Anfang an sehr viele Zuseher, und die Reaktion war sehr gespalten. Das Publikum hat's geliebt, die kritischen Journalisten haben's verachtet. Da kam der Vorwurf, dass ich Leute vorführ'. Und populäre Geschichten führen bei kritischen Journalisten ja oft zu Naserümpfen. Hätt' ich auch gemacht mit 20 (lacht).⁷⁹

Die Idee zur Sendung „Liebesg'schichten und Heiratssachen“ ist aus ihrem Format „Alltagsgeschichten“ entstanden. Und obwohl die Sendung anders aufgebaut ist, und die Kandidaten freiwillig daran teilnehmen, ist der Vorwurf, Spira führe ihre Kandidaten vor, geblieben.

⁷⁸ Tageszeitung Österreich. (15. 07 2012). <http://www.oe24.at>. Abgerufen am 13. 08 2013 von <http://www.oe24.at/tv/Elizabeth-T-Spira-Ich-bin-keine-Gluecks-Goettin/72327736>

⁷⁹ Stadtbekannt. (13. 07 2012). www.stadtbekannt.at. Abgerufen am 19. 08 2013 von http://www.stadtbekannt.at/de/magazin/im-gespr_ch/elizabeth-t_-spira-im-gespr_ch.html

Zur Dramaturgie ist zusammengefasst zu sagen, dass sie von Spira genau durchdacht und geplant ist. In jeder Sendung werden sieben Kandidaten gezeigt, männliche und weibliche Teilnehmer wechseln sich ab. Am Anfang, in der Mitte und am Ende sind die spannendsten Portraits platziert. Jedes Portrait folgt wiederum seiner eigenen Dramaturgie. Zu Beginn die Vorstellung durch den Kandidaten, danach die Fragen von Spira und das Filmen von Nippes, darauf folgt die Vorstellung der Lieblingsbeschäftigung, beziehungsweise der Hobbies, dann noch einmal Fragen von Spira und am Ende ein Abschlusssatz, gesprochen vom jeweiligen Kandidaten.

4. Die Kandidaten

„Wer etwas zu sagen hat, schreibt einen Brief. Mit diesem Slogan versuchte einst die Post, ihre Umsätze zu erhöhen. Und wer sich über etwas ereifern möchte, der redet laut los und der findet gewiss eine Kamera, die sein ereiferndes Reden ins Bild setzt. (...) Die Protagonisten wirken nahezu umsonst mit. Sie wollen gelten. Die Aufmerksamkeit ist ihr Honorar.“⁸⁰

Bezeichnend für das folgende Kapitel steht jenes Zitat von Alexander Kissler als Einleitung in die Thematik der Kandidaten die Spiras Sendungen, am Beginn.

Oft musste sich Spira den Vorwurf machen lassen ihre Kandidaten, beziehungsweise ihre Protagonisten vorzuführen. In Ihrem Buch „Alltagsgeschichten“ nimmt sie dazu Stellung:

„Gedanken über eine Erregung von Elizabeth T. Spira

Um 1840 gehörte es vorübergehend zum guten Ton, Schildkröten in den Passagen (in Paris) spazierenzuführen. Der Flaneur ließ sich gern sein Tempo von ihnen vorschreiben. Wäre es nach ihm gegangen, so hätte der Fortschritt dieses *pas* lernen müssen. Aber nicht er behielt das letzte Wort, sondern Taylor, der das ‚Nieder mit der Flanerie‘ zur Parole machte.“ (Walter Benjamin)

Hunderfüanzig Jahre später fotografierten wir einen Bürger, der mit seiner – an einer Leine befindlichen – Wasserschildkröte – durch Kaisermühlen flaniert und in der Likörstube Einkehr hält. Die Erregung des ortsansässigen Publikums war

⁸⁰ Kissler, A. (2009). Dummgelotzt. Wie das Fernsehen uns verblödet. München: Random House, S. 145.

groß – fast dreitausend Einwohner protestierten gegen unseren Film „Schauplatz Kaisermühlen“.

Da mein Herz weniger für F.W. Taylor, den amerikanischen Betriebsorganisator, sondern eher für den Flaneur und Phantasievollen schlägt, hoffe ich, daß manch einer bei dieser Szene geschmunzelt hat.⁸¹

Der oben angeführte Text von Spira weist darauf hin, dass die Kandidaten in ihren Sendungen oft Dinge tun, die sie vielleicht besser nicht gemacht hätten. Über dieses Thema, über die Zurschaustellung von Privatem in der Öffentlichkeit im „Medium Fernsehen“, schreibt Bettina Fromm in ihrem Buch „Privatgespräche vor Millionen“. Spira entlockt ihren Kandidaten, beziehungsweise Interviewpartnern, sehr intime Details ihres Privatlebens. Wieso breiten diese Personen ihr Leben vor dem Fernsehpublikum aus? Laut Fromm stellt sich die Frage, ob dem Fernsehen ebenso viel Vertrauen entgegengebracht wird, wie realen Bezugspersonen. Das Fernsehen bringt die Leute offensichtlich dazu, Dinge kund zu tun, die sie ansonsten nur guten Freunden oder Familienangehörigen erzählt hätten.⁸²

Auch bei Spira offenbaren Personen ihr Seelenleben vor einem Millionenpublikum. Vor allem in den „Alltagsgeschichten“ werden die Menschen zum Teil von der Kamera überrumpelt. Sie sehen die Chance gekommen endlich ihre Meinung der Öffentlichkeit mitteilen zu können und erzählen zum Teil sehr intime private Geschichten, singen, tanzen, oder geben ihre politische Gesinnung kund. Was das für Konsequenzen haben könnte, ist den Menschen in dieser spontanen Situation oft nicht bewusst.

Des Weiteren macht Fromm darauf aufmerksam, dass sich die unprominenten Protagonisten, also Personen aus dem alltäglichen Leben, in Situationen hineinbegeben die sie kaum selbst steuern. Innerhalb der medialen Inszenierung geben die Protagonisten oftmals Details aus ihrem Privatleben preis und selten sind sie sich der eventuellen Konsequenzen bewusst. Daraus ergibt sich, Fromm zufolge, zwingend ein Wechsel der Beziehung zum Medium für diejenigen welchen, die vom konsumierenden Rezipienten zum Protagonisten werden. Durch den Seitenwechsel werden sie zum reinen Emotionsträger im Dienst des Mediums degradiert, ohne Berücksichtigung ihrer eigenen

⁸¹ Spira, E. T. (1996). *Alltagsgeschichten* (1. Auflage Ausg.). Wien: Brandstätter, S. 45.

⁸² Vgl Fromm, B. (1999). *Privatgespräche vor Millionen - Fernsehauftritte aus psychologischer und soziologischer Perspektive*. Konstanz: UVK, S. 13-14.

Absichten und Vorstellungen. Die gute Beziehung zum Medium wird, laut der Autorin, etwa durch die enttäuschte Erwartung hier endlich jemanden zu finden der einfach zuhört, zerstört. Die Teilnahme an der medialen Realität entzaubert, Fromm zufolge, fast zwingend das positive Bild, welches sich durch bloße Rezeption über Jahrzehnte aufgebaut hat.⁸³

Die Protagonisten in Spiras Formaten sind sich durch die spontane Konfrontation mit der Kamera offensichtlich nicht bewusst, dass ihr Fernsehauftritt auch negativ bewertet werden kann. Im Fernsehen ausgestrahlt zu werden, bringt ihnen Kritik ein und somit eine schlechte Erfahrung mit dem Medium.

Fernsehleute nutzen, laut Fromm, mit viel Geschick die Fähigkeit und den Willen zur Kommunikation welche in der Gesellschaft vorhanden ist. Dies führt dazu, dass sich die Menschen ohne große Probleme bloßstellen lassen.⁸⁴

Um die Beweggründe zur Teilnahme an „Liebesg’schichten und Heiratssachen“ nachvollziehen zu können findet, sich im Vorwort des Buches „Badenixe sucht mehr – Ein Streifzug durch die Partnerbörsen“ von Alexandra Gruber und Marliese Mendel eine Erklärung. Darin beschreiben sie die Relevanz der Partnersuche über Singlebörsen und somit auch die Relevanz von Spiras Sendung „Liebesg’schichten und Heiratssachen“. Sie schreiben, dass sich jeder vierte Österreicher einen Partner wünscht. Das erforschte die Online-Partneragentur Parship.at im Jahre 2006. Dazu wurden tausend Männer und Frauen befragt. Bei den Männern liegt der Grund des Alleinseins in ihrer Schüchternheit, bei den Frauen in ihren zu hohen Ansprüchen an den Traumpartner. Um dieses Defizit der Alleinstehenden zu verringern, bieten zweitausendfünfhundert Singlebörsen, eintausendachthundert Dating-Portale, eintausend Partnervermittler und viele Spezialsinglehompages ihre Dienste an.⁸⁵

⁸³ Vgl. Fromm, B. (1999). *Privatgespräche vor Millionen - Fernsehauftritte aus psychologischer und soziologischer Perspektive*. Konstanz: UVK, S. 14.

⁸⁴ Vgl. ebenda, S. 14-15.

⁸⁵ Vgl. Gruber, A., & Mendel, M. (2007). *Badenixe sucht mehr. Ein Streifzug durch die Partnerbörse*. Wien: Carl Ueberreuter, S. 7.

Hier kommt Spira ins Spiel. Auch sie bietet allen Menschen die auf Partnersuche sind, die Möglichkeit sich für ihre Sendung zu bewerben. Sie gibt auch den außergewöhnlichsten Menschen, oder gerade weil sie außergewöhnlich sind, die Chance vor einem Millionenpublikum auf Partnersuche zu gehen.

Über die Kandidaten ihrer Sendungen „Liebesg'schichten und Heiratssachen“ und „Alltagsgeschichten“ sagt Spira in einem „wien.ORF.at“-Interview vom 06.08.2012:

„wien.ORF.at: Welche Voraussetzungen müssen Kandidatinnen und Kandidaten erfüllen, damit sie in die Sendung „Liebesg'schichten und Heiratssachen“ kommen?

Spira: Man soll nicht zu jung sein und man soll etwas erzählen können aus seinem Leben. Nach dem ersten Liebeskummer darf er noch nicht zu uns. Sonst hängt es von der Bereitschaft ab, etwas aus dem Leben zu erzählen.

wien.ORF.at: Die Sendung erreicht über eine Millionen Zuschauer. Wie geht es Ihnen mit dem Erfolg und was macht die Sendung so erfolgreich?

Spira: Dem ganzen Team geht's wunderbar. Wenn dann nur 950.000 Zuschauer sind, sind wir ganz enttäuscht. Wir sind total arrogant geworden. Es muss immer über eine Million sein. Scheinbar gefällt den Leuten unsere Sendung. Es sind immer sehr verschiedene Leute, die sich bei uns melden. Momentan melden sich sehr viele Motorradfahrer. Es gibt aber jeden Sommer verschiedene Kandidaten.

[...]

wien.ORF.at: Glauben Sie, dass es einige der gezeigten Personen in Ihrer Sendungen bereuen mit ihnen gesprochen zu haben?

Spira: Bei den „Liebesg'schichten“ sehr selten, also, eigentlich kaum, also eigentlich nicht.“

wien.ORF.at: Und bei den Alltagsgeschichten?

Spira: Das ist schon sehr lange her, da hat sich hie und da wer aufgeregt.

wien.ORF.at: Sind die Leute eigentlich froh, dass ihnen jemand zuhört?

Spira: Ja, da muss man immer aufpassen. Auch bei Alten, weil die fangen an zu schwätzen und hören nicht mehr auf. Ja, natürlich freut sich jemand, wenn er ernst genommen wird und man sagt, du bist für uns so interessant, dass wir dich aufnehmen. Das hebt das Selbstwertgefühl.

wien.ORF.at: Haben Sie sich in beruflicher Hinsicht auch etwas vorzuwerfen? Beziehungsweise werfen Ihnen Kritiker ja vor, die Leute in Ihren Sendungen „vorzuführen“?

Spira: Ich kenne diese Vorwürfe, ich bereue gar nichts. Wir sind nicht in der Kirche, wo man bereuen muss, natürlich gibt es das eine oder andere, wo ich einen Fehler gemacht habe, unanständig war. Das kommt in einem langen Journalistenleben schon vor. Aber sagen wir: 99 Prozent ist anständiger Journalismus, sage ich. Wenn, dann bereue ich andere Dinge.“⁸⁶

⁸⁶ Wien.ORF.at. (06. 08 2012). <http://wien.orf.at>. Abgerufen am 19. 08 2013 von <http://wien.orf.at/news/stories/2543851/>

Der Unterschied zwischen den Kandidaten die sich bei „Liebesg’schichten und Heiratssachen“ bewerben und jenen die als Protagonisten für die „Alltagsgeschichten“ vor der Kamera stehen ist jener, dass die Kandidaten des „intimen Formates“ von sich aus und nach reichlicher Überlegung, entscheiden, an der Sendung teilzunehmen. Sie haben Zeit sich auf ihren Auftritt vorzubereiten. Während die Menschen in den „Alltagsgeschichten“ oft spontan, ohne nachzudenken in die Kamera sprechen. Teils aus ihrer eigenen Intuition, teils weil sie von Spira und ihrem Team überraschend angesprochen werden. Jenen Protagonisten ist es nicht möglich sich länger darüber Gedanken zu machen, wie sie im Fernsehen wirken möchten. Dadurch entsteht nach der Ausstrahlung Unzufriedenheit mit dem eigenen Bild im Fernsehen.

Fromm erklärt nun die Motive für die Teilnahme an der Sendung „Nur die Liebe zählt“. Jene treffen auch auf die Kandidaten von „Liebesg’schichten und Heiratssachen“ zu.

Als regelmäßige Konsumenten der Sendung „Nur die Liebe zählt“ haben sich die Gäste, Fromm zufolge, zu einer Teilnahme entschlossen, oder wurden als Gast eingeladen um durch Dritte überrascht zu werden. Die unerwartete Auswahl durch die Verantwortlichen, gibt den Teilnehmern eine Bestätigung ihrer Person und ihrer Geschichte, die demzufolge interessant genug sein muss um es ins Fernsehen zu schaffen. Fromm meint, dass die Geschichte meist ein unüberwindbares Beziehungsproblem beinhaltet. Da die Kandidaten auf normalem Weg keinen Partner finden, wird die Sendung als ultimative Instanz angesehen. Der Betroffene kann sich nach dem Fernsehauftritt sicher sein alles gegeben zu haben, um einen Partner zu finden.⁸⁷

Die Parallelen zu „Liebesg’schichten und Heiratssachen“ sind groß. Das Fernsehen gibt den Kandidaten der Sendung das Gefühl ernst genommen zu werden. Das wiederum erhöht das Selbstwertgefühl und gibt den Kandidaten Hoffnung ihr Leben wieder in eine bessere Richtung lenken zu können.

⁸⁷ Vgl. Fromm, B. (1999). Privatgespräche vor Millionen - Fernsehauftritte aus psychologischer und soziologischer Perspektive. Konstanz: UVK., S. 103.

Hierzu führt Fromm vier Motive nach Pape an⁸⁸:

Das Motiv der Selbstdarstellung ist laut Fromm eines der Ziele der Kandidaten. Sie möchten die eigene Persönlichkeit der Öffentlichkeit präsentieren. Es ist ein seelisches Bedürfnis der Teilnehmer nach Selbstdarstellung vorhanden, welches sowohl privat und in der Steigerung öffentlich ausgelebt wird.⁸⁹

Um sich im Fernsehen einem Millionenpublikum zu zeigen, benötigt man einen Hang zur Selbstdarstellung und Mut. Das ist mit Sicherheit auch bei den Kandidaten in den „Liebesg’schichten und Heiratssachen“ der Fall.

Das Motiv der Suche nach Anerkennung: Als Gast in einer Fernsehsendung auftreten zu können befriedigt, Fromm zufolge, das Bedürfnis nach Wertschätzung durch Andere, außerhalb des privaten Bereiches. Dabei soll sowohl die eigene Person, als auch die individuelle Handlungsweisen und das persönliche Verhalten Anerkennung erfahren.⁹⁰

Zusätzlich zu der Bestätigung durch das Umfeld erwarten sich die Kandidaten von Spira auch Zuschriften von potentiellen Partnern. Diese Zuschriften sind die Anerkennung, die erwartete Aufmerksamkeit und tragen zu einem besseren Selbstwertgefühl bei. Am Ende jeder Staffel „Liebesg’schichten und Heiratssachen“ werden ausgewählte Kandidaten noch einmal interviewt und können ihren Erfolg oder Misserfolg mit dem TV-Publikum teilen.

Das Motiv der Einsamkeit: Dazu schreibt Fromm, dass durch das Fehlen einer Partnerschaft der Teilnehmer sich als einsamer Mensch fühlt, unfähig ein Leben zu führen, wie er es sich wünscht und vorstellt.⁹¹

⁸⁸ Pape, I. (1996). Verzweifelt gesucht! Typische Motive für die Teilnahme an der Sendung "Nur die Liebe zählt". Unveröffentlichte Magisterarbeit. Essen: Universität Gesamthochschule Essen.

⁸⁹ Vgl. Fromm, B. (1999). Privatgespräche vor Millionen - Fernsehauftritte aus psychologischer und soziologischer Perspektive. Konstanz: UVK, S. 104.

⁹⁰ Vgl. ebenda, S. 104.

⁹¹ Vgl. ebenda.

Die Einsamkeit treibt auch die Teilnehmer an den „Liebesg’schichten und Heiratssachen“ dazu, sich als letzten Ausweg an Spira zu wenden. In der Hoffnung, endlich den Wunschpartner zu finden und auf ein Leben zu zweit.

Das Motiv der extraordinären Handlung: Hier verbinden sich verschiedene Aspekte die ein Fernsehauftritt bewirkt. Laut Fromm ist das Ziel der Teilnahme die Kontaktaufnahme mit einem oder mehreren potentiellen Partnern. Es wird versucht die Chancen zu steigern, indem etwas Außergewöhnliches dargeboten wird. Die extraordinäre Handlung ist somit eines der Kernmotive der ‚medialen Kontaktanzeige‘ und gleichsam ein Moment der narzisstischen Selbstdarstellung, da der Gast als Fernsehprotagonist besonders und individuell wirken möchte. Durch die Überhöhung des Mediums selbst wird, Fromm zufolge, eine Liebeserklärung vor der Fernsehöffentlichkeit außerdem als extraordinärer Liebesbeweis gewertet.⁹²

Ihre Individualität können die Kandidaten der „Liebesg’schichten und Heiratssachen“ durch die Vorstellung ihrer Lieblingsbeschäftigung beweisen. Diese extraordinäre Handlung wird zur narzisstischen Selbstdarstellung genutzt. Jeder Protagonist kann das vorzeigen, von dem er glaubt, es könnte für einen potentiellen Partner anziehend wirken.

