

Genres zwischen Fiktion und Dokumentation

Versuch einer Neubestimmung

Ursula Ganz-Blättler

Seit die Reality-Formate erhöhte Authentizität versprechen und dokumentarisches Material in fiktionalen Genres Verwendung finden, ist die alte Debatte um den Realitätsgehalt in Film und Fernsehen wieder neu entbrannt. Dabei ist das Phänomen televisionärer Verwischungen von Fiktion und Dokumentation nicht neu. Im Gegenteil hat es schon immer Mischformen gegeben, und die Realität ist in den Medien so flüchtig wie eh und je. Statt nach klar definierbaren Grenzen wäre also nach den Mitteln zu fragen, die uns ein Genre als eher fiktional oder eher dokumentarisch erkennen lassen.

Verschiedentlich ist zu hören, dass die Grenzen zwischen vormals fest etablierten Fernsehprogrammgenres zunehmend durchlässig würden oder Gefahr liefen, sich vollständig aufzulösen. Die Werbung rücke aus dem Programmumfeld mehr und mehr ins Programm vor (vgl. Baerns 2004), während die nüchterne Information der Nachrichtensendungen zunehmend von Infotainment abgelöst würden (vgl. Wittwen 1995). Als letztes Beispiel einer solchen "disziplinlosen" Programmentwicklung werden die verschiedenen Reality-Formate angeführt, die als Zwitterwesen zwischen Fiktionalität und Aktualität zur Verunsicherung bei Programmmachern und Publikum beitragen würden. Dem wird entgegengehalten, dass die Vermischung von Genres immer schon fernsehüblich war und "Reality" bloss eine weitere Spielart sei. Sie folgt den gleichen Mustern der fiktionalen Unterhaltung, allerdings ohne deren hohe Entstehungskosten. Im Folgenden bleibt vor Augen zu halten, dass massenmediale Aussagen nie eindeutig "wahr" oder "imaginiert" sind, sondern mit Konventionen des "Authentischen" und "Fiktionalen" spielen, wobei die Einschätzung und Beurteilung solcher Phänomene nicht zuletzt vom disziplinären Standpunkt des Beobachtenden abhängt.

Wenn es in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren einen neu geprägten Begriff in der Fernsehlandschaft gab, der als euphemistisch zu bezeichnen ist (griechisch für: beschönigend, verhüllend), dann ist es wohl der Begriff der "Reality". Am Anfang mochte das ja "real" oder wenigstens "realistisch" erscheinen, was sich im Big-Brother-Haus, auf der Survivor-Insel, bei der Wahl des Superstars sowie in diversen rund um die Uhr mit Kameras überwachten Bars oder Bussen abspielte. Sobald sich diese Reality-Shows aber wiederholten und ankündigten, was in der zweiten (dritten oder x-ten) Staffel an Konfliktsituationen und vorherbestimmten Abläufen zu erwarten sein würde, war absehbar, dass bei diesen, zwischen punktuellen Medienspektakel und Phasen ausgehnter Langeweile changierenden Fernsehprogrammen kaum etwas dem Zufall überlassen bleibt.

Inzwischen hat sich die Diskussion um die so genannten Reality-Formate verlagert von einer allgemeinen Moral- und Sinndebatte zu einer vorwiegend ökonomisch orientierten Kapital- und Zweckdebatte: Welche Funktion haben solche Sendungen überhaupt hinsichtlich der Programmplanung privater und öffentlich-rechtlicher Sendeanstalten? Welche Formate werden von welchen Sendern eingekauft und auf welche Weise für die Ausstrahlung bearbeitet? Und über wie viele Staffeln hinweg werden sich bestimmte Programme in bestimmten Umfeldern – wie etwa die beiden Casting-Shows "Music Star" und "Traumjob" im Schweizer Fernsehen DRS – halten können? Gezeigt hat sich auch, dass die unter dem Label "Reality" vertriebenen Sendeformate in keiner Weise

herkömmliche Unterhaltungssendungen wie etwa fiktionale Fernsehserien oder Quizshows ersetzen; vielmehr ergänzen sie diese in idealer Weise, weil sie häufig günstiger sind in der Beschaffung oder Realisierung und weil sie von anderen, internationalen Fernsehmärkten bereits auf ihre Publikumsresonanz hin getestet wurden.

