

***Dokumentarisches Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland.  
Grundlagen der Produktion, der Technik  
und der quantitativen Entwicklung.***

**Dissertation**

Zur Erlangung der Würde der Doktorin / des Doktors der  
Fachbereiche Sprache, Literatur, Medien & Europäische Sprachen und Literaturen  
der Universität Hamburg

vorgelegt von

Thomas Lemke

aus Todtenweisach

Hamburg 2012

Hauptgutachter: Prof. Dr. Knut Hickethier

Zweitgutachter: Prof. Dr. Joan K. Bleicher

Datum der Disputation: 06. Februar 2012

Angenommen von der Fakultät für Geisteswissenschaften  
der Universität Hamburg am: 15. Februar 2012

Veröffentlicht mit Genehmigung der Fakultät für Geisteswissenschaften  
der Universität Hamburg am: 30. November 2012

## Inhalt

<b>Einige Worte vorab.....</b>	<b>1</b>
<b>1 Grundlagen der Arbeit.....</b>	<b>3</b>
1.1 Grundgedanken zur Arbeit.....	3
1.1.1 Vorbetrachtung.....	3
1.1.2 Thema und Ziel der Arbeit.....	5
1.1.3 Aufbau der Arbeit.....	5
1.2 Definition Dokumentation.....	7
1.3 Formale Einschränkungen des Untersuchungsgegenstandes.....	23
1.4 Begriffsklärung.....	24
1.5 Einschub: Christian Hißnauer.....	25
<b>2 Produktionssituation der Fernsehdokumentation.....</b>	<b>28</b>
2.1 Überblick über die Produktionssituation in Deutschland.....	28
2.1.1 Fernsehsender in Deutschland.....	29
2.1.2 Organisatorische Grundstrukturen der Sender.....	35
2.1.3 Grundzüge der Programmplanung.....	44
2.1.4 Einfluss der Zuschauerreaktion.....	47
2.1.5 Freie Produzenten und Produktionsfirmen.....	50
2.2 Situationsanalyse.....	58
2.2.1 Fokus Situation 1984.....	59
2.2.2 Fokus Situation 1994.....	63
2.2.3 Fokus Situation 2004.....	68
2.3 Einschätzungen zur Produktionssituation.....	72
2.3.1 Hans-Jürgen Börner (NDR Hamburg).....	72
2.3.2 Ulrich Lenze (Cinecentrum Hamburg).....	78
2.3.3 Michael Abel (NDR Hamburg).....	84
2.4 Einschub: Stars der Dokumentarfilmszene.....	87

<b>3 Produktionsvorgänge in der Fernsehdokumentation.....</b>	<b>89</b>
3.1 Ablauf der Produktion.....	89
3.1.1 Phasen des Produktionsablaufs.....	90
3.1.2 Vorbereitung der Rohmaterialerstellung.....	93
3.1.3 Rohmaterialerstellung.....	100
3.1.4 Endbearbeitung.....	104
3.2 Faktor Technik in der Produktion.....	108
3.2.1 Schlaglicht Technik: 1984.....	112
3.2.2 Schlaglicht Technik: 1994.....	122
3.2.3 Schlaglicht Technik: 2004.....	129
3.2.4 Kompaktübersicht Technik und Produktionsabläufe.....	136
<b>4 Produktionen im Bereich Fernsehdokumentation 1984/1994/2004.....</b>	<b>145</b>
4.1 Grundlagen zur Statistik.....	145
4.1.1 Zweck der Statistik.....	146
4.1.2 Vorgehen bei der Datenerhebung.....	146
4.1.3 Datenübersicht.....	152
4.2 Anteil der Sendungen am Gesamtprogramm.....	154
4.2.1 Bedeutung der Dokumentation im Gesamtprogramm.....	154
4.2.2 Programmanteil Dokumentation: alle Programme.....	155
4.2.3 Programmanteil Dokumentation: öffentlich-rechtliche Programme.....	157
4.2.4 Programmanteil Dokumentation: private Programme.....	159
4.3 Statistik der Verteilung auf die Wochentage.....	161
4.3.1 Nutzung der Wochentage für Dokumentationen.....	161
4.3.2 Wochentage: Gesamtbetrachtung aller Programme.....	163
4.3.3 Wochentage: Vergleich öffentlich-rechtliche, private Sender.....	166

4.4	Statistik der Sendezeiten.....	173
4.4.1	Formale Festlegung: Einteilung der Sendezeiten.....	173
4.4.2	Nutzung der Sendezeiten für Dokumentationen.....	173
4.4.3	Sendezeiten: Gesamtbetrachtung.....	175
4.4.4	Sendezeit: Vergleich der Daten 2004, alle Sendungen.....	182
4.4.5	Sendezeit: Vergleich der Daten 2004, verifizierte Sendungen.....	185
4.5	Statistik der Sendelängen.....	188
4.5.1	Formale Festlegung der Einteilung der Sendelängen.....	189
4.5.2	Verwendung der Sendelängen in den Dokumentationen.....	190
4.5.3	Sendelängen: Gesamtbetrachtung.....	191
4.5.4	Sendelängen: Vergleich der Daten 2004, alle Sendungen.....	194
4.5.5	Sendelängen: Vergleich der Daten 2004, verifizierte Sendungen.....	196
4.6	Statistik der Produktionsformen.....	199
4.6.1	Formale Festlegung: Einteilung der Produktionsformen.....	199
4.6.2	Verwendung der Produktionsformen für Dokumentationen.....	200
4.6.3	Produktionsformen: Gesamtbetrachtung.....	201
4.6.4	Produktionsform: Vergleich der Daten 2004, verifizierte Sendungen.	203
<b>5</b>	<b>Gesamtbewertung der Fernsehdokumentation in Deutschland.....</b>	<b>206</b>
5.1	Bewertung der Produktionssituation.....	206
5.2	Bewertung der Produktionsvorgänge.....	207
5.3	Zusammenfassung der Erkenntnisse aus der Statistik.....	208
5.4	Resümee aus den dargestellten Fakten.....	214
	<b>Quellen- und Literaturverzeichnis.....</b>	<b>217</b>

## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Beziehungsmodell nach Hattendorf (eigene Darstellung).....	9
Abbildung 2: Wahrnehmungsvertrag nach Hattendorf (eigene Darstellung).....	17
Abbildung 3: Glaubwürdigkeit von Medien: öffentlich-rechtliches TV (ZMG 2006).....	21
Abbildung 4: Glaubwürdigkeit von Medien: Tageszeitungen (ZMG 2006).....	21
Abbildung 5: Auszug NDR-Organigramm (eigene Darstellung nach NDR Geschäftsbericht 2009:1 ff.).....	39
Abbildung 6: Auszug ZDF-Organigramm (eigene Darstellung nach ZDF Organigramm 2009).....	40
Abbildung 7: Organigramm VOX (Darstellung VOX 2008).....	42
Abbildung 8: Aufteilung des Nonfiction-Anbietermarktes nach Umsatz der Unternehmen (eigene Darstellung nach HMR International 2005:12).....	51
Abbildung 9: Aufteilung des Nonfiction-Auftragsvolumens nach Umsatz der Unternehmen (eigene Darstellung nach HMR International 2005:13).....	53
Abbildung 10: Übersicht zur Vorbereitung der Rohmaterialerstellung (eigene Darstellung).....	99
Abbildung 11: Übersicht über die Endbearbeitung des Rohmaterials (eigene Darstellung).....	107
Abbildung 12: Programmanteil: zahlenmäßige Gesamtverteilung in Stunden (ED*).....	155
Abbildung 13: Programmanteil: prozentuale Gesamtverteilung (ED*).....	156
Abbildung 14: Programmanteil: zahlenmäßige Verteilung öffentlich-rechtlich in Std. (ED*).....	157

Abbildung 15: Programmanteil: prozentuale Verteilung öffentlich-rechtlich (ED*).....	158
Abbildung 16: Programmanteil: zahlenmäßige Verteilung privat in Stunden (ED*).....	159
Abbildung 17: Programmanteil: prozentuale Verteilung privat (ED*).....	160
Abbildung 18: Wochentage: zahlenmäßige Gesamtverteilung, alle Sendungen (ED*).....	163
Abbildung 19: Wochentage: prozentuale Gesamtverteilung, alle Sendungen (ED*).....	164
Abbildung 20: Wochentage: zahlenmäßige Gesamtverteilung, verifizierte Sendungen (ED*).....	165
Abbildung 21: Wochentage: prozentuale Gesamtverteilung, verifizierte Sendungen (ED*).....	166
Abbildung 22: Wochentage: zahlenmäßige Verteilung öffentlich-rechtlich, alle Send. (ED*).....	167
Abbildung 23: Wochentage: zahlenmäßige Verteilung privat, alle Sendungen (ED*).....	168
Abbildung 24: Wochentage: prozentuale Verteilung öffentlich-rechtlich, alle Sendungen (ED*).....	169
Abbildung 25: Wochentage: prozentuale Verteilung privat, alle Sendungen (ED*).....	169
Abbildung 26: Wochentage: zahlenmäßige Verteilung öffentlich-rechtlich, verifizierte Sendungen (ED*).....	170
Abbildung 27: Wochentage: zahlenmäßige Verteilung privat, verifizierte Sendungen (ED*).....	171
Abbildung 28: Wochentage: prozentuale Verteilung öffentlich-rechtlich, verifizierte Sendungen (ED*).....	172
Abbildung 29: Wochentage: prozentuale Verteilung privat, verifizierte Sendungen (ED*).....	172
Abbildung 30: Sendezeit: zahlenmäßige Gesamtverteilung, alle Sendungen (ED*).....	176

Abbildung 31: Sendezeit: prozentuale Gesamtverteilung, alle Sendungen (ED*).....	177
Abbildung 32: Sendezeit: zahlenmäßige Gesamtverteilung, verifizierte Sendungen (ED*).....	177
Abbildung 33: Sendezeit: prozentuale Gesamtverteilung, verifizierte Sendungen (ED*).....	178
Abbildung 34: Sendezeit: zahlenmäßige Verteilung öffentlich-rechtlich, alle Sendungen (ED*).....	182
Abbildung 35: Sendezeit: prozentuale Verteilung öffentlich-rechtlich, alle Sendungen (ED*).....	183
Abbildung 36: Sendezeit: zahlenmäßige Verteilung privat, alle Sendungen (ED*).....	183
Abbildung 37: Sendezeit: prozentuale Verteilung privat, alle Sendungen (ED*).....	184
Abbildung 38: Sendezeit: zahlenmäßige Verteilung öffentlich-rechtlich, verifizierte Sendungen (ED*).....	185
Abbildung 39: Sendezeit: prozentuale Verteilung öffentlich-rechtlich, verifizierte Send. (ED*).....	186
Abbildung 40: Sendezeit: zahlenmäßige Verteilung privat, verifizierte Sendungen (ED*).....	186
Abbildung 41: Sendezeit: prozentuale Verteilung privat, verifizierte Sendungen (ED*).....	187
Abbildung 42: Sendelängen: zahlenmäßiger Gesamtüberblick, alle Sendungen (ED*).....	191
Abbildung 43: Sendelängen: prozentuale Gesamtverteilung, alle Sendungen (ED*).....	192
Abbildung 44: Sendelängen: zahlenmäßiger Gesamtüberblick, verifizierte Sendungen (ED*).....	192
Abbildung 45: Sendelängen: prozentuale Gesamtverteilung verifizierte Sendungen (ED*).....	193
Abbildung 46: Sendelängen: zahlenmäßiger Überblick öffentlich-rechtlich, alle Send. (ED*).....	194

Abbildung 47: Sendelängen: zahlenmäßiger Überblick privat, alle Sendungen (ED*).....	195
Abbildung 48: Sendelängen: prozentualer Überblick öffentlich-rechtlich, alle Send. (ED*).....	195
Abbildung 49: Sendelängen: prozentualer Überblick privat, alle Sendungen (ED*).....	196
Abbildung 50: Sendelängen: zahlenmäßiger Überblick öffentlich-rechtlich, verifizierte Sendungen (ED*).....	197
Abbildung 51: Sendelängen: zahlenmäßiger Überblick privat, verifizierte Sendungen (ED*).....	197
Abbildung 52: Sendelängen: prozentualer Überblick öffentlich-rechtlich, verifizierte Sendungen (ED*).....	198
Abbildung 53: Sendelängen: prozentualer Überblick privat, verifizierte Sendungen (ED*).....	198
Abbildung 54: Produktionsformen: zahlenmäßiger Überblick gesamt, verifizierte Send. (ED*).....	201
Abbildung 55: Produktionsformen: prozentualer Überblick gesamt, verifizierte Send. (ED*).....	202
Abbildung 56: Produktionsformen: zahlenmäßiger Überblick öffentlich-rechtlich, verifizierte Sendungen (ED*).....	203
Abbildung 57: Produktionsformen: zahlenmäßiger Überblick privat, verifizierte Send. (ED*).....	204
Abbildung 58: Produktionsformen: prozentualer Überblick öffentlich-rechtlich, verifizierte Sendungen (ED*).....	204
Abbildung 59: Produktionsformen: prozentualer Überblick privat, verifizierte Send. (ED*).....	205

## Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Allgemeine Beziehungen zwischen Realität und Film.....	12
Tabelle 2: Differenzierung der Beziehungen in dokumentarisch und nicht-dokumentarisch.....	15
Tabelle 3: Übersicht Sender und Programme 1984/1994/2004.....	59
Tabelle 4: Anteile der verschiedenen Distributionswege.....	69
Tabelle 5: Theoretischer Gesamtworkflow.....	93
Tabelle 6: Matrix der Rohmaterialerstellung (Quelle: eigene Darstellung).....	103
Tabelle 7: Zusammenfassung zum Technikfaktor 1: Wandlung visuelle Wirklichkeit – Bild.....	137
Tabelle 8: Zusammenfassung zum Technikfaktor 2: Speicherung Bild.....	138
Tabelle 9: Zusammenfassung zum Technikfaktor 3: Wandlung akustische Wirklichkeit – Ton.....	139
Tabelle 10: Zusammenfassung zum Technikfaktor 4: Speicherung Ton.....	140
Tabelle 11: Zusammenfassung zum Technikfaktor 5: Montage Bild.....	141
Tabelle 12: Zusammenfassung zum Technikfaktor 6: Montage Ton.....	142
Tabelle 13: Zusammenfassung zum Technikfaktor 7: Synchronisation Bild und Ton.....	143
Tabelle 14: Zusammenfassung zum Technikfaktor 8: Sendeformat.....	144
Tabelle 15: Abweichungen/Unsicherheiten der Statistik (ED*).....	151

Tabelle 16: Statistische Verteilung der erfassten Sendungen (ED*).....	153
---	-----

## Einige Worte vorab

Diese Dissertation und die Arbeit daran war nun über einige Jahre ein wesentlicher Bestandteil meines Lebens und auch des Lebens der Menschen um mich herum. Ich möchte es nicht versäumen diesen Menschen ganz allgemein und einigen ganz besonders meinen aufrichtigen und ehrlichen Dank auszusprechen.

Für mich als Fachhochschulabsolvent war eine Dissertation zuerst einmal gar nicht denkbar. Diese Idee pflanzte – der leider schon verstorbene – Prof. Christian Hechler in meinen Kopf und jetzt, da ich fertig bin, bin ich ihm auch wieder dankbar dafür, sehr dankbar. Ebenfalls sehr dankbar bin ich dem Betreuer meiner Doktorarbeit Prof. Dr. Knut Hickethier. Zuallererst natürlich dafür, dass er zugestimmt hat meine Arbeit zu betreuen, aber noch viel mehr dafür, dass er immer wieder bereit war mir konstruktiv zu helfen und sich intensiv mit mir und meiner Arbeit auseinander zu setzen. Nur durch seine Hilfe ist es mir als Ingenieur gelungen eine Arbeit zu schreiben, die den Anforderungen einer geisteswissenschaftlichen Dissertation genügt.

Ganz wichtig für mich und meine Arbeit waren und sind zwei Professoren der *Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg* (HAW Hamburg). Zum einen der Betreuer meiner Dissertation an der HAW Hamburg, Prof. Dr. Johannes Ludwig. Er hat ganz wesentlich dazu beigetragen, meinen Gedanken und Ideen eine Struktur zu geben, die das Ganze nicht nur gliedert, sondern auch noch sinnvolle Aussagen zulässt. Daneben stand er mir immer mit Rat und Tat, sowohl inhaltlicher als auch verwaltungstechnischer Art, zur Seite. Vielen Dank dafür. Der zweite Professor der HAW Hamburg dem ich großen Danke schulde ist Prof. Dr. Roland Greule, mit dem ich seit vielen Jahren zusammenarbeite. Durch die Projekte mit ihm war es mir nicht nur möglich meinen Lebensunterhalt zu verdienen, sondern ich konnte auch eine Menge, sowohl fachlich als auch menschlich, von ihm lernen.

Ein weiterer Mitarbeiter der HAW Hamburg, der mich während der Arbeit an meiner Dissertation begleitet und unterstützt hat und dem ich ebenfalls zu großem Dank verpflichtet bin ist Ralf Behrens. Er hat, trotz klammer Kassen, eine finanziel-

le Förderung der HAW Hamburg für mich durchgesetzt. Ohne diese Abschlussförderung hätte ich es sicher nicht mehr geschafft, die Energie aufzubringen die Arbeit zu beenden.

Schließlich möchte ich noch den Menschen danken, die mir am nächsten stehen. Meinen Eltern Herbert und Brigitte, die mich auch bei dieser Arbeit, so wie sie es immer taten und noch immer tun, unterstützt haben. Ich bin ihnen unendlich dankbar, dass ich auch mit über vierzig Jahren noch jederzeit auf ihren Rat und ihre Hilfe bauen kann. Bedanken möchte ich mich auch bei meiner Lebensgefährtin Tanja, die es nicht nur ertragen hat häufig hinter der Arbeit an der Arbeit zurückstehen zu müssen, sondern die mir auch bei der Korrektur tatkräftig geholfen hat.

Ihnen/Euch allen vielen Dank.

## 1 Grundlagen der Arbeit

### 1.1 Grundgedanken zur Arbeit

#### 1.1.1 Vorbetrachtung

Bei einer Arbeit über das Dokumentarische fallen jedem, der sich mit dem Thema beschäftigt, sofort zahlreiche Namen von Dokumentarfilmern ein, zahlreiche Filmtitel und auch zahlreiche Menschen, die sich an der Diskussion über diesen Themenkomplex beteiligt haben. Im Bereich Film dokumentarisch zu arbeiten, hat verschiedene Faszinationen, genauso wie es verschiedene Faszinationen hat, dokumentarische Filme anzuschauen.

Ende des 19. Jahrhunderts erfand ein Mitarbeiter von Thomas Edison einen Apparat, mit dem Vorgänge als bewegte Bilder aufgezeichnet werden konnten. Eine große schwere Maschine, die nicht transportabel war, zu der die Dinge, die sie aufnehmen sollte, hingbracht werden mussten. Fast gleichzeitig entwickelten die Gebrüder Lumière in Lyon einen leichten beweglichen Apparat, der das Gleiche konnte wie Edisons Maschine: Vorgänge als bewegte Bilder aufzeichnen. Da dieser Apparat klein und leicht war, konnte er dorthin mitgenommen werden, wo die Dinge waren, die aufgenommen werden sollten (vgl. Barsam 1992: 12 ff.).

Was beiden Apparaten aber gemein war, ist, dass die ersten Bilder, die sie aufnahmen, Bilder des damaligen Lebens waren. Edison nahm einen Mann auf, der nieste, und die Lumières zeigten, wie Arbeiter ihre Fabrik verließen. Die Aufnahmen dokumentierten das Leben zu dieser Zeit. Diese Möglichkeit, das *normale* Leben auf Film gebannt und überall abspielbar zu sehen, machte die Faszination des neuen Mediums aus. Vor der Kamera Schauspieler agieren zu lassen und im Film, wie auch im Theater, fiktionale Geschichten zu erzählen, war erst der nächste Schritt (vgl. Barsam 1992: 17 ff.).

Diese erste Faszination, das Leben auf Film zu bannen und jederzeit wieder abspielen zu können und damit diese Ereignisse auch Menschen zugänglich zu machen, die bei diesen Ereignissen nicht dabei sein konnten, ist durch alle Zeiten der zentrale Punkt in der Beschäftigung mit dem Dokumentarischen im Film. Dabei

haben sich verschiedene Ausprägungen entwickelt, sei es die Exotik von Robert Flaherty-Filmen, die politisch motivierten Arbeiten von Dziga Vertov oder die eher auf Erziehung und Bildung abzielenden Filme von John Grierson (vgl. Barsam 1992: 46 ff. + 65 ff.).

Die *Nähe* zur realen Welt machte den dokumentarischen Film auch zu einer Möglichkeit des Ausdrucks gesellschaftlicher Änderungen, wie sie die fünfziger und sechziger Jahre mit sich brachten. Cinéma Vérité und Direct Cinema sind dafür ein Beispiel.

Neben dem fiktionalen Film, tausendfach in Hollywood produziert und fast überall auf der Welt die Kinos überschwemmend, blieb wenig Platz Dokumentarfilme. Als Vorfilme, sogenannte Kulturfilme, existierten sie im Kino weiter, waren aber schon von ihrer Dauer her begrenzt. Dies änderte sich mit dem Aufkommen des Fernsehens. Das System der öffentlich-rechtlichen Sender schuf einen stabilen Markt für dokumentarische Beiträge (vgl. Barsam 1992: 245 ff.).

Das Fernsehen bot dem dokumentarischen Film aber nicht nur neue Möglichkeiten, es legte diesem gleichzeitig auch neue Begrenzungen auf. Die Art der dokumentarischen Ausdrucksform im Film veränderte sich, sie verschob sich zu kürzeren, einfacher produzierten Filmen. Der Dokumentarfilm – als autorenbezogene, intensive Auseinandersetzung mit einem Thema, die in einen Film von mindestens sechzig Minuten mündet – wurde von den Sendern immer seltener eingesetzt, meist nur noch in der Funktion als eine besonders herausgehobene Produktion (vgl. Barsam 1992: 280 ff.).

Die Diskussion um den Dokumentarfilm ist seit Beginn des Fernsehens immer mehr zu einer Diskussion um die Fernsehdokumentation geworden. Neben der Frage nach der Definition des Dokumentarischen ist für die Schaffenden im Bereich Dokumentation die Frage nach der Vereinbarkeit von Sendervorgaben auf der einen Seite und den Wünschen und Vorstellungen der Produzierenden auf der anderen Seite von zentraler Bedeutung. Meist findet diese Diskussion auf einem emotionalen und wenig objektiven Niveau statt.

### 1.1.2 Thema und Ziel der Arbeit

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit dem Dokumentarischen im Fernsehen auseinander. Das zentrale Anliegen der Arbeit ist es dabei, eine Bestandsaufnahme der Produktionssituation von Fernsehdokumentationen in Deutschland zu liefern. Es wird dabei versucht, ein möglichst großes Spektrum der Produktion von Fernsehdokumentationen abzudecken.

Ziel dieser Arbeit ist es, eine Bestandsaufnahme der Situation bei der Produktion von Fernsehdokumentationen zu erstellen. Dabei werden auch der Entwicklungen, die zu dieser Situation geführt haben, und eventuelle Potentiale für eine Weiterentwicklung aufgezeigt. Der entstehende Überblick und die dargestellten Details können die Grundlage bilden für eine faktengestützte Diskussion über die Fernsehdokumentation.

### 1.1.3 Aufbau der Arbeit

Die Arbeit gliedert sich in fünf Teile, wobei die Kapitel 2 bis 4 die eigentliche Bestandsaufnahme der Produktionssituation, der Produktionsabläufe und der Produktionen beinhalten. Das vorangestellte erste Kapitel liefert einige Grundlagen, die zum Verständnis der Inhalte und für die Erstellung der Bestandsaufnahme notwendig sind. Das abschließende fünfte Kapitel gibt eine kurze Zusammenfassung der Bestandsaufnahme.

Die Grundlagen im ersten Kapitel sind notwendig zur Bearbeitung des Themas und zum Verständnis der Inhalte. Dazu gehören die Definitionen der Kernbegriffe und Festlegungen der Rahmenbedingungen. Hier wird der Begriff der *Dokumentation*, wie er in dieser Arbeit verwendet wird, definiert und es werden einige zentrale Begriffe geklärt. Außerdem werden einige formale Festlegungen getroffen, die der sinnvollen Einschränkung des zu untersuchenden Materials dienen.

Das zweite Kapitel liefert eine Bestandsaufnahme der aktuellen Produktionssituation der Fernsehdokumentation in Deutschland. Es wird ein Überblick gegeben über die in diesem Bereich agierenden Fernsehsender und die organisatorischen Grundstrukturen von Fernsehsendern. Auf zwei weitere wichtige Punkte, die Einfluss auf die Produktionssituation haben, nämlich die Programmplanung und die

Reaktionen der Zuschauer, wird in diesem Kapitel ebenfalls eingegangen. Als weiterer wichtiger Punkt dieses Kapitels wird auch die Situation der Produktionsfirmen und der freien Produzenten betrachtet. Um den Überblick zu konkretisieren wird in diesem Kapitel eine Situationsanalyse der Jahre 1984, 1994 und 2004 durchgeführt. Schließlich geben die Einschätzungen zur Produktionssituation von Hans-Jürgen Börner, Ulrich Lenze und Michael Abel Einblicke in die internen Verhältnisse im Bereich der Produktion von Fernsehdokumentationen. Diese Einschätzungen beinhalten auch persönliche Bewertungen der Situation, der Entwicklungen, die zu dieser Situation geführt haben, und der Potentiale für die weitere Entwicklung der Fernsehdokumentation.

Nach der Darstellung der äußeren Situation bei der Produktion von Fernsehdokumentationen wird im dritten Kapitel die innere Situation dargestellt: die Produktionsabläufe, sowie die Vorgänge während der Produktion. Dieses Kapitel teilt sich in zwei große Bereiche, den eigentlichen Ablauf der Produktion mit dem Überblick über die Phasen der Produktion und der Darstellung einer neuen praxisgerechten Gliederung der drei Produktionsphasen, nämlich: der Vorbereitung der Rohmaterialerstellung, der Rohmaterialerstellung selbst und der Endbearbeitung. Der zweite große Abschnitt dieses Kapitels ist die Betrachtung der Technik und die Bewertung des Einflusses der Technik auf die Produktion von Fernsehdokumentationen. Um dies so weit wie möglich zu konkretisieren, werden bestimmte Faktoren der Technik in den Jahren 1984, 1994 und 2004 exemplarisch untersucht und ausgewertet. Diese Schlaglichter auf den technischen Status quo zeigen die Einflüsse in den jeweiligen Jahren und geben Aufschluss über die Entwicklung der Einflüsse. Um die komplexen Zusammenhänge etwas übersichtlicher zu gestalten, gibt es am Ende der Betrachtung eine Kompaktübersicht über die Technik und Produktionsabläufe.

Die Bestandsaufnahme der Produktion von Fernsehdokumentationen in Deutschland beinhaltet auch die Frage nach ihrer Quantität im Programm. Das vierte Kapitel stellt diese im Rahmen einer Statistik zu den Dokumentationen im Fernsehen dar. Vorab werden in diesem Kapitel einige Grundlagen zur Erhebung und Auswertung der Daten erklärt, danach werden die Analysen einzelner Para-

meter dargestellt. Diese Parameter sind: der Anteil der Dokumentation am Gesamtprogramm, die Verteilung der Dokumentationen auf die einzelnen Wochentage, die Nutzung der Sendezeiten für Dokumentationen, die bevorzugten Sendelängen für Dokumentationen und die im Bereich der Fernsehdokumentation vorherrschenden Produktionsformen.

Das fünfte und letzte Kapitel ist eine Zusammenfassung der in den Kapiteln 2 bis 4 ermittelten Ergebnisse. Es dient dazu, die Ergebnisse der einzelnen Kapitel in einen gemeinsamen Zusammenhang einzuordnen.

## 1.2 Definition *Dokumentation*

Notwendig ist eine Definition und Eingrenzung des Forschungsgegenstandes. Es muss geklärt werden, was als *dokumentarisches Fernsehen* bezeichnet werden kann bzw. welche Sendungen mit dem Begriff *Fernsehdokumentationen* bezeichnet werden können.

### **Begriff: *dokumentarisch***

Ziel der theoretischen Betrachtungen dieser Arbeit zum Begriff *dokumentarisch* ist es, eine in der Praxis nutzbare, pragmatische und möglichst klare Unterscheidung zwischen *dokumentarisch* und *nicht-dokumentarisch* zu finden. Sie muss für alle Fernsehproduktionen seit Mitte der 1980er Jahre anwendbar sein und eindeutige Zuordnungen liefern.

Die Definition des Dokumentarischen bzw. eigentlich die Definition des Dokumentarfilms ist einer der zentralen Punkte in der Dokumentarfilmtheorie. Dabei reichen die Ansätze von den *macherorientierten* Betrachtungen von Vertov und Eisenstein über Grierson und den Cinema-Direct- oder Cinema-Vérité-Vertretern wie Rouch und Leacock bis zum deutschen Regisseur Klaus Wildenhahn. Die Kernfrage dieser Ansätze ist immer die Frage nach dem, was der Dokumentarfilm darf, um die Realität abzubilden und damit dokumentarisch zu sein, und ab wann er den Charakter des Dokumentarischen verlässt und somit nicht mehr Dokumentarfilm ist.

Mit der Trennung zwischen theoretischer Betrachtung und praktischer Anwendung, also mit dem Beginn der eigentlichen Dokumentarfilmtheorie, entwickelte sich die Diskussion weg von den Ansätzen der Praktiker hin zur Frage, inwieweit Realität im Film überhaupt abgebildet werden kann. Wo ist die Trennlinie zwischen *dokumentarisch* und *nicht-dokumentarisch* zu ziehen oder, noch grundlegender gefragt, gibt es überhaupt eine solche Trennlinie? Diese Grundfrage ist eine philosophische wie Noel Carroll es ausdrückt: „Kein Bereich der Filmtheorie ruft so schnell die Philosophie auf den Plan wie die Diskussion um den Dokumentarfilm“ (Carroll 1998:35).

Zwei gegensätzliche Grundhaltungen lassen sich in der Diskussion ausmachen. Für Trinh T. Minh-ha, Professor of Rhetoric and of Gender and Women's Studies an der University of California, Berkeley, besteht keine Differenz, die eine gesonderte Form der Dokumentation begründet: „Es gibt keinen Dokumentarfilm – unabhängig davon, ob der Begriff eine Materialkategorie bezeichnet, ein Genre, eine Methode oder eine Reihe von Techniken“ (Minh-ha 1998:304).

Minh-ha's Argumentation basiert auf den nicht erfüllbaren Ansprüchen des Dokumentarfilms nach einer Abbildung des Realen, des Wahren, nach einer *ehrlichen* Abbildung (vgl. Minh-ha 1998:304).

Für die Position, dass es einen eigenständigen, vom fiktionalen Film unterscheidbaren Dokumentarfilm gibt, steht Noel Carroll. Auf das Argument, der Dokumentarfilm könne das Reale nicht abbilden oder gar objektiv sein, da bei der Aufnahme nur bestimmte Ausschnitte der *Realität* und bei der Montage nur bestimmte Teile der Aufnahmen ausgewählt würden und Film somit an sich schon tendenziös wäre, findet er folgende Antwort:

Diese Argumentation enthält zwei Vorstellungen, mit denen endlich Schluß gemacht werden sollte: erstens, daß der Dokumentarfilm im Unterschied zu anderen Dingen (soziologischen Abhandlungen zum Beispiel) seinem Wesen nach ganz unmöglich objektiv sein kann; und zweitens, daß Selektivität Tendenzhaftigkeit bedeutet (Carroll 1998:35).

Für Carroll ist es also durchaus möglich, dass Film reale Vorgänge objektiv wiedergibt und trotz Materialauswahl nicht tendenziös wird, also dokumentarisch ist.

Für die angestrebte Untersuchung ist es sinnvoll, von der Existenz des Dokumentarfilms oder allgemeiner des Dokumentarischen im Film auszugehen. Deshalb wird für die Definition des *Dokumentarischen* in dieser Arbeit eine erste Annahme, die der Auffassung Noel Carrolls folgt, so formuliert:

## 1. Annahme:

**Es gibt eine Unterscheidung zwischen dokumentarisch und nicht-dokumentarisch (nach Carroll).**

Zur eindeutigen Definition muss klar festgelegt werden, was *dokumentarisch* ist, dazu ist es hilfreich zuerst *dokumentarisch* und *nicht-dokumentarisch* voneinander abzugrenzen. Es ist also sinnvoll die Punkte herauszuarbeiten, in denen sich Dokumentation und Nicht-Dokumentation unterscheiden lassen. Als Grundlage dafür kann das zyklische Modell von Manfred Hattendorf (vgl. Hattendorf 1999:49) benutzt werden, das auf dem von Eva Hohenberger 1988 entwickelten, ebenfalls zyklischen Modell aufbaut.

Abbildung 1 zeigt das zyklische Modell der Beziehungen zwischen Realität, Film und Rezipienten nach Hattendorf (vgl. Hattendorf 1999:49):

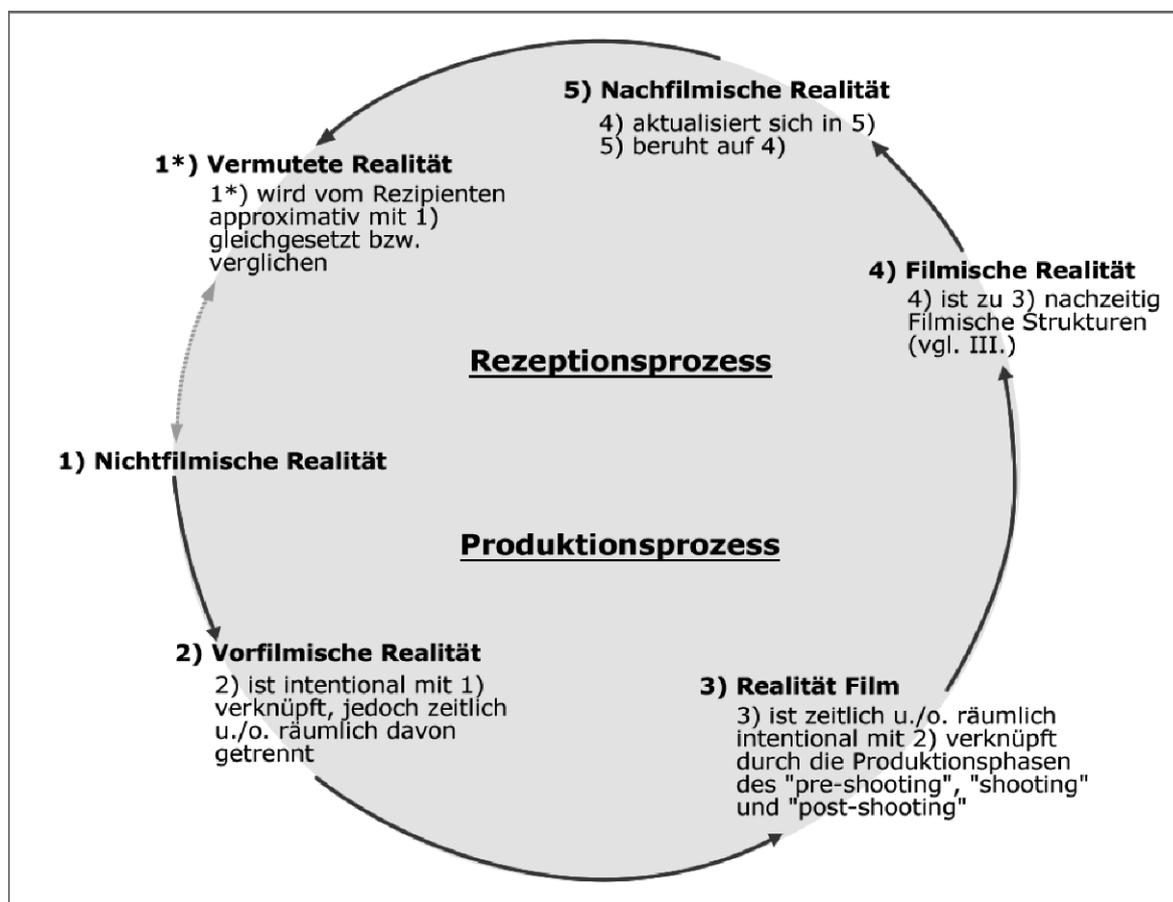


Abbildung 1: Beziehungsmodell nach Hattendorf (eigene Darstellung)

In diesem Modell gibt es fünf unterschiedliche Stufen der Realität, die chronologisch von der Produktion zur Rezeption verlaufen.

1. Nichtfilmische Realität

Die *Nichtfilmische Realität* ist die Realität, die ohne Kamera, ohne aufgezeichnet zu werden, jeden Tag immerzu stattfindet.

2. Vorfilmische Realität

Die *Vorfilmische Realität* ist die Realität, die die Kamera aufzeichnet.

3. Realität Film

Die *Realität Film* trägt der Tatsache Rechnung, dass der Gesamtzusammenhang zwischen den einzelnen Stufen der Realität im Dokumentarfilm ganz entscheidend von der Technik und der Vorgehensweise der Aufzeichnung beeinflusst wird.

4. Filmische Realität

Die *Filmische Realität* sind die Teile der Realität, die nach der Aufzeichnung und der Bearbeitung bei der Wiedergabe erscheinen.

5. Nachfilmische Realität

Die *Nachfilmische Realität* ist das, was der Rezipient bei der Rezeption des Filmes wahrnimmt. Also das, was er gefiltert durch seine Sinne und seine geistige Prägung (Wissen, Erfahrung usw.) in der *Filmischen Realität* sieht.

6. (1\*) Vermutete Realität

Die *Vermutete Realität* ist die vom Rezipienten angenommene, geglaubte *Nichtfilmische Realität*, die dem Film zugrunde liegt.

Diese Einteilung ist nicht an den dokumentarischen Film gebunden, sondern lässt sich in dieser allgemeinen Formulierung auf fast alle Filme und auf fast alle Produktionen im audiovisuellen Bereich anwenden. Es ist deshalb möglich, einen der wichtigsten Faktoren zur Definition von *dokumentarisch* und *nicht-dokumentarisch*, nämlich das Verhältnis zwischen der Realität ohne Kamera und der Produktion, bzw. der Vorstellung, die von der Produktion im Rezipienten ausgelöst wird, anhand dieses Modells zu untersuchen. Es können Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen *dokumentarisch* und *nicht-dokumentarisch* in den einzelnen

Phasen aufgezeigt werden. Aus der Benennung der Unterschiede lässt sich dann eine Beschreibung des *Dokumentarischen* gewinnen und aus dieser Beschreibung eine Definition. Dies kann keine endgültige und allumfassende Definition sein, denn dazu ist dieses Modell zu grob und zu allgemein formuliert.

Entscheidend für die Definition des *Dokumentarischen* sind die einzelnen Stufen von Realität. Um die Faktoren, die im Kontext das *Dokumentarische* kennzeichnen, herauszuarbeiten, ist es sinnvoll, auch die Übergänge und Zusammenhänge zwischen den Realitäten genauer zu betrachten. Diese Betrachtung erfolgt ganz allgemein für den Film und ist nicht speziell dokumentarisch und nicht-dokumentarisch.

Tabelle 1 auf der folgenden Seite gibt die *Realitätsbeziehungen* der einzelnen Phasen zueinander an.

	<b>Nichtfilmische Realität (NiR)</b>	<b>Vorfilmische Realität (VoR)</b>	<b>Filmische Realität (FR)</b>	<b>Nachfilmische Realität (NaR)</b>	<b>Vermutete Realität (VmR)</b>
<b>Nicht-filmische Realität (NiR)</b>	Die NiR existiert unabhängig vom Film.	Die VoR ist immer ein Ausschnitt aus der NiR. Wie nah dieser Ausschnitt der NiR kommt hängt vom Grad der Inszenierung ab.	Die FR ist eine Interpretation der NiR durch den Filmschaffenden mit Hilfe der technischen und gestalterischen Möglichkeiten.	Die NaR hat keinen Bezug zur NiR.	Die VmR ist eine imaginäre Version der NiR.
<b>Vor-filmische Realität (VoR)</b>	Die VoR ist immer ein Ausschnitt aus der NiR. Wie nah dieser Ausschnitt der NiR kommt hängt vom Grad der Inszenierung ab.	Die VoR ist eine für die Erstellung des Films geschaffene, inszenierte Realität.	Die FR hängt unmittelbar von der VoR ab. Diese wird so inszeniert, dass die gewünschte FR entsteht.	Die NaR hat keinen Bezug zur VoR.	Die Realitätsvermutung bezieht sich immer auf die NiR und hat somit keinen Zusammenhang mit der VoR.
<b>Filmische Realität (FR)</b>	Die FR ist eine Interpretation der NiR durch den Filmschaffenden mit Hilfe technischer und gestalterischer Möglichkeiten.	Die FR hängt unmittelbar von der VoR ab. Diese wird so inszeniert, dass die gewünschte FR entsteht.	Die FR transportiert die Aussage des Filmschaffenden mit den Mitteln des Films.	Die NaR ist die durch den Rezipienten wahrgenommene FR. Sie wird bestimmt durch die bewusste und unbewusste Auswahl und Bewertung des Wahrgenommenen.	Die Realitätsvermutung bezieht sich immer auf die NiR und hat somit keinen direkten Zusammenhang mit der FR.
<b>Nach-filmische Realität (NaR)</b>	Die NaR hat keinen Bezug zur NiR.	Die NaR hat keinen Bezug zur VoR.	Die NaR ist die durch den Rezipienten wahrgenommene FR. Sie wird bestimmt durch die bewusste und unbewusste Auswahl und Bewertung des Wahrgenommenen.	Die NaR ist das, was vom intendierten Inhalt beim Rezipienten ankommt.	Die VmR basiert auf der NaR.
<b>Vermutete Realität (VmR)</b>	Die VmR ist eine imaginäre Version der NiR.	Die Realitätsvermutung bezieht sich immer auf die NiR und hat somit keinen Zusammenhang zur VoR.	Die Realitätsvermutung bezieht sich immer auf die NiR und hat keinen direkten Zusammenhang mit der FR.	Die VmR basiert auf der NaR.	Die VmR ist die auf ihren Bezug zur NiR hinterfragte NaR.

Tabelle 1: Allgemeine Beziehungen zwischen Realität und Film<sup>1</sup>

Auf die Einbeziehung der *Realität Film* wurde verzichtet. Der Grund dafür ist, dass diese Realität keine Stufe oder Phase zwischen der *Nichtfilmischen Realität* und der *Vermuteten Realität* darstellt. Vielmehr ist die *Realität Film* die materielle

1 Quelle: eigene Darstellung

und praktische Voraussetzung für die *Übersetzung* von *Nichtfilmischer Realität* in eine Realitätsvermutung beim Rezipienten.

Tabelle 2 auf Seite 15 zeigt die Unterschiede zwischen dokumentarisch (D) und nicht-dokumentarisch (N-D) in den *Realitätsbeziehungen* der einzelnen Phasen zueinander auf.

### **Gelb unterlegte Bereiche:**

Zu diesen Phasen der Realität oder zu diesen Übergängen zwischen den Realitätsphasen lassen sich keine Aussagen treffen, da zwischen diesen Phasen keine Beziehungen oder Zusammenhänge bestehen; oder aber es besteht kein Unterschied zwischen *dokumentarisch* und *nicht-dokumentarisch*.

### **Dunkelblau unterlegte Bereiche:**

Die Phasen und Übergänge, die dunkelblau unterlegt sind, unterscheiden sich üblicherweise beim *Dokumentarischen* und *Nicht-Dokumentarischen*. Das heißt, es gibt typisch dokumentarische und typisch nicht-dokumentarische Formen. Jedoch gibt es keine Formen, die nur im *Dokumentarischen* oder nur im *Nicht-Dokumentarischen* verwendet werden. Somit lassen sich dokumentarische Produktionen durchaus anhand ihrer Form in verschiedene Kategorien einteilen, aber eine Trennung vom *Nicht-Dokumentarischen* ist über die Form kaum möglich.

### **Hellblau unterlegte Bereiche:**

Diese Bereiche zeigen die Phasen, in denen der Filmschaffende die *Nichtfilmische Realität* so in eine *Vorfilmische Realität* ordnet bzw. inszeniert, dass seine Intention bzw. seine Wahrnehmung des betrachteten Ausschnitts der Realität im Film entsteht und vom Rezipienten möglichst so wahrgenommen wird. Da bei keiner Aufnahme die *Nichtfilmische Realität*, sondern immer die inszenierte *Vorfilmische Realität* aufgezeichnet wird, kann das Unterscheidungsmerkmal zwischen *dokumentarisch* und *nicht-dokumentarisch* nicht *Inszenierung* und *keine Inszenierung* sein, sondern lediglich der Grad der Inszenierung kann zur Unterscheidung herangezogen werden. Dabei ist es zum einen problematisch, eine eindeutige

Grenze zwischen der für das *Dokumentarische* noch zulässigen oder schon unzulässigen Inszenierung zu definieren. Zum anderen ist auch die Einschätzung des vorhandenen Grads der Inszenierung ein sehr subjektives Kriterium. Um anhand des Grads der Inszenierung zwischen *dokumentarisch* und *nicht-dokumentarisch* zu unterscheiden, müsste jeder Einzelfall geprüft werden, und die Einordnung hängt auch dann noch von der subjektiven Festlegung der Grenze ab.

## **Orange unterlegte Bereiche:**

Bei der *Vermuteten Realität* gibt es einen wesentlichen Unterscheidungsfaktor zwischen *dokumentarisch* und *nicht-dokumentarisch*: Beim *Dokumentarischen* entsteht ein tatsächlicher Realitätsbezug, wohingegen beim *Nicht-Dokumentarischen* ein nur indirekter Realitätsbezug entsteht. Anders ausgedrückt: Für den Rezipienten ist beim Dokumentarischen im Film ein direkter Bezug zur *Nichtfilmischen Realität* vorhanden. Er nimmt an, dass es Ereignisse, Personen oder Dinge des Films gibt, die in der *Nichtfilmischen Realität* tatsächlich existieren oder existiert haben. Im *Nicht-Dokumentarischen* gibt es diese tatsächliche Existenz nur indirekt. Der nicht-dokumentarische Realitätsbezug besteht darin, dass die Gesamtheit der Ereignisse, der Personen und der Dinge im Film in der Realität lediglich *vorstellbar* sind. Wobei der Realitätsbezug ein imaginärer bleibt, auch wenn die Ereignisse, Personen und Dinge des Films in der realen Welt existieren, solange diese nur als Inspiration für die filmische Gestaltung dienen.

	<b>Nichtfilmische Realität (NiR)</b>	<b>Vorfilmische Realität (VoR)</b>	<b>Filmische Realität (FR)</b>	<b>Nachfilmische Realität (NaR)</b>	<b>Vermutete Realität (VmR)</b>
<b>Nicht-filmische Realität (NiR)</b>	Kein Unterschied.	Sowohl beim D als auch beim N-D ist die VoR ein inszenierter Teil der NiR. Unterschiede zwischen D und N-D gibt es lediglich im Grad der Inszenierung.	Üblicherweise wird die Interpretation der NiR durch den Filmschaffenden beim D anders in FR übersetzt als beim N-D.	Keine Aussage möglich.	Die VmR ist im D und im N-D eine imaginäre Version der NiR, eine Realitätsvermutung.
<b>Vor-filmische Realität (VoR)</b>	Sowohl beim D als auch beim N-D ist die VoR ein inszenierter Teil der NiR. Unterschiede zwischen D und N-D gibt es lediglich im Grad der Inszenierung.	Sowohl beim D als auch beim N-D ist die VoR eine inszenierte Realität. Unterschiede zwischen D und N-D gibt es lediglich im Grad der Inszenierung.	Üblicherweise wird die VoR für das D in einer anderen Art inszeniert als für das N-D.	Keine Aussage möglich.	Keine Aussage möglich.
<b>Filmische Realität (FR)</b>	Üblicherweise wird die Interpretation der NiR durch den Filmschaffenden beim D anders in FR übersetzt als beim N-D.	Üblicherweise wird die VoR für das D in einer anderen Art inszeniert als für das N-D.	Unterschiedliche filmische Mittel sind möglich und üblich, aber nicht zwingend notwendig.	Im Normalfall sind von den Filmschaffenden verschiedene NaRen für D und N-D intendiert und die FR ist entsprechend gestaltet.	Keine Aussage möglich.
<b>Nach-filmische Realität (NaR)</b>	Keine Aussage möglich.	Keine Aussage möglich.	Im Normalfall sind von den Filmschaffenden verschiedene NaRen für D und N-D intendiert und die FR ist entsprechend gestaltet.	Der intendierte Inhalt und damit die intendierte NaR unterscheidet sich üblicherweise.	Keine Aussage möglich.
<b>Vermutete Realität (VmR)</b>	Die VmR ist im D und im N-D eine imaginäre Version der NiR, eine Realitätsvermutung.	Keine Aussage möglich.	Keine Aussage möglich.	Keine Aussage möglich.	Beim D wird ein tatsächlicher Bezug zur NiR vermutet, wogegen beim N-D ein rein imaginärer Bezug zur NiR existiert.

Tabelle 2: Differenzierung der Beziehungen<sup>2</sup> in *dokumentarisch* und *nicht-dokumentarisch*<sup>3</sup>

2 Die Felder in der absteigenden Diagonalen geben den Unterschied zwischen dem Dokumentarischen und dem Nicht-Dokumentarischen in der jeweiligen Realität wieder.

3 Quelle: eigene Darstellung

Daraus lässt sich eine erste Annäherung an eine Definition des Dokumentarischen ableiten:

**Ein Film kann als *dokumentarisch* bezeichnet werden, wenn die Rezipienten einen tatsächlichen Realitätsbezug des Gezeigten annehmen.**

Um mit dieser Definition arbeiten zu können, muss festgestellt werden, ob und wann der Rezipient einen *tatsächlichen Realitätsbezug* herstellt und wie er dies macht. Zu dieser Frage gibt es wiederum zwei grundsätzliche Haltungen:

Manfred Hattendorf vertritt 1999 in seinem Buch *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung* den Standpunkt einer innerfilmischen Verifizierung der Authentizität (Hattendorf 1999). Er argumentiert, dass sich der Dokumentarfilm über seine Authentizität<sup>4</sup> definiert und dass diese dem Rezipienten durch im Film genutzte Authentifizierungsmechanismen ständig signalisiert oder sogar bewiesen werden muss, da die Authentizität vom Rezipienten ständig hinterfragt wird. Zwischen Rezipient und Produzent besteht eine Vereinbarung, ein sogenannter *Wahrnehmungsvertrag*, der über die Authentifizierungssignale den Rezipienten veranlasst, das Gesagte für authentisch zu halten.

---

4 *Authentizität* kann in diesem Zusammenhang zur Vereinfachung mit *tatsächlichem Realitätsbezug* gleichgesetzt werden. Wenn der Rezipient etwas als authentisch erachtet, gesteht er dieser Sache den *tatsächlichen Realitätsbezug* zu.

Abbildung 2 zeigt ein Ablaufdiagramm zur Entstehung und Überprüfung des Wahrnehmungsvertrags zwischen Rezipient und Produzent nach Hattendorf<sup>5</sup>:

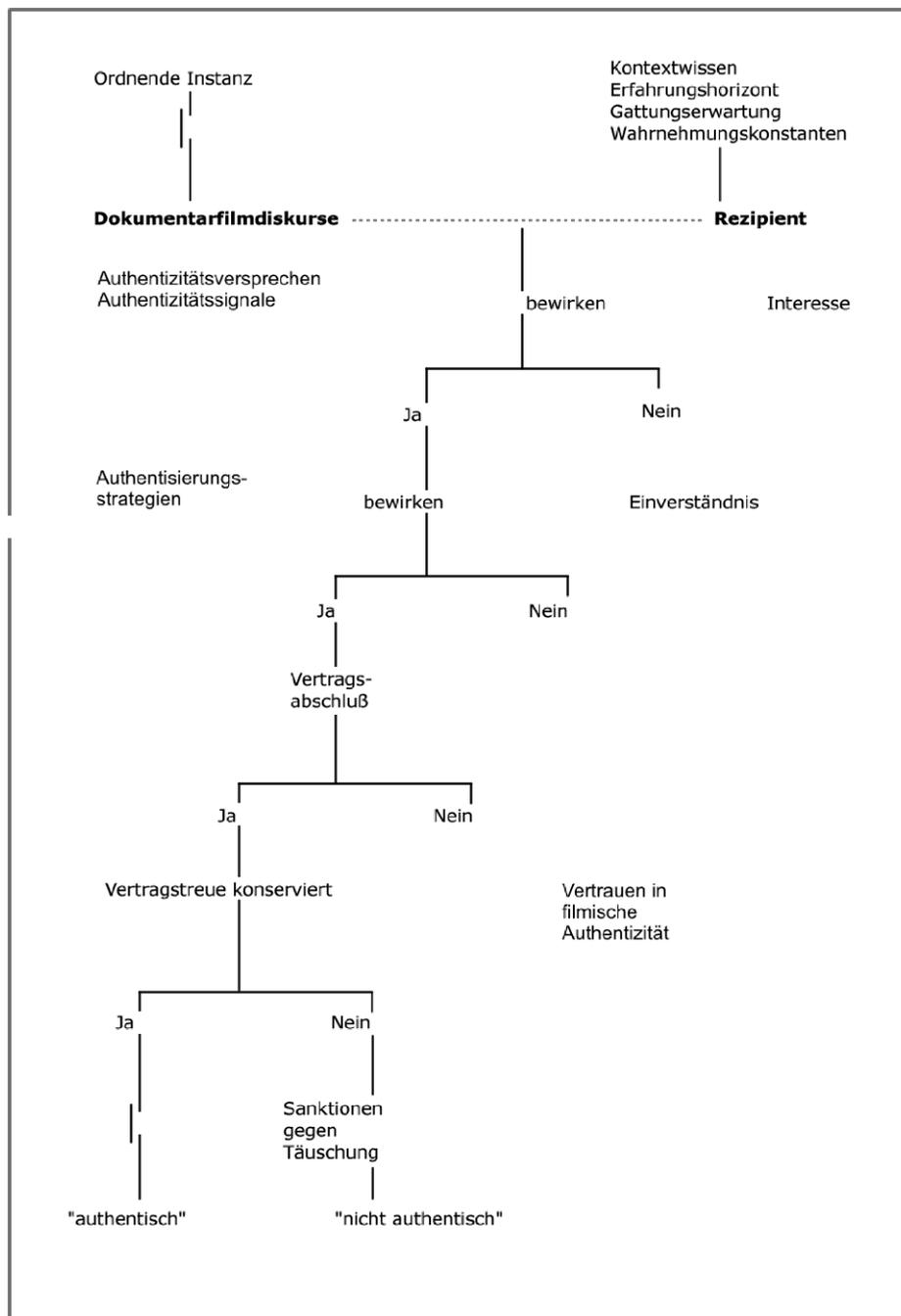


Abbildung 2: Wahrnehmungsvertrag nach Hattendorf (eigene Darstellung)

5 Eigene Darstellung nach Hattendorf 1999:76

Manfred Hattendorf legt ein Authentizitätsversprechen auf der Produktionsseite zugrunde, der Produzent behauptet einen *tatsächlichen Realitätsbezug*. Außerdem muss zur Vertragserfüllung die Wahrnehmung des Rezipienten als *authentisch* ständig durch den Film gerechtfertigt werden, dies geschieht laut Hattendorf durch die Nutzung von Authentifizierungsstrategien, also durch das Einhalten der Konventionen des Dokumentarfilms auf Seiten des Produzenten. Hattendorf arbeitet diese Strategien detailliert heraus (vgl. Hattendorf 1999:62 ff.).

Für Eva Hohenberger stellt sich die Authentifizierung anders dar. In ihrem einleitenden Aufsatz *Dokumentarfilmtheorie: Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme* des von ihr herausgegebenen Bandes *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* erklärt sie, dass sich die Authentizität eines Dokumentarfilms nicht *intrafilmisch verifizieren* lässt. Das bedeutet, dass bei der Filmanalyse die Spezifizierung *dokumentarisch* und *nicht-dokumentarisch* nicht getroffen werden kann, diese Information also nicht filmimmanent ist. Sie kann nur über zusätzliches Wissen und nicht aus der Analyse selbst gewonnen werden. Hohenberger sagt an gleicher Stelle auch, dass die *Wahrheit der Ereignisse* im Dokumentarfilm vorausgesetzt wird (vgl. Hohenberger 1998:22 ff. und auch Winkler 2000:19).

Aus diesen beiden Argumentationen lassen sich ergänzend zur bereits formulierten ersten Annahme:

**1. Annahme:**

**Es gibt eine Unterscheidung zwischen dokumentarisch und nicht-dokumentarisch (nach Carroll).**

zwei weitere Annahmen als Basis für eine Definition herausfiltern:

**2. Annahme:**

**Zwischen Produzent und Rezipient entsteht ein Vertrag über den Realitätsbezug des Films (nach Hattendorf).**

### 3. Annahme:

**Die Unterscheidung dokumentarisch/nicht-dokumentarisch ist nicht im Film selbst begründet, aber eine *Wahrheit der Ereignisse* wird im Dokumentarfilm vom Rezipienten vorausgesetzt (nach Hohenberger).**

Diese drei Annahmen ermöglichen die Entwicklung einer pragmatischen und praktisch nutzbaren Definition. Die *Annahme eins* ist die Basis der Differenzierung. *Annahme zwei* definiert die entscheidenden Positionen, die bei einer Definition hinterfragt werden müssen. *Annahme drei* ermöglicht die Zuordnung *dokumentarisch* und *nicht-dokumentarisch* durch nicht im Film selbst liegende Faktoren. Dies ist für diese Arbeit wiederum von zentraler Bedeutung, denn eine rein intrafilmische Definition würde die Überprüfung aller betrachteten Produktionen auf intrafilmische Definitionsmerkmale erforderlich machen.

Wird die *Annahme zwei* zum Wahrnehmungsvertrag mit in die Definition einbezogen, so entsteht eine etwas genauere Version:

**Ein Film kann als *dokumentarisch* bezeichnet werden, wenn die Produzenten einen tatsächlichen Realitätsbezug benutzen und die Rezipienten einen tatsächlichen Realitätsbezug herstellen.**

Die Definition wird so enger, ist aber nach wie vor nicht eindeutig und deshalb immer noch in einer weiten Spanne interpretierbar. Dies liegt an der Verwendung des Begriffs *tatsächlich*, seine Bedeutung muss – für eine Definition – genauer festgelegt werden.

**Der Begriff *tatsächlich* meint in diesem Zusammenhang, dass die Bild- und Toninhalte der *Filmischen Realität* in der *Nichtfilmischen Realität* in ihrer Form als Personen, Handlungen oder Dinge existieren und ihre Existenz nicht nur Vorbild für die *filmische Realität* oder lediglich vorstellbar, also ausgedacht und von einem Autor erfunden ist.**

In dieser Form ist die Definition jedoch nicht nutzbar, da eine Prüfung, ob der Produzent einen tatsächlichen Realitätsbezug benutzt und ob die Rezipienten bei der Rezeption einen tatsächlichen Realitätsbezug herstellen, nur im Einzelfall

möglich ist. Es muss also eine Formulierung gefunden werden, die eine Einzelprüfung unnötig macht und trotzdem verlässliche Ergebnisse liefert.

Ein tatsächlicher Realitätsbezug auf der Produktionsseite liegt bei Fernsehproduktionen immer dann vor, wenn sie von Produzentenseite als Fernsehdokumentationen bezeichnet werden, also ein tatsächlicher Realitätsbezug *behauptet* wird. Die Selbstregulierung in diesem Bereich und somit die Verlässlichkeit dieser Bezeichnung ist relativ hoch, da eine Bezeichnung von nicht-dokumentarischen Inhalten als dokumentarisch sehr schnell mit Unwahrheit oder Fälschung in Zusammenhang gebracht wird. Dem Verdacht der Fälschung wollen sich aber weder Produzenten noch Sender aussetzen.

Auf Rezipientenseite wird der tatsächliche Realitätsbezug weniger durch eine ständige Überprüfung während der Rezeption hergestellt, wie Hattendorf dies für den Dokumentarfilm argumentiert. Wichtiger ist beim Produkt *Fernsehdokumentation*, dass die *Wahrheit der Ereignisse* – wie Hohenberger es nennt – vorausgesetzt wird. Anders ausgedrückt, der Rezipient glaubt den tatsächlichen Realitätsbezug. Das liegt zum einen an der oben schon beschriebenen Selbstregulierung und dem damit verbundenen sorgfältigen Einsatz der Bezeichnung *dokumentarisch*. Zum anderen besitzt das Fernsehen an sich eine relativ hohe Glaubwürdigkeit. Abbildung 3 (Seite 21) gibt den Glaubwürdigkeitswert für das öffentlich-rechtliche Fernsehen mit etwa 75 % an. Ein Vergleich mit der Glaubwürdigkeit von Tageszeitungen (ca. 70 %, Abbildung 4, Seite 21) stellt eine Relation her, die eine Einschätzung dieses Werts zulässt.

Ohne diese Studien überzubewerten, kann davon ausgegangen werden, dass Fernsehdokumentationen in der Regel beim Rezipienten per se eine sehr hohe Glaubwürdigkeit genießen. Dies mag für private Sender in geringerem Maße gelten, solange jedoch die Dokumentationen in ihrer Umsetzung nicht grob unglaubwürdig sind oder durch Berichterstattung in anderen Medien in Zweifel gezogen werden, besteht für Rezipienten kaum die Notwendigkeit, sie kritisch zu hinterfragen und ihren Realitätsbezug zu bezweifeln.

Die Abbildungen 3 und 4 zeigen einen Vergleich verschiedener Bewertungsfaktoren zwischen Fernsehen und Tageszeitung im Jahr 2004 (Quelle: ZMG 2006):

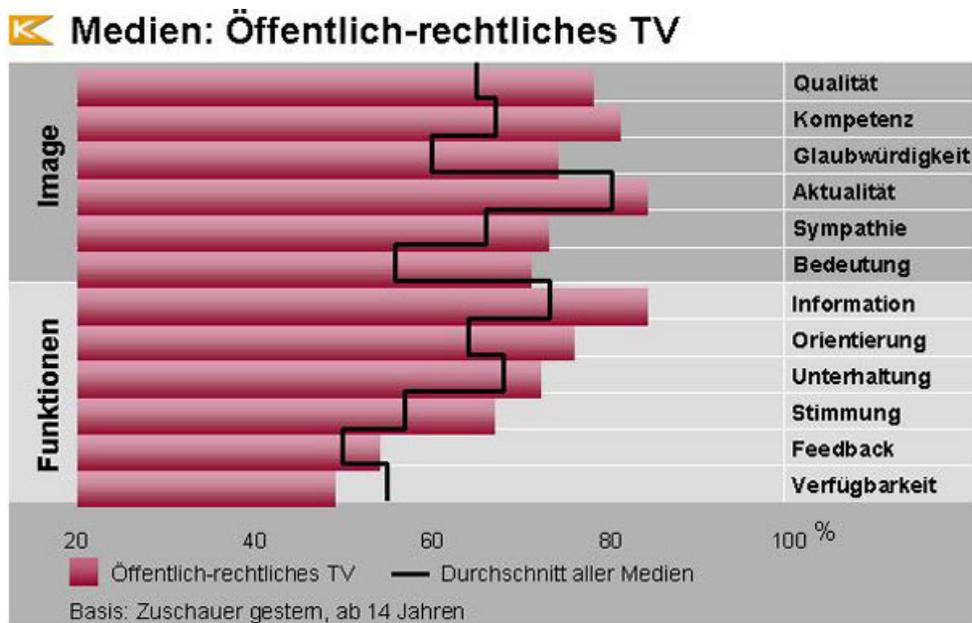


Abbildung 3: Glaubwürdigkeit von Medien: öffentlich-rechtliches TV (ZMG 2006)

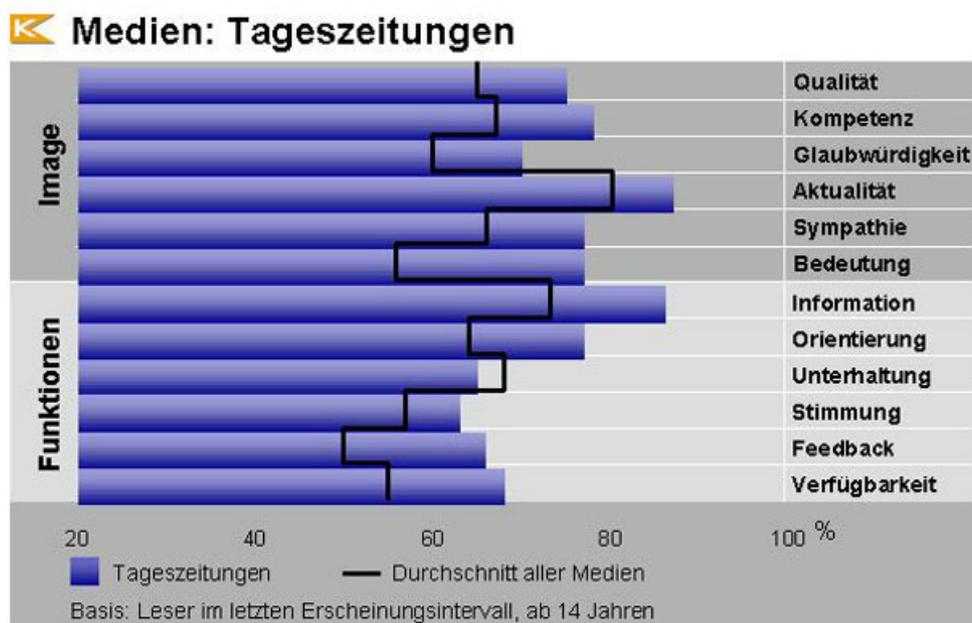


Abbildung 4: Glaubwürdigkeit von Medien: Tageszeitungen (ZMG 2006)

Für die Untersuchung heißt dies, dass, solange eine Fernsehdokumentation nicht durch andere Berichte in Zweifel gezogen wird – dies kann bei allgemeinen Zweifeln am Realitätsbezug vor oder bei grob unglaubwürdiger Darstellung nach

der Ausstrahlung geschehen –, von einem geglaubten tatsächlichen Realitätsbezug ausgegangen werden kann.

Mit diesen beiden näheren Beschreibungen des tatsächlichen Realitätsbezugs, auf der Produzentenseite des *behaupteten tatsächlichen Realitätsbezugs* und auf der Rezipientenseite des *geglaubten tatsächlichen Realitätsbezugs*, lässt sich eine pragmatische und anwendbare Definition formulieren:

**Ein Film kann als *dokumentarisch* bezeichnet werden, wenn die Produzenten einen tatsächlichen Realitätsbezug behaupten und die Rezipienten einen tatsächlichen Realitätsbezug glauben.**

**Der Begriff *tatsächlich* meint in diesem Zusammenhang, dass die Bild- und Toninhalte der *Filmischen Realität* in der *Nichtfilmischen Realität* in ihrer Form als Personen, Handlungen oder Dinge existieren und ihre Existenz nicht nur Inspiration für die *Filmische Realität* oder vorstellbar, also *ausgedacht*, von einem Autor erfunden ist.**

Mit dieser Definition lässt sich eine Fernsehproduktion als *dokumentarisch* einstuft und damit festlegen, ob sie in dieser Untersuchung berücksichtigt wird oder ob sie als *nicht-dokumentarisch* unberücksichtigt bleibt.

Die Definition besitzt eine durchaus gewollte Unschärfe. Auch Sendungen, die gemeinhin nicht als Fernsehdokumentationen bezeichnet werden, erfüllen die Anforderungen der Definition, beispielsweise eine Musikshow, die live übertragen wird. Die Produzenten behaupten einen tatsächlichen Realitätsbezug – *echte* Musiker spielen ihre Lieder live – und die Rezipienten glauben diesen tatsächlichen Realitätsbezug. Trotzdem werden Musikshows nicht als Dokumentationen bezeichnet und sollen auch in dieser Arbeit nicht so behandelt werden.

Um eine Unterscheidung in dieser Richtung zu erreichen, könnte der Definition die Unschärfe genommen und sie so präzisiert werden. Dies wäre zum Beispiel möglich, indem der allgemeine Begriff *tatsächlicher Realitätsbezug* durch *Dokumentation* ersetzt werden würde. Dies hätte aber zur Folge, dass dokumentarische Fernsehformen, die gemeinhin nicht als Dokumentation bezeichnet werden, herausfallen wie der Dokumentarfilm, die Reportage, das Porträt usw. Um alle doku-

mentarischen Formen einzuschließen wäre es notwendig, alle denkbaren Formen in der Definition aufzuzählen. Doch damit wäre die Definition eine reine Auflistung und für diese Arbeit unpraktikabel, da die Liste wiederum ständig überprüft und nachgeführt werden müsste.

Sinnvoller, weil effektiver ist es, mit Hilfe formaler Einschränkungen die wenigen Fälle auszuschließen, in denen die Definition auf gemeinhin nicht als dokumentarisch angesehene Sendungen zutrifft.

### 1.3 Formale Einschränkungen des Untersuchungsgegenstandes

Neben der Präzisierung der Definition durch den Ausschluss einiger Fernsehformate gibt es weitere Gründe, einige formale Bedingungen zur Berücksichtigung von Fernsehproduktionen bei dieser Untersuchung aufzustellen.

Zum einen muss die Zahl der Sendungen begrenzt werden, um eine Bearbeitung überhaupt möglich zu machen. Zum anderen müssen die untersuchten Sendungen einigermaßen einheitlich in der Länge und der groben Struktur sein, um sinnvolle Vergleiche zwischen den Sendungen und den Strukturen zu ermöglichen. Schließlich soll ausgeschlossen werden, dass lediglich die Wiederholrfrequenz der Sender abgefragt wird.

Es gibt deshalb drei Kategorien von formalen Einschränkungen:

1. Die Sendung fällt nicht unter den weitest möglichen Sammelbegriff *Fernsehdokumentation*. Ausgeschlossen werden deshalb:
  - Live-Sendungen
  - Magazinformate
  - Sendungen, die mehr als ein zentrales Thema behandeln
2. Eine formale Einheitlichkeit, die wichtig ist für die Vergleichbarkeit. Ausgeschlossen werden deshalb:
  - Sendungen von weniger als 25 Minuten Sendelänge

- Einzelbeiträge zu einer übergeordneten Sendung (auch wenn diese länger als 25 Minuten sind)
3. Die Untersuchung möchte den Stand der deutschen Fernsehdokumentation ermitteln. Ausgeschlossen werden deshalb:
- Kaufproduktionen aus dem Ausland
  - Co-Produktionen<sup>6</sup>, deren deutscher Anteil nicht maßgeblich war.

## 1.4 Begriffsklärung

Der Begriff *Produktion* bedarf einer kurzen Klärung, da er leicht missverstanden werden kann. Im Rahmen des Themas, der Hypothese und der gesamten Untersuchung kennzeichnet dieser Begriff den Vorgang der Herstellung im Sinne von *Anfertigen der Sendung*. Die zweite mögliche Deutung des Begriffs als die entstandene fertige Sendung im Sinne eines entstandenen *Produkts* ist hier nicht gemeint.

Im Text der vorliegenden Arbeit kann der Begriff selbstverständlich beide Bedeutungen annehmen. Bei Unklarheiten wird die gemeinte Bedeutung näher erläutert.

*Fernsehproduktion* bedeutet, dass die Sendung explizit für das Fernsehen und nicht für das Kino als Medium der Erstpräsentation produziert wurde.

Wichtig ist die Differenzierung deshalb, da für Kinoproduktionen in den meisten Fällen andere Voraussetzungen gelten als für Fernsehproduktionen. Beispielsweise spielen hier die Mittel der Filmförderung eine Rolle, und die Produktionsstrukturen sind teilweise speziell darauf ausgerichtet. So gestaltet sich die Phase des Produktionsvorlaufs durch die Notwendigkeit, Fördermittel zu beantragen, anders als bei Fernsehproduktionen.<sup>7</sup>

---

6 Herausgearbeitet werden soll die Situation bei deutschen Produktionen, deshalb wird auf Produktionen verzichtet, die unter ausländischer Federführung hergestellt wurden. Die jeweilige Federführung lässt sich in den Angaben der Senderarchive eindeutig feststellen.

7 Soll ein Film mit Fördermitteln finanziert werden, muss ein spezieller Antrag gestellt und bewilligt werden. Im Produktionsvorlauf müssen Inhalt und Umsetzung so konzipiert werden, dass ein förderfähiger Film entsteht. Ausschlaggebend für die Gestaltung des Films sind hier die Formalien der Filmförderung und nicht Vorgaben des weiter auf Seite 25

Sendungen, die für das Fernsehen produziert und trotzdem im Kino gezeigt werden, fallen in dieser Untersuchung unter den Begriff *Fernsehproduktion*, da sie als Fernsehproduktion konzipiert waren und deshalb auch als Fernsehsendung produziert wurden.

Der Begriff der *deutschen Fernsehproduktion* ist eine formale Einschränkung wie schon in Punkt 1.3 erläutert. Die Einschränkung ist notwendig, da im deutschen Fernsehen eine beträchtliche Zahl von nicht in Deutschland oder für das deutsche Fernsehen produzierter Dokumentationen ausgestrahlt wird. Eine Untersuchung solcher Produktionen würde deshalb auch keinen Aufschluss über Strukturen und Zusammenhänge der deutschen Produktionslandschaft im Bereich Fernsehdokumentation bringen.

Die Fernsehproduktion in der DDR wird nicht berücksichtigt, insofern wird für das Jahr 1984 vereinfachend ebenfalls von der *deutschen Fernsehproduktion* gesprochen, genauer müsste es die *Fernsehproduktion in der Bundesrepublik Deutschland* heißen.

## 1.5 Einschub: Christian Hißnauer

Der Versuch der Definition der Fernsehdokumentation und des Begriffs des dokumentarischen überhaupt ist in dieser Arbeit eine pragmatische Annäherung an eine allgemeine Definition. Die gefundene Lösung ist eine nutzbare Arbeitsgrundlage für die Betrachtungen in dieser Arbeit. Nach Abgabe ist eine sehr viel umfangreichere und detailliertere Erarbeitung der Definition des Begriffs der Dokumentarion erschienen. Christian Hißnauer betrachtet in seiner Arbeit *Fernsehdokumentarismus – Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen* die Frage der Definition genauso wie das Problem der Abgrenzung des Fernsehdokumentarismus zum Fernsehjournalismus. Des Weiteren untersucht er Möglichkeiten der Klassifizierung in Gattung, Genre und Format und schließlich stellt er ausführlich die verschiedenen Formen des Fernsehdokumentarismus vor.

---

weiter von Seite 24 Programmschemas oder der zu erzielende Marktanteil.

Interessant ist in diesem Zusammenhang seine Definition:

*Dokumentarfilm* ist ein soziales Konstrukt. Er existiert nur im Rahmen einer sozialen/kommunikativen Praxis – als sozial geteilte Vorstellung darüber, was *Dokumentarfilm* ist. Dennoch gibt es Filme, die unbestritten Dokumentarfilme *sind*. Aus semio-pragmatischer Sicht lässt sich sagen:

Dokumentarfilme sind Filme, die in einem spezifischen sozio-kulturellen Rahmen als Dokumentarfilme produziert/intendiert, indiziert (beworben/vertrieben) und/oder rezipiert werden.

Ein solcher – wenn auch tautologischer – Begriff des Dokumentarischen fokussiert gleichermaßen die filmische Praxis (Was wird als Dokumentarfilm konzipiert respektive beworben und vertrieben?) als auch die Rezeption (Was wird von Zuschauern, von Filmkritikern, von Kommunikations-, Medienwissenschaftlern et cetera als Dokumentarfilm gesehen?) (Hißnauer 2011: 82).

Für Hißnauer ist der sozio-kulturelle Zusammenhang wichtig, da er eine allgemeine und nicht eine an einen abgegrenzten sozio-kulturellen Raum gebundene Definition – wie in dieser Arbeit – vornimmt. In einem wichtigen Punkt unterscheiden sich die Definitionen jedoch. Für Hißnauer reicht es aus, wenn eine Seite, Herstellung *oder* Rezeption den Film als Dokumentarfilm produziert/intendiert bzw. rezipiert. Die Definition in dieser Arbeit ist in dieser Frage enger gefasst; nur wenn beide Seiten – Herstellung und Rezeption – den Film als dokumentarisch ansehen, greift sie.

Durch den weiteren theoretischen Ansatz ist Hißnauers Definition eine lesenswerte tiefere Auseinandersetzung mit dem Thema der Definition des Dokumentarischen.

Neben den Betrachtungen zur Definition geht er auf Aspekte ein, die in dieser Arbeit unberücksichtigt bleiben, da sie nicht der Intention der Arbeit entsprechen. Insofern sind die Ausführungen Hißnauers eine weitere, aber anders gelagerte Stufe in der Betrachtung der Fernsehdokumentation. Hißnauer untersucht die möglichen Unterformen des Fernsehdokumentarismus und grenzt sie gegeneinander ab. Er schafft somit eine klare Einteilung der verschiedenen Unterformen.

Eine andere wichtige Komponente in Hißnauers Arbeit ist es, Fernsehdokumentation und Fernsehjournalismus einander gegenüber zu stellen. Er arbeitet Unterschiede und Gemeinsamkeiten heraus und er legt ein Ergebnis über die Unter-

schiede, aber auch über die Schnittmenge zwischen Fernsehdokumentarismus und Fernsehjournalismus vor.

## 2 Produktionssituation der Fernsehdokumentation

Ein wichtiger Teil der Bestandsaufnahme zum dokumentarischen Fernsehen in Deutschland ist die Produktionssituation, grob gesagt das Umfeld, in dem Fernsehdokumentationen entstehen. Dazu wird im folgenden Abschnitt (*2.1 Überblick über die Produktionssituation in Deutschland*) eine Übersicht gegeben. Wichtig in diesem Zusammenhang ist es, eine Vorstellung davon zu erhalten, welche Akteure in diesem Bereich von Bedeutung sind und welche Mechanismen eine Rolle spielen. Nur im Rahmen dieser Aspekte wird auf Entwicklungen und Sonderformen eingegangen.

Um der jeweiligen Situation der Jahre 1984, 1994 und 2004 näher zu kommen, enthält dieses Kapitel eine kurze Situationsanalyse der Diskussionen über die Produktion der Fernsehdokumentation in den jeweiligen Jahren (*2.2 Situationsanalyse*).