Spira erklärt im Interview mit der Verfasserin, warum die Kandidaten an den Sendungen teilnehmen:

Spira: Keine Ahnung, bei den Liebesg’schichten ist es natürlich eine besondere Geschichte, da gibt es viele Motive. Es gibt nicht nur ein Motiv warum jemand ins Fernsehen will. Als ich mit meiner Sendung begonnen habe, habe ich keine homosexuellen Menschen bekommen. Also das hat sich total geändert, wer sich meldet. Heute spielt das keine Rolle, es gibt unheimlich viele bürgerliche Leute aus guten Kreisen die sich bei uns melden. Es ist nicht mehr genant. Das war am Anfang vor siebzehn Jahren unmöglich. Es ist viel offener geworden, das ist natürlich auch problematisch durch die Privatsender. Jeder der glaubt, dass er was zum Erzählen hat geht raus. Wo ich mir manchmal denk es wäre gescheiter, wenn er bisserl genanter wäre, aber ok. Da gibt es viele Motive. Da gibt es den richtig Einsamen, der sucht und keine Chance hat jemanden kennenzulernen bis zu denen, die die fünf Minuten Berühmtheit möchten. Selbstdarsteller, bis hin zu „wieviele melden“ sich. Wenn sie hören: „Aha, der Alte hat achthundert Briefe,

⁹² Vgl. Fromm, B. (1999). Privatgespräche vor Millionen - Fernsehauftritte aus psychologischer und soziologischer Perspektive. Konstanz: UVK, S. 104.

ich krieg sicher mehr.“ Bei den Frauen ist es nicht ganz so, die sind auch viel zurückhaltender. Die Männer haben für mich immer die besseren Geschichten, weil sie so eitel sind.⁹³

Anhand dieser Aussage lässt sich feststellen, dass die genannten Punkte auf die Kandidaten der „Liebesg’schichten und Heiratssachen“ zutreffen. Sowohl die Selbstdarstellung, die aufgrund des Fernsehauftrittes die Möglichkeit bekommt ausgelebt zu werden, als auch die Anerkennung und Beachtung, welche die Kandidaten durch ihren Auftritt erhalten. Die Einsamkeit, aus jener der letzte Ausweg das Medium Fernsehen zu sein scheint, und das besondere Erlebnis, endlich präsent zu sein.

Daraus lässt sich schließen, dass die Teilnehmer in dem „intimen Format“ „Liebesg’schichten und Heiratssachen“ durchaus bewusst an die Öffentlichkeit treten.

In den „Alltagsgeschichten“ wiederum ist die spontane Begegnung mit dem Medium Fernsehen ausschlaggebend für den öffentlichen Auftritt der unvorbereiteten Passanten.

5. Das Interview

Angelika Linke schreibt in ihrem Buch „Gespräche im Fernsehen“, dass das Interview die bisher am umfassendsten diskutierte und erforschte Beitragsform ist. Diese Tatsache betrifft sowohl publizistische, als auch linguistisch-gesprächsanalytische Aspekte. Das Interview ist unter Anderem aufgrund seiner Vielseitigkeit, Linke zufolge, eine relevante Gesprächsform zur Vermittlung von Informationen, durch die Massenmedien. Innerhalb des medialen Gesamtprogrammes nimmt das Interview eine Sonderposition unter den dialogischen Beitragsformen ein, worauf sich das publizistische Interesse begründet. Gesprächsanalytisch betrachtet ist das Interview, welches meist zwischen zwei

⁹³ Elizabeth T. Spira im Interview mit der Verfasserin vom 15.10.2013

Dialogpartnern mit klar verteilten Rollen geführt wird, durch seine klare Struktur und die meist kurzen Gesprächssequenzen, ein relativ unkomplizierter Forschungsgegenstand.⁹⁴

Da Spira in ihren Formaten großen Wert auf die authentische Sprache ihrer Interviewpartner legt und auch sie sich der Umgangssprache bedient, ist diese ein wichtiges Stilmittel. Über die authentischen Sprachäußerungen schreibt Peter Rabenalt in seinem Beitrag „Die auditiven Elemente als Bestandteil des film- und fernsehkünstlerischen Abbildes“ in dem Buch „Beiträge zur Theorie der Film und Fernsehkunst“. Dieses Zitat soll die folgenden Kapitel einleiten:

„Die Eindeutigkeit und die Zielgerichtetheit spontaner authentischer Sprachäußerungen werden durch ihre umgangssprachlichen Eigenschaften in ihrer Syntax, Grammatik, Lexik und Phonetik bis hin zu den Extremen von unverständlichen Dialekten und individuellen Sprechbehinderungen gefährdet. Gerade die individuelle Sprachprägung und der Charakter der Alltagsrede geben jedoch Auskünfte über innere Motivation, verleihen der Äußerung eine besondere Emotionalität und bestätigen das Authentische der in ihr enthaltenen Information. Verbunden mit dem bildlich reproduzierten mimischen und gestischen Kontext wird gerade die vom Individuum geprägte sprachliche Äußerung zu einem wertvollen, ästhetisch wirksamen Dokument über Verhaltensweisen einer Persönlichkeit.“⁹⁵

5.1 „Alltagsgeschichten“

Um in weiterer Folge die allgemeine Interviewführung von Spira genauer zu untersuchen, wird nun im speziellen auf das Interview in den „Alltagsgeschichten“ eingegangen.

Vorab schreibt Michael Haller in seinem Buch „Das Interview – Handbuch für Journalisten“ über das Reportageinterview, dass das Interview ein Hilfsmittel ist, um Geschichten zu erfahren und Menschen näher kennen zu lernen. Der Reporter ist im Gegensatz zu seinen recherchierenden Kollegen nicht in erster Linie am Aufdecken von

⁹⁴ Vgl. Linke, A. (1985). Gespräche im Fernsehen - Eine diskuranalytische Untersuchung. Bern: Peter Lang, S.21.

⁹⁵ Rabenalt, P. (1987). Die auditiven Elemente als Bestandteil des film- und fernsehkünstlerischen Abbildes. In Hochschule für Film und Fernsehen der DDR „Konrad Wolf“ (Hrsg.), Beiträge zur Theorie der Film- und Fernsehkunst. Gattungen Kategorien Gestaltungsmittel (S. 150-173). Berlin: Henschverlag, S.165-166.

Geschehnissen interessiert. Für eine gute Reportage ist, Haller zufolge, anschauliches Material notwendig, damit die Inhalte, Menschen und Ereignisse, ein möglichst hohes Maß an Authentizität bieten. Dies ist über Nähe zum Material zu gewährleisten. Der Reporter soll daher mit den Personen und den Situationen vertraut sein und sie verstehen um sie wiederum weiterzählen zu können. Nach diesen Gesichtspunkten wird ein guter Reporter, nach Haller, seine Interviewpartner suchen und auswählen.⁹⁶

Kleinschnitger findet die Gestaltung der Reportage-Gespräche, sollte in der aktuellen Situation als sogenannte *situative Original-Töne* aufgenommen werden, um den Handlungsverlauf der gegenwärtigen Situation nicht zu stören und durch die Kontinuität das Gefühl des Miterlebens, für den Rezipienten, verstärken. Das nachträgliche Aufnehmen von Gesprächen, in einer neutralen Umgebung, wird im Rahmen der Reportage vorwiegend abgelehnt. Laut Kleinschnitger existieren zwei Arten von situativen Gesprächen. Zum Einen das *situativ-bewegte Gespräch*, währenddessen der Gesprächspartner sich entweder bewegt, oder eine Tätigkeit ausübt und zum Anderen das *situativ-statische* Gespräch. Es finden, Kleinschnitger zufolge, darin während des Gesprächs keine Handlungen oder Bewegungen durch den Antwortenden statt. Daneben gibt es noch den *natürlichen O-Ton*. Als eben solchen bezeichnet man Gespräche zwischen den Protagonisten, in die der Reporter nicht eingreift.⁹⁷

Kleinschnitger schreibt, dass *natürliche O-Töne* nur zufällig eingefangen werden können. Es darf nichts initiiert oder gar inszeniert werden, denn dann würde sich eine schauspielerische Form der Aufnahmen ergeben.⁹⁸

Alle drei Formen von Gesprächen, innerhalb einer Reportage, findet man in den „Alltagsgeschichten“ von Spira wieder. Als Beispiele dafür werden ausgewählte Szenen aus „Schauplatz Kaisermühlen“ verwendet.⁹⁹

⁹⁶ Vgl. Haller, M. (1991). *Das Interview. Handbuch für Journalisten* (1. Auflage Ausg.). München: Ölschlager, S. 97.

⁹⁷ Vgl. Kleinschnitger, J. (2009). *Realität oder Fiktion. Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage*. Berlin: Lit Verlag, S. 143.

⁹⁸ Vgl. ebenda, S. 144.

⁹⁹ Spira, E. T. (Regisseur). (1994). *Alltagsgeschichte - Schauplatz Kaisermühlen*. Österreich.

Das *situativ-bewegte Gespräch* findet zum Beispiel in jener Szene statt, in der Spira die Frau am Müllcontainer anspricht. Während der Befragung hört sie nicht damit auf, unentwegt im Müll zu kramen und diesen zu sortieren.¹⁰⁰

Das *situativ-statische Gespräch* gibt es häufig in „Schauplatz Kaisermühlen“. Meistens sitzen die Gesprächspartner in Wirtshäusern oder auf Bänken und erzählen. Daneben finden keine Handlungen statt. Außer, dass hin und wieder ein Schluck aus einem Weinglas getrunken oder an einer Zigarette gezogen wird, bewegen sich die Protagonisten kaum.

Den *natürliche O-Ton* gibt es in der bereits zitierten Szene, in der die zwei Männer in dem Wirtshaus zu streiten beginnen. Das Kamerateam greift nicht ein, inszeniert nichts. Die Echtheit der Szenerie unterstreicht Spira mit den, an ihren Kameramann gerichteten Worten: „I wü kan Stress hom.“¹⁰¹

Zum Interview in der Fernsehreportage zitieren und kommentieren Bodo Witzke und Ulli Rothaus in ihrem Buch „Die Fernsehreportage“, folgende Aussage von Georg Stefan Troller, was wiederum eine Bestätigung der Theorien von Kleinschmitzer ist:

„Ein gut gefragtes, gut geschnittenes Interview ist ein Stückchen Filmkunst.“¹⁰²

Das Zitat stammt, wie schon erwähnt, von Dokumentarfilmer und Reporter Georg Stefan Troller. Seine Berühmtheit brachte ihm vor allem seine unkonventionelle indiskrete Art Fragen zu stellen ein. Witzke und Rothaus stellen ausgehend von dieser Aussage die Überlegung an, ob das Interview überhaupt seine Berechtigung innerhalb einer Reportage findet. Das Eingreifen des Reporters ins Geschehen durch Interviewfragen, widerspricht eigentlich dem Grundgedanken, dass eine Reportage unverändert und ohne Eingriffe Situationen und Menschen darstellen soll. Ein weiteres Argument gegen das Interview, Witzke und Rothaus zufolge, ist die Eingeschränktheit der Bildmöglichkeiten, weshalb

¹⁰⁰ Spira, E. T. (Regisseur). (1994). *Alltagsgeschichte - Schauplatz Kaisermühlen*. Österreich, Timecode: 14:53-16:37.

¹⁰¹ ebenda, Timecode: 36:28-37:31.

¹⁰² Troller, in: Kardoff 1990, S. 153, bei Witzke, B., & Rothaus, U. (2003). *Die Fernsehreportage*. Konstanz: UVK, S. 158.

besonders die Kameraleute für diese mediale Form des Gesprächs wenig übrig haben, wenn sie in der selben Zeit interessantere Bilder hätten aufnehmen können.¹⁰³

Das Interview, beziehungsweise das Befragen der Protagonisten, macht einen Großteil der Fernsehreportagen von Spira aus. Ihre Art Reportagen zu drehen baut darauf auf, dass die gefilmten Personen sprechen. Sie trifft diese spontan und in alltäglichen Situationen an und spricht mit ihnen. Das bedeutet, dass sie Fragen stellen muss, um die Menschen zum Sprechen zu bewegen. Hin und wieder stellt sich auch ein Passant unaufgefordert vor die Kamera und spricht.

Dazu führen Witzke und Rothaus weiter aus, dass sich die inneren Prozesse eines Menschen der befragt wird immer für das Außen sichtbar zeigen, entweder im Gesagten oder als nonverbale Signale, etwa durch Gestik und Mimik. In Extremsituationen kommen diese Gefühle von alleine zum Vorschein, aber der für sich selbst sprechende Mensch kann sie meist deutlicher vermitteln. Oftmals jedoch spricht er nicht von selbst über seine Emotionen und Beweggründe, er reagiert auf Fragen, weshalb dem Reporter die Aufgabe zukommt, die Person durch das Interview zu ergründen, ohne die Regeln der Reportage zu verletzen. Demnach muss, laut Witzke und Rothaus, das Interview zeitlich und räumlich in die geschehende Geschichte eingebettet sein und darf nicht dazu führen, dass die Reportage nur noch aus aneinandergereihten Bildern von sprechenden Gesichtern besteht. Richtig eingesetzt, kann das Interview, den Autoren zufolge, hingegen zeigen, welche Erkenntnisse den Reporter interessieren und somit dem Produktionsprozess eine gewisse Transparenz verleihen. Auch lassen sich durch das Interview Sachverhalte aufgreifen, die keine darstellbare Entsprechung in Bild und Ton finden.¹⁰⁴

Da die Thematik der „Alltagsgeschichten“ auf Menschen und ihre persönliche Geschichte abzielt, ist es unmöglich nur Bilder und natürliche O-Töne zu verwenden. Die Gespräche sind in die Reportage eingebettet und durch die Zwischenfragen von Spira bekommen sie ihre Würze. Da sie durch ihre typische Art Fragen zu stellen und ihre eigene Art

¹⁰³ Vgl. Witzke, B., & Rothaus, U. (2003). *Die Fernsehreportage*. Konstanz: UVK, S. 158-159.

¹⁰⁴ Vgl. ebenda, S. 159 .

Reportagen zu machen bekannt geworden ist, gehört sie zu ihren Formaten wie die Protagonisten selber.

Wie man Interviews in eine Reportage stimmig einfließen lassen kann, wird von Witzke und Rothaus so beschrieben, dass für das Team einer Reportage Interviews eine beachtliche Herausforderung sind, da sie keinesfalls die Kontinuität der erzählten Geschichte beeinträchtigen dürfen. Ein gelungenes Interview gliedert sich, laut den Autoren, problemlos in den suggestiven und erzählerischen Fluss ein, beziehungsweise findet seinen natürlichen Ursprung in der gefilmten Situation. Handelt es sich um ein organisch in die Geschichte eingebettetes Interview wird dadurch ein Mehrwert für die Reportage erschlossen, indem es emotionale und persönliche Innenansichten der Charaktere offenbart. Witzke und Rothaus meinen, dass die Nähe die dadurch für den Rezipienten entsteht, wiederum die Identifikation erleichtert. Natürlich liegt der Fokus nicht nur auf dem wörtlich Gesprochenen, sondern auch auf der Art wie etwas gesagt wird. Positive Aspekte sind Spontanität und Authentizität bei der Antwortgebung, weshalb auch die Interviewfragen dem Interviewten zuvor nicht offenbart werden sollen. Im Gegensatz dazu können Wiederholungen, laut den Autoren, innerhalb des Interviews besonders negativ ins Gewicht fallen, da sie die Spannung zerstören und oftmals den Verdacht auf Absprache zwischen den Interviewpartnern erwecken. Derart verhält es sich auch in anderen Drehsituationen mit Wiederholungen.¹⁰⁵

Die Gespräche in den „Alltagsgeschichten“ strukturieren die Reportage und sind daher keine Beeinträchtigung. Sie betten sich in den Erzählfluss ein oder, genauer ausgedrückt, sind sie der Erzählfluss, der die Reportage lebendig werden lässt. Es werden dadurch Innenansichten der Protagonisten zu Tage gebracht, die sie ungefragt nicht erzählen würden. Da die Interviews spontan und aus der Situation heraus geführt werden, gibt es für den Interviewpartner nicht die Möglichkeit sich darauf vorzubereiten und auch Wiederholungen finden keine statt. Das merkt man an den Antworten der Protagonisten, da diese oft unüberlegt, emotional und echt sind.

¹⁰⁵ Vgl. Witzke, B., & Rothaus, U. (2003). *Die Fernsehreportage*. Konstanz: UVK, S. 159.

Spira trifft ihre Protagonisten an Plätzen die sie selber auswählt. Es wirkt, als würde sie die Menschen ganz spontan ansprechen. Zum Teil wird auch sie von Passanten wahrgenommen und diese drängen sich vor ihre Kamera. Witzke und Rothaus sehen das „Spontan-Interview“ als das typische Interview einer Reportage. Im Idealfall entsteht es ganz natürlich aus dem raum-zeitlichen Ablauf der gefilmten Geschichte und bleibt dabei zeitlich begrenzt. Das heißt, die Kamera fängt eine Situation ein, in welcher sich spontan die Notwendigkeit einer Frage ergibt. Der Dreh wird ohne Unterbrechung einfach fortgesetzt und der Reporter tritt aus der beobachtenden Position heraus, geht auf den Protagonisten des Geschehens zu, um sich fragenderweise in die kontinuierliche Szene einzubinden. Bekommt er eine erste Antwort, wird noch einmal nachgefragt und danach zieht er sich wieder aus der Szene zurück. Nach Witzke und Rothaus soll, in einem halbstündigen Film, diese Art von Interaktion eine bis maximalst zweieinhalb Minuten in Anspruch nehmen. Wichtig bei dieser Form der Interviewführung ist unter Anderem die Art der Fragestellung, welche darauf abzielen hat, kurze Antworten zu erhalten. Des Weiteren darf der Reporter, laut Witzke und Rothaus, nicht zögern sein Gegenüber zu unterbrechen, indem er Zwischenfragen stellt. Damit sollen monologartige Statements verhindert werden. Ist das Kurzinterview beendet, entfernt sich der Reporter wieder aus der Situation, welche im idealsten Fall vor der Kamera weiterläuft als wäre nichts geschehen. Das Spontaninterview stellt, so schreiben die Autoren, keinen Anspruch an Vollständigkeit, sondern ist vielmehr eine Möglichkeit besonders interessante Aussagen und bewegende Momente zu erhalten, oder einen Überraschungsmoment zu erleben. Durch das Risiko, das ein Spontaninterview mit sich bringt ergibt sich, Witzke und Rothaus zufolge, auch ein besonderes Maß an Spannung und Lebendigkeit für die Reportage.¹⁰⁶

Spira bedient sich in ihrer Reportagereihe „Alltagsgeschichten“ der Spontaninterviewführung. Sie kommt in eine Situation, merkt, dass sie für ihr Format interessant ist und geht auf die Menschen zu, die sie vorfindet. Dabei bleibt sie aber immer hinter der Kamera. Ihre Reportage gehört nur den Protagonisten. Sie scheut auch nicht davor zurück zu lange Monologe zu unterbrechen und nachzuhaken, wenn sie mehr Details über die Person wissen möchte. Es bleibt für den Zuseher immer interessant und spannend, da er nie weiß, was der nächste Interviewte vor der Kamera preisgibt.