Von der Realitäts- zur Realismusdebatte

Bei den folgenden Überlegungen geht es nicht so sehr um "Reality" als Konfektionsware für den internationalen Fernsehprogrammmarkt (vgl. Moran 1999), sondern um die Frage nach der "Realität", die sich allenfalls hinter diesem Begriff verbirgt. Mit einem Seitenblick auf die schon länger geführte Authentizitätsdebatte im Bereich des dokumentarischen Films und eingedenk neuerer Erkenntnisse zu den Inszenierungsstrategien wird behauptet, dass nicht so sehr "Reality" als Sammelbegriff für neue Fernsehformate Interpretationsprobleme schafft, sondern die "Realität" selbst, die dahinter vermutet oder zumindest behauptet wird. Mit anderen Worten: Neu ist nicht so sehr die Vermischung von Genres im Erzählmedium Fernsehen, wobei mehr oder weniger augenfällige Inszenierungen von Alltagssituationen im Zentrum der Debatte stehen, neu ist nur die Möglichkeit einer vermehrt interdisziplinär ausgerichteten und damit gewollt "zwiespältigen" Sichtweise.

Diese Sichtweise also postuliert, a) dass sich das Fernsehen als öffentliches Medium in seiner rund 50-jährigen Geschichte gar nie so eminent "realistisch" gab, wie das immer wieder behauptet wird, und b) dass sich nicht nur das Fernsehen, sondern jede mediatisierte, also öffentlich zur Kenntnis gegebene Äusserung von Menschen in einem Spektrum inszenatorischer Konventionen bewegt. Dabei sind die "Performance"-Leistungen seitens aller Beteiligten stets mehr oder weniger deutlich erkennbar, was sich vor allem im Stil niederschlägt. Diese Erkenntnis eröffnet nicht so sehr die Aussicht auf eine eindeutige Identifizierung eines bestimmten Gegenstandes, die uns den Gradmesser für den Realitätsgehalt einer Abbildung vorgibt ("wahr" oder "nicht wahr"), sondern vielmehr die Möglichkeit einer differenzierten Betrachtung der eingesetzten Stilmittel, die diesen Gegenstand mehr oder weniger realistisch erscheinen lassen. Es stellt sich also die Frage, wie man den Rahmen definieren kann, der eine Darstellung als "eher authentisch" oder "eher fiktional" erkennen lässt.

Die Wahrheitssuche: eine Frage von Stil und Kontrolle

Die Frage nach der "Realität" in den Medien lässt sich mit einem abgestuften Analyse-raster differenzierter betrachten, als dies bisher geschehen ist. Sie liesse sich sogar auf eine reine Stilfrage reduzieren, was jedoch als Sakrileg erscheinen mag, da Medien somit keinen Anspruch mehr auf "Realitätstreue" einfordern könnten. Eine solche konstruktivistische Sichtweise (vgl. Berger und Luckmann 1966; Luhmann 2005) dürfte immerhin ganz im Sinne des dänischen Filmregisseurs und -theoretikers Lars von Trier sein, der mit der Lancierung des "Dogma-Manifestes" im Jahr 1995 wesentliche Anreize zur aktuellen Realismusdebatte geliefert hat. Von ihm stammt die in einem Interview zu Sinn und Zweck der explizit "wahrheitssuchenden" Dogma-Bewegung formulierte Aussage: "Wahrheit heisst, ein Gebiet zu durchsuchen, um etwas zu finden. Wenn man jedoch schon im Vorfeld weiss, wonach man sucht, ist das Manipulation. Vielleicht bedeutet Wahrheit, etwas zu finden, wonach man nicht sucht." (zit. in Hallberg / Wewerka 2001: 165)

Übersetzt auf die Tätigkeit des Filmemachens würde das heissen, dass erst die "reine", von sämtlichen äusseren Einflüssen befreite (oder entfesselte?) Kamera das Wahre, Gute und Schöne – oder auch Hässliche – entdecken kann. Dabei stellt sich natürlich sofort die Anschlussfrage, wer mit solchen nie gesuchten Zufallsfunden (found footage) überhaupt wie umgehen kann und soll. Nicht nach etwas Bestimmtem zu suchen würde ja auch bedeuten, keine vorgängige Selektion zu betreiben und keine irgendwie geartete Kontrolle über das Gefundene auszuüben. Kontrolle aber (über die Technik, über die Finanzen, über das Personal und über die zu erzählende Geschichte) ist das Zauberwort, worum es bei der Debatte um Realität, oder vielmehr: Realismus, in den Medien geht. Die aktuelle Reality-Debatte scheint mir ein besonders interessanter Ausschnitt dieser Fragestellung zu sein.