Das System *Fernsehen* stellt ein komplexes Zusammenspiel verschiedenster Faktoren dar, die von außen dargestellt und bewertet werden können. Ein weiterer Zugang ist der über die Darstellung und Bewertung der Zusammenhänge und Vorgänge durch unmittelbar Beteiligte. Im dritten Abschnitt dieses Kapitels (*2.3 Einschätzungen zur Produktionssituation*) werden deshalb Interviews mit Beteiligten ausgewertet, um diese Positionen darzustellen.

Im letzten Abschnitt (*2.4 Einschub: Stars der Dokumentarfilmszene*) wird die Bedeutung der bekannteren Protagonisten der Szene kurz diskutiert.

### 2.1 Überblick über die Produktionssituation in Deutschland

Die Situation der Produktion von Fernsehdokumentationen hat verschiedene Aspekte. Es gibt die große, übergeordnete Organisation des Fernsehens in Deutschland, also die Sendersysteme (*2.1.1 Fernsehsender in Deutschland*). Unterhalb dieser Ebene haben auch die einzelnen Sender jeweils eine eigene, zum Teil sehr spezifische, komplett ausgebildete Organisationsstruktur, bei der es sich lohnt, sie etwas näher zu betrachten (*2.1.2 Organisatorische Grundstrukturen der Sender*).

Bestimmend für die Menge an dokumentarischen Produktionen, die in Deutschland hergestellt werden, ist die Planung der Sender. Entscheidende Kriterien dabei sind die Quantität der Sendeplätze und ihre Qualität, also die Sendezeit. Als Faktor der Produktionssituation werden deshalb auch die *Grundzüge der Programmplanung* (Punkt 2.1.3) und der *Einfluss der Zuschauerreaktion* (Punkt 2.1.4) betrachtet.

Die Kernpunkte: Fernsehsender, Grundstrukturen der Sender, Programmplanung und Reaktionen auf Zuschauerfeedback werden allgemein oder wenn notwendig an ausgesuchten Beispielen von ARD, ZDF und VOX verdeutlicht.<sup>8</sup>

Schließlich gibt es neben den Sendern die freien Produzenten von Fernsehdocumentationen, die ebenfalls einen wichtigen Teil der Gesamtsituation darstellen. Die wesentlichen Punkte dazu werden in einem eigenen Abschnitt (2.1.5 *Freie Produzenten und Produktionsfirmen*) erläutert.

### 2.1.1 Fernsehsender in Deutschland

Die oberste Ebene der Strukturierung und Organisation der Dokumentationsproduktion für das deutsche Fernsehen ist die Senderebene – die Stufe also, auf der die verschiedenen Fernsehsender als Auftraggeber, Abnehmer und Hauptdistributoren von dokumentarischen Inhalten mit Hilfe von Bewegtbildern agieren. Die Sender stellen nicht nur in sich komplexe Systeme dar, sondern sie interagieren auch noch untereinander und mit beteiligten Produktionen in komplizierten Strukturen.

Die grundlegende Kennzeichnung der Sender ist ihre rechtliche Ausrichtung, privatrechtlich (kurz: privat) oder öffentlich-rechtlich. Diese bestimmt die finanzielle Grundlage, die wirtschaftliche Ausrichtung, den Programmaufbau und sogar den redaktionellen Inhalt der Sendungen.

---

8 Es sollen die grundlegenden Strukturen aufgezeigt werden, deshalb genügen die drei genannten Sender zur beispielhaften Darstellung. Unter Umständen gibt es in anderen Sendern im Detail andere Ausformungen, jedoch bleiben die dargestellten Grundstrukturen annähernd gleich.

### **Sendersysteme: öffentlich-rechtlich/privat**

In Deutschland besteht ein duales System, das zwei grundlegende Möglichkeiten umfasst, nach denen ein Fernsehsender ausgerichtet sein kann. *Öffentlich-rechtlich* bedeutet, dass der Sender seine Einnahmen zum überwiegenden Teil aus Gebühren bestreitet, die staatlich festgelegt werden und von jedem Besitzer eines Fernsehgerätes zu entrichten sind. Private Fernsehsender erhalten keine Mittel aus diesem sogenannten *Gebührentopf* und müssen sich komplett über eigene Einnahmen finanzieren. Die Einnahmen der privaten Sender stammen fast ausschließlich aus der Werbung.

Im Gegenzug gibt es für die privaten Fernsehsender geringere Einschränkungen bei der Ausstrahlung von Werbung und wenige inhaltliche Auflagen. Diese Bindungen und Auflagen sind allgemeine rechtliche Auflagen, die auch für die öffentlich-rechtlichen Sender gelten, wie der Jugendschutz oder das Verbot von Tabak-Werbung (vgl. Karstens/Schütte 1999:63 ff. und ARD-Richtlinie 2003, sowie ARD-Richtlinie 2010). Daneben gibt es einige spezielle medienrechtliche Auflagen für private Sender, die zum Beispiel die Dauer von Werbeunterbrechungen reglementieren (vgl. Karstens/Schütte 1999:71 ff.).

Die öffentlich-rechtlichen Sender dürfen Werbung nur in sehr beschränktem Umfang einsetzen, und sie sind, wie im folgenden Abschnitt beschrieben, an bestimmte Vorgaben – nicht nur allgemein-rechtlicher Art – auch für den redaktionellen Bereich gebunden, so gibt es unter anderem den sogenannten *Bildungsauftrag* der öffentlich-rechtlichen Sender.

### **Rechtliche Grundlagen der Systeme**

Die rechtlichen Grundlagen des dualen Systems des Fernsehens regelt ein Staatsvertrag. Staatsverträge sind Verträge zwischen den Bundesländern, um eine bundesweit einheitliche Regelung zu schaffen, die Gesetzesrang besitzen. Für das Fernsehen ist dieser Vertrag der Rundfunkstaatsvertrag (RStV Staatsvertrag für Rundfunk und Telemedien) (vgl. hierzu auch: Hortlieb 2002:54 ff. und Karstens/Schütte 1999:32 ff. und Plake 2004:309 ff.).

So enthält Abschnitt II des Rundfunkstaatsvertrags die Regelungen für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk. In § 11 *Auftrag* werden dabei beispielsweise die Vorgaben formuliert, die auch Anforderungen an die redaktionellen Inhalte dieser Sender stellen. Laut RStV – Abschnitt II, § 11, Absatz (1) – gilt für die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten: „Ihre Angebote haben der Information, Bildung, Beratung und Unterhaltung zu dienen. Sie haben Beiträge insbesondere zur Kultur anzubieten“ (Rundfunkstaatsvertrag 2010, Abs. II, § 11/1). In § 13 *Finanzierung* ist die Deckung des Finanzbedarfs der öffentlich-rechtlichen Sender aus Gebühren definiert (vgl. hierzu: Rundfunkstaatsvertrag 2010, Abs. II, § 13 und auch ARD-Staatsvertrag 2008 und ZDF-Staatsvertrag 2009).

Für den privaten Rundfunk sind die Vorgaben an die redaktionellen Inhalte wesentlich weiter gefasst (vgl. Rundfunkstaatsvertrag 2010, Abs. II, § 11). So gilt für den privaten Rundfunk nach RStV, Abschnitt III, § 41 *Programmgrundsätze*, Absatz (2):

Die Rundfunkprogramme sollen zur Darstellung der Vielfalt im deutschsprachigen und europäischen Raum mit einem angemessenen Anteil an Information, Kultur und Bildung beitragen; die Möglichkeit, Spartenprogramme anzubieten, bleibt hiervon unberührt (Rundfunkstaatsvertrag 2010, Abs. III, § 41/2).

### Entwicklung des dualen Fernsehsystems

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde nach britischem Vorbild in Westdeutschland der öffentlich-rechtliche Rundfunk eingeführt. Die föderale Struktur Deutschlands führte zur Bildung mehrerer Rundfunkanstalten, die einzelne oder mehrere Bundesländer abdeckten und sich in einer Arbeitsgemeinschaft der Einzelanstalten, der ARD<sup>9</sup>, zusammenschlossen (vgl. Hickethier 1998:64 ff. und Altendorfer 2004:321–322).

Zu Beginn der sechziger Jahre wurde die Gründung eines bundesweit zentral agierenden Senders forciert und schließlich wurde am 6. Juni 1961 ein Staatsvertrag für das *Zweite Deutsche Fernsehen*, das ZDF abgeschlossen. Das ZDF er-

---

9 ARD steht kurz für: *Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland*

hielt genauso wie die Rundfunkanstalten der ARD eine öffentlich-rechtliche Struktur (vgl. Hickethier 1998:117 ff. und Altendorfer 2004:323 ff.).

Erst 1984 wurde aufgrund veränderter technischer Distributionsmöglichkeiten und nach mehreren Urteilen des Bundesverfassungsgerichts der private Rundfunk zugelassen. Die politische Situation in der Bundesrepublik Deutschland hatte sich mit der Ablösung der sozial-liberalen Koalition durch die christlich-liberale Koalition 1982 grundlegend geändert. Die Gründung privater Fernsehsender war nun auch politisch gewollt. 1984 startete RTL<sup>10</sup> als RTL plus ein zu Beginn noch eingeschränktes Angebot, da es zuerst nur in Teilen Deutschlands zu empfangen war. Anfang 1985 startete SAT.1<sup>11</sup> als zweiter privater Fernsehsender in Deutschland (vgl. Hickethier 1998:414 ff. und Altendorfer 2004:326 ff.).

Nach dem *Startschuss* im Jahr 1984 entwickelte sich die Senderlandschaft in der Bundesrepublik Deutschland durch verschiedene Änderungen immer weiter. Im Bereich der Privatsender waren dies beispielsweise Neugründungen, Zusammenschlüsse oder auch Übernahmen, bei den öffentlich-rechtlichen Sendern gab es unter anderem die Gründung von Gemeinschafts- und Spartenprogrammen. Diese Entwicklung wird in verschiedenen Arbeiten und Publikationen hinreichend nachvollzogen und ist nicht Thema dieser Arbeit. Der bis hierher gegebene Überblick über die Grundzüge soll deshalb an dieser Stelle genügen (vgl. dazu auch: Dussel 2004:270 ff.).

### **Zusammenschlüsse öffentlich-rechtlicher Sender**

Die Landesrundfunkanstalten waren durch die ARD von Beginn an als ein System zusammenarbeitender Einzelanstalten konzipiert. Die einzelnen Landesrundfunkanstalten leisten je nach Größe einen Beitrag zum bundesweiten Gemeinschaftsprogramm – dem ARD-Programm<sup>12</sup>, auch *Das Erste* genannt –, und sie be-

---

10 Radio Television Luxemburg. Zur Entwicklung von RTL zwischen 1984 und 1994 siehe Juppe 1997.

11 Zur Entwicklung von SAT.1 zwischen 1984 und 1994 siehe Buß/Fuhlbrügge/in't Veld/Schäfer 1997.

12 Die Verteilung der ARD-Pflichtanteile wird im ARD-Fernsehvertrag geregelt. Die aktuelle Verteilung gibt die Fassung vom 12.09.2006 wieder. Sie ist gültig, bis ein neuer Fernsehvertrag geschlossen wird: BR 15,6 %, HR 7,4 %, MDR 11,05 %, NDR 17,5 %, RB 1,0 %, RBB 6,85 %, SR 1,3 %, SWR 18,0 %, WDR 21,3 %. (Siehe ARD-Fernsehvertrag 2006)

treiben jeweils ein eigenes *Drittes* Programm. Ausnahmen bilden hier die kleineren Landesrundfunkanstalten Radio Bremen und der Saarländische Rundfunk. Sie bestücken nur ein lokales Fenster im dritten Programm des NDR bzw. des Südwest-Fernsehens. Der ARD-Verbund dient nicht nur dazu, Programm, also Inhalte, für das Erste zu liefern, es existiert auch ein reger Austausch von Programminhalten zwischen den Dritten und größere Projekte werden häufig als Co-Produktion zweier oder mehrerer Landesrundfunkanstalten realisiert. Die Ausrichtung der Dritten als lokal begrenztes Regionalfernsehen hat sich mit den neuen Distributionsmöglichkeiten über Satellit und Kabel hin zu bundesweit angebotenen Vollprogrammen entwickelt. (Vgl. Hickethier 1998:342 ff.)

Als Erweiterung des Angebots und durch zusätzlich zur Verfügung stehende Distributionsmöglichkeiten entstanden die öffentlich-rechtlichen Zusatzprogramme 3sat, ARTE und Phönix. 3sat, anfänglich ein Gemeinschaftsprogramm von ZDF, dem österreichischen ORF und der Schweizer DSR, ist seit dem Einstieg der ARD 1993 ein gemeinsames Angebot von ARD, ZDF, ORF und DSR. Eine andere internationale Zusammenarbeit stellt ARTE dar. Das als europäisches Kulturprogramm konzipierte Angebot wurde 1992 mit ARD und ZDF von deutscher und mit La Sept von französischer Seite aus ins Leben gerufen. Schließlich entstand 1997 Phönix als Gemeinschaftsprogramm von ARD und ZDF (vgl. Hickethier 1998:431).

Diese Gemeinschaftsunternehmungen der öffentlich-rechtlichen Sender sind kultur- und informationsbetont. Sie dienen den Sendern auch als Testplattform für neue Sendungen und Sendungskonzepte, und sie sind Kanäle für die Zweit- und Drittverwertung bereits im Hauptprogramm ausgestrahlter Angebote.

## Private Sender-Gruppierungen

Die Situation bei den privaten Anbietern stellt sich anders dar. Zusammenschlüsse und Fusionen oder auch Trennungen dienen primär dem Ziel, die Wirtschaftlichkeit zu verbessern, was schließlich zu einer Erhöhung des Gewinns führen soll. So waren die ersten Ansätze größerer Gruppierungen einfach Gründungen von weiteren Programmen, die als sogenannte *Spin-off-Kanäle* die weitere Verwertung von im Hauptsender bereits ausgestrahlten Sendungen übernahmen (Gülker/Bleicher 1997b:130). RTL2 – als Gründung von RTL – und der Kabelkanal – als Pro 7-Ableger – waren die ersten dieser Kanäle in Deutschland.

Aus dieser Konstellation bildeten sich neben einigen kleineren Gruppierungen zwei große, private Anbietergruppen. Die Verhältnisse der Besitzanteile änderten sich und ändern sich immer wieder. Das Nachvollziehen dieser Entwicklungen ist nicht das Interesse dieser Arbeit. Um die Verflechtungen vor Augen zu führen wird die Situation im Jahr 2004 kurz dargestellt (Daten und Gesamtüberblick siehe Rott/Krösche 2004).

- die *RTL Group* mit 26,4 % Marktanteil (MA) und den Einzelsendern RTL Television (14,9 % MA), RTL2 (4,7 % MA), VOX (3,5 % MA), Super RTL (2,7 % MA) und n-tv (0,6 %); die RTL Group ist 2004 stark verflochten mit der Bertelsmann AG
- die *ProSiebenSAT.1 Media AG* mit 22,2 % Marktanteil und den Einzelsendern SAT.1 (10,2 % MA), ProSieben (7,1 % MA), Kabel 1 (4,2 % MA) und N24 (0,4 % MA)  
+ 48,4 % Beteiligung an 9Live (0,3 % MA); diese Gruppe ist aus der ehemaligen Kirch-Gruppe hervorgegangen und hat 2004 als Hauptakteure Chaim Saban und die Axel Springer AG
- *Viacom* als Anbieter im Bereich Musikfernsehen mit VIVA, VIVA plus, MTV und MTV2
- *Karstadt Quelle* mit einer 49,9 % Beteiligung am Deutschen Sportfernsehen (DSF) und 10,01 % Anteil an HSE 24 (Home Shopping Europe)
- *EM.TV AG* mit Beteiligungen an DSF (50,1 %) und an Tele 5 (45 %)

Neben diesen Beteiligten, die mit mehreren Sendern aktiv sind, gibt es auch noch einige Unternehmen oder Unternehmer, die nur an einzelnen Sendern beteiligt sind oder Anteile an Gruppen halten oder wiederum Anteile an Tochterunternehmen haben. Die einzelnen Verflechtungen mit Beteiligungen und Tochterfirmen sind sehr komplex. Im Wesentlichen teilen sich drei große Gruppen die Fernsehlandschaft in Deutschland 2004: die öffentlich-rechtlichen Sender mit 43,6 % Marktanteil (MA), die RTL Group mit 26,4 % MA und die ProSiebenSAT.1 Media AG mit 22,2 % MA.

### **2.1.2 Organisatorische Grundstrukturen der Sender**

Eine wichtige Grundlage der Abläufe bei einzelnen Produktionen bildet die innere Struktur der Produzierenden, bzw. besser formuliert derer, die die Produktion bezahlen. Da der Hauptabnehmer für dokumentarische Inhalte in Deutschland das Fernsehen ist, liefert die innere Struktur der Sender wichtige Vorgaben, die bei der Produktion eine Rolle spielen. Bei Eigenproduktionen, also senderintern hergestellten Dokumentationen, ist dies sofort ersichtlich, aber auch externe, freie Produktionsfirmen müssen spätestens beim Verkauf des Produkts mit den senderinternen Einheiten und Hierarchien interagieren. Somit richten sich auch diese – sofern sie ihr Produkt erfolgreich verkaufen wollen – an den internen Strukturen aus.

### **Grundsätzliche Organisationseinheiten bei Fernsehsendern**

Joan Bleicher benennt in *Zur Institution des 'Deutschen Fernsehens* von 1992 die drei grundlegenden Bereiche der Institution Fernsehen (vgl. Bleicher 1992:270):

- Programmbereich (direkter Zusammenhang)

Dieser Bereich umfasst alles, was mit der inhaltlichen Umsetzung des Programms zu tun hat, also von der Programmplanung bis zur zuständigen Redakteurin, z. B. Programmdirektion, Chefredaktion, Hauptabteilung, Redaktion.

- Produktionsbereich (direkter Zusammenhang)

In diesem Bereich finden sich die Einrichtungen wieder, die mit der nicht inhaltlichen, also der technischen und organisatorischen Umsetzung der Sendungen befasst sind. Die reicht von der technischen Direktion bis zum Aufnahmeleiter *on-location*, z. B. Technische Direktion, Produktionsleitung, Aufnahmeleitung.

- Bereich senderinterne Verwaltung (kein direkter Zusammenhang)

Der Bereich der reinen betriebswirtschaftlichen Verwaltung ist nicht fernsehspezifisch und es kann deshalb im Folgenden auf die Darstellung dieses Bereichs verzichtet werden, z. B. Verwaltungsdirektion, Rechtsabteilung, Personalabteilung.

Diese klassische strenge Trennung zwischen Inhalt und Technik, zwischen Redaktion und Produktion gilt in großen Teilen der Fernsehproduktion nach wie vor. Ein Beispiel hierfür ist das *Vier-Augen-Prinzip* des NDR. Im Rahmen der Herstellung von Programminhalten fällen immer ein Redakteur als Vertreter des Programmbereichs und ein Produktionsleiter für den Produktionsbereich gleichberechtigt die Entscheidungen (vgl. Sieben/Sieben/Holland 1999:19). Lediglich im aktuellen Bereich der Nachrichten haben sich modernere Formen, wie Newsroom-Systeme oder der Video-Journalismus, etabliert, die diese Trennung aufheben und Inhalt und Technik/Produktion in der Hand der Redaktion vereinen.

Die beiden Hauptstränge Programm und Produktion gliedern sich je nach Ausrichtung des Senders in unterschiedlich viele Stufen mit unterschiedlichen Einzelaufgaben auf.

Die wesentlichen Strukturen werden an den Sendern NDR, ZDF und VOX dargestellt. Diese drei sind komplette Sendeunternehmen, die jeweils mindestens ein Vollprogramm betreiben. Dabei ist der NDR als Mitglied der ARD natürlich auch für die Gemeinschaftsprogramme der ARD mitverantwortlich. Diese Sonderstruktur soll hier auch kurz betrachtet werden. Die weiteren Aktivitäten der Sender in Gemeinschaftsprogrammen, Sonderkanälen oder digitalen Spartenprogrammen können hier unberücksichtigt bleiben, da die Darstellung dieser Aktivitäten nicht die

Kernaufgaben der jeweiligen Sender betrifft und, wenn notwendig, bei der Betrachtung der Zusatzaktivitäten genauer vorgenommen werden kann.

### Sonderfall ARD

Die ARD ist, wie der Name *Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland* schon sagt, eine Arbeitsgemeinschaft selbstständiger Rundfunkanstalten. Deshalb produziert die ARD auch keine Sendungen, sondern die Programmbestandteile werden von den einzelnen Mitgliedern dieser Arbeitsgemeinschaft für die gemeinsam betriebenen Programme (z. B. Das Erste) produziert<sup>13</sup>. Ausnahmen von dieser Regel gibt es nur bei einigen Produktionen, die ein übergeordnetes ARD-Interesse darstellen, z. B. ist das ARD-Hauptstadtstudio direkt der ARD und keiner einzelnen Rundfunkanstalt zugeordnet. Für das Erste Programm besitzt die ARD eine Programmdirektion in München, die in einem mit den Mitgliedsanstalten abgestimmten Verfahren die Programmplätze festlegt und diese Programmplätze auf die Einzelanstalten verteilt<sup>14</sup>.

Fernsehdokumentationen sind keine Sonderfälle, sondern einfache Produktionen, die von den Landesrundfunkanstalten für das entsprechende Gemeinschaftsprogramm der ARD hergestellt werden. Zu beachten ist, dass die verschiedenen Sendungen immer für einen bestimmten schon vorhandenen Sendeplatz hergestellt werden und nicht auf *Vorrat* produziert werden (Wilkens 2002:29). Das bedeutet auch, dass keine ursprünglich für ein Drittes Programm hergestellte Sendung ins Erste Programm der ARD aufrückt. Die Programmplätze, die einer Einzelanstalt der ARD im Ersten Programm zustehen, werden mit eigens dafür produzierten (oder auch von der Anstalt zugekauften) Inhalten gefüllt. Es ist aus diesem Grund sinnvoller, eine Landesrundfunkanstalt als wirklichen Produzenten zu betrachten als die ARD.

---

13 Siehe Ausführungen zum *Pflichtanteil* Seite 32

14 Das genaue Verfahren beschreibt Joan Bleicher in ihrem Beitrag *Zur Institution des 'Deutschen Fernsehens'* (Bleicher 1992:276–277).

### **Grundaufbau, Basisorganisation von NDR, ZDF und VOX**

Für die Darstellung der Produktionssituation bei Fernsehdokumentationen ist ein kurzer Blick auf die Strukturen im Inneren der Sender hilfreich. Er gibt einen Einblick in die Art und Weise, wie die Sender ihre internen Abläufe und internen Hierarchien strukturieren.

Wichtig ist der Vergleich der verschiedenen Systeme und nicht das Aufzeigen einer Entwicklung. Deshalb wird auf eine Gegenüberstellung der Organisationsstrukturen der Jahre 1984, 1994 und 2004 verzichtet. So interessant dieser Vergleich auch sein könnte, er führt weg von der Produktionssituation hin zur Geschichte der betrachteten Institutionen. Die Struktur der drei Sender steht beispielhaft für eine bestimmte Form der Organisation und damit für einen bestimmten Umgang mit Produktionsabläufen. Im Folgenden werden möglichst aktuelle Organigramme von NDR und ZDF (aus dem Jahr 2009) und VOX (aus dem Jahr 2008) für die Darstellung der jeweiligen Struktur benutzt.

### **Grundstruktur des NDR**

Beim NDR ist die von Joan Bleicher beschriebene Dreiteilung deutlich im Organigramm zu sehen.

In Abbildung 6 werden die Basisstrukturen der Produktion in einem Auszug aus dem Organigramm des NDR<sup>15</sup> dargestellt.<sup>16</sup> Gut zu erkennen ist die Trennung in Programm und Produktion und die Ansiedlung der beiden Bereiche auf der gleichen hierarchischen Stufe, was das *Vier-Augen-Prinzip* des NDR zwischen Inhalt und Produktion widerspiegelt.

---

15 Gesamtorganigramm Stand 01. Juli 2009 in: NDR Geschäftsbericht 2009:1 ff.

16 Da es um die Strukturen der Fernsehdokumentation geht, wird hier und in den folgenden Organigrammen auf die Darstellung der Strukturen des Hörfunks verzichtet.

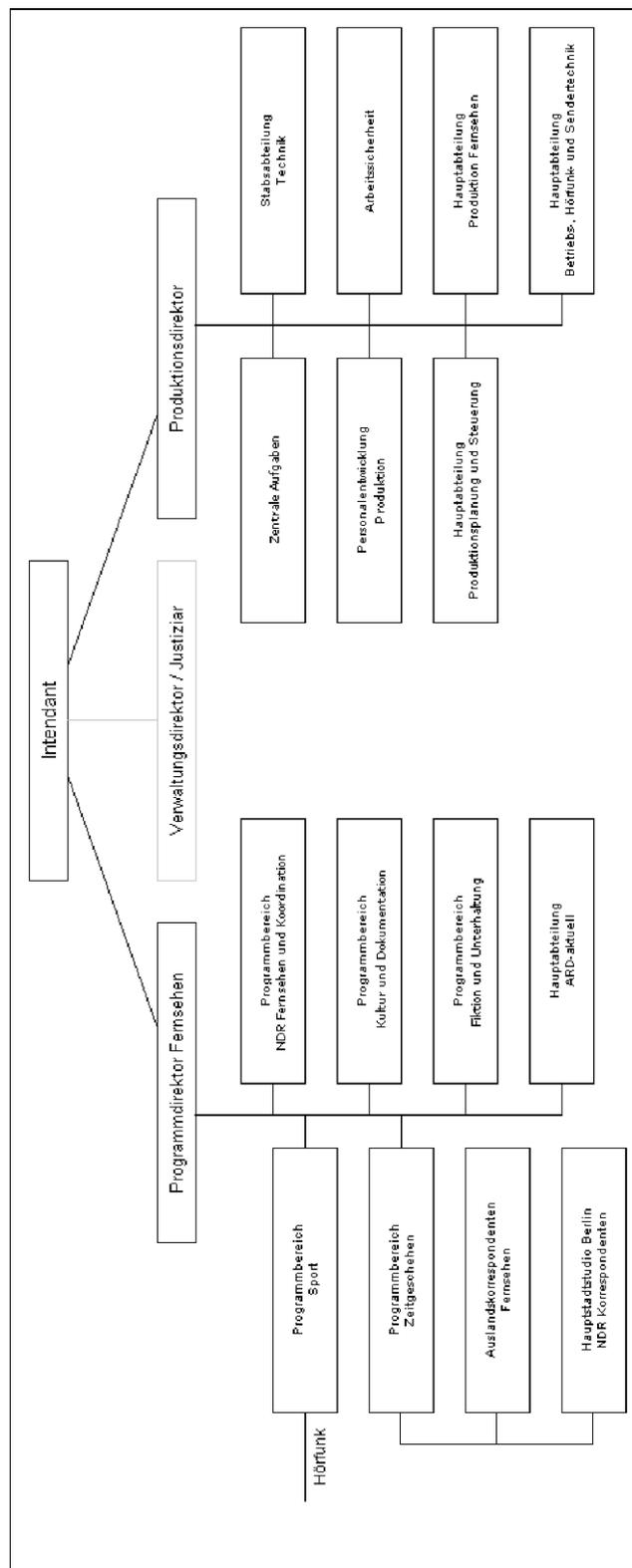


Abbildung 5: Auszug NDR-Organigramm (eigene Darstellung nach NDR Geschäftsbericht 2009:1 ff.)

## Grundstruktur des ZDF

Im Organigramm des ZDF<sup>17</sup> stellt sich die Teilung deutlich anders dar:

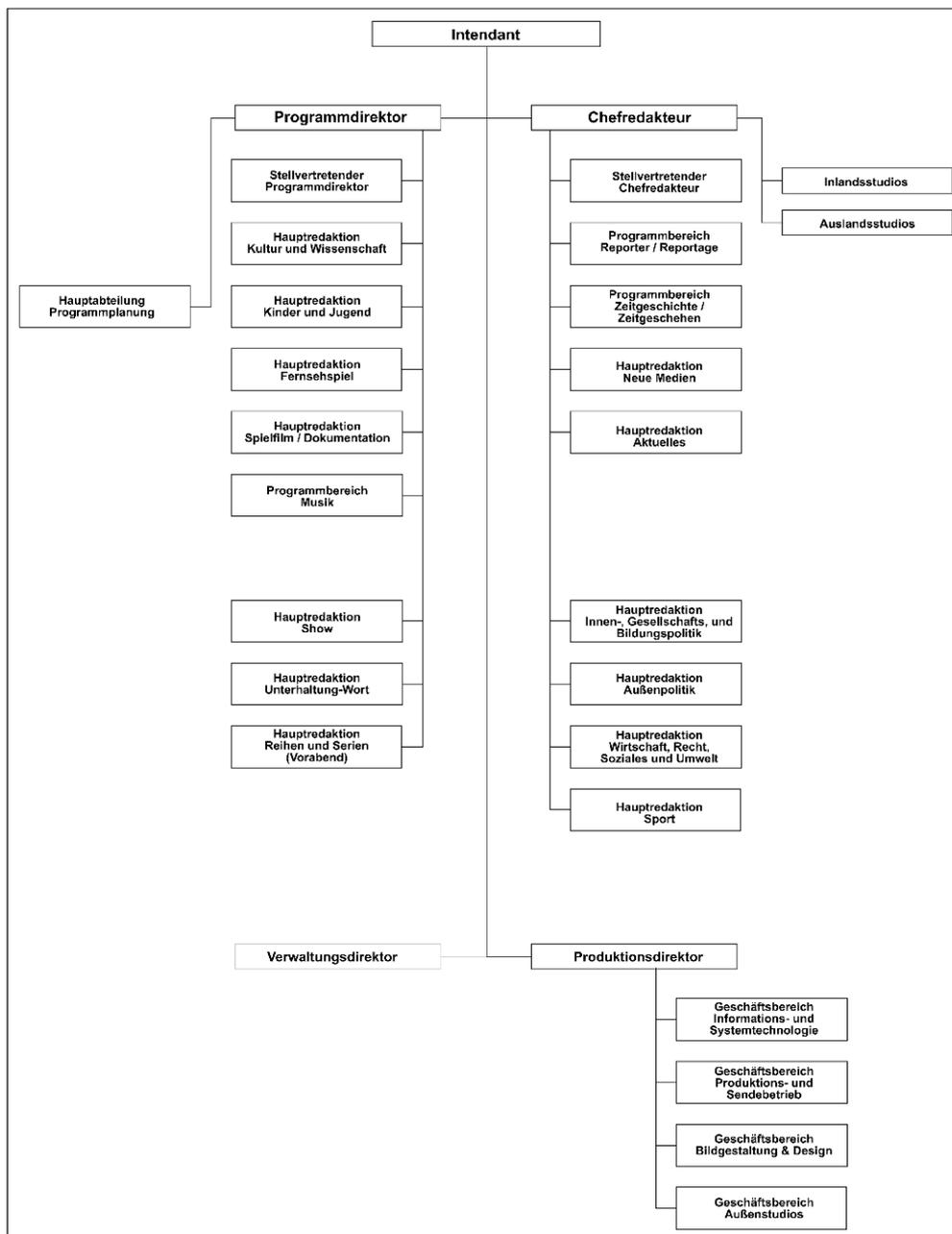


Abbildung 6: Auszug ZDF-Organigramm (eigene Darstellung nach ZDF Organigramm 2009)

17 Gesamtorganigramm Stand 01. April 2009 siehe ZDF Organigramm 2009

Prägnant ist die Einteilung in zwei gleichberechtigte Programmbereiche: Programmdirektion und Chefredaktion, sowie die Anordnung von Produktionsdirektion (und Verwaltungsdirektion) unterhalb der inhaltlichen Bereiche. Die Chefredaktion ist zuständig für die Sendungen des Informationsbereichs und die Sportberichterstattung. Für das restliche Programm ist die Programmdirektion verantwortlich (vgl. Bleicher 1992:280.).

### **Organisation von VOX<sup>18</sup>**

VOX als privatwirtschaftliches Unternehmen gliedert sich anders, wie dies auch das Organigramm von VOX in Abbildung 7 auf Seite 42 zeigt. Die Leitung liegt nicht in den Händen einer Intendanz, sondern bei der Geschäftsführung. Die verantwortliche Ebene unterhalb der Geschäftsführung folgt nicht mehr der Dreiteilung in Programm/Produktion/Verwaltung, sondern ist den Bedürfnissen eines marktorientierten Unternehmens angepasst. Bei VOX gibt es eine Chefredaktion, eine Programmdirektion, eine kaufmännische Leitung und eine Pressestelle, die in Form einer vertikalen Hierarchie auf der gleichen Ebene liegen. Dies ähnelt nur bei oberflächlicher Betrachtung dem ZDF-Modell, da dort im Gegensatz zur Organisation von VOX keine flachen Hierarchien existieren.

---

18 Organigramm von VOX Stand 12. Juli 2008, zur Verfügung gestellt von der Pressestelle von VOX.

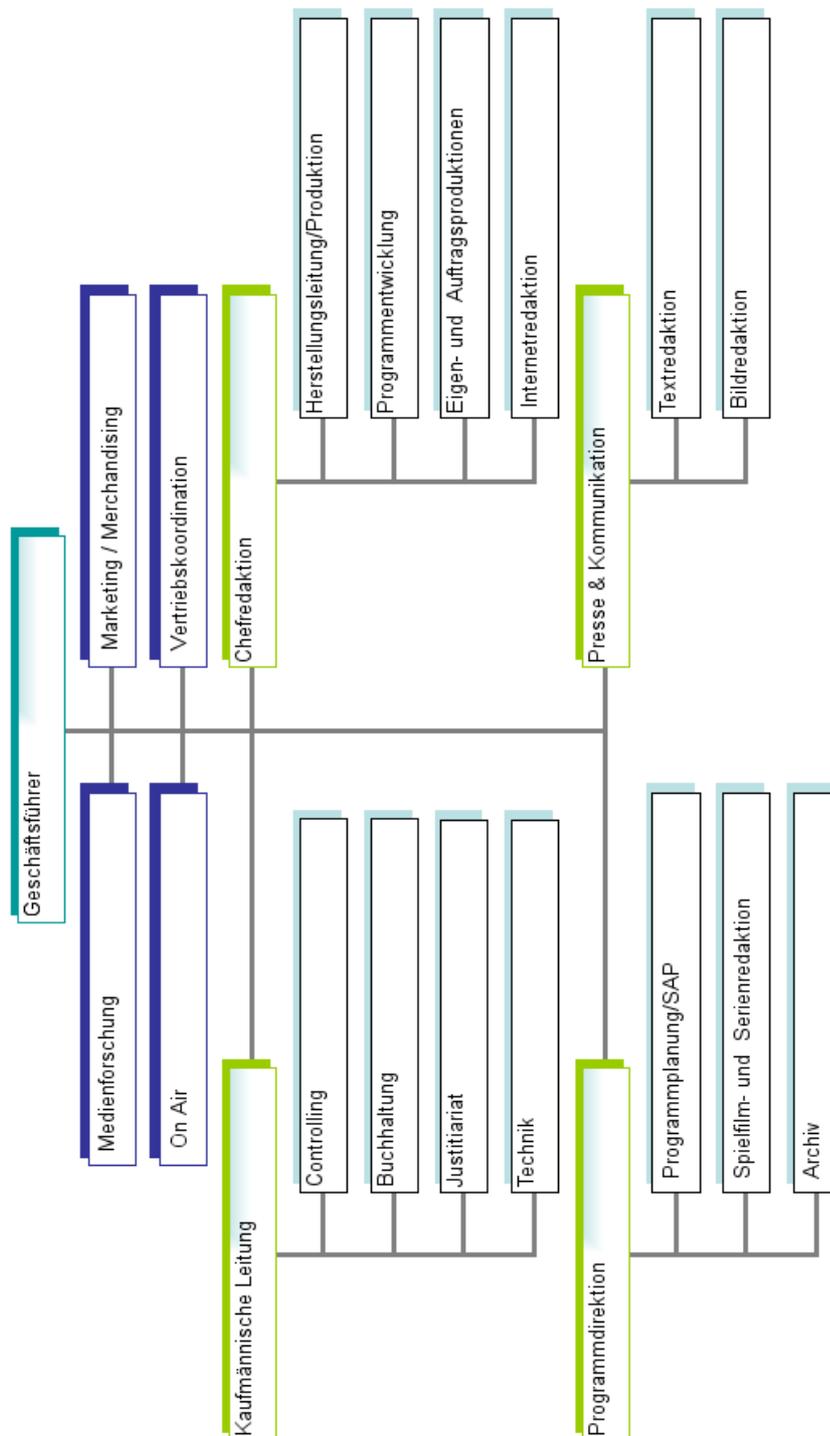


Abbildung 7: Organigramm VOX (Darstellung VOX 2008)

### **Verschiedene Systeme und die Konsequenz**

Die an den Beispielen NDR, ZDF und VOX gezeigten Grundstrukturen decken nicht alle möglichen Organisationsformen von Programm und Produktion ab, aber sie stellen die drei wichtigsten Basiskonfigurationen dar.

#### **Programm und Produktion gleichberechtigt: Beispiel NDR**

Entscheidungen über den Ablauf der Produktion werden von Beteiligten aus dem Programmbereich, der Redaktion, und aus dem Produktionsbereich, der Produktionsleitung, gemeinsam im Konsens getroffen. Der Vorteil ist, dass alle Aspekte von Fachleuten für das jeweilige Gebiet beurteilt, in die Diskussion eingebracht und gegenüber der anderen Seite vertreten werden, was Fehleinschätzungen und zu starke Gewichtung eines Teilbereichs zumindest schwerer macht. Nachteilig wirkt sich die erhöhte Zahl der am Prozess Beteiligten aus und die Notwendigkeit, einen Konsens zu erzielen. Es ergibt sich ein erhöhter Arbeitsaufwand und es besteht die Gefahr von Kompromissen, die nicht dem Projekt, sondern nur der Harmonie zwischen den Beteiligten dienen.

#### **Programm dominiert Produktion: Beispiel ZDF**

Die maßgeblichen Entscheidungen liegen in der Verantwortung des Programmbereichs, beim ZDF sind dies die verschiedenen Redaktionen. Die Produktion dient der Ausführung der Konzepte und Vorgaben aus dem Programmbereich. Vorteilhaft dabei ist, dass die Entscheidungen in einer Hand liegen und deshalb schnell und konsequent getroffen werden können. Als Nachteil kann sich erweisen, dass von der Programmseite produktionstechnische Vorschläge, die das Ergebnis qualitativ und wirtschaftlich verbessern würden, ignoriert werden können.

#### **Wirtschaftlichkeit dominiert: Beispiel VOX**

Private Sender sind wirtschaftlich ausgerichtet, dies spiegelt sich in der Struktur von VOX insofern wider, als die kaufmännische Leitung auf einer Ebene mit dem zweigeteilten Programmbereich, Programmdirektion und Chefredaktion, liegt. Als weitere Eigenheit gibt es keinen Produktionsbe-

reich, vom Sender aus werden die Produktionen nur überwacht und gesteuert, der Vorgang der Produktion ist an entsprechende Zulieferer ausgegliedert. Der Vorteil dieser schlanken Struktur ist eine flache Hierarchie mit flexibleren und schnelleren Reaktions- und Aktionsmöglichkeiten. Gleichzeitig ist diese schnelle Reaktionsmöglichkeit auch von Nachteil: Die Zulieferer sind komplett abhängig und müssen sowohl inhaltlich, als auch produktionsökonomisch das anbieten, was die Sender fordern. Der Freiraum für Entwicklungen und Verbesserungen vom Produktionssektor aus ist eher gering.

### 2.1.3 Grundzüge der Programmplanung

Das zentrale Instrument der Sender zur Steuerung ihres Programms und damit auch zur Platzierung und Strukturierung des dokumentarischen Programmanteils ist die Programmplanung. Auf den ersten Blick klingt dies banal und selbstverständlich, jedoch sind die Konsequenzen dieser Tatsache weitreichend.

#### **Orientierung für die Zuschauer**

Die Aufgabe der Programmplanung und des resultierenden Programmschemas ist zunächst dem Zuschauer die Orientierung im Angebot des Fernsehmarktes und aus Sendersicht im eigenen Programmangebot zu ermöglichen.

Die wichtigsten Einheiten für den Zuschauer und damit auch für die Programmplanung sind der Tagesablauf und der Wochenablauf. Es gibt deshalb Schemata, die sich täglich oder wöchentlich wiederholen, um dem Zuschauer auch ohne Programmheft eine Orientierung zu geben. Klassische Beispiele für einen täglich wiederkehrenden Orientierungspunkt sind die Nachrichten. Die *Tagesschau* der ARD kommt täglich um 20:00 Uhr und die *heute*-Nachrichten täglich um 19:00 Uhr im ZDF. Auch die privaten Sender nutzen solche wiederkehrenden festen Nachrichtensendeplätze. Ebenso sind die Daily Soaps, meist von Montag bis Freitag, täglich wiederkehrende Fixpunkte (vgl. Karstens/Schütte 1999:161 ff. und Schümchen 2002:79).

Die Einschränkung *Montag bis Freitag* gibt gleichzeitig die Hauptstrukturierung des Wochenschemas wieder. Montag bis Freitag ist das tägliche Schema einheitlich, Samstag und Sonntag haben jeweils ein eigenes Schema (vgl. Schümchen 2002:76–77).

## **Programm als Abbild der Senderidentität**

Das Angebot der Fernsehsender ist ihr Programm. Programmschema und Programmplanung sind also nicht nur einfach eine systematische Abfolge von Programmen, von Inhalten, sondern von spezifischen Programmen und Inhalten, für die der Sender steht. Mit dem Programm drückt der Sender seine Intention aus und versucht seine Aufgabe zu erfüllen:

Die Rolle, die das Programmschema und seine Zusammenstellung für den Kanal spielt, ist davon abhängig, welchen Auftrag er erfüllt beziehungsweise welches Ziel er erreichen soll, auf welcher ökonomischen Grundlage er basiert und welches Nutzungsverhalten durch das Publikum angestrebt wird (Karstens/Schütte 2005:165).

Grundsätzlich unterscheiden sich die Programmschemata der Sender nach ihrer Ausrichtung als Voll- oder Spartenkanal und es gibt grundsätzliche Unterschiede zwischen öffentlich-rechtlich und privaten Kanälen.

Denn während das Produkt der aus Rundfunk- oder Abonnementsgebühren finanzierten Sender das Programm selbst ist, verwenden die werbefinanzierten Anbieter das Programm nur als Mittel zu dem Zweck, Zuschauer zu erreichen, deren Aufmerksamkeit sie den Werbekunden verkaufen können (Karstens/Schütte 2005:166).

Für den dokumentarischen Bereich bedeutet dies, dass sie in den privaten Programmen nur dann eine Chance haben, wenn sie genügend Zuschauer binden. In den öffentlich-rechtlichen Programmen haben Dokumentationen eine eigene Berechtigung, da sie dem Auftrag der Vielfältigkeit und der Information auch für Randgruppen entsprechen (vgl. auch Szezinski 2002 und Berthoud 2002).

## **Zentrale Einheit: Sendeplatz**

Im Planungsablauf des Programms gibt es bestimmte Phasen und bestimmte Schemata, die sich wiederholen. Die längste konkrete Planungsphase ist das *Programmjahr*. Dabei wird das langfristige Programmschema und die langfristige Ausrichtung des Programms festgelegt. Wichtige Marken in dieser Planung sind die

großen Feiertage zu Weihnachten und Ostern, sowie das saisonale Fernsehverhalten. So unterscheidet sich beispielsweise das Zuschauerverhalten im Winter und im Sommer, und es ändert sich während der Schulferien. In dieser Jahresplanung wird das Wochen- und Tagesschema festgelegt und es werden die einzelnen Sendeplätze mit den groben Rahmendaten definiert (vgl. Schümchen 2002:78).

Die Rahmendaten der Sendeplätze richten sich nach ihrem Platz im Wochenschema und nach ihrem Platz im Tagesablauf. Wobei der Tag in einzelne Phasen mit unterschiedlichen Anforderungen unterteilt wird. Eine grobe Unterteilung kann wie folgt vorgenommen werden: von 6:00 bis 9:00 Uhr Morgenprogramm, von 9:00 bis 17:00 Uhr Tagesprogramm, von 17:00 bis 20:00 Uhr Vorabendprogramm, von 20:00 bis 22:00 Uhr Hauptprogramm (*Primetime*), von 22:00 bis 24:00 Uhr Spätabendprogramm und von 24:00 bis 6:00 Uhr Nachtprogramm (vgl. Schümchen 2002:79).

In diesen einzelnen Tagesphasen verändert sich die Zuschauerstruktur, die Zuschauererwartung und auch die Konkurrenzsituation der Sender zueinander. Beispielsweise wird in der Programmplanung für das Morgenprogramm davon ausgegangen:

... dass der Durchschnittszuschauer zwischen 5:00 und 8:00 Uhr aufsteht und während der Tagesvorbereitung und dem Frühstück Nachrichten über die Geschehnisse der zurückliegenden Nacht und aktuelle Informationen über den bevorstehenden Tag erwartet: Wetter und Verkehrsinformationen, Tipps und kurze, leicht konsumierbare Beiträge (Schümchen 2002:79).

Genau diesen Annahmen und Vorgaben entsprechen die meisten Sendungen im Morgenprogramm. Speziell in diesem Segment muss natürlich die Veränderung im Wochenschema beachtet werden, da das beschriebene Verhalten nur auf die Arbeitstage von Montag bis Freitag zutrifft.

Jedem Sendeplatz wird am Ende eine bestimmte Art von Inhalt und damit eine zuständige Redaktion und ein bestimmtes Budget zugeordnet. Die verantwortliche Redaktion muss den Sendeplatz mit entsprechenden Inhalten füllen und bei den Ausgaben zur Erstellung darf das Sendeplatz-Budget nicht überschritten werden.

Die konkreten Inhalte und der „geplante Programmablauf muss ca. sechs Wochen vor dem Sendetermin fertig sein, damit die Fernsehzeitschriften diese Information noch abdrucken können“ (Ehlers 1997:333).

Nach diesem Termin steht der komplette Sendeablauf einschließlich der vorgesehenen Inhalte fest. Änderungen z. B. auf Grund aktueller Ereignisse sind dennoch jederzeit möglich. Inwieweit solche Ereignisse berücksichtigt werden, hängt von der Tragweite des Ereignisses und von der Senderphilosophie ab. Eine Ankündigung solcher Programmänderungen ist nur noch in Medien mit kurzer Vorlaufzeit möglich, also in Tageszeitungen, im Videotext oder auch über das Internet.

### **2.1.4 Einfluss der Zuschauerreaktion**

Die Grundlagen für die Gestaltung des Programms, für die Programmplanung sind – wie bereits erwähnt – verschieden. In die Überlegungen zum Programm geht die gewünschte Außendarstellung des Senders, die sogenannte *Senderfarbe* ein, gleichzeitig wird die grundsätzliche Intention des Senders, der Auftrag des Senders mit berücksichtigt. Weitere Gesichtspunkte der Programmplanung sind die generellen Möglichkeiten des Senders bei der Produktion und beim Zukauf von Programminhalten. Die Programmplanung von konkurrierenden Sendern liefert ebenfalls Hinweise für die eigene Strategie. Schließlich ist aber die Reaktion der Zuschauer der entscheidende Faktor bei der Programmplanung.

### **Einschaltquoten, Marktanteil und Akzeptanz**

Die Zuschauerreaktion als Einflussgröße für die Programmplanung ist keine Erhebung über die Kundenzufriedenheit oder über die qualitative Bewertung des Senders. Der Einfluss der Zuschauer auf die Programmgestaltung geschieht ganz banal durch die Zählung der Zuschauer, die eine Sendung sehen, bzw. eingeschaltet haben. Die für die Sender wichtigste Zuschauerreaktion ist also ein rein quantitativer Wert. Dazu noch einmal – etwas erweitert – die bereits zitierte Aussage von Karstens und Schütte:

Ziel [der privaten Fernsehsender, Anm.d.A.] ist es, möglichst viele Zuschauer zu gewinnen und so lange wie möglich vom Umschalten abzuhalten. Denn während das Produkt der aus Rundfunk- und Abonnementsgebühren finanzierten Sender das Pro-

gramm selbst ist, verwenden die werbefinanzierten Anbieter das Programm nur als Mittel zu dem Zweck, Zuschauer zu erreichen, deren Aufmerksamkeit sie den Werbekunden verkaufen können (Karstens/Schütte 1999:166).

Für die privaten Sender ist es also von zentraler Bedeutung zu wissen, wer sich wann ihr Programm ansieht, um das Programm so zu konzipieren, dass die für die Werbewirtschaft interessanten Zuschauer auch erreicht werden. Dabei ist es unwichtig, wie die Zuschauer die Qualität des Programms bewerten, solange sie wieder einschalten.

Für die öffentlich-rechtlichen Sender stellt sich die Situation etwas anders dar. Lediglich im Vorabendprogramm von Montag bis Freitag vor 20:00 Uhr dürfen sie Werbung senden.<sup>19</sup> Also stehen sie nur zu diesen Zeiten in einem direkten Wettbewerb um die werberelevanten Zuschauer und die Einnahmen durch Werbung werden von der Einschaltquote und vom Marktanteil bestimmt (vgl. Schümchen 2002:73).

Die Finanzierung der öffentlich-rechtlichen Anbieter über Gebühren ermöglicht ihnen eine gewisse Unabhängigkeit von Zuschauerzahlen. Gleichwohl sind auch diese Anbieter ihren Kunden, also den Gebührendahlern, gegenüber verantwortlich. Die Wahrnehmung dieser Verantwortung – ein Produkt zu liefern, das der Kunde auch wünscht – lässt sich leicht verständlich und somit öffentlichkeitswirksam durch die Zahlen der Zuschauerforschung belegen. In diesem Sinne sind auch die öffentlich-rechtlichen Sender auf möglichst hohe Zuschauerzahlen angewiesen.

... inhaltliche und formale Vielfalt als nachgefragtes Programmkonzept dauerhaft im publizistischen Wettbewerb zu halten, umreißt das Leitziel öffentlich-rechtlicher Programmplanung. Es verzichtet nicht auf Akzeptanz: öffentlich-rechtliche Hauptprogramme müssen die Charakteristik des Fernsehens als Massenmedium auch durch nennenswerte quantitative Resonanz einlösen. Akzeptanz ist aber kein absolutes, sondern ein relatives Erfolgskriterium öffentlich-rechtlicher Planung (Berthoud 2002:84).

Jedoch macht der Auftrag, Vielfalt auch für kleinere Zuschauergruppen zu bieten, es nicht immer möglich, hohe Marktanteile zu erreichen. Es sind deshalb häufig nicht die absoluten Marktanteile ausschlaggebend, sondern vielmehr ist wichtig, ob das Programm die Akzeptanz der Zielgruppe gewonnen hat.

---

19 Vgl. Rundfunkstaatsvertrag 2010, Abs. II, § 16

Für die Redaktionen und Verkaufsabteilungen eines Senders sind Informationen über die Zuschauerdemographie einer bestimmten Sendung von besonderem Interesse.

- Hat die Sendung die anvisierte Zielgruppe erreicht?
- Bei welcher Zielgruppe war das Format besonders erfolgreich?

Ausgewertet wird nicht nur nach Altersgruppen, sondern unter anderem auch nach Geschlecht, Bildung und Haushaltsnettoeinkommen (Diegelmann 2002:128).

In der Programmplanung wird aus diesem Grund, sowohl bei den öffentlich-rechtlichen als auch bei den privaten Anbietern, nicht nur der absolute Marktanteil einer Sendung zur Bewertung herangezogen, sondern auch die quantitative Akzeptanz in der Zielgruppe.

## **AGF und GfK**

Zur Ermittlung der Zuschauerzahlen und der Zuschauerstruktur, die eine Sendung sehen, hat sich mit der Zeit ein differenzierendes Erfassungssystem entwickelt. Dieses System wird von der *Gesellschaft für Konsumforschung (GfK)* in Nürnberg betrieben. Die *GfK Fernsehforschung* ist von der *Arbeitsgemeinschaft Fernsehforschung (AGF)* mit der Ermittlung der Zuschauerzahlen beauftragt. In der AGF sind die wichtigsten Sender, sowohl privatrechtlicher, wie auch öffentlich-rechtlicher Ausrichtung, vertreten. Somit ist gewährleistet, dass einheitliche Richtlinien gelten und die Ergebnisse von allen wichtigen Sendern anerkannt werden (vgl. Karstens/Schütte 1999:406 und Darkow/Kremling 2002:117).

Von den Testzuschauern, deren Fernsehverhalten die GfK Fernsehforschung zur Ermittlung der Fernsehnutzung ständig misst, sind auch die demoskopischen Daten wie Alter, Geschlecht, Einkommen, Schulbildung usw. bekannt. Für die einzelnen Sendungen lässt sich somit nicht nur die Zuschauerzahl ermitteln, sondern es sind auch detaillierte Aussagen über die Zusammensetzung des Publikums möglich. Es ist also genau zu ermitteln, ob und wie gut die werberelevante Gruppe oder die anvisierte Zielgruppe erreicht wurde, und es lässt sich genauso feststellen, wie hoch die Akzeptanz in dieser Gruppe war.<sup>20</sup>

---

20 Zum genauen Ablauf der GfK-Fernsehforschung, zu näheren Angaben über die Zusammensetzung der Testzuschauer und zu den Möglichkeiten der Auswertung, vgl. Karstens/Schütte 1999:405–438, Darkow/Kremling 2002 und Diegelmann 2002.

## Konsequenzen für die Dokumentation

Für die Einbeziehung von Dokumentationen in das Programm bedeutet dies, dass auch diese Sendungen den Regeln der Akzeptanz unterliegen. Private Sender kalkulieren ganz genau, ob eine dokumentarische Sendung die werberelevante Zielgruppe erreicht und ob der Marktanteil hoch genug ist, ausreichend Werbekunden zu finden.

Die öffentlich-rechtlichen Sender sind in der Lage, Dokumentationen im Programm aufzunehmen, die absehbar nur bestimmte Teile der Zuschauer erreichen. Dies lässt sich durch den Programmauftrag rechtfertigen. Jedoch achten auch diese Sender darauf, dass solche Nischenprodukte nicht im Vorabendprogramm und nur in Ausnahmefällen zur Primetime laufen. Im ersten Fall würde der Marktanteil nicht ausreichen, um die maximal mögliche Summe mit der Werbung einzunehmen, und im zweiten Fall ist die Akzeptanz von Nischenprogrammen zur Primetime eher gering und der Sender müsste dies rechtfertigen (vgl. *4.4 Statistik der Sendezeiten*, Seite 173).

### 2.1.5 Freie Produzenten und Produktionsfirmen

Konkrete und verlässliche Daten zum Anbietermarkt im Bereich der Dokumentationsproduktion, also der Beschaffenheit und Struktur der Produzenten und Produktionsfirmen von Dokumentationen, sind rar. Häufig gibt es, wenn überhaupt, nur senderinterne Statistiken über die Produktionspartner des Senders, und noch häufiger beruhen die Daten nur auf den individuellen Erfahrungen der zuständigen Redakteure oder Produktionsleiter.

Eine der seltenen Publikationen zum Thema Fernsehdokumentation, die sich mit dem Bereich der Produktion befasst und durch eine groß angelegte empirische Erfassung der Daten auch konkrete Ergebnisse liefert, ist von der *HMR International GmbH & Co. KG* in Köln 2005 herausgegeben worden. Der Titel *Dokumentarische Produktion in Film und Fernsehen. Marktstudie Deutschland* zeigt die wirtschaftliche Orientierung der Untersuchung.

Im Folgenden werden die Ergebnisse dieser Studie bezüglich der Organisation und Strukturierung der freien Produktionen von Fernsehdokumentationen in zusammengefasster Form kurz dargestellt. Die genannten Zahlen beziehen sich, sofern nicht anders spezifiziert, auf die Geschäftsjahre 2003 und 2004.

## Größe und Struktur des Anbietermarktes für Fernsehdokumentationen

Die Gesamtzahl der Produzenten, die sich zu dieser Zeit mit der Produktion von Fernsehdokumentationen beschäftigten, belief sich auf ca. 820 (vgl. HMR International 2005:11). Dabei handelt es sich um Dokumentationsproduktionen im weiteren Sinne, es wurden auch Magazinproduktionen oder politische Talkshows berücksichtigt.

Die Abbildung 8 zeigt die Verteilung anschaulich (vgl. HMR International 2005:11).

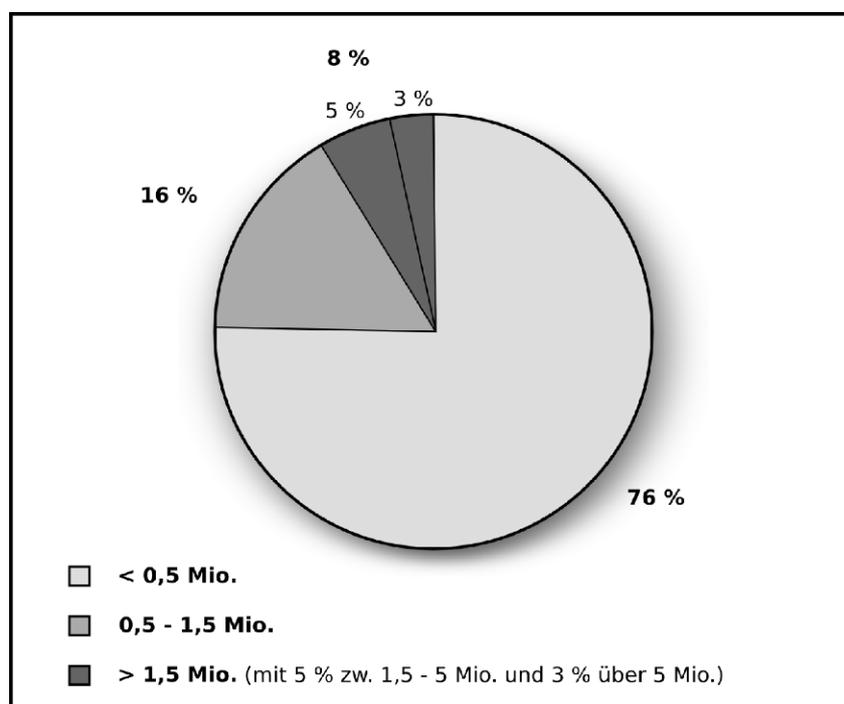


Abbildung 8: Aufteilung des Nonfiction-Anbietermarktes nach Umsatz der Unternehmen (eigene Darstellung nach HMR International 2005:12)

Etwa drei Viertel (76 %) dieser Unternehmen (ca. 620) erwirtschafteten pro Jahr weniger oder deutlich weniger als 0,5 Millionen Euro Umsatz. Diese Firmen stellen eine bis maximal drei Produktionen pro Jahr her.

Meist bestehen solche Produktionsfirmen aus dem Produzenten selbst, einem mitarbeitenden Familienangehörigen und auftragsabhängig engagierten freien Mitarbeitern. Fast nie gibt es eigene Produktionsstätten und selten eigene Firmenbüros, häufig sind Privat- und Geschäftsadresse dieser Produktionsfirmen identisch. Auf diese Konstellation sind auch die branchenüblichen Bezeichnungen der Firmen als *Rucksack- oder Küchenproduzenten* zurückzuführen (vgl. HMR International 2005:11).

16 % der Firmen (ca. 130) erwirtschafteten einen Umsatz zwischen 0,5 und 1,5 Millionen Euro pro Jahr. Dies lässt sich als Rucksackproduzent nicht mehr bewältigen und setzt eine gewisse Organisations- und Mitarbeiterstruktur der Firma voraus. Eine größere Arbeitsteilung oder die Bildung von speziellen Abteilungen, die nur noch Teilbereiche der Produktion bearbeiten, ist für diese Unternehmen noch zu aufwendig und zu kostenintensiv (vgl. HMR International 2005:12).

Die restlichen 8 % der Produktionsunternehmen (ca. 64) hatten einen Umsatz von mehr als 1,5 Millionen Euro pro Jahr. 25 dieser Unternehmen (ca. 3 %) erwirtschafteten sogar mehr als 5 Millionen Euro Umsatz pro Jahr. Für diese Unternehmen lohnen sich interne Strukturen, die eine Arbeitsteilung ermöglichen und die Spezialisierung von Abteilungen auf einzelne Aspekte der Produktion erlauben (vgl. HMR International 2005: 14).

Zusammen mit Abbildung 9 wird der umgekehrte Zusammenhang zwischen Unternehmensgröße und Auftragsvolumen deutlich.

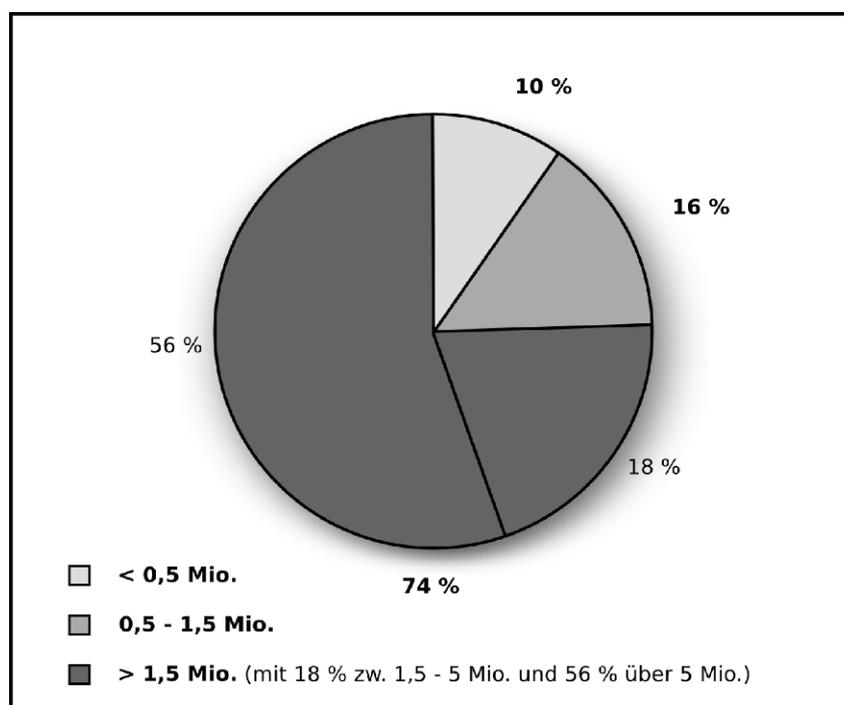


Abbildung 9: Aufteilung des Nonfiction-Auftragsvolumens nach Umsatz der Unternehmen (eigene Darstellung nach HMR International 2005:13)

Die 76 % der Klein- und Kleinstproduzenten bearbeiten nur 10 % des gesamten Auftragsvolumens. Die 25 größten Produktionsfirmen (3 % aller Produktionsfirmen) erhalten 56 % des Auftragsvolumens. Zusammen mit den 5 % der Firmen, die Umsätze zwischen 1,5 und 5 Millionen Euro erwirtschaften, decken sie sogar fast drei Viertel des gesamten Marktes ab. Den Rest der Aufträge (16 %) bearbeiten die mittelgroßen Firmen, die 16 % aller Produktionsfirmen im Dokumentationsbereich ausmachen.

## Entwicklungen und Tendenzen im Dokumentationsmarkt

Da es kaum eine kontinuierliche detaillierte Beobachtung dieses Marktes gibt, lassen sich längerfristige Entwicklungen schwer aufzeigen. Was sich im aktuellen Markt jedoch eindeutig zeigt und sicherlich auf längerfristige Entwicklungstendenzen zurückzuführen ist, sind zwei Faktoren, die in der HMR-Studie herausgestellt werden:

### **Vertikale Konzentrationsbewegung**

Im Bereich der Dokumentationsproduktion ist wie im fiktionalen Bereich eine sogenannte *vertikale Verdichtung* zu beobachten. Die Abnehmer der Produktionen sind immer stärker an der Anbieterseite beteiligt, d. h. die Sender sind an den großen Produktionsfirmen beteiligt oder sogar alleiniger Gesellschafter (vgl. HMR International 2005:15).

Beispiele sind die *Studio Hamburg GmbH* und die *ZDF Enterprises GmbH* als viert- bzw. sechstgrößter Nonfiction-Anbieter der Jahre 2003/2004. Der NDR besitzt über die *NDR Media GmbH* 100 % der Anteile am Studio Hamburg und ZDF Enterprises ist eine direkte Tochtergesellschaft des ZDF (vgl. HMR International 2005:38, 46 und 50).

### **Kleine Produzenten als Subunternehmer**

Der große Anteil der Klein- und Kleinstproduzenten hat in der Konkurrenz zu großen Produktionsfirmen, die unter Umständen sogar direkt mit dem Sender vernetzt sind, einen immer schwereren Stand. Es gibt deshalb eine eindeutige Tendenz, dass diese kleinen Unternehmen zunehmend nicht mehr als verantwortliche Produzenten direkt für den Sender arbeiten, sondern von beauftragten großen Produktionsfirmen als Subunternehmer beschäftigt werden (vgl. HMR International 2005:17).

Ein wichtiger Erfolgsfaktor ist die eigene Position im Markt: Gute Chancen haben Unternehmer, die sich über gefestigte Kontakte zu den Abnehmern bereits im Markt etabliert haben, neue *Rucksackproduzenten* haben es erheblich schwerer.<sup>21</sup>

---

21 Siehe hierzu auch: „Kontakte sind alles! Eine empirische Untersuchung zu Erfolgsfaktoren von Produktionsunternehmen im Bereich Dokumentarfilm in Hamburg“ (Mika 2007)

Beispiele für etablierte und gefestigte Produktionsfirmen in diesem Bereich sind:<sup>22</sup>

- *colourField tell-a-vision* von Petra Höfer und Freddie Röckenhaus in Dortmund, die unter anderem *Tropenfieber* und *Mondän!* für das ZDF produziert haben
- *Odysse Film* von Thomas Schadt in Berlin mit Projekten wie *Amok in der Schule* und *Das Kanzleramt*

## **Mögliche Maßnahmen zur Verbesserung der wirtschaftlichen Situation**

Die Studie der HMR International schlägt einige Maßnahmen vor, um die Produktion von dokumentarischen Inhalten für die Produzenten wirtschaftlich attraktiver zu gestalten.

### **Maßnahme 1:**

#### **Medienpolitische Willensbildung für eine *Kultur des Dokumentarischen***

In der Studie wird dies wie folgt erklärt:

Ohne einen solchen politischen Willen, d.h. den aktuellen Wettbewerbskräften im Zuschauer- und Werbemarkt ausgesetzt, so sind sich die Branchenexperten einig, wird sich eine solche *Kultur des Dokumentarischen*, wie sie bislang im deutschen Fernsehmarkt anzutreffen war, nicht erhalten lassen. Die Voraussetzung ist eine Veränderung der politisch-ökonomischen Rahmenbedingungen für Nonfiction-Produktion. Maßnahmen hätten darauf abzielen, kleineren und mittelständischen Doku-Produzenten die Möglichkeit zur Kapitalbildung zu geben (HMR International 2005:32).

### **Maßnahme 2:**

#### **Anhebung der Handlungsunkosten und neue Gewinnstaffelung**

In die Kalkulation von dokumentarischen Fernsehproduktionen werden pauschal die Handlungsunkosten (HU) des Produzenten (6 % für vorbereitende Arbeiten und *Overhead-Kosten*<sup>23</sup>) und ein Gewinn (7,5 %) eingerechnet. Um dem Kostendruck gerecht zu werden, verwenden die Produzenten diese Mittel aber häufig dafür, fehlende Mittel in der Produktion auszugleichen.

---

22 Siehe HMR International 2005:124, 126 und 132

23 *Overhead-Kosten* ist ein anderer Begriff für Gemeinkosten oder Fixkosten in der Betriebswirtschaftslehre.

In solchen Fällen lässt sich kein Überschuss erwirtschaften und es lassen sich somit auch keine Rücklagen für neue Projekte bilden (vgl. HMR International 2005:32).

Eine Lösung für dieses Problem wäre eine generelle Anhebung der HU auf 15 % oder eine Staffelung von HU und Gewinn nach Produktionsvolumen. Bei geringerem Volumen sollte der Anteil von HU und Gewinn größer sein, dies könnte Abhilfe für kleine und mittlere Produzenten schaffen (siehe HMR International 2005:32).

### **Maßnahme 3:**

#### **Schnellerer Rückfall der Rechte und Wiederholungshonorare**

Die Praxis des *Total Buy-Out*, der kompletten Übernahme der Nutzungsrechte an einer Produktion durch den auftraggebenden Sender für üblicherweise sieben Jahre, verhindert es, weitere Erlöse mit einer Produktion – z. B. durch den Verkauf ins Ausland – zu erzielen. Ein schnellerer Rückfall der Rechte an die Produzenten oder ein Verbleib von bestimmten Rechten beim Produzenten könnten weitere Einnahmemöglichkeiten eröffnen (vgl. HMR International 2005:33).

Eine andere Möglichkeit ist die Vereinbarung von Wiederholungshonoraren. Bisher kann ein Sender eine bezahlte Produktion so oft verwenden wie er möchte, sei es im eigenen Programm (z. B. der NDR in seinem Dritten Programm) oder im Programm der Sendergruppe (in der ARD oder in anderen Dritten Programmen) oder auch in Gemeinschaftsprogrammen mit anderen Sendern (3sat, ARTE, Phönix), ohne ein weiteres Honorar zahlen zu müssen (vgl. HMR International 2005:33).

### **Handlungsoptionen für Produzenten**

Neben den oben genannten Maßnahmen stellt die Studie von HMR International drei Handlungsoptionen für Produzenten vor (vgl. HMR International 2005:35).

Produzenten, die sich im Bereich des dokumentarischen Fernsehens behaupten wollen, sollten drei Punkte beachten: *Nischenmärkte besetzen, neue Märkte*

*erschließen* und schließlich *nachsitzen und Hausaufgaben machen*. Die beiden ersten Punkte sind selbsterklärend. Mit dem dritten Punkt möchten die Macher der Studie die Produzenten dazu anregen, sich viel stärker mit den Wünschen der Sender und deren Gegebenheiten auseinanderzusetzen und ihre Angebote entsprechend dieser Vorgaben auszurichten.

### **Kritik an der Studie von HMR International**

Die Kritik an der Studie bezieht sich weniger auf die dargestellten Fakten, als vielmehr auf die vorgeschlagenen Maßnahmen und Handlungsoptionen. Tilmann P. Gangloff fasst diese Kritikpunkte in seinem Artikel *Dürre Tauben, fette Spatzen – HMR-Studie zum Dokumentarfilm weckt Widerspruch* zusammen (Gangloff 2005). Sehr in Zweifel gezogen wird, dass die Aufhebung der Buy-Out-Regelung zu Verbesserungen führt.

Zwiespältige Reaktionen gibt es unter den Produzenten auch auf den Vorschlag zur Rechterege lung. Sie befürchten, letztlich schlechter dazustehen. Prompt kann sich beispielsweise Peter Arens, Leiter der ZDF-Redaktion Geschichte und Gesellschaft und mit *ZDF Expedition* (sonntags um 19:30 Uhr) regelmäßiger Auftraggeber für Dokumentarfilmproduzenten, durchaus einen Verzicht auf das *Buy-Out* vorstellen: „In diesem Fall bekommen die Produzenten aber auch deutlich weniger Geld.“ [...] Genau das ist für Uwe Kersken, Geschäftsführer der Kölner Produktionsfirma Gruppe 5 (Minderheitengesellschafter: ZDF Enterprises), der springende Punkt: „Da hab' ich doch lieber den fetten Spatz in der Hand als die dürre Taube auf dem Dach.“ Rechtebesitz sei nur dann sinnvoll, wenn man damit auch Handel treiben könne (Gangloff 2005:62).

Gangloff ist auch der Meinung: die weiteren Verkaufsoptionen zu nutzen, ist nicht leicht, so „dürfte sich die Mehrzahl deutscher Dokumentarfilmer schwer tun, ihre Produktionen ins Ausland zu verkaufen“ (Gangloff 2005:62).

## 2.2 Situationsanalyse

Bis hierher wurde die allgemeine Situation des Fernsehens und der Produktion von Sendungen für das Fernsehen kurz dargestellt. Ganz bewusst ist dabei auf eine Auseinandersetzung mit der Entwicklung der Situation und der zugehörigen Strukturen verzichtet worden, da die betrachteten Grundformen zeitunabhängig auftreten. Gleichwohl ist ein Blick auf die Entwicklung der Situation der Fernsehproduktion wichtig. Dieser Blick gilt aber eben nicht dem Zustand der Institutionen in den Jahren 1984, 1994 und 2004, sondern viel globaler der Situation der dokumentarischen Fernsehproduktion in diesem Zeitraum.

Im Folgenden werden die wichtigsten Punkte der Produktionssituation für dokumentarische Fernsehsendungen in Deutschland in den Jahren 1984 (2.2.1 *Fokus Situation 1984*), 1994 (2.2.2 *Fokus Situation 1994*) und 2004 (2.2.3 *Fokus Situation 2004*) betrachtet. Wesentlich für die Produktionssituation in den betrachteten Jahren sind jeweils die (medien-)politischen Verhältnisse, die fernsehgeschichtliche Einordnung und die aktuellen Themenschwerpunkte in der Diskussion um die Produktion von Inhalten für das Fernsehen (bezogen auf Dokumentationen), die mit der Diskussion um dokumentarische Inhalte im Fernsehen ganz allgemein einhergehen. Zur besseren Übersicht ist den Einzelbetrachtungen eine Tabelle vorangestellt, die die relevanten Sender und Programme in den betrachteten Jahren zeigt (Tabelle 3: *Übersicht Sender und Programme 1984/1994/2004* auf Seite 59).

## Sender 1984/1994/2004

In dieser Tabelle werden nur die relevanten Sender und Programme berücksichtigt<sup>24</sup>. Relevant bedeutet in diesem Zusammenhang: Vollprogramm und großflächige<sup>25</sup> Verbreitung<sup>26</sup>.

1984		1994		2004	
öffentl.-rechtl.	privat	öffentl.-rechtl.	privat	öffentl.-rechtl.	privat
ARD		ARD	SAT.1	ARD	SAT.1
ZDF		ZDF	RTL	ZDF	RTL
BR		BR	RTL2	BR	RTL2
HR		HR	VOX	HR	Super RTL
NDR		MDR	Pro Sieben	MDR	VOX
SWF/SDR		NDR	Kabeleins	NDR	Pro Sieben
WDR		ORB (SFB)	nTV	RBB	Kabeleins
		SWF/SDR	Tele5	SWR	nTV
		WDR	DSF	WDR	N24
		Arte	Eurosport	Arte	Tele5
		3sat	MTV	3sat	9Live
				Phönix	DSF
					Eurosport
					Viva
					MTV

Tabelle 3: Übersicht Sender und Programme 1984/1994/2004<sup>27</sup>

### 2.2.1 Fokus Situation 1984

1984 war in medienpolitischer und fernsehgeschichtlicher Hinsicht für die Bundesrepublik Deutschland ein Jahr der Veränderung. Die allgemeine Diskussion um die Fernsehproduktion war von diesen Änderungen geprägt.

<sup>24</sup> Zusammenstellung des Autors; ermittelt aus den statistischen Daten in Kapitel 4: *Produktionen im Bereich Fernsehdokumentation 1984/1994/2004* ab Seite 145.

<sup>25</sup> Die Verbreitung muss über den Charakter eines eng begrenzten lokalen Angebots hinaus gehen, eine bundesweite Verbreitung ist jedoch nicht zwingend notwendig.

<sup>26</sup> Sonderrolle dcpt: Die *Development Company for Television Program* spielt eine Sonderrolle in der Fernsehlandschaft der Bundesrepublik Deutschland. Sie verfügt seit ihrer Gründung 1988 über eigene, lizenzierte Sendezeiten auf RTL, SAT.1 und VOX. Diese Sendezeiten bestückt dcpt in redaktioneller Unabhängigkeit von den Sendern (DCPT 2012).

<sup>27</sup> Quelle: eigene Darstellung

### **(Medien-)Politische und fernsehgesehiehtliche Situation 1984**

Knut Hickethier bezeichnet in seiner *Geschichte des Deutschen Fernsehens* (1998) die Zeit von 1984 bis 1991 für das Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland als *Zeiten des Übergangs* (Hickethier 1998:414). Das Jahr 1984 stellt mit seinen medienpolitischen Änderungen gleichzeitig End- und Startpunkt dar. Beendet wurde 1984 das lange andauernde gesellschaftliche und auch politische Gerangel um ein kommerzielles Fernsehen in der Bundesrepublik:

Die Zeit von Mitte der siebziger zur Mitte der achtziger Jahre ist gekennzeichnet durch heftige gesellschaftliche Auseinandersetzungen um Zukunft und Fortentwicklung des Fernsehens angesichts der neuen Technologien und der durch sie in Aussicht gestellten Veränderungen. Die Befürworter kommerzieller Programme forderten verstärkt Alternativen zum öffentlich-rechtlichen Rundfunk (Hickethier 1993b:221).

Diese Diskussion eskalierte in den Jahren ab 1975/76 langsam und erreichte 1979 einen ersten Höhepunkt, beschleunigte sich dann weiter bis 1981/82, als mit dem dritten Fernsehurteil des Bundesverfassungsgerichts die Zulassung kommerzieller Programmanbieter zu den nun im Aufbau begriffenen Kabel- und Satellitensystemen möglich geworden war. 1982 waren mit dem Regierungswechsel von der sozial-liberalen zur christlich-liberalen Bundesregierung auch die politischen Voraussetzungen für die Etablierung kommerzieller Programme gegeben, die dann ab dem 1.1.1984 mit dem Beginn der ersten Kabelprojekte ihr Startsignal erhielten (Hickethier 1993b:223).

Der Start dieser ersten kommerziellen Programme führte in den folgenden Jahren zu einem viel weitreichenderen Umbruch als dies die Einführung von einigen weiteren Fernsehsendern suggerieren würde:

Durch das Nebeneinander von Programmen, die zudem unterschiedliche Reichweiten hatten und nicht überall zugänglich waren, entstand eine Unübersichtlichkeit des Angebots, die mit der gesellschaftlichen Verhältnisse korrespondierte. Das »post-moderne« Lebensgefühl der achtziger Jahre mit seinem Prinzip »anything goes« schien in der neuen bunten Fernsehwelt ihren adäquaten Ausdruck zu finden (Hickethier 1998:415).