¹⁰⁶ Vgl. Witzke, B., & Rothaus, U. (2003). *Die Fernsehreportage*. Konstanz: UVK, S. 164.

Ein Spontaninterview geführt von Spira in „Schauplatz Kaisermühlen“ soll als Beispiel dienen.

Zwei Frauen gehen am Gehsteig die Straße entlang. Eine der beiden Frauen beginnt ungefragt zu sprechen:¹⁰⁷

„**Frau1**: Des is die Nockate.

[Sie deutet nach links, die Kamera schwenkt dem Deuter nach, man sieht eine Frau ohne Hose nur mit einer Bluse bekleidet durchs Bild gehen.) Die Frau beginnt zu sprechen.]

Frau2: Grüß Gott, alles Gute auf Wiederschaun. Kommens vielleicht einmal zu mir do zum Schneeberg.(?) Aba ich hol mir dann schon von der Bank ein Geld, Grüß Gott, alles Gute, Wiederschaun.

[Die Frau geht weiter]

Frau1: Jo des darf jo net woa sei.

Spira: Wer isn des, kennans de?

Frau1: Jo wens mi frogn a Nockate (lacht) oiso sowas, hom Sie die kennt?

Spira: Kennans die?

Frau1und3: Naa.

Frau1: Keine Ahnung. Früher woas amoi gonz aunders. Do hot ana den andern kennt, heit nimma, heite san a a boa so Hochnosade do i wü ned sogn wos.. ne..

Spira: Was für Hochnosade?

Frau1: Najö, was hoit mehr g'hobt hom wia unser ans.. net..

Spira: Was woan sie von Beruf amoi?

Frau1: Na nur Hüfsorbeiterin, Büglerin.

[...]“¹⁰⁸

Spira wird von den beiden Frauen angesprochen und nützt diese Situation für ein Interview. Sie stellt eine kurze Frage, wartet die Antwort ab und hakt nach. Durch die kurze Zwischenfrage gehen die Gesprächspartner in ihren Antworten noch mehr ins Detail.

Ein weiteres Beispiel dafür ist die folgende Szene, ebenfalls aus „Schauplatz Kaisermühlen“:

¹⁰⁷ Übersetzung der wienerischen Umgangssprache in das Hochdeutsche: Die Frau sieht eine halb nackte Dame und teilt dies Spira mit. Die leicht bekleidete Frau geht vorbei und spricht in die Kamera, dass sie noch Geld von der Bank holen muss, sie wirkt verwirrt. Spira glaubt, dass sich die Frauen kennen, was verneint wird.

¹⁰⁸ Spira, E. T. (Regisseur). (1994). *Alltagsgeschichte - Schauplatz Kaisermühlen*. Österreich. Timecode: 08:42-09:34.

Ein Mann steht in einer Art Schuppen und hält eine Bierflasche in der Hand¹⁰⁹.

„**Spira:** Was woan's denn von Beruf?.

Mann: Chauffeur. jo jo vurher, vurher, vurher woa i, i woa i woi Kuehnausträger in Kaisermühlen, jo. Owa sche woa des, wie in Kaisermühlen hot friaher a jeder jeden kennt. Jo, heit kennt kana mehr wem, ja. Wei heite foahns weg auf adelig, die glaubn, weis a poa Kapsl'n am Bankkonto hom, jo, sans wea Besonderes, ja.

Spira: Sag früher hots g'heissn die Kaisermühlner san olle rot, oiso Goethehof und so.

Mann: Jo, schwea rot, wenna zu mia in die Wohnung kumman san homs gwusst bei wos für ana Partei do herrscht, ja, wie da Kreisky und da Wiskeybuidl san scho am Spiegel ghängt im Vurzimmer, nen, und wonn die Woihn woan, hot mei Mutter gsogt: ‚Wast eh wemst zum wöhn host?‘ Sog i: ‚Jo sicher die Kommunisten.‘ (Mutter:) ‚I gib da glei Ane.‘ (lacht) Hob is miassn sekieren mei Mutter.

Spira: Oiso kommunistisch homs owa ned g'wöh't?

Mann: Nix, wirkli net. Net, ja bei mia springan die rot'n Nökn auß'e, aus'm Herz und aus de Ohr'n.

Spira: No imma?

Mann: Ja, owa es is a so, ja, owa z'vü schwoaze hom a Gemeindewohnung im Goethehof, de eane net zuasteht. Jo, do do do trauns eanare Augen net, do stengans duat und mochn ean Mund auf, so schauns wos do für Schwoaze san, dabei hom die Heisl'n im dreiavierzger Joah den Goethhof beschossn, jo, jo so is hoid, jetz muass i an Schluck mochn wei sunst vaduascht i.

[Er trinkt aus der Bierflasche.]

Was no?

Spira: Und den Pforra, sads katholisch?

Mann: Sicha, owa Kirchnsteier brenn i kane, wei i sog nie ‚Grüß‘, wie zum wann zu mia ana kummt und sogt ‚Grüß Gott‘, sog i, host die Kirchnsteier scho brennt, wonn a sogt ‚na‘, dann derfst a net sogn ‚Grüß Gott‘, jo i brenn kane, de fia wosn? Fia wosn, de hom jo eh genug Marie, de suin wos vakaufn jo, keine Lust auf die Kirchnsteier zum brenna und i brenn eana a nix, do loss i mi liawa einsperrn. Weil bei mia miassns die ganzn Pfaßn mit Kraumpen und Schaufeln ‚Kinetten‘ grobn geh.¹¹⁰

¹⁰⁹ Übersetzung der wienerischen Umgangssprache in das Hochdeutsche: Spira fragt den Mann nach seinem Beruf. Er antwortet, dass er Chauffeur war und zuvor Kohlenausträger. Damals kannte man sich in Kaisermühlen untereinander. Jetzt denken viele, etwas Besseres zu sein. Spira stellt dem Mann die Frage nach seiner politischen Gesinnung. Wie die meisten Kaisermühlner besteht er darauf „Rot“ zu wählen. Seiner Mutter erzählte er, um sie zu ärgern, dass er die Kommunisten wählen wird. Spira hakt nach, ob er jemals tatsächlich die Kommunisten gewählt hat, was er entschieden verneint. Er findet es nicht gut, dass viele Menschen die „Schwarz“ wählen Anspruch auf eine Gemeindewohnung haben. Auf die Frage ob er katholisch sei, antwortet er zwar mit ja, aber die Kirchensteuer zahlt er aus Überzeugung nicht.

¹¹⁰ Spira, E. T. (Regisseur). (1994). *Alltagsgeschichte - Schauplatz Kaisermühlen*. Österreich, Timecode: 10:08-12:35.

Dieses Beispiel zeigt, dass Spira durch spontanes Zugehen auf die Interviewpartner und mit allgemeinen, kurzen Fragen, den Menschen Geschichten ihres Lebens entlocken kann. Sie lässt die Leute reden und entwickelt daraus eine Situation, in der sich die Menschen wohl und verstanden fühlen. Dieses Beispiel wird auch im Kapitel Die richtige Reporterfrage genauer untersucht.

Passend zur Fragestellung von Spira, die sehr kurz und auf die Befragten zugeschnitten ist, schreiben Witzke und Rothaus, dass die Fragestellung des Reporters, bei jeglicher Form des Interviews, auf eine emotionale Reaktion des Befragten abzielen muss. Daraus ergibt sich eine Vernachlässigbarkeit von reinen Sachfragen. Sachliche Informationen kann der Journalist einer Reportage, laut den Autoren, effizienter, also genauer und in der notwendigen Kürze im Text zusammenfassen, als dies im Originalton der Interviewführung möglich ist. Die Fragen innerhalb einer Reportage sollen eine persönliche Komponente beinhalten. Demnach müssen sie konkret die Erfahrung und Situation des Interviewten betreffen. Das Ziel der Fragen ist meist das Offenlegen zentraler, prototypischer Konflikte der Befragten. Um zu erfahren was die Interviewten im Inneren bewegt und beschäftigt ist die Antizipation durch den Fragenden, von großer Wichtigkeit. Darum darf der Reporter nicht zögerlich vorgehen und es ist hilfreich ein Fragenkonzept vorbereitet zu haben, um diverse mögliche Abläufe des Interviews abzudecken. Diese Vorbereitung darf jedoch nicht den spontanen Verlauf des Interviews stören oder ein Ignorieren der realen Antworten bewirken. Das heißt für die Autoren konkret, dass der Reporter trotz seines Konzeptes nicht stur seinen Fragenkatalog abspulen soll, sondern auf die Reaktionen seines Gegenübers eingehen muss, um seine im Vorhinein konzipierten Vorstellung des Interviewverlaufs nicht der realen Situation aufzuzwingen.¹¹¹

Spira stellt immer Fragen die entweder mit der Situation zu tun haben, mit dem Menschen der gerade vor ihr sitzt, oder zu der Gegend über die sie ihre Reportage dreht passen. Zum Beispiel stellt sie in „Schauplatz Kaisermühlen“ die Frage: „San alle Kaisermühlner tätowiert?“¹¹² Die Frage bezieht sich sowohl auf die Gegend, als auch auf den

¹¹¹ Vgl. Witzke, B., & Rothaus, U. (2003). *Die Fernsehreportage*. Konstanz: UVK, S. 170.

¹¹² Spira, E. T. (Regisseur). (1994). *Alltagsgeschichte - Schauplatz Kaisermühlen*. Österreich, Timecode: 06:28-08:06.

Interviewpartner, da jener ebenfalls tätowiert ist. Sie arbeitet ohne Fragenkatalog, da die Spontanität keine vorbereiteten Fragen zulässt.

Zuhören ist eine der wichtigsten Fähigkeiten eines interviewenden Reporters, vor allem während oftmals stressbedingter Dreharbeiten. Witzke und Rothaus postulieren, dass jede Antwort im Interview das Angebot einer neuerlichen Frage inhärent ist, wenn nur genau genug hingehört wird. Der Interviewer fungiert also, im Reportagegespräch, als Katalysator zwischen Protagonist und Zuschauer, sodass sowohl er als auch der Rezipient im Idealfall etwas Neues, Unvorhergesehenes erfährt.¹¹³

Spira lässt ihre Gesprächspartner sprechen. Wenn sie ein interessantes Detail aufschnappt, stellt sie eine Zwischenfrage. Das bringt meistens einen neuen interessanten Aspekt an den Tag, mit dem vorher niemand gerechnet hätte. Sie erkennt die richtigen Stichworte, die für eine Anschlussfrage wichtig sind.

5.1.1 Die richtige Reporterfrage

Die richtige Reporterfrage lässt sich demnach, in den Worten von Witzke und Rothaus, wie folgt zusammenfassen:

„Für den Reporter steht beim Interview die richtige Frage im Mittelpunkt – am richtigen Ort, zur richtigen Zeit, an die richtige Person, im richtigen Tonfall und so, dass die Aufnahmen des Kamera- und des Tonmannes gelingen. Die richtige Reportagefrage ist die, die beim Befragten eine authentische Reaktion hervorruft.“¹¹⁴

Ein Beispiel aus „Schauplatz Kaisermühlen“ soll eingebaut werden um aufzuzeigen, wie Spira ihre Fragen stellt. In dem Beispiel, das bereits im vorigen Kapitel verwendet wurde, sieht man ein Interview, das Spira mit dem Mann führt, der mit einer Bierflasche in der Hand in einem Schuppen steht.¹¹⁵

¹¹³ Vgl. Witzke, B., & Rothaus, U. (2003). *Die Fernsehreportage*. Konstanz: UVK, S. 170.

¹¹⁴ Witzke, B., & Rothaus, U. (2003). *Die Fernsehreportage*. Konstanz: UVK, S. 170.

¹¹⁵ Spira, E. T. (Regisseur). (1994). *Alltagsgeschichte - Schauplatz Kaisermühlen*. Österreich, Timecode: 06:28-08:06.

Laut Witzke und Rothaus bekommt der Reporter eine authentische Antwort eines Befragten durch das Stellen einer Frage, die auf einen Konflikt des Interviewten abzielt.¹¹⁶ Ein Beispiel aus „Schauplatz Kaisermühlen“:¹¹⁷ Spira spricht mit dem Mann im Schuppen.

“**Spira:** Sag, früher hots g’hasn oiso die Kaisermühlner san olle rot, oiso so Goethehof und so.“¹¹⁸

Fragen nach politischer Orientierung beinhaltet immer ein Konfliktpotential.

Durch zuhören und abwarten, gelingt es dem Reporter, Witzke und Rothaus zufolge, aus einer Antwort eine neue Frage zu kreieren. Die Fragen sind spontan durch den Erzählfluss aufeinander aufgebaut. Sie sollen etwas aus dem Erfahrungs- und Lebensbereich des Interviewpartners thematisieren.¹¹⁹ Spira baut ihre Interviews immer nach diesem Prinzip auf. Das oben angeführte Beispiel verläuft so weiter:

„**Mann:** [...] und wonn die Woihn woan, hot mei Mutter g’sogt, du wast eh wenst zum wöhn host, sog i: jo die Kommunisten [...]”
Spira: Oiso kommunistisch hom’s owa net g’wählt?“
[...]“¹²⁰

Die Fragen sollen, laut den Autoren Witzke und Rothaus, Themen aufnehmen, die den Zuseher interessieren könnten.¹²¹ Spira greift in dem Beispiel ein Thema auf, dass viele Zuseher anspricht, nämlich die persönliche Meinung eines Kaisermühlners zum Thema „Rot“ wählen und Politik.

Kurze knappe Fragen in der Umgangssprache formuliert, zeichnen, nach Witzke und Rothaus, eine gute Reporterfrage ebenfalls aus. Die Fragen können durchaus provokativ

¹¹⁶ Vgl. Witzke, B., & Rothaus, U. (2003). *Die Fernsehreportage*. Konstanz: UVK, S 172.

¹¹⁷ Genaues Beispiel siehe Kapitel 5.1 „Alltagsgeschichten“.

¹¹⁸ Spira, E. T. (Regisseur). (1994). *Alltagsgeschichte - Schauplatz Kaisermühlen*. Österreich, Timecode: 06:28-08:06.

¹¹⁹ Vgl. Witzke, B., & Rothaus, U. (2003). *Die Fernsehreportage*. Konstanz: UVK, S. 172-173.

¹²⁰ Spira, E. T. (Regisseur). (1994). *Alltagsgeschichte - Schauplatz Kaisermühlen*. Österreich, Timecode: 06:28-08:06.

¹²¹ Vgl. Witzke, B., & Rothaus, U. (2003). *Die Fernsehreportage*. Konstanz: UVK, S 173.

sein, aber der Interviewer darf niemals aggressiv sein und muss fair bleiben.¹²² Die Frage von Spira „Oiso kommunistisch hom’s owa net g’wählt?“, ist eine durchaus provokative Frage, nachdem der Herr betont hat, dass er immer nur „Rot“ wählt und eigentlich nur einen Witz mit seiner Mutter machen wollte.

Die Autoren geben an, dass, um das Interview zu strukturieren und um eine belebte und authentische Antwort zu erhalten, der Reporter seine Haltung von Provokativ bis Verständnisvoll wechseln muss.¹²³ Wie bereits erwähnt sind die Fragen die Spira stellt oft provokativ, sie kann aber ebenso einfühlsam, lustig oder zynisch sein.

Bei aller Sympathie darf der Reporter, nicht vergessen journalistisch zu arbeiten und kritisch nachzufragen.¹²⁴ Das ist bei Spira ausschließlich der Fall, da sie die Menschen ein wenig auf die Schippe nimmt und somit immer Abstand bewahrt.

5.2 „Liebesg’schichten und Heiratssachen“

Angelika Linke befasst sich in ihrem Buch „Gespräche im Fernsehen“ unter Anderem ebenfalls mit dem Interview. Sie teilt die Besonderheiten und die zu erforschenden Hauptteile eines Interviews in drei Kategorien:

Zu Beginn nennt sie den *Gesprächsbeginn*, danach das *Gesprächsende* und zum Schluss den *Sprecherwechsel*.¹²⁵

Es soll nun anhand ihrer Forschungsergebnisse eine Analyse der Interviewführung von Spira in ihrem Format „Liebesg’schichten und Heiratssachen“ durchgeführt werden.

¹²² Vgl. Witzke, B., & Rothaus, U. (2003). *Die Fernsehreportage*. Konstanz: UVK, S 173..

¹²³ Vgl. ebenda.

¹²⁴ Vgl. ebenda.

¹²⁵ Vgl. Linke, A. (1985). *Gespräche im Fernsehen - Eine diskuranalytische Untersuchung*. Bern: Peter Lang, S. 87.

5.2.1 Gesprächsbeginn

Laut Linke gibt es in beinahe allen „intimen Formaten“ das Phänomen der Einstiegsrunde, erst danach folgt der Gesprächshauptteil. Durch den Interviewleiter wird der Gesprächsteilnehmer durch eine gezielte Frage aufgefordert in die Konversation einzusteigen, beziehungsweise diese zu beginnen. Jene Fragen sollen, Linke zufolge, zwei Schwerpunkte beinhalten, zum einen steht die befragte Person im Fokus und zum anderen sind sie am Thema der Sendung orientiert.¹²⁶

In den „Liebesg'schichten und Heiratssachen“ ist die Einstiegsfrage immer auf die Hauptperson und das Thema der Sendung bezogen. Zuerst stellt sich der Kandidat kurz vor. Wenn der Eröffnungssatz bereits ein interessanter Punkt beinhaltet, steigt Spira darauf ein. Zum Beispiel:

„**Regina:** Hallo ich bin die Regina und seit 6 Jahren jetzt hier in Kärnten, bin fünfundsiebzig Jahre alt und bin verwitwet und such auf diesem Weg einen ganz lieben Kuschelbär. Er darf auch ein bisschen g'scheit sein mit dem ich reden kann und ansonsten ergibt sich alles andere.

