



BACHELORARBEIT

Dominik Semrau

**Das Leben der Anderen – Eine
Analyse der Rezeptionsmotive
von Scripted Reality TV am
Beispiel der Serie
Verdachtsfälle (RTL)**

2017

BACHELORARBEIT

**Das Leben der Anderen – Eine
Analyse der Rezeptionsmotive
von Scripted Reality TV am
Beispiel der Serie
Verdachtsfälle (RTL)**

Autor:
Dominik Semrau

Studiengang:
Angewandte Medien

Seminargruppe:
AM14wM3-B

Erstprüfer:
Prof. Peter Gottschalk

Zweitprüfer:
Ulrike Dobelstein-Lütke

Einreichung:
Mittweida/Hamburg, 06.06.2017

BACHELOR THESIS

The Life of Others – An analysis of the motives for watching Scripted Reality TV by the example of *Verdachtsfälle* (RTL)

author:

Dominik Semrau

course of studies:

Applied Media

seminar group:

AM14wM3-B

first examiner:

Prof. Peter Gottschalk

second examiner:

Ulrike Dobelstein-Lüthe

submission:

Mittweida/Hamburg, 06.06.2017

Bibliografische Angaben

Semrau, Dominik

Das Leben der Anderen – Eine Analyse der Rezeptionsmotive von Scripted Reality TV am Beispiel der Serie *Verdachtsfälle* (RTL)

The Life of Others – An analysis of the motives for watching Scripted Reality TV by the example of *Verdachtsfälle* (RTL)

56 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2017

Abstract

Der Siegeszug, den das Reality TV in den 90er Jahren antrat, führte zu einer Flut von Formaten, die sich inhaltlich mit dem Leben des "normalen" Bürgers befassen. Ein Sub-Genre, das dem Reality TV zugeordnet wird, ist das Scripted Reality TV. Es erweckt den Schein, eine Realität abzubilden, folgt aber in Wahrheit einem Drehbuch. Diesem Sub-Genre gehört auch die untersuchte Sendung *Verdachtsfälle* an. Seit 2009 ist dieses Format fest im Nachmittagsprogramm von RTL verankert. In dieser Arbeit soll eine Folge des Erfolgsformats auf seine Rezeptionsmotive hin analysiert werden. Einfach gesagt: Warum gucken die Zuschauer *Verdachtsfälle*?

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis.....	VII
Abbildungsverzeichnis.....	VIII
Tabellenverzeichnis.....	IX
1. Einleitung.....	1
1.1 Relevanz des Themas.....	1
1.2 Zielsetzung der Arbeit.....	1
1.3 Vorgehensweise.....	2
2. Das Reality TV.....	3
2.1 Was ist eigentlich Reality TV?	3
2.2 Versuch einer Genreübersicht.....	4
2.2.1 Das narrative Reality TV.....	5
2.2.2 Das performative Reality TV.....	6
2.3 Reality TV – eine Erfolgsgeschichte.....	9
2.3.1 Die Anfänge des Reality TV in Deutschland.....	9
2.3.2 Die frühen 2000er.....	11
2.3.3 Von 2011 bis heute.....	14
2.4 Hybridisierung im Reality TV.....	15
2.5 Ein Genre in der Kritik.....	17
2.6 Die Zielgruppe von Scripted Reality TV.....	18
2.7 Einfluss der Laiendarsteller auf die Zielgruppe.....	20
3. Rezeptionsmotive.....	22
3.1 Der Uses-and-Gratification-Ansatz.....	22
3.2 Die Bedürfnishierarchie nach Maslow.....	23
3.2.1 Bindungsbedürfnisse.....	23
3.2.2 Selbstwertbedürfnisse.....	26
3.2.3 Kognitive Bedürfnisse.....	27
3.2.4 Affektive Motive.....	28
3.2.5 Motive zur Identitätsbildung.....	29

4.	Analyse einer Folge der Serie <i>Verdachtsfälle</i>.....	33
4.1	Inhalt der Folge.....	34
4.2	Bindungsbedürfnisse.....	35
4.3	Selbstwertbedürfnisse.....	37
4.4	Kognitive Bedürfnisse.....	38
4.5	Affektive Motive.....	38
4.5.1	Bedürfnis nach Erheiterung.....	39
4.5.2	Bedürfnis nach Entspannung und Erholung.....	39
4.5.3	Bedürfnis nach Spannung und Erregung.....	41
4.5.4	Bedürfnis nach heiler Welt und Liebe.....	46
4.5.5	Bedürfnis des Zeitvertreibes.....	46
4.5.6	Eskapismus.....	47
4.6	Motive zur Identitätsbildung.....	47
4.6.1	Personalisierung.....	47
4.6.2	Emotionalisierung.....	49
4.6.3	Intimisierung.....	52
4.6.4	Stereotypisierung	53
5.	Fazit.....	54
	Quellenverzeichnis.....	X
	Anlagen	XIV
	Szenenübersicht der analysierten Folge	XIV
	Eigenständigkeitserklärung.....	XXIV

Abkürzungsverzeichnis

BTN	= <i>Berlin Tag & Nacht</i> (RTL)
EDM	= Electronic Dance Music
fsf	= freiwillige Selbstkontrolle Fernsehen
NBC	= National Broadcasting Company
Pro7	= ProSieben
RTL	= Radio Télévision Luxembourg
TV	= Television
U&G-Ansatz	= Uses-and-Gratification-Ansatz
VPRT	= Verband Privater Rundfunk und Telemedien e.V.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Genre des Reality TV im Jahr 2017	5
Abbildung 2: Entwicklung des Reality TV im deutschen Fernsehen 1998-2014	10
Abbildung 3: Die Bedürfnishierarchie nach Maslow	23
Abbildung 4: Personenkonstellation der analysierten Folge.....	35
Abbildung 5: Nils in einem gesetzten Interview mit Bauchbinde (Szene 5b)	36
Abbildung 6: Pia flirtet mit Nils in der Drogerie (Szene 9b)	36
Abbildung 7: Ines befragt Luke, Sarinas dunkelhäutigen Chef. Sie vermutet, dass er der Vater ist (Szene 11a).....	36
Abbildung 8: Nils verdeutlicht Sarina, dass die Diagnose des Arztes das Aus für ihre Ehe bedeutet (Szene 17).....	36
Abbildung 9: Der Showdown! Nils greift seine Ex-Frau und Patrick an und lässt seiner Wut freien Lauf (Szene 21a).....	36
Abbildung 10: Die TOTALE. Der Arzt teilt das Ergebnis des Gentests mit (Szene 17a)	36
Abbildung 11: Die HALBNAHE. Sarina beginnt zu weinen und Nils hat die Gewissheit, dass er nicht der Vater ist (Szene 17a).....	36
Abbildung 12: Die NAHE. Nils schmeißt Sarina aus ihrer gemeinsamen Wohnung (Szene 17a).....	36
Abbildung 13: Die GROSSE. Sarina weint um ihre gescheiterte Ehe (Szene 17a)	36

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Überblick über die verwendete Nomenklatur in Fernsehzeitschriften aller im Untersuchungszeitraum ausgestrahlten Scripted Reality-Formate.....	16
Tabelle 2: Marktanteile der Fernsehprogramme am Nachmittag nach Altersgruppen..	19
Tabelle 3: Schichtzugehörigkeit der Protagonisten in Scripted Reality TV-Formaten.....	20

1. Einleitung

Reality TV ist ein Genre, das seit den 1990er Jahren nicht nur in Deutschland, sondern weltweit auf dem Vormarsch ist. In den letzten Jahren hat sich ein Sub-Genre besonders etabliert, das Scripted Reality.