Im Jahr 1984 stellten nach wie vor die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten alle bundesweiten Sender mit Vollprogramm. Am 1. Januar 1984 startete in Ludwigshafen ein Kabelprojekt mit 1200 angeschlossenen Teilnehmern (vgl. Medienhandbuch 1984:C102 und Hickethier 1998:425). Der erste kommerzielle Anbieter, der auf Sendung ging, war RTL mit RTLplus. Mit seinem eingeschränkten Angebot stellte RTL noch keine echte Alternative zu den öffentlich-rechtlichen Sendern dar.

Einen Tag nachdem am 2.1.1984 in Ludwigshafen das Kabelpilotprojekt angelaufen war, begann RTL sein deutschsprachiges Fernsehprogramm RTLplus auszustrahlen. Von Beginn an erreichte das zunächst nur terrestrisch ausgestrahlte Programm Haus-

halte in Luxemburg, in Rheinland-Pfalz, im Saarland sowie im deutschsprachigen Teil Belgiens und in Nordost-Frankreich, wobei die Reichweite zunächst nur bei 80-130 km lag (Juppe 1997:43 ff.).

Sat.1 – als erster kommerzieller Anbieter eines Fernsehvollprogramms – startete am 1. Januar 1985. Wobei Sat.1 als Sat.1/PKS bereits seit Anfang 1984 am Kabelpilotprojekt in Ludwigshafen beteiligt war (vgl. Buß/Fuhlbrügge/in't Veld/Schäfer 1997:81/83).

Trotz eingeschränkter Reichweiten und begrenzter Pilotprojekte war 1984 klar, dass es in Deutschland privates Fernsehen in größerem Umfang geben würde. Für die öffentlich-rechtlichen Anstalten hatte somit bereits die Zeit der Positionierung und Profilierung gegenüber privaten Angeboten begonnen und auch die Zeit, die eigene Daseinsberechtigung neben den Privaten zu behaupten. 1984 ist also die Startphase des privaten Fernsehens, das Ende des Alleinvertretungsanspruchs der öffentlich-rechtlichen Sender und der Beginn einer echten Konkurrenzsituation für die öffentlich-rechtlichen Sender.

Die Reaktion der öffentlich-rechtlichen Anbieter drückte sich in zwei Punkten aus:

**1. Einer Anpassung an die unterhaltungsorientierte Ausrichtung** der kommerziellen Anbieter. Sie wollten damit „klarmachen, dass auch bei ihnen zu finden wäre, was die private Konkurrenz zu bieten hätte; sie wollten dieser Konkurrenz den Start so schwer wie möglich machen“ (Dussel 2004:286). Diese Unterhaltungsorientierung drückte sich aus durch: „Die wachsende Bedeutung immer trivialerer Serien [...] (das ZDF-*Traumschiff* startete 1982, seine *Schwarzwaldklinik* 1985), außerdem die Vermehrung der Spielfilm-Ausstrahlungen oder die Etablierung eines neuen Programmgenres, der Talkshow<sup>28</sup>“ (Dussel 2004:286).

## **2. Dem Einsetzen einer Diskussion um die Qualität der Sendungen:**

Es darf jedoch nicht übersehen werden, dass innerhalb der öffentlich-rechtlichen Anstalten auch Stimmen laut wurden, die die stärkere Abgrenzung von der zu erwartenden Konkurrenz forderten, die darauf bestanden, die Essenz des öffentlich-rechtlichen Systems, die

---

28 Wobei angemerkt werden muss, dass es durchaus schon früher im deutschen Fernsehen Gesprächssendungen, also Talk-Shows gab.

Sicherung qualitätsvoller Information, in den Mittelpunkt der Programme zu stellen (Dussel 2004:286).

Zentraler Punkt der medienpolitischen und fernsehgeschichtlichen Situation 1984 in der Bundesrepublik Deutschland ist die Zulassung und der Beginn des kommerziellen Fernsehens. Die *quantitative* Auswirkung in Form von *mehr Fernsehsendern* ist 1984 noch sehr gering, gleichwohl gibt es bereits Reaktionen auf das duale System. Die öffentlich-rechtlichen Sender versuchen sich der Konkurrenz zu stellen und passen ihr Programm entsprechend an. Die Unklarheit über die Funktionsweisen und die Auswirkungen des dualen Systems führen dabei zu Unsicherheiten.

## **Schwerpunktt Themen um die (Produktion von) Fernsehdokumentation 1984**

Selbstverständlich hatten die medienpolitischen Änderungen im Jahr 1984 auch Auswirkungen auf die Themen der Diskussion im Bereich der Produktion von Fernsehdokumentationen. So stellt Regina Ziegler, Fernsehproduzentin aus Berlin, in ihrem Referat *Für Vielfalt arbeiten* auf der Klausurtagung der Rundfunkkommission der Landesanstalt für Rundfunk Nordrhein-Westfalen 1997 fest:

Die Zulassung der kommerziellen Veranstalter Mitte der 80er Jahre in Deutschland, nach dem Niedersachsen-Urteil des Bundesverfassungsgerichts, hat sich zunächst nur sehr langsam auf die Lage der Produzenten ausgewirkt. Die neuen Sender wie RTL oder SAT 1 haben erst einmal mit billigen Konserven ihre Programme gefüllt, solange sie keine Reichweiten und die damit verbundenen entsprechenden Werbeeinnahmen hatten (Ziegler 1997:8).

Diese Aussage – gemacht über die Fernsehproduktion ganz allgemein – gilt so auch für die Produktion von Fernsehdokumentationen. Somit gab es auch Mitte der achtziger Jahre noch die für Produzenten „sehr problematische Abhängigkeit von ARD<sup>29</sup> und ZDF, die faktisch die einzigen Auftraggeber waren“ (Ziegler 1997:9).

---

29 Bei der ARD sind selbstverständlich die beteiligten Sendeanstalten z. B. NDR oder WDR de facto die Auftraggeber.

Die beiden kurzen Aussagen von Regina Ziegler und die Aussagen weiter oben zur medienpolitischen Situation in der Bundesrepublik Deutschland lassen sich zusammenfassen, und die Kernpunkte der Überlegungen zur Fernsehdokumentation im Jahr 1984 lassen sich wie folgt formulieren:

- Die Produktion von Fernsehdokumentationen ist zu diesem Zeitpunkt von den öffentlich-rechtlichen Anbietern abhängig.
- Es gelten weiterhin die lange eingespielten Abläufe im Verhältnis zwischen Sender (Abnehmer) und Produzent (Anbieter) und es werden weiterhin vergleichbare Inhalte und Formen wie zuvor produziert.
- Es gibt eine Tendenz der Trivialisierung bei den öffentlich-rechtlichen Sendern, von der die Autoren und Produzenten von Dokumentationen befürchten, dass diese sich auch auf ihren Bereich auswirken kann.
- Es entsteht mit dem Start neuer, wenn auch kommerzieller Anbieter erhöhter Bedarf an Sendungen, um die größere Zahl der Sendeminuten zu füllen, was auch die Chance neuer Absatzmöglichkeiten von Dokumentationen eröffnen kann.

## **2.2.2 Fokus Situation 1994**

Das Jahr 1994 unterscheidet sich ganz erheblich vom Jahr 1984, der Umbruch den die Einführung des dualen Systems mit öffentlich-rechtlichen und kommerziellen Anbietern mit sich brachte, liegt zu diesem Zeitpunkt zehn Jahre zurück. Das prägende politische Ereignis dieser Zeit ist, wenn auch schon einige Jahre zurückliegend, die Deutsche Einheit.

### **(Medien-)Politische und fernsehgesehichtliche Situation 1994**

Die treffendsten Charakterisierungen des Jahres 1994, bezogen auf die medienpolitische Situation, sind Aussagen darüber was 1994 *nicht* ist. Es ist kein Jahr des Umbruchs, weder medienpolitisch noch in der allgemeinen Politik. Die Wiedervereinigung nimmt nach wie vor großen Raum in den Medien in Deutschland ein, im täglichen Leben und auf der politischen Bühne, aber sie ist keine Umwälzung mehr, sondern die Auseinandersetzung mit den Gegebenheiten, sie ist Tagesge-

schafft. Für die Medien gilt: die großen Umstrukturierungen, die mit der Zulassung kommerzieller Anbieter einhergingen, sind vorbei. Es gibt Weiterentwicklungen, Neugründungen, Zusammenschlüsse und Pleiten, auch das ist Tagesgeschäft. Die nächste große Umwälzung ist zwar schon zu erahnen, aber sie hat noch keine konkreten Auswirkungen – die Digitalisierung des Fernsehens und der Fernsehproduktion.

Knut Hickethier fasst in seinem Aufsatz *Rundfunk in Deutschland im Internationalen Handbuch für Hörfunk und Fernsehen* die generelle Situation 1994 wie folgt zusammen:

Schien zunächst ein klares Gegeneinander von öffentlich-rechtlichen und kommerziellen Programmvorstellungen gegeben zu sein, so haben sich die Konzepte auf beiden Seiten differenziert und es beginnen sich langsam unterschiedliche Konzepte zwischen dem integrativen, auf Vielfalt setzenden Mischprogramm und dem strikt durchschematisierten Spartenprogramm andererseits herauszubilden (Hickethier 1994:114).

Diese Aussage betrifft sowohl das Fernsehen als auch den Hörfunk.

Im Fernsehen ist die Konkurrenz zwischen öffentlich-rechtlichen und kommerziellen Programmen härter, weil hier stärker überregional agiert wird und andere Medienkapitale im Spiel sind. Vier Programme (ARD, ZDF, RTL und SAT 1) haben sich als führende Programme herausgebildet, die restlichen agieren im deutlichen Abstand zu ihnen. Diese werden sich in Zukunft deutlicher als Spartenprogramme profilieren müssen (Hickethier 1994:115).

Die Änderungen in der Fernsehlandschaft durch die Zulassung des kommerziellen Fernsehens und durch die Wiedervereinigung waren 1994 natürlich allgegenwärtig, aber sie waren Teil des normalen Ablaufs und nicht etwas, das akut bewältigt werden musste.

Der mit Beginn des dualen Systems befürchteten Absenkung des Niveaus<sup>30</sup> in den öffentlich-rechtlichen Programmen stand eine schnelle Reaktion der kommerziellen Anbieter gegenüber, die sich ihrerseits anpassten und anspruchsvoller wurden.

Diese allererste Phase [nach 1984] ging schnell vorbei. Die Programme der Privaten wurden etwas anspruchsvoller – was eigentlich zu erwarten war, denn nach diesem Start konnte es nur aufwärts gehen. Aus der Beobachtung, dass die kommerziellen Programme anspruchsvoller wurden, während bei den öffentlich-rechtlich produzierten die Unterhaltungsanteile wuchsen, ergab sich fast zwangsläufig die Vermutung, dass die Kontrahenten sich programmstrukturell immer stärker einander annähern würden

---

30 Vgl. Dussel 2004: 283 ff.

– die Grundaussage der sogenannten Konvergenzthese, die seit mehr als zehn Jahren unter Forschern und Medienpraktikern diskutiert wird (Dussel 2004:285).

Konrad Dussel schreibt dies 2004, doch ob diese Konvergenzthese zutrifft oder widerlegt werden kann, ist für die Situation 1994 nicht erheblich. Von Bedeutung ist die inhaltliche Bewegung der beiden Systeme aufeinander zu. 1994 ist Teil einer Phase, in der die Positionierungskämpfe, ausgelöst durch das Zulassen kommerzieller Anbieter, sich von ihrer Grundlage her änderten. Die Konkurrenz und der Kampf um die Zuschauer ist weiter das zentrale Anliegen aller Anbieter, es wird aber nicht mehr so stark über eine Positionierung gegenüber dem Konkurrenten nachgedacht, als vielmehr über eine Konsolidierung der eigenen Position und eine Kommunikation und Darstellung dieser eigenen Identität.<sup>31</sup>

### **Schwerpunktt Themen bei der (Produktion von) Fernsehdokumentation 1994**

Mit der Zulassung kommerzieller Anbieter, durch die Entwicklung, Fernsehen nicht mehr zeitlich zu beschränken, sondern Programm rund um die Uhr auszustrahlen, und bedingt durch die Wiedervereinigung gab es einen erhöhten Bedarf an Fernsehproduktionen, es mussten mehr Sendeminuten gefüllt werden. 1997 erklärt Regina Ziegler: „Der Boom, der die letzten Jahre beherrscht hat, ebbt sichtbar ab, die Lage normalisiert sich“ (Ziegler 1997:9) und Stephan Bechtle schreibt in seinem Beitrag *Aus der Sicht des Produzenten* schon 1996: „Die Situation der letzten Jahre war von einem nie dagewesenen Boom gekennzeichnet“ (Bechtle 1997:32). 1994 war noch Teil dieses Booms. Die Aussagen von Ziegler und Bechtle beziehen sich auf die Fernsehproduktion ganz allgemein und gelten auch für die Fernsehdokumentation.

In den 90er Jahren änderte sich langsam das Selbstverständnis der Dokumentation und ganz besonders der Umgang der Sender mit der Dokumentation. Vorrangig geschah dies bei den öffentlich-rechtlichen Sendern. 1992 veröffentlichte Peter Zimmermann einen Artikel mit dem Titel *Kontrastprogramm oder Feigenblatt? Der Dokumentarfilm als öffentlich-rechtlicher Trumpf im dualen Fernsehen* (Zimmermann 1992). Dieser Artikel steht ganz im Zeichen des Kulturanspruchs

---

31 Siehe hierzu das Interview mit Hans-Jürgen Börner (Boerner 2008: 00:32:20).

des *langen Dokumentarfilms* und der Notwendigkeit, diesem auch bei schlechten Quoten als Garant eines anspruchsvollen Fernsehens genügend Sendezeit einzuräumen.

Trotz des späten Sendetermins erreichten einzelne Filme – wie vor kurzem Thomas Schadts *Autobahnkrieg* – eine Zuschauerbeteiligung von bis zu acht Prozent und damit Einschaltquoten, die selbst die Programmplaner der ARD überraschten (Zimmermann 1992:18).

Der Alleinvertretungsanspruch des Dokumentarfilms im Bereich des hochwertigen dokumentarischen Fernsehens und das Nichterreichen dieses Anspruchs durch das dokumentarische Fernsehen Ende der 80er, Anfang der 90er Jahre beschreibt Zimmermann so:

Der Betroffenenjournalismus, der den Dokumentarfilm in den 70er Jahren prägte, war in den 80ern in die Krise geraten. Einst Vehikel einer provokanten Gesellschaftskritik, die sich zum Anwalt von Minderheiten und sozial Benachteiligten machte, verlor er mit dem Verebben der Protest- und Alternativbewegung seine politische Brisanz und drohte in Larmoyanz und ritualisierter Mitleidsdramaturgie zu versacken. Der Fernsehjournalismus adaptierte den entpolitisierten dokumentarischen Gestus massenhaft: Von der notleidenden Robbe über die Behinderten und Gebrechlichen dieser Welt bis zu sterbenden Wäldern und Völkern war bald kein Thema mehr vor ihm sicher. Betroffenvampirismus grassierte. Der neue Stil war zur Masche verkommen, die dokumentarische Leidensmiene zur Maske erstarrt (Zimmermann 1992:18).

Und Folgendes galt für die AG Dok, die Interessenvertretung der frei arbeitenden Dokumentarfilmer, die Zimmermann zitiert:

Doch unter den Autoren, machte sich trotz vieler Klagen über die unzureichende Finanzierung aufwendiger Dokumentarfilme durch das Fernsehen verhalten Optimismus breit: „Der Dokumentarfilm hat bewiesen“, so hieß es in einem Thesenpapier [der AG Dok], „daß er – auch nach heute gängigen Kriterien (Zuschauerreaktion, Einschaltquoten, öffentliche Beachtung) – eine Zukunft hat. Das öffentlich-rechtliche Fernsehen wäre gut beraten, wenn es den Dokumentarfilm aus den Randzonen herausnehmen würde und offensiver mit ihm umginge (Zimmermann 1992:18).

Die Zeichen der Zeit standen aber anders und im gleichen Artikel werden die Vorstellungen von Martin Schulze, 1992 ARD-Koordinator für Politik und Kultur, wiedergegeben:

Angesichts der Konkurrenz mit dem Privatfernsehen könne sich das öffentlich-rechtliche Fernsehen nur behaupten und legitimieren, wenn es sowohl hohe Einschaltquoten als auch ein überdurchschnittliches Niveau bewahre. Für ersteres sollen Serien, Spielfilme und Unterhaltungssendungen sorgen, für letzteres u.a. solide recherchierte Informationssendungen, Reportagen, Dokumentationen und Dokumentarfilme. So simpel das Strickmuster ist, für den Dokumentarfilm könnte es positiv zu Buche schlagen. Allerdings müßte er sich, so Schulze, stärker auf veränderte Sehgewohnheiten und Erwartungen des Publikums einstellen und ein flexibleres Repertoire bis hin

zu zeitkritisch und ironisch pointierten Kurzformen entwickeln. Dabei könne man an Traditionen anknüpfen, wie sie einst von der dokumentarisch-satirischen SDR-Reihe *Zeichen der Zeit* entwickelt worden seien. Schwierigkeiten bereite allerdings die Platzierung des langen Dokumentarfilms (Zimmermann 1992:18 ff.).

Martin Schulze sah Dokumentationen, die die Sehgewohnheiten der Zuschauer ernst nehmen und respektieren, als wichtigen Teil des Selbstverständnisses der öffentlich-rechtlichen Anbieter, anspruchsvolles Fernsehen zu bieten. Dass diese Art von Dokumentationen sogar kommerziell erfolgreich sein kann, zeigen die Berichte von Tilmann P. Gangloff von der Programmmesse MIP-TV<sup>32</sup> in Cannes fünf Jahre später (siehe dazu: Reed Midem 2010).

Für die AG Dok war die Konsequenz aus diesen Aussagen und den im Artikel aufgezeigten schlechten Verdienstmöglichkeiten mit Dokumentationen, Abschnitt *Knausern bei den Dritten*) ein „Hoffen auf den europäischen Kulturkanal“ (Zimmermann 1992:19).

Gleichzeitig begann sich herauszustellen, dass mit nicht-fiktionalen Inhalten im Fernsehen durchaus Geld zu verdienen war, und schließlich gab es ab 1998 zusätzlich zur MIP-TV eine eigene Messe für diese Inhalte.

Welche ökonomische Rolle Produktionen aus dem Nonfiction-Bereich mittlerweile spielen, zeigt der Entschluß von Reed Midem, dem Genre mit der *Mip-Doc* einen eigenen Rahmen zu bieten (Gangloff 1997b:5).

Zusammenfassend kann über die Situation im Jahr 1994 Folgendes gesagt werden:

- Die öffentlich-rechtlichen und die kommerziellen Anbieter bewegen sich in ihrem Programmangebot stark aufeinander zu.
- Die Tendenz der Trivialisierung bei den öffentlich-rechtlichen wird fortgeführt und es wird versucht die kommerziellen Anbieter *mit ihren eigenen Mitteln* zu schlagen.
- Die kommerziellen Anbieter erhöhen nach der anfänglichen Strategie, mit sehr leichter Unterhaltung zum Erfolg zu kommen, ihre Ansprüche und nähern sich den öffentlich-rechtlichen Sendern an.

---

32 Von der Firma Reed Midem ausgerichtete Programm-Messe für Fernsehinhalte.

- Der bei den Produzenten von Dokumentationen erhoffte erhöhte Bedarf durch den breiteren Markt tritt so nicht ein und Hauptabnehmer sind weiterhin die öffentlich-rechtlichen Anbieter.
- Es gibt langsam ein Umdenken zu dokumentarischen Inhalten, weg von dem langen Dokumentarfilm hin zu Dokumentationen.

### 2.2.3 Fokus Situation 2004

Zwanzig Jahre nach dem Start des dualen Fernsehsystems in Deutschland kennen sich die Kontrahenten und haben gelernt, wie mit der Situation umgegangen werden muss. Das prägende weltpolitische Ereignis dieser Zeit war der Terroranschlag vom 11. September 2001, mit all seinen Konsequenzen, neuen Kriegen und weiterem Terror.

#### (Medien-)Politische und fernsehgesehichtliche Situation 2004

2004 stellt eine konsequente Weiterentwicklung der Situation dar. Die privaten Sender verändern sich wie dies der Markt fordert, da gibt es Zusammenschlüsse, Neuausrichtungen oder einfach nur Sendungskonzepte die aktuellen Trends folgen. Die öffentlich-rechtlichen Sender versuchen auch mit dem *Bildungsauftrag* konkurrenzfähige Programme zu machen, beispielsweise über die Gründung von Spartenprogrammen. Ein zentraler Punkt ist jedoch der Wechsel, der sich Ende der neunziger Jahre abzeichnet. Knut Hickethier nennt diese Phase in seiner *Geschichte des deutschen Fernsehens: Am Ende einer Epoche – Vom analogen zum digitalen Fernsehen in Deutschland Ende der neunziger Jahre* (Hickethier 1998:517) und sagt dazu weiter:

Auch für das Fernsehen wird der Wechsel von der analogen zur digitalen Technik zu dem entscheidenden, alles neu definierenden Kriterium, das eine tiefgreifende Zäsur in der Fernsehgeschichte verheißt (Hickethier 1998:517).

Diese durch eine neue Technik herbeigeführte Zäsur hat für das Fernsehen zwei große Aspekte. Zum einen ändert sich mit der Digitalisierung die Produktion von Fernsehen, zum anderen bietet die Digitalisierung neue Möglichkeiten der Distribution. Die Fragen der Produktion werden weiter unten noch behandelt. Die digitale Distribution ermöglicht es, die bestehenden Bandbreiten effektiver auszu-

nutzen und sie ermöglicht bei der terrestrischen Distribution neben der besseren Bandbreitenausnutzung auch ein Gleichwellennetz. Das schlichte Ergebnis ist, es können mit digitalem Broadcast noch mehr Programme ausgestrahlt werden (vgl. Schmidt 2003:203 ff.).

Im Jahr 2004 war die Digitalisierung im Bereich der Distribution noch nicht weit vorangeschritten, wie der Digitalisierungsbericht der GSDZ (Gemeinsame Stelle Digitaler Zugang) und ALM (Arbeitsgemeinschaft der Landesmedienanstalten) zeigt, der den Stand vom Juli 2005 wiedergibt:

Das erste zentrale Ergebnis der Erhebung ist, dass im Juli 2005 bereits 25,7 % (8,7 Millionen Haushalte = HH) der 33,9 Millionen deutschsprachigen TV-Haushalte Zugang zu digitalem Fernsehen haben. *Zugang* bedeutet, dass sich im Haushalt ein Fernsehgerät befindet, mit dem die TV-Programme über eine der Empfangsebenen Kabel, Satellit oder Terrestrik digital empfangen werden (Digitalisierungsbericht 2005:59).

Trotz der positiven Darstellung im Bericht, heißt das, dass erst ein Viertel der Haushalte digitales Fernsehen und damit das breitere Angebot empfangen konnten. Für die einzelnen Distributionswege terrestrisch, per Satellit oder per Kabel sieht der Anteil des digitalen Fernsehens wie folgt aus:

Distributionsebene	Anteil an der Gesamtdistribution <sup>33</sup>	davon digital	davon analog
Kabel	51,7 %	5 %	46,7 %
Satellit	43,1 %	16,7 %	26,4 %
Terrestrik	9,7 %	4,4 %	5,3 %

Tabelle 4: Anteile der verschiedenen Distributionswege<sup>34</sup>

### Schwerpunkthemen um die (Produktion von) Fernsehdokumentation 2004

Die neuen Distributionswege versprechen durch den erhöhten Bedarf an Inhalten auch neue Chancen für dokumentarische Produktionen. In seinem Artikel über die Programmmesse MIP-TV in Cannes schreibt Tilmann P. Gangloff 1997: „[Es]... liegen die Ursachen für den Erfolg von Nonfiction auf der Hand. Fast überall gibt es neue Kanäle zu füllen“ (Gangloff 1997b:5).

---

33 Die Summe ist größer als 100 %, da einige Haushalte mehrere Distributionswege nutzen.

34 Eigene Darstellung nach: Digitalisierungsbericht 2005:60

Ganz besonders Spartenkanäle nach dem Vorbild des *Discovery Channel*<sup>35</sup> in den USA scheinen ein erfolgversprechender Weg. „Discovery ist für alle ein leuchtendes Vorbild. Der Erfolg spornt an, die Machart wird kopiert“ (Gangloff 1997b:6), Gangloff zitiert John Hendricks, den Gründer des Discovery Channel, und gibt damit die Einschätzung der Bedeutung der Digitalisierung für das dokumentarische Fernsehen wieder: „Für alle, die dokumentarisches Fernsehen lieben, kann die digitale Revolution gar nicht schnell genug kommen“ (Gangloff 1997b:7).

Auf der MIP-Doc 1999 war ein zentrales Thema die Gründung eines dokumentarischen Spartenkanals im frei – über einen analogen Kanal – empfangbaren Fernsehen. Lutz Hachmeister von der Unternehmensberatung HMR International in Köln, die für die nordrhein-westfälische Landesregierung die Wirtschaftlichkeit eines solchen Spartenkanals untersucht hat, traf sich mit Vertretern von Discovery, ZDF und Spiegel TV, um die Möglichkeiten weiter zu erörtern. Wobei Gangloff dazu schreibt: „Dabei käme der Kanal fast ein bißchen spät: Der Doku-Boom mag ungebrochen sein, doch mittlerweile bringen fast alle Sender *Documentaries*, weshalb sich die potentiell großen Marktanteile natürlich im einzelnen relativieren“ (Gangloff 1999:10).

Ein analoger Dokumentations-Kanal ließ sich nicht realisieren, so blieb auch 2004 als reiner Spartenkanal für Dokumentationen nur das Angebot im Bereich des Pay-TV. Diese Position nahm der deutsche Discovery Channel ein, der ab Oktober 2002 einzeln abonnierbar war und sehr schnell 65.000 Haushalte als Kunden erreichte. Für einen Spartensender dieser Art durchaus beachtlich, jedoch durch die Bestückung des Programms mit eigenen Discovery-Produktionen kein zusätzlicher Abnehmer für die deutschen Produzenten (vgl. Gangloff 2003:3).

Die Situation im Jahr 2004 lässt sich wie folgt zusammenfassen:

- Die öffentlich-rechtlichen und die kommerziellen Anbieter haben nach zwanzig Jahren paralleler Existenz ihre jeweiligen Ausrichtungen und ihr Verhalten zu den Konkurrenten gefunden.

---

35 Dieser Kanal erreichte schon 1997 ca. 71 Millionen Haushalte in den USA (vgl. Gangloff 1997b:6).

- Das *Schielen* auf den Konkurrenten ist der Darstellung der eigenen Position gewichen.
- Die Digitalisierung der Distributionswege ist noch nicht so weit fortgeschritten, als dass durch sie neuer oder erhöhter Bedarf an Dokumentationsproduktionen entstanden wäre.
- Die Dokumentation hat sich als quotentauglich erwiesen, wie das Konzept von *Discovery Channel* besonders in den USA zeigt.

## 2.3 Einschätzungen zur Produktionssituation

Die Produktionssituation wird durch die oben dargestellten Faktoren und Gegebenheiten bestimmt. Welche Einflüsse diese Strukturen auf die Produktion haben, lässt sich nicht einfach daraus ableiten, da sie von weiteren zum Teil sehr subjektiven Aspekten abhängen (z. B. der Fähigkeit zur Zusammenarbeit der Beteiligten). Um diese eher persönlichen Bewertungen der Produktionssituation darzustellen, wurden vom Verfasser drei Interviews geführt. Im Folgenden werden einige Auszüge aus den Interviews wiedergegeben.

Interviewpartner sind drei langjährig im Bereich der Fernsehdokumentation Tätige. Für die Sichtweise der Sender steht Hans-Jürgen Börner vom NDR, die Sichtweise der freien Produktionsfirmen gibt das Interview mit Ulrich Lenze von Cinecentrum wieder. Der technische Bereich und der Wandel der Technik wird thematisiert im Interview mit Michael Abel ebenfalls vom NDR. Die Interviews fanden im Juli und August 2008 in Hamburg statt.

### 2.3.1 Hans-Jürgen Börner (NDR Hamburg)

#### Kurzvita<sup>36</sup>

Hans-Jürgen Börner, geboren 1945 in Göttingen, studierte politische Wissenschaften, Germanistik und Theaterwissenschaften. Über verschiedene Stationen, zum Beispiel einem Volontariat bei der Wochenschau und einer befristeten Anstellung als Redakteur der Tagesschau, wurde er im September 1976 Redakteur beim NDR in der Hauptabteilung Zeitgeschehen.

In den Jahren 1986 bis 1989 war Hans-Jürgen Börner ARD-Korrespondent in der DDR und von 1989 bis 1997 Leiter und Moderator des NDR-Polit-Magazins *extra drei*. Parallel dazu übernahm er im Jahr 1990 die Leitung der NDR-Programmgruppe *Aktuelles und Magazine*. 1999 schließlich wurde er Leiter der Abteilung *Aktuelles und Dokumentation* des NDR und ab 2005 war er zuständig für den

---

36 Vgl. dazu Börner 2010

Aufbau einer eigenen Abteilung für dokumentarische Produktionen beim NDR, der Abteilung *Dokumentation und Reportage*.

Aktuell ist Hans-Jürgen Börner nach seinem Ausscheiden beim NDR im September 2008 freier Autor, Medienberater und Dozent an der Hamburg Media School.

Hans-Jürgen Börner war leitender Redakteur unter anderem bei folgenden ARD-Produktionen: *Die Nacht der großen Flut* von 2005, *Eschede Zug 884* von 2008 und den Reihen *Die Erben* von 2007 und *Meine DDR* von 2009.

Börner ist durch seine langjährige Tätigkeit im Bereich Nonfiction im Allgemeinen und im Bereich Fernsehdokumentation im Speziellen prädestiniert dazu, eine fundierte Analyse der Produktionssituation abzugeben. Die Entwicklung der Produktionssituation von 1984 bis 2004 kann er auf Grund eigener Erfahrungen in dieser Zeit sehr gut bewerten. Auch eine Einschätzung der weiteren Entwicklung aus der Sicht der Redaktion eines Fernsehsenders basiert auf seinem großen Erfahrungsschatz in diesem Bereich. Im Folgenden sind die Antworten von Börner zusammengefasst und werden sinngemäß wiedergegeben. Das zugehörige Tondokument befindet sich im Anhang auf der beigefügten CD unter: *Interview\_Boerner\_080717.wav*. Die einzelnen Stellen sind dort über die Zeitangaben zu finden (Boerner 2008).

## **Auswertung Interview**

### **Grundsätzliche Strukturen und Abläufe**

Für Hans-Jürgen Börner ist das zentrale Unterscheidungsmerkmal der Strukturen zwischen *NDR* und *nicht NDR* die Zusammenfassung der Zuständigkeit für Dokumentationen in einer Abteilung. Andere Anstalten als der NDR haben eine Unterteilung in Fachredaktionen, die dann alles zu diesem Fachbereich betreuen. Dazu gehören auch üblicherweise einige Sendeplätze für Dokumentationen oder, wie Herr Börner sie zur Unterscheidung zu anderen nicht-fiktionalen Formaten wie Nachrichten oder Magazine nennt: *Lang-Dokumentationen*. Gemeint sind damit Dokumentationen, wie sie der Definition in dieser Arbeit entsprechen. Beim NDR

werden bis auf zwei Ausnahmen<sup>37</sup> alle Sendeplätze für Lang-Dokumentationen von der Abteilung *Dokumentation und Reportage* betreut (vgl. Boerner 2008: 00:04:20).

Die Idee hinter dieser Konstellation ist es, die langen Dokumentationen und Reportagen in einer Abteilung mit der entsprechenden Fachkompetenz bei den Redakteuren, den entsprechenden Sendeplätzen und der zugehörigen Finanzausstattung zu bündeln. So kann der Fokus in der Produktion auf Form, Umsetzung und neue Möglichkeiten gelegt werden und die reine Konzentration auf den Inhalt, die mit Betreuung der Dokumentation durch eine Fachredaktion meist gegeben ist, entfällt (vgl. Boerner 2008: 00:09:20).

In der täglichen Zusammenarbeit bedeutet dies, dass die Abteilung *Dokumentation und Reportage* jede Art von Inhalt in ihren Sendeplätzen unabhängig von den Fachredaktionen verwenden kann, von der Tier-Doku bis hin zum Sportler-Porträt. Häufig werden Redakteure aus den Fachredaktionen zur Unterstützung und Beratung hinzugezogen, federführend und verantwortlich bleibt aber die Abteilung *Dokumentation und Reportage* (vgl. Boerner 2008: 00:09:20).

Börner hält dieses Konzept, das für die ARD-Anstalten eine Art *Pilotprojekt* darstellt, für effizient und zukunftsweisend (vgl. Boerner 2008: 00:11:40). Die anderen ARD-Anstalten haben dieses Konzept jedoch (noch) nicht übernommen. Das Problem ist gleichzeitig der Vorteil des Konzepts: Durch die klare Zuordnung der Sendeplätze zu einer Abteilung gibt es kein Kompetenzgerangel um bestimmte Inhalte, die beispielsweise mit gleichem Recht von den Abteilungen Kultur, Zeitgeschichte oder auch Politik beansprucht werden können und in ungünstigen Fällen sogar in parallel produzierten Sendungen mit gleichem Inhalt münden. Dieses als *interne Konkurrenz* bezeichnete Verhalten hält Hans-Jürgen Börner für falsch und ineffektiv (vgl. Boerner 2008: 00:04:26 und Boerner 2008: 00:08:35). Diese geteilte Zuständigkeit für die Sendeplätze der Lang-Dokumentationen ist nach Aussage von Börner auch der Hauptgrund dafür, dass dieses Konzept einer zentralen Abtei-

---

37 Ein Sendeplatz für Lang-Dokumentationen in der Unterhaltung wird direkt von der zugehörigen Redaktion betreut und die ARTE-Redaktion des NDR kann ebenfalls unabhängig von der Abteilung *Dokumentation und Reportage* Lang-Dokumentationen produzieren (vgl. Boerner 2008: 00:04:20).

lung für Lang-Dokumentationen bisher nicht von anderen Anstalten übernommen wurde. Abteilungsleiter mussten hierfür Teile ihrer eigenen Zuständigkeit abgeben und würden sehr prestigeträchtige, finanziell gut ausgestattete Sendeplätze verlieren (vgl. Boerner 2008: 00:11:40).

Die zentrale Einheit der Planung und der Produktion ist der Sendeplatz. Die Sendeplätze werden langfristig festgelegt und erhalten eine Beschreibung, das *Sendeplatzprofil*, das den Sendeplatz möglichst genau beschreibt, jedoch gleichzeitig möglichst viel Interpretationsspielraum für die Redaktionen lässt. Zusammengefasst sind die Sendeplätze und die Sendeplatzprofile im Programmbuch (vgl. Boerner 2008: 00:17:40). Es ist jeweils eine Redaktion für einen Sendeplatz zuständig und für jeden Sendeplatz gibt es innerhalb der zuständigen Redaktion einen Sendeplatzkoordinator, der das *Bespielen* des Sendeplatzes durch die Redaktion plant (vgl. Boerner 2008: 00:15:30). Den einzelnen Sendeplätzen ist ein exakt festgelegtes Budget zugeordnet, das im PLP, dem Produktions-Leistungs-Plan verzeichnet ist (vgl. Boerner 2008: 00:23:30).

Die Entscheidung, welcher Inhalt auf einem Sendeplatz gezeigt wird, liegt in letzter Konsequenz beim zuständigen Redakteur, wobei es auch hier Personen auf verschiedenen Hierarchieebenen gibt, die die Inhalte genehmigen müssen: Abteilungsleitung, Programmbereichsleitung, Programmdirektor (vgl. Boerner 2008: 00:20:20). Themen erarbeiten die Redaktionen selbst oder sie erhalten Themenvorschläge von freien Mitarbeitern. Möglich sind auch Themenkonferenzen der Sendeplatzverantwortlichen (zuständige Redakteure), in denen Themenvorschläge gemeinsam diskutiert werden (vgl. Boerner 2008: 00:29:40).

Sobald eine Entscheidung für die Produktion einer bestimmten Dokumentation für einen bestimmten Sendeplatz gefallen ist, wird ein Projekt eröffnet. Damit ist dem Projekt ein Sendeplatz und ein bestimmtes Budget zugeordnet. Diese Projekteröffnung ist nicht mehr als ein verwaltungstechnischer Akt, aber sehr wichtig, da mit der Projekteröffnung bestimmte Abläufe in Gang gesetzt werden, beispielsweise die Freigabe der entsprechenden Finanzmittel. Für die Eröffnung eines Projekts und eine endgültige Produktionsgenehmigung werden im NDR sechs Unterschriften der verschiedenen Hierarchiestufen benötigt (vgl. Boerner 2008: 00:29:40).

Ab Projekteröffnung beginnt auch das sogenannte *Vier-Augen-Prinzip* des NDR. Das heißt, an diesem Projekt sind Redaktion als Vertreter des Inhalts und Produktionsleitung als Vertreter der Produktion beteiligt, wobei die Produktionsleitung die computergestützte, verwaltungstechnische Abwicklung des Projekts übernimmt (vgl. Boerner 2008: 00:27:45). Für Hans-Jürgen Börner ist das Vier-Augen-Prinzip eine äußerst sinnvolle und wichtige Einrichtung. Aus seiner Sicht sollte bei Konflikten der Standpunkt der Redaktion und damit der Inhalt die Oberhand behalten, in der realen Arbeitswelt ist es aber immer eine Frage der individuellen Zusammenarbeit der beiden verantwortlichen Personen (vgl. Boerner 2008: 00:25:40). Dabei ist die Notwendigkeit der Absprache und des Konsenses kein Nachteil, die Flexibilität nimmt nicht ab, sondern eher im Gegenteil zu. Das Vier-Augen-Prinzip ermöglicht eine große Transparenz, und gleichzeitig können Entscheidungen sehr schnell im direkten Kontakt der beiden Beteiligten – auf dem *kleinen Dienstweg* – getroffen werden, ohne dass weitere Stufen der Kontrolle notwendig wären, die Zeit und Flexibilität kosten würden (vgl. Boerner 2008: 00:26:20). Alle Entscheidungen werden im Rahmen dieses Prinzips getroffen, von der Kalkulation, über etwaige Verschiebungen im Budget, bis hin zur Wahl der Produktionsform, *Inhaus-Produktion* oder *aushäusige* Produktion (vgl. Boerner 2008: 00:14:00). Beendet und für die Ausstrahlung freigegeben ist eine Produktion nicht mit der Abnahme durch die Redaktion, auch danach sind noch Änderungen möglich, beispielsweise durch die Programmdirektion oder sogar durch den Intendanten oder den Justiziar (vgl. Boerner 2008: 00:13:20 und Boerner 2008: 00:14:05). Beendet ist ein Projekt, wenn es alle Hierarchiestufen durchlaufen und niemand der Abnahme widersprochen hat (vgl. Boerner 2008: 00:13:20).

Laut Hans-Jürgen Börner liegt genau in diesen Hierarchiestufen eines der Probleme des NDR und der öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten allgemein. Er hält die strenge Kontrolle der Finanzen auch über mehrere Hierarchiestufen sehr wohl für notwendig, nicht jedoch die inhaltliche Kontrolle über mehrere Ebenen (vgl. Boerner 2008: 00:25:20). Viele Produktionen werden auf den verschiedenen Ebenen als *Business as usual* gesehen und ohne große Prüfung abgezeichnet. Es gibt jedoch auch Produktionen, die sehr individuell überprüft werden, etwa jene für

die ARD. Die Arbeitsgruppe *Montags-Thema* der ARD prüft beispielsweise in großer Runde jede Produktion für diesen Sendeplatz (vgl. Boerner 2008: 00:21:20). Das Verteilen der Verantwortung auf mehrere Stufen und mehrere Schultern ist nach Börner sehr wenig zuträglich, da die zuständigen Redakteure die Möglichkeit haben, Verantwortung abzuwälzen, und so sorgloser mit den Inhalten umgehen können. Das gleiche Problem sieht er bei Co-Produktionen oder Co-Finanzierungen. Hans-Jürgen Börner nennt dies *organisierte Verantwortungslosigkeit* (vgl. Boerner 2008: 00:23:00).

### **Einschätzung der Entwicklung der Fernsehdokumentation in Deutschland**

Für Hans-Jürgen Börner sieht die weitere Entwicklung der Dokumentation im öffentlich-rechtlichen Fernsehen sehr klar aus. Die Themen, die zur Verfügung stehen, ändern sich nicht, sie wiederholen sich und werden jeweils der Zeit angepasst aufbereitet. Nach einer Phase, in der versucht wurde, die kommerziellen Sender mit ihren eigenen Mitteln zu schlagen, gibt es Rückorientierung zurück zu großen Themen (vgl. Boerner 2008: 00:32:20). Die öffentlich-rechtlichen Sender müssen es sich leisten, für bestimmte Themen auch „jemanden eineinhalb Jahre loszuschicken und ein Thema bearbeiten zu lassen“ (vgl. Boerner 2008: 00:42:10), nur so können die großen Themen (z. B. die Barschel-Affäre oder das Zugunglück von Eschede) aufbereitet werden (vgl. Boerner 2008: 00:42:10).

Das *sich Absetzen von den Privaten* (vgl. Boerner 2008: 00:40:00) kann nur über gut gemachte Geschichten erfolgen, mit investigativen, gut recherchiertem Material, präsentiert in der optimalen Form (vgl. Boerner 2008: 00:40:00). Die Orientierung an den Programmen der kommerziellen Anbieter hält Hans-Jürgen Börner für grundfalsch: „Wenn wir auf die Privaten schießen, haben wir schon verloren“ (vgl. Boerner 2008: 00:44:30).

## 2.3.2 Ulrich Lenze (Cinecentrum Hamburg)

### Kurzvita<sup>38</sup>

Ulrich Lenze, geboren 1947, studierte Rechts- und politische Wissenschaften. Nach dem Studium arbeitete er als Verlagslektor und als freier Journalist für Agenturen, Zeitschriften und den Hörfunk. Ab 1982 war er als Regisseur, Autor und Produzent tätig. Während dieser Zeit war er unter anderem für: *Die erste Schlacht des Kalten Krieges – die Berliner Luftbrücke* und *Das Wunder von Bern* verantwortlich.

Seit 1999 ist Ulrich Lenze Vorsitzender der Geschäftsführung von *Cinecentrum*<sup>39</sup>. Alleiniger Gesellschafter von *Cinecentrum* ist die *Studio Hamburg GmbH*, die wiederum zu einhundert Prozent im Besitz der *NDR Media GmbH* ist, welche eine hundertprozentige Tochter des NDR ist. *Cinecentrum* war bis 2001 vornehmlich für anspruchsvolle Dokumentationen bekannt, danach engagierte sich die Firma aber über Neugründungen und Teilhaberschaften auch immer stärker im fiktionalen Bereich.<sup>40</sup>

Neben seiner Tätigkeit bei *Cinecentrum* ist Ulrich Lenze noch Vorstandsmitglied der Allianz Deutscher Produzenten und Gründungsmitglied der Hamburg Media School.

Als freier Autor und als Produzent ist Ulrich Lenze seit Langem im Bereich Fernsehdokumentation tätig. Er hat aus eigener Erfahrung Einblicke in die Strukturen und in die Zusammenhänge der Sender aus der Sicht des Produzenten, des Anbieters. Als Geschäftsführer und Produzent bei *Cinecentrum* haben sich seine Kenntnisse um die Verhältnisse in der Zusammenarbeit zwischen Sender und den freien Anbietern von Fernsehdokumentationen nochmals insofern erweitert, als dass er auch Einblicke in Hierarchieebenen hat, die ein kleinerer oder mittlerer

---

38 Vgl. *Cinecentrum* 2010

39 *Cinecentrum – Deutsche Gesellschaft für Film- und Fernsehproduktion mbH* mit Hauptsitz in Hamburg

40 *Cinecentrum* produzierte unter anderem Teile der Reihen *Terra X* oder *C14* für das ZDF oder auch einzelne Dokumentationen wie *Der Todesengel* von 2006 für die ARD (Vgl. *Cinecentrum* 2010).

Produzent nicht bekommt. Seine Position ermöglicht ihm deshalb detaillierte Aussagen zu den Verhältnissen zwischen Sender und freiem Produzenten und zu den Abläufen bei den Produktionen. Im Folgenden sind die Antworten von Lenze zusammengefasst und werden sinngemäß wiedergegeben. Das zugehörige Tondokument befindet sich im Anhang auf der beigefügten CD unter: *Interview\_Lenze\_080805.wav*. Die einzelnen Stellen sind dort über die Zeitangaben zu finden (Lenze 2008).

### **Auswertung Interview**

#### **Grundsätzliche Strukturen und Abläufe**

Für Ulrich Lenze ist das Engagement von Cinecentrum im Bereich der Fernsehdokumentation nicht seinem persönlichen Werdegang geschuldet, sondern bildet einen wichtigen Bereich und wirtschaftlichen Faktor für Cinecentrum als Produktionsfirma. Im Bereich der Fernsehdokumentation ist der Markt geprägt von großer Kleinteiligkeit. Es gibt viele kleine und kleinste Produktionsfirmen mit ein bis zwei Mitarbeitern, meist einfach einem Autor, der seine Idee selbst umsetzt und produziert (vgl. Lenze 2008: 00:05:10). Von den großen Produktionsfirmen in Deutschland beschäftigen sich nur wenige intensiv mit Dokumentation, neben Cinecentrum sind dies weitere zehn bis zwölf Firmen (vgl. Lenze 2008: 00:05:30). Der Bereich der *dokumentarischen Fernsehproduktion* ist für diese Firmen auch ein Feld, um sich als Produktionsfirma stärker zu profilieren (vgl. Lenze 2008: 00:04:50).

Cinecentrum, als mittelständische Firma, befindet sich unter den Top zwanzig in der Fernsehproduktion in Deutschland. Fünfundvierzig feste Mitarbeiter erwirtschaften mit fiktionalen und nicht-fiktionalen Produktionen einen Umsatz zwischen zwanzig und dreißig Millionen Euro pro Jahr (vgl. Lenze 2008: 00:12:30). Für die Produktion von Dokumentationen und Reportagen gibt es eine eigene Abteilung mit einem festen Stab von ca. zwölf Leuten. Die Abteilung hat eine eigene Redaktion, eine eigene Produktionsleitung, eine eigene Aufnahmeleitung und eigene Producer. Zusätzlich werden je nach Projekt freie Mitarbeiter oder Firmen engagiert, vom Autor bis hin zum technischen Personal. Für die Produktion von Dokumentationen ist eine solche Spezialabteilung notwendig, da sich die Aufgaben und

Abläufe von denen bei fiktionalen Produktionen unterscheiden (vgl. Lenze 2008: 00:14:00 und Lenze 2008: 00:15:20 und Lenze 2008: 00:16:55).

Nach Ulrich Lenze gibt es einen generellen Ablauf bei der Zusammenarbeit zwischen Produktionsfirma und Sender. Dieser Ablauf unterscheidet sich kaum, gleichgültig ob die Produktionsfirma mit einem öffentlich-rechtlichen oder einem kommerziellen Sender zusammenarbeitet (vgl. Lenze 2008: 00:46:10). Auch über die Jahre hat sich an diesem generellen Ablauf nichts Wesentliches geändert, lediglich die Quoten und die Marktanteile sind immer wichtigere Faktoren geworden. Dadurch gibt es eine *höhere Nervosität* bei den Sendern und es gibt längere Diskussionen, schnelle Entscheidungen sind heute seltener als früher (vgl. Lenze 2008: 00:48:00).

Seine Produktionsfirma sieht Herr Lenze als *Entwickler*, als *Ideenschmiede* für das Fernsehen (vgl. Lenze 2008: 00:17:10). Die entsprechende Abteilung entwickelt eine Idee bis zur Exposéreife<sup>41</sup> und präsentiert sie einem geeigneten Sender (vgl. Lenze 2008: 00:18:55). Größere Erfolgsaussichten haben dabei Exposés, die bereits auf einen bestimmten Sendeplatz abgestimmt sind und dessen Vorgaben erfüllen (vgl. Lenze 2008: 00:35:50). Häufig werden mit dem Exposé schon Vorschläge für die Besetzung der *Kernmannschaft* (die Personen, die direkt Einfluss auf das Ergebnis haben: Autor, Kamera, Schnitt usw.) für das Projekt gemacht (vgl. Lenze 2008: 00:18:55 und Lenze 2008: 00:19:50 und Lenze 2008: 00:21:30). Wird das Exposé vom Sender akzeptiert, recherchiert die Redaktion zusammen mit dem engagierten Autor das Thema und entwickelt ein Treatment<sup>42</sup>. Dieses wird mit dem Sender abgestimmt und basierend darauf wird eine Kalkulation erstellt (vgl. Lenze 2008: 00:35:50). Die Kalkulation ist sehr wichtig und wird vom entsprechenden Sender eingehend überprüft. Wird die Kalkulation vom Sender schließlich akzeptiert, bildet sie die Grundlage für die Verträge und Zahlungen. Der Gewinn oder der Verlust einer Produktion hängt im Wesentlichen davon ab, wie geschickt kalkuliert wurde (vgl. Lenze 2008: 00:30:20 und Lenze 2008: 00:32:55). Neben

---

41 Zu Exposé siehe: *Phase 1 der Projektentwicklung: Idee und Exposé* auf Seite 94

42 Zu Treatment siehe: *Phase 2 der Projektentwicklung: Thema und Treatment* auf Seite 95

den fest zugeordneten kalkulatorischen Gestehungskosten<sup>43</sup>, also den Geldern, die direkt für die Herstellung des Films bezahlt werden müssen, z. B. Honorar des Autors oder Mietkosten für Equipment, hat der Produzent nur noch wenig finanziellen Spielraum. Er darf pauschal Handlungskosten und einen Gewinn einrechnen und kann diese beispielsweise für unvorhergesehene Ausgaben, wie z. B. Zusatzequipment ausgeben (vgl. Lenze 2008: 00:33:20). Sind Treatment und Kalkulation mit dem Sender abgestimmt, wird ein Abgabetermin festgelegt und die eigentliche Produktion beginnt: Es werden die notwendigen freien Mitarbeiter engagiert, es wird Material gekauft oder gemietet, es werden Termine für die Nutzung von Locations gemacht und die Termine mit den beteiligten Personen werden festgelegt. Nach der Erstellung des Materials gibt es einen Rohschnitt ohne Ton und Effekte, der mit dem Sender besprochen wird. Danach folgt die Endbearbeitung und die Abgabe des fertigen Films. Die Gesamtdauer einer Produktion hängt ganz wesentlich vom Stoff und der Zeit für die notwendigen Diskussionen ab (vgl. Lenze 2008: 00:35:50).

Ein großes Problem in diesem Ablauf ist für Herrn Lenze, dass die Kalkulation eine rein technische Auflistung von Aufwand und Kosten ist. Diese Art der Berechnung der Kosten einer Produktion kann ihren Wert nicht wiedergeben. Es wäre sinnvoller, wenn sich der Preis für eine Produktion an ihrer Wertigkeit, an der Idee, am Erfolg und an der Qualität orientieren würde, ein sogenanntes *Value Pricing* wäre wünschenswert (vgl. Lenze 2008: 00:33:50).

Die Produktionsfirma, bzw. der freie Produzent, arbeitet nach dem Vertragsabschluss komplett eigenverantwortlich. Vom Sender gibt es lediglich eine redaktionelle Betreuung des Projekts, die aber individuell sehr unterschiedlich aussehen kann, von *sehr eng* mit viel Kontrolle, bis hin zu *sehr gering* mit nur einer Kontrolle bei der Endabnahme, je nach zuständigem Redakteur (vgl. Lenze 2008: 00:27:00). Diese individuellen Faktoren haben großen Einfluss auf die Produktion, Diskussionen können viel Zeit kosten. Auch der Stoff selbst hat einen Einfluss, je brisanter, schwieriger der Stoff, desto länger ist die Recherche, desto länger sind

---

43 Der von Lenze verwendete Begriff *Gestehungskosten* ist in der Betriebswirtschaft ein anderer Begriff für *Herstellungs-* oder *Selbstkosten*.

die Diskussionen. Diese Stoffe lösen häufig auch ein stärkeres Interesse bei den Sendern aus, was heißt, dass mehr Menschen kontrollieren und *absegnen* wollen, was andererseits aber oft auch mehr Engagement des Senders für den Stoff bedeutet (vgl. Lenze 2008: 00:40:40 und Lenze 2008: 00:42:30).

Nach der Einschätzung von Ulrich Lenze wird der Markt für Fernsehdokumentationen in Deutschland nach wie vor von den öffentlich-rechtlichen Anbietern bestimmt, da von dort die meiste Nachfrage kommt. Kommerzielle Sender sind weniger an aufwendigen Dokumentationen und Reportagen interessiert, sondern vielmehr an populären, Aufsehen erregenden und spektakulären Produktionen oder an sogenannten *Reality-Formaten* wie beispielsweise *Dokusoaps* (vgl. Lenze 2008: 00:44:20). Cinecentrum produziert deshalb für kommerzielle Sender fast nur fiktionale Sendungen und nur wenige dokumentarische (vgl. Lenze 2008: 00:46:30). Auch wenn die Abläufe bei der Zusammenarbeit mit den kommerziellen Sendern sehr ähnlich sind wie mit den öffentlich-rechtlichen, so gibt es doch einige merkliche Unterschiede in der Zusammenarbeit. Private Anbieter haben im Allgemeinen weniger *Apparat*, weniger Personal, deshalb flachere Hierarchien und die Abläufe sind dadurch schneller, auch sind diese Anbieter bereit, dem Produzenten mehr Verantwortung zu lassen (vgl. Lenze 2008: 00:44:00). Durch die relativ engen Sendeplatzvorgaben der kommerziellen Anbieter hinsichtlich der Zielgruppe haben diese generell eine genauere Vorstellung davon, wie das Ergebnis aussehen soll (vgl. Lenze 2008: 00:46:50).

### **Einschätzung der Entwicklung der Fernsehdokumentation in Deutschland**

Für Ulrich Lenze gibt es keine signifikante Änderung in den Abläufen der Produktion von Fernsehdokumentationen und auch nicht in der generellen Zusammenarbeit zwischen Produzent und Sender. Was sich geändert hat, ist das Genre *Fernsehdokumentation* selbst, das Optische, die Machart, die dramaturgischen Höhepunkte, all das wird heute genauer durchdacht und besser umgesetzt als in den Achtzigern oder Neunzigern. Eine große Rolle spielt heute die Platzierung im Programmablauf und die entsprechende Reaktion auf Konkurrenzprogramme zur gleichen Zeit. Beispielsweise muss eine Produktion für das ZDF um 19:30 Uhr ge-

nau in ihrer 28. Minute eine Spannungsspitze aufweisen, um das Publikum davon abzuhalten, zur 20:00-Uhr Tagesschau der ARD umzuschalten (vgl. Lenze 2008: 00:49:40).

Ganz unabhängig von Änderungen und Entwicklungen gibt es ein konstantes, teilweise wieder zunehmendes Interesse an der Fernsehdokumentation. Dokumentationen befriedigen ein Bedürfnis nach Information und nach Orientierung, eine Art Gegengewicht, eine Gegenbewegung zum reinen Entertainment (vgl. Lenze 2008: 00:01:50). „Gut recherchierte, wahrhaftige, an Fakten orientierte Dinge wollen die Zuschauer sehen“ (Lenze 2008: 00:02:35). In einer gewissen Weise kann sogar von einer Renaissance des Dokumentarischen gesprochen werden. Nach einer sehr erfolgreichen Zeit in den Anfängen des Fernsehens und einem Abschieben in die Dritten Programme und ins Nachtprogramm gibt es aktuell die Erkenntnis, dass Dokumentationen spannend und narrativ erzählt werden können (vgl. Lenze 2008: 00:03:00). Wenn das Ganze dann auch noch gut gemacht ist, spannend und optisch anspruchsvoll, dann haben Dokumentationen auch Erfolg in der Primetime. Gleichzeitig sind ihre Herstellungskosten in der Regel geringer als bei fiktionalen Programmen (Lenze 2008: 00:04:00).

Die Sender „kämpfen um Zuschauer in jeder Minute des Tages“ (Lenze 2008: 00:51:10). Dokumentationen haben eine gute Chance und einen guten Markt, wenn sie sich dem großen Konkurrenzdruck stellen und entsprechend produziert werden. So werden Dokumentationen heute mit mehr Sorgfalt in der Erzählweise hergestellt und es wird szenisch erzählt. Dieser Entwicklung scheint auch die Zukunft zu gehören (vgl. Lenze 2008: 00:51:10).

## 2.3.3 Michael Abel (NDR Hamburg)

### Kurzvita<sup>44</sup>

Michael Abel ist stellvertretender Abteilungsleiter der Abteilung *Kamera und Bild* beim NDR in Hamburg. Als Quereinsteiger durchlief er alle Stationen im Bereich *Kamera*, von der Kameraassistenten über EB-<sup>45</sup> und AÜ-<sup>46</sup> Kamera bis zur Studiokamera. In seiner aktuellen Funktion ist er hauptsächlich verantwortlich für den Bereich *Kamera*.

Durch seine lange Tätigkeit in diesem Bereich als *technischer Dienstleister Kamera* für die verschiedenen Redaktionen des NDR hat Michael Abel sowohl einen tiefen Einblick in die Vorgänge als auch einen guten Überblick über die Zusammenhänge. Zum einen aus seiner Erfahrung als Kameramann und zum anderen aus seiner Tätigkeit als stellvertretender Abteilungsleiter.

Das Interview mit Herrn Abel ermöglicht deshalb Einblicke in den Bereich der Produktion, in deren Strukturen und Abläufe, wie sie sonst nicht möglich sind<sup>47</sup>. Im Folgenden sind die Antworten zusammengefasst und werden sinngemäß wiedergegeben. Das zugehörige Tondokument befindet sich im Anhang auf der beigefügten CD unter: *Interview\_Abel\_080715.wav*. Die einzelnen Stellen sind dort über die Zeitangaben zu finden (Abel 2008).

---

44 Vgl. Abel 2008: 00:00:10

45 „Elektronische Berichterstattung – Aufnahme aktueller Ereignisse mit einem Kamerarecorder. Der Begriff entstand aus der Notwendigkeit, die Aufnahme und die nachfolgende Bearbeitung mit Filmmaterial von der Aufnahme mit einer elektronischen Kamera auf MAZ-Band zu unterscheiden“ (Mücher 2004:121).

46 „Außenübertragung – Aufzeichnung oder Sendung von Fernsehprogrammen mit Übertragungswagen, Reportagewagen oder mobiler Technik, die in Flight Cases eingebaut ist“ (Mücher 2004:45).

47 Bedingt durch die Vita von Michael Abel in erster Linie in die Strukturen und Abläufe beim NDR.

### Auswertung Interview

#### Grundsätzliche Strukturen und Abläufe (vornehmlich NDR)

Der NDR verfolgt sehr konsequent eine Trennung von Redaktion und Produktion. Hinter dieser Trennung stehen zwei Grundideen: ein System, die verschiedenen Tätigkeiten (Gewerke) innerhalb einer Produktion als Dienstleistung zu sehen, beispielsweise Arbeiten der *Produktionstechnik* für die zuständige *Redaktion* (vgl. Abel 2008: 00:11:00). Gleichzeitig sind immer mindestens zwei Beteiligte – eine Person aus der Produktion und eine aus der Redaktion – für ein Projekt verantwortlich, dies wird bezeichnet als *Vier-Augen-Prinzip*. Es gibt auch andere Systeme, in denen die Entscheidung in einer Hand, meist in den Händen der Redaktion, liegt, so arbeiten beispielsweise der MDR und das ZDF nach diesem sogenannten *Ein-Budget-Prinzip* (vgl. Abel 2008: 00:11:40). Beim NDR ist von der Produktionsseite aus bei jeder Produktion jemand aus der Produktionsleitung beteiligt. Dabei gibt es in der Produktionsleitung die gleiche Unterteilung wie in der Redaktion. Das heißt, für eine bestimmte Sendung ist eine spezielle Redaktion und eine spezielle Produktionsleitung zuständig, sie sind einander sozusagen zugeordnet (vgl. Abel 2008: 00:17:00).

Nach den Erfahrungen von Michael Abel hat dieses *Vier-Augen-Prinzip* viele Vorteile und wenige Nachteile: Es macht die ganzen Abläufe und Vorgänge transparenter und schränkt die Flexibilität kaum ein (vgl. Abel 2008: 00:19:00).

Die Planung der Ressourcen erfolgt beim NDR nach einem *Achsen-System*. Es gibt sieben Zeitachsen über das ganze Jahr. Diese Zeitachsen symbolisieren die Möglichkeit, sieben große Produktionen – worunter auch Dokumentationen fallen – parallel zu produzieren. Die Zeitachsen werden möglichst lückenlos mit Produktionen belegt, auf einer Zeitachse können sich aber keine Termine überschneiden. So wird gewährleistet, dass nicht zu viele Projekte gleichzeitig ablaufen und die Ressourcen eventuell nicht ausreichen. Gleichzeitig wird vermieden, dass lange Leerstände von Technik und Gebäuden entstehen (vgl. Abel 2008: 00:14:30).

Um die vorhandenen Ressourcen, in diesem Fall das vorhandene Personal, möglichst gut auszulasten, plant der NDR auch Dokumentationen, und wenn mög-

lich alle größeren Produktionen, mit eigenem Personal (vgl. Abel 2008: 00:05:00) und versucht die Projekte komplett intern abzuwickeln. Werden Dokumentationsproduktionen mit externem Personal hergestellt, ist meist die komplette Produktion extern, eine Vermischung gibt es eher selten (vgl. Abel 2008: 00:06:30). Diese Haltung war auch schon einmal anders: Ende der neunziger Jahre gab es Vorurteile gegen festangestellte Mitarbeiter und freie Mitarbeiter wurden bevorzugt. Der Begriff *Fernsehbeamter* ist ein Ausdruck dieser Haltung (vgl. Abel 2008: 00:08:30).

### **Einschätzung der Entwicklung der Fernsehdokumentation in Deutschland**

Nach der Einschätzung von Michael Abel hat sich über die Jahre von 1984 bis 2004 sehr viel verändert, und in seinem Bereich war der Auslöser dieser Veränderungen meist eine technische Änderung, Erneuerung.

Die grundsätzlichen Schritte dabei führen von 1984, wo Dokumentationen grundsätzlich auf 16-mm-Film gedreht wurden, über das Videomaterial U-Matic, Betacam und BetacamSP<sup>48</sup> in den neunziger Jahren, bis zu den digitalen Verfahren (vgl. Abel 2008: 00:21:50).

Diese Änderungen lassen sich auch an den Teamgrößen festmachen: Für Aufnahmen mit Film waren *Drei-Mann-Teams* notwendig. Eine Person war für die Bedienung der Kamera zuständig, eine Person für die Assistenz an der Kamera und eine Person war für den Ton verantwortlich. Bei Videoaufnahmen sind Kamera und Ton wesentlich unaufwendiger zu bedienen. Deshalb konnte Kameraassistent und Ton von einer Person übernommen werden, so dass *Zwei-Mann-Teams* völlig ausreichten. Schließlich gab es 2004 bis 2006 einen regelrechten *Hype* um den sogenannten Video-Journalisten, den VJ. Ein gesamter Dreh kann dabei von nur einer Person, die Kamera und Ton bedient und gleichzeitig auch den journalistischen Part übernimmt, bewältigt werden. Möglich gemacht haben dies leicht zu bedienende, kompakte, digitale Kameras (vgl. Abel 2008: 00:23:50).

Laut Michael Abel wird sich dieser Trend aber nicht fortsetzen, da prognostizierte Einsparmöglichkeiten von 90 % realen Einsparungen von etwa 10 % gegen-

---

48 *U-Matic*, *Betacam* und *Betacam SP* sind spezielle Videoaufnahme- und Aufzeichnungsverfahren (siehe dazu Schmidt 2003:443 ff.).

überstehen, und weil die Umstellung auf HDTV<sup>49</sup> wieder hochwertigere Kameras erfordern wird und die notwendige Qualität nicht mit kompakten Kameras zu erreichen ist (vgl. Abel 2008: 00:26:10).

### 2.4 Einschub: Stars der Dokumentarfilmszene

Nach den Interviews und den Aussagen von Börner, Lenze und Abel könnte es als sinnvoll erscheinen auch weitere Protagonisten des dokumentarischen Fernsehens in Deutschland zu Wort kommen zu lassen und ihre Aussagen zu analysieren. Die Befragung und Auswertung könnte von den Kleinstproduzenten bis hin zu den *Stars der Szene* alles umfassen. Eine solche Studie wäre nicht sonderlich aufwendig und würde viele weitere Aussagen bringen. Wird jedoch die Aussagekraft und der Nutzen weiterer Interviews für diese Arbeit kritisch betrachtet, bringen weder die Aussagen der Kleinstproduzenten noch die der *Stars der Szene* einen Erkenntnisgewinn in Bezug auf das Thema dieser Arbeit.

Diese Arbeit beschreibt den Standard, den Normalfall der Produktionsabläufe. Die kleineren und mittleren Produzenten müssen sich, wie dies der Abschnitt 2.1.5 *Freie Produzenten und Produktionsfirmen* dieser Arbeit aufgezeigt, der Marktmacht der Sender beugen und nach den üblichen Standards produzieren. Die größeren Produktionsfirmen haben ihre Strukturen auf die ihrer Abnehmer, der Sender, abgestimmt und produzieren nach den gleichen Standards wie die Sender, dies belegt auch das Interview mit Ulrich Lenze.

Es bleiben die *Stars der Szene*: Produzenten, die einen solchen Stellenwert besitzen, dass die Sender bereit sind Sonderformen in der Produktion zu akzeptieren. Diese Produzenten machen jedoch einen verschwindend geringen Anteil an der Gesamtproduktion des dokumentarischen Fernsehens aus. Eine Korrelation der Produzenten der in dieser Arbeit untersuchten Fernsehdokumentationen mit den bekanntesten Protagonisten und den Mitgliedern der AG Dok<sup>50</sup> ergibt ein ernüchterndes Ergebnis. Von den 1875 erfassten Sendungen wurden 31 von dieser

---

49 „HDTV engl. Abk. High Definition Television. Fernsehnormen mit erhöhter Zeilenanzahl“ (Mücher 2004:156)

50 Quelle: Mitgliederliste der AG Dok [http://www.agdok.de/de\\_DE/members/members](http://www.agdok.de/de_DE/members/members) Stand vom 08. Februar 2012

Gruppe von Produzenten hergestellt. Das ergibt einen prozentualen Anteil von 1,65 %.

Der quantitative Anteil an der Produktion zeigt, dass mögliche Sonderformen dieser Produzentengruppe für den Standardablauf in der Produktion keine mengenmäßige Bedeutung haben. Sonderformen und Sonderwege der Produktion in dieser Gruppe können nur als Ausnahme von der Regel verstanden werden. Für diese Arbeit sind sie deshalb nicht von Bedeutung.

In diesem Sinne kann auch eine Analyse von Veröffentlichungen über die *Stars der Szene* oder der Aussagen dieser Personen selbst, zwar in Ausnahmefällen<sup>51</sup> zu interessanten Einblicken in mögliche Produktionsformen führen, lässt jedoch keine zusätzlichen Aussagen zum Standardablauf der Produktion zu und ist somit für diese Arbeit irrelevant.

---

51 Vgl. Interviews und Werkberichte bei: Wolf 2003a, Feil 2003a und Bolesch 1990

### 3 Produktionsvorgänge in der Fernsehdokumentation

Die Produktion von Fernsehsendungen folgt bestimmten Abläufen, die in ihrer Grundstruktur schon vor 1984 etabliert waren und die während der letzten Jahre nur unwesentliche Änderungen erfahren haben. Deutlich zu erkennen ist dies in der vorangegangenen Auswertung der drei Interviews (siehe *2.3 Einschätzungen zur Produktionssituation* ab Seite 72). Im Folgenden werden diese Abläufe in ihren wesentlichen Strukturen dargestellt. In *3.1 Ablauf der Produktion* werden die einzelnen Phasen und ihre kausalen Zusammenhänge erläutert. Ein ganz wichtiger Punkt bei der Betrachtung der Produktion ist die Technik. Die jeweils aktuell verfügbare Technik, ihre Möglichkeiten und ihre Beschränkungen wirken sich unmittelbar auf die Produktion von Fernsehdokumentationen aus, wie es in *3.2 Faktor Technik in der Produktion* näher dargestellt wird.

#### 3.1 Ablauf der Produktion

Der Ablauf der Produktion ist eine Abfolge von Arbeiten, die zeitlich nacheinander oder zeitlich parallel durchgeführt werden müssen, damit überhaupt ein Produkt, eine Sendung entsteht. In diesem Kapitel werden in Punkt *3.1.1 Phasen des Produktionsablaufs* die in der Produktion von Fernsehsendungen – auch für Fernsehdokumentationen – üblichen zeitlichen Abschnitte genannt und es wird eine der Fernsehdokumentation gerechter werdende Einteilung und Benennung vorgeschlagen. In den nächsten drei Abschnitten dieses Kapitels *3.1.2 Vorbereitung der Rohmaterialerstellung*, *3.1.3 Rohmaterialerstellung* und *3.1.4 Endbearbeitung* werden die groben Hauptphasen einer Produktion feiner aufgeteilt und erläutert. Bei der Aufbereitung dieses Kapitels wurde größtenteils auf die Informationen aus der sehr detaillierten Untersuchung der Produktionsabläufe bei Fernsehdokumentationen von Dipl. Ing. Matthias Wilkens im Rahmen seiner Diplomarbeit *Produktionsmethoden für elektronische Fernsehproduktionen am Beispiel des Genres Dokumentation* zurückgegriffen.<sup>52</sup> Auf Basis der in dieser Arbeit ermittelten und dargestellten Grundabläufe wird in diesem Kapitel (*3.1 Ablauf der Produktion*) versucht,

---

52 Wilkens 2002

eine der Fernsehdokumentation gerechter werdende Strukturierung der Abläufe zu finden.

### 3.1.1 Phasen des Produktionsablaufs

Der Ablauf der Produktion einer dokumentarischen Fernsehsendung ist wie jeder andere Produktionsablauf eine zeitliche Abfolge verschiedener Tätigkeiten. Es lässt sich also ein chronologisches Ablaufdiagramm mit den verschiedenen Phasen einer Produktion erstellen. Die Tätigkeiten, die bei der Erstellung einer Fernsehsendung anfallen, laufen zum Teil parallel ab, zum Teil bauen sie aber auch auf die Ergebnisse vorangegangener Phasen auf. Ein einfacher chronologischer Ablauf genügt deshalb nicht zur Darstellung des gesamten Produktionsablaufs.

#### Sicht der Beteiligten

Neben der übergeordneten Sichtweise eines Gesamtablaufs, der für alle gilt, hat jedes der an der Produktion beteiligten *Gewerke* einen eigenen ganz spezifischen Ablauf. Der ausstrahlende Sender – als Abnehmer des Produkts – muss beispielsweise die Produktionstermine so vorgeben, dass die Sendung rechtzeitig fertig wird, aber auch so, dass der Sender noch Möglichkeiten hat gegenzusteuern, falls die Sendung nicht den Vorgaben entspricht. Die an der eigentlichen Ausführung Beteiligten – die zuständigen Redakteure, die beteiligten Autoren, die Bildverantwortlichen vom Regisseur und den Kameraleuten bis hin zur Grafikabteilung, die Tonaufnahme und Tonbearbeitung, der Schnitt und die Montage, das Licht und die Bühne, usw. – haben die terminlichen Rahmenvorgaben und müssen ihre eigenen Beiträge entsprechend planen, durchführen und abgeben.

Es gibt also für alle, die an der Produktion beteiligt sind, einen eigenen, individuellen Ablauf der Produktion, sie haben eigene Schwerpunkte und eigene *Deadlines*. Generell jedoch sind all diese speziellen Ankerpunkte immer in den übergeordneten Prozess der Produktion eingebettet.

## Allgemeine Überbegriffe

Andre Windeler und Jörg Sydow benennen und erklären in ihrem Beitrag *Vernetzte Content-Produktion und die Vielfalt möglicher Organisationsformen* im von ihnen herausgegebenen Buch *Organisation der Content-Produktion* die allgemeinen Schritte der Fernsehproduktion:

Die arbeitsteilige Wertschöpfung zeigt sich besonders deutlich in der Fernsehproduktion, in der man die Wertschöpfungsstufen der Pre-Production, der Production und der Post-Production unterscheidet. Die Produktion von Content nimmt, legt man dieses gebräuchliche Drei-Phasen-Modell zugrunde, typischerweise ihren Ausgang von der Planung bzw. Auswahl von Themen und mündet über die Recherche zunächst in eine Konzepterstellung (etwa in Form eines Drehbuchs). An diese Pre-Production schließt sich dann die eigentliche Produktion an, die ein zum Beispiel durch das Drehbuch angeleitetes Aufnehmen von Bildern und/oder das Erstellen von Tondokumenten impliziert und mit der Abnahme des erstellten Produkts endet, die eine institutionalisierte Kontrolle beinhaltet. Abgeschlossen wird die Produktion in der Phase der Post-Production, in welcher Schnitt sowie Nachbearbeitung unter der Aufsicht des Redakteurs erfolgen (Sydow/Windeler 2004:7)<sup>53</sup>.

Diese klassische Einteilung der Produktionsphasen ist stimmig und die Teile der Abläufe können immer wieder in diese Phasen verortet werden, um den Gesamtzusammenhang übersichtlicher darzustellen.

Zum Verständnis der Zusammenhänge ist es aber sinnvoller, die einzelnen Phasen nur zur groben Einteilung als zeitliche Abschnitte zu begreifen. Die klassische Einteilung in die drei Phasen *Pre-Production*, *Production* und *Post-Production* kann deshalb nur die grobe Darstellung der zeitlichen Abfolge der Gesamtproduktion sein.

Ein großer Nachteil dieser Einteilung liegt in den Begrifflichkeiten selbst. Der zentrale Begriff *Production* bezeichnet häufig auch das gesamte Produkt oder auch den gesamten Herstellungsprozess. Daneben sind die Begriffe *Pre-Production* und *Post-Production* ebenso ungenau, da in beiden Abschnitten auch die eigentliche Produktion geschieht. So wird in der *Pre-Production* der gesamte inhaltliche Teil erarbeitet, also schon produziert und auch in der *Post-Production* geschieht Arbeit am Produkt.

---

53 Die englischen Begriffe *Pre-Production*, *Production* und *Post-Production* werden im Rahmen dieser Arbeit für die klassischen Abschnitte der Gesamtherstellung einer Fernsehdokumentation benutzt.

Eine begrifflich klarere Einteilung wäre deshalb:

## **Vorbereitung der Rohmaterialerstellung<sup>54</sup>**

Diese Formulierung kommt den Arbeiten, die in der *Pre-Production* passieren, sehr viel näher. Nämlich, der kompletten Vorbereitung der Rohmaterialerstellung, von der Organisation, bis zur inhaltlichen Vorbereitung, was auch bereits ausformulierte Off-Texte bedeuten kann.

## **Rohmaterialerstellung**

Die *mittlere* Phase der Gesamtherstellung ist der zentrale Bereich der Akquisition von Bild und Ton. Dies sind neben den Dreharbeiten z. B. bei Interviews oder sonstigen Aufnahmen auch die Herstellung von Grafiken und Animationen oder die Bereitstellung von Archivmaterial.

## **Endbearbeitung**

In der Endbearbeitung, gemeinhin *Post-Production* genannt, geschieht ein großer Teil der eigentlichen Produktion. Das Rohmaterial wird *geschnitten*, mit allem was dazu gehört. Es beginnt mit der Sichtung und Auswahl des Materials und endet mit dem Endanpassen des Tons an die Erfordernisse.

## **Differenziertere Darstellung**

Die unterschiedlichen Beteiligten und die verschiedene Gewichtung der Phasen bei den Beteiligten macht eine genauere Differenzierung notwendig. Dabei muss darauf geachtet werden, nicht die Übersichtlichkeit und den Gesamtzusammenhang zu verlieren. Einen differenzierten und doch übersichtlichen Vorschlag zum Ablauf und zu den Phasen der Produktion benutzt Matthias Wilkens in seiner Diplomarbeit und nennt ihn *Theoretischen Gesamtworkflow* (Wilkens 2002:11).

Das Modell von Wilkens hat neben der größeren Differenzierung der einzelnen zeitlichen Phasen auch den Vorteil, dass es zeigt, wie die Arbeitsphasen der Beteiligten parallel zueinander liegen oder aufeinander folgen.

---

54 Rohmaterial meint in diesem Zusammenhang, das unbearbeitet aber bereits aufgenommene Material, also Bild, Ton usw. der herzustellenden Sendung.

Einteilung nach Wilkens:

Schritt	Inhalt	Organisation	Technik
Projektentwicklung	Idee		
	Stoffentwicklung		
		Kalkulation	Technische Beratung
Projektorganisation	Inhaltliche Vorbereitung	Produktionsplanung	Technische Organisation
Rohmaterialherstellung	Herstellung des Rohmaterials	Herstellung des Rohmaterials	Herstellung des Rohmaterials
Postproduktion	Sichtung des gesamten Materials		
	Schnitt		Schnitt
	Text		
	Mischung		Mischung
	Abnahme		
		Restabwicklung <sup>55</sup>	

Tabelle 5: Theoretischer Gesamtworkflow<sup>56</sup>

Anhand dieses Modells werden im Folgenden die einzelnen Abschnitte der Produktion erläutert.

### 3.1.2 Vorbereitung der Rohmaterialerstellung

Die Vorbereitung der Rohmaterialerstellung enthält Aufgaben, die komplett vor einer Produktion erledigt sein müssen oder die jeweils Teil eines Produktionsblockes<sup>57</sup> sind und vor dem eigentlichen Dreh dieses Blocks bearbeitet sein müssen. Auch hier ist die Einteilung von Wilkens hilfreich, die in der Pre-Production zwei Bereiche unterscheidet. Zum einen gibt es die Projektentwicklung und zum anderen die Projektorganisation.