Spira: Wie war denn Ihr Mann? Erzählen Sie mir von Ihrem Mann.“¹²⁷

Die Einstiegsfrage ist, so wie von Linke beschrieben, auf die Hauptperson abzielend. Regina erwähnt, dass sie verwitwet ist, woraufhin Spira eine Folgefrage stellt. Dadurch wird Regina dazu gebracht, von sich und der Suche nach der Liebe zu erzählen.

5.2.2 Gesprächsende

Laut Linke ist die Grundvoraussetzung für eine Gesprächsbeendigung, das im weitesten Sinn kooperative Verhalten der Interaktionspartner. Es muss gemeinsam und gleichzeitig ein Moment im Dialog gefunden werden nach welchem keine Notwendigkeit mehr besteht, das Gespräch weiterzuführen. Dieses Ende des Sprechens ist so zu

¹²⁶ Vgl. Linke, A. (1985). *Gespräche im Fernsehen - Eine diskuranalytische Untersuchung*. Bern: Peter Lang,, S. 87.

¹²⁷ Spira, E. T. (Regisseur). (18.07. 2011). *Liebesg'schichten und Heiratssachen*. Österreich, Timecode: 20:37-21:02.

bewerkstelligen, dass es weder nach einem Wechsel der Sprecherrolle verlangt, noch wie ungewolltes Schweigen wirkt. Im Normalfall bietet einer der Gesprächspartner den Endpunkt des Dialoges an und gibt seinem Gegenüber die Möglichkeit das Angebot anzunehmen oder aber, etwa durch Einführung eines neuen Themas, zu ignorieren. In diesem Fall muss erneut ein, von Linke sogenanntes, ‚Schlusseinleitungsangebot‘ durch einen der Sprecher gemacht werden. Wird die Einladung den Dialog zu beenden angenommen, folgt im Allgemeinen ein entsprechendes zustimmendes Signal, zum Beispiel „ja gut“, woraufhin Abschiedsformeln ausgetauscht werden können. Oftmals ist das Gesprächsende aber kein schneller Vorgang und es werden noch abschließende Sprechhandlungen eingebaut.¹²⁸

Die Abschiedsformeln, sowie das Angebot des Gesprächsendes ist in „Liebes’ geschichten und Heiratssachen“ anders konzipiert. Das Interview wird im richtigen Moment geschnitten. Spira sucht sich das Ende des Interviews im Nachhinein selber aus. Folgendes Beispiel aus der Folge vom 18.07.2011 verdeutlicht das:

„**Spira:** Was ist denn ein richtiger Mann? Zum Unterschied zu am falschen Mann?
Hermi: Er muss dann vor mir stehn, i muss sagen können: So, das is er!“¹²⁹

5.2.3 Sprecherwechsel

Der Sprecherwechsel ist im Fall von Spira in „Liebes’ geschichten und Heiratssachen auf zwei Gesprächspartner reduziert: Kandidat und Interviewführer. Trotzdem soll nun anhand von Linkes Untersuchung von Fernsehgesprächen, die Besonderheiten des Sprechens in den Interviews erforscht werden. Die nachfolgenden Fragen werden anhand Spiras Interviews beantwortet.

Die Fragen nach den Regeln, die Linke aufgestellt hat, wann, wo und an welcher Stelle die Gesprächspartner sich abwechseln, ob der Sprechende die Dauer seines Beitrags frei wählen kann, ob und wie der Zuhörer einen Wechsel des Sprechers bewerkstelligen kann

¹²⁸ Vgl. Linke, A. (1985). Gespräche im Fernsehen - Eine diskuranalytische Untersuchung. Bern: Peter Lang, S. 93-107.

¹²⁹ Spira, E. T. (Regisseur). (18.07. 2011). *Liebes’ geschichten und Heiratssachen*. Österreich, Timecode: 36:47-36:58.

und ob ein Sprecher im Voraus zu verstehen gibt, dass er mit dem Sprechen fertig ist, wird im Fall anhand Spiras „Liebesg’schichten und Heiratssachen“ so beantwortet:¹³⁰

Das Besondere an Spira ist ihre Art die Menschen ausreden zu lassen. Eher selten unterbricht sie den Monolog ihrer Kandidaten. Der Sprecherwechsel findet in kurzen Redepausen statt. Der Interviewpartner bekommt das Gefühl, dass ihm Interesse entgegen gebracht wird. Er kann die Länge seiner Redepassage selbst wählen. Im Schnitt kann es allerdings passieren, dass zu lange Redebeiträge gekürzt werden. Die Interviewpartner von Spira sitzen oft stumm da, bis eine neue Frage gestellt wird. Diese kurze Pause bewirkt einen Sprecherwechsel, ist aber auch ein dramaturgisches Element, da die Stimmung des Kandidaten eingefangen wird und ausklingen muss. Folgendes Beispiel¹³¹ eines typischen Interviews von Spira im Zuge der „Liebesg’schichten und Heiratssachen“ vom 18.07.2011 zeigt die Arten und Gründe der Sprecherwechsel.

„**Monika:** Guten Abend, mein Name ist Monika, ich bin neununddreißig Jahre, freiberufliche Physiotherapeutin und suche einen Partner!“

Der erste Sprecherwechsel folgt, da Monika offensichtlich fertig gesprochen hat. Die typische erste Frage von Spira folgt:

„**Spira:** Wieso sind Sie alleine?“

Monika: Mein Mann ist vor drei Jahren verstorben und seither meiste ich das Leben mit meinen Mädchen gemeinsam alleine.“

Danach folgt eine kurze Pause, Spira nutzt, um die nächste Frage zu stellen:

„**Spira:** Und? Wie alt sind denn die Kinder?“

Monika: Sieben, zehn und zwölf.“

Die Antwort ist sehr kurz gehalten und ermöglicht den nächsten Sprecherwechsel:

„**Spira:** Ganz schön anstrengend oder?“

¹³⁰ Vgl. Linke, A. (1985). Gespräche im Fernsehen - Eine diskuranalytische Untersuchung. Bern: Peter Lang, S. 111.

¹³¹ Spira, E. T. (Regisseur). (18.07. 2011). *Liebesg'schichten und Heiratssachen*. Österreich. Timecode: 09:15-14:40.

Monika: Das ist sehr anstrengend.“

Wieder eine kurze Passage, aber Monika wirkt nicht, als wollte sie weitersprechen. Elizabeth T. Spira hakt deshalb nach:

„**Spira:** Hat man da manchmal das Gefühl das Schicksal fordert ziemlich viel von einem?

Monika: Das hat man sehr oft, Tag täglich eigentlich, mhm.“

Kurze Antworten scheinen bei Monika üblich zu sein, Spira bleibt beim Thema und hakt weiter nach:

„**Spira:** Wie haben Sie sich ihr Leben vorgestellt? Einst?

Monika: Einst... Einst hatte ich ein seeehr, auf der einen Seite behütetes, schon auch anstrengendes sich gegenseitig akzeptierendes Leben.“

Dieser Zusatz ist zur besseren Verständlichkeit für die Zuseher, aber keine Unterbrechung:

„**Spira:** Mit ihrem Mann...

Monika: Mit meinem Mann ja, also ich denk mal, wir waren ein sehr gutes Team.“

Die Fragen sind immer in den Gesprächsfluss eingebettet und wirken weder auf den Zuseher noch auf den Interviewpartner störend. So auch die nächste:

„**Spira:** Wie lang haben Sie denn zusammengelebt mit Ihrem Mann?

Monika: Neun Jahre verheiratet und da haben wir wirklich viel miteinander erlebt.“

Danach ist der erste Teil des Interviews beendet, und ein wichtiger Fixpunkt der Sendung, nämlich Monika bei ihrer Lieblingsbeschäftigung, dem Joggen, folgt. Da es sich dabei um eine Montage handelt, die im Schnitt erfolgt wird das Gespräch während der Dreharbeiten nicht unterbrochen. Spira stellt die nächste Frage:

„**Spira:** Was wünschen sich die Mädchen, was wünschen Sie sich?

Monika: Für die Mädchen wär's natürlich ganz ideal, wie im Fernsehen, so vorgespielt wird, Mann mit Pony, ich wünsche mir einen selbstständigen, im Leben stehenden Mann, der den Mut hat sich darauf einzulassen.“

Monika scheint Vertrauen gefasst zu haben, da ihre Antworten jetzt immer ausführlicher werden. Spira, wirft eine Frage ein:

„**Spira:** Weils nicht so einfach ist gö?

Monika: Das ist sicher nicht einfach, ja, erstens einmal weil ich nach drei Jahren sehr stark geworden bin, oder sehr stark werden musste und die Mädchen auch sehr zusammengewachsen sind, also wird sind so eine echte Einheit.

[...]“

Das Interview wird in diese Richtung fortgeführt. Die Redezeit ist nicht begrenzt. Da die Antworten relativ kurz sind unterbricht Spira die Redepassage ihres Interviewpartners nicht. Sie lässt Monika ausreden. Nach der Antwort folgt die nächste Frage, die auf dem eben Gesagten aufbaut.¹³²

Die Steuerungsmechanismen, die beim Wechsel der Gesprächsteilnehmer im Zuge des Sprecherwechsels genutzt werden finden sich in einer Zusammenstellung von Johannes Schwitalla.¹³³ Laut ihm gibt es verschiedene Mittel die Sprecherrolle betreffend. Das Mittel sie zu gewinnen, sie zu behalten, den Hörer aufzufordern die Sprecherrolle zu übernehmen, das Mittel den aktuellen Sprecher in seiner Sprecherrolle zu bestätigen und jenes, den aktuellen Sprecher zur Beendigung seines Beitrages zu bewegen.¹³⁴

Spira nimmt im Fall der „Liebesg'schichten und Heiratssachen“ eher weniger dieser Mittel in Anspruch. Die einzelnen Portraits werden aufgezeichnet und sie steht deshalb nicht unter Zeitdruck. Die Sprecherrolle will sie nur kurz übernehmen und zwar um Fragen zu stellen und nachzuhaken. Der Interviewpartner hat genügend Zeit um ausführlich zu antworten. Da Spira ihre Fragen relativ kurz hält, bekommen die Kandidaten mehr Zeit um sich zu präsentieren. Sie bestätigt, durch aufmerksames

¹³² Spira, E. T. (Regisseur). (18.07. 2011). *Liebesg'schichten und Heiratssachen*. Österreich, Timecode: 09:15-14:40.

¹³³ Vgl. Schwitalla, J. (1979). Dialogsteuerung in Interviews. Ansätze einer Theorie der Dialogsteuerung mit empirischen Untersuchungen. In U. Engel, H. Moser, & H. Steger (Hrsg.), *Heutiges Deutsch. Linguistische und didaktische Beiträge für den deutschen Sprachunterricht* (1. Auflage Ausg., Bd. 15). München: Max Hueber Verlag, S. 77-94.

¹³⁴ Vgl. Linke, A. (1985). *Gespräche im Fernsehen - Eine diskuranalytische Untersuchung*. Bern: Peter Lang, S. 111-112.

Zuhören, die Sprecherrolle ihres Gegenübers und bekräftigt diese, indem sie vermittelt, dass das Gesagte verstanden wurde.

5.2.4 Fragen

Zur inhaltlichen Struktur von Fragen schreibt Linke, dass ein Fragetypus auffällt, bei dem der Fragende thematisch nicht an etwas anschließt, das bereits im Gespräch ist, sondern eine Frage stellt, deren Ausgangsbasis, beziehungsweise Anknüpfungspunkt er zunächst selbst schaffen muss. Es sind Fragen, für die einen Anlauf brauchen. Sie nennt diese Fragen, ‚themenleitende Fragen‘.¹³⁵

Solche Fragen findet man bei Spira nicht, da sie immer kurze und prägnante Fragen stellt, die direkt in das Thema „Partnersuche“ einleiten.

Des Weiteren nennt Linke Doppelfragen, die innerhalb eines thematischen Inhaltes vertiefen anstatt aufzuspalten. Das heißt konkret, dass auf eine eher allgemein formulierte Frage eine zweite spezifische Fragestellung folgt, welche den möglichen Antwortrahmen stark beschränkt. Etwa durch implizierte Vermutungen des Interviewenden.¹³⁶

Auch das ist selten in den „Liebesg’schichten und Heiratssachen“ Spira stellt eine allgemeine Frage, lässt den Interviewpartner antworten, hört zu und hakt danach spezifisch nach.

5.2.5 Hörersignale

Über die Hörersignale schreibt Linke, dass innerhalb eines Gespräches immer Sprecher und Zuhörer beteiligt sind. Auch wenn der Sprecher oder Sprechpartner längere Zeit alleine die Senderrolle übernimmt, ist der Hörer dennoch in vielerlei Hinsicht am Verlauf der Kommunikation mitverantwortlich. Die von ihm ausgehenden Signale sind, laut der Autorin, oft unauffällig, vermitteln dennoch Aufmerksamkeit, Verständnis oder

¹³⁵ Vgl. Linke, A. (1985). Gespräche im Fernsehen - Eine diskuranalytische Untersuchung. Bern: Peter Lang, S. 205.

¹³⁶ Vgl. ebenda, S. 209.

Zustimmung und unterstützen das Interesse des Sprechers. An dieser Stelle sei angemerkt, dass es sich natürlich auch um negative Reaktionen handeln kann, auch wenn diese bei Linke keine Erwähnung finden. Linke unterscheidet im Folgenden drei Funktionsklassen von Hörersignalen. Die erste Klasse nennt sie ‚gesprächsaufrechterhaltende/nicht-gesprächssteuernde Hörersignale‘. Sie zeichnen sich dadurch aus, dass sie Verständnis und Aufmerksamkeit signalisieren sowie die Position des Hörers als Adressat versichern. Als zweite Klasse nennt Linke die ‚gesprächssteuernde Hörersignale‘. Dazu zählen stellungnehmende Signale, zum Beispiel Kopfnicken oder –schütteln, Kommentare das Gesagte betreffend, aber auch Hörersignale wie Luftholen, welche einen Sprecherwechsel anzeigen. Als dritte Gruppe ‚beziehungsdefinierte Hörersignale‘ fasst Linke solche zusammen, die der Selbstdefinition des Sprechers und der Selbstdarstellung des Hörers dienen.¹³⁷

Spira beweist immer Verständnis und Aufmerksamkeit, in dem sie zuhört und vom Interviewpartner Gesagtes aufnimmt um eine Folgefrage zu formulieren. Sie vermittelt durch Kopfnicken (das kann man jedoch nur vermuten, da sie nie im Bild ist) gesprächssteuernde Hörersignale. Beziehungsdefinierte Hörersignale vermittelt sie durch kurze Zwischenworte wie „Oje“, „Mhm“, oder durch Lachen.

6. Die Produktion – Ästhetik und Gestaltung

6.1 „Alltagsgeschichten“

Spira und ihr Team haben ihren eigenen Stil, Reportagen zu drehen. Wie dieser im Detail aussieht und welche Besonderheiten an diesem Konzept sind, zeigt das folgende Kapitel. Zu Beginn soll sie selbst zu Wort kommen:

¹³⁷ Vgl. Linke, A. (1985). Gespräche im Fernsehen - Eine diskuranalytische Untersuchung. Bern: Peter Lang, S. 213-233.

Die Arbeits- beziehungsweise Vorgangsweise der Dreharbeiten beschreibt Spira wie folgt:

„Wir haben kein Drehbuch. Wir befinden uns am Drehort, warten ab, lauschen. Die Geschichten entwickeln sich von selbst, suchen uns, finden uns. Menschen kommen auf uns zu und agieren vor der Kamera. Da fängt plötzlich jemand zu singen an, da hat einer Kummer und erzählt uns seine kleine Liebestragödie, da ärgert sich ein Büroangestellter über seinen Chef, da geht im Wirtshaus mit einem die Wut auf die Politik durch, da schimpft ein Passant auf die Ausländer, die Juden und den Pfarrer, da erzählt uns ein Häfenbruder über seine Gefängnisjahre, da berichtet uns eine Pensionistin von ihrer unglücklichen Ehe, da weint eine einsame Frau auf der Straße vor dem Grab ihrer Vögel, da erzählt uns eine Aidskranke, was ihre Krankheit für sie bedeutet, da erzählt ein fünfzigjähriger Maurer, wie er eine siebzigjährige Hausmeisterin beim Heurigen kennen- und lieben lernte, da erklärt uns ein pensionierter Polizist in Mallorca, daß auf der spanischen Insel zu viele Ausländer leben, da mutiert die Klofrau im Prater zum Operettenstar. Wir hören zu und filmen. Während der Dreharbeiten wird nichts inszeniert, nichts kommentiert, nichts gestellt – und dadurch verstellt – wir lassen den Geschehnissen ihren Lauf. Währenddessen photographiert Peter Kasperak – leise, unaufdringlich, neugierig.“¹³⁸

Das Team arbeitet ohne Vorlage und ohne die Wirklichkeit einem Drehbuch zu unterwerfen. Die Realität soll wahrheitsgetreu abgebildet werden und gerade dadurch entstehen die Geschichten des Alltags vor der Kamera.

Über die Produktion und die Arbeitsweise des Teams einer Fernsehreportage schreibt Kleinschnitger, dass sich vier Arbeitshaltungen herausfiltern lassen, die bei ihm als Beobachtungshaltung bezeichnet werden. Es handelt sich dabei um die *teilnehmende Beobachtung* die *initiierende Beobachtung*, die *steuernde Beobachtung* und die *inszenierende/gefälschte Beobachtung*. Zur Unterscheidung zwischen diesen vier Beobachtungshaltungen werden vom Autor drei Faktoren genannt: das Ausmaß der Kommunikation, der Einfluss auf das Handeln der Protagonisten und die Auswahl der Situation.¹³⁹

Nun beschreibt Kleinschnitger die Beobachtungsformen. Daraus kann man auf die Arbeitsweise von Spiras Team schließen.

¹³⁸ Spira, E. T. (1996). *Alltagsgeschichten* (1. Auflage Ausg.). Wien: Brandstätter, S. 7.

¹³⁹ Vgl. Kleinschnitger, J. (2009). *Realität oder Fiktion. Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage*. Berlin: Lit Verlag, S. 124-125.