Inszenierungsstrategien in Film und Fernsehen

Für audiovisuelle Medien, die sich herkömmlicher Umsetzungstechniken via Kameraaufnahme und Film- oder Videoschnitt bedienen und keine analogen oder digitalen Animationstechniken einsetzen, lassen sich prinzipiell drei Inszenierungsphasen unterscheiden, die eine Reihe von Kontrollmöglichkeiten eröffnen: die Prä-Produktion, die Produktion selbst und schliesslich die Post-Produktion. Dabei lassen sich für jede dieser drei Phasen "Authentisierungs-" und "Fiktionalisierungsstrategien" ausmachen, die dem Filmautor Kontrolle versprechen oder sie dem Publikum suggerieren.

Mit Blick auf die Prä-Produktion von medial vermittelten Aussagen ist vor allem der Prozess des "scripting" zentral: Dazu gehört das Erstellen eines Drehbuchs (story board). Möglich ist auch, dass vorgängig Spielregeln festgelegt werden, wodurch die gemeinsamen Handlungen vor der Kamera determiniert werden, wie es etwa bei Improvisationen im Theater notwendige und gängige Praxis ist. Weiter gehört zur Prä-Produktion das Festlegen von Spielorten und Spielhandelnden, wobei der Grad an Kontrolle, der auf das Setting ausgeübt werden kann, von unterschiedlichen Faktoren abhängt: Im Studio zu drehen ist weniger störungsanfällig als ein Aussendreh. Dasselbe gilt für im Voraus festgelegte Drehorte gegenüber spontan ausgewählten Spielorten, für die womöglich erst noch eine Drehgenehmigung eingeholt werden muss. Gleichsam versprechen professionelle Spieler ein weitaus grösseres Mass an Kontrolle über die angestrebte Performance, während Laienspieler (wie auch eine öffentliche Person oder der Mann von der Strasse für das Statement einer Nachrichtensendung) zuerst über die angestrebte Performance ins Bild gesetzt werden müssen, ehe sie entsprechend agieren und "sich selbst" oder fallweise auch "jemand anderen" verkörpern können.

Die Produktionsphase selbst umfasst sämtliche Etappen des Drehs inklusive Tonaufnahmen vor Ort, wobei die Kontrollmöglichkeiten im Wesentlichen davon abhängen, ob das Abzufilmende – in der Fachsprache: das "profilmische Ereignis" – a) absehbar war oder nicht, b) eigens für den Filmdreh eingerichtet wurde oder nicht, und c) ob die Übertragung live erfolgen soll (en direct / in vivo) oder erst später via nochmals kontrollierbarer Aufzeichnung. Ein Dokumentarfilm unterscheidet sich vom Spielfilm vor allem darin, ob das Abzufilmende bereits gegeben ist (wie die Orte eines Weltgeschehens; Personen, die als Zeitzeugen erzählen; Fotografien von früher, die das Gesagte untermalen, usw.) oder ob die abzufilmende Welt eigens für die Dreharbeiten gebaut, eingerichtet und aufbereitet wurde. Die Handlung wäre entsprechend "gescripted", die Örtlichkeiten "gestaged" und die Personen "gecasted".

medien heft

In die Phase der Postproduktion fällt alles, was die einmal gedrehten Film- oder Videosequenzen zur Aufführungsreife bringt. Dazu gehören die selektive Auswahl der gemachten Aufnahmen und die Nachbearbeitung von Bild- und Ton, die zunehmend digital erfolgt und die Farbqualität, die Bildschärfe oder die Tonqualität erheblich beeinflussen kann. Schliesslich werden die einzelnen Bestandteile zu einem projizier- und ausstrahlungsbereiten Ganzen zusammengefügt, inklusive Off-Kommentar, Credits und anderen so genannten "nichtdiegetischen", also nachträglich dazugesetzten Elementen.