1.1 Relevanz des Themas

Gerade der private Sender RTL hat dem Scripted Reality schon seit langem einen Großteil der Sendezeit am Nachmittag eingeräumt. Das zu untersuchende Format *Verdachtsfälle* ist dabei zum Dreh- und Angelpunkt avanciert. Phasenweise wurde *Verdachtsfälle* von 14-17 Uhr ausgestrahlt und deckte damit ganze drei Stunden des Nachmittagsprogramms von RTL ab.¹ Mittlerweile wurde ein *Verdachtsfälle-Spezial* ins Leben gerufen. Dabei treten immer wieder Charaktere aus anderen Scripted Reality TV-Formaten von RTL auf. Es findet eine Vermischung der Formate statt. Aus diesem Grund wird für die Analyse eine Folge *Verdachtsfälle* in seiner Urform untersucht, da eine Analyse von *Verdachtsfälle-Spezial* den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Außerdem können so Schlüsse daraus gezogen werden, wie es *Verdachtsfälle* mit seiner Rezeptionsbindung geschafft hat, das Scripted Reality TV in Deutschland zu etablieren.

Ein Marktanteil von teilweise 20 % am Nachmittag in der werberelevanten Zielgruppe zwischen 14-49 Jahren² ist Grund genug, um nach den Ursachen für diesen Erfolg zu forschen. Was macht den Reiz für den Rezipienten aus, anderen Menschen beim Umgang mit privaten Problemsituationen zuzusehen? Dies soll in dieser Arbeit untersucht werden.

1.2 Zielsetzung der Arbeit

Es soll ein Überblick darüber entstehen, welche Rezeptionsmotive *Verdachtsfälle* anspricht und wie dies speziell in der zu untersuchenden Folge umgesetzt wird. Aus den Erkenntnissen lässt sich dann ein Rückschluss ziehen, wie das Format sich so lange und erfolgreich bei RTL halten konnte und kann, denn ausschlaggebend für den Erfolg

¹ Vgl. Mantel, 2014

² Vgl. ebd.

einer Sendung sind die Einschaltquoten, da diese entscheidend für die Werbeeinnahmen und somit das Überleben von RTL sind, weil sich der Sender in erster Linie über Werbegelder finanziert. Durch die Analyse einer einzelnen Folge kann nicht nur ein grober Überblick über das Format gegeben werden, sondern eine detaillierte Untersuchung mit expliziten Beispielen gewährleistet werden. Dies vereinfacht das Verstehen der Funktionsweise von *Verdachtsfälle* für den Leser.

1.3 Vorgehensweise

Zu Beginn wird ein Überblick über die unübersichtliche Genrelandschaft des Reality TV gegeben, um die Position des Scripted Reality im Reality TV aufzuzeigen. Anschließend wird ein geschichtlicher Überblick des Reality TV anhand von Beispielen von seinen Anfängen in Deutschland in den 1990er Jahren bis heute gegeben, damit die verschiedenen Sub-Genres des Reality TV, die letztendlich zum Entstehen des Scripted Reality TV geführt haben, veranschaulicht werden. Bevor im analytischen Teil der Arbeit die Folge „Ehemann randaliert als er sein Neugeborenes sieht“ im Detail untersucht wird, werden die verschiedenen Rezeptionsmotive, die für den Konsum von *Verdachtsfälle* in Betracht gezogen werden müssen, aufgeführt und erläutert.

Die Arbeit wurde mit Hilfe von ausgewählter Fachliteratur und der Folge *Verdachtsfälle* in der RTL-Online Mediathek „tvnow.de“ angefertigt. Dabei fehlte vor allem bei der Entstehungsgeschichte des Reality TV ab den 2010er Jahren geeignete Fachliteratur, weshalb auf Internetquellen zurückgegriffen wurde. Fachliteratur, in der ein Format im Besonderen untersucht wurde, ist selten, weshalb auch *Verdachtsfälle* in der Literatur oft nur Erwähnung fand, ohne dass eine Analyse, in welcher Form auch immer, durchgeführt wurde.

2. Reality TV

Bevor das Reality TV analysiert werden kann, müssen noch einige Fragen geklärt werden. Was ist Reality TV eigentlich? Wie definiert es sich? Welche Sub-Genres zeichnen sich ab? Wann und wie ist es entstanden? Nach der Klärung dieser Fragen wird außerdem auf die Rezipienten von Reality TV eingegangen.

2.1 Was ist eigentlich Reality TV?

Eine Definition für dieses weitläufige Genre zu finden ist ein Unterfangen, dem sich die Forschung in der jüngeren Vergangenheit bereits mehrfach gewidmet hat. Dies gestaltet sich allerdings schwierig, da die Grenzen in den eigenen Sub-Genres sowie zu anderen Genres oft fließend sind.³ Dadurch entstanden bereits mehrere Umformulierungen der Genredefinition, da sich das vergleichsweise noch junge Genre in einem stetigen Wandel befindet.⁴ Übersetzt bedeutet Reality TV etwa so viel wie Realitäts- oder Wirklichkeitsfernsehen.⁵ Die folgende Definition setzt sich aus diversen Ansätzen der Forschung zusammen.

Bei Reality TV handelt es sich um ein TV-Genre, das versucht, mit stilistischen Mitteln, auf die später eingegangen wird, dem Zuschauer zu suggerieren, dass es sich um eine Darstellung der Realität handelt.⁶ Tatsächlich aber handelt es sich in den meisten Fällen um eine verdichtete und vorgeschriebene Realität, die teils so real erscheint, dass fast 50 % der Zuschauer zwischen sechs und 18 Jahren das Gesehene für die Realität halten.⁷ Alleinstellungsmerkmal ist dabei auch, dass „nicht-prominente“ Darsteller in den Sendungen auftreten, da sie den Eindruck von Realität beim Rezipienten steigern.⁸ Aus Gründen der Quotensteigerung werden oft alltägliche Themen und Situationen durch Provokationen angereichert, wodurch eine Skandalisierung erfolgt, die den Austausch unter den Rezipienten steigert.⁹ Man skandalisiert sich in aller Munde.

Die Bandbreite an Sendungen und Formaten ist dabei enorm. Dies ist nicht nur auf die Anzahl der Sender zurückzuführen, die Reality TV-Formate in ihren täglichen Sendeplan eingebettet haben, sondern auch auf die Diversität der Themen. Man kann diese zusam-

³ Vgl. Lücke & Klaus, S. 200

⁴ Vgl. Falcoianu, S. 11

⁵ Vgl. Falcoianu, S. 12

⁶ Vgl. Schenk et al. S. 21

⁷ Vgl. Hebel, 2011

⁸ Vgl. Lücke, S. 53

⁹ Vgl. Lünenborg, et al. S. 20

menfassen in Doku Soaps, Coaching-Formate, Reality Soaps, Castingshows, Beziehungs-Game-Shows und Mischformen.¹⁰ Bei dieser Auswahl an Formaten hat jeder Sender die Möglichkeit, die passende Sendung für sein individuelles Sendekonzept zu kreieren.¹¹ Die Anzahl von neuen Formaten ist dabei in zehn Jahren von elf Erstveröffentlichungen im Jahr 2000 auf 92 neue Formate im Jahr 2009 gestiegen.¹² Die Themen sind meist alltägliche Situationen, wie sie jeder Zuschauer von Haus aus kennt.¹³ Dabei entsteht ein bizarres Bild, bei dem der Rezipient von seinem eigenen Wohnzimmer aus in die Wohnzimmer der Anderen blicken kann.¹⁴ Er kann sich in die Situationen der Mitmenschen, die im Fernsehen zu sehen sind, hineinversetzen. Denn bei der enormen Bandbreite des Reality TV ist für jeden etwas dabei. Vom *Supertalent* für angehende Superstars, *Bauer sucht Frau* für Langzeitsingles in der Agrarwirtschaft, *Frauentausch* für Paare, die ein wenig Schwung in ihre Beziehung bringen wollen, bis hin zu *Verdachtsfälle*, wo für jeden etwas dabei ist, findet jeder Rezipient etwas, mit dem er sich identifizieren kann.