Kleinschnitger schreibt über die *teilnehmende Beobachtung*, dass kaum Kommunikation vor Ort, also während des Drehs, innerhalb des Teams stattfinden soll. Jegliche Absprachen am Set sollen ohne Worte vonstatten gehen und auch die Interaktion zwischen dem Filmteam und den gefilmten Protagonisten soll auf ein Minimum beschränkt werden. Das Reportageteam ist somit kein Handlungsträger, sondern in rein beobachtender, aufzeichnender, Funktion anwesend.¹⁴⁰

Die *teilnehmende Beobachtung* ist zum Teil in den „Alltagsgeschichten“ vorhanden, zum Teil trifft sie aber nicht zu. Die Arbeit des Kameramannes und seine Besonderheiten beschreibt Spira in ihrem Buch:

„Peter Kasperak macht kein einziges überflüssiges, belangloses Bild – was die Schnitтарbeit kompliziert. Natürlich könnte er es mir einfacher machen, doch dann wären die Filme nicht so gut, nicht so konzentriert.

Ich wiederum sehe einen Menschen, der mich interessiert, fange ein Gespräch an – und drehe mich nicht nach dem Kameramann um. Wie er – in oft aussichtslos scheinenden Situationen – zu seinen Bildern kommt, das überlasse ich ihm. Ich könnte es dem Peter Kasperak auch leichter machen; dann hätten wir vielleicht wunderschöne Bilder, aber keine so intensiven Geschichten.

Wir verlangen uns gegenseitig viel Energie und Anstrengung ab, doch gerade das macht den Reiz unserer Zusammenarbeit aus.

Peter Kasperak gehört zu den Großen seiner Branche. In wenigen Augenblicken erfaßt er das Wesen einer Gebärde, eines Gesichtsausdrucks, einer Person. Er ist ein visueller Humorist, der blitzschnell auch die Schrammen und Verwundungen eines Menschen erkennt und zu dokumentieren vermag. Seine einfühlsamen Bilder zeichnen Seelenlandschaften – bisweilen zerklüftete, verkrustete, zerkratzte. Er fotografiert mit dem ihm eigenen verschmitzten Blick, doch nie verletzend – Menschenbilder.“¹⁴¹

Absprachen innerhalb des Teams finden nicht statt. Sie beobachten die Situation und der Kameramann filmt unabhängig und ohne Vorgabe von Spira. Aber es findet sehr wohl Kommunikation zwischen ihr und den Protagonisten statt, da sie jene teilweise anspricht oder von ihnen angesprochen wird und interviewt.

¹⁴⁰ Vgl. Kleinschnitger, J. (2009). *Realität oder Fiktion. Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage*. Berlin: Lit Verlag, S. 125.

¹⁴¹ Spira, E. T. (1996). *Alltagsgeschichten* (1. Auflage Ausg.). Wien: Brandstätter, S. 7.

Ein weiterer wichtiger Faktor ist, Kleinschnitger zufolge, das *selbstbestimmte Handeln der Protagonisten*. Es soll möglichst unbeeinflusst vom Kamerateam sein. Aufgrund der allgemein reduzierten Kommunikation während der Drehsituation, gibt es natürlich auch keine Regieanweisungen oder ähnlich lenkende Anweisungen durch Reporter, Kameramann oder andere Teammitglieder. Das höchste idealistische Gut der Reportage ist die Wahrung der Authentizität, weshalb die vorfilmische Realität keinesfalls verändert oder wiederholt werden darf. Dennoch darf, laut Kleinschnitger, nicht darauf vergessen werden, dass die physische und psychische Anwesenheit eines Reportageteams keine rein natürliche Situation darstellt. Kleinschnitger führt als Beispiel veränderte Körperenergie an. Das bedeutet zum Beispiel, dass durch das Team hinter der Aufnahme, etwa Techniker, Reporter oder andere, Wege versperrt sein können.¹⁴²

Dazu passend ein kurzer Ausflug in das „Cinéma Vérité“:

Spira und ihr Team bringen, durch die Anwesenheit ihrer Kamera, in alltägliche Situationen Unruhe. Die Menschen fühlen sich beobachtet und verhalten sich deshalb anders. Das erinnert an „Cinéma Vérité“. Darüber schreibt Thorolf Lipp in seinem Buch „Spielarten des Dokumentarischen. Einführung in Geschichte und Theorie des Nonfiktionalen Films“. Laut Lipp, bezeichnet man als „Cinéma Vérité“ die Arbeit mit der Kamera unter dem Aspekt sie gezielt einzusetzen um damit ein Geschehen zu verändern, eine Situation zu verschärfen, oder einen Konflikt hervorzurufen. Der Prozess des Filmemachens wird dadurch offen gelegt.¹⁴³

Dieser kurze Ausflug in die Thematik des „Cinéma Vérité“ soll zeigen, dass Spira mit ihrer Arbeit, mit dem Einsatz ihrer Kamera die bewusste Reaktion der Protagonisten nicht verbergen möchte, sondern ganz im Gegenteil. Durch das Auftauchen ihres Filmteams, bekommt die alltägliche Wirklichkeit plötzlich eine andere Richtung. Menschen die ungestört an einem Tisch plaudern, werden durch die Kamera animiert besonders interessante oder spektakuläre Geschichten aus ihrem Leben zu erzählen. Sie werden

¹⁴² Vgl. Kleinschnitger, J. (2009). Realität oder Fiktion. Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage. Berlin: Lit Verlag, S. 125.

¹⁴³ Vgl. Lipp, T. (2012). Spielarten des Dokumentarischen. Einführung in Geschichte und Theorie des Nonfiktionalen Films. Marburg: Schüren Verlag, S. 101-102.

angeregt zu tanzen, zu singen oder sich durch verbale Ergüsse ihrer politischen Gesinnung, in Szene zu setzen.

Die Realität wird aber trotzdem nicht verändert, Szenen werden nicht nachgestellt, die Kamera ist das Sprachrohr der Menschen, die in ihrem alltäglichen Leben von ihr überrascht werden.

Bei der von Kleinschnitger genannten *initiiierenden Beobachtung* gibt es während dem Dreh keine Kommunikation zwischen Reporter und Kamerateam. Jegliche Absprachen mit gefilmten Personen finden vor laufender Kamera statt und sind somit Originalton der Reportage. Jedoch sind Gespräche bei abgeschalteter Kamera möglich, zum Beispiel solche von zwischenmenschlicher Natur. In solchen Drehpausen können aber auch Absprachen getroffen werden, welche die Auswahl oder die Einschätzung noch zu filmender Situationen betreffen.¹⁴⁴

Die Fragen, die Spira ihren Protagonisten stellt, sind meistens zu hören. Es gibt auch Situationen, in denen Menschen bereits an einem Tisch sitzen und offensichtlich gefragt worden sind, ob sie interviewt werden wollen. Das ist jedoch bei der *initiiierenden Beobachtung* durchaus legitim. Hierzu ein bereits im Kapitel „Dramaturie“ angeführtes Beispiel¹⁴⁵ aus „Schauplatz Kaisermühlen“. Ein Mann sitzt in einem Gastgarten. Die Kamera ist auf ihn gerichtet. Er weiß nicht was er tun soll und spricht das direkt in die Kamera:

„Wieso host mi so schoaf in da Linsn? Sull i mit an Aug' zuck' oda was? Sog ma iagndwos, dass i bessa aukum, soi i ma a Augenbraun' ausreißen, sog ma des, wie du host mi gonz schoaf drin, das sind die Alltagsgeschichten aus Kaisermühlen.“¹⁴⁶

Offensichtlich war dem Protagonisten der Titel der Sendung bekannt. Es dürfte vor dem Dreh eine kurze Absprache mit ihm stattgefunden haben.

¹⁴⁴ Vgl. Kleinschnitger, J. (2009). Realität oder Fiktion. Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage. Berlin: Lit Verlag, S. 125-126.

¹⁴⁵ Dieses Beispiel wurde bereits an anderer Stelle verwendet und im Kapitel 3.1 „Alltagsgeschichten“ angeführt.

¹⁴⁶ Spira, E. T. (Regisseur). (1994). *Alltagsgeschichte - Schauplatz Kaisermühlen*. Österreich, Timecode: 00:55-01:10.

Laut Kleinschnitger wird die Auswahl der erlebbaren Situationen direkt am Drehort getroffen, etwa wenn Handlungspausen eintreten. Diese Selektion greift jedoch nicht in das selbstbestimmte Handeln der Protagonisten ein, sondern kann vielmehr etwa die Reihenfolge der situativen Momente betreffen. Es sind nicht mehr als inhaltliche Impulse, welche vom Reporter ausgehen, etwa um die Effektivität der Drehzeit zu gewährleisten, welche meist im filmischen Material deutlich zu erkennen sind. Der Einfluss kann ein Zuruf bei laufender Kamera sein oder eine Anregung innerhalb des Gesprächs zwischen Reporter und Protagonisten. Es ist des Weiteren möglich, die getroffene Auswahl später im Reportagetext zu erläutern. Die Initiierung soll keinesfalls darauf abzielen, dass der Protagonist neue, von ihm noch nicht erlebte, Handlungen vollbringt, sondern zu realistischen Situationen führen.¹⁴⁷

Spira schreibt dazu in ihrem Buch:

„Wir begegnen den Menschen dort, wo sie sich befinden, und nicht dort, wo wir sie befindlich wissen wollen. Unser Grundsatz ist es, den Menschen zu vermitteln, daß sie uns ohne Scheu und Angst ihre Geschichten erzählen können, so natürlich wie möglich.

Die zu filmenden Ereignisse spielen sich oft an Orten ab, deren Gegebenheiten auch an einen professionellen Kameramann hohe Anforderungen stellen: die Lichtbedingungen sind nicht optimal, die Perspektive ist ungünstig, die Kulisse ist nichtssagend, die Situation ist chaotisch. Nur ein so guter Kameramann und ausgeglichener Mensch wie Peter Kasperak bringt es fertig, dennoch zu optimalen Bildern zu kommen.

Manchmal gibt es überraschende, nicht mehr wiederholbare Aktionen und Szenen. Peter Kasperak muß in solchen Situationen blitzschnell und flexibel agieren. So ist er vollkommen auf sich allein gestellt, wenn ich mit jemandem ins Gespräch komme bzw. wenn eine Szene sich spontan entwickelt.

Das ist auch der Unterschied zwischen Dokumtar- und Spielfilm, und das Ergebnis spricht für sich.“¹⁴⁸

Die Situationen sind nicht vorgegeben. Sie entstehen durch die frei handelnden Protagonisten direkt vor der Kamera. Die Auswahl der Situationen, welche das Kamerateam einfängt, wird vor Ort getroffen. Geprägt sind die Dreharbeiten von der Unabhängigkeit des Reporters und des Kameramannes. Jeder versucht seinen Job

¹⁴⁷ Vgl. Kleinschnitger, J. (2009). *Realität oder Fiktion. Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage*. Berlin: Lit Verlag, S. 126.

¹⁴⁸ Spira, E. T. (1996). *Alltagsgeschichten* (1. Auflage Ausg.). Wien: Brandstätter, S. 7.

bestmöglich auszuführen und der eine nimmt auf den anderen, aus diesem Grund, so wenig wie möglich Rücksicht. Durch diese Freiheit ergeben sich für Spira, die bestmöglichen und ehrlichsten Geschichten, spontan und aus Launen heraus, die der Kameramann ohne Vorgaben einfängt. Daraus entstehen die ungeschönten Geschichten und Menschenbilder des österreichischen Alltags und der österreichischen Mentalität. Dargeboten von Menschen, die durch ihre Gewöhnlichkeit, die Außergewöhnlichkeit der Sendung „Alltagsgeschichten“ ausmachen.

Der Vollständigkeit halber werden die beiden letzten Beobachtungsmethoden nach Kleinschnitger kurz beschrieben, obwohl sie auf den ersten Blick mit der Arbeitsweise des Teams der „Alltagsgeschichten“ weniger zu tun haben.

Kleinschnitger schreibt, dass die *steuernde Beobachtung* zwar, wie die zuvor genannten, bei laufender Kamera statt findet, jedoch ein Eingreifen in die Drehsituation ist, welches später im Schnitt entfernt wird. Somit findet hierbei schon eine Art Verfälschung des Materials statt. Außerdem gibt es in den Filmpausen längere Planungsgespräche zwischen Kamerateam und dem oder den Protagonisten, welche dem Rezipienten bewusst vorenthalten werden, sogenannte „Off-the-Record-Gespräche“.¹⁴⁹

Planungsgespräche mit Protagonisten finden in geringem Ausmaß, wie bereits erwähnt, zwar auch bei Spira statt, jedoch bekommt der Protagonist keine Vorgabe was er sagen oder wie er sich verhalten soll.

Kleinschnitger gibt an, dass die Manipulation der vorgefundenen Situation vor allem bestimmt durch die technischen Bedürfnisse des Kamerateams ist. Es wird also die vorfilmische Realität optimiert, um sie bestmöglich aufzunehmen. Dabei ist es durchaus üblich, einzelne Bilder oder emotionale Szenen zu wiederholen. Jedoch ohne die Handlungsfreiheit des Gefilmten selbst zu beschneiden. Dieser ist weiterhin als einziger verantwortlich für seine Aktionen. Auch das weitere Geschehen wird allein von dem oder

¹⁴⁹ Vgl. Kleinschnitger, J. (2009). Realität oder Fiktion. Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage. Berlin: Lit Verlag, S. 126.

den Protagonisten bestimmt und keinesfalls vom Reportageteam. Ausgewählt werden die Situationen ebenso wie bei der *initiierten Beobachtung*.¹⁵⁰

Wie bereits erwähnt, ist der Kameramann von Spira ohne Vorgabe im Einsatz. Er bekommt keine Anweisungen, hat aber auch nicht die Möglichkeit eine Situation noch einmal zu drehen, oder aufgrund von schlechten Lichtverhältnissen oder anderen äußerlichen Faktoren die Szene anders zu drehen.

Bei der *inszenierenden/gefälschten Beobachtung* handelt es sich, laut Kleinschnitger, um die manipulativste Form der filmischen Beobachtung. Hierbei wird aktiv und sehr konkret in das Handeln der Protagonisten, sowohl in jenes der Hauptakteure, als auch in jenes der Nebenfiguren, eingegriffen. Situationen werden durch direkte Regieanweisungen fremdbestimmt. Wie etwa die Aufforderung sich umzudrehen, stehenzubleiben oder auf jemanden zuzugehen, etwas Bestimmtes zu fragen oder zu machen. Kleinschnitger ist die Tatsache wichtig, dass die gefilmte Szene erst nach Einrichten der Situation durch das Kamerteam beginnt und auch hierfür ein deutliches Kommando gegeben wird, wie etwa „Und bitte!“ Erst danach startet die Aufnahme. Das Team übernimmt die Regie und bestimmt so Handlung und Situation. Dies geschieht unter anderem aus ästhetischen Gründen und um fehlerhafte Bilder zu vermeiden, das heißt laut Kleinschnitger auch, dass Wiederholungen keine Ausnahme sondern die Regel sind, sogar bei sehr sensiblen und emotionalen Momenten.¹⁵¹

Es zeigt sich, dass die *inszenierte/gefälschte Beobachtung* wenig mit dem zu tun hat, wie und was Spiras Kameramann filmt. Auch widerspricht sie den allgemein bekannten Richtlinien einer guten Reportage.

Kleinschnitger gibt an, dass die Auswahl der vor Ort verfügbaren Situationen ersetzt wird, durch das Schaffen von inszenierten Situationen, indem in die Handlungsweise der Protagonisten direkt eingegriffen wird. Diese neuen Handlungen sind oftmals weder natürlich noch realistisch für den Akteur der Reportageszene. Typisch für solche

¹⁵⁰ Vgl. Kleinschnitger, J. (2009). Realität oder Fiktion. Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage. Berlin: Lit Verlag, S. 126.-127.

¹⁵¹ Vgl. ebenda, S. 127.

„Situationserzeugungen“, wie Kleinschnitger sie nennt, ist laut ihm das Hervorrufen von Konflikten. Diese Regiearbeit des Reportageteams und die dadurch entstehenden Situationen sind meist als dramaturgischer Mehrwert gedacht, sollen die Spannung erhöhen, wirken aber größtenteils künstlich und unwirklich im Kontext der Reportage.¹⁵²

Spira legt großen Wert darauf, dass sie nicht in Situationen eingreift und diese beeinflusst. In geringem Ausmaß ist das zwar immer der Fall, sobald eine Kamera in der Nähe ist, aber die Konflikte entstehen von selbst und ohne Regieanweisungen ihrerseits.

6.1.1 Kameraästhetik

Jürgen Kleinschnitger schreibt über die Arbeit des Kameramannes in einer Fernsehreportage in seinem Buch „Realität oder Fiktion? Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage“, dass die beiden passiven Beobachtungsweisen, die *teilnehmende* und die *initiierte*, von der Reaktion und einer möglichst unbeeinflussten Handlung der Hauptfigur leben. Es kommt nicht oder nur minimal zu Regieanweisungen oder zu direkten Kommandos des Kamerateams, beziehungsweise des Kameramannes. Das heißt, dass sich der Kameramann an die Gegebenheiten des Ortes und der Situation anpassen muss und die Wirklichkeit nicht nach seinen ästhetischen Wünschen verändert.¹⁵³

Im direkten Gegensatz dazu stehen, laut Kleinschnitger, die *steuernde* und die *inszenierende* Form der Beobachtung, bei welcher die Kameraästhetik einen höheren Stellenwert einnimmt, als die szenische Natürlichkeit. Es besteht die Möglichkeit einzugreifen, Wiederholungen zu drehen und das Bild nach Wunsch und Vorstellung zu gestalten. Die Kameraleute haben dadurch die Möglichkeit Fehlerkorrekturen durchzuführen, etwa indem sie Szenen wiederholen lassen, wenn technische Kameraeinstellungen wie Weißabgleich, Blendengröße oder Schärfe, nicht stimmig waren. Kleinschnitger findet, dass der Preis für diesen, oftmals nur ästhetischen,

¹⁵² Vgl. Kleinschnitger, J. (2009). Realität oder Fiktion. Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage. Berlin: Lit Verlag, S. 127-128.

¹⁵³ Vgl. ebenda, S. 135.