Wenn man nun diese komplexen Herstellungsschritte eines Films oder Fernsehbeitrags berücksichtigt, dann lassen sich die Entscheidungen eines Regisseurs oder Produzenten unter Mitwirkung von Cast & Crew mit "Authentizierungs-" oder "Fiktionalisierungssignalen" verbinden. Ein "Videodreh" wirkt beispielsweise authentischer als ein (mit höheren Kostenfolgen assoziierter) Dreh auf 16- oder 35-mm-Format. Ohne Stativ zu drehen suggeriert eine grössere Nähe zum Gegenstand als der Dreh mit mehreren, fix montierten Kameras. Das machen sich derzeit viele Krimiserien zunutze, aber auch viele Werbespots wie etwa jene der Swisscom aus dem Leben der Familien "Beck" und "Bondi". Nimmt man nun die spezifischen Prozesse des "Scripting", "Staging" und "Casting" näher unter die Lupe, erkennt man, dass die Grenzen von explizit als "Fiction" bezeichneten Unterhaltungssendungen gegenüber explizit als "Reality" bezeichneten Unterhaltungsformaten relativ fließend sind: Fiktionale und Reality-Formate sind nämlich beide auf vorherbestimmte, häufig auch auf extra erstellte Lokalitäten wie Studiosets angewiesen. Beide Sendeformate entstehen erst auf der Basis langwieriger Casting-Prozesse, wobei die Personen der "Reality"-Formate erheblich weniger kosten, hinsichtlich ihres Verhaltens am Set aber auch erheblich schwieriger zu "kontrollieren" sind. Allein das "Scripting" erfolgt in deutlich unterschiedlichen Bahnen: Während für fiktionale Genres wochen- und monatelang vorgeschrieben wird, was nachher als Spielhandlung auf der Leinwand oder auf dem Bildschirm erscheinen soll, werden bei Reality-Formaten lediglich Spielregeln ausgehandelt, die den Spielablauf mit allen dramaturgischen Höhepunkten (vor allem der Wettbewerbssituation und Ausscheidungsverfahren) festlegen. Deshalb wird Reality-TV im angelsächsischen Sprachraum nur noch selten so bezeichnet, sondern zutreffender als "nonscripted program" – also "Programm ohne Drehbuch" – genannt. Dabei ist die Motivation der Macher weniger die grössere Authentizität solcher Programme, als die voraussehbar niedrigeren Kostenfolgen. Abschliessend sei erwähnt, dass sich auch die Herstellung von Dokumentarfilmen oder Nachrichtensendungen nach den genannten Kriterien untersuchen lassen. Das Ergebnis lautet, dass die Inszenierungsschritte auch bei diesen, vermeintlich authentischeren, Formaten nicht grundsätzlich, sondern lediglich graduell von den unterhaltenden Formaten abweichen, die allerdings durchwegs stärker kontrolliert, weil kommerziell relevanter sind (vgl. Burger 1996, Hattendorf 1999 oder Luginbühl 2004).

Things to come

Es kann hier nicht darum gehen, die "gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit" (vgl. Berger / Luckmann 1966) für alle medialen Aussagen – oder noch grundsätzlicher: für alle Formen eines zwischenmenschlichen Kommunikationsverhaltens – nachweisen zu wollen. Dazu wären weiterführende Argumentationen beizuziehen, wie sie etwa von Brissett und Edgley (1995) oder Bergmann (1998) entfaltet wurden. Auch liesse sich darüber hinaus über die Vermischung von authentisierenden und fiktionalisierenden Stilmerkmalen im Kino nachdenken, etwa ausgehend vom aktuellen Dokumentarfilmschaffen (vgl. Corner 2000, 2002a, 2002b; Rosen 1993; Tröhler 2002, 2004) oder ausge-

medien heft

hend von Spielfilmen, die dem "Dogma 95"-Manifest verpflichtet sind (vgl. Hallberg / Wewerka 2001; Wuss 2000). Schliesslich wäre neben der Kontrollebene der Herstellung auch die Kontrollebene der Rezeption in den Blick zu nehmen: Wie gehen Generationen von Zuschauerinnen und Zuschauer mit den Signalen des Authentischen und Fiktionalen um und wie werden diese Konventionen als "Zeichen der Zeit" gelesen?

Hier ging es lediglich darum, den für bestimmte Fernsehprogramme und -formate gebräuchlichen Begriff der "Reality" so weit zu demontieren, dass die unmittelbare Verwandtschaft zu herkömmlichen Formen von inszenierter Fernsehfiktion wieder stärker ins Blickfeld rückt. Es könnte aber durchaus gewinnbringend sein, diesen Erkenntnisprozess über die unterhaltenden Sendungen des Fernsehens fortzusetzen für Phänomene, die ähnlichen Verwischungen von Genre Grenzen unterworfen sind.