Durch Casting-Shows versuchen die Sender nicht nur den Zuschauer vor dem Fernseher für sich zu gewinnen, sondern ihn direkt zum Teil der Sendung zu machen. Und wer hat noch nicht davon geträumt, ein „Superstar“ zu werden? Heutzutage hat jeder durch Reality TV die Möglichkeit, ein Teil der deutschen Fernsehwelt zu werden. Egal ob Bauer, angehendes Model oder Hobbykoch - jeder kann es schaffen, seinen Weg ins Fernsehen zu finden, wenn er es denn nur will.

2.2 Versuch einer Genreübersicht

Bevor man sich der historischen Entwicklung des Reality TV widmen kann, muss man die Zusammenhänge und Grenzen zwischen den einzelnen Sub-Genres verinnerlicht haben. Im ersten Schritt kann das Reality TV in zwei Untergruppen gegliedert werden, das narrative Reality TV und das performative Reality TV.

¹⁰ Vgl. Statista, 2010 a

¹¹ Vgl. Lünenborg et al. S. 18

¹² Vgl. Statista, 2010 b

¹³ Vgl. Röser et al. S. 7

¹⁴ Vgl. Röser et al. S. 8

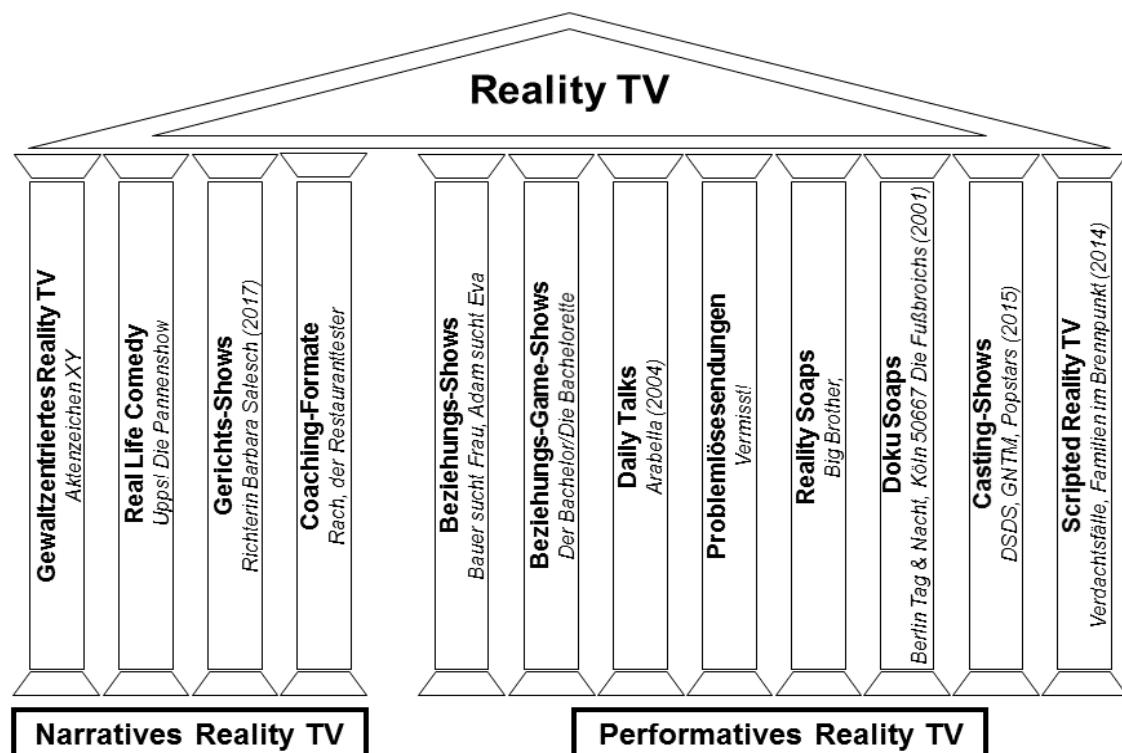


Abbildung 1: Genre des Reality TV im Jahr 2017¹⁵

2.2.1 Das narrative Reality TV

Abbildung 1 schafft einen Überblick über die breitgefächerte Genre-Landschaft des Reality TV. Im Aufbau ist das Schaubild an Lücke angelehnt, die mit Hilfe dieses Schaubildes bereits 2002 das Genre Reality TV mit seinen Sub-Genres zusammenfasste. Aus Gründen mangelnder Aktualität wurde das Schaubild vom Verfasser überarbeitet und mit aktuelleren Beispielen sowie dem Genre des Scripted Reality TV ergänzt, da dieses erst später entstand.

Wie in **Abbildung 1** zu erkennen ist, besteht das narrative Reality TV aus vier Unterkategorien. Erstens, das gewaltzentrierte Reality TV, das stellvertretend für die anfänglichen Formate des Reality TV (*Notruf*, RTL) steht.¹⁶ Zweitens, die Real Life Comedy, bei der keine Szenen nachgestellt werden, sondern zu großen Teilen Bildmaterial von Augenzeugen von Missgeschicken und kleineren Unfällen zum Einsatz kommt.¹⁷ Als Drittes wären da die Gerichts-Shows, bei denen zu Beginn noch reale Gerichtsverhandlungen

¹⁵ Angelehnt an Lücke, Stephanie (2002): Real Life Soaps. Ein neues Genre des Reality TV, Münster u.a.: Lit. S. 51

¹⁶ Vgl. Lünenborg et al. S. 21

¹⁷ Vgl. Falcoianu, S. 20

nachgestellt und dem Zuschauer als Darstellung der Realität verkauft wurden.¹⁸ Später ging man zu fiktiven Fällen in derselben Darstellungsweise über, um eine höhere Dramatik gewährleisten zu können.¹⁹ Allerdings wurde im Januar 2017 mit *Richterin Barbara Salesch* (RTL) die letzte noch laufende Gerichtsshow im deutschen Fernsehen abgesetzt. Abschließend und als viertes Sub-Genre wären da noch die Coaching-Formate. Hier werden private und berufliche Probleme in der Öffentlichkeit aufbereitet. Inhaltlich geht es um familiäre Probleme, Schulden, bissige Hunde usw. Experten werden den Protagonisten zur Seite gestellt, die grundlegende Werte und Normen sowie Richtlinien für das alltägliche Miteinander und den beruflichen Alltag vermitteln.²⁰ Eine Definition für das narrative Reality TV könnte etwa so aussehen:

„Narratives Reality TV umfasst jene Sendungen, die ihre ZuschauerInnen mit der authentischen oder nachgestellten Wiedergabe realer oder realitätsnaher außergewöhnlicher Ereignisse nicht-prominenter Darsteller unterhalten.“²¹

Das narrative Reality TV zeichnet sich also vor allem durch brisante Thematiken des Alltags aus, wie z.B. Beziehungsprobleme, Unfälle, Kriminalität und Streitigkeiten in Rechtsfragen.²² Es geht also um reale oder realitätsnahe Darstellungen und Inhalte, mit denen der Rezipient konfrontiert wird.²³ Anders verhält es sich da bei dem performativen Reality TV.

2.2.2 Das performative Reality TV

Ein wenig breiter als das narrative Reality TV ist das performative Reality TV aufgestellt. Hier wird in acht Unterkategorien unterteilt, die dem Schaubild zu entnehmen sind.

Performatives Reality TV umfasst jene Sendungen, die eine Bühne für nicht-alltägliche Inszenierungen sind, jedoch zugleich direkt in die Alltagswirklichkeit nicht-prominenter Menschen eingreifen.²⁴

Dabei stehen hier in großen Teilen Geschichten aus dem echten Leben im Mittelpunkt, die also einen realen Hintergrund aufweisen können. Allerdings wurden sie aus dramaturgischer Sicht bearbeitet, um eine für den Rezipienten spannungsreichere Erzählweise zu erzeugen.²⁵ Die Bühne, von der gesprochen wird, stellt oft ein künstlich geschaffenes

¹⁸ Vgl. Lünenborg et al. S. 21

¹⁹ Vgl. Schenk et al. S. 43

²⁰ Vgl. Lünenborg et al. S. 19

²¹ Lücke, S. & Klaus, E., (2003): Reality TV. Definition und Merkmale einer erfolgreichen Genrefamilie am Beispiel von Reality Soap und Docu Soap. M&K Medien & Kommunikationswissenschaft, Jahrgang 51, Heft 2. S. 199

²² Vgl. ebd.