Unter Projektentwicklung versteht er die komplette Vorbereitung – inhaltlich und verwaltungstechnisch – bis zur Erstellung eines Endtreatments als inhaltlichen Leitfaden und einer Endkalkulation als Zusammenfassung der notwendigen Res-

---

55 Unter Restabwicklung ist der organisatorische Abschluss des Gesamtprojekts zu sehen, beispielsweise die Nachkalkulation der Einnahmen und Ausgaben.

56 Eigene Darstellung nach Wilkens 2002:11.

57 Produktionsblöcke sind Untereinheiten in der Strukturierung (vgl. *Phase 1 der Projektorganisation: Zeitplan und Blöcke* Seite 97).

sources und der voraussichtlichen Kosten. Die Einzelschritte dieser Projektentwicklung stellt er im folgenden, sogenannten *Flowchart der Projektentwicklung* dar.

Schritte der Projektentwicklung nach Wilkens 2002:13:

Idee → Brainstorming → Vorrecherche → Filmthema → Clustern → Vorgespräche → Vorbesichtigung → Kurzexposé I → Einfluss Produzent → Kurzexposé II → Vorsortierung → Vorgespräch → Einfluss Redakteur → Exposé → Themenanmeldung → Reaktionskonferenz → Reaktionsgespräch → Projekteröffnung → Hauptrecherche → Treatment → Treatmentabnahme → Analyse Treatment/Technische Beratung → Kalkulation → Prüfung der Kalkulation → Kalkulationsverhandlung → Änderungen: Treatment/Änderungen: Kalkulation → Endtreatment → Endkalkulation → Projektgenehmigung → Verträge → Projektorganisation

Diese Schritte gelten für jede mögliche Konstellation der Produktionsbeteiligten: Einzelautor, freie Produktionsfirma, öffentlich-rechtlicher Sender, privater Sender. Generell sind all diese Schritte immer mehr oder weniger unterscheidbar. Die Einzelschritte lassen sich dabei in drei Phasen aufteilen, die durch die Arbeitsweise der Fernsehsender definiert werden.

## **Phase 1 der Projektentwicklung: Idee und Exposé**

Grundlage jeder Fernsehsendung und damit auch jeder Fernsehdokumentation ist die Idee, einen Inhalt als Sendung aufzubereiten und auszustrahlen. Diese Idee kann senderextern entstehen: Ein freier Autor oder eine freie Produktionsfirma hat diese Idee und versucht sie so aufzubereiten, dass ein Sender die Idee *kauft*. Genauso gut kann die Idee senderintern entstehen und zur Sendung entwickelt werden. Joseph Stader beschreibt in seinem Buch *Fernsehen: Von der Idee bis zur Sendung* von 1996<sup>58</sup> die Idee als Grundlage der Sendung am Beispiel zeitgeschichtlicher Dokumentationen:

Für jede Sendeform stellt sich zunächst die Frage nach der Idee. Bei zeitgeschichtlichen Dokumentationen bedient man sich aus dem Themenreservoir der neueren und neuesten Geschichte. Man kann sich auch auf einen aktuellen Anlaß beziehen, einen

---

58 Stader 1996

Jahrestag beispielsweise, und versuchen, dessen historische Hintergründe zu beleuchten (Stader 1996:19).

Am Ende der ersten Phase steht ein Exposé, ein Kurzkonzept der erdachten Sendung. Dieses Exposé ist gleichsam die *Bewerbung* der Autoren, der Produzenten um einen Sendeplatz. Die zuständigen Redaktionen der Sender entscheiden anhand des Exposés, ob der dargestellte Inhalt einen Sendeplatz *wert* ist und damit die Produktion einer Sendung rechtfertigt (vgl. 2.3.2 *Ulrich Lenze (Cinecentrum Hamburg)*, Seite 78).

Joseph Stader fasst die wichtigen Punkte zum Exposé so zusammen:

Jeder Redakteur verfaßt nun zu seinem Beitrag eine »Ideenskizze« beziehungsweise ein Exposé auf zwei bis drei Seiten mit Angaben zum Inhalt, zur Aussage und Gliederung sowie zu Möglichkeiten der filmischen Umsetzung. Das Exposé wird der gesamten Redaktion zur Diskussion vorgelegt. Ergänzungs- und Änderungsvorschläge werden gemacht. [...] Das Exposé dient nicht nur der Redaktion, sondern auch der Produktion als Orientierungs- und Entscheidungshilfe. Möglichst differenziert und fundiert sollte das Arbeitspapier sein (Stader 1996:19).

## **Phase 2 der Projektentwicklung: Thema und Treatment**

Der Start für die zweite Phase ist die Annahme der *Bewerbung* durch die Verantwortlichen im Sender. Sie startet, sobald entschieden wurde, dass aus dem Kurzkonzept des Exposés eine Sendung entwickelt werden soll. Die mit dem Inhalt des Projekts Beschäftigten erarbeiten in dieser Phase einen kompletten Ablauf der Sendung, das sogenannte *Treatment*. Dieses Treatment enthält alle notwendigen Inhalte. Es gibt die Bilder vor und die Texte sind hier bereits definiert, Off-Texte, Sprechertexte oder Moderationen sind weitgehend ausformuliert. Für Interviews oder sonstige Aussagen sind die zu stellenden Fragen ebenfalls festgelegt.

Im sogenannten *Treatment* wird die Ideenskizze weiterentwickelt. Es ist die Vorstufe zum Drehbuch und zum Drehplan. Das Thema wird im Treatment ausführlich dargestellt und die Aussage präzisiert. Die Story wird gegliedert, in Aussageblöcke unterteilt, optische und verbale Mittel der Umsetzung werden beschrieben. Auch verbindliche Angaben zur Länge des Beitrags, zu eventuellen Drehorten, Motiven, Interviewpartnern, Dokumentarmaterialien, Archivbildern und -filmen sind erforderlich (Stader 1996:19).

Für das Treatment muss das Thema umfassend recherchiert sein, die notwendigen externen Aussagen müssen definiert sein und mit den Gesprächspartnern müssen Vorgespräche geführt worden sein.

Am Ende der zweiten Phase liegt ein komplettes Konzept der Sendung vor, das alle notwendigen Bestandteile enthält. Es gibt alles vor, von der Zahl der zu interviewenden Experten, bis hin zu den verwendeten Grafiken. Das Treatment ist die Grundlage der dritten Phase.

### Phase 3 der Projektentwicklung: Kalkulation

Den zu produzierenden Sendungen wird abhängig vom Sendeplatz ein Budget zugeordnet.<sup>59</sup> In der dritten Phase werden die inhaltlichen und umsetzungstechnischen Wünsche der Kreativen mit der Realität des Budgets abgeglichen. Dazu wird das Treatment analysiert und die für die Produktion notwendigen Kosten werden kalkuliert. Sollten die kalkulierten Kosten und das zur Verfügung stehende Geld nicht übereinstimmen, muss das Treatment, also die Umsetzung des Inhalts, entsprechend angepasst werden. In den meisten Fällen heißt das, bestimmte Umsetzungen müssen durch günstigere Versionen ersetzt werden oder besonders aufwendige/teure Teile müssen entfallen. Sollten die kalkulierten Kosten unterhalb des Budgets liegen, wird der Aufwand üblicherweise nicht erhöht, sondern die günstigere Version wird produziert.

Kalkulieren heißt auch beim Fernsehen ermitteln, was die Herstellung eines Produktes voraussichtlich kostet. Es ist durchaus nicht ausgeschlossen, daß das Kalkulationsergebnis dazu führt, das geplante Projekt neu zu überdenken, wenn die Kosten zu hoch ausfallen. Aber in der Regel wird eine Produktion nach Genehmigung der Kalkulation und der Produktionsbewilligung in Angriff genommen.

Oft sind Kompromisse notwendig, wenn aus Kostengründen Drehbücher verändert, vereinfacht, *abgemagert*, Drehorte verlegt, die Drehdauer verkürzt und bestimmte Motive gestrichen werden müssen. Doch hat sich oft herausgestellt, daß *weniger* auch »mehr« sein kann. Grundlage einer hieb- und stichfesten Kalkulation sind genaue Daten, die im Laufe der Recherchearbeiten zu ermitteln sind. Es handelt sich dabei nicht um einen unverbindlichen Kostenvoranschlag, sondern um den finanziellen Rahmen eines Projekts, der zwingend einzuhalten ist (Stader 1996:46).

Am Ende der dritten Phase der Projektentwicklung steht ein komplettes Sendungskonzept das kalkulatorisch dem Sendeplatzbudget entspricht. Damit tritt die

---

59 Vgl. Kapitel 2.1.3 *Grundzüge der Programmplanung* ab Seite 44 und Kapitel 2.3 *Einschätzungen zur Produktionssituation* ab Seite 72.

Produktion in die konkrete Projektorganisation ein. Auch für die Projektorganisation, die von einem Gesamtzeitplan bis hin zur Buchung des Equipments von Einzeldrehen reicht und die alle für die Produktion notwendigen organisatorischen Aufgaben umfasst, stellt Wilkens die Einzelschritte differenziert in einem *Flowchart der Projektorganisation* dar.

Projektorganisation nach Wilkens<sup>60</sup>:

Projektzeitplan → Drehplan → Arbeitsverträge mit Personal → Arbeitsverträge mit Dienstleistern → Buchungsphase → Allgemeine Reiseinformationen → Disposition → Teamtreffen → Drehsimulation → Interviewvorbereitung → Vorbesichtigung → Locationinformationen → Equipmenttest

Die Einzelschritte der Projektorganisation lassen sich in zwei Phasen einteilen. Die Phase der *Planung und Organisation des Gesamtprojekts* und die *Planung und Organisation einzelner Produktionsblöcke*. Fernsehproduktionen können oft in einzelne Teile, Blöcke unterteilt werden, die unabhängig voneinander hergestellt werden können.<sup>61</sup> Üblicherweise wird die chronologische Abfolge in der späteren Sendung bei der Herstellung außer Acht gelassen und die Reihenfolge der zu erstellenden Blöcke richtet sich nach organisatorischen Aspekten, wie notwendiges Equipment, Drehort, Besetzung usw.

### **Phase 1 der Projektorganisation: Zeitplan und Blöcke**

Vor Beginn der Produktion muss festgelegt werden, welche Fristen und Termine eingehalten werden müssen. Dies können formale Dinge wie Abnahmetermine durch den Sender sein, aber auch inhaltliche Punkte. Soll beispielsweise ein bestimmtes, vorgegebenes Ereignis in der Dokumentation vorkommen, so muss es entsprechend aufgezeichnet werden.

Wichtig bei der Gesamtplanung ist es, das Treatment in einzelne Produktionsblöcke zu unterteilen, die einzeln abgearbeitet werden können. Dabei muss die

---

60 Vgl. Wilkens 2002:65

61 *Produktionsblöcke* entsprechen den Arbeitspaketen im Projektmanagement. „Als Arbeitspaket wird die Gesamtheit mehrerer Tätigkeiten bezeichnet, die in sich abgeschlossen sein müssen, um ein überprüfbares Resultat zu erhalten“ (Kuster et al. 2008:119).

zeitlich Abfolge beachtet werden, das heißt, Blöcke, die aufeinander aufbauen, müssen in entsprechender Folge bearbeitet werden. Das eigentliche Merkmal der Blockeinteilung ist aber die produktionstechnische Einheitlichkeit. Dreharbeiten am selben Ort werden, wenn möglich in einem Block gedreht, zeitlich zusammenhängende Inhalte werden ebenfalls in einem Block gedreht oder auch Umsetzungen mit den gleichartigen technischen Anforderungen werden zusammengefasst.

Joseph Stader beschreibt diese Vorgehensweise für fiktionale Produktionen. Die Aussagen gelten aber analog auch für Dokumentationsproduktionen.

Bei der Erstellung des Drehplans sind bestimmte Kriterien zu berücksichtigen. Erstes Kriterium: der Drehort. Dabei gilt es zunächst zwischen Innen- und Außenaufnahmen zu unterscheiden, des weiteren zwischen Studio- und Original-Innenaufnahmen. Um die Dreharbeiten möglichst rationell durchzuführen, sind entsprechend der Drehorte Drehblöcke zu bilden. Das gilt nicht nur für Innen, Außen oder Studio. Angenommen, drei Szenen im Drehbuch spielen in der Dekoration Wohnzimmer – möglicherweise am Anfang, in der Mitte und am Ende. Diese werden dann nicht entsprechend der Bildfolge im Drehbuch, sondern am Stück gedreht (Stader 1996:86).

Es entsteht somit ein Projektplan (auch Drehplan) mit einzelnen Produktionsblöcken, die in einen Gesamtzeitplan integriert sind. In dieser Phase müssen die Produktionsblöcke zwar definiert, aber noch nicht komplett organisiert werden.

### **Phase 2 der Projektorganisation: Einzelblöcke**

Diese Phase muss vor der eigentlichen Produktion nicht abgeschlossen sein. Die Organisation der Produktionsblöcke kann parallel zu bereits laufenden Dreharbeiten vorgenommen werden. Lediglich zum geplanten Drehbeginn muss die Organisation stehen.

In diesen Blöcken wird alles geplant und organisiert, was zur Umsetzung des geplanten Inhalts notwendig ist. Es muss sichergestellt sein, dass bei Blockproduktion die zugehörigen inhaltlichen Recherchen abgeschlossen sind und alle Informationen vorliegen. Die entsprechende Technik und das entsprechende Personal muss gebucht und disponiert sein. Die Fragen zum Drehort, eventuell notwendige Drehgenehmigungen müssen vorliegen. Der Transport von Team und Equipment muss geregelt sein. Schließlich muss ein Ablaufplan, ein Drehplan für den einzelnen Block vorliegen.

Das Gelingen der Dreharbeiten steht und fällt mit der Vorbereitung. Wenn nur ein kleines Rädchen im Getriebe nicht funktioniert, wirft das die gesamte Produktion zurück. Auch Versäumnisse bei scheinbaren Nebensächlichkeiten – der Beantragung einer Straßensperre zum Beispiel – können schon kleine »Katastrophen« provozieren. Ein halber Drehtag Verzögerung bedeutet in der Regel den Verlust von mehreren tausend Mark. Der gesamte Drehablauf kann durcheinander geraten (Stader 1996:101).

Die Projektorganisation umfasst nicht nur die Organisation der eigentlichen Dreharbeiten, sondern auch Arbeits- und Terminplanung, die zur Endbearbeitung gehören, bis hin zum endgültigen Projektabschluss mit der Ausstrahlung der Sendung. Die Grafik *Übersicht zur Vorbereitung der Rohmaterialerstellung (eigene Darstellung)* (Abbildung 10) fasst die einzelnen Teile der Vorbereitung in einer Übersicht zusammen:

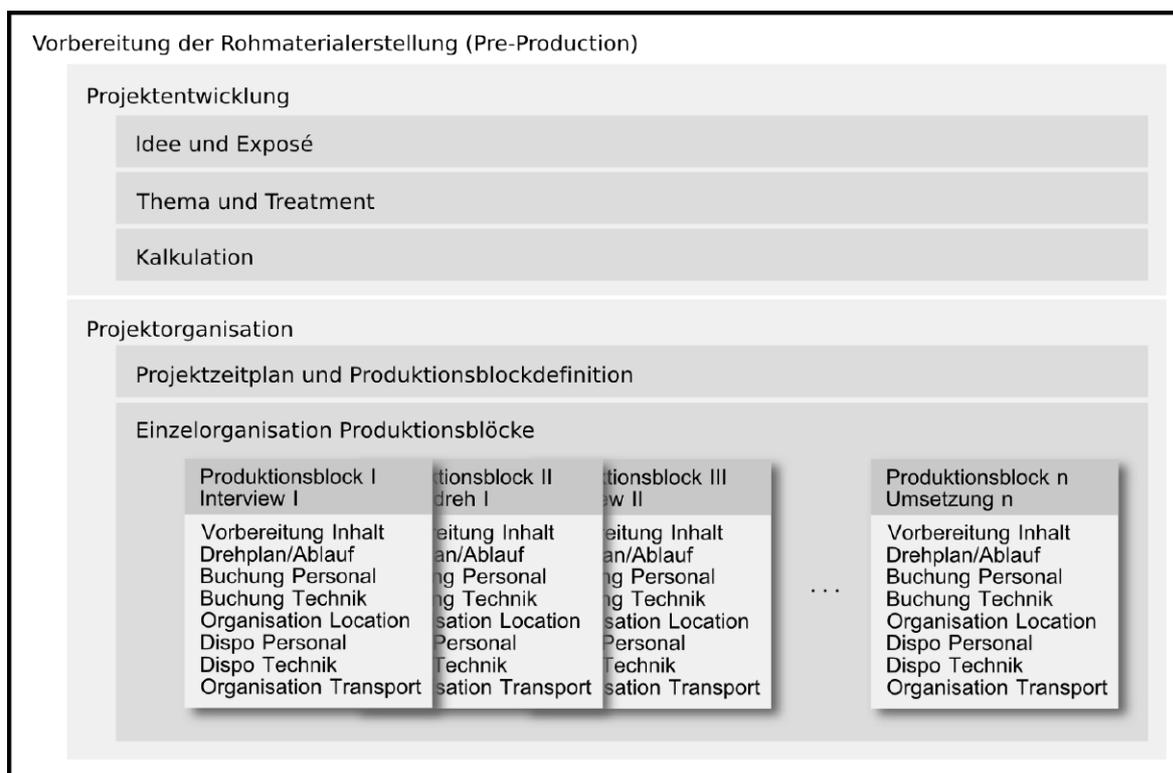


Abbildung 10: Übersicht zur Vorbereitung der Rohmaterialerstellung (eigene Darstellung)

Der zweite Teil bei der Erstellung einer Sendung ist nichts weiter als das konsequente Abarbeiten der Produktionsblöcke.

### 3.1.3 Rohmaterialerstellung

Von der Bezeichnung her ist *Production* die zentrale Aufgabe der gesamten Herstellung der Dokumentationsproduktion. Diese Gewichtung stimmt für die moderne Fernsehproduktion nicht. Der klassische Mittelteil *Production* ist eigentlich nicht der zentrale Teil einer Dokumentarfilmproduktion, dazu spielen in der Fernsehdokumentation Arbeiten, die nicht in den klassischen Teil *Production* fallen eine zu große Rolle. Wichtige Teile des Inhalts werden in der *Pre-Production* während der Recherche zum Thema erarbeitet und stehen vor Drehbeginn fest. Die Montage der einzelnen Inhalte zu einem Film erfolgt in der Nachbearbeitung. Was unter dem klassischen Begriff *Production* stattfindet, ist die Aufnahme der entsprechenden Bilder und Töne, und deshalb ist der Begriff *Rohmaterialerstellung* viel treffender.

Bei der Rohmaterialerstellung werden die in der Projektorganisation definierten und festgelegten Produktionsblöcke abgearbeitet. Dabei sind die Bestandteile der einzelnen Produktionsblöcke prinzipiell immer gleich, es ändert sich lediglich das bearbeitete Thema. Dabei spielt es keine Rolle, welche Kategorie von Rohmaterial im Rahmen des Produktionsblocks erstellt wird.

Grundsätzlich ist die gesamte Rohmaterialerstellung eine Akquisition von Bildern und Tönen. Jedoch stehen immer unterschiedliche Gesichtspunkte des aufgenommenen Bilds und Tons im Vordergrund. Die Zahl der möglichen Kategorien ist sehr überschaubar. Folgende Einteilung gibt die Kategorien umfassend wieder:

#### **Rohmaterialerstellung Interview**

Beim Dreh von Interviews hat das eigentliche Bild eine eher untergeordnete Rolle. Zentrale Faktoren hierbei sind die Fragen des Fragenden und die Aussagen des Befragten, der textliche Inhalt des Interviews. Das Bild dient hauptsächlich dazu, dem Zuschauer die Reaktionen, das Verhalten der Gesprächspartner im Gespräch zu zeigen. Der Zuschauer hat so die Möglichkeit einen visuellen Eindruck von den beteiligten Personen zu bekommen. Eine Bewertung der Person *hinter dem Gesagten* wird möglich, der Zuschauer entscheidet, ob die Personen glaubwürdig/unglaubwürdig, sympa-

thisch/unsympathisch usw. sind. Diese subjektiven Wahrnehmungen spielen eine große Rolle bei der Bewertung der Aussagen der jeweiligen Person.

Daneben liefert das Bild häufig auch Informationen zum Umfeld des Befragten. Dies hilft dem Zuschauer ebenfalls bei der Bewertung der beteiligten Personen.

### **Rohmaterialerstellung Statement**

Für das Statement gilt im Wesentlichen das Gleiche wie für das Interview. Die Person, die eine Aussage trifft und deren Umfeld gezeigt wird, liefert so Informationen zur genaueren Bewertung der Person und ihrer Aussagen.

### **Rohmaterialerstellung Füllbild**

Die Kategorie *Rohmaterialerstellung Füllbild* bedeutet, dass in diesem Fall der optische Inhalt der zentrale Aspekt des Bildes ist. Solche Bilder können in der Dokumentation mehrere Aufgaben erfüllen: Zum einen können sie die verbale Aussage, die textliche Argumentation begleiten, sie können unterstützen oder einen Kontrapunkt setzen. Zum anderen kann das Bild selbst das Argument sein und ohne verbale Aussage wirken. Die dritte mögliche Aufgabe des Bildes kann die Erzeugung von Emotionen sein.

### **Rohmaterialerstellung Grafik/Animation**

Sollen Grafiken oder Animationen in der Dokumentation vorkommen, müssen diese konzipiert und entsprechend hergestellt werden.

### **Rohmaterialerstellung Archivmaterial**

Das Archivmaterial selbst muss natürlich nicht mehr erstellt werden. Um bereits vorhandenes Material in der Dokumentation zu nutzen, ist jedoch einiger Aufwand notwendig. Die benötigten Stellen müssen gefunden werden, es muss also das vorhandene Material gesichtet werden. Die zu verwendende Passage muss unter Umständen technisch aufgearbeitet werden und nicht zuletzt muss geklärt werden, ob das Material überhaupt genutzt werden darf, ob die Rechte dazu vorliegen.

### **Rohmaterialerstellung Spielszenen**

In Spielszenen werden Inhalte der Dokumentation von Schauspielern gespielt, szenisch dargestellt. Die Verwendung von Spielszenen in Fernsehdocumentationen ist durchaus üblich, auch wenn der Begriff *Dokumentation* für solche rein fiktionalen Spielszenen eigentlich nicht zutreffend ist.

Zu jeder dieser Kategorien gibt es einen typischen Produktionsblock, beispielsweise läuft die Herstellung eines Interviews immer sehr ähnlich oder sogar weitgehend gleich ab. Die Produktionsblöcke der gleichen Kategorien können deshalb den gleichen Aufbau haben.

Da sowohl die Anzahl der möglichen Produktionsblocktypen als auch die Menge der Aufgaben pro Produktionsblock beschränkt sind, lässt sich eine Matrix entwerfen, die alle Kombinationsmöglichkeiten darstellt.

Die Matrix zeigt, welche Arbeiten und welche Abläufe es in der eigentlichen Rohmaterialerstellung gibt. Sowohl die Organisation der Produktionsblöcke als auch die Bearbeitung der einzelnen Blöcke kann parallel erfolgen. Sind alle Blöcke abgearbeitet, ist die Rohmaterialerstellung abgeschlossen und der letzte Schritt in der Herstellung einer Sendung erfolgt, die *Post-Production* oder besser die Endbearbeitung.

Die Tabelle 6 auf der folgenden Seite (103) zeigt die Matrix.

# Dokumentarisches Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland

Grundlagen der Produktion, der Technik und der quantitativen Entwicklung

	Rohmaterialerstellung Bild	Rohmaterialerstellung Interview	Rohmaterialerstellung Statement	Rohmaterialerstellung Spielszenen	Rohmaterialerstellung Grafik/Animation	Rohmaterialerstellung Archivmaterial
Vorbereitung Inhalt	Festlegung der gewünschten Bildinhalte	gewünschte Gesprächsinhalte Recherche Thema + Interviewpartner	gewünschte Gesprächsinhalte Recherche Thema + O-Ton-Geber*	Festlegung der Geschichte Drehbuch + Storyboard	Festlegung der gewünschten Bildinhalte	Festlegung der gewünschten Bildinhalte
Drehplan / Ablauf	Bildfolgen, Schwenks oder Zoom werden festgelegt, Drehzeiten definiert	Abfolge der Fragen evtl. unterschiedliche Einstellungsgrößen + Hintergründe	Abfolge der Aussagen evtl. unterschiedliche Einstellungsgrößen + Hintergründe	Abfolge der geplanten Sequenzen	Abfolge der geplanten Sequenzen	Festlegung der gewünschten Bildinhalte
Buchung Personal	Kamerateam evtl. Lichtpersonal evtl. Statisten	Kamerateam + Ton evtl. Lichtpersonal evtl. Statisten	Kamerateam + Ton evtl. Lichtpersonal evtl. Statisten	Regieteam Kamera + Ton + Licht Darsteller (+Statisten) Maske + Requisite	Grafikdesigner Animatoren	Archivmitarbeiter MAZ-Techniker Cutter
Buchung Technik	Kameraequipment evtl. Tonequipment evtl. Lichtequipment evtl. Requisite	Kameraequipment Tonequipment evtl. Lichtequipment evtl. Requisite	Kameraequipment Tonequipment evtl. Lichtequipment evtl. Requisite	Kameraequipment Tonequipment Lichtequipment Requisite	Hardware und Bearbeitungs- programm	Archivdatenbank Sichtungsplatz Kopierstation Schnitt
Organisation Location	Festlegung der gewünschten Location evtl. Mieten evtl. Drehgenehmigung	Festlegung der gewünschten Location evtl. Mieten evtl. Drehgenehmigung	Festlegung der gewünschten Location evtl. Mieten evtl. Drehgenehmigung	Festlegung der gewünschten Location evtl. Mieten evtl. Drehgenehmigung	entfällt	entfällt
Dispo Personal	Zeit/Ort Kamerateam Zeit/Ort Lichtpersonal Zeit/Ort Statisten	Zeit/Ort Kamerateam Zeit/Ort Tonteam Zeit/Ort Lichtpersonal Zeit/Ort Interw.-Partner	Zeit/Ort Kamerateam Zeit/Ort Tonteam Zeit/Ort Lichtpersonal Zeit/Ort O-Ton-Geber*	Zeit/Ort Regieteam Zeit/Ort Kam./Ton/Licht Zeit/Ort Maske/Requis. Zeit/Ort Darsteller	Zeit/Ort Grafikdesigner Zeit/Ort Animatoren	Zeit/Ort Archivmitarb. Zeit/Ort MAZ-Techn. Zeit/Ort Cutter
Dispo Technik	Zeit/Ort Kameraequipm. Zeit/Ort Lichtequipm. Zeit/Ort Requisiten	Zeit/Ort Kameraequipm. Zeit/Ort Tonequipm. Zeit/Ort Lichtequipm. Zeit/Ort Requisiten	Zeit/Ort Kameraequipm. Zeit/Ort Tonequipm. Zeit/Ort Lichtequipm. Zeit/Ort Requisiten	Zeit/Ort Kameraequipm. Zeit/Ort Tonequipm. Zeit/Ort Lichtequipm. Zeit/Ort Requisiten	Zeit/Ort Hardware und Bearbeitungsprogramm	Z./Ort Archivdatenbank Zeit/Ort Sichtungsplatz Zeit/Ort Kopierstation Zeit/Ort Schnitt
Organisation Transport	Transportmittel Fahrer	Transportmittel Fahrer	Transportmittel Fahrer	Transportmittel Fahrer	entfällt	entfällt

Tabelle 6: Matrix der Rohmaterialerstellung (Quelle: eigene Darstellung)

## 3.1.4 Endbearbeitung

Der gebräuchliche Begriff *Post-Production* impliziert wieder eine falsche Vorstellung, die *Post-Production* ist nicht einfach der Nachlauf der eigentlich schon abgeschlossenen Produktion. In der *Post-Production* werden noch wesentliche Teile der Sendung hergestellt, produziert. Deshalb ist auch hier eine andere Begrifflichkeit treffender: *Endbearbeitung*.

Die *Endbearbeitung* betrifft das komplette Produkt *Sendung*. Nachdem in der *Vorbereitung der Rohmaterialerstellung* die textliche und filmische Umsetzung definiert wurde und die *Rohmaterialerstellung* und auch die *Endbearbeitung* organisiert wurde, wird in der *Endbearbeitung* das erstellte Material so zusammengefügt wie im Treatment vorgesehen. Dieses Zusammenfügen umfasst den Schnitt, die technische Aufbereitung des Materials und die Audio-Endbearbeitung.

In der Phase der Endbearbeitung lassen sich drei zusammengehörige Arbeitseinheiten unterscheiden:

### Filmästhetische, inhaltliche Endbearbeitung

Für die *Endbearbeitung* liegen die Ergebnisse der einzelnen Produktionsblöcke vor und müssen entsprechend des Konzeptes zusammengefügt werden. Bild, Ton, Interviews, Statements, Spielszenen, Grafiken, Animationen und Archivmaterial werden in die geplante Reihenfolge gebracht und aneinander geschnitten. Eine der wichtigsten Aufgaben dabei ist es, die Übergänge zwischen den Einzelteilen zu gestalten.

In dieser Phase der Endbearbeitung lassen sich drei Bereiche unterscheiden:

#### **Bildschnitt und Montage**

Das erstellte Rohmaterial muss auf die benötigten Längen und Inhalte gekürzt und zusammengefügt werden. Das Treatment dient hier als Vorlage für die inhaltliche Abfolge. Die Übergänge zwischen den Einstellungen und den Sinneinheiten werden definiert und gestaltet – je nach inhaltlicher Zusammengehörigkeit oder gewollter Trennung als Cut (Schnitt) oder Fade (Überblendung).

## **Audioschnitt**

Bei Rohmaterial, das O-Töne enthält orientiert sich der Schnitt im Allgemeinen an den inhaltlichen Aussagen, also am Ton. Häufig ist es dabei notwendig, Statements oder Interviews inhaltlich zu raffen, weil nur Teile der Aussagen verwertbar sind. Auch die Bilder, die Off-Texte bebildern, richten sich nach den Inhalten im Text und werden entsprechend geschnitten.

Eine übliche Vorgehensweise ist es, Bild und Ton grob vorzuschneiden und aneinander anzupassen (Grobschnitt). Dann wird der Ton endgültig geschnitten und das Bild angepasst (Feinschnitt).

## **Nachvertonung**

Die Nachvertonung kann zum einen der Off-Text sein, der auf das fertig bearbeitete Bild *gesprochen* wird. Dabei erfolgt der Bildschnitt nach einer ersten Aufnahme des Off-Textes, der *echte* Text wird dann zum schon geschnittenen Bild gesprochen und aufgenommen. Dies gibt dem Sprecher des Off-Textes die Möglichkeit den Text in Aussprache, Betonung und besonders im Timing auf das Bild abzustimmen.

Zum anderen betrifft die Nachvertonung die Musik und die Hintergrundgeräusche passend zum Film. Dabei ist es üblich, als Hintergrundgeräusche nicht die mit dem Bild aufgenommenen originalen Atmo-Geräusche<sup>62</sup> zu verwenden, sondern künstliche Geräusche aus entsprechenden Geräuscharchiven, z. B. von Geräusche-CDs. Grund für diese Vorgehensweise ist, dass diese Archivgeräusche meist authentischer klingen als die *echten* Hintergrundgeräusche.

## **Technische Endbearbeitung**

Die einzelnen Teile der Produktion sind häufig technisch nicht homogen. Bedingt durch unterschiedliche Situationen bei den einzelnen Aufnahmen können sich technische Parameter im Material unterscheiden. Damit ein einheitlicher Bildeindruck und ein einheitlicher Ton entsteht, muss das Material technisch aneinan-

---

62 „Atmo: griech. Abk. Atmosphäre. Tonaufzeichnung allgemeiner Umweltgeräusche“ (Mücher 2004:40)

der angepasst werden. Einzelne Parameter dabei sind: die Bildhelligkeit, der Farb-  
abgleich, die Tonpegel, die Dynamik des Tons usw. Damit eine Sendung ausge-  
strahlt werden kann, müssen diese Parameter den Senderstandards entsprechen.

Dies bedeutet nicht, dass die Einzelteile der Sendung exakt die gleiche Anmu-  
tung, das gleiche Aussehen haben müssen. Die Einzelteile dürfen oder sollen sich  
sogar in ihrer Ästhetik unterscheiden. Eine Spielszene soll in ihrer speziellen Cha-  
rakteristik als solche zu erkennen und von anderen Teilen unterscheidbar sein.

### **Anpassung an Vorgaben**

Der Punkt *Anpassung an Vorgaben* ist vom eigentlichen theoretischen Ablauf  
nicht notwendig. Jedoch sind in der Praxis Produktionen, die keiner Nacharbeit in  
der Phase der Endbearbeitung bedürfen, eher selten. Solche Nacharbeiten kön-  
nen z. B. Nachdrehs wegen Änderungen am Treatment oder wegen besonderer  
Wünsche des Senders sein.

### **Zusammenfassung der Einzelschritte in der Endbearbeitung**

Die verschiedenen Schritte der Endbearbeitung bauen aufeinander auf oder  
greifen direkt ineinander, dies lässt sich am übersichtlichsten als Grafik darstellen.  
Die *Übersicht über die Endbearbeitung des Rohmaterials (eigene Darstellung)*  
(Abbildung 11) auf der nächsten Seite (107) zeigt diese Zusammenhänge an-  
schaulich.

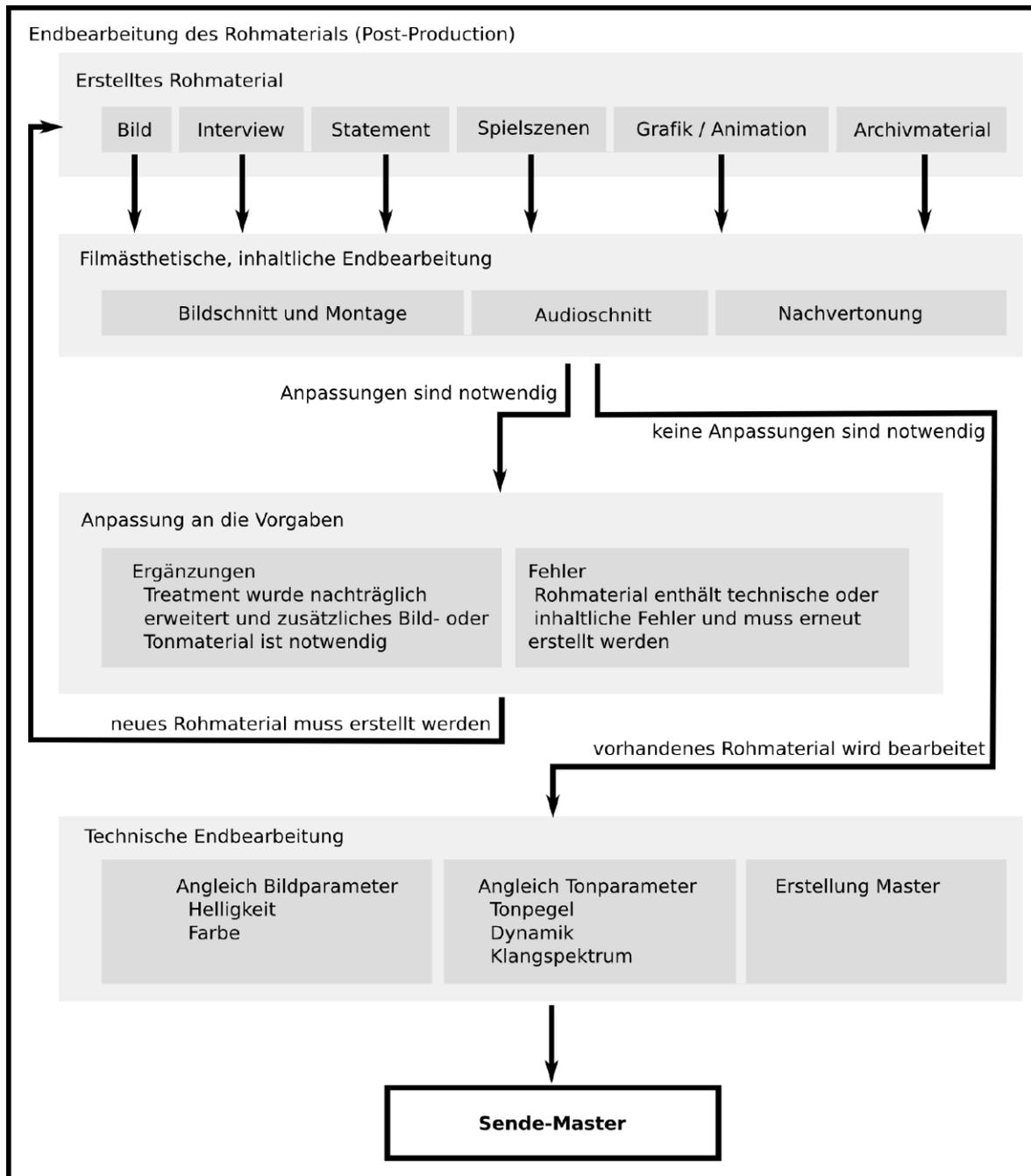


Abbildung 11: Übersicht über die Endbearbeitung des Rohmaterials (eigene Darstellung)

## 3.2 Faktor Technik in der Produktion

Immer wieder haben technische Entwicklungen und Durchbrüche zu neuen Möglichkeiten der Gestaltung von Filmen geführt. Dies beginnt mit der eigentlichen Erfindung, ein bewegtes Bild zu speichern, und reicht vom Lathamloop<sup>63</sup>, über die Handkamera<sup>64</sup> bis hin zum Pilottonverfahren<sup>65</sup>.

Auch in den letzten Jahren haben sich die technischen Verfahren der audiovisuellen Medien massiv verändert. Das Schlagwort hierfür ist *Digitalisierung*, die auch im Bereich des Fernsehens und der Produktion für das Fernsehen Einzug gehalten hat. Es gab noch weitere, vielleicht weniger spektakuläre und weniger beachtete, aber nichtsdestoweniger ebenso tiefgreifende Änderungen.

In diesem Zusammenhang soll keine weitere *Geschichte der Fernsehtechnik* geschrieben werden, vielmehr soll anhand der Entwicklungsschritte die Beziehung zwischen Technik und Produktion aufgezeigt werden. Maßgebend sind dabei die Wechselwirkungen zwischen den Vorgaben der aktuellen Technik und der Produktion, die in Form von bestimmten Abläufen und Vorgehensweisen auf die Möglichkeiten und Beschränkungen der Technik reagiert. Der Kern dieses Kapitels ist deshalb die Überprüfung der Technik zu den exemplarisch betrachteten Zeitpunkten 1984, 1994 und 2004 und die aus dieser Technik abzuleitenden Vorgehensweisen bei der Produktion von Fernsehdokumentationen.

Zuerst werden die relevanten Faktoren der Technik kurz vorgestellt und für die betrachteten Jahre 1984, 1994 und 2004 (3.2.1 *Schlaglicht Technik: 1984*, Seite 112, 3.2.2 *Schlaglicht Technik: 1994*, Seite 122 und 3.2.3 *Schlaglicht Technik:*

---

63 Der Latham- oder American-Loop ist eine unscheinbare Filmschleife, die den Einzeltransport des Bildes für die Belichtung bzw. Wiedergabe vom Gesamttransport des Films entkoppelt. Nur mit dieser Entkopplung ist es möglich größere Filmlängen überhaupt bildweise zu belichten bzw. zu projizieren (vgl. Burns 1997).

64 Leichte, tragbare und zudem robuste Kameras sind eine der Grundvoraussetzungen für die Film- und Fernsehdokumentation. Dabei ist natürlich die Möglichkeit *frei Hand* also ohne Stativ zu drehen wichtig, aber auch der Faktor Transportgewicht ist von großer Bedeutung.

65 Bei der Aufnahme von Film gibt es keine Möglichkeit den Ton direkt mit dem Bild auf einem Träger zu speichern. Bild und Ton müssen deshalb parallel auf verschiedenen Trägern (Filmmagnetband und Magnetband) aufgezeichnet werden. Die Schwierigkeit dabei besteht darin, Bild und Ton in der Endbearbeitung wieder zu synchronisieren. Der Pilotton ist ein Ton, den die Kamera generiert und der auf die sogenannte Pilotspur des Tonbandes aufgezeichnet wird. Der Pilotton enthält einen bildabhängigen Takt, der eine einfache Synchronisation von Bild und Ton erlaubt (vgl. Webers 1993:122).

2004, Seite 129) mit dem Fokus auf die jeweils verwendeten Techniken dargestellt. Der Bezug und der Einfluss der unterschiedlichen Technikfaktoren auf die Dokumentationsproduktion in den Jahren 1984, 1994 und 2004 wird dann im Kapitel 3.2.4 *Kompaktübersicht Technik und Produktionsabläufe*, Seite 136 hergestellt.

### **Technischer Ablauf von (Dokumentations-)Produktionen**

Die in den Vorkapiteln beschriebenen Grundlagen und Entwicklungen der Fernsehtechnik geben der Produktion von Fernsehdokumentationen bestimmte Werkzeuge an die Hand, sie geben aber auch bestimmte Standards vor, die die Produktionen einhalten müssen, um im aktuellen technischen Umfeld Fernsehen *sendefähig*<sup>66</sup> zu sein. Die Werkzeuge und Vorgaben bedingen einen bestimmten technischen Ablauf, der sich mit den Werkzeugen ändert oder dem die Werkzeuge bisweilen auch angepasst werden.

### **Relevante Faktoren der Technik**

Aus der Technik und den technischen Voraussetzungen des Fernsehens ergeben sich bestimmte Schritte, die bei der Produktion von Fernsehdokumentationen gemacht werden müssen, um eine sendefähige Fernsehsendung zu erhalten. Die Produktion von Dokumentationen auf der anderen Seite stellt ebenfalls spezielle Anforderungen an die Abläufe bei ihrer Herstellung. Die Voraussetzungen des Fernsehens und die speziellen Bedingungen der Dokumentation ergeben zusammen die *technischen Schritte* der Produktion und die jeweils eingesetzte Technik zur Durchführung der einzelnen Schritte.

Erster Technikfaktor der Produktion für das visuelle Medium Fernsehen ist das Bild, das heißt, der erste Schritt ist die Wandlung der aufzunehmenden Wirklichkeit in ein Bild dieser Wirklichkeit.

---

66 *Sendefähig* ist in diesem Zusammenhang als technischer Begriff zu sehen, der die Mindeststandards der technischen Qualität definiert um eine Sendung auszustrahlen. Michael Mücher dazu: „Sendefähig: Technischer, nicht eindeutig definierter Qualitätsbegriff unabhängig von den Programminhalten. Störungsfreie Bild- und Tonsignale“ (Mücher 2004:264).

Der Faktor *Wandlung*<sup>67</sup> ist für den Ablauf der Produktion und für die Strukturen der Produktion von geringerer Bedeutung. Vielmehr hat er einen großen Einfluss auf die gestalterischen Möglichkeiten. Dabei wird das von den Objekten reflektierte Licht, bzw. die Energie dieses Lichts in eine andere, verarbeitbare Form überführt.

### **=> Technikfaktor 1: Wandlung visuelle Wirklichkeit – Bild**

Um das Bild der Wirklichkeit nutzen zu können, muss dieses Bild auch gespeichert werden.

### **=> Technikfaktor 2: Speicherung Bild**

Von Beginn an war das Fernsehen auch ein Medium des Tons und der Sprache, deshalb ist die Aufnahme des Tons für das Fernsehen fast ebenso wichtig wie das Bild. Die akustischen Signale der Wirklichkeit müssen deshalb ebenfalls gewandelt<sup>68</sup> werden. Es muss ein akustisches *Bild* der Wirklichkeit erstellt werden.

### **=> Technikfaktor 3: Wandlung akustische Wirklichkeit – Ton**

Wie das Bild muss auch der Ton gespeichert werden um ihn nutzen zu können.

### **=> Technikfaktor 4: Speicherung Ton**

Die banale Tatsache, dass sich die Chronologie der Ereignisse in der Wirklichkeit nicht immer in der gleichen Reihenfolge sinnvoll wiedergeben lässt, fordert zwei weitere technische Faktoren in der Produktion. Zum einen müssen die Bilder

---

67 Wandlung bedeutet technisch nichts anderes als die Überführung in eine andere Form. Beispielsweise die Energie des Lichts in elektrische Energie, die transportiert werden kann und speicherbar ist. Die entsprechende Technik für diese Wandlung wird auch Bildwandler genannt: „Bildwandler: Aufnahmeröhre, CCD-Chip“ (Mücher 2004:58).

68 Die Grundtechnik zur Wandlung im Audibereich stellen Mikrofone dar. „Mikrofon: System zur Wandlung von Schall in elektrische Signale, bestehend aus einer Membran und einem Gehäuse“ (Mücher 2004:205).

in eine sinnvolle Reihenfolge gebracht werden und zum anderen muss dies auch mit den einzelnen Tonpassagen passieren. Dieses *in Reihenfolge bringen* von Bild und Ton wird als Bildschnitt und Tonschnitt oder treffender als Montage bezeichnet. Ein weiterer technischer Aspekt dieser Montage von Bild und Ton ist es, dass Bild und Ton zueinander passend angeordnet werden müssen. Wobei in manchen Fällen das Bild die dominierende Rolle übernimmt und der Ton entsprechend hinzugefügt wird, häufig ist es aber auch umgekehrt, das Bild folgt dem Ton (vgl. Schmidt 2003:546 und Petrasch/Zinke 2003:267 ff.).

**=> Technikfaktor 5: Montage Bild**

**=> Technikfaktor 6: Montage Ton**

**=> Technikfaktor 7: Synchronisation Bild und Ton**

Der letzte Faktor ist sozusagen die eigentliche Übergabe an das Fernsehen. Das Fernsehen hat für die Ausstrahlung bestimmte technische Standards, und denen muss auch die Fernsehdokumentation entsprechen.

Das heißt nicht, dass nur eine technische Form der Produktion möglich ist, es heißt nur, dass die Produktion für die Ausstrahlung in das für die Ausstrahlung technisch notwendige Format, das Sendeformat gewandelt werden muss.<sup>69</sup>

**=> Technikfaktor 8: Sendeformat<sup>70</sup>**

---

69 Mit Beginn der Nutzung von Magnetbändern bei den Fernsehsendern in Deutschland als Basis für die Ausstrahlung (vgl. Schmidt 2003:436 ff.) setzte sich der Begriff *Sendeband* als Zusammenfassung der technisch notwendigen Beschaffenheit durch. Der Begriff *Sendeband* enthält die Informationen, welches System, welches Format und welche technisch, redaktionelle Beschaffenheit das fertige Produkt haben muss. „Sendeband: Das durch die Voraufzeichnung oder im elektronischen Schnitt endgefertigte Magnetband inklusive etwaiger Farbkorrektur, Titeleinblendungen oder einer Tonbearbeitung nach der technischen und redaktionellen Abnahme“ (Mücher 2004:264). Bei modernen, serverbasierten Sendesystemen gibt es kein *Sendeband* mehr, jedoch analog dazu eine entsprechende Datei der Sendung, ein entsprechendes *File* (vgl. Schmidt 2003:506).

70 Im *Technikfaktor 8: Sendeformat* sind die Vorgaben der Distribution und der Distributionswege notwendigerweise eingeschlossen, da die technischen Vorgaben der Verteilung die Mindestvoraussetzungen für die Ausstrahlung vorgeben.

Diese Kette der Technikfaktoren von 1 bis 8 in der Produktion existiert immer bei der Produktion von Fernsehdokumentationen und muss entsprechend abgearbeitet werden. Jedoch hat sich die Technik und der Umgang mit der Technik über die Zeit verändert. Es gibt andere Verfahren und es gibt andere Gewichtungen der einzelnen Faktoren. Deshalb haben die Änderungen in der Technik und im Gebrauch der Technik auch zu Änderungen im jeweiligen Produktionsablauf geführt.

Es ist deshalb sinnvoll sich die Entwicklungen, die Möglichkeiten und die Anwendungen der Technik über die Jahre genauer anzusehen. Dazu werden im Folgenden die Parameter der einzelnen Technikfaktoren der Jahre 1984, 1994 und 2004 betrachtet und verglichen. Es wird gleichzeitig versucht, das technisch Machbare und das wirklich Angewandte gegenüberzustellen. Um den konkreten Einfluss der Technik auf die Abläufe und Vorgänge der Produktion darzustellen, ist es wichtig, sich die tatsächlich vorhandene und tatsächlich eingesetzte Technik zu vergegenwärtigen. Deshalb werden schlaglichtartig kurz die Situationen in den betreffenden Jahren 1984, 1994 und 2004 dargestellt und die jeweiligen Technikfaktoren der Produktion näher betrachtet.

### **3.2.1 Schlaglicht Technik: 1984**

#### **Techniksituation 1984**

1984 lag technisch gesehen in einer Zeit des Übergangs, wobei dies keine eigentliche Besonderheit ist, da sich die Technik kontinuierlich weiter entwickelt und somit immer in einer Übergangsphase befindet. Dabei gibt es, wie die generelle Entwicklung der Fernstechnik im Allgemeinen zeigt, größere und kleinere Stufen (vgl. Webers 1993:134 ff.). Im Jahr 1984 vollzog sich kein großer abrupter Schritt, sondern es gab einen Zeitraum des langsamen konsequenten Übergangs vom Film als Hauptaufnahmematerial zum Magnetband als wichtigsten Träger für Bild- und Tonaufnahmen.

Die Magnetbandaufzeichnung war zu diesem Zeitpunkt Standard als Träger und Speicher der Bild- und Tonsignale. Dies gilt sowohl für die Aufnahme als auch für die Ausstrahlung von Studioproduktionen oder auch entsprechenden Außenpro-

duktionen (vgl. Schmidt 2003:394). Zu dieser Zeit wurden wie zuvor elektronische (Studio-)Kameras mit Röhrenwandlern eingesetzt. Diese Kameras waren groß und schwer und besaßen keine Vorrichtung zur Aufzeichnung (vgl. Schmidt 2003:282 und Schmidt 2003:332). Die Aufzeichnung geschah im Studio oder im – bei Außenproduktionen notwendigen – *Ü-Wagen*<sup>71</sup>. Es gab 1984 verschiedene Magnetbandsysteme, die aber alle den Nachteil hatten, groß und schwer zu sein. Für die Anforderungen dokumentarischer Produktionen, bei denen Aufnahmen außerhalb der Fernsehstudios gemacht werden mussten, waren diese Verfahren nicht geeignet. Erst eine tragbare Version, die sogenannte *U-Matic*<sup>72</sup> machte Videoproduktionen mit einer leichten Kamera und der direkten Aufzeichnung möglich. Das U-Matic-Band zeichnet die Videosignale als FBAS<sup>73</sup> im Colour-Under-Verfahren<sup>74</sup> auf, die Qualität dieses Verfahrens ist gerade noch akzeptabel für die Ansprüche des Fernsehens. Ende der 1970er Jahre wurde eine Version mit verbesserter Qualität, das U-Matic High Band eingeführt, und schließlich wurde Mitte der 1980er Jahre mit der U-Matic als U-Matic SP (SP bedeutet Superior Performance) eine weitere qualitative Aufwertung erreicht. 1984 stand also mit der U-Matic ein Magnetbandaufzeichnungsverfahren zur Verfügung, das genügend hohe Qualität für das Fernsehen lieferte. Die Anfang der 1980er Jahre von Sony vorgestellte professionelle Erweiterung des Consumer-Systems Betamax, nämlich *Betacam SP* wird erst später der Standard für die Magnetbandaufzeichnung des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. 1984 spielte Betacam SP noch keine

---

71 Ein *Ü-Wagen* ist ein Übertragungswagen. Üblicherweise sind solche Ü-Wagen mit mehreren Studiokameras, einer Bildregie, einer Einrichtung für den Bildschnitt, mit entsprechender Technik für die Tonbearbeitung und Aufzeichnungsgeräten ausgestattet. Ein Ü-Wagen kann im weitesten Sinne als Studioregie auf Rädern gesehen werden. „Übertragungswagen: Großes Fahrzeug mit eingebauter Technik für die Aufzeichnung oder Live-Übertragung mittlerer und großer Fernsehproduktionen. Mögliche Ausstattung: mehrere Studio- und/oder tragbare Kameras, großes Bildmischpult mit der Möglichkeit, viele Bildquellen – auch andere Übertragungswagen – anzuschließen“ (Mücher 2004:299 ff.).

72 *U-Matic* ist ein Verfahren der Magnetbandaufzeichnung, das von Sony entwickelt und Anfang der 1970er Jahre eingeführt wurde (vgl. Schmidt 1996:382 {Schmidt, Ulrich: *Digitale Videotechnik*. Feldkirchen (Franzis-Verlag) 1996.}).

73 FBAS bedeutet Farb-Burst-Austast-Signal, das ist das komplette fürs Fernsehen notwendige Bildsignal. Jedoch ist dieses Signal in der Qualitätshierarchie von Videosignalen das minderwertigste Fernsehsignal (vgl. Schmidt 1996:136).

74 *Colour-Under-Verfahren* bedeutet, dass Helligkeitssignale und Farbsignale des FBAS getrennt auf dem Band gespeichert werden. Dies führt zu einer etwas verbesserten Qualität gegenüber einer reinen FBAS-Aufzeichnung (vgl. Schmidt 1996:376).

Rolle. Auch die später fast ausschließlich benutzte Variante als Kamerarekorder (auch: Camcorder), also als Kamera mit eingebauter MAZ<sup>75</sup>, war 1984 noch selten. Das U-Matic-System bestand meist aus einer Kamera mit einem separaten Rekorder.

Für 1984 ergibt sich also folgendes Bild der benutzten Technik:

## Technikfaktor 1: Wandlung visuelle Wirklichkeit – Bild

Die 1984 eingesetzten Techniken, 16-mm-Film und U-Matic, wirken sich in verschiedener Weise direkt auf die Durchführung von Produktionen aus (vgl. auch das Interview unter: 2.3.3 *Michael Abel (NDR Hamburg)*, Seite 84). Die unterschiedlichen Wandlerysteme bedingen unterschiedliche Vorgehensweisen bei der Aufnahme. Die Wandlerfläche des 16-mm-Films ist deutlich größer als der CCD-Wandler einer U-Matic-Kamera (vgl. Schmidt 2003:282 ff.). Die Größe des Wandlers hat jedoch unmittelbaren Einfluss auf das optische System und dessen Abbildungseigenschaften. Je größer der Wandler, desto differenzierter können Schärfentiefe<sup>76</sup> und Brennweitenwirkungen<sup>77</sup> eingesetzt werden (vgl. Schmidt 2003:308 ff.). Es gilt aber auch, je größer der Wandler, desto aufwendiger, optisch hochwertiger muss das Objektiv sein. Die Folge davon ist, dass die Objektive für die 16-mm-Filmkamera sehr teuer sind und Zoomobjektive<sup>78</sup> nur sehr eingeschränkt zur Verfügung stehen, da die hohen qualitativen Ansprüche fast nur von Festbrennweiten zu erfüllen sind. Die Objektive für die U-Matic können vergleichsweise einfach und günstig sein, auch Zoomobjektive sind problemlos einsetzbar.<sup>79</sup>

---

75 „MAZ: Abk. Magnetische Bildaufzeichnung. Aufzeichnung von Bild- und Tonsignalen“ (Mücher 2004:202)

76 Die *Schärfentiefe* bezeichnet in der Optik den Entfernungsbereich, der im Bild scharf erscheint. Ob in einem Bild dieser Bereich größer oder kleiner ist, hängt von der Auflösung des Wandlers ab, von der benutzten Brennweite und von der Größe der Öffnung, durch die das Licht auf den Wandler fällt, der Blende (vgl. Schmidt 2003:308 ff.).

77 Der Eindruck, den ein Bild erzeugt, *weit* oder eher *eng*, hängt in erster Linie von der Bildkomposition und vom Bildinhalt ab. Jedoch können gleiche Bildkompositionen und Bildinhalte enger oder weiter dargestellt werden, indem unterschiedliche Brennweiten benutzt werden, dies ist die *Brennweitenwirkung*. Vereinfacht kann gesagt werden, je größer die Brennweite, desto enger wirkt das Bild (Tele-Effekt), und je kleiner die Brennweite, desto weiter wirkt das Bild (Weitwinkel-Effekt) (vgl. Schmidt 2003:310 ff.).

78 Zoomobjektive sind Objektive mit variabler Brennweite (vgl. Schmidt 2003:314).

79 Festbrennweiten, auch „Festobjektiv: Objektiv mit unveränderlicher Brennweite. Im Ggs. zum Zoomobjektiv liegt der wesentliche Vorteil in der besseren Abbildung“ (weiter auf Seite 115)

Neben dem Einfluss auf die Möglichkeiten des optischen Systems hat die Unterschiedlichkeit der Wandler noch eine weitere wichtige Konsequenz auf die Produktion. Im Gegensatz zum Filmmaterial stand der CCD-Wandler der elektronischen Kameras erst am Beginn seiner Entwicklung. Für fast jede Aufnahmesituation gab es aber gleichzeitig optimal auf die jeweilige Situation abgestimmtes Filmmaterial. Situationen in denen der CCD-Chip an seine Grenzen stieß, waren für das Filmmaterial noch problemlos zu bewältigen. Wesentliche Punkte dabei waren die höhere Auflösung des Films, also subjektiv *schärfere* Bilder und bessere Detailwiedergabe. Außerdem war die Möglichkeit beim Film lichtempfindlicheres Material einzusetzen wichtig. Für Aufnahmen mit der U-Matic hieß dies: Manche Situationen waren zu dunkel und konnten entweder nicht aufgenommen werden oder es wurde Zusatzlicht installiert, damit die Aufnahmen mit der U-Matic möglich wurden (vgl. Schmidt 2002:22 ff.).

### **Technikfaktor 2: Speicherung Bild**

Der wohl zentrale technische Faktor ist die Speicherung des Bildes, da sie sich sowohl auf die eigentliche Wandlung (siehe Technikfaktor 1) als auch auf die Möglichkeiten der weiteren Verarbeitung des Materials und auf das mögliche Ergebnis direkt auswirkt.

1984 standen sich dabei zwei Systeme gegenüber: der 16-mm-Film als üblicher Standard und die Magnetbandaufzeichnung – in der Form der U-Matic – als noch wenig benutzte Variante, aber als das System der Zukunft. Filmmaterial hatte 1984 noch einige Vorteile als Speichermedium. Die ausgereifte und weit verbreitete Technik bot gute Lösungen für die meisten Aufnahmesituationen und war qualitativ hochwertig. Ein größerer Nachteil des Films war, dass Bild und Ton auf getrennten Medien aufgezeichnet werden mussten.<sup>80</sup> Zum einen ist die Aufzeichnung von Bild und Ton auf zwei Geräte technisch aufwendiger, zum anderen ist eine Synchronisation von Bild und Ton notwendig und schließlich bietet es technisch

---

weiter von Seite 114 dungsqualität, die allerdings nur bei HDTV-Aufnahmen eine wirkliche Rolle spielt“ (Mücher 2004:134).

80 Die getrennte Aufnahme von Bild und Ton funktioniert bei 16-mm-Aufnahmen für das Fernsehen technisch genauso wie bei der Produktion von Kinofilmen (vgl. Webers 1993:255 ff.).

keine Vorteile Off-Ton-Aufnahmen sind genauso aufwendig wie bei der Aufnahme auf den gleichen Träger. Film hat für das Fernsehen jedoch einen ganz entscheidenden Nachteil: Für die Ausstrahlung im Fernsehen muss die optische Information auf dem Film in ein elektrisches Signal gewandelt werden. Dieser Zwischenschritt ist aufwendig und mindert die Qualität.<sup>81</sup> Deshalb wurde ganz intensiv an der Magnetbandaufzeichnung gearbeitet, aber erst als es mit Betacam SP<sup>82</sup> ein qualitativ hochwertiges und durch die Bauweise als Kamerarekorder sehr bedienungsfreundliches und handliches System gab, verlagerte sich die Nutzung immer weiter weg vom 16-mm-Film als Aufnahmestandard.

Für 1984 bedeutet dies, dass bei Dokumentationsproduktionen üblicherweise 16-mm-Film eingesetzt wird. Dies hat zur Folge, dass die Techniken des Films die Produktionsabläufe vorgeben. Die Filmspulen haben begrenzte Längen, üblicherweise ca. 30 Minuten, bei entsprechend langen Dreharbeiten muss also die Filmrolle gewechselt werden. Der fertig belichtete Film muss lichtdicht verpackt und möglichst schnell nach der Belichtung entwickelt werden, um Verfälschungen zu vermeiden.<sup>83</sup> Mit dem entwickelten Filmmaterial sind noch wichtige Arbeitsschritte zu vollziehen. Es müssen Duplikate angefertigt werden, unter anderem für die Archivierung/Sicherung, für die Farbkorrektur und für die Montage. Im Normalfall geschehen diese Arbeitsschritte in einem Kopierwerk (vgl. Schmidt 2002:68 ff.). Für den Produktionsablauf hat dies zur Folge, dass es Personal und Zeit für den Filmwechsel geben muss und dass Aufnahmen erst zeitversetzt nach der Bearbeitung im Kopierwerk gesichtet werden können. Außerdem erhöhen diese Arbeiten die Kosten pro gedrehter Minute zusätzlich zu dem schon teuren Filmmaterial. Aus Kostengründen wird deshalb bei Produktionen auf Film ein möglichst niedriges

---

81 Die Wandlung der Informationen im Filmbild in elektrische Signale erfolgte mit dem sogenannten Filmabtaster über verschiedene Verfahren, beispielsweise dem *Flying Spot Verfahren* (vgl. Webers 1993: 557 ff.).

82 „Betacam SP: Analoges MAZ-Format, das ein Komponentensignal und vier Tonsignale aufzeichnet. [...] Die Aufzeichnung geschieht in Kamerarekordern auf kleinen Kassetten mit einer Spieldauer von 36 Minuten und im Studio auf großen Kassetten mit einer Spieldauer von 110 Minuten. [...] Das Format ermöglichte bei seiner Einführung 1987 erstmals eine durchgängige Nutzung des Komponentensignals von der Aufzeichnung durch Kamerarekorder bis zur Bearbeitung und Sendung“ (Mücher 2004:52 ff.).

83 Mit der Belichtung entsteht auf dem Filmmaterial ein sogenanntes *latentes Bild*, dieses Bild ist noch nicht stabil und kann durch äußere Einflüsse, wie Licht oder extreme Temperatur oder auch Alterung des Materials verändert werden (vgl. Webers 1993:65 ff.).

Drehverhältnis<sup>84</sup> angestrebt. Einstellungen werden deshalb möglichst wenig wiederholt und Alternativaufnahmen nur im Notfall gemacht.

### **Technikfaktor 3: Wandlung akustische Wirklichkeit – Ton**

Bei den 1984 benutzten Systemen 16-mm-Film oder U-Matic wurde der Ton unterschiedlich aufgenommen. Beim 16-mm-Film wurde ein extra Gerät, eine tragbare Bandmaschine, verwendet, und bei der U-Matic wurde der Ton parallel zum Bild auf das gleiche Band aufgezeichnet. Bei 16-mm-Film gab deshalb für die Tonaufnahmen eine eigene zum Bild parallele Verarbeitung. Diese Trennung hat zwei Folgen: Der Ton wird als eigenes Gewerk mit der entsprechenden Aufmerksamkeit und Sorgfalt behandelt<sup>85</sup> und zwischen Bild und Ton wird eine Synchronisation notwendig. Für 16-mm-Filmkameras wurde das sogenannte *Pilottonverfahren* entwickelt. Dabei wird parallel zum aufgenommenen Ton auf das gleiche Band ein von der Kamera erzeugter 50-Hz-Ton<sup>86</sup> aufgezeichnet. Dieser Ton wird vom Wiedergabekopf nicht erfasst, ist also nicht zu hören. Mit dieser der Bildaufzeichnung parallelen 50-Hz-Schwingung auf dem Tonträger lassen sich Bild und Ton sehr genau synchronisieren und es lassen sich Schwankungen des Motors und etwaige temperaturbedingte Änderungen der Magnetbandlänge ausgleichen. Die U-Matic zeichnet den Ton parallel zum Bild auf das gleiche Band und benötigt deshalb keine zusätzliche Synchronisation.<sup>87</sup>

### **Technikfaktor 4: Speicherung Ton**

Im Gegensatz zum Bild war die analoge Magnetbandaufzeichnung des Tons 1984 erprobte und ausgereifte Technik. Es gab tragbare Systeme, die problemlos

---

84 „Drehverhältnis: Länge oder Dauer des gesendeten Programms in Bezug auf die Menge des bei den Dreharbeiten verwendeten Filmmaterials/Magnetbandes“ (Mücher 2004:105). Bei Film sollte das Verhältnis aus Kostengründen möglichst niedrig sein: Bei Dokumentationen wird üblicherweise mit einem Drehverhältnis von 1:8 kalkuliert (vgl. Stader 1996:103).

85 Diese Feststellung ist auf den ersten Blick banal, jedoch wirkt sich die später eingeführte Möglichkeit, den Ton mit einem an der Kamera angebrachten Mikrofon gleichzeitig aufzunehmen, sehr negativ auf die Qualität von Ton und/oder Bild aus. Auf diesen Umstand wird beim Schlaglicht Technik 2004 näher eingegangen.

86 Es können 50 oder 60 Hz verwendet werden, je nach der Schwingung des jeweils verwendeten Stromnetzes (vgl. auch Fußnote 65 Seite 108).

87 Vgl. Fußnote 80 Seite 115

auch Mehrspur-Aufzeichnungen ermöglichen. Die U-Matic konnte zwei Tonspuren direkt aufzeichnen (vgl. Schmidt 2003:442 ff.).

### **Technikfaktor 5: Montage Bild**

Die Montage von 16-mm-Film wird am Schneidetisch durchgeführt. Dieser Schneidetisch besitzt zwei Teller für das Auf- und Abspulen des Films, einen Motor, der diesen Film auch Bild-für-Bild bewegen kann, eine Projektionsvorrichtung und mindestens eine Mattscheibe, auf die das Bild von hinten projiziert wird. Der Filmschnitt erfolgt als echter physikalischer Schnitt, das heißt, der Film wird zwischen zwei Bildern zerschnitten und, nachdem der nicht gewünschte Teil entfernt, also *herausgeschnitten* ist, wieder zusammengeklebt. Bei dieser Art Schnitt kann problemlos an jeder Stelle des Films zu jedem Zeitpunkt des Schneidevorgangs Material entfernt oder hinzugefügt werden (vgl. Schmidt 2002:74 ff.). Die Möglichkeit, jederzeit an jeder Stelle des Films, auch an schon bearbeiteten Stellen zu schneiden, wird als nichtlinearer Schnitt bezeichnet (vgl. Schmidt 2003:546 ff.).

Der U-Matic-Schnitt erfolgt als Mehrmaschinen-Schnitt. Dabei werden die Teile, die in der Sendung verwendet werden sollen, von einer Zuspield-U-Matic (enthält eine Kassette mit dem Rohmaterial) auf einen U-Matic-Rekorder, der das Masterband der Sendung enthält, umkopiert. Mit einem Zuspielder lassen sich nur harte Schnitte realisieren, da an der Schnittstelle mit der Aufnahme pausiert werden muss, bis das nächste Zuspieldband eingelegt ist oder an die nächste zu kopierende Stelle gespult worden ist. Übergänge wie Überblendungen lassen sich nur mit mindestens zwei Zuspieldern realisieren, dabei wird über ein entsprechendes Steuergerät das Videosignal des einen Zuspielders langsam gegen das des anderen ausgetauscht, bis nur noch das Signal des zweiten Zuspielders aufgezeichnet wird. Es entsteht keine Pause, da der Rekorder durchgehend aufzeichnet. Diese Art zu schneiden wird als linearer Schnitt bezeichnet, da im bereits bearbeiteten, also auf dem Masterband aufgezeichneten Bereich nichts mehr eingefügt werden kann, ohne dass das Nachfolgende nochmals bearbeitet werden muss (vgl. Schmidt 2003:556 ff.).

### Technikfaktor 6: Montage Ton

Wie bei der Montage des Bildes wird bei der Verarbeitung von 16-mm-Film auch bei der Tonmontage das Band physikalisch, mechanisch zerschnitten. Dies gilt aber nur für die original parallel zum Bild aufgenommenen Töne und Geräusche, die sogenannten O-Töne<sup>88</sup> und die Atmo<sup>89</sup>. Nur diese werden am Schneidetisch parallel zum Bildschnitt geschnitten. Das Band wird also an den entsprechenden Stellen zerschnitten und dann wieder zusammengeklebt (vgl. Webers 1993:325 ff.).

Benötigte Tonelemente, die nicht beim Dreh aufgenommen wurden, wie beispielsweise der Off-Text, zusätzliche Musik oder zusätzliche Geräusche, werden später im Tonstudio im Mehrspurverfahren hinzugefügt. Dazu wird das bereits fertig geschnittene Bild als Vorlage gezeigt und der Ton wird dem Bild angepasst auf Magnetband aufgezeichnet. Diese Mehrspuraufzeichnungen des Tons werden dann tontechnisch endbearbeitet, dabei werden die unterschiedlichen Teile des zusammengefügtens Tons und die Übergänge in der Lautstärke angeglichen, außerdem werden der gesamte Audiopegel<sup>90</sup> und die Dynamik<sup>91</sup> der entsprechenden technischen Richtlinien des Fernsehens angepasst (vgl. Webers 1993:327 ff.).

Bei der Bearbeitung mit der U-Matic ist kein physikalischer Schnitt notwendig, der Ton liegt parallel zum Bild auf demselben Träger vor und kann beim Mehrmaschinenschnitt direkt auf das Masterband kopiert werden. Theoretisch könnte die gesamte Tonbearbeitung am Schnittplatz vorgenommen werden, also auch die zusätzlich zum O-Ton notwendigen Töne könnten hier zugespielt und gemischt werden. In der Praxis wird der mit dem Bild geschnittene O-Ton und die notwendigen Zusatztöne jedoch wie beim 16-mm-Verfahren nach dem Bildschnitt im Mehrspurverfahren in der gleichen Vorgehensweise angelegt. Der fertige Ton wird dann

---

88 „O-Ton: Abk. Originalton“(Mücher 2004:226). „Originalton: Am Drehort aufgezeichnete Geräusche, Sprache und Musik“ (Mücher 2004:225).

89 Vgl. Fußnote 62 Seite 105

90 „Audiopegel: Elektrische Spannung eines Tonsignals. Wird mit Aussteuerinstrumenten beurteilt“ (Mücher 2004:42).

91 „Dynamik: allg. Verhältnis zwischen einem minimalen und einem maximalen Signalpegel. [...] Die Dynamik beschreibt auch gleichzeitig den Abstand des Tonsignals bis zu einem hörbaren Tonrauschen“ (Mücher 2004:115).

aber nicht auf ein separates Tonmaster wie beim Film ausgespielt, sondern auf eine Spur des U-Matic-Masters kopiert.

### **Technikfaktor 7: Synchronisation Bild und Ton**

Einen nicht unwesentlichen technischen Faktor bildete 1984 die Synchronisation zwischen Bild und Ton. Bei der Standard-Produktion mit 16-mm-Film musste der O-Ton separat auf eine zusätzliche Magnetbandmaschine aufgenommen werden. Dies hatte zwei Dinge zur Folge: Bild und Ton mussten so synchronisiert werden, dass bei der zwangsläufig getrennten Verarbeitung von Bild und Ton die Töne zu den zugehörigen Bildern passten. Dies muss sehr genau passieren, da ein Versatz um nur ein Bild, also ein Fehler von nur einer 24stel Sekunde sichtbar ist. Der Pilotton hilft bei der Feinjustierung und meist wird eine *Klappe*<sup>92</sup> als akustisches und visuelles Startsignal für jede neue Einstellung benutzt. Für den Ablauf, für die Struktur der Produktion hat die Notwendigkeit der Klappe eine simple, aber nicht zu unterschätzende Folge. Die Klappe zu Beginn jeder Einstellung kennzeichnet jede einzelne Einstellung eindeutig, was die Sichtungsarbeit und die Selektion des nutzbaren Rohmaterials strukturierter möglich macht und damit erheblich erleichtert.

Bei der U-Matic wird der O-Ton automatisch synchron zum Bild auf dem Magnetband gespeichert und eine Klappe ist technisch nicht mehr notwendig. Üblicherweise wurde sie aber auch bei U-Matic-Produktionen noch eingesetzt, da ihr Vorteil für die Strukturierung des Rohmaterials auch bei Magnetbandaufzeichnungen gilt. Da die Magnetbandaufzeichnung durch das günstigere Aufnahmемaterial höhere Drehverhältnisse erlaubt und sich somit der Sichtungsaufwand erhöht, ist die Strukturierung des Rohmaterials sehr hilfreich.

---

92 Auch: „Synchronklappe: Die Synchronklappe besteht aus einer beschriftbaren Tafel für Szenen und Takenummern und einer beweglichen Leiste. Bei Filmaufnahmen mit getrennter Tonaufnahme wird vor der Aufnahme jedes Takes die Klappe zusammengeslagen. Das auf dem Tonband aufgezeichnete Geräusch und der auf dem Film sichtbare Schlag sind der gemeinsame Startpunkt von Bild und Ton. Bei der Aufzeichnung auf Magnetband werden Bild und Ton meist gemeinsam aufgenommen. Das Schlagen der Klappe kann aber bei einer Mehr-Kamera-Produktion notwendig werden, um einen identischen Time Code für den nachfolgenden Schnitt zu erhalten“ (Mücher 2004:284).

## Technikfaktor 8: Sendeformat

Der letzte jedoch äußerst wichtige Technikfaktor ist das Sendeformat oder genauer der Weg zum Sendeformat. Fernsehen ist von Beginn an ein elektronisches Medium. Um ausgestrahlt werden zu können, müssen die Produktionen in elektronischer Form vorliegen. 1984 hatte sich bereits das Magnetband als Träger der auszustrahlenden Sendungen etabliert. Alle Sendungen wurden für die Ausstrahlung auf ein Magnetband, das Sendeband, kopiert und von diesem Träger aus gesendet. Livesendungen wurden elektronisch produziert und direkt ausgestrahlt, aber für das Archiv und spätere Wiederholungen wurde auch von diesen Sendungen ein Mitschnitt auf Magnetband angefertigt.

16-mm-Film bedeutet für das Fernsehen einen Umweg, einen Zwischenschritt, der aufwendig und teuer ist. Der fertig bearbeitete Film auf 16 mm muss zur Ausstrahlung mit dem Filmabtaster abgetastet und in eine elektronische, auf Magnetband gespeicherte Form gebracht werden.<sup>93</sup>

Jedoch waren die 1984 zur Verfügung stehenden Magnetbandverfahren (vornehmlich U-Matic) bei der Rohmaterialakquise der 16-mm-Technik noch unterlegen.<sup>94</sup> Produktionen, die mit der U-Matic hergestellt wurden, hatten aber den großen Vorteil, dass das fertige Material sehr einfach auf ein Sendeband umkopiert werden konnte.

1984 zeichnete sich auf Grund der Vorteile der Magnetbandaufzeichnung und der Entwicklung in diesem Bereich ab, dass der 16-mm-Film als Basis für Fernsehproduktionen, auch für die Dokumentation, abgelöst werden würde.

---

93 Vgl. Fußnote 81 Seite 116

94 Siehe *Technikfaktor 1: Wandlung visuelle Wirklichkeit – Bild*, Seite 114

### 3.2.2 Schlaglicht Technik: 1994

#### Techniksituation 1994

Bis 1994 hatte sich die Situation im Bereich der Fernsehproduktion grundlegend geändert. Die Magnetbandaufzeichnung hatte sich durchgesetzt und wurde von der Rohmaterialerstellung bis hin zum Sendeband durchgehend eingesetzt. Den Standard stellte das von Sony entwickelte analoge Komponentensystem Betacam SP dar (vgl. Schmidt 1996: 401). Von Panasonic gab es ein ähnliches System, *MII* genannt, das sich jedoch nicht durchsetzen konnte und kaum Verbreitung fand.<sup>95</sup> Parallel zur direkten Aufzeichnung auf Magnetband wurde aber auch noch auf 16-mm-Film produziert, was sich jedoch wegen der wesentlich höheren Kosten auf wenige aufwendigere Produktionen beschränkte.<sup>96</sup> Für 1994 kann also von einer fast einheitlichen Produktion auf Betacam SP ausgegangen werden.

#### Technikfaktor 1: Wandlung visuelle Wirklichkeit – Bild

Die Wandlung des Lichts in ein Bild bzw. in elektrische Signale, die die Bildinformation enthalten, geschieht bei der Verwendung von Magnetbandaufzeichnung direkt und nicht mehr über die Zwischenstufe Film. Das heißt, es gibt einen Wandler, der Licht in elektrische Signale umwandelt. Zum Teil wurde hierfür 1994 in Studio-kameras nach wie vor Röhrenwandler eingesetzt, doch für die Aufzeichnung mit Kamerarekordern hatten sich bereits die CCD-Chips durchgesetzt. In den Kamerarekordern kamen CCD-Chips mit einer Größe von 2/3 Zoll<sup>97</sup> zum Einsatz, weniger häufig wurden Chips mit einer Größe von 1/2 Zoll benutzt (vgl. Schmidt 1996:268 ff.).

---

95 Vgl. Schmidt 1996:412

96 Das Argument für Produktionen auf 16 mm, bzw. auf Film allgemein war und ist der sogenannte *Filmlook*. Der unterschiedliche visuelle Eindruck von Video- und Filmaufnahmen hat technische Gründe. Film wirkt weicher, er ermöglicht eine bessere Tiefenstaffelung des Bildes, auch die Bewegungen und Bewegungsabläufe wirken durch die unterschiedliche Bildfrequenz anders (vgl. Mücher 2004:136).

97 Diese Größe gibt den Durchmesser einer Bildröhre an, die die gleiche lichtempfindliche Fläche besitzt wie dieser Chip. Da der Durchmesser der Bildröhre aber nicht dem Umkreis der lichtempfindlichen Fläche entspricht, sondern herstellungsbedingt um einiges kleiner ist, hat beispielsweise ein 2/3 Zoll CCD-Chip eine um einiges kleinere Diagonale als 2/3 Zoll (vgl. Schmidt 2003:282 ff.).