Mehrwert der Verlust der Authentizität ist. Die Protagonisten werden durch Regieanweisungen, Stopps und Ins-rechte-Bild-Rücken stark fremdgesteuert.¹⁵⁴

Laut Kleinschnitger wird in verfolgende Kamera und erwartende Kamera unterteilt. Während die verfolgende Kamera ausschließlich gegebenen natürlichen Handlung folgt, ist die erwartende Kamera vor dem oder den Protagonisten am Drehort, um ihn anschließend auf Kommando in die Szene kommen zu lassen. Kleinschnitger meint, dass sowohl Vertreter der teilnehmenden und steuernden Beobachtung, als auch Vertreter der initiierenden und inszenierten Beobachtungshaltung die erwartende Position der Kamera eher zu vermeiden wünschen.¹⁵⁵

Die Kameramänner, die für die „Alltagsgeschichten“ im Einsatz sind, bedienen sich dem Prinzip der verfolgenden Kamera. Die Personen tauchen vor ihr auf und werden dann von ihr eingefangen. Die Situationen werden nicht erwartet, sondern passieren spontan.

Ein weiterer wichtiger Punkt ist, laut Kleinschnitger, das Mitdrehen von Übergängen und Bewegungen der Protagonisten, um Bühnenbildästhetik zu vermeiden und Positionswechsel der Protagonisten im Bild zu haben. Auch längere Szenen können ohne im Schnitt gekürzt zu werden, im Endergebnis der Reportage genutzt werden. Dafür ist zu beachten, dass sehr kurze Einstellungen von wenigen Sekunden oder Arbeitszooms und Reißschwenks eher zu vermeiden sind. Der Fokus der Reportagearbeitsweise liegt auf eben den schon genannten längeren Sequenzen mit mehreren Minuten Laufzeit, welche auch bei Kamerafehlern nicht unterbrochen sondern weitergedreht werden. Am Drehort findet, im Gegensatz zum Schnitt, noch keine Zensur der verwendeten, verwendbaren Situationen statt.¹⁵⁶

In den „Alltagsgeschichten“ werden, in den gefilmten und gezeigten Szenen, Protagonisten von der Kamera erfasst. Diese werden bis zum Ende der Sequenz von der Kamera begleitet. Kamerafehler werden hingenommen, denn die Zeit, die spontan

¹⁵⁴ Vgl. Kleinschnitger, J. (2009). Realität oder Fiktion. Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage. Berlin: Lit Verlag, S. 135.

¹⁵⁵ Vgl. ebenda, S. 136.

¹⁵⁶ Vgl. ebenda, S. 136.

handelnden Protagonisten und das Prinzip von Spiras Arbeitsweise lassen es nicht zu, auf Grund dessen eine Szene noch einmal zu drehen.

Kleinschnitger schreibt weiter, dass die Situationen der Protagonisten von der Kamera begleitet werden, auch mit Bewegung. Es kann ebenfalls zu Abschweifungen des Bildes vom Hauptgeschehen kommen. Das heißt die Kamera schwenkt den Fokus auf Nebenfiguren, oder andere Details am Drehort, auch wenn dadurch der Hauptprotagonist zeitweise ganz oder zum Teil aus dem Bild verschwindet. Die Nebenhandlungen sollen, Kleinschnitger zufolge so gewählt sein, dass sie zur gedrehten Sequenz passen und meist erweiterte Möglichkeiten für den Schnitt bieten.¹⁵⁷

Spiras Kameramann verfolgt die Protagonisten bis zum Ende der Sequenz, auch wenn diese weitergehen oder sich von der Kamera abwenden. Oft werden während längeren Interviewpassagen Nebenprotagonisten gezeigt, die im Fall der „Alltagsgeschichten“ meistens Personen sind, die die Szene, die soeben von der Kamera gefilmt wird, beobachten.

Der Kameraoperator hat, laut Kleinschnitger, während dem Dreh die Hauptaufgabe die Hauptfigur und die Situation zu verfolgen, auch wenn ihm die Möglichkeit offensteht, abzuschweifen und nebenbei Passierendes aufzunehmen. Kleinschnitger meint aber, dass er jedoch niemals die Haupthandlung zur Gänze verlieren oder durch einen Reißschwenk allzu schnell den Bildfokus verändern soll. Bei der Arbeit der Kamera ist wichtig, schneidbares Material zu liefern, welches der Reportage im erzählerischen Sinn dient.

Hierzu ein kurze Passage zum Thema „Direct Cinema“. Dieses existierte bereits vor Spiras Arbeiten und war vielleicht ein Ideenlieferant für den Stil ihres Kameramannes. Im „Direct Cinema“ bewirkt der Kamerastil, dem Autor Beyerle zufolge, eine tatsächliche Erfassung von spontanen Situationen. Diese können sich unvorhersehbar entwickeln.

¹⁵⁷ Vgl. Kleinschnitger, J. (2009). Realität oder Fiktion. Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage. Berlin: Lit Verlag, S. 136.

Gleichzeitig ist der Stil aber auch bewusst eingesetzt. Er unterstreicht damit die vermeintliche spontane Freiheit des Aufzeichnungsprozesses.¹⁵⁸

Dadurch, dass das Team nicht in Situationen eingreift, sondern diese spontan, als Augenzeuge miterlebt wird, bewirkt sowohl das „Direct Cinema“ als auch der Stil der Kameraführung bei Spira, scheinbar echte und uninszenierte Bilder. Aber gerade deswegen und durch die Anwesenheit einer Kamera, entwickeln sich gewisse Situationen aufgrund der gegenwärtigen Kamera.

6.1.2 Der Ton

Der Ton der Reportage ist wichtigster Träger der Handlung, da er die Informationen der Protagonisten selbst beinhaltet, weshalb er, Kleinschnitger zufolge, technisch einwandfrei und stets präsent sein muss. Für die präzise Umsetzung wird der drahtlose Anstecker bevorzugt. Dabei handelt es sich im Detail um ein ansteckbares Kleinmikrofon mit Nieren-Charakteristik, welches vom Protagonisten getragen wird. Es ist über eine Funkstrecke direkt mit der Kamera oder mit dem Mischgerät des Tontechnikers verbunden. Vor allem psychologisch hat diese Art der Tonabnahme eine positive Wirkung, da die unübersehbaren großen Mikrofone und der geangelte Ton durch einen extra Techniker ausbleiben.¹⁵⁹

Spira sagt dazu im Interview mit der Verfasserin:

Spira: Ich hatte ein Ansteckmikro und der Tonmann hat geangelt. Das wir sozusagen in der Kampfszene losziehen konnten und von hinten irgendwo eine Frage stellen.¹⁶⁰

Aufgrund der Spontanität der Situationen in denen sich das Kamerteam von Spira befindet, ist es nicht möglich an den Protagonisten ein ansteckbares Kleinmikrofon zu

¹⁵⁸ Vgl. Beyerle, M. (1997). *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre* (Band 14 Ausg.). (D. Galloway, Hrsg.) Frankfurt: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S.109.

¹⁵⁹ Vgl. Kleinschnitger, J. (2009). *Realität oder Fiktion. Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage*. Berlin: Lit Verlag, S. 139-140.

¹⁶⁰ Elizabeth T. Spira im Interview mit der Verfasserin vom 15.10.2013

montieren. Der Ton wird durch einen Techniker, mit einer Tonangel, geangelt. Die Benützung eines Handmikrofones erscheint für Spiras Drehs unpraktisch, da sie ihren Protagonisten nie so nahe kommen kann, dass sie selber im Bild ist. Rein für die Aufzeichnung der Fragen die sie selber stellt, verwendete sie ein ansteckbares Mikrofon.

6.1.3 Der Reporter

Spira ist in ihren Formaten immer nur im Hintergrund, aber trotzdem präsent. Sie steht neben den Protagonisten im Mittelpunkt, obwohl sie nie am Bildschirm zu sehen ist. Über die Aufgaben und die Funktion des Reporters schreibt Kleinschnitger, dass der Reporter während der Drehtage ein vielfältiges Aufgabenprofil erfüllt. Jenes umfasst vor allem vier Funktionen:

- Der Reporter ist Autor, der in der Reportage erzählten Geschichte, überlegt sich im Vorhinein den dramaturgischen roten Faden und plant in diesem Sinn die Dreharbeiten. Er organisiert somit den gesamten Film, aber auch die einzelnen Drehtage und übernimmt die Verantwortung für den zeitlichen Ablauf des Drehs.
- Kleinschnitger sieht den Reporter, in seiner Funktion, zeitgleich als Augenzeuge und Journalist. Er verwendet das Format und die Arbeitsweise der Reportage als journalistische Methode um Fakten zusammenzutragen und ein von ihm ausgewähltes Thema offen gegenüber dem Ergebnis zu behandeln.
- Eine weitere Funktion des Reporters, nach Kleinschnitger, ist jene, Gesprächspartner innerhalb der Reportage für die Protagonisten zu sein. Außerdem ist er Ansprechpartner für Fragen den Dreh betreffend und für Passanten. Demnach ist er Beteiligter an der szenischen Handlung und somit für den Rezipienten meist hörbar, in diversen Formaten auch sichtbar im Bild. Teilweise obliegt dem Reporter zusätzlich die Verantwortung über die Bildregie.¹⁶¹

Spira ist der wichtigste Faktor in ihrem Format. Sie sucht die Themen und somit die Drehorte aus und überlegt sich bereits vorher einen groben Zeitplan für die Dreharbeiten.

¹⁶¹ Vgl. Kleinschnitger, J. (2009). Realität oder Fiktion. Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage. Berlin: Lit Verlag, S, 149.

Alles Weitere entwickelt sich vor Ort. Sie fungiert als Augenzeuge und erkennt die Situationen die sie für ihre Reportage benötigt. Sie ist nie im Bild und trotzdem leiten ihre Fragen durch die Reportage. Sie ist Interviewpartner und Bezugsperson für ihre Protagonisten. Die Bildregie überlässt sie aber zum größten Teil ihrem Kameramann.

Über die Autorenschaft, als wichtigste Aufgabe des Reporters, schreibt Kleinschnitger, dass er den Blick für den Gesamtfilm nicht verlieren und dafür sorgen soll, dass die aufgenommen Situationen zum Thema passen. Des Weiteren ist es wichtig verschiedene Situationen im Laufe eines Drehs dramaturgisch zu bewerten und bei Bedarf einzelne entscheidende Punkte genauer zu betrachten. Es soll durch die Reportage die ‚Geschichte in der Geschichte‘ gefunden werden, weshalb der Reporter offen gegenüber Neuem sein soll und nicht nur sein vorbereitetes Skript abarbeiten darf. Der Reporter übernimmt, wie bereits erwähnt, jegliche organisatorischen Aspekte des Films.¹⁶²

Da Spira nicht nach einem vorgegeben Skript arbeitet, muss sie genau wissen, was sie von den vorgefundenen Szenerien für ihre Reportage verwenden möchte. Sie ist somit Autor ihrer Geschichte und findet durch genaue Beobachtung die Geschichten, die ihr Format so einzigartig machen.

Die Aufgabe des Augenzeugen, die der Reporter, laut Kleinschnitger, innehat, ist von großer Wichtigkeit, da er sich als Journalist vor Ort befindet und jede Chance nutzt, die Geschichte zu erweitern. Dabei ist ein hohes Maß an Aufmerksamkeit, während der Dreharbeiten, gefragt. Die Subjektivität des Reporters soll zu jeder Zeit erkennbar bleiben. Die Anwesenheit des Reporters in der Situation ist für die Reportage, dem Autor zufolge, unabdingbar. Jedoch ist es eine Frage des Formates ob er zu sehen ist, beziehungsweise zum Akteur wird oder nicht.¹⁶³

Spira ist, wie bereits erwähnt, neben den Protagonisten der wichtigste Faktor ihrer Reportagen, da ihre Stimme unverkennbar ist und Wiedererkennungswert besitzt. Ohne

¹⁶² Vgl. Kleinschnitger, J. (2009). Realität oder Fiktion. Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage. Berlin: Lit Verlag, S. 149-151.

¹⁶³ Vgl. ebenda, S. 151-152.

diese markante Stimme, die während der Interviews zu hören ist, würde viel von der Einzigartigkeit der „Alltagsgeschichten“ wegfallen.

Kleinschnitger nennt die Auswahl der Interviewsituationen und die Interviewführung, sowie Regiearbeit, als weitere Aufgaben des Reporters. Die Dramaturgie der Fernsehreportage steht hierbei im Fokus. Der Reporter bestimmt die Auswahl der Szenerie sowie Eingriffe in die Situation und Wiederholungen, natürlich im Sinne der Redaktion für die er journalistisch arbeitet. Dennoch ist er, laut Kleinschnitger, in erster Instanz Autor einer Geschichte und erst in Folge Journalist und Augenzeuge.¹⁶⁴

Spira trifft die Auswahl der Drehorte und der Interviewpartner. Gleichzeitig ist sie Augenzeugen, verschiedenster Szenerien, zu denen sie mit ihrem Team dazu stößt. Sie behält im Blick, was sie noch gefilmt haben möchte, welche Protagonisten und Interviews sie noch benötigt, bis die Reportage komplett ist.

Abschießend ist zum Thema Reporter zu sagen, dass Spira sowohl Autor, Regisseur und Augenzeuge ist, als auch wichtiger Bestandteil für die Rezipienten und Ansprechpartner für ihre Protagonisten.

6.1.4 Die Postproduktion

Kleinschnitger teilt die Postproduktion in Schnitt und Kommentar ein. Zum Schnitt erläutert er, dass es eine weitere Teilung in drei Unterkategorien gibt: Schnittstrategie, Dramaturgie und Gestaltung. Die Schnittstrategie beinhaltet die vorbereitende Organisation der Vorgehensweise während dem Schnitt. Dazu zählt das detaillierte Sichten des gesamten Materials und davon ausgehend folgt das Erstellen eines genauen Schnittplanes.¹⁶⁵

Die Dramaturgie des Filmes ist die nächste Stufe nach dem Erstellen der Schnittstrategie und ist laut Kleinschnitger notwendig für das Endprodukt. Der dramaturgische Schnitt

¹⁶⁴ Vgl. Kleinschnitger, J. (2009). Realität oder Fiktion. Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage. Berlin: Lit Verlag, S, 153-154.

¹⁶⁵ Vgl. ebenda, S. 154-155.

soll sich aber immer an der gedrehten Geschichte und den erlebten Handlungen orientieren. Kleinschnitger schreibt, dass dramaturgische Eingriffe die Aufgabe haben, der Geschichte Spannung zu verleihen. Vor allem der Einstieg ist hierbei wichtig. Das Thema muss bereits in der ersten Szene zu erkennen sein, die Hauptfiguren werden eingeführt und der Rezipient soll von der erzählten Geschichte gefesselt werden.¹⁶⁶

Wie bereits im Kapitel 3.1. erläutert handelt es sich bei der Dramaturgie von Spira's „Alltagsgeschichten“ um eine Aneinanderreihung von Protagonisten, die selten namentlich vorgestellt werden. Trotzdem leitet sie ihre Reportage „Schauplatz Kaisermühlen“ mit der geschickten Platzierung von zwei O-Tönen ein. Der Zuschauer ist von Beginn an gefesselt.

6.1.5 Gestaltung der Reportage

Darüber schreibt Kleinschnitger, dass neben Dramaturgie und Spannung, es die wichtigste Aufgabe des Schnitts ist, die Authentizität zu fördern. Die Auswahl und Montage der Szenen, die Ästhetik des Schnitts durch den Cutter, sowie die Kürzung gedrehter Sequenzen entscheiden über die Möglichkeit des Rezipienten Empathie, gegenüber einer in der Reportage gezeigten Situation beziehungsweise Person, zu empfinden.¹⁶⁷ Das heißt der Schnitt ist eine der wichtigsten Komponenten, die Qualität einer Reportage betreffend.

Dazu schreibt Gabriele Voss in ihrem Buch „Schnitte in Raum und Zeit. Notizen und Gespräche zu Filmmontage und Dramaturgie.“:

„Schauen und nochmal schauen, sehen und hören – damit fing alles an. Dann auswählen, Zusammenhang herstellen und entscheiden in immer neuen Durchgängen. Wann kommt der ganze Prozeß zu einem Ende? Wenn alles eine Balance gefunden hat und die Sache in sich stimmig ist. Wenn im Ganzen genug Offenheit bleibt und die Seiten der Notizbücher keine Vorschläge mehr enthalten. Wenn der Fertigstellungstermin unaufschiebbar geworden ist und man hoffentlich nicht zu einem vorschnellen Ende kommen muß. Nach vielem Auf und Ab in den

¹⁶⁶ Vgl. Kleinschnitger, J. (2009). Realität oder Fiktion. Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage. Berlin: Lit Verlag, S. 156.

¹⁶⁷ Vgl. ebenda, S. 162.

Windungen der Spirale, deren Drehung sich verlangsamt und schließlich ganz aufhört. Das heißt nicht, daß keine Zweifel bleiben, daß alle Fragen beantwortet sind und daß man für alles eine Lösung gefunden hat. Irgendwann sind die möglichen Alternativen aber ausprobiert und so viele Entscheidungen getroffen, daß der eingeschlagene Weg unumkehrbar wird.¹⁶⁸

Spira setzt nur begrenzt einen Off-Kommentar ein, später verzichtet sie ganz darauf. Ihre Reportagen sind hauptsächlich aneinander montierte Aussagen ihrer Protagonisten. Kleinschitger unterscheidet Kommentare anhand ihrer Länge. Während die *O-Ton Reportage* kaum oder keinerlei Sprechertext verwendet und vorwiegend mit freistehenden, natürlichen Originaltönen arbeitet, nutzt die *textarme Reportage* in sehr reduzierter Form das Mittel der Sprache. In dieser Form der Sprachnutzung wird häufig ohne Verben gearbeitet, beziehungsweise werden sehr kurze Sätze ohne Nebensatz verwendet. Die Aufgabe des Kommentars, laut Kleinschitger, ist eine handlungsorientierte, situationsbedingte Erläuterung zu liefern, oder einen Übergang zwischen einzelne Szenen zu schaffen. Außerdem gibt er oftmals Informationen preis, die zum Verständnis der Geschichte notwendig sind, sowie etwa über gesellschaftliche Besonderheiten.¹⁶⁹ Wenn Spira nicht ganz auf den Kommentar verzichtet, wie in ihren späteren Arbeiten, wird er minimalistisch eingesetzt, um bestimmte Fakten zu vermitteln, die man über die gezeigte Gegend wissen sollte, oder Protagonisten werden kurz vorgestellt, meistens aber auch in Verbindung mit einer informierenden Botschaft:

Zu Beginn von „Schauplatz Kaisermühlen“:

„**Off-Stimme:** Hans Biener, Vertreter für Baumaterialien ist einer von zehntausenddreihundereinundfünzig Kaisermühlern.“¹⁷⁰

Kurz gehalten, aber mit Information hilft der Kommentar dem Rezipienten sich in der Reportage zurechtzufinden.