²³ Vgl. Döveling, S. 58

²⁴ Lücke, S. & Klaus, E. (2003): Reality TV. Definition und Merkmale einer erfolgreichen Genrefamilie am Beispiel von Reality Soap und Docu Soap. M&K Medien & Kommunikationswissenschaft, Jahrgang 51, Heft 2. S. 199

²⁵ Vgl. Lünenborg et al. S. 22

neues Umfeld für den Protagonisten dar.²⁶ Dies entspricht einer räumlichen Natur, wie beispielsweise einer einsamen Insel (*Adam sucht Eva*, RTL), einem Wohncontainer (*Big Brother*, RTL II) oder einer Theaterbühne zwecks Castings (*Das Supertalent*, RTL).

Im Folgenden soll lediglich auf drei Sub-Genres des performativen Reality TV auf Grund ihrer tragenden Rolle im Reality TV näher eingegangen werden.

Die **Doku Soap** vermischt die non-fiktionalen Elemente einer Dokumentation mit den fiktionalen Aspekten einer Soap.²⁷ Dabei lassen sich die Protagonisten in einem ihnen bekannten Umfeld filmisch begleiten. In den meisten Fällen handelt es sich hierbei um die eigenen vier Wände oder den Arbeitsplatz.²⁸ Menschen präsentieren ihren Alltag in intimen und privaten Situationen. So ließen sich beispielsweise im Jahr 2000 fünf übergewichtige Frauen in der Doku Soap *Abnehmen in Essen* (arte) bei dem Versuch, ihre überschüssigen Kilos zu verlieren, filmisch begleiten. Dabei war ein Aspekt der Soap Opera ausschlaggebend, die Kontinuität. Da die Sendung regelmäßig ausgestrahlt wurde, konnten die Zuschauer Woche für Woche die Fortschritte der Protagonistinnen verfolgen.

Die **Reality Soap** wurde entwickelt, um drohenden Abnutzungserscheinungen der Doku Soaps entgegen zu wirken.²⁹ Durch eine Veränderung der äußeren Rahmenbedingungen für die Protagonisten sollte ein ganz neuer und intensiverer Eindruck von Realität entstehen.³⁰ In den meisten Fällen werden die Kandidaten in ein neues Umfeld verlegt.³¹ So wurden beispielsweise bei *Big Brother* (RTL II) - einem der umstrittensten TV-Formate der frühen 2000er Jahre³² - die Kandidaten in eine für sie völlig neue Umgebung eingeführt, einen Container. Doch trotz der bis zum Ende anhaltenden Kritik wurde *Big Brother* im September 2000 für die beste Unterhaltungssendung beim Deutschen Fernsehpreis nominiert.³³ Ein wichtiges Merkmal aller Reality Soaps sind gewisse Elemente aus dem Genre der Game-Show.³⁴ Dazu zählt beispielsweise der Geldgewinn, der dem Gewinner der Sendung winkt.³⁵ Der mediale Druck, der zusätzlich zum sozialen Druck, der in dem künstlich geschaffenen Setting herrscht, auf die Kandidaten wirkt, erhöht das

²⁶ Vgl. Lünenborg et al. S.28

²⁷ Vgl. Lücke & Klaus, S.201

²⁸ Vgl. ebd.

²⁹ Vgl. Lünenborg et al. S.28

³⁰ Vgl. ebd.

³¹ Vgl. ebd.

³² Vgl. Lücke, S.82

³³ Vgl. Lücke, S.86

³⁴ Vgl. Lücke, S.93

³⁵ Vgl. Lücke, S.83

Konfliktpotential und damit das Interesse der Rezipienten.³⁶ In den Konflikten zeigen sich oft die für eine Soap Opera typischen Emotionen (Neid, Eifersucht, Streit, Rivalität etc.)³⁷

Auch das **Scripted Reality TV** soll hier Erwähnung finden, da die Sendung *Verdachtsfälle*, die einen zentralen Aspekt dieser Arbeit darstellt, in dieses Sub-Genre einzuordnen ist.

Bei der Abgrenzung des Genres und der Herausstellung prägnanter Merkmale wird sich in der Folge an Gölz und Niemann orientiert. Scripted Reality TV vereint eine narrative Erzählform mit Aspekten des performativen Reality TV.³⁸ Sprich, der dokumentarisch beobachtende Stil wird durch eine stattfindende Inszenierung und ein vorgeschriebenes Drehbuch beeinflusst.³⁹ Deshalb werden alle Scripted Reality TV Formate dem narrativen Reality TV zugeordnet, da das Drehbuch, nach dem gehandelt wird, das zentrale Merkmal dieses Sub-Genres darstellt.⁴⁰ Aus diesem Grund sind fast alle diese Sendungen mit dem Hinweis „Alle handelnden Personen sind frei erfunden“ oder Ähnlichem gekennzeichnet. Die Formate, bei denen dieser Hinweis nicht auftaucht, sind ein Dorn im Auge des Jugendschutzes, da sie durch ihre realistische Darstellung für Kinder und Jugendliche schwer als fiktiv zu erkennen sind.⁴¹ Schlussfolgernd müsste man nach diesen Erkenntnissen sagen, dass das Wort „Reality“ in der Genrebezeichnung Scripted Reality TV falsch ist, da es sich um rein fiktionale Inhalte handelt, die lediglich die Erzählform von non-fiktionalen Formaten aufweisen.⁴²

Um die Differenzierung zwischen narrativem und performativem Reality TV abzuschließen, lässt sich, angelehnt an Schenk, Folgendes sagen: Der Hauptunterschied zwischen performativem und narrativem Realitätsfernsehen liegt in den Darstellern und dem Einfluss auf ihren Alltag in der Folge der Dreharbeiten. In einem narrativen Format kann der Protagonist, meist durch einen Laiendarsteller verkörpert, im Nachhinein sein Gesicht wahren und sich rechtfertigen, dass es lediglich eine Rolle gewesen sei, die er im Rahmen der Dreharbeiten zu spielen hatte. Dies bleibt Protagonisten des performativen Reality TV verwehrt, da sie unter ihrem echten Namen und in ihrer realen Alltagsumgebung gezeigt werden.⁴³

³⁶ Vgl. Lünenborg et al. S. 28

³⁷ Vgl. Lücke & Klaus, S. 202

³⁸ Vgl. Schenk et al. S. 35

³⁹ Vgl. Schenk et al. S. 36

⁴⁰ Vgl. Schenk et al. S. 37

⁴¹ Vgl. ebd.

⁴² Vgl. ebd.

⁴³ Vgl. Schenk et al. S. 36 f.

2.3 Reality TV – eine Erfolgsgeschichte

Als Vorreiter für das Genre gelten die USA.⁴⁴ Hier liegt mit der Sendung *Unsolved Mysteries* (1987 NBC) die Geburtsstätte des Reality TV.⁴⁵ Die erste namentliche Erwähnung findet das Genre allerdings erst in den frühen neunziger Jahren als Beschreibung für Formate mit den Themen Unfälle, Katastrophen und Verbrechen.⁴⁶ Um an Bildmaterial und Fälle für die Sendungen zu gelangen, kooperierten die TV-Sender bereits früh mit Polizeivertretern und dem FBI.⁴⁷

2.3.1 Die Anfänge des Reality TV in Deutschland

Als das Reality TV in den frühen 90er Jahren nach Deutschland kam, behandelte dieses, angelehnt an die amerikanischen Vorläufer, die Themen Gewalt und Verbrechen.⁴⁸ Doch auch ein deutsches Original spielt eine entscheidende Rolle bei der Entstehung von Reality TV. *Aktenzeichen XY*, ausgestrahlt seit Oktober 1967, gilt auch als Vorreiter für einige amerikanische Formate.⁴⁹ Auch in dem noch bis heute existenten Format findet man die zentralen Themen Gewalt und Verbrechen. Reale Verbrechen werden von Schauspielern nachgestellt, um den Tathergang zu erläutern. Im Laufe der Sendung haben die Zuschauer die Möglichkeit, ggf. Hinweise an die Polizei weiterzugeben. Dieses Format ist so erfolgreich, dass es im Oktober dieses Jahres seinen 50. Geburtstag feiern wird.