Der vermehrte Einsatz von Videosystemen bedeutet, dass es für die Gestaltung der Bilder durch den differenzierten Einsatz von Schärfentiefe und Brennweite nicht mehr so viele Variationsmöglichkeiten gab. Auf der anderen Seite ermöglichen die kleineren Wandler den Einsatz von Zoomobjektiven.<sup>98</sup> Die in 3.2.1 *Schlaglicht Technik: 1984 Technikfaktor 1: Wandlung visuelle Wirklichkeit – Bild* auf Seite 114 für die U-Matic beschriebenen Punkte gelten auch hier.

Die Lichtempfindlichkeit der CCD-Chips war – in Bezug auf die, für das Fernsehen notwendige Aufnahmequalität – der des Filmmaterials kaum unterlegen. Die Empfindlichkeit eines CCD-Chips entsprach etwa dem Filmmaterial mit 400 ASA (27 DIN)<sup>99</sup>, war also deutlich empfindlicher als das Standardfilmmaterial mit 100 ASA (21 DIN). Die Berechnung der CCD-Empfindlichkeit im Vergleich zu Film ergibt sich aus der Definition der Filmempfindlichkeit und der gegebenen Wandlerempfindlichkeit (vgl. Schmidt 1996:238 und Schmidt 2003:296).

### Technikfaktor 2: Speicherung Bild

Der große Vorteil der Magnetbandaufzeichnung, und damit von Betacam SP gegenüber Film, ist, dass die Speicherung der später für die Distribution benötigten Bildsignale direkt erfolgt. Es sind keine aufwendigen Zusatzarbeiten und Zwischenschritte wie beim Film mehr notwendig. Außerdem ist die Handhabung von

---

98 In „Die Röte des Rots von Technicolor“ bespricht Hartmut Bitomsky die Folgen des Gebrauchs von Zoomobjektiven für die Dokumentation (Bitomsky 1972:12 ff.). Von zentraler Bedeutung ist für ihn die Möglichkeit mit dem Zoom teure und aufwendige Kamerafahrten zu simulieren und so mit billigen Mitteln den Zuschauer um die Kamerafahrt zu *betrügen*. Den wesentlichen Vorteil des Zoomobjektivs, nämlich ohne Objektivwechsel die Brennweite und damit den Bildeindruck zu bestimmen erwähnt Bitomsky nur im Nebensatz. Genauso benennt er den Unterschied im Bildeindruck zwischen Kamerafahrt und Zoomfahrt nicht. Bei der Kamerafahrt ändert sich die Perspektive, gleichzeitig bleibt die Brennweite und damit deren Bildwirkung konstant. Beim Zoom ändert sich die Brennweite und damit die Bildwirkung, die Perspektive bleibt jedoch unverändert, da sich die Kamera in Bezug auf das aufgenommene Objekt nicht bewegt. Sein Beitrag zum Zoom bleibt damit sehr eindimensional und hat in Bezug auf dies Arbeit keine Relevanz.

99 Bei der ASA-Zahl handelt es sich um eine 1994 gebräuchliche Größe, die die Lichtempfindlichkeit von Film beschreibt und von der American Standards Association entwickelt und genormt wurde. Die DIN-Zahl ist ein vom Deutschen Institut für Normung herausgegebener Standard für den gleichen Zweck. Die ASA Zahlen sind jedoch intuitiver verständlich, da sie arithmetisch und nicht logarithmisch wie die DIN-Zahlen funktionieren. Bei ASA entspricht der doppelte Wert einfach der doppelten Empfindlichkeit. Eine Lichtempfindlichkeit von 400 ASA bedeutet also im Vergleich zu 100 ASA zweimal doppelte Empfindlichkeit, also 4fache Empfindlichkeit. Bei 400 ASA genügt deshalb ein Viertel der Lichtmenge, die für 100 ASA notwendig wäre (vgl. Webers 1993:103 ff.).

Magnetbändern wesentlich unkritischer als die von Filmmaterial. Bei Betacam SP werden Kassetten mit dem Magnetband eingesetzt, diese lassen sich leicht und schnell wechseln und können mehrfach wieder benutzt werden. Das System ist deshalb, und weil keine Kosten für die Filmentwicklung entstehen, wesentlich günstiger als 16-mm-Film. Dieser Umstand führte schnell dazu, dass sich die Drehverhältnisse in Richtung 8:1 oder sogar über 10:1 hinaus entwickelten. Eine Einstellung kann im Prinzip beliebig oft aufgenommen werden und es können beliebig viele Alternativen gedreht werden.

Diese Möglichkeiten haben im Produktionsablauf wiederum Vor- und Nachteile. Einstellungen können so oft aufgenommen werden, bis alles *stimmt* oder der gewünschte Inhalt vorhanden ist. Jedoch erhöht sich die Zeit für Sichtung und Schnitt sehr stark, was wiederum einen Kostenfaktor darstellt. Daneben bieten Magnetbänder die Möglichkeit, gedrehtes Rohmaterial bereits unmittelbar vor Ort zu betrachten und notfalls die Aufnahmen zu wiederholen. Auch diese grundsätzlich positive Eingriffsmöglichkeit in den Ablauf hat Nachteile: Häufig werden die Dreharbeiten unterbrochen, um bereits gedrehtes Material zu sichten und die Drehzeit wird so verlängert.

Die Benutzung von elektronischen Kameras bietet daneben die Möglichkeit, die Bilder, die gerade aufgenommen werden, auf einen Monitor zur Ansicht *auszuspiegeln*. Am Monitor können weitere Beteiligte außer den Kameraleuten die Aufnahmen direkt während des Drehs sehen und Einfluss auf die Bildgestaltung und eventuelle Wiederholungen der Aufnahme nehmen. Auch diese Möglichkeit hat neben dem Effekt, dass Fehler besser erkannt und damit behoben werden können, auch häufig die Folge, dass unterschiedliche Meinungen nicht nur zu Verzögerungen, sondern auch zu nicht immer vorteilhaften Kompromissen führen können.

Die Kalkulation von Fernsehdokumentationen richtet sich nach den Herstellungskosten, wie Ulrich Lenze bemängelt (siehe 2.3.2 *Ulrich Lenze (Cinecentrum Hamburg)*, Seite 78): Das heißt, es wird ein bestimmtes Drehverhältnis festgelegt und alles, was über dieses Verhältnis hinausgeht und dadurch Zusatzkosten verur-

sacht, muss mit der Handlungspauschale oder dem Gewinn abgefangen werden.<sup>100</sup> Für den Produzenten von Dokumentationen ist es deshalb sehr wichtig, einen Kompromiss zwischen Kontrolle und Wiederholung auf der einen Seite und dem Kostenfaktor auf der anderen Seite zu finden. Diesen Kompromiss gab es bei 16-mm-Aufnahmen so nicht, da keine unmittelbare Sichtung des gedrehten Materials möglich war.

### **Technikfaktor 3: Wandlung akustische Wirklichkeit – Ton**

Betacam SP zeichnet den Ton direkt parallel zum Bild auf das gleiche Magnetband auf. Die Anschlüsse der Mikrofone und Möglichkeiten zur Veränderung der Tonaufnahmeparameter – z. B. Audiopegel – sind direkt an der Kamera angebracht. Vorteil dieses Systems ist die Synchronizität von Bild und Ton, der O-Ton ist automatisch synchron zu den entsprechenden Bildern. Der Nachteil liegt darin, dass die Toneinstellungen direkt an der Kamera vorgenommen werden müssen. Dies hat zur Folge, dass Veränderungen in der Toneinstellungen während der Aufnahme nur sehr eingeschränkt möglich sind. Aus diesem Grund hat sich der Gebrauch eines separaten Audiomischers<sup>101</sup> etabliert. Der Audiomischer ist ein Gerät, das in die Tonleitung zwischen Mikrofon und Bandaufzeichnung geschaltet wird und die Möglichkeit bietet, den Ton zu beeinflussen, bevor er aufgezeichnet wird, und ohne die Einstellungen an der Kamera selbst vornehmen zu müssen. Ein Audiomischer hat deshalb Mikrofoneingänge, Möglichkeiten, den Tonpegel zu messen und zu beeinflussen, und Ausgänge, die das bearbeitete Signal ausgeben und mit den Eingängen des Kamerarekorders verbunden werden. So kann der Vorteil der zum Bild synchronen Tonaufzeichnung auf dem Magnetband genutzt werden und die notwendigen Toneinstellungen können trotzdem ohne Störung der Bildaufnahme vorgenommen werden (vgl. Schmidt 2003:651).

### **Technikfaktor 4: Speicherung Ton**

Die Speicherung des Tons erfolgt wie schon 1984 üblicherweise als analoger Ton auf einem Magnetband, wobei der wesentliche Unterschied in der parallelen

---

100 Vgl. Kalkulationsformulare: Stader 1996:51 ff.

101 Auch: *externer Tonmischer* siehe Petrasch/Zinke 2003:193

und damit synchronen Aufzeichnung von Bild und Ton auf der gleichen Videokassette besteht. Die für Betacam SP benutzten Magnetbänder sind hochwertige Bänder und das System bietet genug Bandbreite, um den Ton in einer sehr hochwertigen Form aufzeichnen zu können. Bei Betacam SP bieten die beiden Tonspuren die Möglichkeit, analogen Ton mit einer Bandbreite von 50 Hz bis 15 kHz frequenzmoduliert aufzuzeichnen. Parallel dazu gibt es die Option, einen Puls-Code-modulierten digitalen Ton, den sogenannten PCM-Ton, aufzuzeichnen. Dieser digitale Ton ist in der Qualität nur geringfügig besser, erfordert jedoch zusätzlich PCM-Köpfe<sup>102</sup> und wurde deshalb nur selten eingesetzt (vgl. Schmidt 2003:428).

### Technikfaktor 5: Montage Bild

Beim Schnitt, bei der Montage brachte die Magnetbandaufzeichnung einen entscheidenden Nachteil mit sich. Ein nichtlinearer Schnitt lässt sich bei diesem System nur mit sehr großem Aufwand und in manchen Fällen gar nicht realisieren. Das heißt, der Schnitt erfolgt im Normalfall linear. Also wird Einstellung für Einstellung hintereinander geschnitten, und wenn bereits geschnittene Sequenzen geändert werden oder ein Fehler korrigiert werden soll, muss ab der Änderung alles erneut bearbeitet werden (vgl. Schmidt 1996: 498).

Zu Beginn der Verwendung der Magnetaufzeichnung wurden auch Magnetbänder physikalisch zerschnitten und für die Montage wieder zusammengeklebt.<sup>103</sup> Diese Vorgehensweise ist bei Magnetband kritisch: Zum einen ist die exakte Schnittstelle schwer zu bestimmen und zum anderen ist die mechanische Beanspruchung der Schnittstellen sehr hoch, da die Bänder mit hohen Geschwindigkeiten laufen. Schon U-Matic und auch Betacam SP wurden geschnitten, indem die benötigten Stellen auf ein neues Band, das Masterband, kopiert wurden. Dies hatte zur Folge, dass das Masterband immer bereits die *erste Generation*, also die erste Kopie war. Bei U-Matic wurde dies ab und zu zum Problem, da die Qualität über die Generationen hinweg abnahm, bei Betacam SP waren dank der Kompo-

---

102 Für das Schreiben und Lesen der Informationen auf dem Band werden Magnetköpfe genutzt, die Wiedergabe- und Aufnahmeköpfe.

103 Der elektronische Schnitt durch Kopieren von einem Zuspielband auf ein Masterband wurde erst durch die Einführung *fliegender* Löschköpfe möglich (vgl. Webers 1993:430).

nentenaufzeichnung<sup>104</sup> mehrere Generationen ohne sichtbaren Qualitätsverlust möglich.

Die Montage bei Betacam SP erfolgt mit sogenannten Mehrmaschinenplätzen. Im Minimalfall muss es einen Zuspieler und einen Rekorder geben. Beide Maschinen werden an die gewünschte Stelle gespult und dann parallel gestartet. Dabei sind nur harte Schnitte möglich und das Verfahren dauert relativ lange. Da oft mehrere Kassetten mit Rohmaterial benutzt werden, muss für jeden Schnitt die Kassette gewechselt oder umgespult werden. Abhilfe hierfür schaffen Maschinen mit mehreren Zuspielern. Mit Steuergeräten kann zuerst von einer Maschine kopiert und dann direkt auf die nächste Maschine als Zuspieler umgeschaltet werden, ohne dass der Rekorder gestoppt werden muss. Dies ermöglicht auch Blenden oder andere weiche langsame Übergänge. Gleichzeitig kann, während ein Zuspieler noch arbeitet, in einem anderen Zuspieler bereits das nächste Stück Rohmaterial vorbereitet werden. Für eine ökonomische Arbeitsweise haben sich deshalb Mehrmaschinenplätze mit zwei bis drei Zuspielern und einem Rekorder etabliert (vgl. Webers 1993:461).

Betacam SP-Maschinen waren jedoch relativ teuer, kleinere und mittlere Dokumentationsproduktionsfirmen, die sich einen 16-mm-Schneidetisch durchaus noch leisten konnten, waren mit den Kosten für Mehrmaschinenschnittplätze überfordert (vgl. Schmidt 2003:461). Die Schnittkultur entwickelte sich deshalb weg vom Schnitt im eigenen Betrieb, hin zur Montage in den Schnitträumen der Sender oder an Mietschnittplätzen. In beiden Fällen war es praktisch nicht mehr möglich, unbegrenzt Zeit auf den Schnitt zu verwenden und mit langwierigem Ausprobieren einem optimalen Ergebnis näher zu kommen. Es war eine wesentlich genauere Schnittplanung und eine größere Bereitschaft, auch nicht absolut optimale Schnitte zu akzeptieren, notwendig.

---

104 Komponentenaufzeichnung bedeutet, dass das Bildsignal nicht als ein Komplettsignal aufgezeichnet wird, sondern es werden drei einzelne Signale aufgezeichnet, drei Komponenten. Das Y-Signal als Helligkeitssignal (Schwarz-Weiß-Signal) wird mit der höchsten Auflösung und damit der höchsten Bandbreite aufgezeichnet, da es gleichzeitig die Schärfe des Bildes beinhaltet. Dazu gibt es zwei sogenannte Farbdifferenzsignale die mit geringerer Bandbreite aufgezeichnet werden und sich so ergeben: Blau minus Helligkeit (B - Y) und Rot minus Helligkeit (R - Y). Durch die Trennung von Helligkeits- und Farbsignalen war das System auch für Schwarz-Weiß-Fernsehgeräte verwendbar (vgl. Schmidt 2003:455).

### **Technikfaktor 6: Montage Ton**

Die Tonmontage wird durch die Aufzeichnung des Tons parallel zum Bild auf dem gleichen Band erheblich einfacher. O-Töne, die benutzt werden sollen, können direkt mit dem Bild kopiert werden und bleiben so bildsynchron. Für die Nachvertonung hat sich nichts geändert, sie wird nachträglich mit analogen Mehrspurmaschinen durchgeführt.

Betacam SP besitzt zwei analoge Tonspuren, die auch bildunabhängig bearbeitet werden können. Der Ton kann beispielsweise parallel zum Bild geschnitten werden, es können aber auch weiche Übergänge von O-Ton zu O-Ton bei gleichzeitigem harten Schnitt des Bildes hergestellt werden, und umgekehrt (vgl. Schmidt 2003:458).

Die Tonmontage hatte 1994 etwa die gleichen gestalterischen Möglichkeiten wie 1984, jedoch war die Bearbeitung wesentlich einfacher und schneller.

### **Technikfaktor 7: Synchronisation Bild und Ton**

Durch die parallele Aufzeichnung von Bild und Ton auf ein Band tritt das Problem der Asynchronizität von Bild und Ton nur noch in Ausnahmefällen auf. Um im Notfall Bild und neuen Ton schnell und leicht synchronisieren zu können, wird der Originalton des Bildes auf einer Spur des Masters aufgezeichnet, mit seiner Hilfe kann die neue Tonspur über einen einfachen akustischen Abgleich synchron angelegt werden.

### **Technikfaktor 8: Sendeformat**

Der Technikfaktor Sendeformat entfällt 1994, da das Verarbeitungsformat Betacam SP gleich dem Sendeformat war. Das fertig geschnittene Masterband konnte direkt als Sendeband benutzt werden, ohne dass weitere Bearbeitungsschritte notwendig gewesen wären.

### 3.2.3 Schlaglicht Technik: 2004

#### Techniksituation 2004

Die Situation 2004 wird vom Begriff *Digitalisierung* bestimmt, wobei der eigentliche Vorgang eher unspektakulär ist. Die Digitalisierung hat, wie viele technische Entwicklungen, langsam Einzug gehalten, sobald sie einen wirtschaftlichen Nutzen darstellte. In der Realität stellte sich diese *digitale Revolution* eher undramatisch dar.

Nichtsdestoweniger gibt es einige ganz wesentliche Entwicklungen und Änderungen der Produktion durch die Digitalisierung, diese werden in der Einzelbetrachtung der Technikfaktoren ausführlich behandelt. Generell hatte sich 2004 die Digitalisierung in einigen Teilen bereits vollzogen, in anderen Bereichen wurde erst begonnen, die digitalen Möglichkeiten auszuschöpfen. Zwei für die Produktion von Dokumentationen wesentliche Faktoren, die Rohmaterialbeschaffung und die Montage, wurden 2004 praktisch flächendeckend auf digitaler Basis durchgeführt, und dies hatte erhebliche Auswirkungen auf die Vorgänge und Möglichkeiten bei der Produktion.

Die Hoffnung, über die Digitalisierung dem Fernsehen neue Möglichkeiten zu eröffnen, z. B. *interaktives Fernsehen* oder ein Zusammenspiel von Fernsehen und Internet, hatte Ende der neunziger Jahre schon stark nachgelassen. Für die Produktion von Fernsehdokumentationen spielten diese Szenarien praktisch keine Rolle (vgl. Hickethier 1998:524 ff.). Technisch gesehen sind Bild, Ton und Grafiken bzw. Animationen weiterhin verschiedene Dinge und müssen, um gemeinsam benutzt zu werden, konvertiert werden. Es gibt hier also keinen Unterschied zur analogen Arbeitsweise. Natürlich, und dies ist sicherlich eine erhebliche Arbeitserleichterung und Verbesserung, können bei der digitalen Verarbeitung Computer eingesetzt werden und die verschiedenen Arbeitsschritte können am Computer ausgeführt werden und nicht mehr nur über schwerfällige computergesteuerte Maschinen, wie beispielsweise Mehrmaschinenschnittplätze mit eigener Computersteuerung, die bei Betacam SP noch üblich waren (siehe 3.2.2 *Schlaglicht Technik: 1994*).

2004 war der 16-mm-Film endgültig nur noch eine Randerscheinung und wurde kaum noch genutzt. Das analoge MAZ-System Betacam SP wurde dank seiner starken Verbreitung auch 2004 noch eingesetzt, war jedoch zu großen Teilen schon abgelöst bzw. seine Ablösung war abzusehen und keinesfalls mehr aufzuhalten. Die Sender stellten zu dieser Zeit alle nach und nach die Produktions- und Sendeformate auf digitale Formate um. Diese Umstellung erfolgte nicht einheitlich und spiegelt den Konkurrenzkampf der großen Hersteller wider: auf der einen Seite Sony mit seinen Formaten: *DigiBeta*, *IMX* und *Beta SX* und auf der anderen Seite Panasonic mit seinen verschiedenen Konfigurationen von *DVCPPro* (vgl. Schmidt 2003:481 ff.).

Für all diese Systeme gab es hochwertige (und entsprechend teure) Kamerarekorder, die den technischen Ansprüchen der Sender vollauf genügten und als professionelles Equipment eingesetzt wurden. Parallel dazu entwickelten die Hersteller auch einen digitalen Standard für den *Consumer-Bereich*: DV (Digital Video). Es stellte sich schnell heraus, dass dieser Standard in den meisten Fällen auch die technischen Anforderungen der Sender an sendefähiges Material erfüllte, mit dem Ergebnis, dass sich eine Klasse von Kamerarekordern etabliert, die man als semiprofessionell bezeichnen kann. Im Verhältnis zu professionellen Kameras kosten sie auch nur einen Bruchteil (vgl. Schmidt 2003:485 ff.). Der DV-Standard ermöglicht es, mit einem sehr preisgünstigen Equipment professionelle Produktionen durchzuführen. Der Faktor *Equipmentkosten*, der bei 16-mm-Film und bei Betacam SP ganz entscheidend die Möglichkeiten kleiner und kleinster Produzenten einschränkte, wird mit DV erheblich abgeschwächt.

### **Technikfaktor 1: Wandlung visuelle Wirklichkeit – Bild**

Der Technikfaktor *Wandlung* wird durch die Digitalisierung weniger beeinflusst, hier macht sich vielmehr der technische Fortschritt im Bereich der Halbleiter bemerkbar. Die CCD-Chips sind wesentlich lichtempfindlicher, und sie können bei gleicher Auflösung immer kompakter und kleiner gebaut werden. Kleinere Chips bedeuten kleinere handlichere Kameras, da auch die Optiken gleichzeitig kleiner werden können (vgl. Schmidt 2003: 486 ff.). Für kleinere Chips gilt wiederum der

1984 (siehe 3.2.1 *Schlaglicht Technik: 1984*, Seite 112) und 1994 (siehe 3.2.2 *Schlaglicht Technik: 1994*, Seite 122) schon beschriebene Zusammenhang mit den gestalterischen Einflussmöglichkeiten. Noch kleinere Chips, mit 1/2 Zoll, 1/3 Zoll oder gar 1/4 Zoll Diagonale schränken die gestalterischen Einflussmöglichkeiten über das Objektiv durch Brennweiten- und Blendenwahl weiter ein.

### **Technikfaktor 2: Speicherung Bild**

Bei der Speicherung des Bildes macht sich die Verwendung digitaler Verfahren deutlich bemerkbar. Schon zu Beginn der Digitalisierung ist es ein Ziel der Hersteller, auf Trägern aufzuzeichnen, die direkt computerlesbar sind, beispielsweise Festplatten (genannt HDD für Hard Disk Drive) oder optische Platten-Systeme (CD, DVD oder BlueRay). Bei diesen Systemen muss das benötigte Material nur noch auf die Festplatte des Computers kopiert werden oder kann direkt von den Speichermedien gelesen werden. Jedoch war 2004 noch kein System auf dem Markt, das den technischen Ansprüchen in der Produktion gerecht werden konnte. HDDs sind baubedingt, durch den notwendigen geringen Spalt zwischen Platte und Schreib-Lesekopf, mechanisch sehr anfällig. Sie dürfen deshalb im Betrieb, also während der Aufnahme oder während des Abspielens kaum bewegt werden. Ikegami, ein japanischer Hersteller von professionellem Broadcast-Equipment, ist lange Zeit Vorreiter dieser Technik und bietet sogenannte *Fieldpaks* an. Diese transportablen Festplatten sind staubdicht, feuchtigkeitsgeschützt und stoßsicher gekapselt. Fieldpaks können wie Kassetten in die Kamera gesteckt und bespielt werden. 2004 weist die Stoßsicherheit jedoch noch erhebliche Grenzen auf, im Betrieb sind nur geringe Belastungen erlaubt und selbst bei stehender Platte dürfen bestimmte Grenzwerte nicht überschritten werden. Diese Probleme machen Kameras mit HDD zu Randerscheinungen ohne echte Bedeutung (vgl. Schmidt 2003:508 ff.). Das Problem der optischen Speichermedien ist ihre geringe Kapazität, was sie für die Bildaufzeichnung nur bei hohen Datenreduktionen sinnvoll macht. Diese hohen Datenreduktionen sind im Bildbereich nur mit Interframe-Datenreduktion zu erreichen, dies bedeutet aber, dass nicht für jedes Bild alle Informationen gespeichert werden. Es werden jeweils nur die Änderungen zu den Nachbarbildern gespeichert. Aus diesem Grund kann in diesen Fällen nicht mehr

bildgenau geschnitten werden, da dann bei der Rekonstruktion unter Umständen die zur Wiederherstellung notwendigen Informationen des Nachbarbildes fehlen (vgl. Schmidt 2003:141).

2004 wird deshalb in den allermeisten Fällen ein digitales Magnetbandaufzeichnungsverfahren genutzt. Magnetbänder haben verschiedene Nachteile, wie lange Umspulzeiten und aufwendige Suche nach den gewünschten Sequenzen, aber sie haben für die digitale Bildaufzeichnung eindeutige Vorteile. Die empfindliche Schicht des Magnetbands besteht aus kleinsten zweipoligen ferromagnetischen Partikeln, sie sind deshalb ideal für die Speicherung binärer Informationen geeignet. Auf Magnetbändern lassen sich sehr hohe Speicherdichten erzielen. Es können also große Mengen digitaler Information sogar auf kleinen, schmalen, langsam laufenden Bändern untergebracht werden. Es ist deshalb unproblematisch, selbst für gering komprimiertes Datenmaterial, sehr kleine, handliche Kassetten zu verwenden. Auf digitalem Magnetband können deshalb problemlos Bildsignale aufgezeichnet werden, die auf Interframe-Datenreduktion verzichten und so bildgenau zu schneiden sind. Bei breiteren Bändern mit höherer Bandgeschwindigkeit sind sogar unreduzierte Aufzeichnungsverfahren möglich (vgl. Schmidt 2003:465 ff.). Diese Aussagen gelten so nur für die 2004 standardmäßig genutzten SD-Auflösungen<sup>105</sup> nicht für HDTV<sup>106</sup>, das zu diesem Zeitpunkt in der Produktion aber noch keine Rolle spielt.

### **Technikfaktor 3: Wandlung akustische Wirklichkeit – Ton**

Die Wandlung der akustischen Signale in elektrische Tonsignale funktioniert im digitalen Fall genauso wie analog. Erst das erzeugte analoge Tonsignal wird abgetastet, diskretisiert und somit digitalisiert.

---

105 SD steht für Standard-Definition, also der gewöhnlichen Fernsehauflösung von 525 Zeilen bei NTSC und 625 Zeilen bei PAL. HDTV bedeutet High-Definition-TV und benutzt etwa die doppelte Zeilenzahl von SD, genau sind es 1090 aktive Zeilen (vgl. Mücher 2004:263 *STDV* und Mücher 2004:156).

106 Siehe Fußnote 132

## **Technikfaktor 4: Speicherung Ton**

Wie beim Bild ist auch beim Ton die digitale Speicherung ein erheblicher Schritt nach vorne. Da der Ton aber wesentlich geringere Datenmengen erzeugt, wäre eine Speicherung auf optischen Datenträgern 2004 problemlos möglich. Dies hätte jedoch zur Folge, dass Bild- und Tonspeicherung wieder getrennt würden, die dadurch entstehenden Nachteile (Synchronproblem) werden durch die Vorteile einer optischen Speicherung nicht aufgewogen und so wird der Ton parallel zum Bild in Form einer digitalen Magnetbandaufzeichnung gespeichert. Durch die geringen Datenmengen des Tons und die hohe Speicherkapazität der digitalen Magnetbandaufzeichnung hat die Tonaufzeichnung erweiterte Möglichkeiten. Selbst beim Consumer- bis semiprofessionellen DV-Format lassen sich bis zu vier Tonspuren mit ausreichender Qualität oder zwei Spuren mit sehr hoher Qualität<sup>107</sup> aufzeichnen (vgl. Schmidt 2003: 474).

## **Technikfaktor 5: Montage Bild**

Der wohl größte und wesentlichste Schritt durch die Digitalisierung hat sich im Bereich der Montage, des Schnitts, vollzogen. Die Montage kann dadurch, dass alle Daten also Bild- und Tonmaterial digital vorliegen, komplett am Computer durchgeführt werden. Zu Beginn gibt hierfür die Computerhardware noch Grenzen vor. Die Datenmengen bei der Verarbeitung von Videobildern sind sehr groß und für eine effektive Bearbeitung werden leistungsstarke Rechner mit großer Speicherkapazität benötigt. Beides ist zu Beginn dieser Phase sehr teuer und beschränkt die Bearbeitung am Computer – ähnlich der Mehrmaschinenschnittplätze bei Betacam SP – auf die Sendeanstalten selbst oder auf Mietschnittplätze. Jedoch führt die schnelle Entwicklung im Bereich der Computerhardware dazu, dass 2004 leistungsfähige Computer, die über genug Rechnerleistung und Speicherplatz für die Videobearbeitung verfügen, zu erschwinglichen Preisen vorhanden sind. 2004 ist es deshalb auch für mittlere und kleine Produzenten möglich, ihr

---

107 Bei DV wird der Ton im Zwei-Spur-Modus in DAT-Qualität (Digital Audio Tape) aufgezeichnet, also mit einer Abtastrate von 48 kHz und einer Quantisierungstiefe von 16 Bit. Dies ist eine deutlich höhere Qualität als beispielsweise die von Audio-CDs mit 44,1 kHz Abtastrate (vgl. Schmidt 2003:486 ff.).

Material am eigenen digitalen Schnittsystem zu bearbeiten (vgl. Schmidt 2003:572 ff.).

Wie bei den Kameras kann der Bereich dieser PC-Schnittsysteme als semiprofessionell bezeichnet werden. Die Qualität der Hard- und Software ermöglicht es, sendefähige Produktionen zu erstellen, solange bestimmte Parameter und bestimmte Grenzen eingehalten werden. Üblicherweise arbeiten diese Systeme als native<sup>108</sup> DV-Systeme, sie verarbeiten und benutzen intern also den DV-Standard. DV-Material muss beim Einspielen in den Computer deshalb nicht konvertiert werden und es tritt kein Qualitätsverlust auf. Ausgespielt werden die fertigen Produktionen ebenfalls auf DV, so dass wiederum keine Umkodierung notwendig ist. Dieses System funktioniert sehr gut und liefert problemlos sendefähige Ausspielungen, solange das Originalmaterial als DV oder höherwertig<sup>109</sup> vorliegt und solange das DV-Material technisch einwandfrei ist. *Technisch einwandfrei* bedeutet in diesem Zusammenhang, dass das Material exakt belichtet sein muss, also ohne elektronische Verstärkung<sup>110</sup> aufgenommen ist, und dass es farblich neutral vorliegt, also der richtige Weißabgleich<sup>111</sup> vorgenommen wurde (vgl. Schmidt 2003:594 ff.).

Der Grund für die notwendige Einhaltung der technischen Parameter ist die Definition des DV-Standards, bei dem die Farbanteile stark reduziert werden, was bei technisch richtigen Bildern nicht auffällt, jedoch sind die Korrekturmöglichkeiten bei Fehlern sehr gering.

Systeme, die die Farbkomponenten weniger stark reduzieren, wie beispielsweise Digital Betacam, sind wiederum wesentlich teurer und größer. Von den Sendern selbst und von größeren Produktionsfirmen werden hauptsächlich diese hochwer-

---

108 „Native Übertragung: engl. Natürlich. Ugs. Überspielung datenreduzierter Signale ohne Decodierung oder erneute Codierung“ (Mücher 2004:215)

109 Etwa als digitales Komponentensignal siehe hierzu: (Schmidt 2003:481)

110 Elektronische Verstärkung oder *Gain* ist eine Möglichkeit, das erzeugte Videosignal zu verstärken, dabei wird das Bild *heller*. Gleichzeitig werden Rauschanteile im sichtbaren Bild verstärkt, in dunklen Bildpartien entsteht ein Rauschen (vgl. Mücher 2004:307 *Verstärkung an elektronischen Kameras*).

111 Beim Weißabgleich wird das Farbsystem der Kamera so abgestimmt, dass das vorhandene weiße Licht auch als weiß wiedergegeben wird. Das Bild hätte sonst abhängig von den spektralen Anteilen des weißen Lichts einen blauen, gelben, grünen oder roten Farbstich. Das menschliche Auge gleicht die spektralen Unterschiede im weißen Licht aus, so dass wir weißes Licht immer als weiß wahrnehmen (vgl. Mücher 2004:317).

tigeren Systeme eingesetzt, da sie auch in der Nachbearbeitung noch technische Korrekturen wie eine Farbkorrektur zulassen.

Die Montage am Computer vereinigt 2004 die positiven Teile der Jahre 1984, mit günstigen Geräten, die einen nichtlinearen Schnitt erlauben<sup>112</sup>, und 1994, mit einem Videosystem, das günstiges und einfach verarbeitbares Rohmaterial zur Verfügung stellt.

### **Technikfaktor 6: Montage Ton**

Der Schnitt des Tons am Computer ist eine Weiterentwicklung und Verbesserung der Bearbeitung des Tons. Die Datenmengen des Tons sind im Vergleich zum Bild sehr gering, und auch einfache Computersysteme kommen mit diesen Datenmengen leicht klar. Durch die Notwendigkeit, leistungsfähige Systeme für das Bild bereitzustellen, bleibt für den Ton genug Leistung, um am PC die Möglichkeiten zu bieten, die vorher nur in teuren professionellen Tonstudios gegeben waren.

Mit der Software für die Videobearbeitung kann gleichzeitig der Ton bearbeitet werden. Durch die geringeren Datenmengen können für den Ton schon in den frühen Systemen mehrere separate Tonspuren zur Verfügung gestellt werden, so dass jeder Audioteil wie mit einem Mehrspurgerät seine eigene Spur erhalten kann. Übergänge und Pegelverhältnisse werden optisch dargestellt und können so leicht bearbeitet werden (vgl. Schmidt 2003:585 ff. und Petrasch/Zinke 2003:254 ff.).

### **Technikfaktor 7: Synchronisation Bild und Ton**

Bild und Ton werden gleichzeitig digital verknüpft in das System eingespielt, so dass O-Töne automatisch synchron sind. Während der Bearbeitung können Bild und Ton einfach verknüpft bleiben und werden auch beim Verschieben oder beim Herausschneiden von Teilen nicht getrennt und damit nicht asynchron.

---

112 Siehe 3.2.1 *Schlaglicht Technik: 1984*, Seite 112, Nutzung von günstigen Schneidetischen zur Bearbeitung von nichtlinear verarbeitbarem 16-mm-Film und 3.2.3 *Schlaglicht Technik: 2004*, Seite 129, günstiges Aufnahmematerial mit mehrfach nutzbaren Videobändern.

Bei manchen Systemen entstehen während der Bearbeitung durch Fehler Verschiebungen des Tons gegenüber dem Bild, beispielsweise die ungewollte Aufhebung der Verknüpfung oder durch Ungenauigkeiten des Systems. Die Verschiebungen sind besonders bei O-Tönen zu sehen, wenn der Ton nicht mehr *lippen-synchron* ist. Eine Aufgabe der Sendekontrolle ist es deshalb auch, besonders bei am Computer bearbeiteten Produktionen auf die Synchronizität von Bild und Ton zu achten.

### **Technikfaktor 8: Sendeformat**

In den meisten Fällen ist 2004 das Sendeformat noch Betacam SP, deshalb ist am Ende der Bearbeitungskette eine D/A-Wandlung<sup>113</sup> in Betacam SP notwendig. Solange die technischen Parameter bei der digitalen Bearbeitung jedoch eingehalten werden, stellt diese Wandlung kein qualitatives Problem dar. Auch native DV-Produktionen auf Betacam SP ausgespielt, erfüllen die technischen Anforderungen an sendefähiges Material, wenn sie technisch richtig ausgeführt wurden.

#### **3.2.4 Kompaktübersicht Technik und Produktionsabläufe**

Die Schlaglichter zur verwendeten Technik der jeweiligen Jahre zeigen deutlich die Veränderungen und Entwicklungen in diesem Sektor. Mit diesen Veränderungen und Entwicklungen geht eine Änderung der Produktion, der Strukturen und der Abläufe der Produktion einher, die direkt an die technischen Gegebenheiten gekoppelt ist. Im Folgenden werden die unmittelbaren Auswirkungen der Änderungen innerhalb der einzelnen Technikfaktoren auf die Produktion und die Produktionsabläufe in jeweils einer Tabelle für jeden Technikfaktor zusammengefasst.

---

113 D/A-Wandlung bedeutet: Digital-Analog-Wandlung

## Technikfaktor 1: Wandlung visuelle Wirklichkeit – Bild

Jahr	1984	1994	2004
<b>Standard-system</b>	16-mm-Film	Sony Betacam SP analoge MAZ	professionelle digitale MAZ <i>oder</i> semiprofessionelle digitale MAZ
<b>Kamera</b>	teuer, handlich, sehr geringe Stromabhängigkeit	teuer, unhandlicher, sehr hohe Stromabhängigkeit	teuer, unhandlicher, sehr hohe Stromabhängigkeit <i>oder</i> sehr günstig, sehr handlich, geringe Stromabhängigkeit
<b>optische Möglichkeiten</b>	große Wandlerfläche: gute Gestaltungsmöglichkeiten durch Brennweiten und Blendenwahl (Schärfentiefe), Zoomobjektivnutzung sehr eingeschränkt	kleine Wandlerfläche: geringe Gestaltungsmöglichkeiten durch Brennweiten und Blendenwahl (Schärfentiefe), Zoomobjektiv als Standardobjektiv	kleine Wandlerfläche: siehe 1984 <i>oder</i> sehr kleine Wandlerfläche: kaum Gestaltungsmöglichkeiten durch Brennweiten und Blendenwahl (Schärfentiefe), extreme Zoomobjektive als Standardobjektive
<b>Anforderungen an das Personal</b>	Wissen um die Abbildungsmöglichkeiten von Objektiven und die Aufnahmeparameter von Filmmaterial	Wissen um die Parameter zur Aufnahme technisch richtiger Bilder und Wissen um die Bedienung der Kamera	Wissen um die Parameter zur Aufnahme technisch richtiger Bilder und erweitertes Wissen um die komplexere Bedienung der Kamera <i>oder</i> Wissen um die Beschränkungen dieser Systeme und Wissen um die Verhaltensweisen der verschiedenen Automaten dieser Systeme
<b>Faktoren bei der Kamerabedienung</b>	tiefes Wissen um die Kamertechnik: einfaches, mechanisches System	Brennweiten und Blendeneinsatz: geringe bis keine Einflussmöglichkeiten	Brennweiten und Blendeneinsatz: geringe bis keine Einflussmöglichkeiten
<b>Personalstruktur</b>	Kameraleute mit Affinität zu filmischer und fotografischer Abbildung	oft EB-Kameraleute in der Entwicklung zur Studiokamera, mit technisch, elektronischer Ausrichtung und fundierter Grundausbildung im Bereich filmische Abbildung	wie 1994 <i>oder</i> inhaltliche Ausrichtung, Kameraarbeit <i>nur</i> Teil der inhaltlichen Bearbeitung
<b>Fazit</b>	Dieser Technikfaktor erforderte eine Änderung im Umgang mit der Kamera als Produktionsmittel, die bildgestalterische Komponente trat immer mehr in den Hintergrund und wurde durch eine starke technische Orientierung abgelöst. Parallel ergibt sich 2004 durch die Nutzung semiprofessioneller Systeme mit weitreichenden Automatikfunktionen die Möglichkeit, mit sehr geringem technischen Wissen sendefähige Aufnahmen zu produzieren.		

Tabelle 7: Zusammenfassung zum Technikfaktor 1: Wandlung visuelle Wirklichkeit – Bild<sup>114</sup>

## Technikfaktor 2: Speicherung Bild

Jahr	1984	1994	2004
<b>Standard-system</b>	16-mm-Film	analoge MAZ mit hochwertiger Komponentenaufzeichnung	professionelle digitale MAZ mit hochwertiger Komponentenaufzeichnung <i>oder</i> semiprofessionelle digitale MAZ mit reduzierter Komponentenaufzeichnung
<b>Kamerarekorder</b>	teuer, handlich, sehr geringe Stromabhängigkeit	teuer, unhandlicher, sehr hohe Stromabhängigkeit	teuer, unhandlicher, sehr hohe Stromabhängigkeit <i>oder</i> sehr günstig, sehr handlich, geringe Stromabhängigkeit
<b>Speicher-system</b>	Filmrollen mit beschränkter Laufzeit, teure schwere Wechselmagazine, Rollenwechsel im Magazin nur in absoluter Dunkelheit möglich, belichtete Filme müssen lichtdicht aufbewahrt und möglichst schnell entwickelt werden, Filmmaterial ist sehr teuer, Zwischenschritt Entwicklung und Kopieren notwendig	große Kassetten mit beschränkter Aufnahmekapazität, Kassetten wesentlich günstiger als Filmmaterial, mehrfache Verwendung möglich	große Kassetten mit beschränkter Aufnahmekapazität, Kassetten im Vergleich zu anderen Videokassetten sehr teuer, mehrfache Verwendung möglich <i>oder</i> sehr günstige Kassetten mit hoher Aufnahmekapazität, mehrfache Verwendung nur eingeschränkt möglich
<b>Anforderungen bei der Aufnahme</b>	sorgfältiger Umgang mit dem Material, möglichst kleines Drehverhältnis, effektives Aufnehmen	einfacher, unproblematischer Umgang mit den Kassetten, Drehverhältnis von geringer Bedeutung	
<b>Anforderungen an das Personal</b>	fundiertes Wissen um die Möglichkeiten und Grenzen des Filmmaterials	fundiertes Wissen um die technischen Notwendigkeiten bei der Aufnahme von Videomaterial und um die technischen Parameter technisch einwandfreier Bilder	wie 1994 <i>oder</i> fundiertes Wissen um die technischen Möglichkeiten und Grenzen semiprofessioneller Kameras, speziell das Verhalten der Automaten
<b>Personalstruktur</b>	siehe Technikfaktor 1		
<b>Fazit</b>	Die Umstellung von Film auf Magnetbandaufzeichnung und schließlich auf digitale Magnetbandaufzeichnung brachte für die Produktion keine Nachteile mit sich. Die Magnetbandaufzeichnung ist qualitativ für das Fernsehen ausgelegt und völlig ausreichend. Der Qualitätsvorteil von Filmmaterial (höhere Auflösung) kommt beim Rezipienten nicht an, ist also ein nicht nutzbarer Überschuss an Qualität. Daneben bietet die MAZ entscheidende Vorteile in der einfachen Handhabung und sie ist wesentlich kostengünstiger. Zum einen ist das Material selbst günstiger, zum anderen entfallen filmspezifische, aufwendige Arbeitsschritte.		

Tabelle 8: Zusammenfassung zum Technikfaktor 2: Speicherung Bild<sup>115</sup>

## Technikfaktor 3: Wandlung akustische Wirklichkeit – Ton

Jahr	1984	1994	2004
<b>Standard-system</b>	Mikrofon als Wandler: als Kondensatormikrofon oder in dynamischer Ausführung, Verbindung zur Aufzeichnung über symmetrische Leitungen <sup>116</sup>		
<b>Auswahl</b>	nach ihrer Charakteristik: Empfangscharakteristik des Wandlers, kugelförmig, nierenförmig usw. nach sonstigen Eigenschaften: Robustheit, Strombedarf, Griffgeräuschempfindlichkeit usw. angepasst an die jeweiligen Gegebenheiten		
<b>Anforderungen an das Personal</b>	die Charakteristiken des Mikrofons müssen bekannt sein und beachtet werden		
<b>Personal-struktur</b>	meist gibt es eine eigene Person, den Tonassistenten; Equipmentauswahl, Durchführung der Aufnahme, Mikrofonstandort, Pegelkontrolle usw. werden von dieser Person durchgeführt		wie 1984 und 1994 <i>oder</i> Bild und Ton werden von nur einer Person betreut
<b>Fazit</b>	Technisch hat sich die Wandlung des Tons nicht nennenswert verändert. Der Umgang mit der Aufnahme von O-Tönen beim Dreh hat sich in bestimmten Fällen durchaus geändert. Es gibt eine Tendenz zum sogenannten Video-Journalismus, bei dem die inhaltlich Verantwortlichen auch gleichzeitig die Kamera bedienen und den Ton aufnehmen. Die Bedeutung des Bildes ist in diesen Fällen häufig noch im Bewusstsein und wird entsprechend auch beachtet, der Ton findet häufig weniger Beachtung und wird Mangels Wissen oder Mangels Möglichkeiten direkt mit dem Mikrofon an der Kamera aufgenommen. Daraus ergibt sich ein Dilemma: Die Kamera bleibt weit genug vom Aufnahmeobjekt entfernt, um das Bild nicht verzerrt darzustellen. In diesem Fall ist der Ton meist kaum verwendbar, da Störgeräusche und Hall mit aufgenommen werden und gleichzeitig der Pegel des Nutztons sehr niedrig ist. Werden diese Tonprobleme beachtet, muss die Kamera so nahe an das Objekt, dass diese störenden Effekte bei der Tonaufnahme nicht auftreten. Dies bedeutet aber, dass die Objekte bereits verzerrt aufgenommen werden.		

Tabelle 9: Zusammenfassung zum Technikfaktor 3: Wandlung akustische Wirklichkeit – Ton<sup>117</sup>

116 Vgl. Schmidt 2003:40 ff.

117 Quelle: eigene Darstellung

## Technikfaktor 4: Speicherung Ton

Jahr	1984	1994	2004
<b>Standard-system</b>	analoges Magnetband separat von der Kamera	analoge Tonspuren auf dem Betacam SP Band	digitale Tonspuren auf dem digitalen Magnetband der Kamera
<b>Handhabung</b>	Einstellungen können unabhängig von der Kamera vorgenommen werden, Abhören ebenfalls Kamera unabhängig möglich, Pilotton macht Verbindung zur Kamera notwendig	Einstell- und Abhörmöglichkeiten direkt an der Kamera, aber störend, deshalb meist Einsatz eines EB-Mischers	wie 1994, jedoch ist der digitale Ton empfindlicher gegen Übersteuern <i>oder</i> Ton direkt an der Kamera, häufig Probleme mit Übersteuern
<b>Anforderungen an das Personal</b>	fundiertes Wissen um die technischen Notwendigkeiten bei der Aufnahme von analogem Ton und um die technischen Parameter technisch einwandfreien Tons		fundiertes Wissen um die technischen Notwendigkeiten bei der Aufnahme von digitalem Ton und um die technischen Parameter technisch einwandfreien Tons <i>oder</i> fundiertes Wissen um die technischen Möglichkeiten und Grenzen semiprofessioneller Kameras, speziell das Verhalten der Tonaufnahme
<b>Personalstruktur</b>	siehe Technikfaktor 3		
<b>Fazit</b>	Die Tonaufzeichnung stellt sowohl analog als auch digital eigentlich kein Problem dar. Der Einsatz von EB-Mischern hat produktionstechnisch den Vorteil, die Einstellungsmöglichkeiten von der Kamera abzukoppeln. Der eigentliche Vorteil davon ist jedoch, dass sich eine Person mit dem Ton beschäftigen muss und darauf konzentriert. Besonders wichtig wird dies bei Verwendung einer digitalen Aufzeichnung ohne automatischen Pegel. Die manuelle Aussteuerung von digitalem Ton erfordert Erfahrung und Konzentration auf den Tonpegel, bei gleichzeitiger Bedienung der Kamera gelingt dies häufig nicht, der digitale Ton übersteuert und ist nicht mehr zu verwenden.		

Tabelle 10: Zusammenfassung zum Technikfaktor 4: Speicherung Ton<sup>118</sup>

## Technikfaktor 5: Montage Bild

Jahr	1984	1994	2004
<b>Standard-system</b>	16-mm Film Schnitt am Schnitttisch	Mehrmaschinenschnitt mit analogem Videoband	Schnitt der eingespielten Vi- deodateien am Computer mit entsprechender Software
<b>Standard-system</b>	mechanischer Schnitttisch, verhältnismäßig günstig in Anschaffung und Unterhalt	Schnitt mit mehreren analo- gen MAZen, sehr teure, auf- wendige Technik, zusätzlich noch Schnittcomputer zur Steuerung	teure High-End-Systeme mit leistungsfähiger, aber teurer Hardware und aufwendige Software ebenfalls sehr teuer <i>oder</i> Nutzung von Standard-PCs mit geringerer Performance, aber wesentlich günstiger und günstige Amateur-Software mit weniger Möglichkeiten mit für den Standardschnitt aus- reichender Qualität
<b>System</b>	nichtlinear: Teile können jederzeit an je- der Stelle eingefügt oder ent- fernt werden	linear: bei Änderungen in bereits be- arbeiteten Teilen muss ab der Änderung alles neu bearbeitet werden	nichtlinear: Teile können jederzeit an je- der Stelle eingefügt oder ent- fernt werden
<b>Anforderungen an das Personal</b>	handwerkliche Fähigkeiten, da echt geschnitten und ge- klebt werden muss, je mehr Erfahrung im Schnitt, desto bessere Einschätzung von Film- und damit Schnittlängen möglich	hohes technische Verständnis notwendig, da Umgang mit MAZ und Einstellung dieser MAZen	oft tiefe Einarbeitung in die verwendeten Systeme not- wendig, da oft sehr komplex und wenig intuitiv <i>oder</i> häufig relativ einfache und in- tuitiv bedienbare Systeme
<b>Personal- struktur</b>	Fachleute häufig aus dem Be- reich Film, mit fundiertem Wissen um Film und Film- montage, klassischer <i>Cutter</i> <sup>119</sup>	Mischung zwischen klassi- schen Cuttern und Fachleu- ten aus dem Bereich Video, häufig MAZ-Techniker	Fachleute mit Spezialausbil- dung am jeweiligen Schnitt- system, z. B. sogenannte <i>Avid</i> <sup>120</sup> - <i>Cutter</i> <i>oder</i> meist Autodidakten an Ama- teurschnittsystemen
<b>Fazit</b>	Die Entwicklung der Montagetechnik verläuft in einer Art Schwingung: von günstig und nichtli- near nach teuer und linear und wieder zurück. Diese Entwicklung bringt zwei wichtige Fakto- ren für die Produktion mit sich: 1. Für den Beruf des Cutters steht nicht mehr das Wissen um Filmmontage im Vordergrund, sondern die technischen Fähigkeiten im Umgang mit den Sys- temen. 2. Es gibt günstige Systeme (Hard- und Software) die von der technischen Qualität und von den Möglichkeiten völlig ausreichen, um sendefähiges Material zu erstellen.		

Tabelle 11: Zusammenfassung zum Technikfaktor 5: Montage Bild<sup>121</sup>

119 *Cut* ist der Hardschnitt und für das Personal, das an Schnittplätzen arbeitet, hat sich der Be-  
griff *Cutter* als Arbeitsbezeichnung etabliert.

120 AVID ist ein weitverbreitetes computerbasiertes Schnittsystem (vgl. Mücher 2004:47).

121 Quelle: eigene Darstellung

## Technikfaktor 6: Montage Ton

Jahr	1984	1994	2004
<b>Standard-system</b>	O-Ton-Schnitt am Bildschnitt-tisch mit zum Bild synchroni-siertem analogen Magnet-band, aufwendigere Tonbear-beitungen mit Mehrspurton-mischpult und analogem Ma-gnetband mit mehreren paral-elen und einzeln bearbeitba-ren Spuren	O-Ton-Schnitt am Mehrma-schinenvideoschnittplatz und analogen Magnetband, auf-wendigere Tonbearbeitungen mit Mehrspurtonmischpult und analogem Magnetband mit mehreren parallelen und einzeln bearbeitbaren Spuren	Schnitt der eingespielten Ton-dateien am Computer parallel zum Bild mit entsprechender Software, auch aufwendigere Tonnachbearbeitung direkt im Videoschnittsystem
<b>System</b>	nichtlinear: Teile können jederzeit an je-der Stelle eingefügt oder ent-fernt werden	linear: bei Änderungen in bereits be-arbeiteten Teilen muss ab der Änderung alles neu bearbeitet werden	nichtlinear: Teile können jederzeit an je-der Stelle eingefügt oder ent-fernt werden
<b>Anforderun-gen an das Personal</b>	handwerkliche Fähigkeiten, da echt geschnitten und ge-klebt werden muss, je mehr Erfahrung im Schnitt, desto bessere Einschätzung von Schnittlängen möglich, für aufwendigere Tonnachbe-arbeitung ist ein Mehrkanal-tonpult notwendig mit ent-sprechend ausgebildetem Tonfachpersonal	hohes technisches Verständ-nis notwendig, da Umgang mit MAZ und Einstellung die-ser MAZen, für aufwendigere Tonnachbe-arbeitung ist ein Mehrkanal-tonpult notwendig mit ent-sprechend ausgebildetem Tonfachpersonal	oft tiefe Einarbeitung in die verwendeten Systeme not-wendig, da oft sehr komplex und wenig intuitiv <i>oder</i> häufig relativ einfache und in-tuitiv bedienbare Systeme
<b>Personal-struktur</b>	Fachleute häufig aus dem Be-reich Film, mit fundiertem Wissen um Film und Film-montage und rudimentären Tonkenntnissen, für aufwendigere Tonbearbeitung der klas-sische Toningenieur	Mischung zwischen klassi-schen Cuttern und Fachleu-ten aus dem Bereich Video, häufig MAZ-Techniker mit we-niger speziellen Tonkenntnis-sen, für aufwendigere Tonbearbei-tung der klassische Toninge-nieur	Fachleute mit Spezialausbil-dung am jeweiligen Schnitt-system, z. B. sogenannte <i>Avid-Cutter</i> <i>oder</i> meist Autodidakten an Ama-teurschnittsystemen  allgemein sind die Tonkennt-nisse eher gering
<b>Fazit</b>	In den Jahren 1984 und 1994 machen die begrenzten Möglichkeiten der Tonbearbeitung di-rekt am Bildschnittsystem häufig eine Bearbeitung am Mehrkanaltonmischpult notwendig. Dies hat zur Folge, dass die Tonnachbearbeitung meist in den Händen ausgebildeter Spezia-listen liegt. 2004 bringen auch einfache Computer-Schnittsysteme eine umfassende Mehr-spurtonbearbeitung mit, so dass die komplette Tonbearbeitung im Videoschnittsystem erfol-gen kann. Die Tonbearbeitung wird deshalb immer seltener an teure Tonstudios mit entspre-chen den Spezialisten gegeben und der Ton wird meist von den Operatoren der Schnittsysteme mit bearbeitet, die nur in seltenen Fällen auch Experten für die Tonbearbeitung sind.		

Tabelle 12: Zusammenfassung zum Technikfaktor 6: Montage Ton<sup>122</sup>

## Technikfaktor 7: Synchronisation Bild und Ton

Jahr	1984	1994	2004
<b>Standard-system</b>	O-Ton-Schnitt am Bildschnitt-tisch mit zum Bild synchroni-siertem analogen Magnet-band, aufwendigere Tonbear-beitungen mit Mehrspurton-mischpult und analogem Ma-gnetband mit mehreren paral-elen und einzeln bearbeitba-ren Spuren	O-Ton-Schnitt am Mehrma-schinenvideoschnittplatz und analogen Magnetband, auf-wendigere Tonbearbeitungen mit Mehrspurtonmischpult und analogem Magnetband mit mehreren parallelen und einzeln bearbeitbaren Spuren	Schnitt der eingespielten Ton-dateien am Computer parallel zum Bild mit entsprechender Software, auch aufwendigere Tonnachbearbeitung direkt im Videoschnittsystem
<b>Handhabung</b>	Synchronizität nicht automa-tisch gegeben, deshalb zen-traler Faktor bei der Bearbei-tung und entsprechend be-achtet	Synchronizität standardmäßig gegeben und muss bewusst entkoppelt werden, um Asyn-chronizität zu erreichen, Son-derfall, der entsprechend be-achtet wird	Synchronizität standardmäßig gegeben, geht aber bei der Bearbeitung zum Teil unge-wollt verloren, wird nur be-merkt nach spezieller Kontrol-le
<b>Anforderun-gen an das Personal</b>	Bild und Ton müssen <i>von Hand</i> synchronisiert werden, entsprechendes Wissen und Erfahrung des Personals muss vorhanden sein	Synchronizität und Asynchro-nizität rein technischer Faktor, Schnitttechnik muss be-herrscht werden, keine weite-ren besonderen Anforderun-gen	das Problem der ungewollten Asynchronizität muss bekannt sein und bewusste Kontrollen müssen durchgeführt werden
<b>Fazit</b>	Die automatische Synchronizität von Bild und Ton hat die Nachbearbeitung erheblich vereinfacht, es wird kein spezielles Personal mit längerer Erfahrung benötigt. Auf der anderen Seite hat die Möglichkeit, Bild und Ton mit einfachen und günstigen Systemen nachzubearbeiten, dazu geführt, dass Personen an diesen Systemen arbeiten, denen das Synchronizitätsproblem nicht bewusst ist, so dass Fehler auftreten können oder verstärkte Kontrollen vor der Ausstrahlung notwendig werden.		

Tabelle 13: Zusammenfassung zum Technikfaktor 7: Synchronisation Bild und Ton<sup>123</sup>

---

123 Quelle: eigene Darstellung

## Technikfaktor 8: Sendeformat

Jahr	1984	1994	2004
<b>Standard-system</b>	Produktion: 16-mm-Film Sendeformat: analoges Magnetband	Produktion: analoges Magnetband Sendeformat: analoges Magnetband	Produktion: digitales Magnetband Sendeformat: analoges Magnetband digitales Magnetband digitaler Sendeserver
<b>Handhabung</b>	Komplettbearbeitung auf Film, die fertige Produktion wird abgetastet und auf Magnetband gespeichert, Aufbereitung ist ein fester technischer Ablauf	das fertige Masterband ist gleichzeitig das Sendeband, keine Aufbereitung notwendig	Ausspielung der fertigen Produktion auf das gewünschte Masterband, bzw. Kopie auf den Server, deshalb keine zusätzliche Aufbereitung notwendig
<b>Anforderungen an das Personal</b>	notwendig ist technisch geschultes Personal zur Bedienung der Abtaster	kein zusätzliches Personal notwendig	
<b>Fazit</b>	Der Vorgang der Filmabtastung und Aufzeichnung auf dem Sendeband ist ein technisch ausgereiftes und mit nur geringen qualitativen Verlusten behaftetes Verfahren. Trotzdem ist es aufwendig, benötigt Zeit und zusätzliches Personal. Diese Faktoren entfallen in den Jahren 1994 und 2004, da keine Abtastung und gesonderte Wandlung mehr notwendig ist.		

Tabelle 14: Zusammenfassung zum Technikfaktor 8: Sendeformat<sup>124</sup>

## **4           Produktionen im Bereich Fernsehdokumentation**

### **1984/1994/2004**

Das Kapitel *4 Produktionen im Bereich Fernsehdokumentation 1984/1994/2004* ist der Versuch einer quantitativen Bestandsaufnahme der Fernsehdokumentationen in Deutschland, die gesendet wurden bzw. deren Ausstrahlung geplant war. Im Abschnitt *4.1 Grundlagen zur Statistik* (Seite 145) werden die Voraussetzungen für die Datenerfassung und für die Auswertung erläutert. In Kapitel *4.2 Anteil der Sendungen am Gesamtprogramm* ab Seite 154 wird der Anteil der Dokumentationen am Gesamtprogramm dargestellt. Wie sich die Dokumentationen auf die Wochentage (*4.3 Statistik der Verteilung auf die Wochentage*, Seite 161 ff.) und auf die Sendezeiten (*4.4 Statistik der Sendezeiten*, Seite 173 ff.) verteilen, wird ebenfalls ausführlich betrachtet. Ein weiterer interessanter und wichtiger Faktor bei der Beurteilung von Entwicklung und Stand der Fernsehdokumentation ist die Länge der einzelnen Sendungen, diese wird in Punkt *4.5 Statistik der Sendelängen* ab Seite 188 näher analysiert. Schließlich werden noch die einzelnen Produktionsformen und die Verteilung der Sendungen auf die verschiedenen Formen dargestellt (*4.6 Statistik der Produktionsformen*, Seite 199 ff.).

In jedem der Auswertungskapitel (*4.2, 4.3, 4.4, 4.5 und 4.6*) wird der ausführlichen Analyse der Zahlen eine kurze Übersicht über die wichtigsten Punkte vorangestellt. Dies sind die Abschnitte *4.2.1 Bedeutung der Dokumentation im Gesamtprogramm*, *4.3.1 Nutzung der Wochentage für Dokumentationen*, *4.4.2 Nutzung der Sendezeiten für Dokumentationen*, *4.5.2 Verwendung der Sendelängen in den Dokumentationen* und *4.6.2 Verwendung der Produktionsformen für Dokumentationen*. Sie dienen dem Verständnis der Zusammenhänge.

#### **4.1           Grundlagen zur Statistik**

Im folgenden Kapitel wird die Entwicklung der Dokumentation im Fernsehen in Form eines statistischen Überblicks betrachtet. Dabei werden wiederum die drei Jahre 1984, 1994 und 2004 untersucht, um Vergleichsdaten für die weiteren Ana-

lysen in diesen Jahren zur Produktion und zur Technik mit den tatsächlichen Produktionsvolumina zu erhalten.

### 4.1.1 Zweck der Statistik

Eine Untersuchung zur Produktion von Fernsehdokumentationen benötigt eine verlässliche und gesicherte Datenbasis, um valide Aussagen über verschiedene Aspekte der Produktion zu ermöglichen. Leider gibt es in diesem Zusammenhang keine allgemein zugängliche Statistik, die die benötigten Daten liefert. Es war deshalb notwendig, die Daten entsprechend der Vorgaben der Untersuchung selbst zu erheben.

### 4.1.2 Vorgehen bei der Datenerhebung

Über Fernsehproduktionen sind bestimmte Daten nur sehr schwer oder gar nicht erhältlich. Beispielsweise sind Aussagen zu den Kosten und dem Finanzaufwand für die Produktionen weder von Sender- noch von Produzentenseite zu bekommen. Für eine sinnvolle, durchführbare Statistik war deshalb eine Begrenzung der Daten notwendig.

### Datenbegrenzung

Erfasst wurden nur Sendungen, die den Kriterien der Definition der Fernsehdokumentation in dieser Arbeit und den formalen Einschränkungen entsprachen.<sup>125</sup> Eine weitere, banal erscheinende, aber wesentliche Einschränkung ist die ausschließliche Berücksichtigung von *ausgestrahlten* Fernsehproduktionen, bzw. deren Ausstrahlung für den betrachteten Zeitraum geplant war. Die gesamte Untersuchung bezieht sich nur auf Fernsehproduktionen, deshalb werden Produktionen fürs Kino oder für andere Distributionswege nur dann berücksichtigt, wenn die Produktionen im betrachteten Zeitraum auch im Fernsehen ausgestrahlt wurden. Daneben ist die Einschränkung *ausgestrahlte*<sup>126</sup> Produktionen zusätzlich von Bedeu-

---

125 Vgl. 1.2 *Definition Dokumentation*, Seite 7 und 1.3 *Formale Einschränkungen des Untersuchungsgegenstandes*, Seite 23.

126 Auch hier gilt: Berücksichtigt werden auch Sendungen deren Ausstrahlung für den entsprechenden Zeitraum geplant war.

tung, da es im betrachteten Zeitraum produzierte, aber nicht oder später gesendete Produktionen gibt, zu denen aber kaum Daten erhältlich sind.

Trotz der durch diese Einschränkungen erheblichen Reduktion der zu erfassenden Sendungen ist die Datenmenge bei der Betrachtung der gesamten Jahre 1984, 1994 und 2004 noch immer zu groß. Es war deshalb eine sinnvolle zeitliche Eingrenzung innerhalb der Vergleichsjahre notwendig. Dazu gab es mehrere Kriterien: Der Zeitraum sollte so eingeschränkt werden, dass nur eine verarbeitbare Datenmenge erfasst wird, gleichzeitig musste er groß genug sein, um genügend Daten zu erhalten. Des Weiteren sollten die gewählten Zeiträume in den Jahren möglichst gleichartig sein, um vergleichbare Daten zu erhalten. Aus diesen Vorgaben ergab sich folgende Definition der untersuchten und zur Datenerfassung ausgewerteten Zeiträume.

### **Definition der Zeiträume**

In jedem der betrachteten Jahre wird jeweils der April untersucht. Die untersuchten Zeiträume sind also:

**April 1984 – April 1994 – April 2004**

Dabei gilt der Zeitraum von 0:00 Uhr am 1. April bis 24:00 Uhr am 30. April des jeweiligen Jahres.

Die Länge des erfassten Zeitraums wurde auf einen Monat festgelegt, da ausreichende und trotzdem noch verarbeitbare Datenmengen zu erwarten waren. Der Monat April wurde ausgewählt, da der April nicht in die Sommerferien fällt und nicht in die Vorweihnachts- oder Weihnachtszeit. Die Sommerferien sind eine Zeit *geringerer Aktivität* da hier weniger Neuproduktionen gezeigt werden. In der Weihnachtszeit werden viele neue und attraktive Sendungen geboten, insbesondere auch im Bereich Dokumentation, jedoch ist diese Zeit häufig inhaltlich sehr auf die Weihnachtszeit ausgerichtet.

Der April hat in den betrachteten Jahren den Vorteil, ein weitgehend *durchschnittlicher* Monat zu sein und trotzdem die aktive Zeit über Ostern mit einzuschließen. Ostern ist ähnlich wie Weihnachten eine Zeit mit einem eher attraktiven

Fernsehangebot auch im Bereich Dokumentation, gleichzeitig ist diese Zeit aber inhaltlich wesentlich neutraler und weniger auf bestimmte Themen ausgerichtet.<sup>127</sup>

## Datenquellen

Die erste Erfassung der Daten erfolgte mit der Programmzeitschrift *HÖRZU* als Quelle. Diese Zeitschrift existierte bereits 1984, so dass für alle Jahre auf die gleiche Zeitschrift als erste Quelle zurückgegriffen werden konnte. Außerdem existiert im *Hans-Bredow-Institut für Medienforschung* in Hamburg eine nahezu komplette Sammlung der Hamburger Ausgaben der *HÖRZU*, die auch die fraglichen Ausgaben für den April der Jahre 1984, 1994 und 2004 lückenlos umfasst. Ergänzend wurden für den süddeutschen Raum besonders für das Jahr 1984 die entsprechenden Ausgaben der *IWZ*, der *Illustrierten Wochenzeitung* aus Stuttgart herangezogen.<sup>128</sup> Im Hans-Bredow-Institut wird die Ausgabe der *HÖRZU* für Norddeutschland aufbewahrt und in dieser fehlen zum Teil die Angaben zu den Dritten Programmen der ARD in Süddeutschland. Diese Daten wurden ergänzend aus der *IWZ* gewonnen.

Eine andere Möglichkeit die Daten zu erhalten, wäre es diese aus den Programmschemata der verschiedene Sender zu extrahieren. Diese Methode ist aber weit aufwendiger, da überprüft werden müsste, ob die auf einem dokumentarischen Programmplatz ausgestrahlte Sendung auch der Definition dieser Arbeit entspricht. Genauso müsste in jedem einzelnen Fall überprüft werden, ob der Programmplatz nicht anders belegt wurde beispielsweise durch Berichte über aktuelle Ereignisse. Das heißt zusätzlich zur oben beschriebenen Erfassung der Daten müsste noch ein Abgleich mit den Programmschemata vorgenommen werden, der keine zusätzlichen Informationen über die Verteilung der Sendungen, sondern lediglich über die Zuverlässigkeit der Programmschemata liefern würde.

---

127 Vgl. die Auswahl der Datenbasis der Expertise *Alles Doku – oder was?* Wolf 2003a:14

128 Die *IWZ* wurde gewählt, da sie verfügbar war und auf die süddeutsche Ausgabe der *HÖRZU* kein Zugriff bestand.

### **Datenabsicherung**

Die Recherche in den Programmzeitschriften ergab eine Datenbank mit den angekündigten Sendungen, da die Programmzeitschriften nur eine Vorschau auf das kommende Programm bieten. Die erhaltenen Daten wurden deshalb soweit möglich durch eigene Recherchen in den Senderarchiven verifiziert.

Dies war problemlos bei einem großen Teil der Sender der ARD möglich, Ausnahmen bildeten hier nur der Westdeutsche Rundfunk (WDR) und der Hessische Rundfunk (HR). Diese beiden Sendeanstalten waren zum Zeitpunkt der Archivrecherche nicht an das ARD-weite Archivdatenbanksystem FESAD<sup>129</sup> angeschlossen. Die Daten zum WDR konnten bei einer Archivrecherche direkt beim WDR nachgearbeitet werden. Für die Daten des HR war dies leider nicht möglich, da der FESAD-Anschluss über lange Zeit nicht zustande kam und eine weitere Recherche vor Ort nicht realisiert werden konnte.

Die Recherche der Daten des ZDF konnte im Landesstudio Hamburg ohne Probleme in der internen ZDF-Datenbank vorgenommen werden.

Die erhaltenen Daten über die Programme der Privatsender wurden – soweit dies möglich war – über Rückfragen bei den Sendern verifiziert. Einige Daten aus diesem Bereich, in diesem Fall besonders aus dem Jahr 1994, lagen jedoch nicht mehr vor und konnten so nicht überprüft werden. Leider hatte der Privatsender RTL kein Interesse an einer Zusammenarbeit und weigerte sich, die Daten anhand seiner Datenbank zu überprüfen oder überprüfen zu lassen. Bei allen anderen Privatsendern stellte dies kein Problem dar.

### **Grenzen der Statistik**

Durch die erwähnten Einschränkungen konnten einige Daten nicht berücksichtigt werden. Dies betrifft vor allen Dingen die Daten des HR und die Daten von RTL, daneben tauchen einige in der HÖRZU aufgeführte Sendungen nicht in den Datenbanken der Sender auf und konnten nicht verifiziert, aber auch nicht ausgeschlossen werden.

---

129 FESAD ist die Abkürzung für Fernseharchivdatenbank.

In der Statistik gibt es deshalb zwei getrennte Auswertungen:

- alle *erfassten* Daten

Diese Auswertung enthält alle erfassten, also in den Fernsehzeitschriften ausgewiesenen Dokumentationen. Die Daten entsprechen damit der Planung der Sender für den betrachteten Zeitraum und nicht dem tatsächlich ausgestrahlten Programm, da kurzfristige Änderungen über die Programmzeitschriften nicht erfassbar sind. Daneben besteht bei diesen Daten auch eine Unsicherheit hinsichtlich der Definition. Es können Sendungen in die Auswertung einbezogen worden sein, die nicht der engen Definition entsprechen, da diese Angaben nicht immer aus der Beschreibung in den Zeitschriften zu entnehmen waren. Der Fehler, durch die Berücksichtigung falscher Daten, betrifft einige einzelne Sendungen, die über die Zeitschriften nicht exakt definiert werden konnten. Der dadurch eventuell auftretende Fehler ist durch die große Gesamtdatenmenge jedoch tolerierbar.

- nur *verifizierte* Daten

In dieser Auswertung sind nur die Daten enthalten, die bei oder von den Sendern überprüft wurden. Es sind also nur Sendungen berücksichtigt, die in den Archiven als eindeutig in die Definition passend bestätigt wurden.

Neben der Begrenzung der Aussagen durch fehlende Möglichkeiten, die Daten zu überprüfen, tritt auch die zweite Schwierigkeit der Datenbeschaffung in der Auswertung in Erscheinung: Bestimmte Daten – wie beispielsweise über die finanzielle Ausstattung – sind nur sehr schwer zu erhalten, deshalb sind die Ergebnisse der statistischen Auswertung auf zugängliche Daten beschränkt. Diese ermöglichen jedoch weitreichende und für diese Untersuchung ausreichende Aussagen zur quantitativen Entwicklung der Fernsehdokumentation, zur Entwicklung der Sendelängen, zur Entwicklung der Sendezeiten und zur Entwicklung der genutzten Produktionsformen.

### Unsicherheitsfaktor durch das Fehlen des HR und von RTL bei den verifizierten Daten

	1984	1994	2004
<b>HR+RTL-Anteil / alle Sender</b>	14,95 %	8,83 %	14,2 %
<b>HR-Anteil / öffentlich-rechtliche Sender</b>	14,95 %	8,97 %	13,7 %
<b>RTL-Anteil / private Sender</b>	-	6,45 %	15,64 %
<b>in der Statistik erfasst / alle Sender</b>	85,05 %	91,17 %	85,8 %
<b>in der Statistik erfasst / öffentlich-rechtliche Sender</b>	85,05 %	91,03 %	86,3 %
<b>in der Statistik erfasst / private Sender</b>	-	93,55 %	84,36 %

Tabelle 15: Abweichungen/Unsicherheiten der Statistik (ED\*)<sup>130</sup>

Durch die Nichtberücksichtigung des HR und von RTL ergeben sich Unsicherheiten. Die Tabelle 15 zeigt, wie groß die Abweichungen sind und wie groß der Anteil der verwendeten Daten am Gesamtdatensatz ist.

Es ergibt sich ein maximaler Anteil an nicht erfasster Sendungen von 15,64 % im Jahr 2004 bei den privaten Sendern. In der Statistik erfasst wurden zwischen minimal 84,36 % und maximal 93,55 % der Sendungen. Dieser Anteil der erfassten Sendungen lässt zuverlässige, sinnvolle und nutzbare Aussagen, auch ohne Daten vom Hessischen Rundfunk und RTL, zu.

130 Die im Kapitel 4 *Produktionen im Bereich Fernsehdokumentation 1984/1994/2004* verwendeten Tabellen und Abbildungen sind ausnahmslos auf Basis der erfassten Daten vom Autor selbst erstellt. Zur besseren Unterscheidung sind sie kurz mit ED\* gekennzeichnet.

## 4.1.3 Datenübersicht

Zum Verständnis der statistischen Zahlen und der Auswertungen ist es notwendig, eine Zusammenfassung zu den erhaltenen Zahlen zu geben. Tabelle 16 auf Seite 153 gibt die erfassten Sendungen nach Sendern und Jahren aufgeschlüsselt wieder. Dabei werden diese Sendungen in die folgenden Kategorien eingeteilt:

**verifiziert** = alle Sendungen die den Kriterien entsprechen und in den Archiven überprüft wurden

**erfasst** = ist die Zahl aller erfassten Sendungen im April des jeweiligen Jahres

**Gesamt April** = ist jeweils die Summe im April des Jahres

Bei diesem Gesamtüberblick besonders beachtenswert ist die Zunahme aller Zahlen von 1984 bis 2004, aber auch wenig verwunderlich, da sowohl die Anzahl der Programme stark anstieg, als auch der Umfang der Programme, die die Sender pro Tag ausstrahlten. Für den April 1984 liegt die Zahl der durch die Zeitschriften-Recherche erfassten Sendungen bei 261, im April 1994 waren es schon 558 und im April 2004 wurden 1056 Sendungen gelistet, die in den Zeitschriften als dokumentarisch bezeichnet wurden. Diese Zahlen stellen die gesamten in HÖRZU und IWZ erfassten Sendungen dar. Das heißt, auch Wiederholungen und Sendungen, die zwar als Dokumentation geführt wurden, aber nicht der in dieser Arbeit verwendeten Dokumentationsdefinition entsprechen, sind enthalten.

Die Tabelle zeigt auch, welche Sender erfasst wurden. Grundsätzlich wurden alle Sender berücksichtigt, die im Zeitraum der Datenerhebung ein bundesweites Programm ausgestrahlt haben.

# Dokumentarisches Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland

Grundlagen der Produktion, der Technik und der quantitativen Entwicklung

	1984		1994		2004	
	verifiziert	erfasst	verifiziert	erfasst	verifiziert	erfasst
Das Erste	19	39	11	32	11	19
BR	14	38	24	61	24	59
HR	-	39	-	48	-	107
MDR			11	50	21	72
NDR	9	31	7	69	10	115
RBB (SFB/ORB)	0	0	7	7	8	82
SWR (SWF/SDR)	7	35	23	55	19	94
WDR	26	49	24	71	20	93
ZDF	26	30	26	42	21	45
Phönix					-	29
3SAT			5	63	8	22
ARTE			-	37	1	44
PRO7					39	84
SAT1			-	9	2	9
Kabell					11	21
N24					0	0
9Live					0	0
RTL			-	2	-	43
RTL2			2	2	9	79
SuperRTL					0	0
VOX			-	6	11	29
nTV				0	0	0
Viva					0	0
MTV					0	0
DSF			0	4	0	2
Eurosport			0	0	0	0
Tele5					0	8
<i>Gesamt April</i>	101	261	140	558	215	1056

Tabelle 16: Statistische Verteilung der erfassten Sendungen (ED\*)

Die Zahlen in der Gesamtübersicht und in den einzelnen Auswertungen können sich geringfügig unterscheiden. Es gibt einige wenige Sendungen, die zwar erfasst wurden, denen aber der entsprechende Parameter zur Auswertung fehlt. Beispielsweise ließ sich einigen Sendungen keine exakte Länge zuordnen.

## 4.2 Anteil der Sendungen am Gesamtprogramm

Die erhobenen Daten sind insgesamt ausreichend, um Aussagen zu den einzelnen Sachverhalten zuzulassen. Durch die hohe Zahl der erfassten Sendungen und den hohen Anteil verifizierter Daten ist die Zuverlässigkeit der Aussagen entsprechend hoch. Einzige Einschränkung hierbei sind die Daten der privaten Sender von 1994, hier sind nicht alle Aussagen zuverlässig zu treffen und deshalb in manchen Fällen nicht sinnvoll.

### 4.2.1 Bedeutung der Dokumentation im Gesamtprogramm

Für die Entwicklung des Anteils der Dokumentationsproduktion ergibt sich ein eindeutiges Bild. Nach einem Rückgang von 1984 nach 1994 hat sich 2004 sowohl der Anteil aller erfassten dokumentarischen Produktionen am Programm als auch der Anteil der aktuellen deutschen Produktionen stabilisiert. Dabei scheint der letztgenannte Teil sich auf einem Niveau von ca. einem Prozent Anteil an der Gesamtsendedauer bei den öffentlich-rechtlichen Sendern und bei ca. einem halben Prozent bei den privaten Sendern einzupendeln.

Einen sehr großen Anteil am Programm machen die Zweit- und Mehrfachwertungen der Sendungen aus, ein Indikator dafür ist der große Unterschied zwischen verifizierten und insgesamt erfassten Sendungen. Besonders stark zeigt sich dies bei den öffentlich-rechtlichen Sendern mit ihren Programmen 3sat und Phönix.

Im Folgenden werden die Zusammenhänge einzeln aufgeschlüsselt, wobei der Anteil der Dokumentation im Gesamtprogramm (*4.2.2 Programmanteil Dokumentation: alle Programme*, Seite 155), bei den öffentlich-rechtlichen Sendern (*4.2.3 Programmanteil Dokumentation: öffentlich-rechtliche Programme*, Seite 157) und bei den privaten Sendern (*4.2.4 Programmanteil Dokumentation: private Programme*, Seite 159) einzeln betrachtet wird.