¹⁶⁸ Voss, G. (2006). Schnitte in Raum und Zeit. Notizen und Gespräche zu Filmmontage und Dramaturgie. In Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NW (Hrsg.), *Texte zum Dokumentarfilm 10*. Berlin: Vorwerk 8, S. 232.

¹⁶⁹ Vgl. Kleinschitger, J. (2009). Realität oder Fiktion. Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage. Berlin: Lit Verlag, S. 163-165.

¹⁷⁰ Spira, E. T. (Regisseur). (1994). *Alltagsgeschichte - Schauplatz Kaisermühlen*. Österreich, Timecode: 01:12-01:21.

6.2 „Liebesg’schichten und Heiratssachen“

Spira spricht in einem Interview über ihr „intimes Format“ Liebesg’schichten und Heiratssachen“. Sie erklärt darin, wie sie sich auf die Dreharbeiten vorbereitet, wie die Sendung zusammengestellt wird und wie sie mit ihren Kandidaten umgeht.

„Stadtbekannt: Was ist das Erfolgsgeheimnis von Liebesg’schichten und Heiratssachen?

Spira: Wahrscheinlich schauen die Leut’ einfach gerne diese Geschichten an.

(...)

Stadtbekannt: Wie gehen Sie mit schüchternen Personen um?

Spira: Das stört mich nicht. Es ist ja auch die Stille etwas sehr Angenehmes. Wir reden ja nicht so viel in dem Medium. Schüchternheit, Stille, Vereinsamung – das gehört zur Sendung. Schüchterne Leute reden entweder wie ein Kanonenfeuer, und quatschen eine halbe Stunde durch, aus Panik, dass man sie nicht mehr weiter fragt. Oder sie sind sehr leise. Das finde ich eigentlich sehr schön. Da muss man ihnen Zeit geben in der Langsamkeit, in ihrer Schüchternheit Dinge von sich geben. Das ist mir lieber, als wenn mich jemand zu Tode quatscht, oder Witze erzählt.

(...)“¹⁷¹

Im Interview mit der Verfasserin antwortet Spira auf die Frage: Werden die Kandidaten vorab gebrieft?

„Spira: Nein, also ich rede mit den Kandidaten nicht vorher, sie melden sich bei uns und werden recherchiert. Da hab ich zwei Mitarbeiterinnen, die dann telefonieren mit ihnen und recherchieren, also ich kenne die Geschichten und schau sie mir an, dann weiß man, das ist eine lustige Geschichte. Ich schau mir an wen wir machen und wen wir nicht machen. Und wo ich mich nicht auskenne, sage ich ihnen, sie sollen noch einmal nachfragen. Ich lese das dann ganz kurz davor, weil ich ja schon alt und vergesslich bin (lacht) vor der Wohnungstür durch. Und dann dürfen die auch vorher nicht mit mir reden, weil die sind ja dermaßen aufgeregt, dass sie mir gleich alles erzählen wollen. Die ganze Glut ist dann weg. Entweder sag ich dann: ‚Jössas, ich hab was im Auto vergessen.‘ und stehe unten oder wir sagen, wir müssen jetzt noch herrichten, mit dem Licht und so. Die Jenny, die immer mitfährt mit mir, sagt dann: ‚Ach ich erklär Ihnen jetzt wie das funktioniert.‘ Die sind froh, wenn sie mit einer hübschen Dame reden können, da freuen die Herren sich. Die sitzen in der Küche und reden halt über irgendwas, während wir die Scheinwerfer einrichten. Ich versuche mit ihnen

¹⁷¹ Stadtbekannt. (13. 07 2012). www.stadtbekannt.at. Abgerufen am 19. 08 2013 von http://www.stadtbekannt.at/de/magazin/im-gespr_ch/elizabeth-t_-spira-im-gespr_ch.html

vorher kaum zu reden. Und dann ergibt sich das sowieso. Da ergeben sich manchmal ganz seltsame Wendungen, wo ich mir denke, die Geschichte hat er ja ganz anders erzählt, oder habe ich anders in Erinnerung.¹⁷²

In dem Interview erklärt Spira ihre die Arbeitsweise vor den Dreharbeiten der „Liebesg’schichten und Heiratssachen“.

Zu Beginn der Arbeit steht die Recherche. Für diese Arbeit hat Spira Redakteure. Sie wählen dann gemeinsam mit ihr aus, wer für die Sendung als Kandidat in Frage kommt. Sie finden vor dem Dreh heraus, wer der Kandidat ist, welche Geschichte er zu erzählen hat und wo und wie er lebt. Spira bekommt die gesammelten Informationen vor Drehbeginn. Sie weiß also genau Bescheid, was sie am Drehort erwartet. Die Informationen von den Redakteuren liest sie sich, um gut vorbereitet zu sein, am Weg zu den Kandidaten durch. Sie beschäftigt sich nicht lange damit, sodass die Spontanität nicht verloren geht. Bei den Kandidaten angekommen, versucht Spira ihnen aus dem Weg zu gehen bis die Dreharbeiten beginnen.

Gefilmt werden die Kandidaten, die Vorstellung deren Lieblingsbeschäftigungen und Nippes der in deren Wohnungen als Dekoration dient, da diese Motive die typischen Kandidatenportraits ausmachen. Bei den Interviews handelt es sich um gesetzte Interviews. Der Kandidat befindet sich meistens im Wohnzimmer auf einer Couch oder sitzt auf einem Sessel. Spira führt nicht Regie und spricht vor dem Interview nicht mit den Kandidaten. Der Schnitt ist die letzte Instanz, welche die Interviews, beziehungsweise die Kandidatenportraits, sendefähig macht.

Zu den Dreharbeiten sagt Spira im Interview mit der Verfasserin:

Spira: Zu den Außendrehen fahre ich nicht mit. Da wissen die Kameraleute was wir brauchen, weil das wäre mir zu viel. Wir machen die Interviews im Winter, wir fangen jetzt an im November und ich schneide immer dazwischen. Im Sommer sitzen wir, wie bei einer Fließbandarbeit, und machen eine Sendung nach der anderen. Ich muss ja warten, bis es grün ist draußen. Die Innenaufnahmen mach ma vorher, das ist immer angenehm, wir machen das auch falls irgendwer abspringen will. Das machen wir sicherheitshalber, auch wenns fad ist, dann soll

¹⁷² Elizabeth T. Spira im Interview mit der Verfasserin vom 15.10.2013.

er lesen, soll er Musik hören oder sonst was. Damit wir auf alle Fälle abgesichert sind. Wenn das nicht der Fall ist, können wir gar nichts machen. Wir warten dann bis es grün ist, heuer war der Winter sehr lang, da konnten wir erst Ende Mai beginnen. Wenn es dann endlich grün ist muss das Kamerateam zu den Kandidaten fahren. Das besprechen wir aber vorher. Das ist auch gut, weil wir dazwischen schneiden und ich dann sagen kann: ‚Aha, das wollten wir so, aber eigentlich würde sowas besser passen, also langsamer, oder schneller zum Beispiel.‘ Ja und die Kameraleute, die können das schon selber. Das sind so ein minütige Montagen, eine Minute ist schon maximal. Also das ist für einen guten Kameramann kein Problem. Der braucht mich nicht dazu, wir besprechen das vorher, und jeder gute Kameramann weiß, die Montage mit ungefähr der Musik, wir sagen ihm was wir wollen. Da muss ich nicht extra noch mitfahren.¹⁷³

Die Produktion ist nicht kompliziert, sondern einfach gehalten. Trotzdem entsteht aus den einfachen Mitteln der Film- und Interviewkunst eine Sendung, die über Jahrzehnte hinweg ein Millionenpublikum anzieht.

7. Die Popularität von Elizabeth T. Spiras Formaten

Abschließend und kurz gehalten soll nun die Faszination auf das Publikum und die Beweggründe in Elizabeth T. Spiras Formaten als Kandidat mitzuwirken erklärt werden. Die Frage warum ihre Formate nach wie vor erfolgreich sind, erschließt sich zum Teil auch daraus.

Stefan Reinecke schreibt in seinem Beitrag „Es gibt kein fremdes Leid. Interviewtechnik im Dokumentarfilm am Beispiel des Fernseh-Dokumentaristen Hans-Dieter Grabe“ in dem Buch „Bilderwelten.Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen“, über die Technik Dokumentarfilme zu drehen und bedient sich an Hans-Dieter Grabe, der seit mehr als fünfundzwanzig Jahren Dokumentarfilme dreht. Interessant ist vor allem die, an manchen Stellen ähnliche, Arbeitsweise, welche die Arbeiten von Spira und Grabe verbindet. Auch die Themen ähneln sich. In Grabes Filmen geht es, Reinecke zufolge, wie auch in jenen von Spira, um Ausgegrenzte, um die Nazi-Vergangenheit und Auseinandersetzung mit dem Tod. Des Weiteren ist auch bei Grabe der Mensch, seine Worte, Gesten und

¹⁷³ Elizabeth T. Spira im Interview mit der Verfasserin vom 15.10.2013.

Verlegenheiten der zentrale Punkt seiner Arbeiten. Sowohl bei Grabe, als auch bei Spira, wird der Zuschauer mit dieser dramaturgischen Strategie dazu gebracht, Stellung zu dem Menschen beziehen zu müssen, den er in dem Dokumentarfilm von Grabe oder in der Fernsehreportage von Spira beobachtet.¹⁷⁴

Die bezogene Stellungnahme kann sowohl positiv, als auch negativ ausfallen, aber in beiden Fällen werden Menschen beachtet, die sonst eher weniger in der Öffentlichkeit beziehungsweise im Fernsehen Beachtung bekommen. Deshalb ist Spiras Arbeit nicht nur ein wichtiger Beitrag in der österreichischen Fernsehlandschaft, sondern auch ein wichtiger Beitrag zur öffentlich gemachten Meinung und Geschichten von und über Randgruppen.

In dem Buch „*dating.21 Liebesorganisation und Verabredungskulturen*“ von Marc Ries, Hildegard Fraueneder und Karin Mairitsch befindet sich der Artikel „Verabredung mit Unbekannten. Zur sozialen Funktion von Dating-Shows im Fernsehen“ von Vrääh Öhner. Darin beschreibt er, was die soziale Funktion von Dating-Shows, hier wieder „intime Formate“ genannt, gegenüber anderen Unterhaltungsformen des Fernsehens voraushaben. „Intim“ verweist schon auf die Besonderheit dieser Formate. Es handelt sich, Öhner zufolge, um die seltene Nähe zum Zuseher und seinem Alltag, sowie um das sehr sensible Eindringen in den Alltag und die Privatsphäre der Protagonisten. Spielfilme und Fernsehsendungen erzeugen, im Gegensatz dazu, durch das hohe Maß an Erotik und Action, eher Distanz zwischen TV-Inhalt und Rezipient. Bei den „intimen Formaten“ tritt Nähe anstelle von Spannung und Vielfalt, dadurch differenzieren sie sich stark und sehr spezifisch von den meisten anderen medialen Unterhaltungsformen. Der Verlust an Intensität und Narration wird durch den Gewinn an sozialer Nähe ausgeglichen.¹⁷⁵

Der Zuseher fühlt sich also in den Kandidaten ein, indem er sich durch die Einsicht in das Privatleben der Kandidaten die das Format vermittelt, mit ihnen verbunden fühlt. Einen anderen Blick auf dieses Thema bietet sich in „Scham – ein menschliches Gefühl.

¹⁷⁴ Vgl. Reinecke, S. (1990). Es gibt kein fremdes Leid. Interviewtechnik im Dokumentarfilm am Beispiel des Fernsehdokumentaristen Hans-Dieter Grabe. In *Bilderwelten Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen* (S. 169-178). Marburg: Hitzroth, S. 169 – 170.

¹⁷⁵ Vgl. Öhner, V. (2007). Soziale Funktion von Dating-Shows im Fernsehen. In M. Ries, H. Fraueneder, & K. Mairitsch (Hrsg.), *dating.21. Liebesorganisation und Verabredungskulturen* (S. 141-149). Bielefeld: transcript, S.147.

Kulturelle, psychologische und philosophische Perspektiven“. Darin beschreiben Rolf Kühn, Michael Raub und Michael Titze die Faszination des Zusehers an „intimen Formaten“. In dem Kapitel „Die Show als Allmachts-Maschine – Exhibition und Voyeurismus im Fernsehen“ schreiben die Autoren, dass bei der Teilnahme an „intimen Formaten“ durch den Akt der Selbstdarstellung, Unterlegenheit in Größe verkehrt wird. Alle empfundene Minderwertigkeit im normalen Leben, wird durch das Fernsehen und dessen Macht für kurze Zeit vergessen. Die Zuseher vor dem Fernseher sind jedoch, den Autoren zufolge, von dieser Selbstdarstellung peinlich berührt und empfinden Scham. Diese Scham gegenüber dem Fremden im Fernsehen gibt ihnen das Gefühl, besser zu sein. Die eigene Persönlichkeit wird dadurch aufgewertet. Er empfindet eine Identifikation, indem er sich emphatisch mit dem Kandidaten im Fernsehen zeigt und bemerkt, dass es ihm selber peinlich wäre. Danach festzustellen, dass der Rezipient selber nicht Opfer dieser für ihn peinlichen Szene ist, sondern wertender Beobachter, verwandelt die Scham in Belustigung. Beide Seiten, sowohl der Darsteller als auch der Zuseher sehen sich somit als Gewinner. Für den Darsteller ist sein Fernsehauftritt Selbstbestätigung, während der Zuseher sich darin bestätigt sieht, besser zu sein, als die Person im Fernsehen.¹⁷⁶

Einen weiteren Aspekt des Erfolges von „intimen Formaten“ beschreibt Hans-Jürgen Koch in seinem Beitrag „Aus der Sicht eines Journalisten“ in dem Buch „Die Lust am öffentlichen Bekenntnis. Persönliche Probleme in den Medien“. In diesem Beitrag geht es zwar um Talk-Shows, aber umgelegt auf „intime Formate“ treffen diese Faktoren auch auf Spira zu.

Koch schreibt, dass Talkshows, in denen Menschen sich selbst ins Zentrum des Geschehens stellen lassen, ihren Erfolg auf den Möglichkeiten des Fernsehens, welche darin bestehen die Wirklichkeit in hohem Maß zu dramatisieren, gründen. Ereignisse erfahren einen Inszenierungsfaktor, wodurch ihre dramatische oder tragische Bedeutung überhöht wird. Das ausgestrahlte Ergebnis ist, laut Koch, fiktive Realität, weil es durch das Medium selbst inszeniert wird. Dadurch hat der Rezipient eine Vorlage um sich sozial einzuordnen, indem er für sich selbst die Entscheidung zwischen Identifikation und

¹⁷⁶ Kühn, R., Raub, M., & Titze, M. (1997). Scham - ein menschliches Gefühl. Kulturelle, psychologische und philosophische Perpektiven. Opladen: Westdeutscher, S. 94-95.

Abgrenzung trifft. Ist er demjenigen, der auf dem Bildschirm, vor der Welt sein Innerstes preisgibt ähnlich oder stehen seine Persönlichkeit, sowie sein Leben konträr zum Gezeigten. Journalisten interessieren sich, dem Autor zufolge, vor allem für das Außergewöhnliche, zumindest für das, was ihnen außergewöhnlich erscheint. Der Erfolg „intimer Formate“ basiert unter anderem auch auf der bewussten, oder unbewussten Manipulation in der Kommunikation, seien es nonverbale Techniken, Körpersprache, Gestik, Mimik, Schweigen, Unterbrechen oder Zwischenfragen.¹⁷⁷ Das heißt der Moderator ist immer Mitgestalter des Endproduktes und somit Manipulator der fiktiven Realität.

Die Frage warum Spiras Formate so erfolgreich sind, wird hier teilweise beantwortet. Ein wichtiger Grund ist der Voyeurismus beziehungsweise die Schaulust und der Narzissmus der Fernsehzuseher, die sich über das Gefühl der Scham für Fremde, selber besser fühlen und sich somit durch das Sehen von „Liebesg'schichten und Heiratssachen“ aber auch „Alltagsgeschichten“, sowohl unterhalten, als auch überlegen fühlen.

Andererseits bekommen durch Spira Menschen eine Stimme, die ohne sie ungehört blieben. Alte, Alkoholiker, Verbrecher in den „Alltagsgeschichten“, Einsame, verlorene Menschen in den „Liebesg'schichten und Heiratssachen“. Diese Personen präsentieren ihre Weltanschauung, ihre politische Gesinnung, sowie ihre ganz privaten Lebensgeschichten einem Millionenpublikum. Ihnen wird zugehört und Aufmerksamkeit geschenkt, die sie sonst im Leben nicht erfahren dürfen. Dabei kommt es teilweise durch Spira, zu bestimmten Manipulationen, da sie das Gespräch mit ihren Fragen und Hörsignalen leitet. Je nachdem, wie man die Protagonisten ihrer Sendungen wahrnimmt, kann man das positiv oder negativ deuten.

Diese Kombination macht Formate einerseits zu einer Attraktion, im Sinne von „Freakshow“ für die Zuseher, andererseits gibt sie den Kandidaten beziehungsweise den Protagonisten ihrer Sendungen das Gefühl ernst genommen und gehört zu werden. Was

¹⁷⁷ Vgl. Koch, H.-J. (1999). Aus der Sicht eines Journalisten. In P. Winterhoff-Spurk, & K. Hilpert (Hrsg.), *Die Lust am öffentlichen Bekenntnis. Persönliche Probleme in den Medien* (S. 7-10). St. Ingbert: Röhring Universitätsverlag, S. 7-10.

im Endeffekt beides dazu beiträgt, dass ihre Formate nach wie vor so beliebt beim Publikum sind und dass sich nach wie vor sehr viele Menschen als Kandidaten für ihre Sendung „Liebesg’schichten und Heiratssachen“ bewerben.

Conclusio

Das Konzept, das hinter Spiras Formaten steckt, wurde in dieser Arbeit herausgearbeitet und wird nun, anhand der zu Beginn aufgestellten Hypothesen, belegt und zusammengefasst.

Spira ist, neben den Protagonisten, der wichtigste Faktor ihrer Formate. Ohne sie wären die Sendungen in dieser Form nicht möglich. Dabei arbeitet sie nach bestimmten genretypischen Regeln, bringt sich durch ihre Fragen ein und bestimmt in ihren Formaten selber, was gezeigt werden soll und wie sie die Protagonisten zeigen möchte. Dies bestätigt die **Hypothese 1 zu Inhalt und Repräsentation:**

Die Genres, die Spira behandelt, hat sie auf ihr Konzept zugeschnitten und passt sie natürlich ihrer Arbeitsweise an. Diese unterliegt bestimmten genretypischen Regeln, die sie nach ihrem Ermessen einhält, oder verändert.