Im Vorfeld wurde bereits das Genre der Doku Soap angesprochen. Ihr Ursprung lässt sich ebenfalls nicht genau terminieren, allerdings gilt die Sendung *Die Fußbroichs*, die zwischen 1990 und 2002 im WDR ausgestrahlt wurde, als erstes Auftreten von filmischer Begleitung des Alltags einer Familie in einem dokumentarischen Stil.⁵⁰ Hier liegt der Ursprung allerdings nicht in Amerika, sondern in Großbritannien.⁵¹ Waren es hier im Jahr 1998 bereits 75 ausgestrahlte Sendungen, die unter die Bezeichnung Doku Soap fielen, musste man in Deutschland bis zum Beginn der 2000er warten, bis ähnliche Zahlen erreicht wurden. Dafür wurden aber dann bereits zur Hälfte des Jahres 2001 stolze 50 Sendungen des Doku Soap-Genres ausgestrahlt.⁵²

⁴⁴ Vgl. Hallenberger, S. 33

⁴⁵ Vgl. Falcoianu, S. 19

⁴⁶ Vgl. ebd.

⁴⁷ Vgl. Lücke, S. 27

⁴⁸ Vgl. Falcoianu, S. 20

⁴⁹ Vgl. Lücke, S. 27

⁵⁰ Vgl. Falcoianu, S. 22

⁵¹ Vgl. ebd.

⁵² Vgl. Lücke & Klaus, S. 202

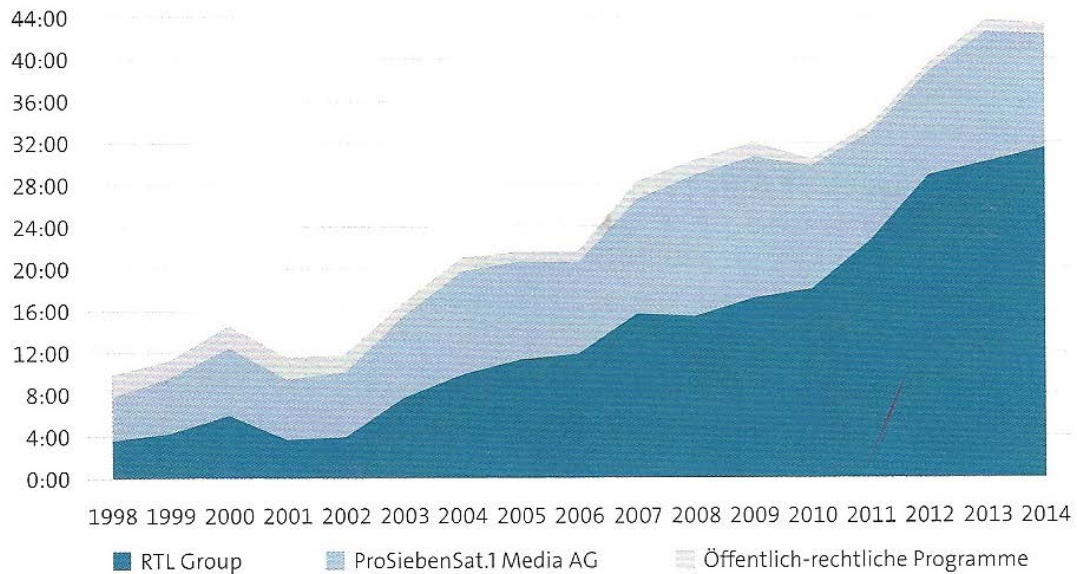


Abbildung 2: Entwicklung des Reality TV im deutschen Fernsehen 1998-2014⁵³

Kumulierter Zeitumfang pro Tag in Std.

Wie in **Abbildung 2** zu erkennen, setzte sich dieser Aufwärtstrend in den folgenden Jahren stark fort. Im Vergleich zum Jahr 2002 (insgesamt 12 Stunden Reality TV) hatte das Reality TV nur zehn Jahre später (2012) bereits das Dreifache an Sendevolumen eingenommen (insgesamt 36 Stunden Reality TV). Beachtlich ist auch, dass RTL im Jahr 2014 annähernd 32 Stunden der insgesamt knapp 44 Stunden Reality TV im deutschen Fernsehen abdeckte. Damit steuerte die RTL Group alleine (ca. 30 Stunden) mehr als doppelt so viel zu diesem Ergebnis bei, wie die ProSiebenSat.1 Media AG und die öffentlich-rechtlichen Programme zusammen (ca. 13 Stunden).

Aus Gründen der einfacheren Vermarktung legten sich die Inhalte des Genres schnell auf beruflichen und privaten Alltag⁵⁴ und somit gesellschaftlich irrelevante Themen fest, wodurch schnell ein Qualitätsverlust des Fernsehens bemängelt wurde.⁵⁵

Bereits 1994 wurden die ersten Rosenkriege in einer Talkshow ausgetragen. In der Sendung *Arabella* (Pro 7), die nach ihrer Moderatorin Arabella Kiesbauer benannt wurde, ging es nun nicht mehr um die Themen Gewalt und Verbrechen, sondern um die Probleme des „normalen“ Alltags⁵⁶ - Beziehungsprobleme, Stress mit dem Nachbarn oder Kindererziehung.⁵⁷ Nicht selten ging es auch um Geschichten mit sexuellem Inhalt, an

⁵³ Weiß, H.-J.; Maurer, T.; Wagner, M. (2015): In: Programmbericht 2014. Die medienanstalten, Berlin. S. 38

⁵⁴ Vgl. Schenk et al. S. 21

⁵⁵ Vgl. Falcoianu, S. 24

⁵⁶ Vgl. Bergmann et al. S. 6

⁵⁷ Vgl. ebd.

denen sich das Publikum ergötzte.⁵⁸ Als die Sendung nach zehn Jahren einem anderen Format mit dem Titel *Das Geständnis* weichen sollte, sagte Arabella Kiesbauer dem Sender für die Moderation der Sendung ab. Grund dafür war die geplante Änderung, Laiendarsteller anstelle der Personen aus dem realen Leben in der Sendung auftreten zu lassen.⁵⁹ Dies wollte sie konzeptionell und inhaltlich nicht vertreten.⁶⁰

Kurz vor dem Millennium eroberte ein neues Format den deutschen Fernsehmarkt, die Gerichts-Shows. *Richterin Barbara Salesch* schwang im Jahre 1999 das erste Mal den richterlichen Hammer für die gleichnamige Sendung in SAT.1.⁶¹ Auch hier wurden reale Fälle von Schauspielern nacherzählt, da es Kamerateams untersagt ist, Bildaufnahmen von gerichtlichen Verhandlung zu erstellen.⁶² Nach einem Jahr ging man allerdings zu fiktiven Fällen über, wie bereits unter 2.2.1 aufgeführt.⁶³

2.3.2 Die frühen 2000er

Im Februar 2000 betrat der „Große Bruder“ die Bühne. Mit *Big Brother* traten das erste Mal „reale Personen“ in den Mittelpunkt eines TV-Formates, die in einem Container eingesperrt wurden. Dort hat man sie 24 Stunden, Tag und Nacht, rund um die Uhr, mit Kameras beobachtet.⁶⁴ Mit der Ausstrahlung des Privatlebens der „Bewohner“ wurde ein weiteres Genre begründet, die Reality Soap. Zentrales Merkmal ist in diesem Fall die „beobachtende“ Kamera.⁶⁵