Der Engländer John Corner gehört zu jenen Medientheoretikern, die Film und Fernsehen weniger auf ihre Unterschiede, als auf ihre Gemeinsamkeiten hin abklopfen und dabei immer wieder überraschende Erkenntnisse zutage fördern. Von Corner stammt die Aussage, dass die binäre Unterscheidung von "Dokumentarfilm" und "Spielfilm" im Kino eine historisch gewachsene, aber deswegen noch keine grundsätzliche sei. Für das Fernsehen seien die Unterschiede gar nie so klar und eindeutig gewesen, wie sie sich als Bezeichnungspraxis für das Kino im Lauf der Zeit durchgesetzt hätten. Als Konsequenz schlägt er vor, dass man für die Medien Kino und Fernsehen den Begriff des "Dokumentarischen" vorzugsweise adjektivisch verwenden sollte und nicht als Substantiv (vgl. Corner 2000 und 2002a). Es sei sinnvoller, nach der dokumentarischen Absicht eines bestimmten Filmprojekts zu fragen ("Is this a documentary project") als nach einem von aussen zugeschriebenen Genre-Begriff ("Is this film a documentary?"). Und dann seien eben auch die verschiedenen Spielformen von Doku-Soaps im Fernsehen (wie etwa "Hotelfachschule" oder die Rubrik "Quer im Bundeshaus" von SF DRS) eindeutig "documentary", wenn auch nicht so seriös oder nüchtern wie im angestammten Dokumentarfilmschaffen des Kinos, sondern der unterhaltenden Funktion entsprechend rasanter, ja "beschwipster" inszeniert.

In Anlehnung an Corners Vorschlag möchte ich dafür plädieren, dass nicht nach einem Genrebegriff gefragt wird, wenn es um den "Realitätsgehalt" eines bestimmten Film- oder Fernsehbeitrags geht (Reality oder Fiction? Unterhaltung oder Information?), sondern nach dem Gegenstand selbst mit Blick auf die jeweiligen Produktionsbedingungen. Denn konstruiert ist die gezeigte Medienrealität allemal – die wirklich spannende Frage aber scheint mir jene zu sein, die nach dem Wie und nach dem Wozu der von Fall zu Fall eingesetzten Konstruktionsmittel sucht.

Ursula Ganz-Blättler ist Assistenzprofessorin für Fernsehwissenschaft an der Università della Svizzera Italiana in Lugano.

Literatur:

Baerns, Barbara (Hrsg.) (2004): Leitbilder von gestern? Zur Trennung von Werbung und Programm. Opladen.

Berger, Peter L. / Luckmann, Thomas (1966): *The Social Construction of Reality*. Garden City, New York. Dt. Version (1977): *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. 5. Auflage (zuerst 1969), Frankfurt.

Bergmann, Jörg R. (1998): Authentisierung und Fiktionalisierung in Alltagsgesprächen. In: Willems, Herbert/ Jurga, Martin (Hrsg.): *Inszenierungsgesellschaft*. Opladen, Wiesbaden, S. 107–123.

Brissett, Dennis / Edgley, Charles (Eds.) (1990): *Life as Theater. A Dramaturgical Source Book*. 2. Auflage, New York.

Burger, Harald (1996): Realität – Fiktion – Inszenierung im Fernsehen. In: Scherer, Gabriela / Wehrli, Beatrice (Hrsg.): *Wahrheit und Wort* (= Festschrift Rolf Tarot). Bern, S. 91–109.

Corner, John (2000): What can we say about 'documentary'? In: *Media, Culture and Society*, Jg. 22, H. 5/2000, S. 681–688.

Corner, John (2002a): Documentary in a Post-Documentary Culture? A Note on Forms and Their Functions. *Changing Media – Changing Europe. Working Papers No. 1 of the European Science Foundation*: <http://www.lboro.ac.uk/research/changing.media/publications.htm> (16.5.2005).

Corner, John (2002b): Documentary Values. In: Jerslev, Anne (Ed.): *Realism and "Reality" in Film and Media*. Copenhagen, S. 139–158.