Die Dramaturgie baut auf den Stilmitteln auf, die Spira in ihren Formaten verwendet. Diese sind sowohl einfach, als auch einzigartig. Der Aufbau der Sendungen ist durchdacht und bewusst gewählt, was in den „Liebesg’schichten und Heiratssachen“ besonders auffällt, da jede Sendung nach denselben Regeln abläuft. Dabei stehen die Protagonisten, ihre Interviews, der Nippes in ihren Wohnungen und die Darstellung ihrer Lieblingsbeschäftigung als besondere Stilmittel im Vordergrund. Somit bestätigt sich **Hypothese 2 zu Narration und Dramaturgie:**

Die Dramaturgie besteht aus verschiedenen Stilmitteln, die die Formate für die Rezipienten interessant machen.

Spira achtet bei ihren Sendungskonzepten genau darauf, wer darin vorkommen soll. In den „Alltagsgeschichten“ bietet sie Menschen, aus speziellen Milieus, eine Plattform. Diese Akteure sind Personen, die von der Gesellschaft nicht viel Gehör bekommen. Für beide Formate gilt, dass Menschen die freiwillig vor einer Kamera sprechen, das Bedürfnis nach Selbstdarstellung haben. Sie möchten ernst genommen werden. Dabei spielt Spira mit ihren interessierten Fragen und ihrem aufmerksamen Zuhören eine

wichtige Rolle. Die Kombination, aus Selbstdarstellung, dem Wunsch nach Anerkennung und Spira, bewegt die Kandidaten zu ihren Fernsehauftritten. Dadurch wird **Hypothese 3 zu Figuren und Akteure** belegt:

Die Protagonisten der Formate sind sowohl an ihrer Selbstdarstellung interessiert, als auch an einer Person, die ihnen zuhört und sie ernst nimmt.

Das Konzept der Gestaltung fordert besonders die Arbeit des Kameramannes. Da dieser in den „Alltagsgeschichten“ nach den Regeln der Sozialreportage arbeitet, ist er mitten im Geschehen und nimmt Kamerafehler in Kauf um die Szene nicht zu stören. Er ist auf sich alleine gestellt, da Spira als Reporters darauf achten muss, die richtigen Personen, Szenen und Schauplätze zu wählen. Das Team spricht sich während der Dreharbeiten nur wenig ab, alle Beteiligten haben die Prämisse das Geschehen vor der Kamera uninszeniert zu lassen. In den „Liebesg'schichten und Heiratssachen“ wird ebenfalls nur wenig Regie geführt, der Kameramann genau weiß, auf was Spira besonderen Wert legt. Im Schnitt finden beide Formate ihre bestmögliche Form. Erst hier sieht Spira, was sie aus dem gedrehten Material machen kann. Die Gestaltung ist minimalistisch und auf das reduziert, was an den Drehorten vorgefunden wird. Daraus ergibt sich die Bestätigung von **Hypothese 4 zu Ästhetik und Gestaltung:**

Spira hat eine ihr eigene minimalistische Arbeitsweise, die sie mit ihrem Team und ihren Protagonisten seit Jahrzehnten verfolgt. Diese Reduktion wirkt sich positiv auf den Erfolg der Sendungen aus.

Der Reiz ihrer Formate, für das Publikum, liegt im Einblick in andere Welten, in andere soziale Schichten und in private Wohnzimmer. Dabei kann der Zuseher seine Neugierde und seine Schaulust befriedigen. Er erfährt eine andere Welt, hört Menschen, die er sonst nicht gehört hätte. Dabei empfindet er sowohl Fremdscham für die gezeigten Personen, als auch ein gutes Gefühl, nämlich ‚besser‘ oder ‚nicht so peinlich‘ zu sein, wie die Protagonisten selbst. Dadurch kann er sich von ihnen distanzieren, was ihm dennoch die Möglichkeit bietet sich mit ihnen teilweise zu identifizieren. Immer aber mit dem Gefühl, durch das Beobachten, niemals selber in dieser peinlichen Lage sein zu müssen. Dies ist die Bestätigung von **Hypothese 5 zu Kontext/Popularität:**

Das Publikum bekommt die Möglichkeit, sich mit Menschen aus anderen sozialen Schichten zu beschäftigen, sich einerseits mit ihnen zu identifizieren, andererseits sich von ihnen durch Fremdscham zu distanzieren.

Das Konzept der Interviewführung, in Spiras Formaten, ist sowohl einfach, als auch wirkungsvoll. Sie stellt kurze, verständliche Fragen, auf den jeweiligen Interviewpartner abgestimmt. Dabei bedient sie sich der Umgangssprache, was authentisch und sympathisch bei ihren Gesprächspartnern ankommt. Die Antworten kommen in den „Alltagsgeschichten“ spontan, da die Menschen nicht auf ihren Fernsehauftritt vorbereitet waren. Die Protagonisten in „Liebesg'schichten und Heiratssachen“ haben Zeit sich über ihre möglichen Fragen und Antworten Gedanken zu machen. Durch Hörersignale bestätigt Spira ihr Interesse an dem Interviewpartner. Dabei baut sie die Fragen aufeinander auf, was den Protagonisten das Gefühl gibt, dass ihnen zugehört wird. Aus diesen Faktoren ergeben sich die Gründe, für die ausführlichen Antworten und die gegebenen Einblicke in sehr private Belange des jeweiligen Gesprächspartners. Darauf bauen die Formate auf und das wiederum bestätigt **Hypothese 6 zur Interviewführung:**

Das Interview ist für den Verlauf der Formate der wichtigste Handlungsträger. Spira wird damit, neben ihren Protagonisten, zum wichtigsten Faktor ihrer Formate.

Anhand der bestätigten Hypothesen ergibt sich folgendes Konzept, das hinter Elizabeth T. Spiras Formaten steckt:

Genretypische Regeln (Fernsehreportage, Intimes Format) werden eingehalten, aber auf Spiras Formate zugeschnitten, dabei steht die Einfachheit im Vordergrund.

Spira hat ihre eigenen Stilmittel, mit denen sie ihre Formate einzigartig macht (zum Beispiel Musik, Nippes, Fenstergucker).

Spira wählt ihre Protagonisten bewusst aus. Sie erkennt wer etwas sagen möchte, wer für ihre Sendungen interessant ist, wer den Drang zur Selbstdarstellung verspürt und wer nicht.

Die Protagonisten der „Liebesg'schichten und Heiratssachen“ zeigen, durch ihre Bewerbung Eigeninitiative und Gesprächsbereitschaft. Dabei wählt Spira jene Bewerbungen aus, die ihre Sendungen zu einem einzigartigen Gemisch der verschiedensten Protagonisten machen. Das wiederum trifft auch auf die „Alltagsgeschichten“ zu.

Der Kameramann arbeitet eigenständig und weiß genau, was Spira gefilmt haben möchte.

Spira ist Reporter, Augenzeuge, Regisseur und Autor ihrer Formate.

Im Schnitt finden ihre Formate die bestmögliche Form.

Die Interviews sind der wichtigste Handlungsträger, dabei wird auf eine persönliche Umgangsform Wert gelegt, die den Kandidaten das Gefühl gibt, verstanden und ernst genommen zu werden.

Der wichtigste Punkt in dem Konzept der Formate ist Spira selber. Ohne sie wären ihre Sendungen nicht machbar, da sie nur aufgrund ihrer typischen humoristisch, zynischen Art und ihrer Authentizität funktionieren.

Quellenverzeichnis

Literatur

Berg-Ganschow, U. (1990). Das Problem der Authentizität im Dokumentarfilm. In H.-B. Heller, & P. Zimmermann (Hrsg.), *Bilderwelten - Weltbilder* (Bd. 2, S. 85-113). Marburg: Hitzeroth.

Beyerle, M. (1997). *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre* (Band 14 Ausg.). (D. Galloway, Hrsg.) Frankfurt: Wissenschaftlicher Verlag Trier.

Fromm, B. (1999). *Privatgespräche vor Millionen - Fernsehauftritte aus psychologischer und soziologischer Perspektive*. Konstanz: UVK.

Gruber, A., & Mendel, M. (2007). *Badenixe sucht mehr. Ein Streifzug durch die Partnerbörse*. Wien: Carl Ueberreuter.

Haller, M. (1991). *Das Interview. Handbuch für Journalisten* (1. Auflage Ausg.). München: Ölschlager.

Kühn, R., Raub, M., & Titze, M. (1997). *Scham - ein menschliches Gefühl. Kulturelle, psychologische und philosophische Perspektiven*. Opladen: Westdeutscher.

Kürbisch, F. G. (1981). *Erkundungen in einem unbekanntem Land. Sozialreportagen von 1945 bis heute*. (F. G. Kürbisch, Hrsg.) Berlin/Bonn: J.H.W. Dietz Nachf.

Kissler, A. (2009). *Dummgeglotzt. Wie das Fernsehen uns verblödet*. München: Random House.

Kleinschnitger, J. (2009). *Realität oder Fiktion. Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage*. Berlin: Lit Verlag.

Koch, H.-J. (1999). Aus der Sicht eines Journalisten. In P. Winterhoff-Spurk, & K. Hilpert (Hrsg.), *Die Lust am öffentlichen Bekenntnis. Persönliche Probleme in den Medien* (S. 7-10). St. Ingbert: Röhring Universitätsverlag.

Linke, A. (1985). *Gespräche im Fernsehen - Eine diskuranalytische Untersuchung*. Bern: Peter Lang.

Lipp, T. (2012). *Spielarten des Dokumentarischen. Einführung in Geschichte und Theorie des Nonfiktionalen Films*. Marburg: Schüren Verlag.

Mikos, L. (2008). *Film- und Fernsehanalyse* (2. überarbeitete Auflage Ausg.). Konstanz: UVK.

Öhner, V. (2007). Soziale Funktion von Dating-Shows im Fernsehen. In M. Ries, H. Frauneder, & K. Mairitsch (Hrsg.), *datin.21. Liebesorganisation und Verabredungskulturen* (S. 141-149). Bielefeld: transcript .

Pape, I. (1996). *Verzweifelt gesucht! Typische Motive für die Teilnahme an der Sendung "Nur die Liebe zählt". Unveröffentlichte Magisterarbeit*. Essen: Universität Gesamthochschule Essen.

Pilz, M. (1986). Filmwirklichkeit - Wirklichkeit im Film. In J. Aichholzer, C. Blümlinger, M. Neuwirt, & M. Stejskal (Hrsg.), *Dokumentarfilmschaffen in Österreich* (S. 95-101). Wien: Dilmlasen.

Rülicke-Weiler, K. (1987). Zur Entstehung und Spezifik künstlerischer Gattungen in Film und Fernsehen. In Hochschule für Film und Fernsehen der DDR „Konrad Wolf“ (Hrsg.), *Beiträge zur Theorie der Film- und Fernsehkunst. Gattungen Kategorien Gestaltungsmittel* (S. 11-40). Berlin: Henschelverlag.

Rabenhalt, P. (1987). Die auditiven Elemente als Bestandteil des film- und fernsehkünstlerischen Abbildes. In Hochschule für Film und Fernsehen der DDR „Konrad Wolf“ (Hrsg.), *Beiträge zur Theorie der Film- und Fernsehkunst. Gattungen Kategorien Gestaltungsmittel* (S. 150-173). Berlin: Henschelverlag.

Reichle, F. (2009). Authentizität, Autonomie, Autorschaft. In L. B. Egloff, A. Rey, & S. Schöbi (Hrsg.), *subTexte 02 Wirklich? - Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm* (1. Auflage Ausg., S. 7-19). Zürich: Züricher Hochschule der Künste.

Reinecke, S. (1990). Es gibt kein fremdes Leid. Interviewtechnik im Dokumentarfilm am Beispiel des Fernsehdokumentaristen Hans-Dieter Grabe. In *Bilderwelten Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen* (Bd. 2, S. 169-178). Marburg: Hitzroth.

Schadt, T. (2012). *Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms* (3. überarbeitete Auflage Ausg.). Konstanz: UVK.

Schwitalla, J. (1979). Dialogsteuerung in Interviews. Ansätze einer Theorie der Dialogsteuerung mit empirischen Untersuchungen. In U. Engel, H. Moser, & H. Steger (Hrsg.), *Heutiges Deutsch. Linguistische und didaktische Beiträge für den deutschen Sprachunterricht* (1. Auflage Ausg., Bd. 15). München: Max Hueber Verlag,

Spira, E. T. (1996). *Alltagsgeschichten* (1. Auflage Ausg.). Wien: Brandstätter.

Steinmetz, R. (1988). Zwischen Journalismus und Kunst. Die Reportage im Fernsehen. *Zeitschrift für Hörfunk, Fernsehen, Film, Bild, Ton*, 18 (4), S. 15-18.

Streich, S. (2008). *Videojournalismus - Ein Trainingshandbuch*. Konstanz: UVK.

Voss, G. (2006). Schnitte in Raum und Zeit. Notizen und Gespräche zu Filmmontage und Dramaturgie. In D. i. Filmbüro (Hrsg.), *Texte zum Dokumentarfilm 10*. Berlin: Vorwerk 8.

Witzke, B., & Rothaus, U. (2003). *Die Fernsehreportage*. Konstanz: UVK.

Internet Quellen:

Folio Verlag. (2008). <http://www.folioverlag.com>. Abgerufen am 14. 08. 2013 von <http://www.folioverlag.com/info/autoren/de/gallmetzer-lorenz>

Kurier. (6. 7. 2013). www.kurier.at. Abgerufen am 13. 08. 2013 von <http://kurier.at/kultur/medien/elizabeth-t-spira-es-gibt-keine-freaks-bei-mir/18.151.934>

ORF Kundendienst. <http://kundendienst.orf.at>. Abgerufen am 15. 6. 2013 von <http://kundendienst.orf.at/programm/fernsehen/orf2/alltag.html>

ORF Kundendienst. <http://kundendienst.orf.at>. Abgerufen am 15. 6. 2013 von <http://kundendienst.orf.at/programm/fernsehen/orf2/liebesg.html>

ORF Kundendienst. <http://kundendienst.orf.at/>. Abgerufen am 07. 06. 2013 von <http://kundendienst.orf.at/orfstars/spira.html>

Stadtbekannt. (13. 07 2012). *www.stadtbekannt.at*. Abgerufen am 19. 08. 2013 von http://www.stadtbekannt.at/de/magazin/im-gespr_ch/elizabeth-t_-spira-im-gespr_ch.html

Tageszeitung Österreich. (15. 07 2012). *http://www.oe24.at*. Abgerufen am 13. 08. 2013 von <http://www.oe24.at/tv/Elizabeth-T-Spira-Ich-bin-keine-Gluecks-Goettin/72327736>

TV-Media. (20. 12 2004). *www.tv-media.at*. Abgerufen am 19. 8. 2013 von <http://www.tv-media.at/articles/0452/530/100921/spira-mir>

Wien.ORF.at. (06. 08 2012). *http://wien.orf.at*. Abgerufen am 19. 08 2013 von <http://wien.orf.at/news/stories/2543851/>

Sendungen

Spira, E. T. (Regisseur). (1994). Alltagsgeschichte – Schauplatz Kaisermühlen. Österreich

Spira, E. T. (Regisseur). (18.07.2011). Liebegsg'schichten und Heiratssachen. Österreich.

Interview

Elizabeth T. Spira im Interview mit der Verfasserin Romana Tauchner vom 15.10.2013.

Abstract

Elisabeth T. Spira – Welches Konzept steckt hinter Ihren TV-Formaten

Ihre Formate faszinieren bis heute das TV-Publikum. Deshalb beschäftigt sich der erste Teil meiner Diplomarbeit mit der Person Elisabeth T. Spira, die trotz ihrer jahrelangen Tätigkeit im Fernsehen und trotz dem Gewinn zahlreicher Medienpreise im Hintergrund ihrer Formate geblieben ist. Was macht ihren Erfolg aus?

An zwei Beispielen ihrer beiden TV-Formate: „Alltagsgeschichten“ (1985-2006) und „Liebes`gschichten und Heiratssachen“ (1997 bis heute) wird eine genaue Analyse der Sendungen vorgenommen. Anhand der Methode der Fernsehanalyse wird im speziellen eine Sendungsanalyse und eine Untersuchung des Genres vorgenommen. Unterstützt wird diese Methodik durch ein selbstgeführtes Interview mit Spira, das in die Arbeit einfließt.

Die Dramaturgie wird in weiterer Folge dieser Arbeit genau untersucht. Auch hierfür werden zwei Beispiele von Spiras Sendungen herangezogen. Wie sind die Sendungen aufgebaut? Verfolgen sie eine dramaturgische Struktur? Die Kandidaten sind neben Spira der wichtigste Faktor in ihren Formaten. Deshalb ist ihnen ein eigenes Kapitel gewidmet. Welche Kandidaten werden ausgewählt? Das Interview ist in Spiras Formaten der wichtigste Handlungsträger. Spira hat die Eigenschaft, mit sehr kurzen Fragen, sehr viel bei den Protagonisten zu bewirken. Welche Form der Interviewführung verfolgt sie?

Ein wichtiger Punkt ist die Produktion der Sendungen. Wie laufen die Dreharbeiten und die Postproduktion ab? Am Ende soll die Popularität ihrer Formate kurz unter Lupe genommen werden. Worin besteht die Faszination für die Rezipienten?

Daraus ergibt sich im Conclusio die Antwort auf die Frage: Elisabeth T. Spira - Welches Konzept steckt hinter ihren TV-Formaten?

Lebenslauf

Name	Romana Tauchner
1992 – 1996	Volksschule Mönichkirchen
1996 – 2000	Hauptschule Aspang
2001 – 2006	Bundeshandelsakademie Wiener Neustadt Fachs Schwerpunkt Internationales Management Maturanotendurchschnitt: 1,0
2006 – 2013	Hauptstudium: Theater-, Film- und Medienwissenschaften Universität Wien Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät
2007 –2010	Nebenstudium: Deutsche Philologie Universität Wien Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät
Sommersemester 2013	Beginn Diplomarbeit Betreuung Mag. Dr. Otto Mörth
Berufliche Praxis	
März 2012 bis Jänner 2013	Produktionsassistentin der Chili-TV GmbH im Auftrag des ORF
Februar 2013	Produktionsassistentin der TV-Works GmbH
Seit April 2013	Redaktion „Die große Chance“ Talk-TV im Auftrag des ORF