Durch die neuartige Abstimmung der Zuschauer über das Weiterkommen bzw. Ausscheiden der Kandidaten kann der Rezipient erstmalig das Geschehen im TV von seinem Sofa aus steuern.⁶⁶ Die Folge war, dass die Grenzen zwischen den Medien und dem alltäglichen Leben der Rezipienten immer weiter verschwammen.⁶⁷ Im „Big Brother-Haus“ mussten die Protagonisten nichts tun, außer dem psychischen Druck der Überwachung und der Klaustrophobie, die durch die Anwesenheit der anderen Kandidaten noch geschürt wurde, Stand zu halten.⁶⁸ Das sollte sich noch in der zweiten Jahreshälfte ändern. Im September 2000 wurde das erste Mal nach Talent gefragt. Gesucht wurden die *Popstars* auf RTL II. Da die singenden und tanzenden Kandidaten starke Quoten

⁵⁸ Vgl. Bergmann et al. S. 6

⁵⁹ Vgl. Stern, 2004

⁶⁰ Vgl. ebd.

⁶¹ Vgl. Lücke, S. 29

⁶² Vgl. ebd.

⁶³ Vgl. Schenk et al. S. 43

⁶⁴ Vgl. Lücke, S. 30

⁶⁵ Vgl. Falcoianu, S. 24

⁶⁶ Vgl. Thomas, S. 163

⁶⁷ Vgl. Döveling, S. 59

⁶⁸ Vgl. Lünenborg et al. S. 29

erzielten und erfolgreiche Bands hervorbrachten (*No Angels, Bro'Sis*),⁶⁹ war es nur konsequent, dass Castingshows in der Folge gefragter waren als Amateuraufnahmen von Flugzeugabstürzen.

Auch wenn man sich bei der heutzutage vorherrschenden Flut an Castingshows kaum ein Fernsehen ohne Dieter Bohlen und Heidi Klum vorstellen kann, gab es doch Zeiten, in denen das Auftreten von Kandidaten vor einer Jury aus „Experten“ noch als neu und aufregend galt. Im Herbst 2002 suchte Dieter Bohlen mit seinen Mitjuroren Thomas Bug, Shona Fraser und Thomas M. Stein das erste Mal den Superstar unter den Deutschen und fand den heutigen Musical-Darsteller Alexander Klaws. Damals erzielte man mit teilweise 50 % Marktanteil in der Zielgruppe zwischen 14-49 Jahren Erfolge, die heutzutage in weiter Ferne scheinen.⁷⁰

2004 trat ein weiteres Genre auf den Plan, die Coaching-Formate.⁷¹ Darunter fallen alle Sendungen, in denen „Experten interventionistisch den Alltag „normaler Menschen“ in Bezug auf die vormediale Situation verändern.“⁷² Vorreiter war auch hierfür wieder Großbritannien, von wo 2004 das Format *Die Super Nanny* nach Deutschland kam. Der Fokus lag dabei nicht mehr auf der Besonderheit des Alltags, sondern auf dem Einfluss des Experten auf die Verhaltensänderung des Protagonisten.⁷³ Die Zuschauer schauten diese Sendung, um zu sehen, dass es anderen Familien genauso schlecht oder noch schlechter ging, als ihnen selber.⁷⁴ Außerdem erhofften sie sich, einige brauchbare Tipps von den Experten für ihr eigenes Privatleben adaptieren zu können.⁷⁵

Waren es bis zu diesem Punkt meist noch unbekannte Gesichter, die ihr Leben der Öffentlichkeit offenbarten, befand sich das Genre im Jahr 2005 in einem leichten Wandel. Nicht mehr Unbekannte, sondern Prominente sollten offenbaren, wie sie leben. In *Sarah & Marc in Love* (Pro7) konnten die Zuschauer ab Juli 2005 das Promi-Paar Sarah Connor und ihren damaligen Freund Marc Terenzi auf dem Weg zum Traualtar begleiten. Die Sendung war dabei erfolgreicher als die Ehe der beiden, die im Oktober 2010 bereits wieder geschieden wurde. Doch bei dieser Gelegenheit zeigte sich, dass mit Prominenten eine höhere Aufmerksamkeit beim Publikum erzielt werden konnte, als mit unbekanntem Akteuren.⁷⁶

⁶⁹ Vgl. Lücke & Klaus, S. 195

⁷⁰ Vgl. Döveling, S. 59

⁷¹ Vgl. Lünenborg et al. S. 31

⁷² Lünenborg, M.; Martens, D.; Köhler, T.; Töpfer, C. (2011): Skandalisierung im Fernsehen. Strategien, Erscheinungsformen und Rezeption von Reality TV-Formaten, LfM-Dokumentation Band 65, Düsseldorf. ebd.

⁷³ Vgl. ebd.

⁷⁴ Vgl. Lünenborg et al. S. 34

⁷⁵ Vgl. Grimm, S. 78

⁷⁶ Vgl. Lünenborg et al. S. 28

Durch den filmisch begleiteten Austausch der Ehefrauen zweier Familien begann 2003 eine neue Ära, die bis zum heutigen Tage anhält.⁷⁷ Seit nunmehr 14 Jahren bestaunen die Zuschauer auf RTL II, wie zwei verschiedene Familien darauf reagieren, wenn man plötzlich das weibliche Oberhaupt der Familie mit dem einer anderen Familie auswechselt. Auch für die Doku Soap *Frauentausch* gilt wieder Großbritannien als Vorreiter. Dort lief das Format unter dem Namen *Wife Swap*.⁷⁸

2007 stand in *Deine Chance ! 3 Bewerber – 1 Job* (Pro7) der Kampf um Bildung im Mittelpunkt. Drei junge BewerberInnen mussten um die Gunst eines potentiellen Ausbilders buhlen. Natürlich stand auch in diesem Format der Reality Soap der Konkurrenzdruck im Mittelpunkt, denn natürlich konnte sich nur einer der Bewerber am Ende der einwöchigen Episode den Ausbildungsplatz sichern.⁷⁹ Hier ist ein klarer struktureller Bezug zum Format der Casting Shows zu erkennen.⁸⁰ *Deine Chance ! 3 Bewerber – 1 Job* steht an dieser Stelle stellvertretend für das Genre der Jobvermittlungsformate, die im Jahr 2004 von der RTL-Group in Deutschland eingeführt wurden. Auch hier kam der Trend wieder aus den USA, wo die Sendung *The Apprentice* (NBC) als Vorlage für das erste deutsche Jobvermittlungsformat *Big Boss* (RTL), in dem Rainer Calmund junge, aufstrebenden Geschäftsleute mit einer finanziellen Spritze von 250.000 Euro für den Aufbau eines eigenen Unternehmens in der Industrie lockte.⁸¹

Am 31. August 2009 richtete RTL sein Nachmittagsprogramm mit aller Macht auf Scripted Reality TV aus. Sowohl *Verdachtsfälle*, als auch *Familien im Brennpunkt* begleiteten an diesem Tag erstmals die Zuschauer von RTL durch den Nachmittag.⁸² In beiden Sendungen steht der Alltag von Familien mit Problemen im Vordergrund. Geldnot, Schwierigkeiten in der Erziehung und kriminelle Aktivitäten eines Familienmitgliedes bilden oftmals den Rahmen für die rein fiktiven und von Laien verkörperten Problematiken.⁸³ Dabei wird in den meisten Fällen kein komplettes, ausformuliertes Drehbuch vorgegeben, sondern oft nur Synopsen, was in jeder Szene zu passieren hat. Das erzeugt eine zusätzliche Authentizität durch die Darsteller, da sie ihren eigenen Wortschatz verwenden können.⁸⁴

⁷⁷ Vgl. Keppler, S. 154

⁷⁸ Vgl. ebd.