## 4.2.2 Programmanteil Dokumentation: alle Programme

Zur Beurteilung der Relevanz der Daten ist es wichtig, die Zahlen in den Gesamtzusammenhang der Fernsehproduktion einzuordnen. Dazu dienen die folgenden Diagramme, es werden dabei jeweils die Sendezeiten der erfassten, d. h. der laut Programmankündigung geplanten Dokumentationsproduktionen und die Sendezeiten, der in den Archiven verifizierten Neuproduktionen mit den gesamten zur Verfügung stehenden Sendezeiten verglichen. Dabei bezeichnet *Sendedauer ges.* die gesamte Sendedauer in Stunden der jeweils betrachteten Sender. Unter *verifiziert Doku* sind die Sendungen zusammengefasst, die in den Archiven der Sender als der Definition dieser Arbeit entsprechende Dokumentationen verifiziert werden konnten, mit allen zugehörigen formalen Einschränkungen und den organisatorischen Einschränkungen durch die fehlende Kooperationsbereitschaft von RTL und den technischen Schwierigkeiten mit dem Archiv des HR. Unter *geplant Doku* wiederum sind alle Sendungen erfasst, die in den als Datenbasis dienenden Zeitschriften als *dokumentarisch* angekündigt wurden, mit den bereits erwähnten Einschränkungen der absoluten Verlässlichkeit dieser Zahlen.

Die Diagramme der Abbildungen 12 und 13 (diese und nächste Seite) zeigen die Zahlen aller erfassten Sender.

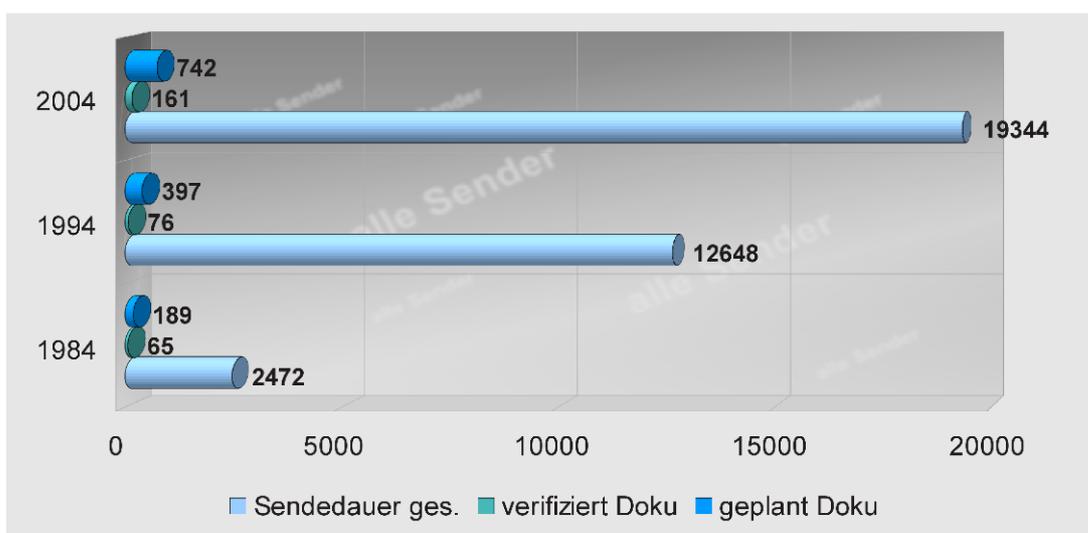


Abbildung 12: Programmanteil: zahlenmäßige Gesamtverteilung in Stunden (ED\*)

In der Abbildung 12 *Programmanteil: zahlenmäßige Gesamtverteilung in Stunden (ED\*)* auf Seite 155 ist zum einen der Anstieg der absoluten Sendedauer von rund 2472 Stunden 1984 über 12 648 Stunden 1994 auf 19 344 Stunden 2004 zu sehen. Dies liegt an zwei Faktoren: 1984 gab es noch einen Sendeschluss, die Nacht als nutzbare Zeit kam erst danach dazu, und natürlich am Anstieg der Anzahl an Fernsehsendern in der Bundesrepublik Deutschland. Zum anderen ist in diesem Diagramm zu erkennen, dass die Dauer, die auf dokumentarische Sendungen entfällt, nicht in gleichem Maße ansteigt, weder bei den verifizierten Sendungen noch bei den geplanten Sendungen.

In welchem Verhältnis sich die Sendedauer der verifizierten und geplanten Dokumentationssendungen zur Gesamtsendedauer ändert, ist in der prozentualen Darstellung in Abbildung 13 deutlicher zu erkennen.

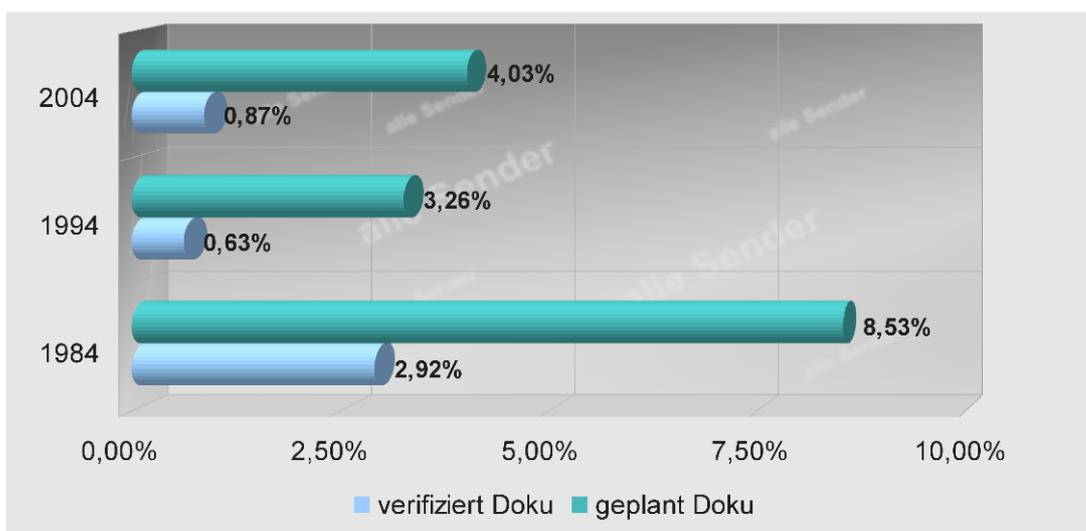


Abbildung 13: Programmanteil: prozentuale Gesamtverteilung (ED\*)

Sowohl der Anteil der verifizierten als auch der Anteil der geplanten Sendungen ist 1984 am höchsten. Über 8 % der gesamten Sendedauer wurden in der Planung mit dokumentarischen Sendungen bestückt und annähernd 3 % der gesamten Sendedauer waren verifizierte, dokumentarische Neuproduktionen. 1994 sanken beide Anteile drastisch. Die Abbildungen 15 und 17 auf den Seiten 158 und 160 zeigen, woran dies genau liegt. Sie stellen den Programmanteil der Dokumentationen bei den öffentlich-rechtlichen (Abbildung 15) und den privaten Sendern

(Abbildung 17) im Einzelnen dar. Es ist zu erkennen, dass der Anteil der dokumentarischen Sendungen bei den privaten Sendern mit weniger als einem halben Prozent verschwindend gering ist, aber auch bei öffentlich-rechtlichen Sendern sinkt der Anteil der dokumentarischen Sendungen auf knapp 5 % bei den geplanten Sendungen und auf unter ein Prozent bei den verifizierten Sendungen.

### 4.2.3 Programmanteil Dokumentation: öffentlich-rechtliche Programme

Die Abbildung 14 *Programmanteil: zahlenmäßige Verteilung öffentlich-rechtlich in Std. (ED\*)* und die Abbildung 15 *Programmanteil: prozentuale Verteilung öffentlich-rechtlich (ED\*)* zeigen die absoluten Zahlen und die prozentuale Aufschlüsselung für die öffentlich-rechtlichen Sender. Hier ist zu sehen, dass bei der Zunahme der Sendedauer von 1984 nach 1994 ein sehr großer Sprung mit mehr als einer Verdreifachung der Sendedauer erfolgte. Von 1994 nach 2004 nahm die Sendedauer nur unbedeutend zu. Die Ausweitung der genutzten Sendezeit in die Nacht hinein war für die öffentlich-rechtlichen Sender von großer Bedeutung, gleichzeitig kamen 1994 noch 3sat und der MDR als komplett neue Sender bzw. Programme hinzu. 2004 erweiterte sich die Sendedauer im Wesentlichen nur noch durch Phoenix als neues Programm.

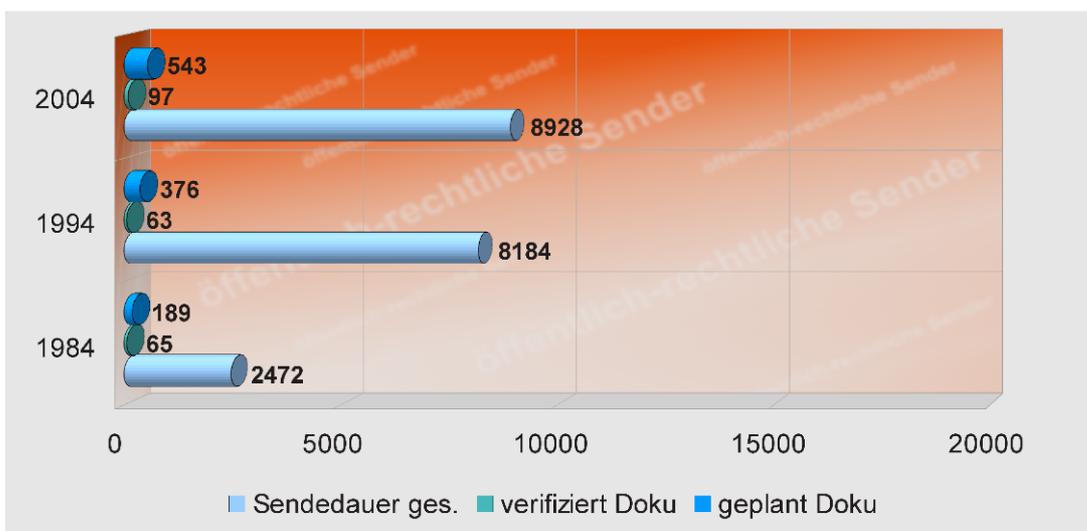


Abbildung 14: Programmanteil: zahlenmäßige Verteilung öffentlich-rechtlich in Std. (ED\*)

Die Darstellung der prozentualen Anteile an der gesamten Sendedauer der öffentlich-rechtlichen Sender in der Abbildung 15 gibt wiederum besseren Aufschluss über die Entwicklung und die Größenordnungen.

1984 betrug der Anteil der geplanten dokumentarischen Sendungen an der Gesamtsendedauer der öffentlich-rechtlichen Sender etwas mehr als 8 %, der Anteil der verifizierten Dokumentationen betrug fast 3 %. Diese Anteile sanken 1994 drastisch auf knapp 5 % bei den geplanten Sendungen und auf weniger als ein Prozent bei den verifizierten Neuproduktionen.

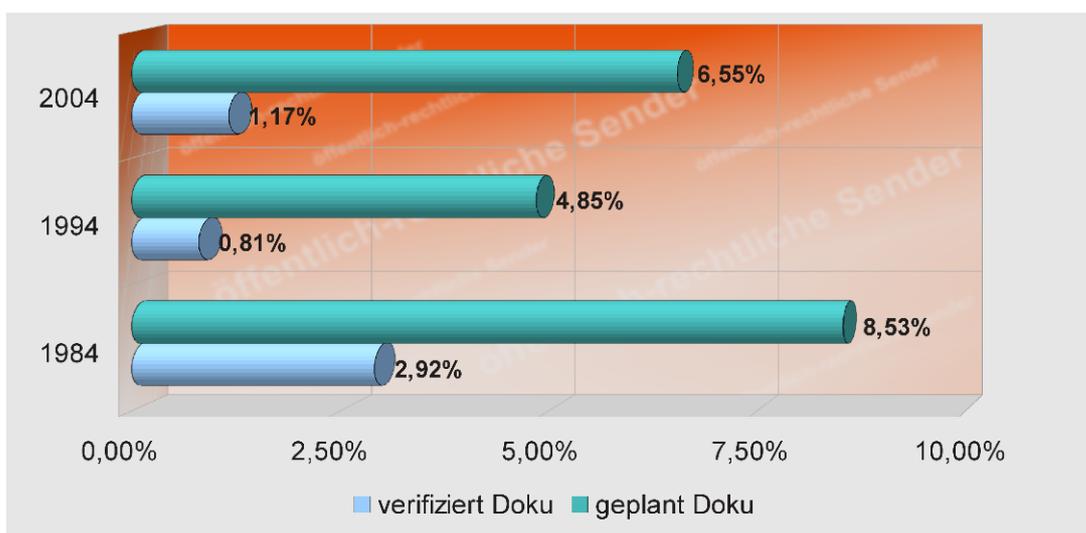


Abbildung 15: Programmanteil: prozentuale Verteilung öffentlich-rechtlich (ED\*)

2004 erholte sich der Anteil der dokumentarischen Sendungen an der Gesamtsendedauer der öffentlich-rechtlichen Sender etwas, auf etwa 6,5 % bei den geplanten Sendungen und auf etwas mehr als ein Prozent bei den verifizierten Neuproduktionen.

Diese Auf- und Abbewegung lässt sich mit der Reaktion der öffentlich-rechtlichen Sender auf die neue Konkurrenz der privaten Sender erklären. Um den unterhaltungsorientierten privaten Sendern Paroli bieten zu können, wurde ebenfalls auf mehr Unterhaltung gesetzt und der Anteil der Dokumentation 1994 stark zurückgefahren. Nach der Konsolidierung der privaten Sender und der Klärung der Ausrichtung der verschiedenen Sender gab es bei den öffentlich-rechtlichen Sen-

dem eine Rückbesinnung auf eigene Qualitäten und so erhielt auch die Fernsehdokumentation 2004 bei den öffentlich-rechtlichen wieder etwas mehr Gewicht.

## 4.2.4 Programmanteil Dokumentation: private Programme

Die absoluten Zahlen der erfassten, geplanten und besonders der verifizierten Neuproduktionen sind bei privaten Sendern wesentlich kleiner als bei den öffentlich-rechtlichen Sendern. Der geringe Anteil verifizierter Sendungen liegt hauptsächlich an der Weigerung von RTL, Daten zur Verfügung zu stellen.

Die Zahlen für die verifizierten Sendungen sind deshalb wenig aussagekräftig, die Zahlen zu den erfassten, geplanten Sendungen lassen jedoch durchaus Aussagen zu.

Schon bei den absoluten Zahlen, zu sehen im Diagramm in der Abbildung 16, ist zu erkennen, welchen kleinen Anteil am Programm die Dokumentation bei den privaten Sendern ausmacht.

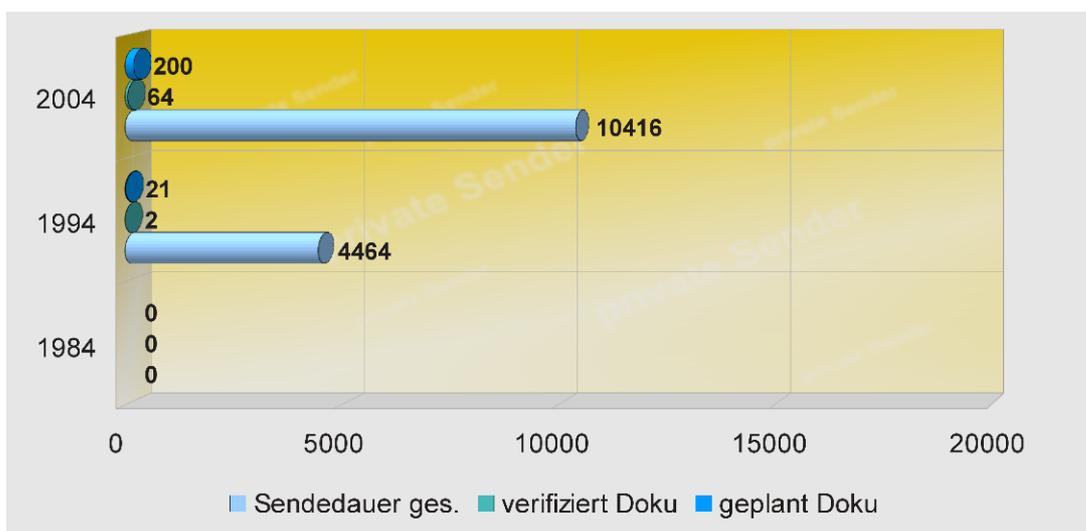


Abbildung 16: Programmanteil: zahlenmäßige Verteilung privat in Stunden (ED\*)

In der prozentualen Darstellung in Abbildung 17 auf Seite 160 ist dies noch deutlicher zu sehen.

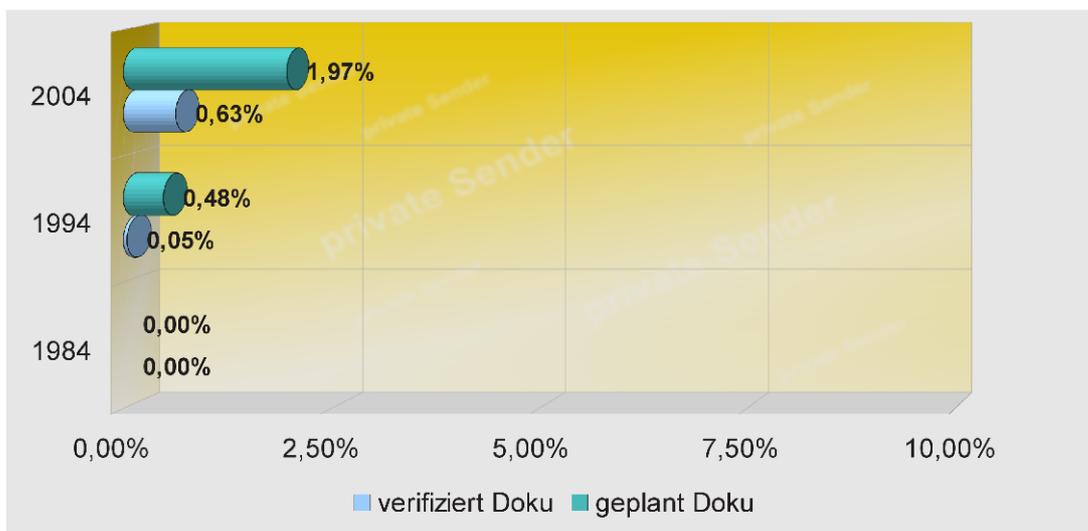


Abbildung 17: Programmanteil: prozentuale Verteilung privat (ED\*)

1994 wurden knapp ein halbes Prozent der Gesamtsendedauer bei den privaten Sendern im Sendeplan mit Dokumentation belegt. 2004 hat sich der geplante Anteil auf immerhin fast 2 % erhöht. Dies stellt immer noch einen sehr geringen Anteil dar. Über die Entwicklung der Anteile lässt sich keine Aussage treffen, da es zu 1984 keine Zahlen gibt. Jedoch scheint die Aussage zulässig, dass die Dokumentation auch bei den privaten Sendern 2004 an Bedeutung zugenommen hat, wengleich sie weiterhin eine Randerscheinung im Programm der privaten Sender bleibt.

### 4.3 Statistik der Verteilung auf die Wochentage

In den Jahren 1984, 1994 und 2004 gibt es im untersuchten Monat April deutliche Gewichtungen bei der Nutzung der Wochentage zur Ausstrahlung von Dokumentationen. Diese Gewichtung unterscheidet sich dabei für die verifizierten Sendungen und alle betrachteten Sendungen. Es gibt also Tage, die für Dokumentationen besonders genutzt werden und Tage, die für die Erstausstrahlung von Dokumentationen eine besondere Rolle spielen.

#### 4.3.1 Nutzung der Wochentage für Dokumentationen

Im Jahr 1984, in dem nur die öffentlich-rechtlichen Programme existieren, werden der Montag, der Freitag und der Sonntag am intensivsten für Fernsehdokumentationen genutzt. Der Sonntag ist dabei der bevorzugte Tag für die Dokumentation allgemein, werden nur die verifizierten Sendungen betrachtet, so ist der Montag der wichtigste Tag.<sup>131</sup>

Die Verteilung ändert sich im April 1994 sehr stark. Dies liegt weniger daran, dass in diesem Jahr auch die privaten Programme mit in die Statistik eingehen, sondern vielmehr an dem Verhalten der öffentlich-rechtlichen Sender, da diese rein zahlenmäßig das Gesamtbild bestimmen. Wichtigster Tag ist in diesem Jahr der Freitag, gefolgt vom Sonntag. Werden nur die öffentlich-rechtlichen Programme betrachtet, ist diese Dominanz des Freitags sogar noch stärker, die privaten Programme setzen stärker auf den Sonntag und gleichen die Gewichtung etwas aus. Werden nur die verifizierten Sendungen betrachtet, fallen die Sendungen der privaten Programme nicht ins Gewicht. Die Bevorzugung von Mittwoch, Freitag und Samstag für die Ausstrahlung neuer Dokumentarproduktionen wird bestimmt durch den größeren Anteil der öffentlich-rechtlichen Sender.<sup>132</sup>

---

131 Beispiele für Sendungen:  
Sonntag (29.04.1984 um 22:05 Uhr im ZDF) *Die Welt des Traums VII – in der Dichtung träumt die Menschheit* von Jürgen Kaizig  
Montag (23.04.1984 um 21:45 Uhr in der ARD produziert vom WDR) *Magische Städte: Potosi* von Edith Scholz

132 Beispiele für Sendungen:  
Freitag (01.04.1994 um 18:00 Uhr im BR) *Das neue fränkische Seenland* von Ch. Baumann  
Sonntag (10.04.1994 um 32:20 Uhr bei SAT1) *Hospital der Kuscheiltiere* Produzent nicht bekannt

In die Statistik zum April 2004 gehen auch bei den verifizierten Sendungen genügend Anteile der privaten Sender mit ein, so dass nicht mehr das Verhalten der öffentlich-rechtlichen Sender die Statistik bestimmt. Zu den wichtigsten Tagen für die Ausstrahlung von Dokumentationen werden der Donnerstag, gefolgt vom Sonntag, die Unterschiede sind jedoch nur noch gering und die Tage werden viel gleichmäßiger genutzt als in den Jahren 1984 und 1994. Die Unterschiede zwischen öffentlich-rechtlichen und privaten Sendern sind jedoch ganz erheblich. Der Sonntag dominiert bei den öffentlich-rechtlichen Sendern, er spielt bei den privaten Sendern aber keine Rolle. In den privaten Programmen wird das Wochenende, Samstag und Sonntag, wesentlich weniger genutzt, ansonsten sind alle Wochentage etwa gleich stark vertreten, mit einer leichten Spitze am Donnerstag.<sup>133</sup>

Bei den verifizierten Sendungen stellt sich die Gesamtverteilung aller Programme etwas anders dar, die Unterschiede sind deutlicher. Dienstag und Donnerstag sind die wichtigsten Tage bei den Erstausstrahlungen und der Sonntag fällt deutlich ab. Die öffentlich-rechtlichen Sender benutzen alle Wochentage gleichmäßig für Erstausstrahlungen, mit einer etwas größeren Zahl am Dienstag. Bei den privaten Sendern werden Samstag und Sonntag fast gar nicht und in der Woche hauptsächlich der Dienstag und der Donnerstag zur Ausstrahlung neuer Dokumentationen genutzt.

In den folgenden Abschnitten *4.3.2 Wochentage: Gesamtbetrachtung aller Programme* auf Seite 163 und *4.3.3 Wochentage: Vergleich öffentlich-rechtliche, private Sender* auf Seite 166 werden die Zusammenhänge ausführlich erläutert.

---

133 Beispiele für Sendungen:  
Sonntag (04.04.2004 um 20:15 Uhr in 3sat produziert vom WDR) *Fabelhaftes Langohr – Der Osterhase* von Herbert Ostwalt  
Donnerstag (01.04.2004 um 22:15 Uhr bei Kabel) *Knochenjob in Afrika* von Volkhart Bauer

### 4.3.2 Wochentage: Gesamtbetrachtung aller Programme

Durch die Betrachtung der drei Zeiträume April 1984, April 1994 und April 2004 und der großen Menge an erfassten Sendungen lässt sich auch die Nutzung der verschiedenen Wochentage zur Ausstrahlung von Dokumentationen darstellen.

Die Übersicht in Abbildung 18 über die zahlenmäßige Verteilung aller erfassten, also geplanten Sendungen bei allen ausgewerteten Sendern zeigt, dass sich die Gewichtungen über die Jahre verschieben. 1984 lag der Schwerpunkt auf Sonntag und Freitag, im Jahr 1994 war dies sogar noch stärker der Fall, erst 2004 ist die Verteilung etwas gleichmäßiger mit dem Schwerpunkt auf Donnerstag und Sonntag.

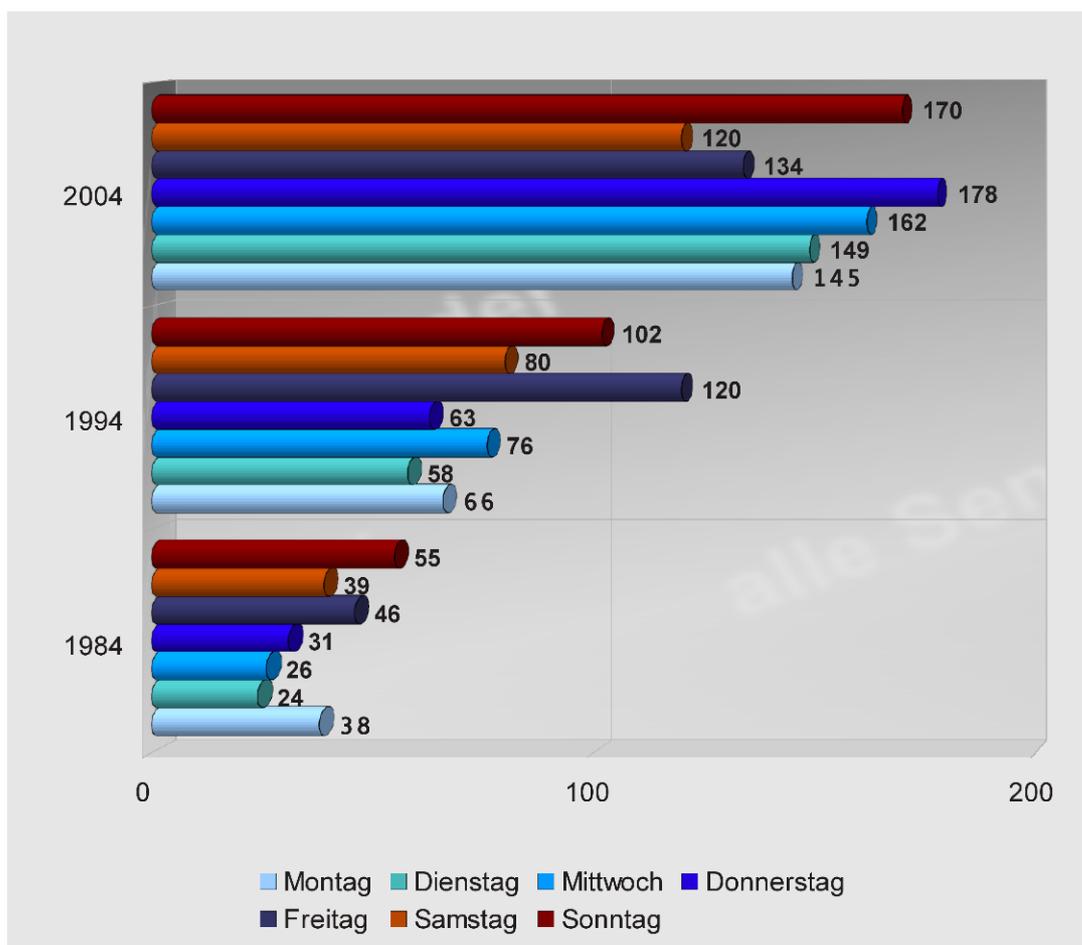


Abbildung 18: Wochentage: zahlenmäßige Gesamtverteilung, alle Sendungen (ED\*)

Die Grafik in Abbildung 19 auf dieser Seite mit der prozentualen Verteilung zeigt diese Nutzungsverteilung noch einmal deutlich. Der Sonntag ist 1984 mit 21 % der am meisten für Dokumentationen genutzte Tag, gefolgt vom Freitag mit 18 %. Im April 1994 gibt es ebenfalls zwei Tage, die deutlich häufiger für die Ausstrahlung von Dokumentationen genutzt werden als andere Tage, jedoch ist die Gewichtung gegenüber 1984 vertauscht: der Freitag hat jetzt einen Anteil von 21 % und der Sonntag von 18 %.

Im Jahr 2004 ist die Differenz zwischen den Anteilen wesentlich geringer, alle Tage rangieren zwischen 11 % (Samstag) und 17 % (Donnerstag). Die wichtigsten Tage für die Ausstrahlung von Fernsehdokumentationen sind 2004 mit 17 % der Donnerstag und mit 16 % der Sonntag.

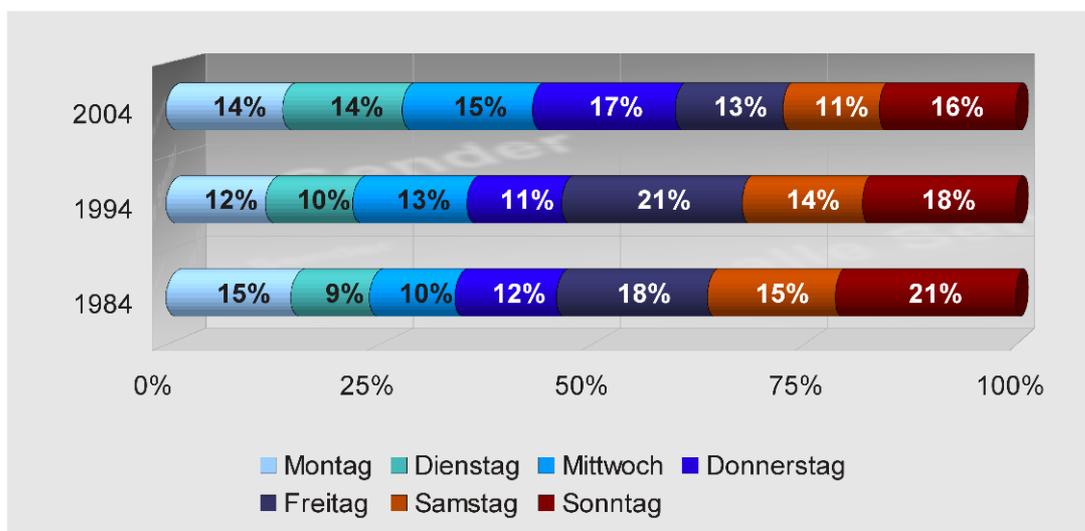


Abbildung 19: Wochentage: prozentuale Gesamtverteilung, alle Sendungen (ED\*)

Bei den verifizierten Neuproduktionen zeigt sich eine etwas andere Verteilung. Die Abbildungen 20 und 21 auf den Seiten 165 und 166 zeigen besonders 1984 und 2004 eine andere Nutzung der Wochentage. Schon die zahlenmäßige Darstellung in Abbildung 20 macht die veränderte Verteilung deutlich, und in der prozentualen Aufschlüsselung in Abbildung 21 ist dies noch genauer zu erkennen.

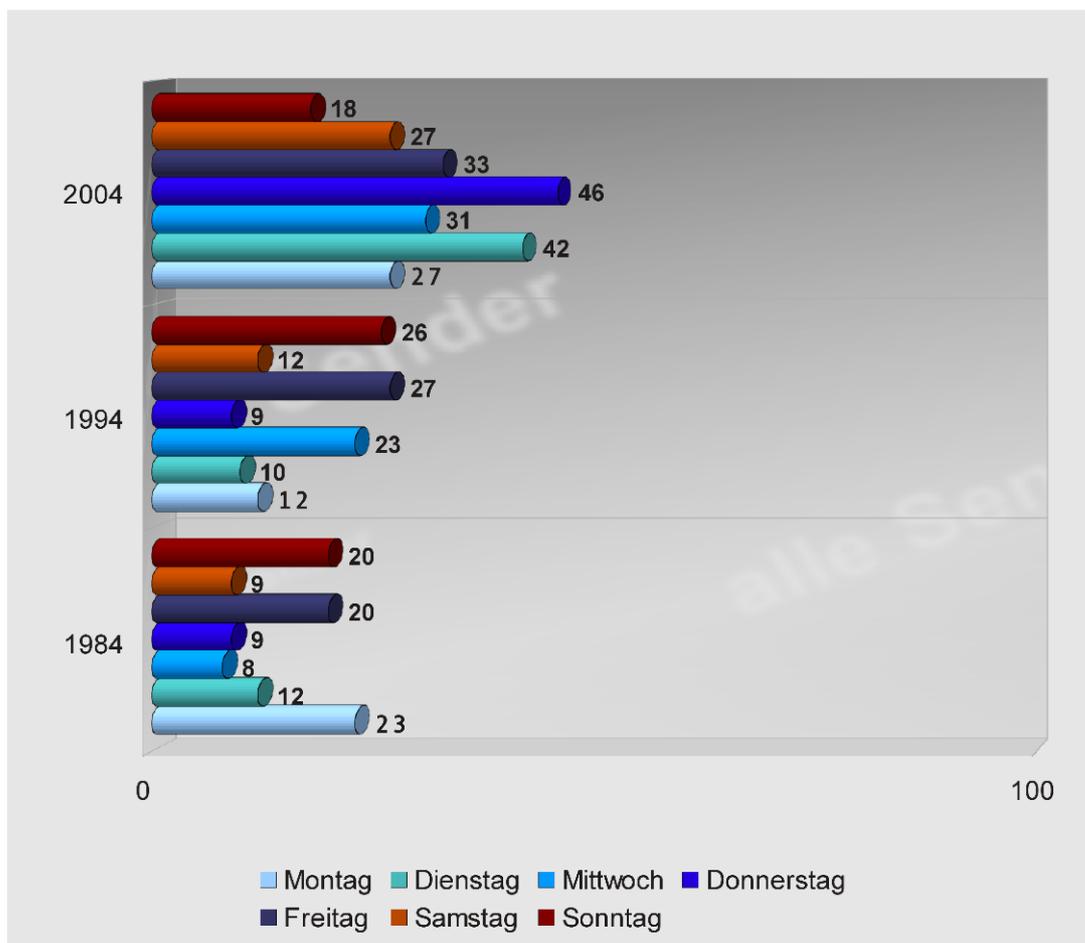


Abbildung 20: Wochentage: zahlenmäßige Gesamtverteilung, verifizierte Sendungen (ED\*)

1984 werden vornehmlich am Montag – mit 23 Produktionen, was einem prozentualen Anteil von ebenfalls 23 % entspricht – neue Produktionen ausgestrahlt, gefolgt von Freitag und Sonntag mit jeweils 20 Produktionen bzw. 20 % Anteil. Der Montag verliert 1994 diese Bedeutung und bleibt auch 2004 einer der weniger genutzten Tage. 1994 sind die wichtigsten Tage für Erstausstrahlungen von Fernsehdokumentationen der Freitag, gefolgt vom Sonntag und Mittwoch. Die zahlenmäßigen Anteile sind 27 Sendungen am Freitag, 26 am Sonntag und 23 am Mittwoch. Die prozentuale Verteilung ist dementsprechend: 23 % am Freitag, 22 % am Sonntag und 19 % am Mittwoch.

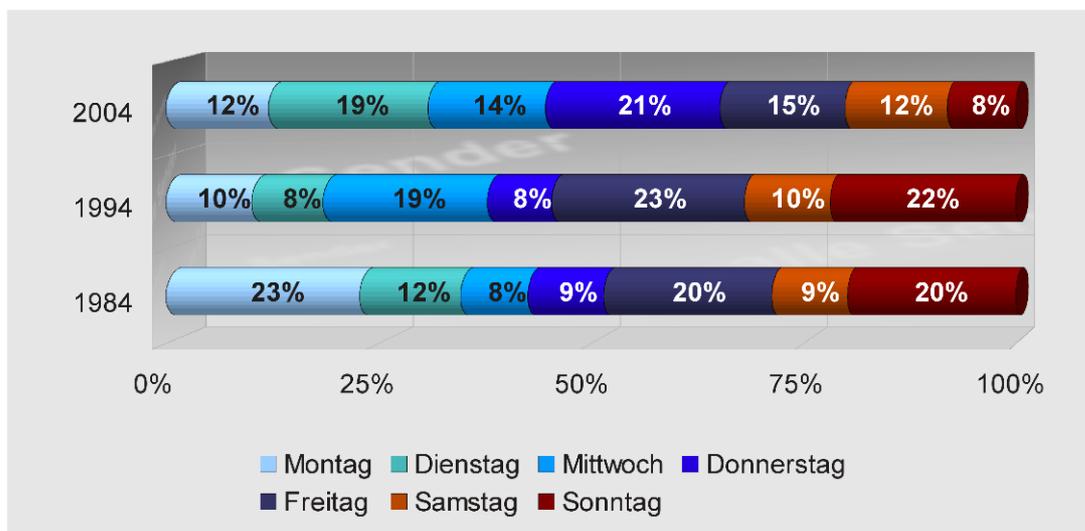


Abbildung 21: Wochentage: prozentuale Gesamtverteilung, verifizierte Sendungen (ED\*)

Im April 2004 sieht die Verteilung komplett anders aus. Der Sonntag fällt mit nur 8 % Anteil und 18 Produktionen stark ab; Montag, Mittwoch und Samstag sind relativ gleichauf im Bereich zwischen 12 und 15 %, was einem Bereich zwischen 27 und 31 Sendungen entspricht.

Die im April 2004 am stärksten zur Ausstrahlung von dokumentarischen Neuproduktionen genutzten Tage sind mit 42 Sendungen und einem Anteil von 19 % der Dienstag und mit 46 Sendungen und einem Anteil von 21 % der Donnerstag.

Die Zusammenhänge, die den Änderungen in den Verteilungen zugrunde liegen, lassen sich durch eine getrennte Betrachtung von öffentlich-rechtlichen und privaten Sendern etwas besser aufschlüsseln.

### 4.3.3 Wochentage: Vergleich öffentlich-rechtliche, private Sender

Die Diagramme in den Abbildungen 22 und 23 auf der Seite 167 und 168 zeigen die zahlenmäßige Verteilung der erfassten, geplanten dokumentarischen Sendungen getrennt für die öffentlich-rechtlichen und die privaten Sender. Im Vergleich mit dem Diagramm in Abbildung 18 auf der Seite 163 lässt sich zeigen, welchen Einfluss öffentlich-rechtliche Sender und private Sender auf den Gesamtzusammenhang haben.

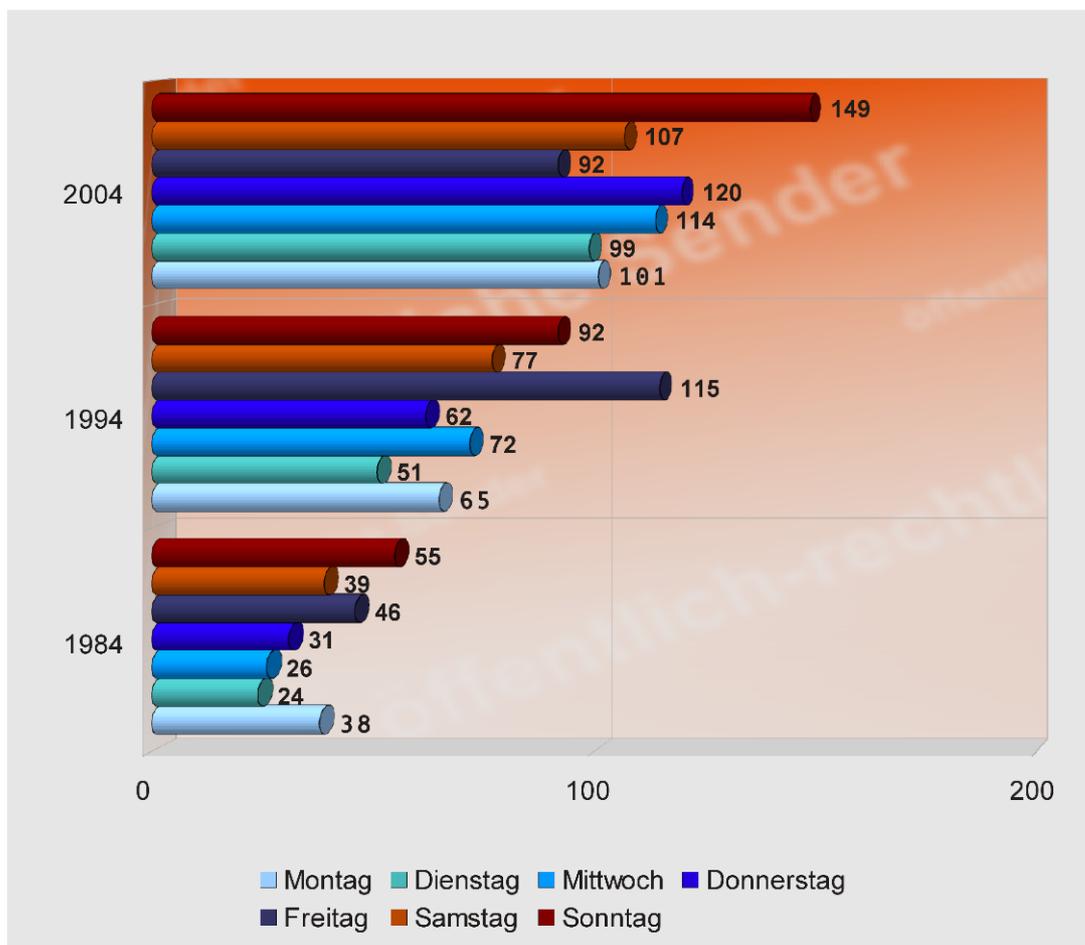


Abbildung 22: Wochentage: zahlenmäßige Verteilung öffentlich-rechtlich, alle Send. (ED\*)

Naturgemäß spielen die privaten Sender 1984 keine Rolle und haben somit auch keinen Einfluss auf die Zahlen. 1994 ist der Anteil der privaten Sender nach wie vor eher gering, jedoch beeinflussen die Anteile der privaten Sender das Gesamtergebnis durchaus. Bei den privaten Sendern sind im April 1994 der Dienstag und der Sonntag mit sieben bzw. zehn Sendungen die wichtigsten Tage. Bei den öffentlich-rechtlichen Sendern spielt der Dienstag keine Rolle, und der Sonntag ist nach dem Freitag nur der zweitwichtigste Tag mit einem deutlichen Abstand von 23 Sendungen oder 5 %.

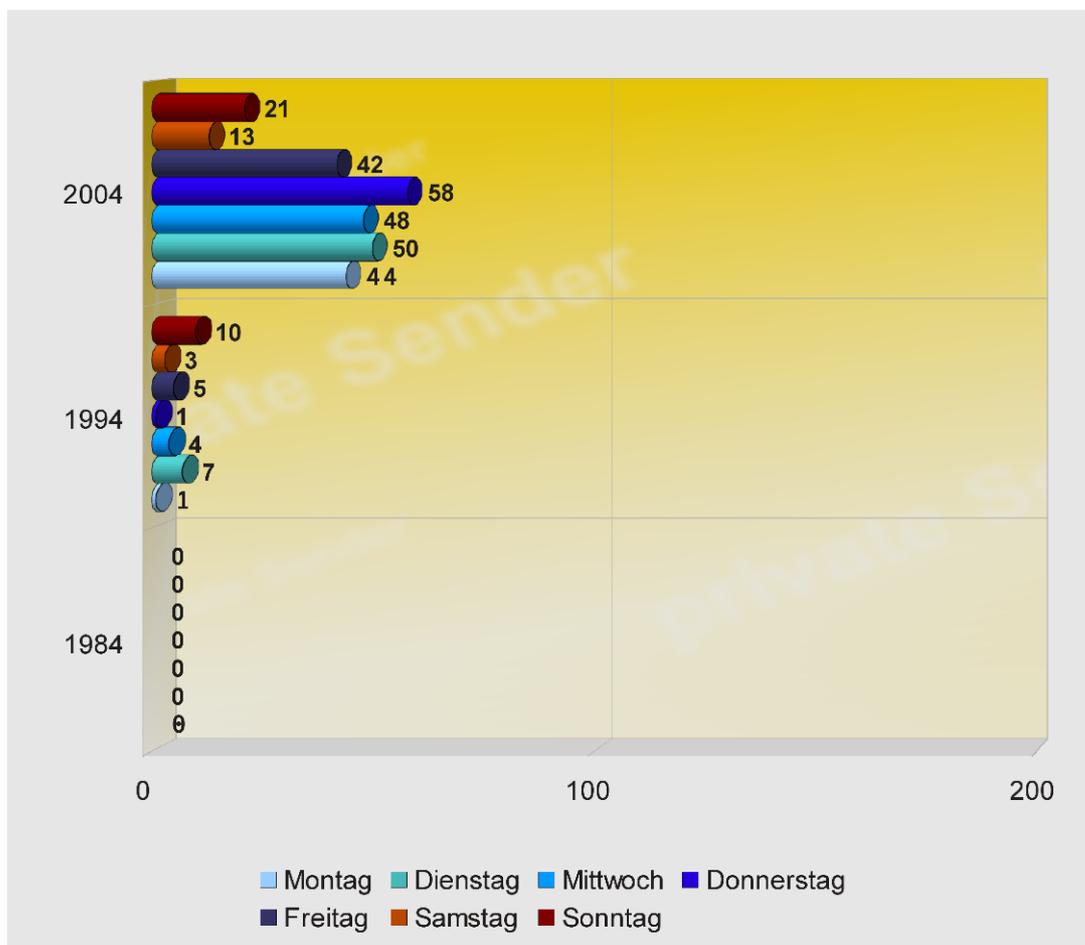


Abbildung 23: Wochentage: zahlenmäßige Verteilung privat, alle Sendungen (ED\*)

Diese Verteilung ist auch in den prozentualen Darstellungen in den Grafiken in den Abbildungen 24 und 25 auf der Seite 169 gut zu erkennen. Die privaten Sender verhelfen dem Sonntag damit zu mehr Gewicht, was eher seiner Rolle von 1984 entspricht.

2004 ist der Anteil der privaten Sender deutlich höher, und damit ist auch ein Vergleich zwischen öffentlich-rechtlichen und privaten Sendern ergiebiger. Der zahlenmäßige Vergleich zwischen den Diagrammen in den Abbildungen 22 und 23 (Seite 167 und 168) sowie der Vergleich der prozentualen Anteile in den Diagrammen der Abbildungen 24 und 25 (beide auf Seite 169) geben einigen Aufschluss.

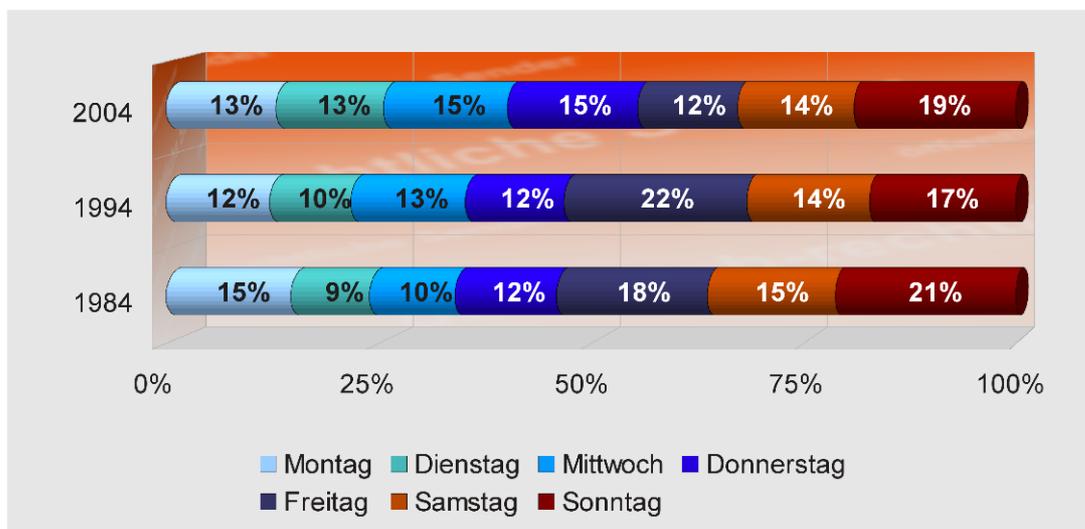


Abbildung 24: Wochentage: prozentuale Verteilung öffentlich-rechtlich, alle Sendungen (ED\*)

Bei den öffentlich-rechtlichen Sendern ist im April 2004 der Sonntag mit 149 Sendungen und einem Anteil von 19 % der wichtigste Tag für dokumentarische Sendungen.

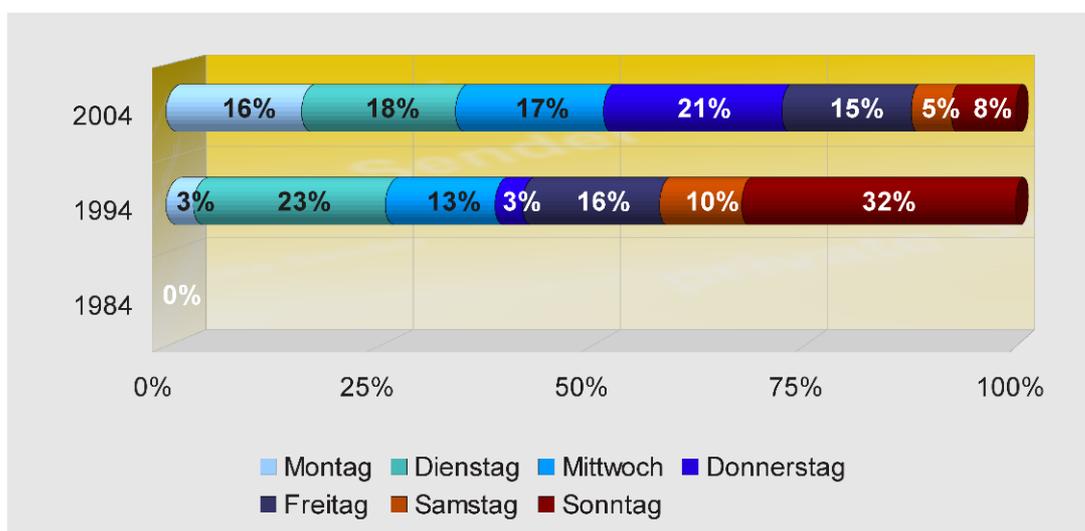


Abbildung 25: Wochentage: prozentuale Verteilung privat, alle Sendungen (ED\*)

Bei den privaten Sendern spielt der Sonntag mit 8 % und nur 21 Sendungen eine untergeordnete Rolle, dafür ist der Donnerstag mit 22 % und 58 Sendungen der wichtigste Tag bei den privaten Sendern. In der Summe ergibt das die oben

beschriebene Dominanz für den Donnerstag und den Sonntag als wichtigste Wochentage bei der Betrachtung aller Sender.

Werden nur die verifizierten Sendungen, also die Neuproduktionen betrachtet, spielen die privaten Sender aufgrund der geringen Anzahl auch 1994 keine Rolle. Sehr spannend und aufschlussreich ist jedoch eine Analyse der Situation im April 2004.

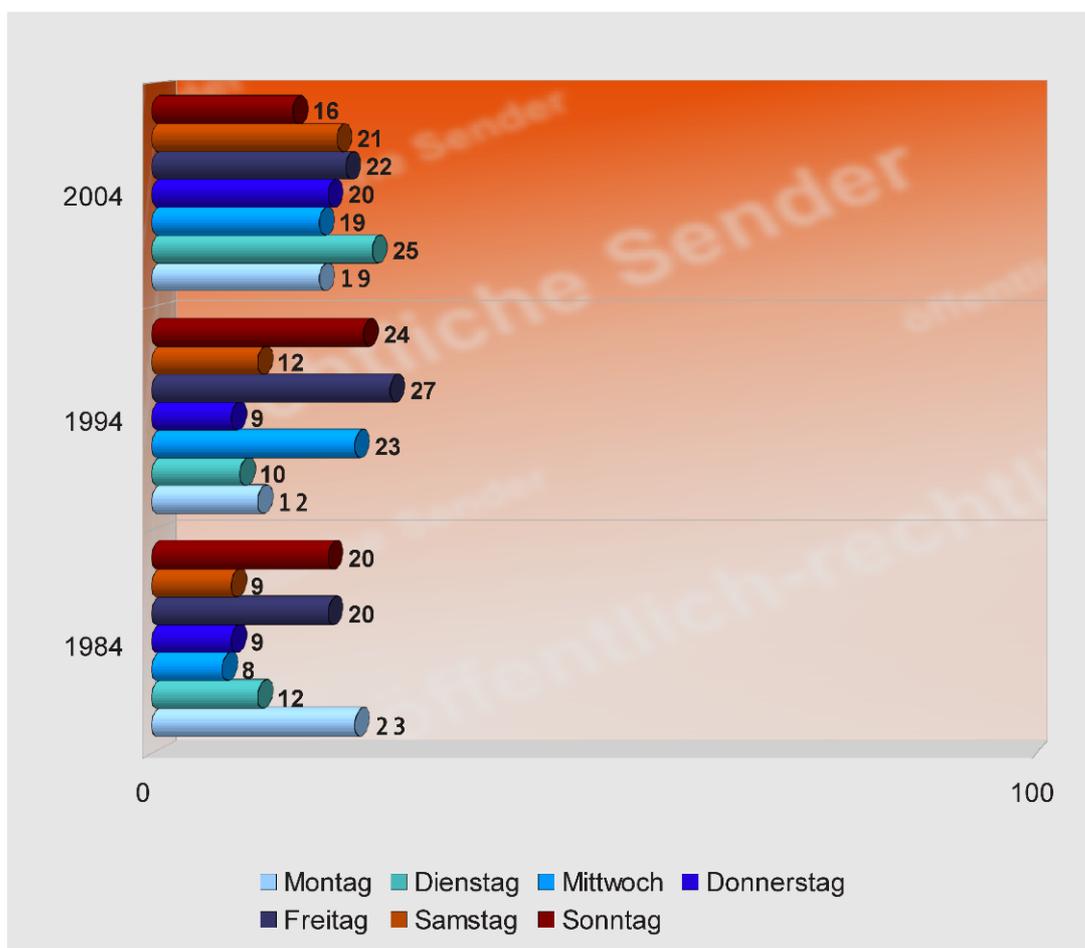


Abbildung 26: Wochentage: zahlenmäßige Verteilung öffentlich-rechtlich, verifizierte Sendungen (ED\*)

In den Abbildungen 26 und 27 (Seite 170 und 171) ist die zahlenmäßige Verteilung zu sehen, und in den Abbildungen 28 und 29 (Seite 172) wird die prozentuale Verteilung dargestellt.

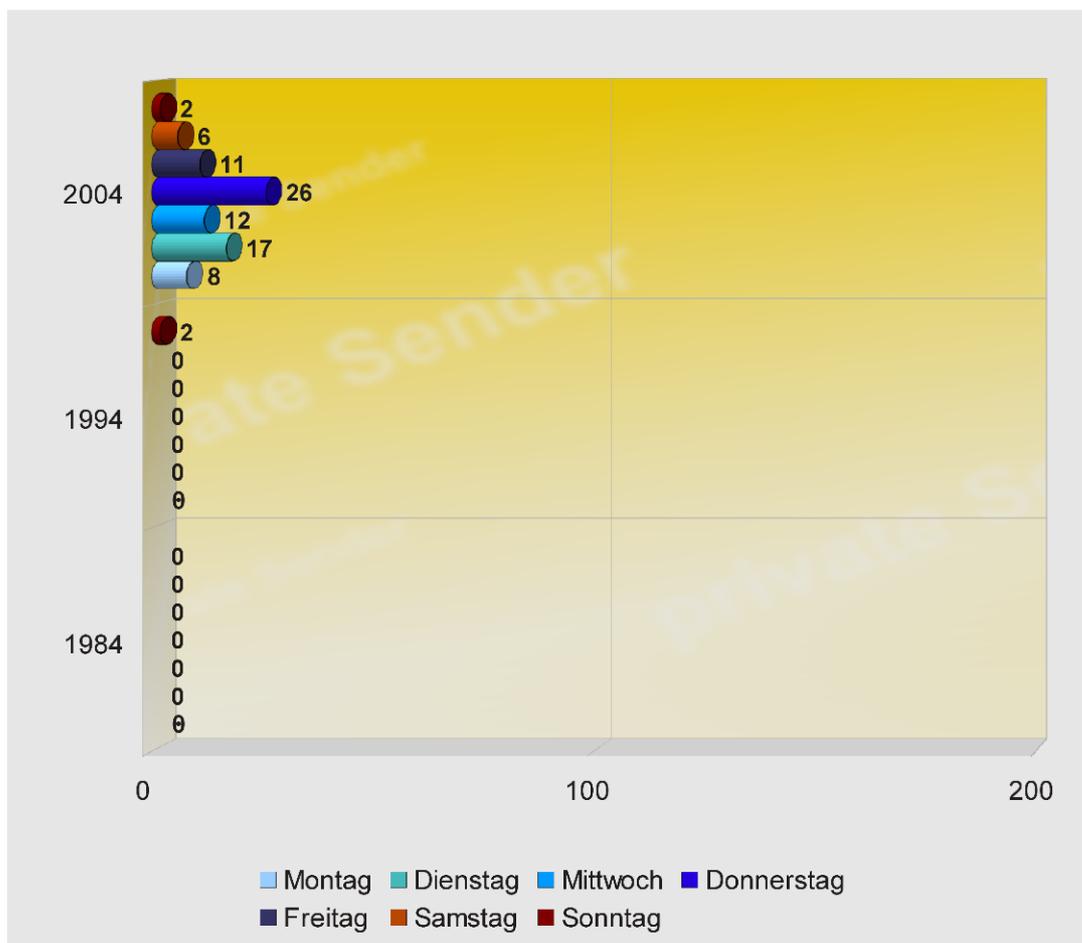


Abbildung 27: Wochentage: zahlenmäßige Verteilung privat, verifizierte Sendungen (ED\*)

Bei den öffentlich-rechtlichen Sendern ist eine gleichmäßige Verteilung mit einer leichten Dominanz des Dienstags mit 25 Sendungen und einem Anteil von 18 % zu erkennen. Bei den privaten Sendern ist deutlich der Donnerstag der wichtigste Tag. Aus diesen Einzelverteilungen ergibt sich die oben bereits genannte Herausbildung des Dienstags und des Donnerstags als die wichtigsten Tage für die Ausstrahlung von Neuproduktionen im Bereich der Dokumentation.

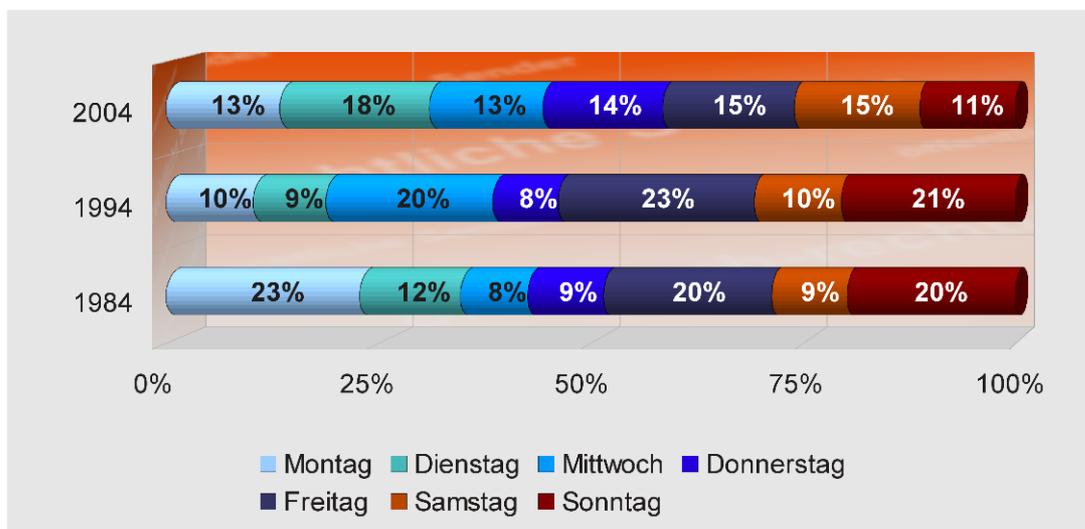


Abbildung 28: Wochentage: prozentuale Verteilung öffentlich-rechtlich, verifizierte Sendungen (ED\*)

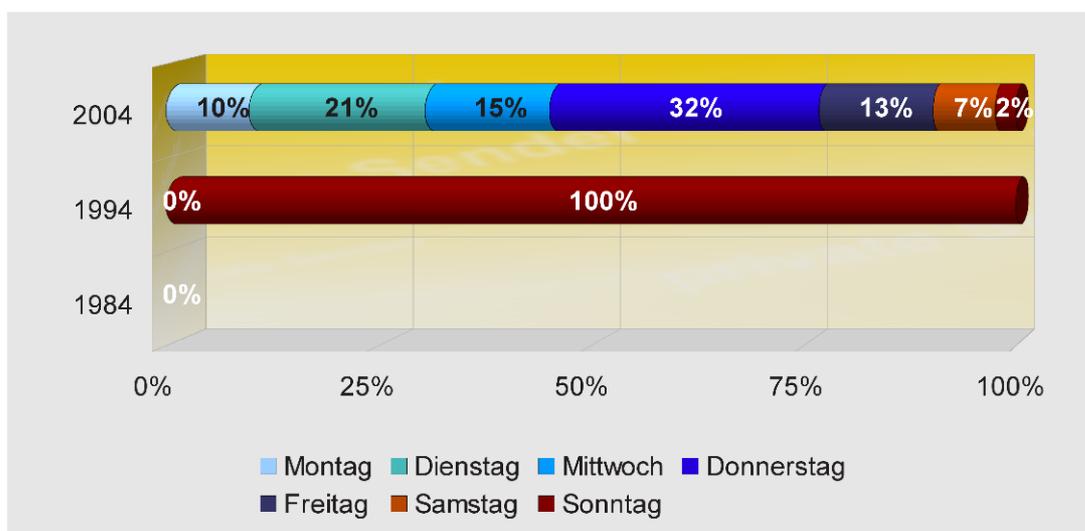


Abbildung 29: Wochentage: prozentuale Verteilung privat, verifizierte Sendungen (ED\*)

### 4.4 Statistik der Sendezeiten

Ein weiterer Indikator für den Stellenwert von Produktionen ist die Einordnung im Programmschema, also vereinfacht gesagt: der Sendeplatz und die Sendezeit. Mit diesem internen Stellenwert ist ganz eng der betriebene Aufwand für die jeweilige Produktion verbunden, und auch die inhaltliche und formale Umsetzung von Produktionen ändert sich je nach Sendeplatz.

#### 4.4.1 Formale Festlegung: Einteilung der Sendezeiten

Im Rahmen der Datenerhebung wurde zu jeder Sendung auch die entsprechende Sendezeit vermerkt. Eine Einzelauswertung oder Einzeldarstellung nach Sendezeiten ist nicht sinnvoll, da die exakte Sendezeit keine zusätzliche Information liefert, die Darstellung wesentlich unübersichtlicher wäre und auch in der Programmplanung üblicherweise bestimmte Zeitabschnitte zusammengefasst werden. Innerhalb der Abschnitte haben die einzelnen Sendungen einen etwa gleichen Stellenwert. Aus den allgemeinen zum Teil etwas unterschiedlichen Einteilungen der Sender lässt sich eine für die Dokumentationsproduktion allgemein für alle Sender verwendbare Einteilung der Sendezeit-Blöcke festlegen:<sup>134</sup>

**02:00 - 12:00 Uhr Nacht- und Vormittagsprogramm**

**12:00 - 17:00 Uhr Nachmittagsprogramm**

**17:00 - 20:15 Uhr Vorabendprogramm**

**20:15 - 22:15 Uhr Hauptsendezeit (Primetime)**

**22:15 - 02:00 Uhr Spätprogramm**

#### 4.4.2 Nutzung der Sendezeiten für Dokumentationen

Die Daten zur Verteilung der Dokumentationen im Sendeablauf, also die bevorzugten Sendezeiten für Dokumentationen, ergeben das Bild einer Entwicklung von 1984 bis 2004 in der sich einige Dinge verschoben haben. Dabei sind einige Ent-

---

134 Diese Einteilungen lehnen sich an bestehende Konzepte an, sind aber darauf ausgelegt sinnvolle Ergebnisse in diesem Untersuchungszusammenhang zu ermöglichen.

wicklungstendenzen klar und kontinuierlich. In anderen Fällen scheint die Zeit um das Jahr 1994 eine Art Versuchs- oder Übergangsstadium gewesen zu sein, in dem die neuen Strukturen der veränderten Sendezeiten und der zusätzlichen Programme ausgelotet und getestet wurden.

Werden alle Programme, also der gesamte Bereich Fernsehdokumentation betrachtet, so lassen sich einige wesentliche Punkte feststellen. Für alle erfassten Sendungen verschiebt sich das Gewicht von der Primetime hin zur hauptsächlichlichen Nutzung des Nachmittagsprogramms für Dokumentationen. Für die verifizierten Erstausstrahlungen ist 1984 die Primetime Hauptsendezeit und bleibt dies auch in den Jahren 1994 und 2004. Eine große Diskrepanz zwischen verifizierten und allen erfassten Sendungen gibt es bei der Nutzung des Nacht- und Vormittagsprogramms. Ist dieser Sendezeitblock für die verifizierten Sendungen ohne Bedeutung, wird er für alle erfassten Sendungen 2004 zum zweitwichtigsten Sendezeitblock. In Punkt 4.4.3 *Sendezeiten: Gesamtbetrachtung* ab Seite 175 werden die Zusammenhänge für alle Programme ausführlich dargestellt.<sup>135</sup>

Ein Vergleich der Entwicklung der Sendezeitblöcke zwischen den öffentlich-rechtlichen Sendern und den privaten Sendern ist aufgrund der geringen Datenmengen zu den privaten Sendern in den Jahren 1984 und 1994 nicht sinnvoll. Ein Vergleich der Sendezeiten im Jahr 2004 ist jedoch sehr interessant.

Für die öffentlich-rechtlichen Sender ergibt sich im Jahr 2004 für alle erfassten Sendungen eine sehr gleichmäßige Nutzung mit einer klaren Hauptnutzungszeit, dem Nachmittagsprogramm. Die Privaten staffeln die Nutzung deutlicher, es gibt eine Hauptnutzungszeit mit dem Nacht- und Vormittagsprogramm und eine sehr

---

135 Beispiele für Sendungen:  
Primetime (26.04.1984 um 20:15 Uhr in der ARD produziert vom WDR) *Arme Welt – Reiche Welt: Alt sein* von Hans Josef Dreckmann  
Primetime (28.04.1994 um 20:15 Uhr im ZDF) *Frank Farian – Die Erfolgsstory* von D. Quaschnewitz  
Primetime (29.04.2004 um 20:15 Uhr im BR) *Irgendwo in Bayern* von Ulrich Frantz  
Nacht- und Vormittagsprogramm (21.04.2004 um 09:00 Uhr im WDR) *Wildpferde – Das Erbe der Freiheit* Produzent nicht bekannt

geringe Nutzung zur Primetime. Ausführlich dargestellt wird dies unter *4.4.4 Sendezeit: Vergleich der Daten 2004, alle Sendungen* ab Seite 182.<sup>136</sup>

Bei den verifizierten Erstaussstrahlungen sieht der Vergleich etwas anders aus. Sowohl öffentlich-rechtliche als auch private Sender staffeln die Nutzung. Es gibt jedoch bei beiden zwei Hauptnutzungszeiten, die zusammen mehr als Zweidrittel der Sendungen auf sich vereinen, und es gibt kaum bis gar nicht genutzte Sendezeitblöcke. Für die öffentlich-rechtlichen sind die Primetime und das Vorabendprogramm die wichtigsten Blöcke. Das Nacht- und das Vormittagsprogramm spielen keine Rolle. Auch bei den privaten Sendern hat das Nacht- und Vormittagsprogramm keine Bedeutung, noch weniger wird hier das Vorabendprogramm genutzt. Wichtigste Sendezeitblöcke dagegen sind das Nachmittagsprogramm und die Primetime. Eine ausführlichere Analyse ist in Punkt *4.4.5 Sendezeit: Vergleich der Daten 2004, verifizierte Sendungen* ab Seite 185 zu finden.<sup>137</sup>

### 4.4.3 Sendezeiten: Gesamtbetrachtung

Die Diagramme in den Abbildungen 30 und 31 auf den Seiten 176 und 177 zeigen die Entwicklung aller erfassten Sendungen, und die Diagramme in den Abbildungen 32 und 33 auf den Seiten 177 und 178 zeigen die Entwicklung der verifizierten Sendungen. Im April 1984 – noch ohne private Sender – war bei allen erfassten Sendungen die wichtigste Sendezeit die Primetime von 20:15 Uhr bis 22:15 Uhr mit 104 Sendungen bzw. 41 % Anteil. Zweitwichtigste Sendezeit ist das Vorabendprogramm (17:00 bis 20:15 Uhr) mit 81 Sendungen (entspricht 32 %). Die zahlenmäßige und die prozentuale Darstellung in den Diagrammen in Abbildung 30 und 31 (Seite 176 und 177) zeigen dies deutlich.

---

136 Beispiele für Sendungen:  
Nachmittagsprogramm (21.04.2004 um 15:15 Uhr im NDR) *Normadenleben in der Mongolei* von Christian Romanowsky  
Nacht- und Vormittagsprogramm (22.04.2004 um 05:45 Uhr bei RTLII) *Hände weg von meinem Heim – Einbrecher und Opfer* Produzent nicht bekannt

137 Beispiele für Sendungen:  
Vorabendprogramm (22.04.2004 um 19:30 Uhr im BR) *Faszination Wissen: Ein Franke und die Hugentotten* von Jutta Neupert  
Primetime (06.04.2004 um 20:15 Uhr bei VOX) *Unser Traum vom Haus III* Produzent nicht bekannt

Die Zahlen für den April des Jahres 1994 zeigen eine leichte Verschiebung, nicht mehr die Vorabendzeit, sondern das Nachmittagsprogramm wird der zweitwichtigste Sendezeitblock für die Dokumentation (140 Sendungen, 26 % Anteil), am wichtigsten bleibt weiterhin die Primetime mit 162 Sendungen oder 30 % Anteil. Der Einfluss der privaten Sender ist auch 1994 noch vernachlässigbar (siehe Abbildung 36, Seite 183). Lediglich das Spätprogramm (22:15 bis 2:00 Uhr), das 1994 die am meisten für Dokumentationen genutzte Sendezeit der privaten Programme ist (13 Sendungen), fällt durch diese Nutzung nicht so stark ab, wie das nur wenig genutzte Nacht- und Vormittagsprogramm zwischen 2:00 und 12:00 Uhr.

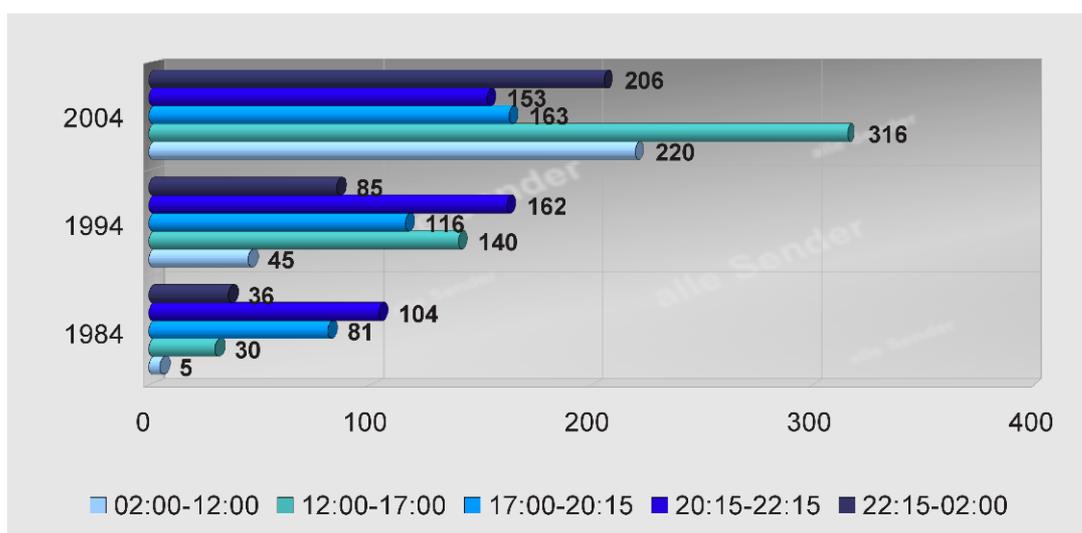


Abbildung 30: Sendezeit: zahlenmäßige Gesamtverteilung, alle Sendungen (ED\*)

Im Jahr 2004 ändert sich die Verteilung für alle erfassten Sendungen komplett. Grund dafür sind ein geändertes Verhalten der öffentlich-rechtlichen Sender (siehe Abbildung 34, Seite 182), und die privaten Sender produzieren mittlerweile genügend Sendungen, um einen wahrnehmbaren Einfluss zu haben (siehe Abbildung 36, Seite 183). Mit 41 % und 316 Sendungen wird das Nachmittagsprogramm zur wichtigsten Sendezeit. Primetime und Vorabendprogramm sind 2004 nur noch von untergeordneter Bedeutung.

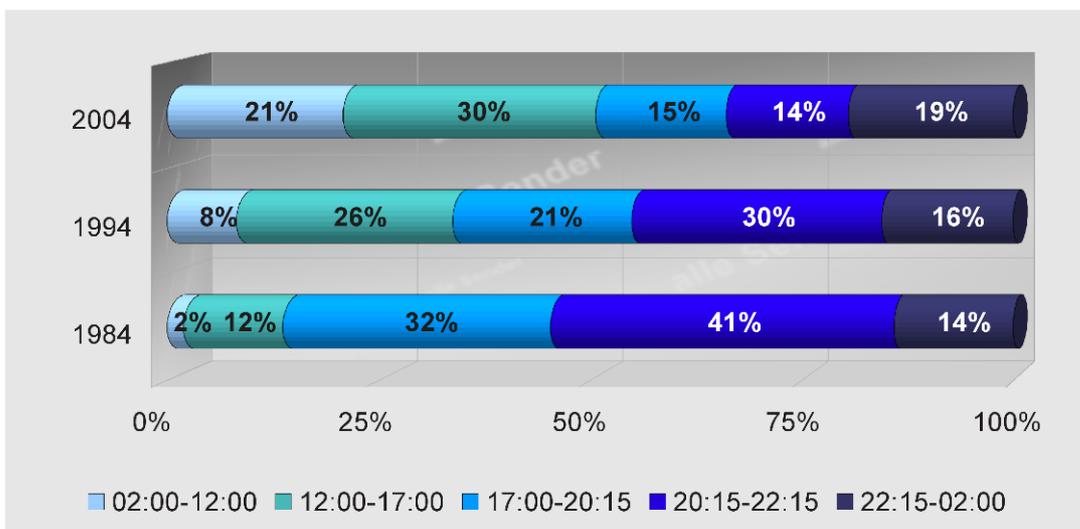


Abbildung 31: Sendezeit: prozentuale Gesamtverteilung, alle Sendungen (ED\*)

Auch für die verifizierten Sendungen gilt, dass die Jahre 1984 und 1994 von den öffentlich-rechtlichen Programmen bestimmt werden, die privaten Sender bekommen erst 2004 einen wahrnehmbaren Einfluss (siehe Abbildung 40, Seite 186).

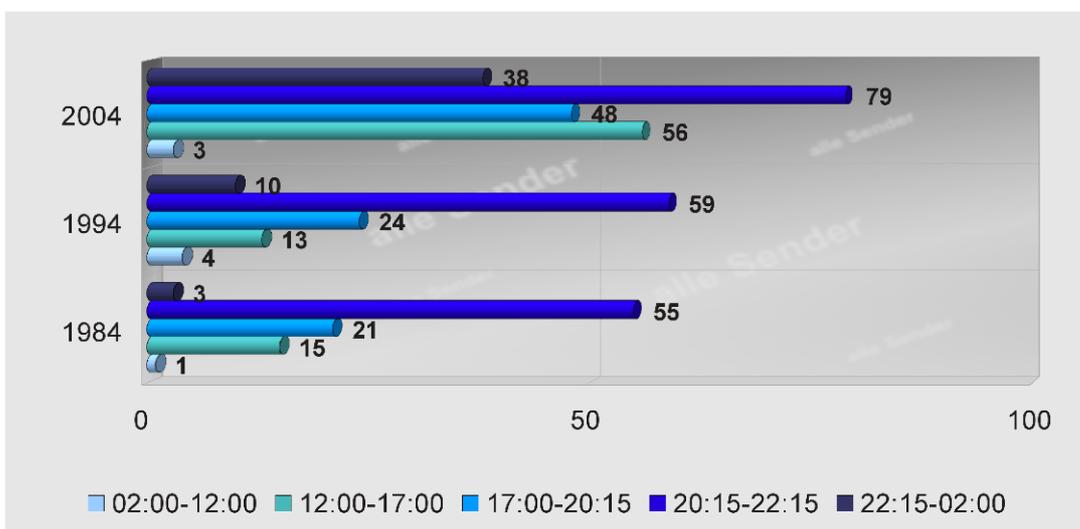


Abbildung 32: Sendezeit: zahlenmäßige Gesamtverteilung, verifizierte Sendungen (ED\*)

Im Vergleich zu allen erfassten Sendungen sieht die Verteilung und die Entwicklung der Verteilung für die verifizierten Sendungen erheblich anders aus. Die Zu-

sammenhänge geben die Diagramme in den Abbildungen 32 und 33 (Seite 177 und 178) wieder.

Die Primetime ist für die Erstausstrahlungen in allen drei betrachteten Jahren die wichtigste Sendezeit, dabei sinkt der prozentuale Anteil von 58 % im April 1984 über 54 % im April 1994 auf 35 % im April des Jahres 2004, sie bleibt jedoch deutlich die wichtigste Sendezeit. Die anderen Sendezeitblöcke liegen zwischen 25 und 17 %, lediglich das Nacht- und Vormittagsprogramm fällt mit nur einem Prozent Anteil stark ab.