Hattendorf, Manfred (1999): *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz.

Hallberg, Jana / Wewerka, Alexander (Hrsg.) (2001): *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. Berlin.

Luginbühl, Martin (2004): Staged Authenticity in TV News. An Analysis of Swiss TV News from 1957 Until Today. In: *Studies in Communication Sciences*, Jg. 4, H. 1/2004, S. 129–146.

Luhmann, Niklas (1995, 2005): *Die Realität der Massenmedien*. 3. Auflage, Opladen.

Moran, Albert (1998): *Copycat TV. Globalization, Program Formats, and Cultural Identity*. Luton.

Rosen, Philip (1993): Document and Documentary. On the Persistence of Historical Concepts. In: Renov, Michael (Ed.): *Theorizing Documentary*. London, S. 78–89 (abgedruckt auch in: Rosen, Philip (2001): *Change Mummified. Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis, S. 225–263).

Tröhler, Margrit (2002): Von Weltenkonstellationen und Textgebäuden. Fiktion – Nichtfiktion – Narration in Spiel- und Dokumentarfilm. In: *montage / av*, Jg. 11, H. 2/2002, S. 9–41.

Tröhler, Margrit (2004): Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation. In: *montage / av*, Jg. 13, H. 2/2004, S. 149–169.

Wittwen, Andreas (1995): *Infotainment. Fernsehnachrichten zwischen Information und Unterhaltung* (= Zürcher Germanistische Studien 43). Bern.

Wuss, Peter (2000): Ein kognitiver Ansatz zur Analyse des Realitäts-Effekts von Dogma-95-Filmen. In: *montage / av*, Jg. 9, H. 2/2000, S. 101–126.

Weiterführende Literatur:

Amadò, Michele (2004): La finzione tra menzogna e svelamento. Un approccio filosofico alla questione della finzione. In: *Studies in Communication Sciences*, Jg. 4, H. 1/2004, S. 89–109.

Fischer-Lichte, Erika/ Pflug, Isabel (Hrsg.)(2000): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen, Basel.

Ganz-Blättler, Ursula (2004): *Scripted and Staged Media Realities*. In: *Studies in Communication Sciences*, Jg. 4, H. 1/2004, S. 111–128.

Ganz-Blättler, Ursula (2003): "Tu n'est pas seul!" Big Brother en Allemagne. In: Lochard, Guy / Soulez, Guillaume (Dir.): *La télé-réalité, un débat mondial. Les métamorphoses de Big Brother (= Médiamorphoses, hors série)*. Paris, S. 37–41.

Hallenberger, Gerd / Schanze, Helmut (Hrsg.) (2000): *Live is Life. Mediale Inszenierung des Authentischen*. Baden-Baden.

Hallenberger, Gerd (2004): *TV Fiction in a Reality TV Age*. In: *Studies in Communication Sciences*, Jg. 4, 1/2004, S. 169–181.

Jerslev, Anne (Ed.) (2002): *Realism and "Reality" in Film and Media*. Copenhagen.

Lorenz, Matthias N. (Hrsg.) (2003): *Dogma 95 im Kontext. Naturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er-Jahre*. Wiesbaden.

Reichertz, Jo / Fromm, Bettina (2002): *Zeig mir Dein Gesicht, zeig mir, wer Du wirklich bist. Masken des Authentischen*. In: Schweer, Martin K.W. / Schicha, Christian / Nieland, Jörg-Uwe (Hrsg.): *Das Private in der öffentlichen Kommunikation. Big Brother und die Folgen*. Köln, S. 77–104.

Roscoe, Jane (2001): *Big Brother Australia. Performing the "Real" Twenty-Four Seven*. In: *International Journal of Cultural Studies*, Jg. 4, 4/2001, S. 473–488.

Schicha, Christian (2000): "Leb so wie Du Dich fühlst?" Zur Funktion von Authentizität beim Sendeformat Big Brother. In: Weber, Frank (Hrsg.): *Big Brother. Inszenierte Banalität zur Prime Time*. Münster, Hamburg, S. 77–94.

Schmidt, Siegfried J. / Westerbarkey, Joachim / Zurstiege, Guido (Hrsg.) (2003): *a/effektive Kommunikation. Unterhaltung und Werbung*. 2. Auflage, Münster.

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

Wortmann, Volker (2003): *Authentisches Bild und authentisierende Form*. Köln.