⁷⁹ Vgl. Knop, S. 132 f.

⁸⁰ Vgl. Knop, S. 130

⁸¹ Vgl. Knop, S. 129

⁸² Vgl. Bergmann et al. S. 4

⁸³ Vgl. ebd.

⁸⁴ Vgl. Bergmann et al. S. 4

2.3.3 Von 2011 bis heute

Seit September 2011 kann man das Leben in einer Berliner WG mitverfolgen. Die von RTL II selbst als „Reality-Lifestyle“ (siehe **Tabelle 1**) betitelte Doku Soap *Berlin Tag & Nacht* kratzt mit einer Sendezeit von 19:00 Uhr auf RTL II seit nunmehr fast sechs Jahren an der Primetime. Natürlich stehen auch bei der Chaos-WG und ihren Freunden die Themen Eifersucht und Liebe im Vordergrund.⁸⁵ Knapp zwei Jahre nach der Erstausstrahlung erlebte *Berlin Tag & Nacht* seine Blütezeit. Am 22. August 2013 erreichte man stolze 16,2 % Prozent Marktanteil in der werberelevanten Rezeptionsgruppe von 14-49 Jahren, die als ausschlaggebend empfunden wird, da sie über die Werbeeinnahmen der Sender entscheidet.⁸⁶ Doch in letzter Zeit kriselt es bei der Produktionsfirma *film pool*, die hinter „BTN“ steckt. In der Woche vom 6.-10. Februar 2017 kamen sie zuletzt nicht über 6,5 % Marktanteil in der werberelevanten Rezeptionsgruppe hinaus.⁸⁷

Ähnlich erging es da dem kleinen Bruder von *Berlin Tag & Nacht*, *Köln 50667*. Die Sendung ging am 7. Januar 2013 um 18 Uhr an den Start, um an den Erfolg von „BTN“ anzuknüpfen.⁸⁸ Dies gelang auch direkt vom Startblock. Bereits die erste Folge erzielte 11,2 % in der relevanten Zielgruppe.⁸⁹ Doch in letzter Zeit fallen die Einschaltquoten parallel zu *Berlin Tag & Nacht* stark.⁹⁰

Nackte Tatsachen ließ RTL ab August 2014 sprechen. *Adam sucht Eva* hieß das Format, das mal wieder groß in den Medien Präsenz fand. Simple Konzept traf auf gewollte Skandalisierung. Kandidaten wurden auf eine Insel geschickt. Dabei waren jeweils ein männlicher und ein weiblicher Kandidat einander zugeteilt. Eigentlich eine relativ normale Dating-Show. Doch RTL hatte sich etwas ganz Besonderes einfallen lassen: Frei nach dem Motto „Sex sells“ waren die Kandidaten durchgehend und komplett nackt.⁹¹ Der Plan ging auf. Bereits bei der ersten Ausstrahlung am 28. August 2014 erreichte man in der werberelevanten Zielgruppe mit 15,5% einen Marktanteil, der sogar für RTL überdurchschnittlich war.⁹²

Daran wollte jetzt ganz aktuell auch Sat.1 anknüpfen. Seit März 2017 hat der Konkurrent *Nacktes Überleben – Wie wenig ist genug?* im Programm. Die Protagonisten müssen all ihre Habseligkeiten abgeben, um die Auswirkungen des Verzichts auf alles – selbstverständlich auch die Kleidung – zu erfahren. An jedem Tag dürfen sie einen Gegenstand

⁸⁵ Vgl. RTL2

⁸⁶ Vgl. Kyburz, 2013

⁸⁷ Vgl. Weis, 2017 a

⁸⁸ Vgl. Sanchez, 2013

⁸⁹ Vgl. ebd.

⁹⁰ Vgl. Weis, 2017 a

⁹¹ Vgl. Rützel, 2014

⁹² Vgl. Weis, 2014

aus ihrem vorherigen Besitz wieder an sich nehmen. Allerdings wurde das Format deutlich kostengünstiger in deutschen Wohnungen produziert. Vielleicht kam die Sendung bei ihrer Erstaussstrahlung deshalb nur auf 8,9% in der umworbenen Zielgruppe.⁹³

2.4 Hybridisierung im Reality TV

Als Hybridisierung bezeichnet man den „Vorgang, bei dem durch die Verknüpfung unterschiedlicher Gattungs- und Genremerkmale neue Programmformate entstehen.“⁹⁴

Es wird also ein Vorgang beschrieben, der ein Zerfließen der Grenzen zwischen den einzelnen Reality TV-Formaten zur Folge hat. Dies erschwert den Vorgang einer genauen Merkmalsbestimmung für einzelne Formate.⁹⁵ Lediglich durch einige konstituierende Merkmale lassen sich die Genres überhaupt voneinander abgrenzen.⁹⁶ Zwar gibt es für die meisten Genres ein Paradebeispiel, an dem man eine Vielzahl von Charakteristika eines bestimmten Genres festmachen kann, doch es lassen sich auch stets Merkmale anderer Reality TV-Genres ausfindig machen. So ordnet man beispielsweise *Big Brother* eindeutig in das Genre Reality Soap ein, obwohl auch eindeutige Merkmale einer Gameshow vorzufinden sind. Bei dem Genre Doku Soap lässt schon der Name darauf schließen, aus welchen Gattungen es zusammengesetzt ist. Es wird der Aspekt des Realen, der bei der Dokumentation im Vordergrund steht, verknüpft mit den fiktiven Merkmalen einer Soap Opera.⁹⁷ Doch auch in vielen anderen Reality TV-Formaten stellt die Hybridisierung von Realität und Fiktion einen konstituierenden Aspekt dar.⁹⁸ Da ist die Aussage von Klaus und Lücke sehr zutreffend, dass das Hybridgenre Reality TV „zum Sammelbecken für neue, publikumswirksamere Sendekonzepte geworden ist.“⁹⁹ Der Auslöser dafür liegt laut Lünenborg in der Kommerzialisierung des Fernsehens.¹⁰⁰ Weiter macht sie wachsenden Programmbedarf und knapper werdende finanzielle Mittel für die Hybridisierung verantwortlich.¹⁰¹ Es musste also eine Steigerung von Zuschauer-Interaktivität geschaffen werden, um neue Formen der kommerziellen Werbung in die Programme einfließen zu lassen.¹⁰²

⁹³ Vgl. Weis, 2017 b

⁹⁴ Lücke, S. & Klaus, E. (2003): Reality TV. Definition und Merkmale einer erfolgreichen Genrefamilie am Beispiel von Reality Soap und Docu Soap. M&K Medien & Kommunikationswissenschaft, Jahrgang 51, Heft 2. S. 196

⁹⁵ Vgl. Falcoianu, S. 17

⁹⁶ Vgl. Falcoianu, S. 16

⁹⁷ Vgl. Lücke & Klaus, S. 201

⁹⁸ Vgl. Falcoianu, S. 23

⁹⁹ Lücke, S. & Klaus, E. (2003): Reality TV. Definition und Merkmale einer erfolgreichen Genrefamilie am Beispiel von Reality Soap und Docu Soap. M&K Medien & Kommunikationswissenschaft, Jahrgang 51, Heft 2. S. 201

¹⁰⁰ Vgl. Lünenborg et al. S. 18

¹⁰¹ Vgl. ebd.