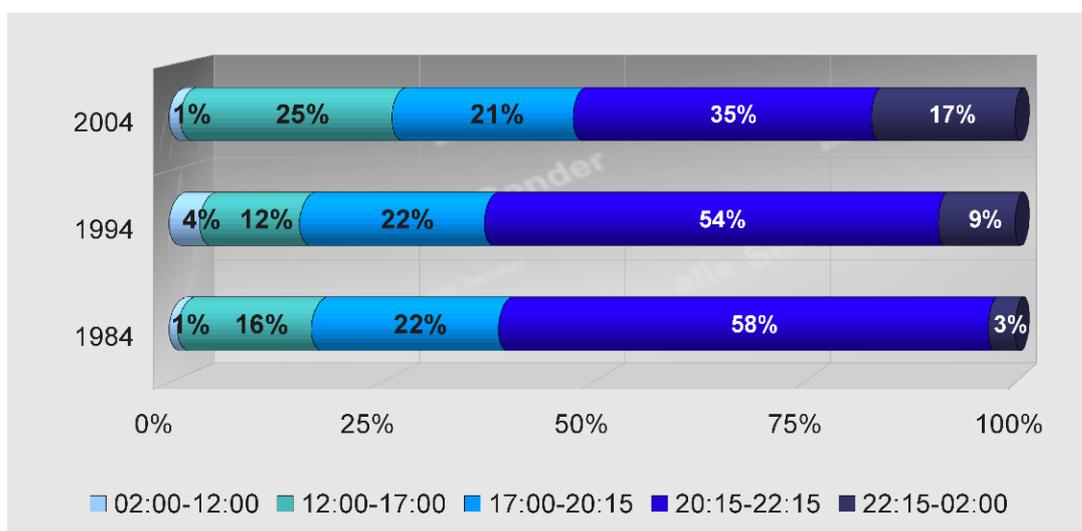


Abbildung 33: Sendezeit: prozentuale Gesamtverteilung, verifizierte Sendungen (ED\*)

### 02:00 bis 12:00 Uhr: Nacht- und Vormittagsprogramm

Die absolute und die prozentuale Auswertung der Sendezeiten für alle Programme zeigen deutlich, dass das Nacht- und Vormittagsprogramm (2:00 bis 12:00 Uhr) – mit einem bis vier Prozent Anteil – keine attraktive Plattform für die Positionierung von Erstausstrahlungen ist. Etwas anders sieht es bei allen erfassten Dokumentationen aus, im Jahr 2004 hat sich dort diese Sendezeit zur zweitwichtigsten mit 220 Sendungen und einem Anteil von 21 % entwickelt. Erklären lässt sich das Verhältnis von drei verifizierten Sendungen zu 220 erfassten Sendungen durch die intensive Nutzung dieses Programmblocks für Wiederholungen.

## **12:00 bis 17:00 Uhr: Nachmittagsprogramm**

Werden alle erfassten Sendungen betrachtet gibt es im Sendezeitblock *Nachmittagsprogramm* eine eindeutige Entwicklungsrichtung. Der Anteil steigert sich von 12 % im April 1984 über 26 % im Jahr 1994 auf 30 %, was 316 Sendungen entspricht, im Jahr 2004. Das Nachmittagsprogramm wird damit zur wichtigsten Sendezeit für Fernsehdokumentationen. Bei den verifizierten Sendungen verhält sich dies etwas anders, der Anteil verändert sich wellenförmig, er sinkt von 1984 nach 1994 von 16 auf 12 % und steigt schließlich 2004 auf 25 %. Damit ist es im Jahr 2004 der zweitwichtigste Sendeblock für Erstaussstrahlungen von Fernsehdokumentationen.

## **17:00 bis 20:15 Uhr: Vorabendprogramm**

In diesem Sendezeitblock bleibt der Anteil bei den verifizierten Dokumentationen im betrachteten Zeitraum am einheitlichsten. Die absoluten Zahlen entwickeln sich gleichmäßig zur Gesamtentwicklung der Dokumentationen. Die Zahlen für die verifizierten Sendungen geben dies wieder:

1984 / 22 % Anteil

1994 / 22 % Anteil

2004 / 21 % Anteil

Auch hier sieht die Entwicklung aller erfassten Sendungen etwas anders aus: der Anteil sinkt kontinuierlich und sehr stark. Die Zahlen für alle erfassten Sendungen zeigen dies deutlich:

1984 / 32 % Anteil

1994 / 21 % Anteil

2004 / 15 % Anteil

Das Vorabendprogramm ist für die öffentlich-rechtlichen Sender im Ersten Programm (ARD) und im Zweiten Programm (ZDF) durch die Möglichkeit, Werbung zu platzieren, ein wichtiger Sendezeitblock. Die starke Nutzung dieses Blocks für

attraktive Erstaussstrahlungen und die Abnahme von Wiederholungen in diesem Bereich könnten eine Folge dieser Wichtigkeit sein.

## **20:15 bis 22:15 Uhr: Hauptsendezeit (Primetime)<sup>138</sup>**

Die Primetime hat sich als Hauptsendezeit von 1984 bis 2004 sehr stark verändert. Diese Änderungen sind kontinuierlich und nicht wellenförmig. Zwar steigen die absoluten Zahlen zum größten Teil, jedoch zeigt das Sinken von 162 im Jahr 1994 auf 153 im Jahr 2004 bei allen erfassten Produktionen die wirkliche Veränderung der Verhältnisse. Die Daten zur prozentualen Veränderung zeigen diese tatsächlichen Veränderungen sehr deutlich.

Der Anteil der Dokumentationen, die in der Hauptsendezeit zum ersten Mal ausgestrahlt werden, sinkt kontinuierlich und erheblich. 1984 ist die Primetime noch die Hauptzeit, in der Dokumentationen zum ersten Mal ausgestrahlt werden (58 % aller aktuellen, deutschen Dokumentationen 1984). 1994 bietet sich noch ein ähnliches Bild mit einer Entwicklung in Richtung Abnahme. In der Primetime findet in diesem Jahr die Erstaussstrahlung von 54 % aller aktuellen, deutschen Dokumentationsproduktionen statt. Dieses Bild ändert sich 2004 ganz erheblich, die Erstaussstrahlungen aktuell produzierter Dokumentationen in der Hauptzeit nimmt stark ab. Die Entwicklungsrichtung, die sich 1994 abzeichnete, hat sich 2004 erheblich verstärkt. So werden in diesem Jahr nur noch 35 % aller Dokumentationen in der Hauptzeit zum ersten Mal ausgestrahlt.

Bei allen erfassten Sendungen gibt es ebenfalls eine kontinuierliche Abnahme nur in sehr viel stärkerem Ausmaß. Im April 1984 wurden 41 % aller erfassten Dokumentationen in der Primetime zwischen 20:15 und 22:15 Uhr ausgestrahlt. Im April 1994 waren es nur noch 30 %. 2004 schließlich betrug der Anteil nur noch 14 %.

Im Gesamtvergleich werden auch 2004 noch der größte Teil der verifizierten Dokumentationen zur Primetime erstausgestrahlt, aber die Entwicklung ist eindeu-

---

138 Der Begriff *Primetime* wird hier noch zusätzlich zur deutschen Bezeichnung aufgeführt, da er selbst schon fast als Begriff etabliert ist und alleine verwendet werden könnte, was bei den anderen Sendezeitblöcken weniger der Fall ist.

tig und beschleunigt sich. Bei allen erfassten Dokumentationen ist es 2004 schon der am wenigsten genutzte Sendezeitblock. Der Anteil der Primetime bei den verifizierten und bei allen Fernsehdokumentationen wird sich, solange in der deutschen Fernsehlandschaft keine erheblichen Änderungen geschehen, auf einem bestimmten Niveau einpendeln. Inwieweit dies 35 % bei den Erstausstrahlungen und 14 % bei allen Sendungen sind, lässt sich mit den vorliegenden Daten nicht abschätzen.

### **22:15 bis 02:00 Uhr: Spätprogramm**

Die Entwicklung beim Sendezeitblock *Spätprogramm* ist sowohl bei allen erfassten Sendungen als auch bei den verifizierten Erstausstrahlungen eindeutig und klar. Das Spätprogramm übernimmt einen immer höheren Anteil an den Erstausstrahlungen der aktuellen deutschen Dokumentationsproduktionen. Die absoluten und die prozentualen Zahlen belegen dies bei den verifizierten Sendungen:

1984 / 3 Sendungen / 3 % Anteil

1994 / 10 Sendungen / 9 % Anteil

2004 / 38 Sendungen / 17 % Anteil

Auch die Zahlen für alle erfassten Sendungen haben die gleiche Entwicklungsrichtung:

1984 / 36 Sendungen / 14 % Anteil

1994 / 85 Sendungen / 16 % Anteil

2004 / 206 Sendungen / 19 % Anteil

Diese Daten zeigen, dass sich der Sendezeitblock *Spätprogramm* von 22:15 bis 02:00 Uhr zu einem stark genutzten Sendeplatz für Dokumentationen entwickelt hat.

## 4.4.4 Sendezeit: Vergleich der Daten 2004, alle Sendungen

Ein Vergleich zwischen den öffentlich-rechtlichen und den privaten Programmen ist für das Jahr 2004 sehr interessant. Die Entwicklung über die Jahre 1984, 1994 und 2004 zu vergleichen, ist aufgrund der wenigen Daten von den privaten Sendern wenig sinnvoll.

Die Diagramme in den Abbildungen 34 und 36 auf dieser Seite und auf Seite 183 zeigen die zahlenmäßige Darstellung der öffentlich-rechtlichen und der privaten Sender für alle betrachteten Zeiträume.

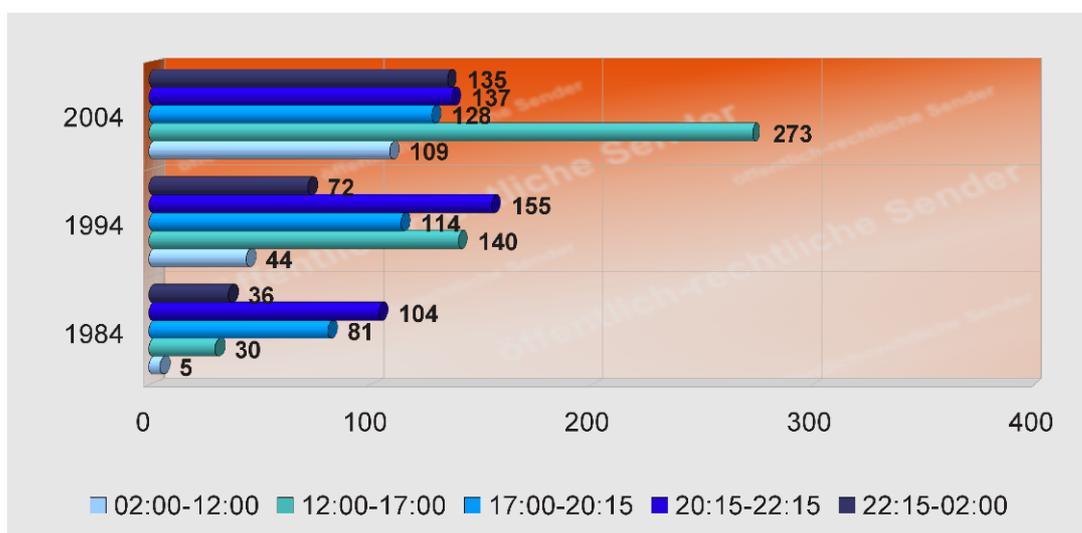


Abbildung 34: Sendezeit: zahlenmäßige Verteilung öffentlich-rechtlich, alle Sendungen (ED\*)

Die Diagramme in den Abbildungen 35 und 37 (Seite 183 und 184) geben die prozentuale Verteilung wieder.

Der Vergleich zeigt für die öffentlich-rechtlichen Sender eine sehr einheitliche Verteilung. Alle Sendezeitblöcke – außer dem Nachmittagsprogramm – werden relativ gleichmäßig genutzt. Die Anteile liegen für diese Blöcke dabei zwischen 14 und 18 %. Das Nachmittagsprogramm erhält mit 35 % ein besonderes Gewicht und ist damit im April 2004 die Hauptsendezeit für alle erfassten Dokumentationen bei den öffentlich-rechtlichen Sendern.

# Dokumentarisches Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland

Grundlagen der Produktion, der Technik und der quantitativen Entwicklung

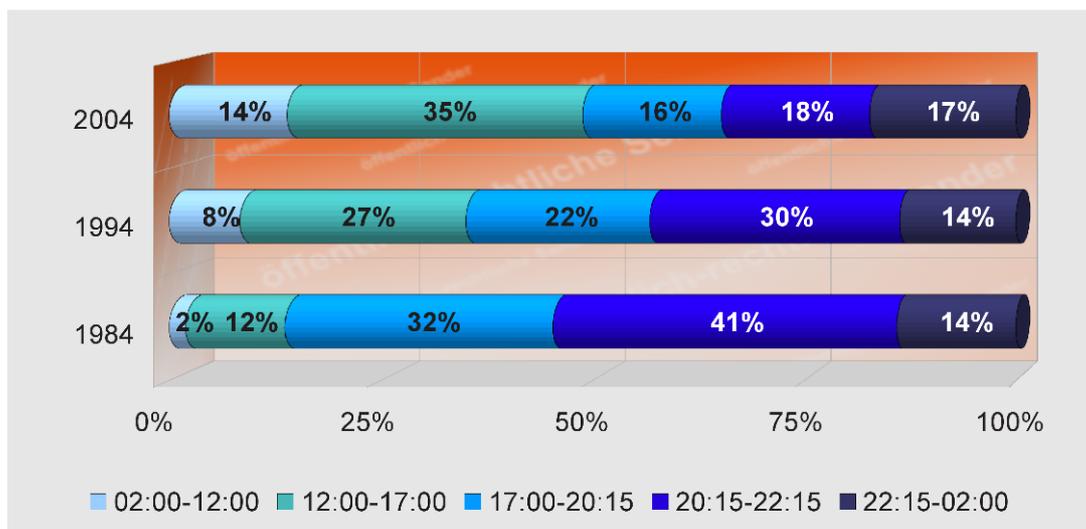


Abbildung 35: Sendezeit: prozentuale Verteilung öffentlich-rechtlich, alle Sendungen (ED\*)

Bei den privaten Programmen sieht die Verteilung etwas anders aus. Sie ist viel abgestufter als bei den öffentlich-rechtlichen Sendern und weniger gleichmäßig.

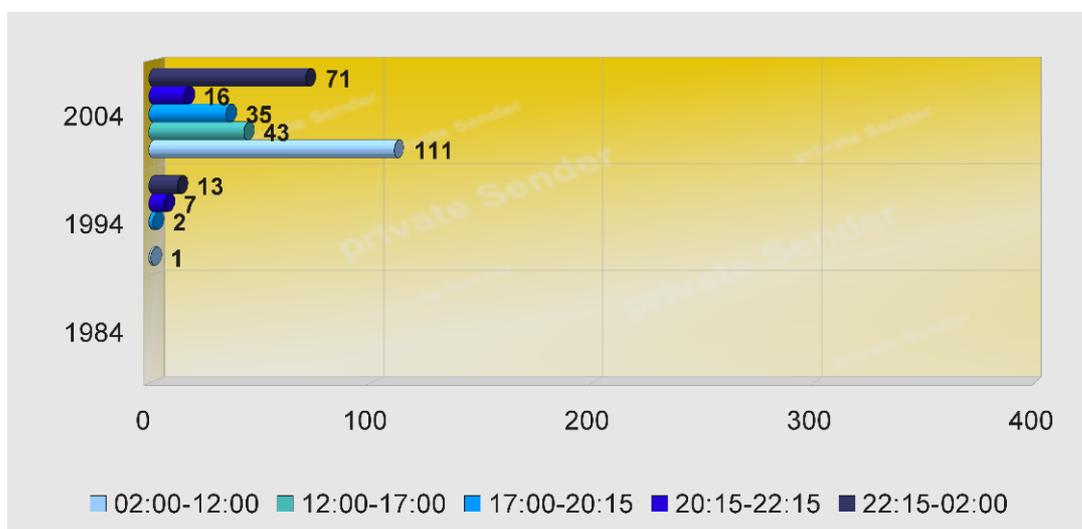


Abbildung 36: Sendezeit: zahlenmäßige Verteilung privat, alle Sendungen (ED\*)

Es gibt auch hier eine klare Hauptsendezeit: Mit 40 % Anteil ist dies das Nacht- und Vormittagsprogramm, gefolgt vom Spätprogramm mit 26 % Anteil. Schlusslicht und unbedeutend als Sendezeitblock ist die Primetime mit nur 6 % Anteil.

# Dokumentarisches Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland

Grundlagen der Produktion, der Technik und der quantitativen Entwicklung

---

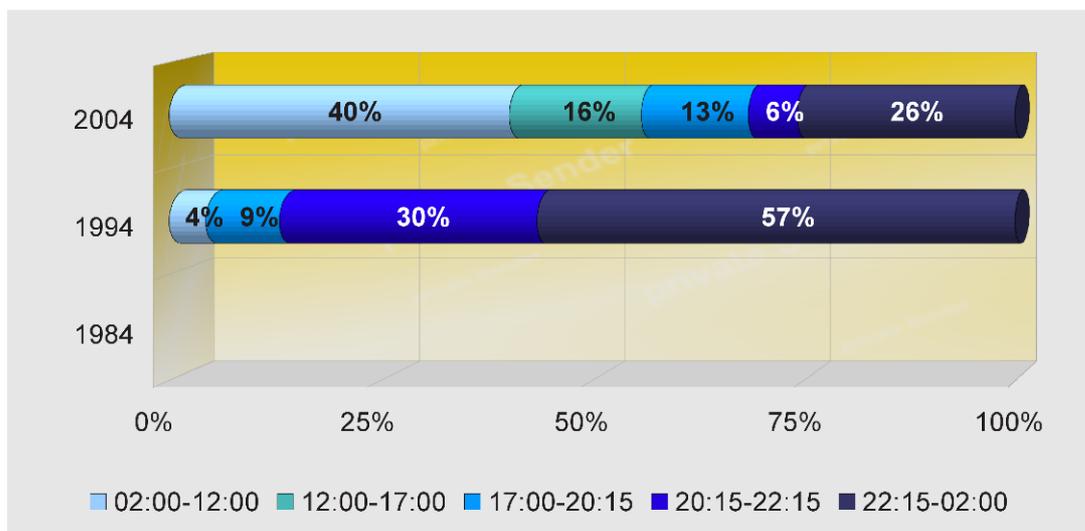


Abbildung 37: Sendezeit: prozentuale Verteilung privat, alle Sendungen (ED\*)

#### 4.4.5 Sendezeit: Vergleich der Daten 2004, verifizierte Sendungen

Für die verifizierten Erstausstrahlungen sind Zahlen der privaten Programme durch die fehlenden oder sehr geringen Daten von 1984 und 1994 und die vergleichsweise wenigen Sendungen 2004 nicht so aussagekräftig wie die Daten der öffentlich-rechtlichen Sender. Entwicklungstendenzen lassen sich aufgrund der Datenlage 1984/1994 nicht aufzeigen, jedoch bieten die Daten von 2004 durchaus einige Erkenntnisse und lassen einen Vergleich zu.

Die zahlenmäßige Verteilung zeigen die Diagramme in den Abbildungen 38 *Sendezeit: zahlenmäßige Verteilung öffentlich-rechtlich, verifizierte Sendungen (ED\*)* auf der Seite 185 und in Abbildung 40 *Sendezeit: zahlenmäßige Verteilung privat, verifizierte Sendungen (ED\*)* auf der Seite 186. Die prozentuale Verteilung geben die Diagramme in den Abbildungen 39 *Sendezeit: prozentuale Verteilung öffentlich-rechtlich, verifizierte Send. (ED\*)* auf der Seite 186 und in Abbildung 41 *Sendezeit: prozentuale Verteilung privat, verifizierte Sendungen (ED\*)* auf der Seite 187 wieder.

Werden nur die verifizierten Erstausstrahlungen betrachtet, gibt es für den April 2004 sowohl bei den öffentlich-rechtlichen Programmen, als auch bei den privaten Programmen zwei Hauptsendezeiten, alle anderen Sendezeitblöcke fallen dagegen stark oder sehr stark ab.

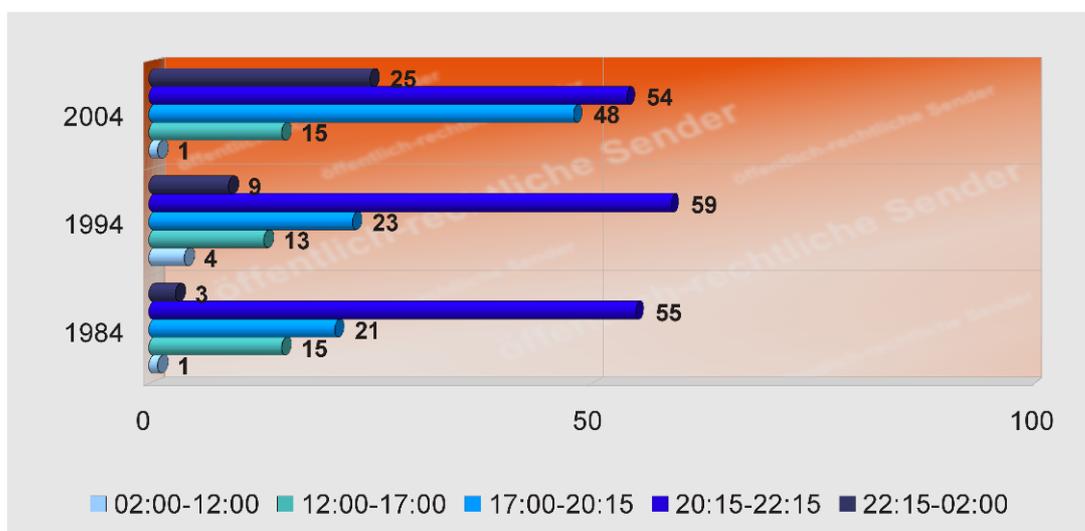


Abbildung 38: Sendezeit: zahlenmäßige Verteilung öffentlich-rechtlich, verifizierte Sendungen (ED\*)

Bei den öffentlich-rechtlichen sind die Hauptsendezeiten mit 38 % und 34 % die Primetime und das Vorabendprogramm. Die privaten Sender nutzen dagegen hauptsächlich das Nachmittagsprogramm mit 51 % Anteil und die Primetime mit 31 %. Somit entfallen bei den öffentlich-rechtlichen 72 % auf diese Hauptsendezeiten und bei den privaten Sendern sind es sogar 82 % der verifizierten Erstsendungen in ihren Hauptsendezeiten.

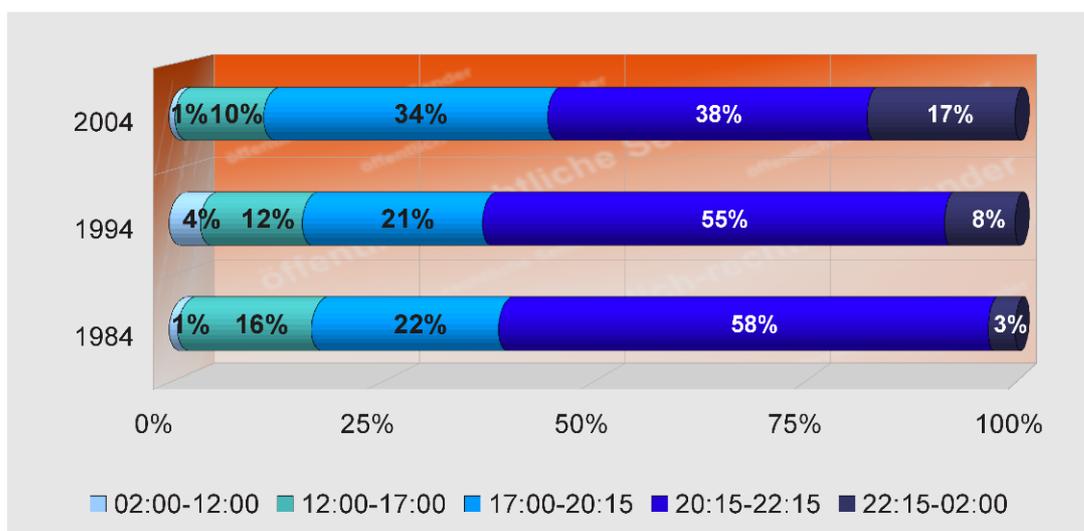


Abbildung 39: Sendezeit: prozentuale Verteilung öffentlich-rechtlich, verifizierte Send. (ED\*)

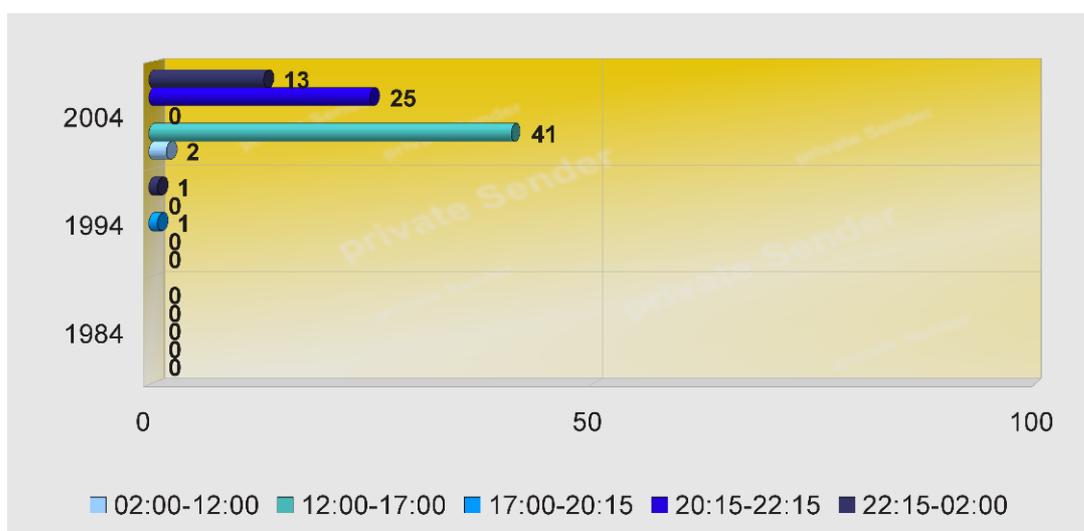


Abbildung 40: Sendezeit: zahlenmäßige Verteilung privat, verifizierte Sendungen (ED\*)

Neben diesen Hauptsendezeiten gibt es bei beiden Sendergruppen Sendezeiten, die kaum oder gar nicht für die Ausstrahlung von Erstsendungen im Bereich Dokumentation genutzt werden.

Sehr gering ist der Anteil bei beiden Gruppen im Nacht- und Vormittagsprogramm, mit einem Prozent Anteil bei den öffentlich-rechtlichen Sendern und zwei Prozent bei den privaten Sendern.

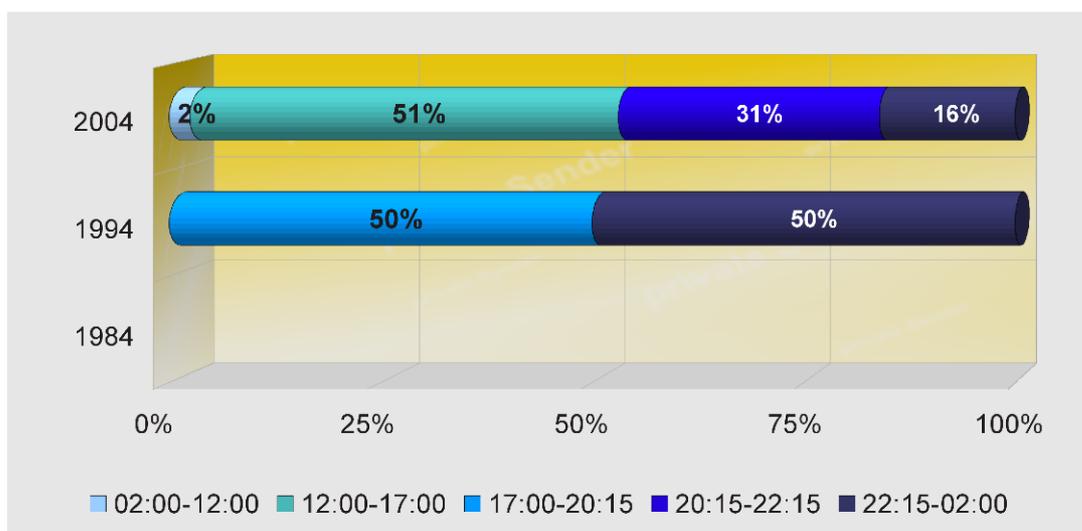


Abbildung 41: Sendezeit: prozentuale Verteilung privat, verifizierte Sendungen (ED\*)

Neben dieser geringen Nutzung wird bei den privaten Sendern das Vorabendprogramm überhaupt nicht für die Erstausstrahlung von Dokumentationen genutzt.

### 4.5 Statistik der Sendelängen

Ein weiterer wichtiger Punkt zur Einordnung der Dokumentation in die Fernsehlandschaft stellt die Sendelänge dar. Dabei sind zwei Aspekte von Bedeutung: zum einen die Bereitschaft der Sender, sich auf lange Produktionen, im Sinne von einer großen Sendelänge, einzulassen, zum anderen die Sicht der Produzierenden und Gestaltenden. Dabei gibt es eine sehr handfeste ökonomische Komponente und eine eher subjektive inhaltliche.

Große Sendelängen stellen für den Sender ein erhöhtes Risiko dar. Die einem Projekt zugeordneten Kosten steigen mit der Länge, das bedeutet nicht, dass solche Sendungen pro Sendeminute teurer sind, sondern die als Erstes wahrgenommenen Gesamtkosten sind höher als bei kürzeren Produktionen. Hat ein solches langes Projekt keinen Erfolg, fallen die dafür aufgewendeten Finanzmittel einfach stärker ins Auge als beim Misserfolg eines kleinen, in den Gesamtkosten erheblich billigeren Projekts. Dies ist für die Verantwortlichen in den Sendern ein Risiko für das persönliche Renommee, für das Image, für ihr *Standing* im Sender. Ein anderer großer Nachteil langer Sendungen ist die geringere Flexibilität im planerischen Umgang mit ihnen. Kleine, kurze Sendungen können leichter hin- und hergeschoben werden, es finden sich bei veränderter Planung leichter Ersatzsendeplätze, bei langen Sendungen ist dies häufig problematisch.

Auf der anderen Seite sind lange Sendungen für die Produzierenden und Gestaltenden häufig attraktiver. Hier ist die größere Sendelänge ein positiver ökonomischer Aspekt, da die aufwendig zu installierende Produktionsstruktur intensiver genutzt wird als die fast genauso aufwendige Grundstruktur bei kürzeren Produktionen. Betriebswirtschaftlich gesehen stellen die fast gleich großen Grundkosten bei kleinen Produktionen einen viel höheren Anteil an den Gesamtkosten dar. Auch aus der kreativen inhaltlichen Sicht sind längere Sendungen oft attraktiver, da die Möglichkeit besteht, Themen tiefer und intensiver zu beleuchten. Es können Teilaspekte berücksichtigt werden, die in kurzen Produktionen oft nur angerissen werden oder auf die ganz verzichtet werden muss.

Aus diesen Gründen ist eine Aufschlüsselung nach Sendelängen sehr interessant und liefert wichtige Erkenntnisse.

## 4.5.1 Formale Festlegung der Einteilung der Sendelängen

Bei der Auswertung der im Rahmen der statistischen Erhebung gesammelten Daten zu den Sendelängen ergaben sich für die Einteilung der Sendelängen in Gruppen mehrere Möglichkeiten. Eine Einteilung in Gruppen ist notwendig, um genauere Aussagen treffen zu können. Eine Einzelbetrachtung der Sendelängen wäre nicht zielführend, da jede Aussage nur die jeweilige Sendung betreffen würde, während Aussagen zu den Verhältnissen der Sendelängen und der Entwicklung von Sendelängen nicht möglich wären. Die Einteilung der Gruppen wurde für diese Untersuchung nach Gesichtspunkten der Produktion gewählt, nicht nach inhaltlichen oder anderen Faktoren.

So ergab sich die Einteilung in vier Gruppen:

<b>Gruppe 1: kurze Dokumentationen mit</b>	<b>25 – 35 Minuten</b>
<b>Gruppe 2: mittellange Dokumentationen mit</b>	<b>40 – 45 Minuten</b>
<b>Gruppe 3: längere Dokumentationen mit</b>	<b>55 – 70 Minuten</b>
<b>Gruppe 4: lange Dokumentationen mit</b>	<b>75 – 90 Minuten</b>

Die Einteilung der Gruppen ergibt sich dabei aus dem Datenmaterial. Die Gruppen sind so gebildet, dass sich in einer Gruppe ähnliche Verhältnisse für den Produktionsaufwand bedingt durch Sendelänge ergeben. Das bedeutet, dass sich in einer Gruppe, bei ähnlichen sonstigen Voraussetzungen, keine Verschiebungen des Produktionsaufwandes durch die Sendelänge ergeben. Ein weiterer Vorteil dieser Einteilung ist, dass jede Gruppe eine häufiger genutzte *Standardlänge* enthält. Bei den kurzen Dokumentationen sind dies 30 Minuten, bei den mittellangen Produktionen 45 Minuten, bei den längeren Dokumentationen 60 Minuten und bei den langen Produktionen schließlich 90 Minuten.

## 4.5.2 Verwendung der Sendelängen in den Dokumentationen

Für die Dokumentation haben sowohl bei allen erfassten, wie auch bei den verifizierten Erstsendungen die kurzen und die mittleren Sendelängen die größte Bedeutung. Dies bleibt über die Jahre 1984, 1994 und 2004 sehr stabil. Zu beobachten ist jedoch, dass sich das Verhältnis dieser Sendelängen zueinander von 1984 bis 2004 entscheidend ändert. Waren 1984 die mittellangen Sendungen klar dominierend so sind dies 2004 die kurzen Sendungen.

Wird diese Tatsache auf die in den Gruppen enthaltenen *Standardlängen* bezogen, so ergibt sich die griffige Formel, die für alle erfassten und für die verifizierten Sendungen gilt: 1984 waren 45 Minuten die wichtigste Sendelänge für die Fernsehdokumentation, mit einigem Abstand gefolgt von 30 Minuten. Die anderen Sendelängen waren nicht von Bedeutung. 2004 war dieses Verhältnis genau umgekehrt und 30 Minuten wurden zur wichtigsten Sendelänge, mit einigem Abstand gefolgt von 45 Minuten. Die anderen Sendelängen – besonders 60 Minuten – haben 2004 etwas an Bedeutung gewonnen. Näher betrachtet werden diese Zusammenhänge in Punkt 4.5.3 *Sendelängen: Gesamtbetrachtung* ab Seite 191.<sup>139</sup>

Der Vergleich zwischen der Verwendung der verschiedenen Bereiche der Sendelängen in den öffentlich-rechtlichen und in den privaten Programmen zeigt, dass das kurze Format von beiden sehr stark genutzt wird. Bei den privaten Sendern ist es sogar der absolut wichtigste Sendelängenbereich. Die öffentlich-rechtlichen Sender dagegen nutzen den Bereich zwischen 41 und 50 Minuten fast genauso stark wie die kurze Sendelänge. Dies gilt für alle erfassten und die verifizierten Sendungen gleichermaßen. Auffällig ist, dass für die privaten Sender auch der Bereich zwischen 51 und 74 Minuten von Bedeutung ist, insbesondere sogar für verifizierte Erstaussstrahlungen. Die genauere Analyse der Daten ist unter Punkt

---

139 Beispiele für Sendungen:  
45 Minuten (06.04.1984 um 20:15 Uhr im WDR) *Schmetterlinge sterben mit der Landschaft* von K.H. Baumann  
30 Minuten (30.04.2004 um 21:45 Uhr in der ARD produziert vom WDR) *Atemlos – Wenn die Lunge versagt* von Jörg Laaks

4.5.5 *Sendelängen: Vergleich der Daten 2004, verifizierte Sendungen* ab der Seite 196 zu finden.<sup>140</sup>

### 4.5.3 Sendelängen: Gesamtbetrachtung

Bei allen erfassten Sendungen gibt es klare favorisierte Sendelängen und diese Gewichtung ist über die Jahre relativ stabil geblieben. Das Diagramm in Abbildung 42 *Sendelängen: zahlenmäßiger Gesamtüberblick, alle Sendungen (ED\*)* auf dieser Seite zeigt dies deutlich. Die kurzen und mittellangen Sendungen zwischen 25 und 50 Minuten dominieren, damit werden die in diesen Gruppen beinhalteten *Standardlängen* 30 und 45 Minuten am häufigsten benutzt.

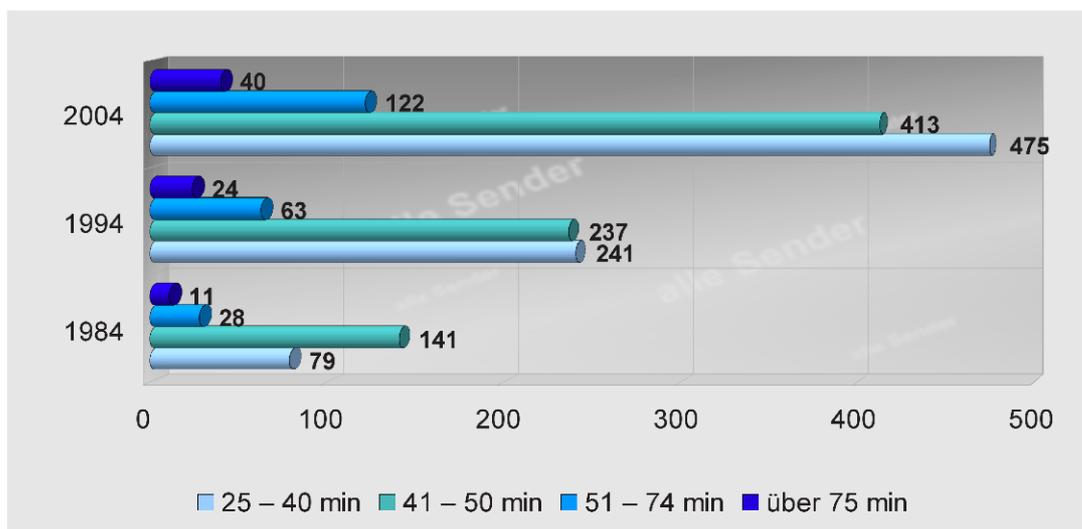


Abbildung 42: Sendelängen: zahlenmäßiger Gesamtüberblick, alle Sendungen (ED\*)

Das Verhältnis dieser beiden Gruppen zueinander dreht sich jedoch von einem deutlichen Übergewicht der mittellangen Dokumentationen 1984 zu einem leichten Übergewicht der kurzen Dokumentationen im April 2004. Auf halbem Wege, im Jahr 1994, liegt die Verwendung beider Längen fast gleichauf. Gut zu sehen ist dies auch bei der Betrachtung der prozentualen Verteilung in Abbildung 43 (Seite 192). Dort ist auch das Verhältnis zwischen kurzen und mittellangen Sendungen

140 Beispiele für Sendungen:  
 30 Minuten (26.04.2004 um 22:15 Uhr bei SAT1) *24 Stunden - Der Schatten aus Gladbach*  
 Produzent nicht bekannt  
 60 Minuten (06.04.2004 um 20:15 Uhr bei VOX) *Unser Traum vom Haus III* Produzent nicht  
 bekannt

auf der einen und längeren und langen Sendungen auf der anderen Seite zu sehen. Kurze und mittellange Sendungen sind mit einem Gesamtanteil von über 80 % eindeutig die wichtigsten Sendelängen in den betrachteten Zeiträumen.

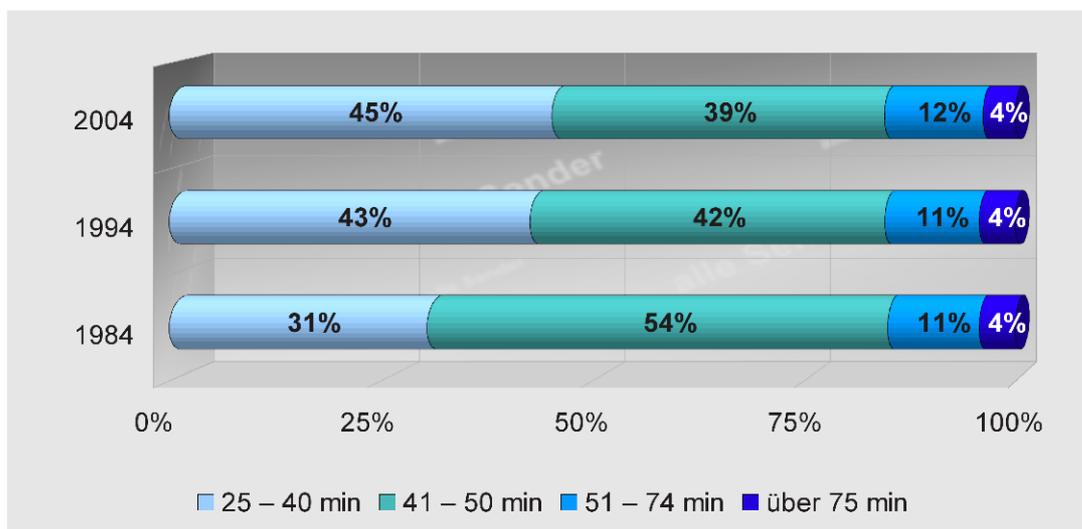


Abbildung 43: Sendelängen: prozentuale Gesamtverteilung, alle Sendungen (ED\*)

Bei den verifizierten Erstsendungen ergibt sich ein ganz ähnliches Bild, wie die Diagramme zur zahlenmäßigen und prozentualen Verteilung in den Abbildungen 44 und 45 auf dieser Seite und auf Seite 193 zeigen.



Abbildung 44: Sendelängen: zahlenmäßiger Gesamtüberblick, verifizierte Sendungen (ED\*)

Auch für diese Sendungen sind kurze und mittellange Sendelängen die wichtigsten verwendeten Längen. Selbst bei der Umkehrung der Gewichtung verhalten sich die verifizierten wie alle erfassten Sendungen. Lediglich die Gewichtung der Sendelängen zueinander ist etwas unterschiedlicher. 1984 ist die mittlere Sendelänge die deutlich wichtigere – fast doppelt so viele Sendungen wie bei den kurzen Längen. Im Jahr 2004 hat sich dies gedreht und es gibt – im Vergleich zu den mittellangen Sendungen – fast doppelt so viele Sendungen mit kurzer Sendelänge.

Die Änderung der Gewichtung ist auch in der prozentualen Darstellung gut zu erkennen. Hier ist aber auch zu sehen, dass bei den verifizierten Sendungen die weniger genutzten Sendelängen ab 51 Minuten im April 2004 an Bedeutung gewinnen. Besonders der Bereich mit Längen von 51 bis 74 Minuten und der darin enthaltenen Standardlänge von 60 Minuten erhält mit 13 % durchaus Gewicht.

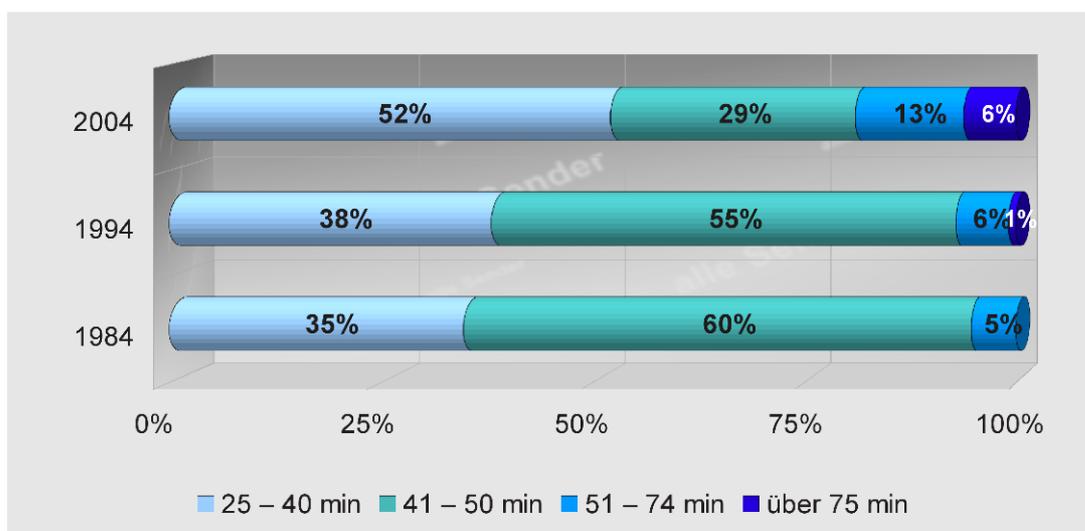


Abbildung 45: Sendelängen: prozentuale Gesamtverteilung verifizierte Sendungen (ED\*)

#### 4.5.4 Sendelängen: Vergleich der Daten 2004, alle Sendungen

Auch bei der Auswertung zu den Sendelängen gilt weiterhin, dass die Datenlage für die privaten Sender in den Jahren 1984 und 1994 sehr dünn ist. Interessant ist deshalb wieder der Vergleich der Daten im Jahr 2004. Die Daten zu den öffentlich-rechtlichen Sendungen beeinflussen den Gesamtüberblick sehr stark, deshalb sieht die Verteilung und die Entwicklung bei den öffentlich-rechtlichen Sendern sehr ähnlich aus. Wie dies die Diagramme in Abbildung 46 *Sendelängen: zahlenmäßiger Überblick öffentlich-rechtlich, alle Send. (ED\*)* und in Abbildung 48 *Sendelängen: prozentualer Überblick öffentlich-rechtlich, alle Send. (ED\*)* auf den Seiten 194 und 195 zeigen. Bei den privaten Sendern ist die Verteilung jedoch deutlich anders. Die Diagramme in den Abbildungen 47 *Sendelängen: zahlenmäßiger Überblick privat, alle Sendungen (ED\*)* und 49 *Sendelängen: zahlenmäßiger Überblick privat, alle Sendungen (ED\*)* auf den Seiten 195 und 196 belegen dies.

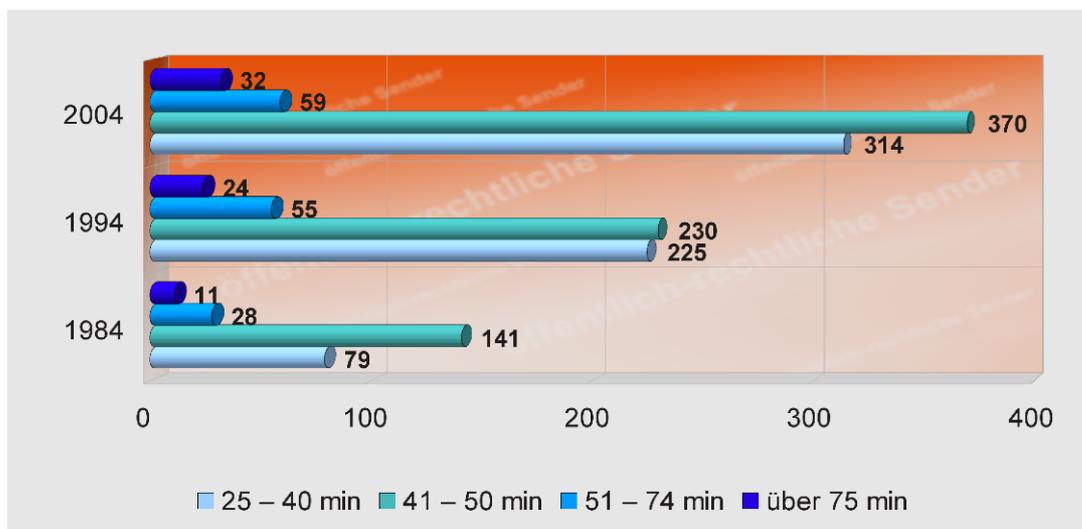


Abbildung 46: Sendelängen: zahlenmäßiger Überblick öffentlich-rechtlich, alle Send. (ED\*)

Schon beim Vergleich der zahlenmäßigen Darstellungen (in den Abbildungen 46 und 47) ist zu erkennen, dass bei den privaten nur die kurzen Dokumentationen eine besondere Gewichtung erfahren, alle anderen Sendelängen werden wesentlich weniger genutzt. Es gibt bei den privaten Sendern nicht die Verteilung auf zwei stark genutzte Sendelängen wie bei den öffentlich-rechtlichen Sendern.

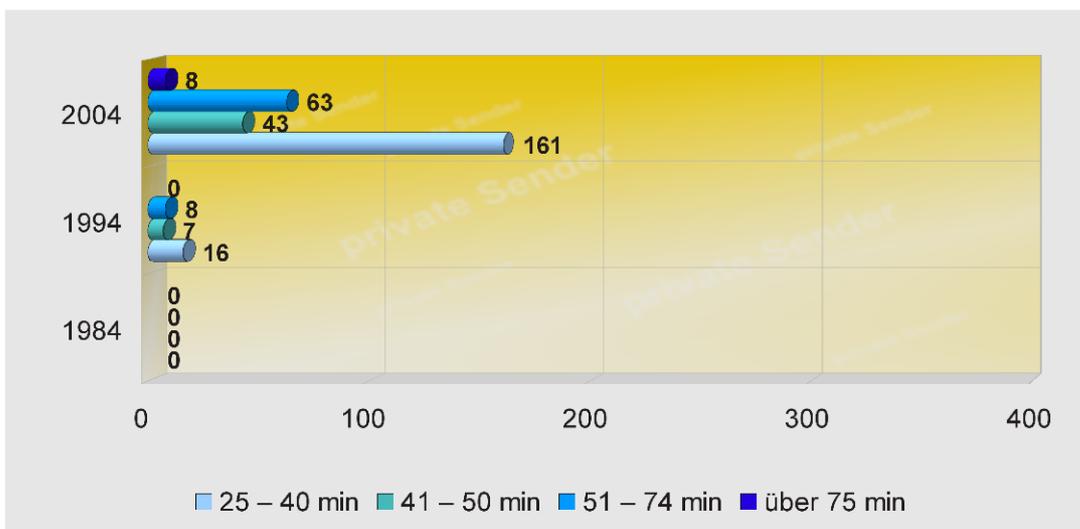


Abbildung 47: Sendelängen: zahlenmäßiger Überblick privat, alle Sendungen (ED\*)

Werden die prozentualen Darstellungen (in den Abbildungen 48 und 49) einander gegenübergestellt, wird auch die Gewichtung gegenüber den jeweils weniger verwendeten Sendelängen sichtbar.

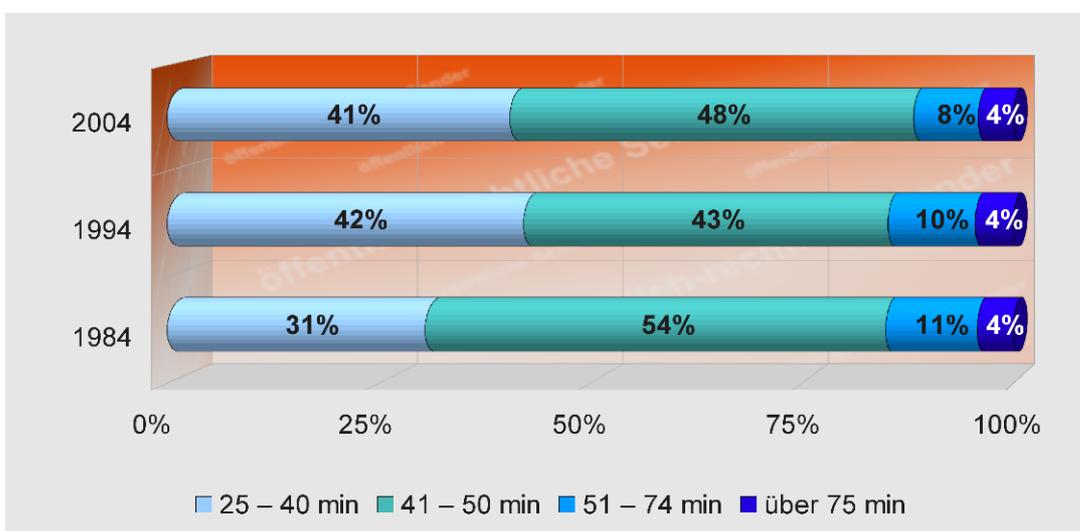


Abbildung 48: Sendelängen: prozentualer Überblick öffentlich-rechtlich, alle Send. (ED\*)

In den öffentlich-rechtlichen Programmen dominieren die Sendelängen von 25 bis 50 Minuten mit einem Gesamtanteil von fast 90 %. Die privaten Sender nutzen mit fast 60 % Anteil die Sendelängen zwischen 25 und 40 Minuten am stärksten.

Relativ hoch – mit fast einem Viertel – ist aber auch der Anteil der längeren Dokumentationen zwischen 51 und 74 Minuten.

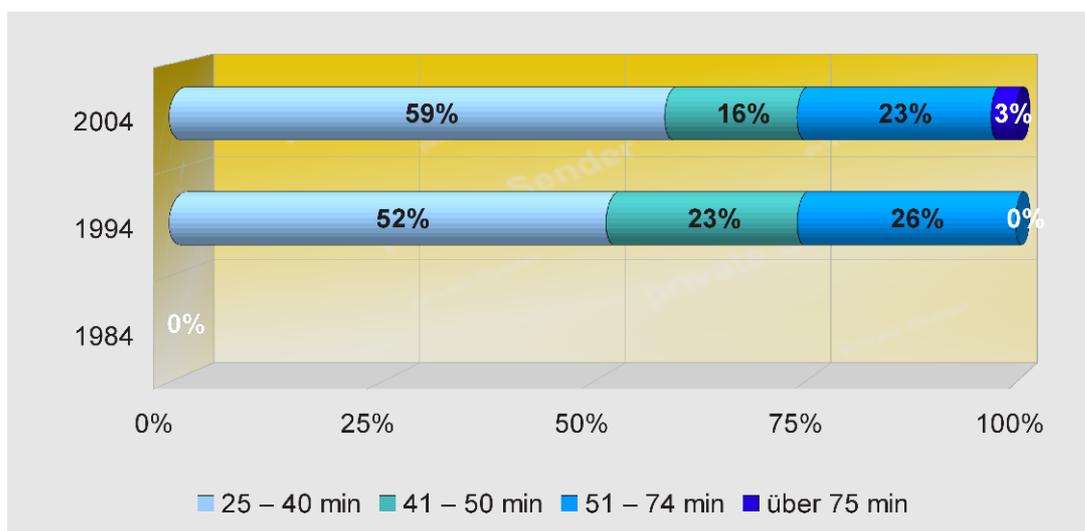


Abbildung 49: Sendelängen: prozentualer Überblick privat, alle Sendungen (ED\*)

Bezogen auf die Standardlängen nutzen die öffentlich-rechtlichen Sender hauptsächlich 45 und 30 Minuten, 60 und 90 Minuten spielen kaum eine Rolle. Hauptstandardlänge in den privaten Programmen sind die 30 Minuten<sup>141</sup>, 90 Minuten werden fast nicht genutzt, jedoch sind die Anteile für 45 und 60 Minuten durchaus beachtenswert.

#### 4.5.5 Sendelängen: Vergleich der Daten 2004, verifizierte Sendungen

Bei den verifizierten Erstausstrahlungen verhält sich die Nutzung der verschiedenen Sendelängen fast genauso wie unter *4.5.4 Sendelängen: Vergleich der Daten 2004, alle Sendungen* für alle erfassten Sendungen beschrieben.

Die zahlenmäßig und prozentual aufgeschlüsselten Daten in den Diagrammen in den Abbildungen 50, 51, 52 und 53 (Seite 197 ff.) zeigen dies.

141 30 Minuten gibt dabei die im Sendeablauf von der betrachteten Dokumentation besetzte Zeitspanne wieder, also nicht die eigentliche Sendelänge, sondern die Sendelänge inklusive Werbung.

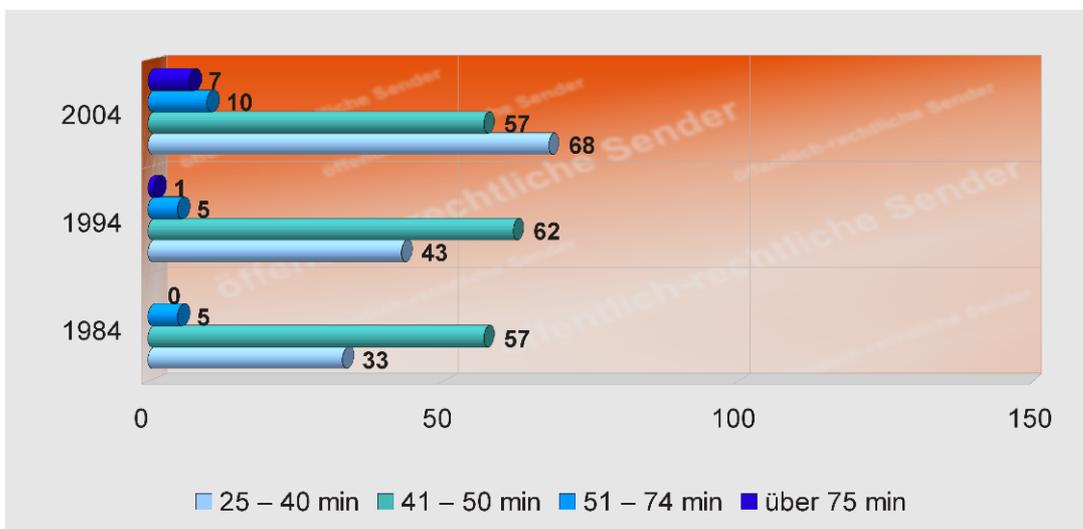


Abbildung 50: Sendelängen: zahlenmäßiger Überblick öffentlich-rechtlich, verifizierte Sendungen (ED\*)

Zwischen den Ergebnissen für die erfassten und die verifizierten Daten gibt es nur wenige Unterschiede. Der auffälligste und wesentlichste Unterschied ist die etwas andere Gewichtung bei den privaten Sendern.

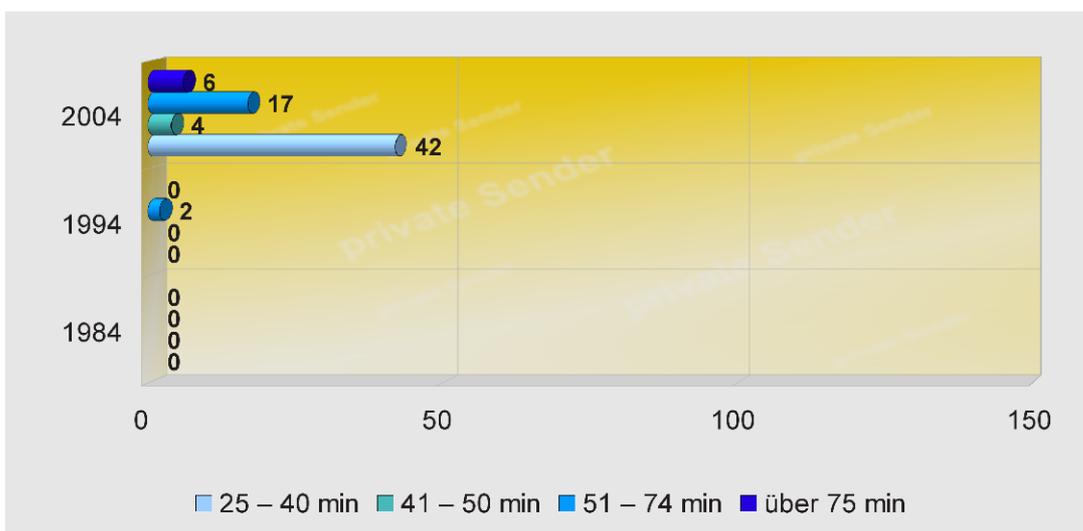


Abbildung 51: Sendelängen: zahlenmäßiger Überblick privat, verifizierte Sendungen (ED\*)

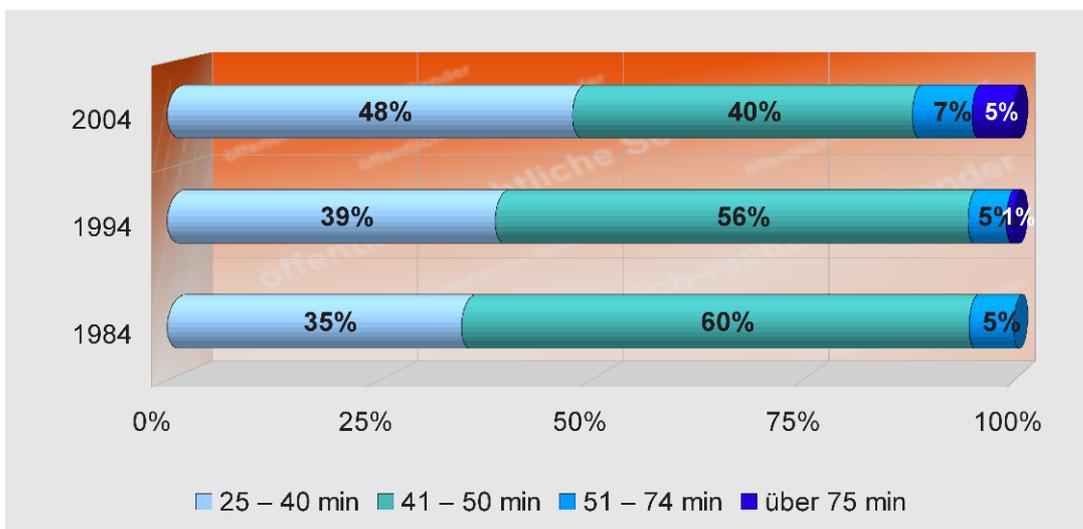


Abbildung 52: Sendelängen: prozentualer Überblick öffentlich-rechtlich, verifizierte Sendungen (ED\*)

Wichtigster Sendelängenbereich ist auch hier der Bereich der kurzen Dokumentation. Im Gegensatz zu allen erfassten Sendungen ist jedoch nur noch der Bereich der längeren Dokumentationen von 55 bis 70 Minuten von Bedeutung und die beiden Bereiche zusammen haben einen Anteil von über 85 %.

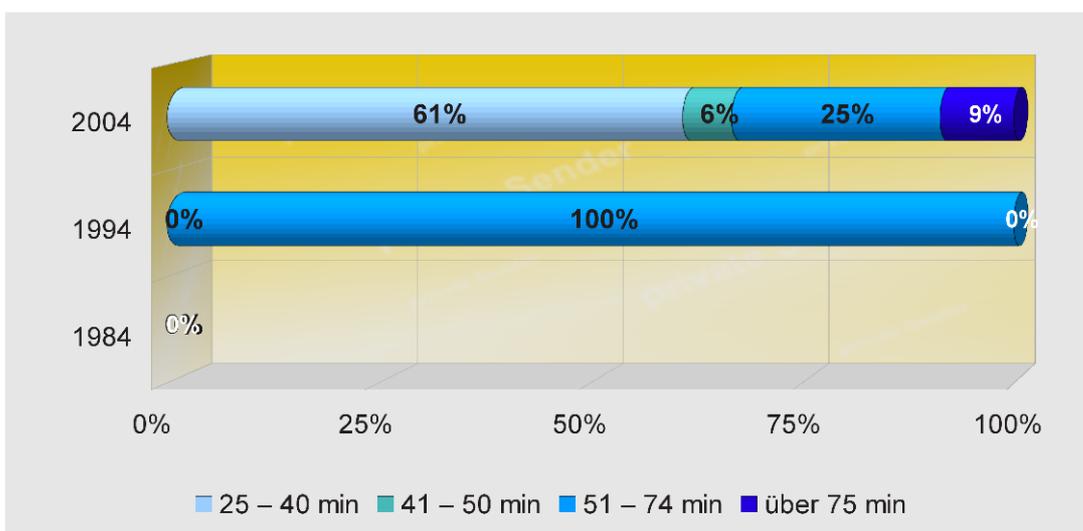


Abbildung 53: Sendelängen: prozentualer Überblick privat, verifizierte Sendungen (ED\*)

### 4.6 Statistik der Produktionsformen

Unter Produktionsform wird in diesem Zusammenhang die Art der grundlegenden Verantwortlichkeit, quasi die Federführung bei der Produktion verstanden, die sich am Ende fast immer auch analog zur Beteiligung an der Finanzierung verhält. Es gibt bei der Produktion eine große Zahl an möglichen Verteilungen der Verantwortlichkeit und der Finanzierung. Es ist deshalb auch hier notwendig, für eine statistische Auswertung gleichartige Konzepte zu größeren Gruppen zusammenzufassen, damit sich die Analyse nicht in Einzelbetrachtungen verliert.

Als Problem stellten sich die eingeschränkten Möglichkeiten dar, die Daten zu erheben. Bei der Ersterhebung der Daten in den Zeitschriften, gab es kaum Informationen zur Produktionsform. Die Daten dazu stammen deshalb ausschließlich aus der Phase der Verifizierung der Erstdaten in den Senderarchiven. In der folgenden Auswertung sind deshalb nur die aktuellen, deutschen, dokumentarischen Erstaussstrahlungen im jeweiligen April berücksichtigt. In diesem Zusammenhang waren Aussagen über die Produktionsform von entscheidender Bedeutung, und so können Produktionen, die in der Verifizierung dazu keine Informationen lieferten, ebenfalls nicht ausgewertet werden.

#### 4.6.1 Formale Festlegung: Einteilung der Produktionsformen

Der Umstand der Zusammenfassung und die vorgegebene Kennzeichnung in den Archiven machten eine Einteilung in Gruppen notwendig. Da in den Archiven ein System der Überbegriffe für die Produktionsform etabliert ist, lag es nahe und war es sinnvoll, diese Einteilung zu übernehmen.

Diese Einteilung unterscheidet vier Stufen von Senderbeteiligung an der jeweiligen Produktion:

- Der Sender ist komplett federführend, finanziert die Produktion und führt sie komplett durch.

Diese Form wird bezeichnet als: **Eigenproduktion**

- Der Sender ist als Produzierender beteiligt, es gibt aber noch weitere maßgeblich an der Produktion Beteiligte, beispielsweise andere Sender oder

freie Produktionsfirmen. Die Größe der Anteile ist dabei nicht entscheidend. Eine solche Produktionsform wird bezeichnet als: **Co-Produktion**

- Der Sender ist an der eigentlichen Herstellung nicht als Produzent beteiligt, eine externe Firma führt die Produktion verantwortlich durch. Die Sendung ist jedoch bereits für einen bestimmten Sendeplatz bestimmt und vom Sender dafür *in Auftrag* gegeben worden. Auch die Finanzierung und die Kontrolle des Projekts werden vom Sender vorgenommen.

Diese Form heißt: **Fremdproduktion (auch Auftragsproduktion)**

- Die letzte Stufe der Zusammenarbeit stellt im eigentlichen Sinne keine Zusammenarbeit mehr da, es bleibt lediglich ein Vertragsverhältnis. Der Sender kauft eine bereits komplett fertige Produktion, die von einer Firma frei und ohne Sendeplatzbindung hergestellt wurde. Während der Produktion findet dabei keinerlei Zusammenarbeit zwischen Sender und Produzent statt.

Die Produktionsform wird bezeichnet als: **Kaufproduktion**

Auch die Daten zu den Produktionsformen sind für die privaten Programme 1984 und 1994 sehr dürftig und lassen keine Aussagen über die Verhältnisse in diesen Jahren oder die Entwicklung ab 1984 zu. Jedoch gibt es Daten über das Jahr 2004 und es können entsprechende Aussagen getroffen werden. Die Daten der privaten Sender von 2004 lassen durchaus Vergleiche mit der Gesamtübersicht und den Daten der öffentlich-rechtlichen Programme zu.

### 4.6.2 Verwendung der Produktionsformen für Dokumentationen

Zusammenfassend lassen sich für die Verhältnisse und die Entwicklungen der Produktionsformen einige Punkte festhalten. Die meistgenutzte Produktionsform bei den verifizierten Erstaussstrahlungen ist die Eigenproduktion mit über 60 % Anteil in den Jahren 1984 und 1994. Auch im Jahr 2004 ist sie mit 47 % Anteil die wichtigste Produktionsform, knapp gefolgt von der Fremdproduktion mit einem Anteil von 46 %. Der große Anteil an Fremdproduktionen liegt in der ausschließlichen

Nutzung dieser Produktionsform durch die privaten Sender. Bei den öffentlich-rechtlichen liegt der Anteil der Eigenproduktion auch 2004 stabil über 60 %.<sup>142</sup>

Kauf- und Co-Produktionen werden von den privaten Sendern überhaupt nicht und von den öffentlich-rechtlichen Sendern nur in sehr geringem Umfang verwendet.

### 4.6.3 Produktionsformen: Gesamtbetrachtung

In der Gesamtverteilung sind alle verfügbaren und nutzbaren Daten der Erhebung der öffentlich-rechtlichen Programme und der privaten Programme enthalten. Das Diagramm in Abbildung 54 *Produktionsformen: zahlenmäßiger Überblick gesamt, verifizierte Send. (ED\*)* zeigt die Verhältnisse und die Entwicklung in absoluten Zahlen.

Drei wesentliche Punkte sind sofort erkennbar: Es gibt durchaus Verschiebungen der Verhältnisse zueinander, jedoch keine grundsätzlichen Änderungen in der Rangfolge. Das stärkste Wachstum haben die Fremdproduktionen, die Kaufproduktionen spielen keine Rolle.

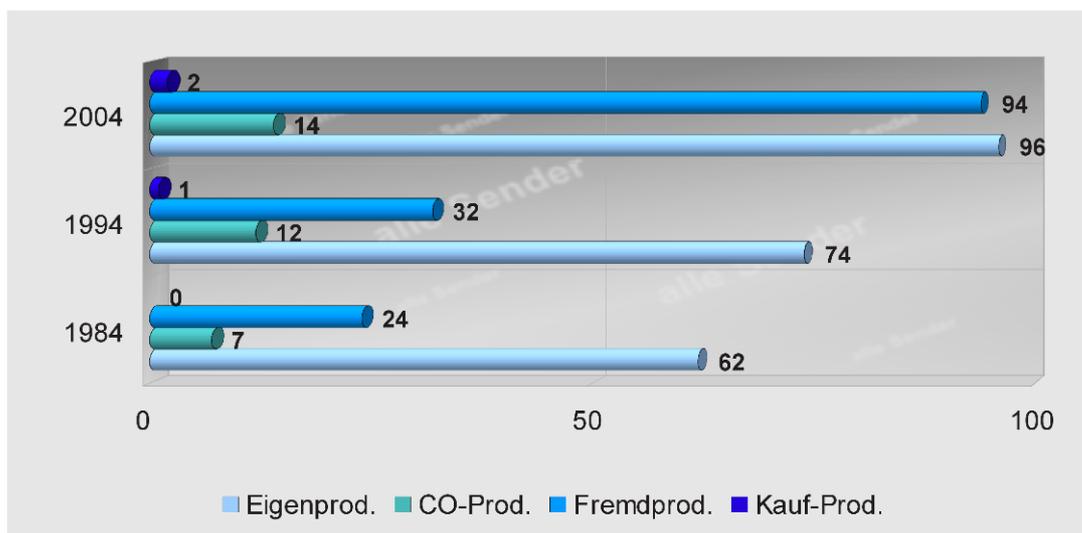


Abbildung 54: Produktionsformen: zahlenmäßiger Überblick gesamt, verifizierte Send. (ED\*)

142 Beispiele für Sendungen:  
 Eigenproduktion (30.04.1984 um 20:15 Uhr im NDR produziert vom NDR) *Schauplatz – Deutsches Museum* von Dieter Hoese  
 Fremdproduktion (07.04.2004 um 23:10 Uhr bei RTLII produziert vom Blue Eyes Film & Television) *Gemeinsam sind wir stark I* Produzent unbekannt

Wie sich die Anteile der einzelnen Formen verschoben haben, zeigt das Diagramm der prozentualen Verteilung in Abbildung 55 *Produktionsformen: prozentualer Überblick gesamt, verifizierte Send. (ED\*)*. Sehr klar sind hier die Verhältnisse der Produktionsformen zueinander zu erkennen.

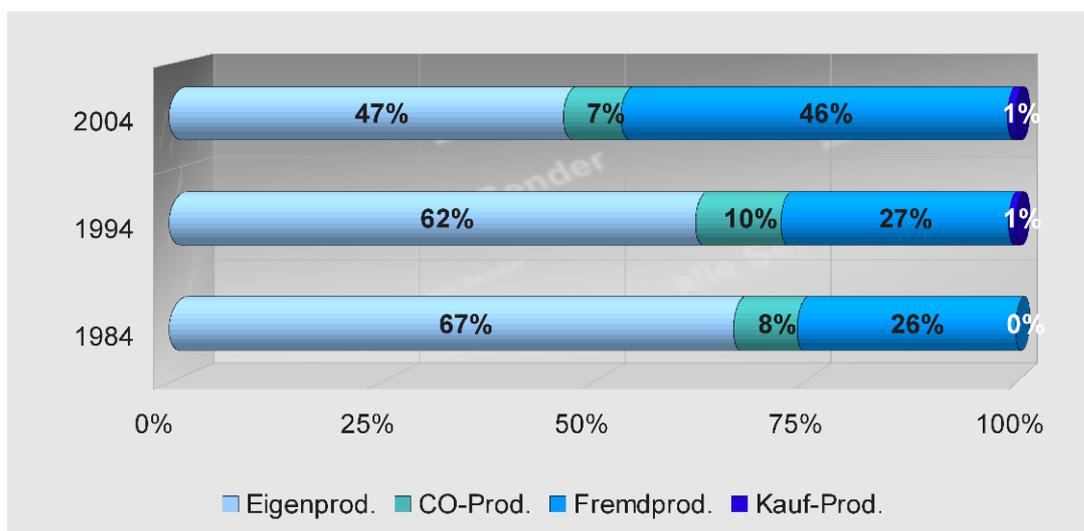


Abbildung 55: Produktionsformen: prozentualer Überblick gesamt, verifizierte Send. (ED\*)

1984 und 1994 war die Eigenproduktion die absolut dominierende Produktionsform. 1984 waren 62 von 93 Sendungen Eigenproduktionen, entsprechen also einem Anteil von 67 %. Dieser Anteil nahm 1994 etwas ab, betrug aber noch 62 % was 74 von 119 Sendungen entspricht. In absoluten Zahlen haben sich die Eigenproduktionen weiter erhöht auf 96 Sendungen 2004. Jedoch ist der Anteil bei 206 Sendungen insgesamt 2004 auf nur noch 47 % gefallen.

Gleichzeitig entwickelte sich der Anteil der Produktionsform Fremdproduktion gegenläufig. Von 1984 (24 Sendungen, 26 % Anteil) steigert sich der Anteil nur um ein Prozent, 1994 (32 Sendungen, 27 % Anteil). Es gibt also keine echte Steigerung, die Zahl nimmt nur im Rahmen der Steigerung der Produktionen überhaupt zu. 2004 jedoch hat sich die absolute Zahl der Fremdproduktionen auf 94 Sendungen (1994 32 Sendungen) fast verdreifacht. Der Anteil der Fremdproduktionen am gesamten Produktionsaufkommen beträgt 2004 damit 46 % und ist fast genauso groß wie der Anteil der Eigenproduktion mit 47 %.

Die Co-Produktionen haben einen relativ gleichmäßigen Anteil, der 1984 mit 7 Sendungen 8 % beträgt, 1994 leicht steigt auf 10 % (12 Sendungen) und 2004 wieder auf 7 % (14 Sendungen) fällt. Die Co-Produktion scheint ein stabiler Faktor in den Produktionsformen zu sein, der aber mit weniger als 10 % Anteil von geringerer Bedeutung ist.

Keine Bedeutung hat die Kaufproduktion mit der absoluten Gesamtzahl von 3 Produktionen kann sie komplett vernachlässigt werden.

### 4.6.4 Produktionsform: Vergleich der Daten 2004, verifizierte Sendungen

Wie bei allen Auswertungen dieser Erhebung sind auch in diesem Fall die Werte der öffentlich-rechtlichen Sender sehr stark an den Werten der Gesamtbetrachtung beteiligt und die Unterschiede sind eher gering, am deutlichsten jedoch in den Daten von 2004.

Die Diagramme in den Abbildungen 56 und 57 auf dieser Seite und auf Seite 204 zeigen die zahlenmäßigen Verhältnisse. Die prozentuale Verteilung ist in den Abbildungen 58 und 59 (Seite 204 und 205) zu sehen. Die Diagramme zu den privaten Programmen haben wenig Aussagekraft und sind hier nur als Vergleichsmöglichkeit zu den Daten der öffentlich-rechtlichen Programme abgebildet.

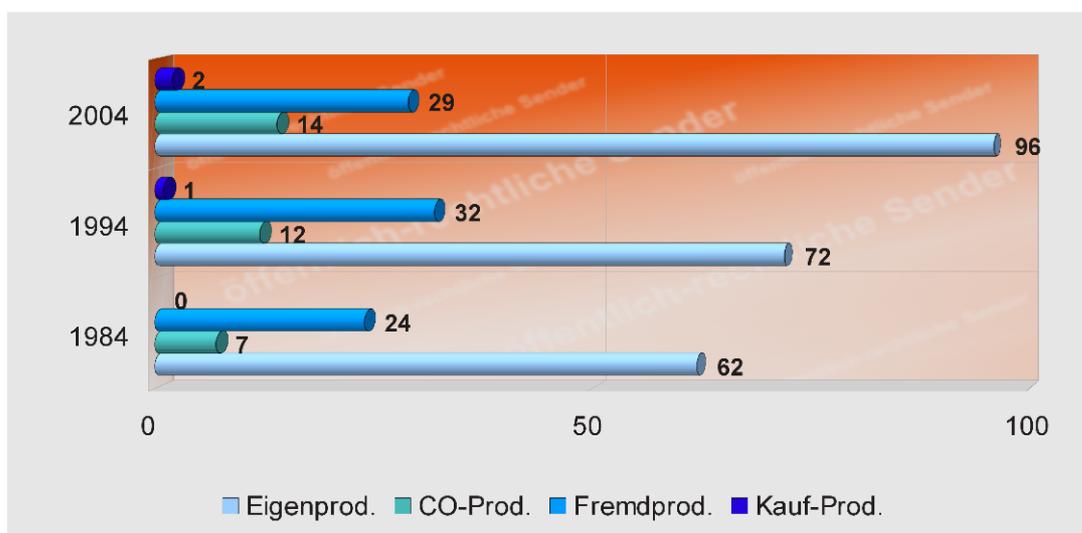


Abbildung 56: Produktionsformen: zahlenmäßiger Überblick öffentlich-rechtlich, verifizierte Sendungen (ED\*)

Es gibt durch die Trennung der Daten zu den öffentlich-rechtlichen und den privaten Programmen eine sehr wesentliche Erkenntnis. Werden nur die öffentlich-rechtlichen Sender betrachtet, ist für diese die Eigenproduktion durchgehend die wichtigste Produktionsform mit jeweils einem Anteil von über 60 %.

Dieser Anteil hat sich nach einem kleinen Tal 1994 nicht nur wieder erholt, der Anteil ist 2004 sogar größer als im Jahr 1984.

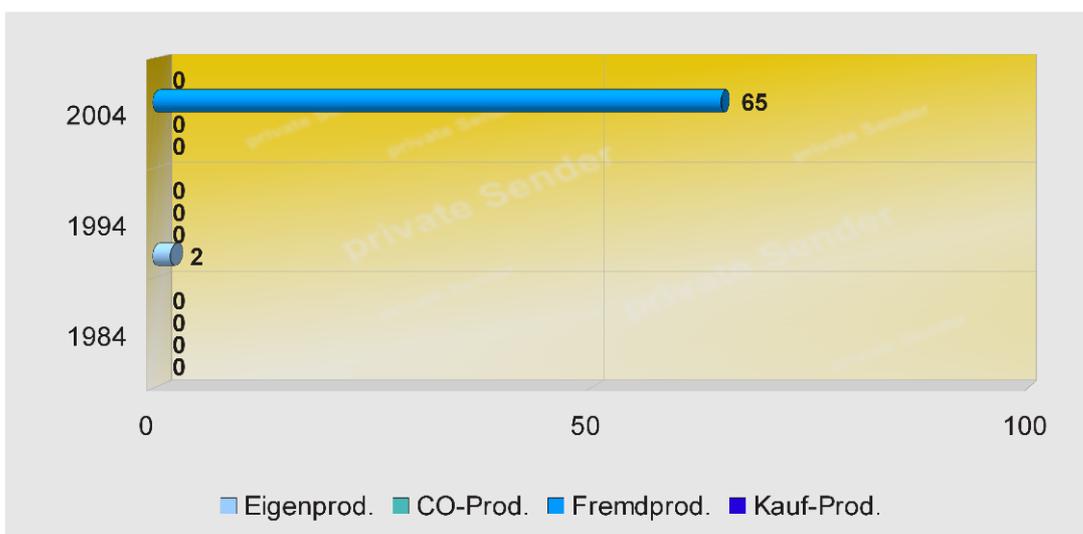


Abbildung 57: Produktionsformen: zahlenmäßiger Überblick privat, verifizierte Send. (ED\*)

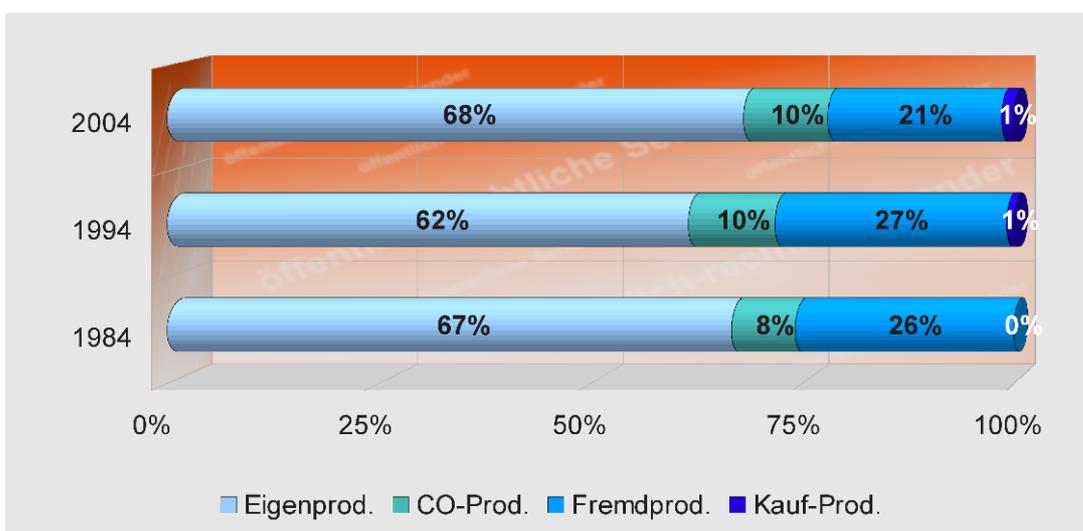


Abbildung 58: Produktionsformen: prozentualer Überblick öffentlich-rechtlich, verifizierte Sendungen (ED\*)

Die privaten Sender setzten 2004 voll und ganz auf Fremdproduktion. Durch die nicht unerhebliche Zahl von 65 Sendungen nimmt der Anteil der privaten Sender durchaus spürbaren Einfluss auf die Gesamtbetrachtung (siehe 4.6.3 *Produktionsformen: Gesamtbetrachtung* Seite 201).

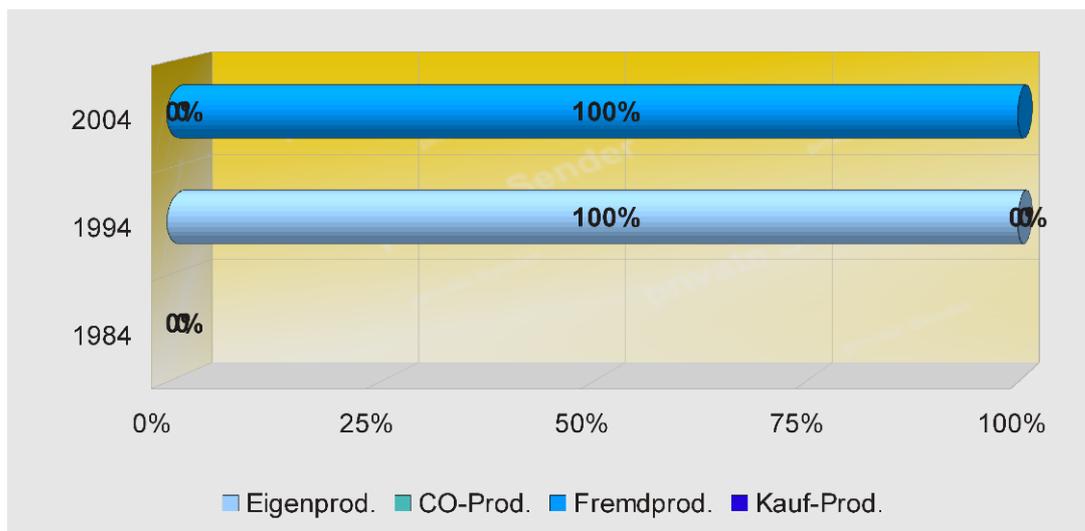


Abbildung 59: Produktionsformen: prozentualer Überblick privat, verifizierte Send. (ED\*)

## **5 Gesamtbewertung der Fernsehdokumentation in Deutschland**

Dieses Kapitel *Gesamtbewertung der Fernsehdokumentation in Deutschland* ist nicht das Ergebnis dieser Arbeit, sondern lediglich der Versuch aus dem eigentlichen Ergebnis der Arbeit, der Bestandsaufnahme der Fernsehdokumentation in Deutschland, einige abschließende Punkte abzuleiten und zu formulieren.

### **5.1 Bewertung der Produktionssituation**

Die Grundlage der Produktionssituation für Fernsehdokumentationen in Deutschland ist die Senderlandschaft und der Umgang der Sender mit der Fernsehdokumentation. Gekennzeichnet ist diese Senderlandschaft durch die parallele Existenz von öffentlich-rechtlichen und kommerziellen Sendern. Aus dieser Situation ergibt sich für die Fernsehdokumentation ein relativ großer Markt mit einer entsprechenden Nachfrage, gleichzeitig hat jedes der beiden Systeme einen bestimmten Bedarf und sehr genaue Vorgaben an das, was die Dokumentationen liefern müssen, um sich im Markt behaupten zu können. Die Nachfrage der öffentlich-rechtlichen Sender im Bereich der Dokumentation ist erheblich größer als die der kommerziellen Anbieter, so dass der größte Teil der produzierten Dokumentationen nach deren Vorgaben entsteht und der größte Teil der freien Produzenten nach wie vor von der Auftragsvergabe durch öffentlich-rechtliche Sender abhängig ist.

Bei der Betrachtung der Entwicklung der Situation über die Jahre 1984, 1994 und 2004 sind als wesentliche Schlagworte *Einführung des dualen Systems* (1984), *Konsolidierung des dualen Systems* (1994) und die *Euphorie der Digitalisierung* (2004) zu nennen. Die jeweiligen Gegebenheiten haben die Produktion von Dokumentationen beeinflusst, sei es durch den Versuch der öffentlich-rechtlichen Sender, ihre Programme den Programmen der privaten Konkurrenz anzugleichen (1994), oder durch die Idee, mit kleinen, kompakten, qualitativ hochwertigen Kameras schnelle authentische, realitätsnahe Formate zu produzieren.

Gleichzeitig gibt es ein System der Zusammenarbeit zwischen Produzenten und Sender mit festgelegten Abläufen, die sich auch über die Jahre kaum geändert haben.

In diesem Sinne ist die Fernsehdokumentation abhängig von Schwankungen der generellen Situation, den jeweiligen Prioritäten, auch den jeweiligen Moden, denen die Sender aktuell folgen. Abläufe und Strukturen sind zeitlich relativ stabile Rahmen in denen sich die Zusammenarbeit zwischen Produzent und Sender abspielt.

## 5.2 Bewertung der Produktionsvorgänge

Die Produktionsvorgänge, also die beiden Teilbereiche *Ablauf der Produktion* und *Faktor Technik in der Produktion* haben sich über die Jahre sehr unterschiedlich entwickelt.

Der Ablauf der Produktion ist ein System, das auf einer Zusammenarbeit zwischen den Sendern als Auftraggeber und den Produzenten als Auftragnehmer basiert. Diese Zusammenarbeit folgt bestimmten Regeln, die sich aus dem Auftraggeber-Auftragnehmer-Verhältnis entwickelt haben und lange etabliert sind. Änderungen im Ablauf vollziehen sich, wenn überhaupt, nur unmerklich, und diese sind weniger Verbesserungen oder Neuerungen, als viel mehr notwendige Reaktionen auf aktuelle Veränderungen oder Schwankungen im Verhältnis Auftraggeber-Auftragnehmer.

Ganz anders sieht die Situation im Bereich *Faktor Technik in der Produktion* aus. Von 1984 über 1994 bis 2004 gab es in der benutzten Technik ganz erhebliche Unterschiede, die zu gravierenden Veränderungen in der Arbeitsweise bei der Produktion von Fernsehdokumentationen geführt haben.

Zusammenfassend verändert sich die Produktionstechnik von 1984 mit dem sehr aufwendig zu produzierenden 16-mm-Film über das Betacam SP-Videoformat von 1994 hin zu digitalen Aufnahme- und Bearbeitungsverfahren.

Für die Produktion von Fernsehdokumentationen heißt das:

1984 waren für die Produktionen Spezialisten auf ihrem Gebiet der 16-mm-Filmproduktion notwendig. Für diese Gruppe von Produzenten war das System aber sehr gut individualisierbar, da die Grundausrüstung (Kamera und Schneidetisch) bezahlbar war. So hatten kleine und kleinste Produktionsfirmen gute Möglichkeiten.

1994 mit der Dominanz von Betacam SP wurden Kameras und Schnittplätze erheblich teurer. Kleine und kleinste Produktionsfirmen mussten auf Mietequipment zurückgreifen. Dies hatte zur Folge, dass Bearbeitungszeiten aus Kostengründen erheblich eingeschränkt werden mussten. Individuelle Bearbeitung und Experimente mit dem Material waren wegen des höheren Aufwands und damit der höheren Kosten oft nicht mehr durchführbar.

2004 eröffnete die digitale Verarbeitung neue Möglichkeiten. Aufnahmesysteme wurden auch mit der notwendigen Qualität erschwinglich und Schnittsysteme konnten am eigenen PC zu günstigen Preisen installiert und benutzt werden. Mit dieser Technik wurde es im Prinzip für jeden möglich, sendefähige Produktionen für das Fernsehen herzustellen.

### **5.3 Zusammenfassung der Erkenntnisse aus der Statistik**

Die wichtigsten Ergebnisse der Auswertung der Daten zur Dokumentation im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland lassen sich so zusammenfassen:

#### **Anteil der Dokumentation im Gesamtprogramm**

Die Dokumentation ist ein wichtiger Bestandteil des Gesamtprogramms, dies lässt sich mit den Zahlen aus dieser Statistik belegen. Der Anteil aller erfassten Dokumentationen, also der geplanten Sendungen hat sich vom Höchststand 1984, mit über 8,5 %, über ein Tief im Jahr 1994 mit nur etwas über 3 % auf über 4 % im Jahr 2004 entwickelt.

Im Vergleich dazu sind die verifizierten Erstaussstrahlungen deutlich zurückgegangen, von fast 3 % im Jahr 1984 über rund 0,6 % im April 1994 auf knappe 0,9 % im Jahr 2004.

Die Erklärung, dass dieses Absinken der Zahlen durch die geringen Anteile bei den privaten Anbieter ausgelöst wird, trifft so einfach nicht zu. Die geringeren Zahlen bei den privaten Programmen tragen sicherlich dazu bei, jedoch vollziehen auch die öffentlich-rechtlichen Sender eine Wellenbewegung, mit einem Tief 1994 und einem Wiederanstieg 2004. Dieses Verhalten wirkt sich sehr nachdrücklich auf die Gesamtzahlen aus. Trotzdem haben die öffentlich-rechtlichen Sender auch 2004 einen Anteil von über 6,5 % Dokumentationen in ihrem Programm eingeplant, bei den privaten Sendern sind es etwa 2 %. Weniger groß ist der Unterschied bei den verifizierten Sendungen, hier hatte die Dokumentation bei den öffentlich-rechtlichen Sendern knapp 1,2 % und bei den privaten Sendern etwas mehr als 0,6 %. Auffällig ist bei den öffentlich-rechtlichen Sendern der starke Rückgang von fast 3 % im Jahr 1984 über 0,8 % im Jahr 1994 auf nur 1,17 % im Jahr 2004.

Dieses Verhalten könnte ein Zeichen dafür sein, dass die Dokumentation als Neuproduktion nicht mehr so attraktiv ist, Dokumentationen als Wiederholung jedoch sehr häufig zum Einsatz kommen.

### **Verteilung der Fernsehdokumentationen auf die Wochentage**

Was bei der Betrachtung der Verteilung der Dokumentationen auf die Wochentage als erstes ins Auge fällt, ist Folgendes: Einen *klassischen* Tag für Dokumentationen gibt es nicht. Eine starke Häufung an bestimmten Tagen gibt es in keinem der untersuchten Zeiträume. Im April 1984 sind für bestimmte Tage durchaus höhere Zahlen an ausgestrahlten Erstsendungen und auch an geplanten Sendungen auszumachen. Für alle erfassten Sendungen sind dies der Freitag und besonders der Sonntag. Für die verifizierten Erstsendungen werden der Montag, der Freitag und der Sonntag verstärkt genutzt. Einzig die Häufung am Montag könnte mit dem Begriff der *Montagsdoku* in der ARD in Verbindung gebracht werden. Im Jahr 1994 sind nach wie vor Verdichtungen an bestimmten Tagen zu erkennen. Bei allen er-

fassten Sendungen sind dies weiterhin der Freitag und der Sonntag, bei den verifizierten Sendungen zeigen der Mittwoch, der Freitag und der Sonntag eine stärkere Dichte an Dokumentationen.

Die einzelnen hohen Werte an bestimmten Tagen haben sich bei allen Sendungen im Jahr 2004 fast komplett abgeschliffen, es bleiben nur leichte Schwankungen. Bei den Erstsendungen zeigen sich der Dienstag und der Donnerstag als wichtigste Tage für die Dokumentation. Lassen sich für den Montag und auch für den Sonntag als wichtige Tage für Erstausstrahlungen von Dokumentationen in den Jahren 1984 und 1994 noch Erklärungen finden, etwa der Doku-Sendeplatz 19:30 Uhr im ZDF, so sind 2004 keine solch eindeutigen Zuordnungen möglich. Der Grund für das *Verschleifen* bei allen erfassten Sendungen scheint jedoch klar zu sein: Der große zahlenmäßige Unterschied zwischen Erstsendungen und geplanten Sendungen legt eine hohe Zahl an Wiederholungen nahe und diese laufen täglich verteilt auf verschiedenen Zweitverwertungskanälen.

Im Vergleich der Zahlen zeigt sich, dass das Angleichen der Anzahl der Dokumentationen pro Tag bei den öffentlich-rechtlichen Sendern für alle Sendungen und auch für die verifizierten Erstsendungen gilt. In den privaten Programmen gibt es diese Gleichmäßigkeit so nicht. Das Wochenende wird bei den privaten Sendern kaum für die Ausstrahlung von Dokumentationen genutzt, dies gilt für geplante und für verifizierte Sendungen. Für die Wochentage gibt es bei allen erfassten Sendungen eine gleichmäßige Verteilung, bei den verifizierten Erstsendungen gibt es die einzige etwas deutlichere Festlegung auf einen Tag: Donnerstag.

### **Sendezeitverteilung der Fernsehdokumentationen**

Die Sendezeit ist ein ganz wesentlicher Faktor bei der Auswertung der Daten zur Fernsehdokumentation in der Bundesrepublik Deutschland, da den verschiedenen Sendeblocken eine unterschiedliche Wichtigkeit zugeordnet wird. Die Primetime ist der prestigeträchtigste und damit auch wichtigste Sendezeitbereich. Ebenfalls wichtig ist das Vorabendprogramm, da hier für ARD und ZDF die Möglichkeit besteht, Werbung zu schalten. Im Verhältnis weniger wichtig sind das

Spätprogramm und das Nachmittagsprogramm, das Nacht- und Vormittagsprogramm dagegen ist nur Füller.

Die Nutzung der einzelnen Sendezeitblöcke hat sich von 1984 über 1994 zu 2004 immer wieder verändert. Sehr stark gilt das für alle erfassten Sendungen sowohl bei der Gesamtbetrachtung aller Sender als auch bei der Einzelanalyse der öffentlich-rechtlichen Programme. Im April 1984 gibt es eine klare Fokussierung auf das Vorabendprogramm und noch stärker auf die Primetime. Im Jahr 1994 ist die Primetime nach wie vor wichtigster Sendezeitblock für Fernsehdokumentationen, aber das Nachmittagsprogramm hat dem Vorabendprogramm den Rang abgelaufen. 2004 hat sich die Verteilung komplett gedreht und das Nachmittagsprogramm ist wichtigster Sendezeitblock, alle anderen Sendezeitblöcke folgen mit einigem Abstand. Werden nur die privaten Sender einbezogen, sieht es etwas anders aus und die *Randbereiche* Spätprogramm und Nacht- und Vormittagsprogramm sind dort die wichtigsten Sendezeitblöcke.

Etwas anders verhält es sich bei den verifizierten Erstsendungen, dort ist die Primetime über die Jahre hinweg der wichtigste Sendezeitblock für die Ausstrahlung von Fernsehdokumentationen. Für diese Aussage gibt es jedoch eine Einschränkung, in den privaten Programmen ist die Primetime 2004 mit dem zweitgrößten Anteil ebenfalls sehr wichtig, wichtigster Sendezeitblock ist jedoch das Nachmittagsprogramm.

Die Dokumentation ist über die Jahre aus den Hauptsendezeiten von 17:00 Uhr bis 22:15 Uhr herausgerutscht in die Nebenbereiche des Spätprogramms und besonders in das Nachmittagsprogramm. Dies liegt nicht nur an der Nutzung bei den privaten Sendern, auch die öffentlich-rechtlichen Sender verhalten sich so. Lediglich bei Erstausstrahlungen setzen alle Sender stärker auf die wichtigen Sendeblöcke Vorabendprogramm und Primetime. Die öffentlich-rechtlichen tun dies ganz explizit, indem sie den weitaus größten Teil ihrer neuen Dokumentationen dort laufen lassen. Die privaten Sender setzen ebenfalls auf die Primetime, das Vorabendprogramm nutzen sie jedoch überhaupt nicht und platzieren ihre Erstausstrahlungen am stärksten im Nachmittagsprogramm.

### **Genutzten Sendelängen bei Dokumentationen**

Der wichtige Punkt Sendelänge lässt sich leicht und kurz zusammenfassen. Die kürzeren Sendelängen bis fünfzig Minuten – mit den Standardlängen 30 und 45 Minuten – sind durchgehend die wichtigsten Sendelängen. Dies gilt für alle betrachteten Zeiträume, April 1984, 1994 und 2004. Es gilt ebenso für die erfassten und die verifizierten Sendungen.

Einzigste Ausnahme bilden die privaten Sender: Bei ihnen ist der Bereich zwischen 25 und 40 Minuten im auswertbaren Jahr 2004 absolut dominierend und zweitwichtigster Bereich ist nicht der Bereich um 45 Minuten, sondern der von 51 bis 74 Minuten mit 60 Minuten als Standardsendelänge. Dies gilt für alle erfassten Sendungen und für die verifizierten Erstsendungen gleichermaßen.

Beachtenswert bei der Auswertung zu den öffentlich-rechtlichen Programmen ist das Verhältnis zwischen den kurzen und mittellangen Dokumentationen, dies gilt für allen erfassten Sendungen, aber ganz besonders für die verifizierten Erstsendungen.

Bei allen erfassten Sendungen gibt es eine klare Konstellation. Die mittellangen Dokumentationen mit Sendelängen zwischen 41 und 50 Minuten sind im April des Jahres 1984 noch klar die wichtigste Sendelänge. Der Bereich um 45 Minuten verliert jedoch seine absolute Dominanz. 1994 ist der Bereich um 30 Minuten mit einem Anteil von nur einem Prozent weniger, fast gleichwertig. Im Jahr 2004 ist der Abstand mit 7 % wieder etwas größer jedoch lange nicht mehr so deutlich wie im Jahr 1984.

Werden die verifizierten Erstsendungen betrachtet, ist die Änderung der Verhältnisse noch deutlicher. Ist 1984 und 1994 der Bereich um 45 Minuten klar der wichtigste, so dreht sich dies im April des Jahres 2004. In diesem Jahr wird von den öffentlich-rechtlichen Sendern der Sendelängenbereich zwischen 25 und 40 Minuten am intensivsten für Erstaussstrahlungen genutzt.

Schließlich ist noch der Umstand, dass die längeren und langen Dokumentationen mit den Standardlängen 60 und 90 Minuten kaum eine Rolle spielen interessant. Erwähnenswert ist dabei, dass der Bereich von 51 bis 74 Minuten bei den

öffentlich-rechtlichen stark unterrepräsentiert ist, mit 8 % bei allen erfassten Sendungen und 7 % bei den verifizierten Sendungen im Jahr 2004. Gleichzeitig macht dieser Bereich in den privaten Programmen, mit 23 % bei allen erfassten Sendungen und 25 % bei den verifizierten Sendungen fast ein Viertel aller Sendungen aus.

Die Orientierung bei den privaten Sendern zu den kurzen und damit *flexibleren* und *schnelleren* Sendelängen zwischen 25 und 40 Minuten entspricht dem dynamischen und schnellen Anspruch dieser Sender. Die Orientierung der öffentlich-rechtlichen Sender hin zu diesen Sendelängen besonders im Jahr 1994 könnte ein Versuch sein, der vermeintlichen Dynamik und Schnelligkeit der privaten Programme etwas gleichwertiges entgegenzustellen. Die Abkehr von der Taktik, die privaten Sender mit ihren eigenen Waffen zu schlagen, wie es Hans-Jürgen Börner in seiner Einschätzung zur Entwicklung der Fernsehdokumentation sieht (vgl. Seite 77), scheint im April 2004 zumindest für die Sendelängen noch nicht zu greifen.

### **Produktionsformen der Fernsehdokumentationen**

Die Auswertung zur Nutzung der Produktionsformen unterscheidet sich von der sonstigen Statistik in dieser Arbeit. Die Zeitschriften liefern kaum Daten zu den verwendeten Produktionsformen, so sind in dieser Auswertung nur die Sendungen enthalten, die in den Archiven verifiziert werden konnten.

Die Daten zeigen, dass bei der Produktion von Dokumentationen in der Bundesrepublik Deutschland zwei Formen bevorzugt werden, dies ist über die Jahre sehr stabil geblieben. Die wichtigste Form ist die Eigenproduktion, da sie die bevorzugte Produktionsform der öffentlich-rechtlichen Sender ist. Werden nur die öffentlich-rechtlichen Sender betrachtet, bleiben sogar die Verhältnisse zwischen der am stärksten genutzten Produktionsform *Eigenproduktion*, der zweitwichtigsten Form *Fremdproduktion* und den anderen weniger genutzten Formen *Co-Produktion* und *Kaufproduktion* gleich. Die Eigenproduktion hat den weit größeren Anteil mit über 60 %, die Fremdproduktion ist auf geringerem Niveau stabil bei etwas mehr als 20 %. Die öffentlich-rechtlichen Sender nutzen die Kaufproduktion mit maximal einem Prozent Anteil sehr selten. Etwas häufiger, mit Anteilen zwischen

acht (1984) und zehn Prozent (1994 und 2004), wird von den öffentlich-rechtlichen Sendern die Form der Co-Produktion genutzt.

Die privaten Sender setzen voll und ganz auf die Fremdproduktion, alle anderen Produktionsformen werden im April 2004 nicht benutzt.

### **Kurzfasit zur Statistik**

Die Dokumentation hat einen eher stabilen Anteil am Gesamtprogramm der Sender. Die Betrachtung der Sendezeit zeigt eine durchaus nennenswerte Nutzung der Primetime und eine Verlagerung ins Nachmittagsprogramm, weniger ins Spätprogramm. Die Länge der Sendungen entwickelt sich zu kurzen Dokumentationen als Hauptsendelänge, aber mit einem relevanten Anteil an langen Dokumentationen. In der Produktion gewinnt das Outsourcing auch bei den öffentlich-rechtlichen Sendern immer mehr an Bedeutung.

## **5.4 Resümee aus den dargestellten Fakten**

Die in der Statistik erarbeiteten Zahlen zur Fernsehdokumentation in Deutschland zeigen einige Tendenzen, die sich mit den Einschätzungen der interviewten Experten decken.

Die Fernsehdokumentation ist nach wie vor eine Domäne der öffentlich-rechtlichen Sender. Daneben erkennen die kommerziellen Sender aber immer mehr, dass mit Dokumentationen in der richtigen Form und am richtigen Sendeplatz durchaus gute Quoten erzielt werden können.

Es gibt in der Produktion einen Kostendruck und dieser wird von den Sendern zunehmend auf die freien Produzenten abgewälzt. Begriffe wie Outsourcing, Handlungspauschale, Gewinn und Value-Pricing sind Schlagwörter zu diesem Themenkomplex.

Die Dokumentation ist ein Angebot der Sender, das durchaus primetimefähig ist, dies sehen die kommerziellen Sender, die öffentlich-rechtlichen Sender, aber auch die freien Produzenten so. Besonders die längere aufwendige Dokumentation hat sehr gute Zukunftsaussichten. Daneben wird der Bereich der schnellen kur-

zen und günstig produzierten Dokumentationen um die 30 Minuten Länge mit dem Hauptsendeplatz im Nachmittagsprogramm eine wichtige Rolle spielen.

Das Produktionsumfeld, die Produktionssituation und auch die Produktionsabläufe sind eher stabile Größen, die sich nur in engen Grenzen verschieben werden. Für die Produzenten bedeutet dies zum einen ein verlässliches Produktionsumfeld, aber zum anderen auch, dass es keine tiefgreifenden Änderungen geben wird und das sich diejenigen, die in diesem Bereich arbeiten möchten, den Gegebenheiten anpassen müssen, um existieren zu können.

Der Faktor Technik bietet das größte Potenzial der in dieser Arbeit betrachteten Faktoren für eine Abgrenzung der kleinen und mittleren Produzenten gegenüber großen Produktionsfirmen, aber auch gegenüber gleichrangigen Konkurrenten. Die Technik hat sich über die Jahre extrem verändert und sie wird sich weiterhin verändern, es sei nur an die nächsten Stufen der Entwicklung HDTV und 3D erinnert. Gleichzeitig mit der Technik ändern sich auch die Möglichkeiten und das Wissen darum. Das Ausnutzen dieser Möglichkeiten ist ein wichtiger Vorsprung vor der Konkurrenz.

Die Fernsehdokumentation ist ein Bereich, in dem Menschen arbeiten und sich engagieren, nicht nur um Geld zu verdienen, sondern auch aus dem Wunsch heraus, sich mit etwas zu beschäftigen, etwas zu schaffen, das sie auch persönlich betrifft und bewegt. Dies gilt für die *Rucksack- oder Küchenproduzenten* genauso wie für Akteure, die langjährig im Geschäft sind und bereits viele Produktionen gemacht haben wie Hans-Jürgen Börner, Ulrich Lenze oder Michael Abel. Dieser persönliche Einsatz im Bereich der Fernsehdokumentation ist sicher ein wichtiges Merkmal. Die vorliegende Bestandsaufnahme zeigt aber auch, dass die Quantität der Produktionen, das Produktionsumfeld und auch die Produktionsabläufe sehr wenig vom individuellen Einsatz abhängen. Wichtiger sind in diesem Bereich Sender- und Programmstrategien, eingeführte feste Abläufe und Verhältnisse und sogar der technische Fortschritt.

Diese Arbeit gibt einen Überblick darüber, was sich in den letzten 25 Jahren bei der Produktion von Fernsehdokumentationen getan hat und welche Faktoren im

Umfeld und Ablauf eine Rolle spielen. Sie zeigt, dass die Fernsehdokumentation eine Gegenwart und eine Zukunft hat.

## Quellen- und Literaturverzeichnis

Abel 2008

Lemke, Thomas (Interviewer): *Interview mit Michael Abel (NDR)*. (Quelle: CD zur Arbeit. 'Interview\_Abel\_080715.wav') 2008.

Adelmann/Hesse/Keilbach/Stauff/Thiele 2001

Adelmann, Rlaf/Hesse, Jan-Otmar et al.(Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*. Konstanz (UVK UTB) 2001.

AG-Dok 2005

Arbeitsgemeinschaft Dokumentarfilm e. V.: *Die Verteidigung des Realen*. Frankfurt (Arbeitsgemeinschaft Dokumentarfilm) 2005.

Altendorfer 2004

Altendorfer, Otto: *Das Mediensystem der Bundesrepublik Deutschland*. Wiesbaden (Westdeutscher) 2004.

Anschlag/Hachmeister 2003

Anschlag, Dieter/Hachmeister, Lutz: "Alles keine Naturgesetze. Ein Gespräch mit Hans Janke und Reinhold Elscho" In: Hachmeister, Lutz/Anschlag, Dieter (Hg.): *Die Fernsehproduzenten*. Konstanz (UVK Verlagsgesellschaft mbH) 2003.

ARD-Fernsehvertrag 2006

ARD (Hg.): *ARD-Fernsehvertrag*.

<http://www.br-online.de/content/cms/Universalseite/2008/03/06/cumulus/BR-online-Publikation-ab-10-2010--74071-20110119123607.pdf> [Gesehen: 15.03.2011].

ARD-Richtlinie 2003

ARD (Hg.): *ARD-Richtlinien zur Sicherung des Jugendschutzes*.

<http://www.br-online.de/content/cms/Universalseite/2008/03/06/cumulus/BR-online-Publikation--95598.pdf> [Gesehen: 12.04.2010].

ARD-Richtlinie 2010

ARD (Hg.): *ARD-Richtlinien für Werbung, Sponsoring, Gewinnspiele und Produktionshilfe*.

<http://www.br-online.de/content/cms/Universalseite/2008/03/06/cumulus/BR-online-Publikation-ab-01-2010--85807-20100401171432.pdf> [Gesehen: 12.04.2010].

ARD-Staatsvertrag 2008

ARD (Hg.): *ARD-Staatsvertrag*.

<http://www.br-online.de/content/cms/Universalseite/2008/03/06/cumulus/BR-online-Publikation-ab-01-2010--83086-20100330090214.pdf> [Gesehen: 12.04.2010].

Barsam 1992

Barsam, Richard M.: *Nonfiction Film. A Critical History*. Bloomington and Indianapolis (Indiana University Press) 1992.

## Quellen- und Literaturverzeichnis

Bauer 1999

Bauer, Wolf: "epd-Dokumentation. 'Ohne Reserven - ohne Risiko?'" In: *epd medien* (1999)69/1999:26-31.

Bauer 2003

Bauer, Wolf: "Gestärkt aus der Krise. Strategien für die Produktionsbranche" In: Hachmeister, Lutz/Anschlag, Dieter (Hg.): *Die Fernsehproduzenten*. Konstanz (UVK Verlagsgesellschaft mbH) 2003.

Bechtle 1997

Bechtle, Stephan: *Projektentwicklung - Development und Vorbereitung*. Ludwigsburg (Verl. für Berlin-Brandenburg) 1997.

Benedict 2008

Benedict, Benjamin: "Industrialisierung der Fernsehproduktion in Deutschland" In: *Medien Wirtschaft* 5(2008)1/2008:18-25.

Berthoud 2002

Berthoud, Martin: "Programmplanung öffentlich-rechtlicher Sender" In: Geißendörfer, Hans W./Leschinsky, Alexander (Hg.): *Handbuch Fernsehproduktion. Vom Skript über die Produktion bis zur Vermarktung*. Neuwied (Luchterhand) 2002.

Binninger/Stanjek 1999

Binninger, Susanne/Stanjek, Klaus: *Dokumentarische Sendeplätze im Deutschen Fernsehen*. Frankfurt a.M. (Arbeitsgemeinschaft Dokumentarfilm) 1999.

Bitomsky 1972

Bitomsky, Hartmut: *Die Röte des Rots von Technicolor. Kinorealität und Produktionswirklichkeit*. Neuwied und Darmstadt (Luchterhand) 1972.

Blaes/Heussen 1997

Blaes, Ruth/Heussen, Gregor A.(Hg.): *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz (UVK Medien) 1997.

Bleicher 1992

Bleicher, Joan Kristin: "Zur Institution des 'Deutschen Fernsehens'" In: Hickethier, Knut (Hg.): *Fernsehen. Wahrnehmungswelt, Programminstitution und Marktkonkurrenz*. Frankfurt (Lang) 1992.

Bleicher 1993

Bleicher, Joan Kristin: "Institutionsgeschichte des bundesrepublikanischen Fernsehens" In: Hickethier, Knut (Hg.): *Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte der Programmgeschichte des Fernsehens*. München (Fink) 1993.

Bleicher 1997a

Bleicher, Joan Kristin: "Programmprofile kommerzieller Anbieter seit 1984" In: Bleicher, Joan Kristin (Hg.): *rogrammprofile kommerzieller Anbieter. Analysen zur Entwicklung von Fernsehsendern seit 1984*. Opladen (Westdt. Verl.) 1997.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Bleicher 1997b

Bleicher, Joan Kristin: "VOX. Der Weg vom informationsorientierten Vollprogramms zum Unterhaltungssender" In: Bleicher, Joan Kristin (Hg.): *Programmprofile kommerzieller Anbieter. Analysen zur Entwicklung von Fernsehsendern seit 1984*. Opladen (Westdt. Verl.) 1997.

Boerner 2008

Lemke, Thomas (Interviewer): *Interview mit Hans-Jürgen Börner (NDR)*. (Quelle: CD zur Arbeit. 'Interview\_Boerner\_080717.wav') 2008.

Bolesch 1990

Bolesch, Cornelia: *Dokumentarisches Fernsehen. Ein Werkstattbericht in 48 Portraits*. München (Paul List Verlag) 1990.

Börner 2010

Börner, Hans-Jürgen (Hg.): *Homepage Hans-Jürgen Börner*. <http://www.boerner.tv/biografie.html> [Gesehen: 19.04.2010].

Borstnar/Pabst/Wulff 2002

Borstnar, Nils/Pabst, Eckhard/Wulff, Hans Jürgen: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz (UVK UTB) 2002.

Braunschweig/Keidel 1991

Braunschweig, Stefan/Keidel, Hannelore: "Strukturen der europäischen Film- und Fernsehproduktion: Eine Analyse der Situation in Deutschland, Frankreich, Großbritannien und Italien" In: *Media Perspektiven* 1991/1991:777-793.

Bruch 1967

Bruch, Walter: *Kleine Geschichte des deutschen Fernsehens*. Berlin (Haude & Spenersche Verlagsbuchhandlung) 1967.

Burns 1997

Burns, Paul (Hg.): *The History of the Discovery of Cinematographie*. <http://www.precinemahistory.net/1895.htm> [Gesehen: 17.03.2011].

Burrows/Wood 1989

Burrows, Thomas D./Wood, Donald N.: *Television production. Disciplines and techniques*. Dubuque, Iowa (Wm. C. Brown Publishers) 1989.

Buß/Fuhlbrügge/in't Veld/Schäfer 1997

Buß, Christian/Fuhlbrügge, Larina/in't Veld, Holger/Schäfer, John: "Entstehung und Entwicklung des Senders SAT.1 von 1984 bis 1994" In: Sydow, Jörg/Windeler, Arnold (Hg.): *Programmprofile kommerzieller Anbieter. Analysen zur Entwicklung von Fernsehsendern seit 1984*. Opladen (Westdt. Verl.) 1997.

Carroll 1998

Carroll, Noel: "Der nicht-fiktionale Film und postmoderner Skeptizismus" In: Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin (Vorwerk) 1998.

## Quellen- und Literaturverzeichnis

### Cinecentrum 2010

Lenze, Ulrich (Hg.): *Ulrich Lenze, Produzent*.

<http://www.cinecentrum.de/ueber-uns/produzenten/ulrich-lenze.html> [Gesehen: 19.04.2010].

### Darkow/Kremling 2002

Darkow, Michael/von Kremling, Mira: "Fernsehzuschauerforschung" In:

Geißendörfer, Hans W./Leschinsky, Alexander (Hg.): *Handbuch*

*Fernsehproduktion. Vom Skript über die Produktion bis zur Vermarktung*. Neuwied (Luchterhand) 2002.

### DCPT 2012

dcpt (Hg.): *dcpt - Company*. [http://www.dcpt.de/firma\\_p.shtml](http://www.dcpt.de/firma_p.shtml) [Gesehen: 11.09.2012].

### Diegelmann 2002

Diegelmann, Sybille: "Zuschauer- und Medienforschung" In: Geißendörfer, Hans W./Leschinsky, Alexander (Hg.): *Handbuch Fernsehproduktion. Vom Skript über die Produktion bis zur Vermarktung*. Neuwied (Luchterhand) 2002.

### Digitalisierungsbericht 2005

Redaktion, ALM Arbeitsgemeinschaft der Landesmedienanstalten:

*Digitalisierungsbericht 2005. Digital-TV und Analog-Digital-Übergang*. (GSDZ und ALM) 2005.

### Dittel/Manz/Pütz 1989

Pütz, Jean/Dittel, Volker/Manz, Friedrich: *Alles über Fernsehen Video Satellit*. Köln (Volker Dittel / Friedrich Manz / Jean Pütz) 1989.

### Doku-Kultur 1999

Redaktion, Ministerium für Kultur u.a. NRW: "Dokumentarfilm, Filmkultur und neue Marktverhältnisse. Studie im Auftrag des Ministeriums für Arbeit, Soziales, Stadtentwicklung, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen" In: Ministerium für Kultur u.a. NRW (Hg.): *Wa(h)re Nachrichten. Berichterstattung zwischen Medien - Realität und Wirklichkeit: Medien-Disput vom 26. November*. Mainz (Ministerium für Kultur u.a. NRW) 1999.

### Dosch 2002

Dosch, Friedrich M.: "Tonendfertigung" In: Geißendörfer, Hans W./Leschinsky, Alexander (Hg.): *Handbuch Fernsehproduktion. Vom Skript über die Produktion bis zur Vermarktung*. Neuwied (Luchterhand) 2002.

### Dussel 2004

Dussel, Konrad: *Deutsche Rundfunkgeschichte*. Konstanz (UVK Verlagsgesellschaft mbH) 2004.

## Quellen- und Literaturverzeichnis

Ehlers 1997

Ehlers, Renate: "Programmplanung" In: Blaes, Ruth/Heussen, Gregor A. (Hg.): *ABC des Fernsehens*. Konstanz (UVK Medien) 1997.

Eitzen 1998

Eitzen, Dirk: "Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus" In: *montage/av* 7(1998)2/1998:13-44.

Faulstich 2002

Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. München (W. Fink UTB) 2002.

Feil 2003a

Feil, Georg (Hg.): *Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme*. Konstanz (UVK Verlagsgesellschaft) 2003.

Feil 2003b

Feil, Georg: "In der Zerreißprobe: Wie die deutschen Produzenten lernen unterzugehen" In: Hachmeister, Lutz/Anschlag, Dieter (Hg.): *Die Fernsehproduzenten. Rolle und Selbstverständnis*. Konstanz (UVK Verlagsgesellschaft mbH) 2003.

Feindt et al. 2001

Hickethier, Knut: "Fernsehen, Modernisierung und kultureller Wandel" In: Schöttger, Detlev (Hg.): *Mediengebrauch und Erfahrungswandel. Beiträge zur Kommunikationsgeschichte*. Göttingen (UTB) 2001.

Freund/Köck 1994

Freund, Bärbel/Köck, Wolfram Karl: "Wissenschaftsvermittlung durch Fernsehen zwischen Information und Unterhaltung" In: Ludes, Peter/Schumacher, Heidemarie et al. (Hg.): *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. Informations- und Dokumentarsendungen*. München (Wilhelm Fink Verlag) 1994.

Gangloff 1997a

Gangloff, Tilmann P.: "Zwei Seiten des Genres. Das Doku-Mißverständnis; die MIP-TV in Cannes (2)" In: *epd medien* (1997)31/1997:3-6.

Gangloff 1997b

Gangloff, Tilmann P.: "Alle wie Discovery. 13. Mipcom (2); John Hendricks oder Der Doku-Boom" In: *epd medien* (1997)81/1997:5-8.

Gangloff 1999

Gangloff, Tilmann P.: "Schlüsselloch-Wahrheiten für Piggies. Mip-TV (2): Neue Trends beim Dokumentarfilm" In: *epd medien* (1999)34/1999:7-10.

Gangloff 2002

Gangloff, Tilmann P.: "Teurer ist billig. Mipdoc in Cannes - neue Trends im Dokumentarfilm" In: *epd medien* (2002)32/2002:3-6.

## Quellen- und Literaturverzeichnis

### Gangloff 2003

Gangloff, Tilmann P.: "Welt aus dem Rechner. Mipdoc in Cannes: Trends beim Dokumentarfilm" In: *epd medien* (2003) 33-34/2003:3-6.

### Gangloff 2005

Gangloff, Tilmann P.: "Dürre Tauben, fette Spatzen. HMR-Studie zum Dokumentarfilm weckt Widerspruch" In: *epd medien* (2005)62/2005:3-5.

### Gangloff 2009

Gangloff, Tilmann P.: "Ganz schön rödeln. Regisseure klagen über schlechte Produktionsbedingungen" In: *epd medien* (2009)36/2009:3-5.

### Geißendörfer/Leschinsky 2002

Geißendörfer, Hans W./Leschinsky, Alexander(Hg.): *Handbuch Fernsehproduktion*. Neuwied und Kriftel (Luchterhand) 2002.

### Göttlich 2001

Göttlich, Udo: "Fernsehproduktionen, factual entertainment, und Eventisierung: Aspekte der Verschränkung von Fernsehproduktion und Alltagsdarstellung" In: *montage/av* 10(2001)1/2001:71-90.

### Götz 2006

Götz, Hans-Joachim: "Medienproduktionssysteme - Fernsehproduktion" In: Altendorfer, Otto/Hilmer, Ludwig (Hg.): *Medienmanagement. Band 4; Gesellschaft, Moderation und Präsentation, Medientechnik*. Wiesbaden (VS Verlag für Sozialwissenschaften) 2006.

### Grötzingler/Henning 2005

Grötzingler, Lisa/Henning, Kerstin: *Vom Dokumentarfilm zu hybriden Formaten. Die Auflösung von Genre Grenzen im Fernsehen..* (Diplomarbeit, Hochschule der Medien Stuttgart) 2005.

### Gülker/Bleicher 1997a

Gülker, Carsten/Bleicher, Joan Kristin: "Pro Sieben - Portrait eines Fiction-Senders" In: Bleicher, Joan Kristin (Hg.): *Programmprofile kommerzieller Anbieter. Analysen zur Entwicklung von Fernsehsendern seit 1984*. Opladen (Westdt. Verl.) 1997.

### Gülker/Bleicher 1997b

Gülker, Carsten/Bleicher, Joan Kristin: "Nomen est omen - Vom Kabelkanal zu Kabel 1" In: Bleicher, Joan Kristin (Hg.): *Programmprofile kommerzieller Anbieter. Analysen zur Entwicklung von Fernsehsendern seit 1984*. Opladen (Westdt. Verl.) 1997.

## Quellen- und Literaturverzeichnis

Hachmeister 1999

Hachmeister, Lutz: "Im Supermarkt der Wirklichkeit. Zur Ökonomie des Dokumentarfernsehens" In: Hachmeister, Lutz (Hg.): *Wa(h)re Nachrichten. Berichterstattung zwischen Medien- Realität und Wirklichkeit : Medien-Disput vom 26. November*. Mainz (Friedrich-Ebert-Stiftung) 1999.

Hachmeister 2003

Hachmeister, Lutz: "Ein verborgener Beruf. Für ein realistisches Modell der Fernsehproduktion" In: Hachmeister, Lutz/Anschlag, Dieter (Hg.): *Die Fernsehproduzenten. Rolle und Selbstverständnis*. Konstanz (UVK Verlagsgesellschaft mbH) 2003.

Hattendorf 1999

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

Hauff/Kopp/Feil 2003

Hauff, Reinhard/Kopp, Hansjörg/Feil, Georg: "Was müssen Produzenten eigentlich können. Über Ausbildungs- und Weiterbildungsangebote für den Beruf des Produzenten und TV-Producers" In: Hachmeister, Lutz/Anschlag, Dieter (Hg.): *Die Fernsehproduzenten. Rolle und Selbstverständnis*. Konstanz (UVK Verlagsgesellschaft mbH) 2003.

Heid 2002

Heid, Manfred: "Die Produktion eines Fernsehfilms" In: Geißendörfer, Hans W./Leschinsky, Alexander (Hg.): *Handbuch Fernsehproduktion. Vom Skript über die Produktion bis zur Vermarktung*. Neuwied (Luchterhand) 2002.

Heise 2003

Heise, Volker: "Erfahrungen und Netzwerke. Zur Strategie der Produktionsfirma Zero Film" In: Hachmeister, Lutz/Anschlag, Dieter (Hg.): *Die Fernsehproduzenten. Rolle und Selbstverständnis*. Konstanz (UVK Verlagsgesellschaft mbH) 2003.

Heller 1994

Heller, Heinz B.: "Dokumentarfilm im Fernsehen - Fernsehdokumentarismus" In: Ludes, Peter/Schumacher, Heidemarie et al. (Hg.): *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. Informations- und Dokumentarsendungen*. München (Wilhelm Fink Verlag) 1994.

Henke 2003

Henke, Gebhard: "Macht-Dreieck. Zum Stellenwert der öffentlich-rechtlichen Fernsehfilm-Redaktion" In: Hachmeister, Lutz/Anschlag, Dieter (Hg.): *Die Fernsehproduzenten. Rolle und Selbstverständnis*. Konstanz (UVK Verlagsgesellschaft mbH) 2003.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Hickethier 1992a

Hickethier, Knut: "Zäsuren in der Programmggeschichte des Fernsehens der Bundesrepublik" In: Hickethier, Knut (Hg.): *Fernsehen. Wahrnehmungswelt, Programminstitution und Marktkonkurrenz*. Frankfurt (Peter Lang) 1992.

Hickethier 1992b

Hickethier, Knut: "Das Programm. Fluß und Gitter" In: Hickethier, Knut (Hg.): *Fernsehen. Wahrnehmungswelt, Programminstitution und Marktkonkurrenz*. Frankfurt (Peter Lang) 1992.

Hickethier 1992c

Hickethier, Knut (Hg.): *Fernsehen. Wahrnehmung, Programmsituation und Marktkonkurrenz*. Frankfurt (Peter Lang) 1992.

Hickethier 1993b

Hickethier, Knut: "Dispositiv Fernsehen, Programm und Programmstrukturen in der Bundesrepublik Deutschland" In: Hickethier, Knut (Hg.): *Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte der Programmggeschichte des Fernsehens*. München (Wilhelm Fink) 1993.

Hickethier 1994

Hickethier, Knut: "Rundfunkprogramme in Deutschland" In: Hans-Bredow-Institut (Hg.): *Internationales Handbuch für Rundfunk und Fernsehen 1994/95*. Baden-Baden/Hamburg (Nomos Verlagsgesellschaft) 1994.

Hickethier 1996

Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart Weimar (J.B. Metzler) 1996.

Hickethier 1998

Hickethier, Knut: *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart Weimar (J.B.Metzler) 1998.

Hickethier 2002

Hickethier, Knut: "Geschichte der Fernsehproduktion" In: Geißendörfer, Hans W./Leschinsky, Alexander (Hg.): *Handbuch Fernsehproduktion. Vom Skript über die Produktion bis zur Vermarktung*. Neuwied (Luchterhand) 2002.

Hickethier 2003

Hickethier, Knut: *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart u.a. (Metzler) 2003.

Hickethier 2004

Hickethier, Knut: "Fernsehen, Modernisierung und kultureller Wandel" In: Schöttger, Detlev (Hg.): *Mediengebrauch und Erfahrungswandel: Beiträge zur Kommunikationsgeschichte*. Göttingen (UTB) 2004.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Hißnauer 2011

Hißnauer, Christian: *Fernshedokumentarismus*. Konstanz (UVK Verlagsgesellschaft) 2011.

HMR International 2005

HMR International (Hg.): *Dokumentarische Produktion in Film und Fernsehen - Marktstudie Deutschland*. Köln (HMR International) 2005.

Hoffmann 1990

Hoffmann, Kay: *Am Ende Video - Video am Ende: Aspekte der Elektronisierung der Spielfilmproduktion..* Berlin (Ed. Sigma) 1999.

Hofmann 1997

Hofmann, Nico: "Production Value. Aus der Sicht der Regisseure" In: Akademiekreis Production Value (Hg.): *Projektentwicklung - Development und Vorbereitung. Strategien der Qualitätserziehung in Film- und Fernseh-Produktionen; Seminar 14./15. Juni 1996*. Potsdam (Verl. für Berlin-Brandenburg) 1997.

Hohenberger 1998

Hohenberger, Eva: "Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme" In: Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms..* Berlin (Vorwerk) 1998.

Holch 1997

Holch, Christoph: "Gibt es einen spezifischen Production Value für öffentlich-rechtliche Anstalten?" In: Akademiekreis Production Value (Hg.): *Projektentwicklung - Development und Vorbereitung. Strategien der Qualitätserziehung in Film- und Fernseh-Produktionen; Seminar 14./15. Juni 1996*. Potsdam (Verl. für Berlin-Brandenburg) 1997.

Hömberg 2005

Hömberg, Walter: "Vom Menu zum Buffet. Entwicklungstrends des Fernsehens" In: *Communicatio Socialis* 38(2005)1/2005:3-13.

Hortlieb 2002

von Hortlieb, Holger: "Rechtliche Grundlagen der Fernsehsender" In: Geißendörfer, Hans W./Leschinsky, Alexander (Hg.): *Handbuch Fernsehproduktion. Vom Skript über die Produktion bis zur Vermarktung*. Neuwied (Luchterhand) 2002.

Jung/Loiperdinger 2005

Jung, Uli/Loiperdinger, Martin: *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Kaiserreich (1895-1918)*. Ditzingen (Reclam) 2005.

## Quellen- und Literaturverzeichnis

### Juppe 1997

Juppe, Uwe: "Die RTLplus Deutschland Fernsehen GmbH&Co.-Betriebs KG 1984-94" In: Bleicher, Joan Kristin (Hg.): *Programmprofile kommerzieller Anbieter. Analysen zur Entwicklung von Fernsehsendern seit 1984*. Opladen (Westdt. Verl.) 1997.

### Kammann 2003

Kammann, Uwe (Interviewer): "Reise und Quoten. Ein Gespräch mit Nico Hofmann" In: Hachmeister, Lutz/Anschlag, Dieter (Hg.): *Die Fernsehproduzenten. Rolle und Selbstverständnis*. Konstanz (UVK Verlagsgesellschaft mbH) .

### Karstens 2002

Karstens, Eric: "Die Senderlandschaft in Deutschland" In: Geißendörfer, Hans W./Leschinsky, Alexander (Hg.): *Handbuch Fernsehproduktion. Vom Skript über die Produktion bis zur Vermarktung*. Neuwied (Luchterhand) 2002.

### Karstens/Schütte 1999

Karstens, Eric/Schütte, Jörg: *Firma Fernsehen*. Hamburg (rororo) 1999.

### Karstens/Schütte 2005

Karstens, Eric/Schütte, Jörg: *Praxishandbuch Fernsehen. Wie TV-Sender arbeiten*. Wiesbaden (VS Verlag für Sozialwissenschaften) 2005.

### Kauschke/Klugius 2000

Kauschke, Andree/Klugius, Ulrich: *Zwischen Meterware und Massenarbeit*. Gerlingen (Bleicher Verlag) 2000.

### Keil 1997

Keil, Klaus: "Was ist Production Value? Schwerpunkt. Stoffentwicklung und Projektentwicklung (Packaging)" In: Akademiekreis Production Value (Hg.): *Projektentwicklung - Development und Vorbereitung. Strategien der Qualitätserziehung in Film- und Fernseh-Produktionen; Seminar 14./15. Juni 1996*. Potsdam (Verl. für Berlin-Brandenburg) 1997.

### Keil/Rueger 2002

Keil, Klaus/Rueger, Michael: "Produktionskategorien" In: Geißendörfer, Hans W./Leschinsky, Alexander (Hg.): *Handbuch Fernsehproduktion. Vom Skript über die Produktion bis zur Vermarktung*. Neuwied (Luchterhand) 2002.

### Keilbach 2005

Keilbach, Judith: "Die vielen Geschichten des Fernsehens. Über einen heterogenen Gegenstand und seine Historisierung" In: *montage/av* 14(2005)1/2005:29-41.

### Knott-Wolf 2006

Knott-Wolf, Brigitte: "Wahr oder authentisch? Ein Symposium zum Thema 'Protagonisten im Dokumentarfilm'" In: *Funkkorrespondenz* (2006)40/2006:3-6.

## Quellen- und Literaturverzeichnis

Kogel 2002

Kogel, Fred: "Privatfernsehen" In: Geißendörfer, Hans W./Leschinsky, Alexander (Hg.): *Handbuch Fernsehproduktion. Vom Skript über die Produktion bis zur Vermarktung*. Neuwied (Luchterhand) 2002.

Korte 2000

Korte, Helmut: *Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*. Berlin (Schmidt Erich Verlag) 2000.

Kreimeier/Ehmann/Goergen 2005

Kreimeier, Klaus/Ehmann, Antje/Goergen, Jeanpaul: *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Weimarer Republik (1918 -1933)*. Ditzingen (Reclam) 2005.

Krömker/Klimsa 2005

Krömker, Heide/Klimsa, Paul(Hg.): *Handbuch - Medienproduktion*. Wiesbaden (Verlag für Sozialwissenschaften) 2005.

Kuchenbuch 2005

Kuchenbuch, Thomas: *Filmanalyse. Theorien - Methoden - Kritik*. Wien, Köln, Weimar (Böhlau Verlag) 2005.

Kuster et al. 2008

Kuster, Jürg/Huber, Eugen/Lippmann, Robert et al.: *Handbuch Projektmanagement*. Berlin, Heidelberg (Springer-Verlag) 2008.

Landesmedienanstalten 2002

Seufert, Wolfgang: "Film- und Fernsehwirtschaft in Deutschland. 2000/01" In: Die Landesmedienanstalten (Hg.): *Film- und Fernsehwirtschaft in Deutschland ; 2000/01*. Berlin (Vistas Verlag) 2002.

Lange 1992

Lange, Bernd-Peter: "Das duale Rundfunksystem in der Bewährung. Geregelter Wettbewerb oder ruinöse Konkurrenz?" In: Hickethier, Knut (Hg.): *Fernsehen: Wahrnehmungswelt, Programminstitution und Marktkonkurrenz*. Frankfurt (Peter Lang) 1992.

Lehr 1985

Lehr, Wolfgang: "Programmauftrag und Wirtschaftlichkeit einer öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalt" In: Prokop, Dieter (Hg.): *Medienforschung. Band 1 ; Konzerne, Macher, Kontrolleure*. Frankfurt (Fischer Taschenbuchverlag) 1985.

Lemke 2001

Lemke, Thomas: *Bestimmung der Funktion und Bedeutung des Genres 'Dokumentarfilm' durch seine technische Realisation und Ästhetik: ein Versuch*. (Diplomarbeit, HAW Hamburg) 2001.

## Quellen- und Literaturverzeichnis

### Lenze 2008

Lemke, Thomas (Interviewer): *Interview mit Ulrich Lenze (Cinecentrum)*. (Quelle: CD zur Arbeit. 'Interview\_Lenze\_080805.wav') 2008.

### Maas 2002

Maas, Alfred: "Nachbearbeitung einer Fernsehproduktion" In: Geißendörfer, Hans W./Leschinsky, Alexander (Hg.): *Handbuch Fernsehproduktion. Vom Skript über die Produktion bis zur Vermarktung*. Neuwied (Luchterhand) 2002.

### Marchal 1996

Marchal, Peter: "Wege zur Wirklichkeit. Dokumentarfilm als Chance für das Fernsehen" In: Wunden, Wolfgang (Hg.): *Wahrheit als Medienqualität*. Frankfurt am Main (Gemeinschaftswerk der Evang. Publizistik) 1996.

### Medienhandbuch 1984

Hans-Bredow-Institut(Hg.): *Internationales Handbuch für Rundfunk und Fernsehen 1984/85*. Hamburg (Hans-Bredow-Institut) 1984.

### Medienhandbuch 1994

Hans-Bredow-Institut(Hg.): *Internationales Handbuch für Rundfunk und Fernsehen 1994/95*. Baden-Baden/Hamburg (Nomos Verlagsgesellschaft) 1994.

### Medienhandbuch 2004

Hans-Bredow-Institut(Hg.): *Internationales Handbuch für Rundfunk und Fernsehen 2004/05*. Baden-Baden/Hamburg (Nomos Verlagsgesellschaft) 2004.

### Mika 2007

Mika, Alexandra: *Kontakte sind alles! Eine empirische Untersuchung zu Erfolgsfaktoren von Produktionsunternehmen im Bereich Dokumentarfilm in Hamburg*. (Diplomarbeit, HAW Hamburg) 2007.

### Minh-ha 1998

Minh-ha, Trinh: "Die verabsolutierte Suche nach Bedeutung" In: Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin (Vorwerk) 1998.

### Mücher 2000

Mücher, Michael: *Fachwörterbuch der Fernsehstudio- und Videotechnik*. Hamburg (Selbstverlag) 2000.

### Mücher 2004

Mücher, Michael: *Broadcast Fachwörterbuch*. Hamburg (BET Michael Mücher) 2004.

### NDR Geschäftsbericht 2009

Redaktion NDR: *NDR Geschäftsbericht 2008*. Hamburg (NDR) 2009.

## Quellen- und Literaturverzeichnis

Nichols 1991

Nichols, Bill: *Representing Reality*. Bloomington and Indianapolis (Indiana University Press) 1991.

Nichols 1994

Nichols, Bill: *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington and Indianapolis (Indiana University Press) 1994.

Nichols 1995

Nichols, Bill: "Transformation in Film as Reality" In: *Dokumentary Box 6/1995*..

Nichols 2001

Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*. Bloomington and Indianapolis (Indiana University Press) 2001.

Niemeyer 2001

Niemeyer, Käthe: "Berufsbilder im Regie- und Produktionsstab" In: Clevé, Bastian (Hg.): *Von der Idee zum Film. Produktionsmanagement für Film und Fernsehen*. Gerlingen (Bleicher) 2001.

Oetzel 2002

Oetzel, Marc H.: "Film- und Fernsehrecht" In: Geißendörfer, Hans W./Leschinsky, Alexander (Hg.): *Handbuch Fernsehproduktion. Vom Skript über die Produktion bis zur Vermarktung*. Neuwied (Luchterhand) 2002.

Petrasch/Zinke 2003

Petrasch, Thomas/Zinke, Joachim: *Einführung in die Videofilmproduktion*. München (Fachbuchverl. Leipzig im Carl-Hanser-Verl) 2003.

Plake 2004

Plake, Klaus: *Handbuch der Fernsehforschung. Befunde und Perspektiven*. Wiesbaden (Verl. für Sozialwiss.) 2004.

Reed Midem 2010

Reed Midem (Hg.): *MIP-TV*. <http://www.mipworld.com/en/miptv/> [Gesehen: 17.04.2010].

Reichert 1986

Reichert, Hans Ulrich: *Produktionsbedingungen des Fernsehens. Eine Fallstudie*. (Dissertation, Universität Mannheim) 1986.

Rodde 2002

Rodde, Volker: "Bildaufzeichnung. Camcorder analog und digital" In: Geißendörfer, Hans W./Leschinsky, Alexander (Hg.): *Handbuch Fernsehproduktion. Vom Skript über die Produktion bis zur Vermarktung*. Neuwied (Luchterhand) 2002.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Rothschild 1993

Rothschild, Thomas: "Überlegungen zum Dokumentarfilm" In: *Medium* Jg 23 -1993- No 1/1993:17-19.

Rott/Krösche 2004

Rott, Armin/Krösche, Lars: *Beteiligungsverhältnisse und Zuschauermarktanteile wichtiger deutscher Free-TV-Anbieter*. Hamburg (unveröffentlichte Hochschulschrift, Hamburg Media School) 2004.

Rundfunkstaatsvertrag 1991

Bundesrepublik Deutschland (Hg.): *Zwölfter Rundfunkänderungsstaatsvertrag 1991*. <http://www.urheberrecht.org/law/normen/rstv/RStV-00b-1991/text/> [Gesehen: 12.04.2010].

Rundfunkstaatsvertrag 2010

Bundesrepublik Deutschland(Hg.): *Staatsvertrag für Rundfunk und Telemedien. In der Fassung des fünfzehnten Staatsvertrags zur Änderung rundfunkrechtlicher Staatsverträge vom 15.12. / 17.12. / 21.12.2010*.

[http://www.medienrecht.jura.uni-koeln.de/fileadmin/sites/medienrecht/LS\\_Hain/Docs/Medienrecht\\_I/konsolidierte\\_Fassung\\_RStV\\_hp.pdf](http://www.medienrecht.jura.uni-koeln.de/fileadmin/sites/medienrecht/LS_Hain/Docs/Medienrecht_I/konsolidierte_Fassung_RStV_hp.pdf) [Gesehen: 12.09.2012].

Sauer 2003

Sauer, Norbert: "Ungleich verteilte Kräfte: Für ein realistisches Modell der Fernsehproduktion" In: Hachmeister, Lutz/Anschlag, Dieter (Hg.): *Die Fernsehproduzenten. Rolle und Selbstverständnis*. Konstanz (UVK Verlagsgesellschaft mbH) 2003.

Schatz 1992

Schatz, Heribert: "Die Zukunft des öffentlich-rechtlichen Rundfunks. Einführung in die Problemstellung" In: Hieckethier, Knut (Hg.): *Fernsehen. Wahrnehmungswelt, Programminstitution und Marktkonkurrenz*. Frankfurt (Peter Lang) 1992.

Schlosser 2002

Schlosser, Hans: "Ton" In: Geißendörfer, Hans W./Leschinsky, Alexander (Hg.): *Handbuch Fernsehproduktion. Vom Skript über die Produktion bis zur Vermarktung*. Neuwied (Luchterhand) 2002.

Schmidt 1993

Schmidt, Susanne: *Es muß ja nicht gleich Hollywood sein. Die Produktionsbedingungen des Fernsehspiels und die Wirkungen auf seine Ästhetik*. (Dissertation, FU Berlin) 1993.

Schmidt 1996

Schmidt, Ulrich: *Digitale Videotechnik*. Feldkirchen (Franzis-Verlag) 1996.

Schmidt 2002

Schmidt, Ulrich: *Digitale Film- und Videotechnik*. Leipzig (Fachbuchverl. Leipzig im Carl-Hanser-Verl) 2002.

## Quellen- und Literaturverzeichnis

Schmidt 2003

Schmidt, Ulrich: *Professionelle Videotechnik*. Berlin u.a. (Springer) 2003.

Schmitt 2001

Schmitt, Uta: "Arbeit und Aufgaben der Filmgeschäftsführung" In: Clevé, Bastian (Hg.): *on der Idee zum Film. Produktionsmanagement für Film und Fernsehen*. Gerlingen (Bleicher) 2001.

Schmitz 2007

Schmitz, Henrik: "Bayerische Hochzeit. ZDF Enterprises steigt bei Bavaria Fernsehproduktion ein" In: *epd medien* (2007)51/2007:3-5.

Schnell 1993

Schnell, Reinald: "Künstlerische Aspekte des Dokumentarfilms" In: *Medium* Jg 23 -1993- No 1/1993:19-21.

Schumacher 2000

Schumacher, Heidemarie: *Fernsehen fernsehen. Modelle der Medien- und Fernsehtheorie*. Köln (DuMont) 2000.

Schümchen 2002

Schümchen, Andreas: "Grundlagen der Programmplanung" In: Geißendörfer, Hans W./Leschinsky, Alexander (Hg.): *Handbuch Fernsehproduktion. Vom Skript über die Produktion bis zur Vermarktung*. Neuwied (Luchterhand) 2002.

Schütte 2002a

Schütte, Jörg: "Das individualisierte Massenwesen schlägt zurück" In: Geißendörfer, Hans W./Leschinsky, Alexander (Hg.): *Handbuch Fernsehproduktion. Vom Skript über die Produktion bis zur Vermarktung*. Neuwied (Luchterhand) 2002.

Schütte 2002b

Schütte, Oliver: "Ideenentwicklung. Stoffsuche und Stoffentwicklung" In: Geißendörfer, Hans W./Leschinsky, Alexander (Hg.): *Handbuch Fernsehproduktion. Vom Skript über die Produktion bis zur Vermarktung*. Neuwied (Luchterhand) 2002.

Schwarzkopf 2001

Schwarzkopf, Dietrich: "Brachliegende Felder. im INteresse des Publikums: Dokumentarfilm und Kulturauftrag" In: *Funkkorrespondenz* 49(2001)42/2001:8-13.

Segeberg 2004

Segeberg, Harro(Hg.): *Die Medien und ihre Technik*. Marburg (Schüren Verlag) 2004.

Sieben/Sieben/Holland 1999

Sieben, Günter/Sieben, Concha/Holland, Ludger: "Analyse des NDR-Steuerungsmodells für Fernsehproduktionen" In: *Reihe Arbeitspapiere Institut für Rundfunkökonomie* Heft 113/1999/1999:115.

## Quellen- und Literaturverzeichnis

Simon/Paul 2003

Simon, Hermann/Paul, Michael: "Die neue Ordnung. Medienkonzerne, Senderfamilien, Produktionswirtschaft" In: Hachmeister, Lutz/Anschlag, Dieter (Hg.): *Die Fernsehproduzenten. Rolle und Selbstverständnis*. Konstanz (UVK Verlagsgesellschaft mbH) 2003.

Sjurts 2003S

jurts, Insa: "Organisation der Contentproduktion. Strategische Alternativen aus ökonomischer Sicht" In: Sydow, Jörg/Windeler, Arnold (Hg.): *Organisation der Content-Produktion*. Wiesbaden (Westdt. Verl.) 2003.

Stader 1996

Stader, Josef: *Fernsehen: von der Idee bis zur Sendung : Praxis - Alltag - Hintergründe*. Frankfurt am Main (Eichborn) 1996.

Stein/Schulz 2002

Stein, Andrea/Schulz, Anne: "Ein Bild von einem Beruf" In: Geißendörfer, Hans W./Leschinsky, Alexander (Hg.): *Handbuch Fernsehproduktion. Vom Skript über die Produktion bis zur Vermarktung*. Neuwied (Luchterhand) 2002.

Struve 2002

Struve, Günther: "Öffentlich-rechtlicher Rundfunk" In: Geißendörfer, Hans W./Leschinsky, Alexander (Hg.): *Handbuch Fernsehproduktion. Vom Skript über die Produktion bis zur Vermarktung*. Neuwied (Luchterhand) 2002.

Svatek/Lesowsky 1994

Svatek, Wolfgang/Lesowsky, Sonja: *Professionelle Videobearbeitung*. München (Franzis-Verlag) 1994.

Sydow/Windeler 2004

Sydow/Windeler(Hg.): *Organisation der Content-Produktion*. Wiesbaden (VS Verlag der Sozialwissenschaften) 2004.

Sydow/Windeler 2004a

Sydow/Windeler(Hg.): *Organisation der Content-Produktion*. Wiesbaden (VS Verlag der Sozialwissenschaften) 2004.

Sydow/Windeler 2004b

Sydow, Jörg/Windeler, Arnold: "Projektnetzwerke. Management von (mehr als) temporären Systemen" In: Sydow, Jörg/Windeler, Arnold (Hg.): *Organisation der Content-Produktion*. Wiesbaden (Westdt. Verl.) 2004.

Sydow/Wirth 2003

Sydow, Jörg/Wirth, Carsten: "Produktionsformen von Mediendienstleistungen im Wandel - Von einer Variante der Netzwerkorganisation zur anderen" In: Sydow, Jörg/Windeler, Arnold (Hg.): *Organisation der Content-Produktion*. Wiesbaden (Westdt. Verl.) 2003.

## Quellen- und Literaturverzeichnis

### Szezinski 2002

Szezinski, Volker: "Programmplanung Privatfernsehen" In: Geißendörfer, Hans W./Leschinsky, Alexander (Hg.): *Handbuch Fernsehproduktion. Vom Skript über die Produktion bis zur Vermarktung*. Neuwied (Luchterhand) 2002.

### Thul 2001

Thul, Stefan: "Kalkulation von Fernsehfilmen und anderen TV-Produktionen" In: Clevé, Bastian (Hg.): *Von der Idee zum Film. Produktionsmanagement für Film und Fernsehen*. Gerlingen (Bleicher) 2001.

### Treu 1997

Treu, Wolfgang: "Production Value. Aus der Sicht des Kameramannes" In: Akademiekreis Production Value (Hg.): *Projektentwicklung - Development und Vorbereitung. Strategien der Qualitätserziehung in Film- und Fernseh-Produktionen*. Potsdam (Verl. für Berlin-Brandenburg) 1997.

### Voigt 2003

Voigt, Jürgen: *Dokumentarfilm im Fernsehen. Überlegungen zu einem facettenreichen Genre*. Hamburg (Zentrum für Medien und Medienkultur) 2003.

### Webers 1993

Webers, Johannes: *Handbuch der Film- und Videotechnik*. München (Franzis-Verlag) 1993.

### Webers 2002

Webers, Johannes: "Bild" In: Geißendörfer, Hans W./Leschinsky, Alexander (Hg.): *Handbuch Fernsehproduktion. Vom Skript über die Produktion bis zur Vermarktung*. Neuwied (Luchterhand) 2002.

### Weischenberg/Röper 1985

Weischenberg, Siegfried/Röper, Horst: "Rationalisierung und Regionalisierung. Publizistische Aspekte einer Elektronisierung der Fernsehproduktion" In: Prokop, Dieter (Hg.): *Medienforschung. Band 1 ; Konzerne, Macher, Kontrolleure*. Frankfurt (Fischer Taschenbuchverlag) 1985.

### Wiedemann 2001

Wiedemann, Michael: "Verbände ohne Ende" In: Clevé, Bastian (Hg.): *Von der Idee zum Film. Produktionsmanagement für Film und Fernsehen*. Gerlingen (Bleicher) 2001.

### Wilkens 2002

Wilkens, Matthias: *Produktionsmethoden für elektronische Fernsehproduktionen*. (Diplomarbeit, HAW Hamburg) 2002.

### Windeler 2003

Windeler, Arnold: "Organisation der TV-Produktion in Projektnetzwerken. Zur Bedeutung von Produkt- und Industriespezifika" In: Sydow, Jörg/Windeler, Arnold (Hg.): *Organisation der Content-Produktion*. Wiesbaden (Westdt. Verl.) 2003.

## Quellen- und Literaturverzeichnis

Windeler/Lutz/Wirth 2003

Windeler, Arnold/Lutz, Anja/Wirth, Carsten: "Netzwerksteuerung durch Selektion. Die Produktion von Fernsehserien in Projektnetzwerken" In: Sydow, Jörg/Windeler, Arnold (Hg.): *Organisation der Content-Produktion*. Wiesbaden (Westdt. Verl.) 2003.

Windeler/Sydow 2003

Windeler, Arnold/Sydow, Jörg: "Vernetzte Content-Produktion und die Vielfalt möglicher Organisationsformen" In: Sydow, Jörg/Windeler, Arnold (Hg.): *Organisation der Content-Produktion*. Wiesbaden (Westdt. Verl.) 2003.

Winkler 2000

Winkler, Daniel: *Repräsentationsformen der Pariser Banlieue der 90er Jahre*. (Dissertation, Universität Wien) 2000.

Wirth/Sydow 2003

Wirth, Carsten/Sydow, Jörg: "Hierarchische Heterarchien - teterarchische Hierarchien. Zur Differenz von Konzern- und Netzwerksteuerungen in der Fernsehproduktion" In: Sydow, Jörg/Windeler, Arnold (Hg.): *Organisation der Content-Produktion*. Wiesbaden (Westdt. Verl.) 2003.

Wolf 1997

Wolf, Fritz: "Abwehrreflexe. Der 5. Baden-Badener Dokumentarfilm-Workshop" In: *epd medien* (1997)81/1997:.

Wolf 1999a

Wolf, Fritz: "Plot, Plot und wieder Plot. 'Doku-Soap': Mode oder Zukunft des Dokumentarfilms?" In: *epd medien* (1999)22/1999:3-6.

Wolf 1999b

Wolf, Fritz: "Gegen die Unübersichtlichkeit. Die Dokumentarfilmer über die Lage des Autorenfilms" In: *epd medien* (1999)23/1999:.

Wolf 1999c

Wolf, Fritz: "In Bewegung. Der Dokumentarfilm - Aufgaben, Haltungen, Effekte" In: *epd medien* (1999)63/1999:3-5.

Wolf 2003a

Wolf, Fritz: *Alles Doku - oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen*. Düsseldorf (Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen) 2003.

Wolf 2003b

Wolf, Fritz: "Haltungen, Motive. Beobachtungen auf dem Baden-Badener Dokumentarfilm-Workshop" In: *epd medien* (2003)80/2003:.

Wolf 2007

Wolf, Fritz: "Bescheidene Wahrhaftigkeit. 'Dokumentarfilm als Ereignis' bei der dokville 2007" In: *epd medien* (2007)54/2007:4-7.

## Quellen- und Literaturverzeichnis

Zabel 2009

Zabel, Christian: *Wettbewerb im deutschen TV-Produktionssektor. Produktionsprozesse, Innovationsmanagement und Timing-Strategien*. (Dissertation, TU Dortmund) 2009.

ZDF Organigramm 2009

ZDF (Hg.): *ZDF Organigramm*.

[http://www.unternehmen.zdf.de/fileadmin/files/Download\\_Dokumente/DD\\_Das\\_ZDF/ZDF\\_Organigramm\\_Stand\\_April\\_2009.pdf](http://www.unternehmen.zdf.de/fileadmin/files/Download_Dokumente/DD_Das_ZDF/ZDF_Organigramm_Stand_April_2009.pdf) [Gesehen: 13.04.2010].

ZDF-Staatsvertrag 2009

ZDF (Hg.): *ZDF-Staatsvertrag*.

[http://www.unternehmen.zdf.de/uploads/media/zdf-staatsvertrag\\_neu.pdf](http://www.unternehmen.zdf.de/uploads/media/zdf-staatsvertrag_neu.pdf) [Gesehen: 12.04.2010].

Ziegler 1997

Ziegler, Regina: "'Für Vielfalt arbeiten'. Zur aktuellen Lage der Fernsehproduzenten" In: *epd medien* (1997)98/8-12.

Ziegler 2003

Ziegler, Regina: "Qualität und Innovation. Fernsehproduktion - wer ist verantwortlich?" In: Hachmeister, Lutz/Anschlag, Dieter (Hg.): *Die Fernsehproduzenten. Rolle und Selbstverständnis*. Konstanz (UVK Verlagsgesellschaft mbH) 2003.

Zielinski 1993

Zielinski, Siegfried: "Zur Technikgeschichte des BRD-Fernsehens" In: Hickethier, Knut (Hg.): *Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte der Programmgeschichte des Fernsehens*. München (Wilhelm Fink) 1993.

Zimmer 1998

Zimmer, Jochen: "Auftrieb für fiktionale Fernsehproduktion in Deutschland. Aufwendungen des Fernsehens für Leistungen der Filmwirtschaft 1995/96" In: *Media Perspektiven* (1998)1/1998:2-14.

Zimmermann 1992

Zimmermann, Peter: "Der Dokumentarfilm als öffentlich-rechtlicher Trumpf im dualen Fernsehen" In: *Medium* Jg 22 -1992- No 3/1992:18-20.

Zimmermann 1994

Zimmermann, Peter: "Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart" In: Ludes, Peter (Hg.): *Informations- und Dokumentarsendungen*. () 1994.

Zimmermann/Hoffmann 2005

Zimmermann, Peter/Hoffmann, Kay: *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Drittes Reich (1933-1945)*. Ditzingen (Reclam) 2005.

Quellen- und Literaturverzeichnis

ZMG 2006

ZMG Zeitungs-Marketing Gesellschaft (Hg.): *Konturen. Die Intermediastudie der ZMG.*

[www.konturen-interaktiv.de/htdocs\\_konturen/konturen/k\\_media/00218/main.php](http://www.konturen-interaktiv.de/htdocs_konturen/konturen/k_media/00218/main.php)  
[Gesehen: 31.10.2006].