¹⁰² Murray, S. & Oullette, L.(Hrsg.) (2008): Reality TV. Remaking Television Culture. New York /London. S. 7

Ein weiterer Aspekt, der die Hybridisierung begünstigt hat, ist die Globalisierung.¹⁰³ Durch die Möglichkeit, Formate weltweit zu vermarkten, konnten diese aus dem Ausland eingekauft und an die nationalen Rezipienten angepasst werden.¹⁰⁴ *Big Brother* wurde beispielsweise 1999 aus Holland importiert. Abgesehen von der Beeinflussung der Reality TV-Genres untereinander, lässt sich auch festhalten, dass das Reality TV ebenso Einfluss auf andere Fernsehgenres nimmt.¹⁰⁵ (Siehe hierzu **Abbildung 1, S. 4**)

Bis hierhin wurde schon deutlich, dass das Reality TV ein verzweigtes und zusätzlich fließendes Genre ist, das sich in einem stetigen Wandel befindet. Dies führt zu Verwirrung an allen Fronten.¹⁰⁶

	Sender	TV14	Hörzu	TVdirekt	Angabe durch Sender
Mitten im Leben	RTL	Dokusoap	Dokusoap	Dokusoap	Dokusoap
Verdachtsfälle	RTL	Dokusoap	Reihe	Dokusoap	Scripted Dokusoap
Familien im Brennpunkt	RTL	Dokusoap	Dokusoap	Dokusoap	Scripted Dokusoap
Betrugsfälle	RTL	Dokusoap	Reihe	Dokusoap	Scripted Dokusoap
Die Trovatos – Detektive decken auf	RTL	Dokusoap	Dokusoap	Dokusoap	Scripted Dokusoap
Die Schulumittler	RTL	Dokusoap	Dokusoap	Dokusoap	Scripted Dokusoap
Der Jugendclub - gemeinsam sind wir stark	RTL II	Dokusoap	Reihe	Dokusoap	Reality-Doku
Privatdetektive im Einsatz	RTL II	Dokusoap	Dokusoap	Ermittlersoap	Reality-Crime
Köln 50667	RTL II	Dokusoap	Dokusoap	Dokusoap	Reality-Lifestyle
Berlin – Tag & Nacht	RTL II	Dokusoap	Dokusoap	Dokusoap	Reality-Lifestyle
Die Autoeintreiber	RTL II	k.A.	Dokusoap	k.A.	Reality-Doku

Tabelle 1: Überblick über die verwendete Nomenklatur in Fernsehzeitschriften aller im Untersuchungszeitraum ausgestrahlten Scripted Reality-Formate.¹⁰⁷

Es zeigt sich, dass sich nicht einmal Fernsehzeitschriften in der Benennung von Reality TV Formaten einig sind, wie **Tabelle 1** zeigt. Betrachtet wurden hier drei verschiedene

¹⁰³ Vgl. Falcoianu, S. 23

¹⁰⁴ Vgl. Lünenburg et al. S. 18 f.

¹⁰⁵ Vgl. Falcoianu, S. 19

¹⁰⁶ Schenk et al. S. 42

¹⁰⁷ Angelehnt an Schenk, M.; Gölz, H.; Niemann J. (Hrsg.) (2015): Faszination Scripted Reality. Realitätsinszenierung und deren Rezeption durch Heranwachsende, LfM-Dokumentation Band 52, Düsseldorf. ebd.

Fernsehzeitschriften von unterschiedlichen Verlagen. Im Vergleich dazu stehen die Genrebeschreibungen der Sender. Aufgelistet sind lediglich Formate, die nach Schenk dem Scripted Reality TV zuzuordnen sind.

Auffallend ist hierbei, dass die *Hörzu* des Axel Springer-Verlags den Begriff „Reihe“ verwendet.¹⁰⁸ Somit lässt sich für den Rezipienten nicht auf den ersten Blick erkennen, um welches Genre es sich beim angegebenen Format handelt. Dies schürt weitere Verwirrung in der sowieso schon verworrenen Genrelandschaft des Reality TV. Außerdem verweist keine der Programmzeitschriften darauf, dass es sich ggf. um fiktive Formate handelt, wie bei den von RTL betitelten *Scripted DocuSoaps*. Auch das macht es schwieriger für den Rezipienten, einzuordnen, ob es sich um ein fiktionales oder non-fiktionales Format handelt.

2.5 Ein Genre in der Kritik

Das Reality TV ist seit seiner Geburt ein Thema, das die deutsche Fernsehlandschaft spaltet. Oftmals spielt hierbei die Frage der Qualität eine zentrale Rolle.¹⁰⁹ Ihm wird vorgeworfen, dass durch gezielte Grenzüberschreitungen Aufmerksamkeit bei den Rezipienten gewonnen werden soll.¹¹⁰ Hierfür finden sich zwei treffende Beispiele bereits in den frühen Jahren des Reality TV. Zum einen die erste Form, in der das Reality TV auftrat, das gewaltzentrierte Reality TV, bei dem die große Frage der Ethik im Raum stand.¹¹¹ Den Fernsehsendern wurde vorgeworfen, den Voyeurismus der Zuschauer auszunutzen. Durch die Darstellung von Menschen in Notsituationen wurden höhere Einschaltquoten erzielt, wodurch wiederum die Einnahmen des Senders durch Werbegelder stark anstiegen.¹¹² Kurz: Die Sender würden durch das Leid anderer ihren finanziellen Gewinn maximieren. Zum anderen ist hier der Vorreiter der Reality Soap, *Big Brother*, zu nennen. Noch vor der ersten Ausstrahlung der Sendung wollten die Landesmedienanstalten eben diese verhindern, da sie eine Verletzung der Menschenwürde der Teilnehmer unterstellten, da eine Privatsphäre nahezu nicht gewährleistet wurde.¹¹³ Doch genau darum ging es schließlich den Fernsehmachern.

¹⁰⁸ Vgl. Schenk et al. S.42

¹⁰⁹ Vgl. Lünenborg et al. S. 20

¹¹⁰ Vgl. Thomas, S. 162

¹¹¹ Vgl. Falcoianu, S. 20

¹¹² Vgl. ebd.

¹¹³ Vgl. Falcoianu, S. 83

Dann ist da noch die Sache mit der Realität, die keine ist, aber gerade für jüngere Zuschauer eine zu sein scheint. Darin sehen Experten ein großes Problem. Wenn die Jugendlichen das Gesehene nicht als fiktiv einordnen können, besteht die Gefahr, dass sie die gezeigten Verhaltensmuster in ihr Verhalten integrieren.¹¹⁴ Hinzu kommt, dass davon ausgegangen wird, dass Rezipienten sich von scheinbar realen Formaten stärker beeinflussen lassen, als von erkennbar fiktiven.¹¹⁵

.So schrieb der SPIEGEL in einem Artikel von 2011, dass in der Altersgruppe zwischen sechs und achtzehn Jahren mehr als die Hälfte der Befragten die gezeigten Fälle für real hielten. Immerhin wussten in diesem Fall die Jugendlichen, dass es sich um nachgespielte Szenarien handelte. Erschreckend ist aber, dass fast ein Drittel der Befragten die Inhalte der Sendung *Familien im Brennpunkt* für eine reale dokumentarische Begleitung der Protagonisten in ihrem realen Alltag hielten.¹¹⁶ Schuld daran ist auch der in manchen Fällen immer noch fehlende Hinweis am Ende der Sendung „Alle handelnden Personen sind frei erfunden“. In den 2013 hierzu aufgestellten Richtlinien vom *Verband Privater Rundfunk und Telemedien e.V.* heißt es:

*Es handelt sich dabei um freiwillige Verhaltensgrundsätze. Die Sender sollen jeweils für das betreffende Format verantwortungsbewusst die passende Formulierung und Platzierung auswählen.*¹¹⁷

Doch angesichts der oben aufgeführten Problematik der eindeutigen Identifizierung von Scripted Reality TV-Formaten als solche durch Jugendliche, wäre eine verpflichtende Regelung für die Kennzeichnung fiktiver Formate im Reality TV Bereich durchaus sinnvoll. Immerhin wurde am Ende von *Familien im Brennpunkt* der Zusatz mittlerweile hinzugefügt. Ob aber die zwei Sekunden im Abspann, der in der Regel nicht die größte Aufmerksamkeit genießt - gerade bei Jugendlichen - ausreichen, um endgültig für Klarheit zu sorgen, sei einmal dahingestellt.¹¹⁸

2.6 Die Zielgruppe von Scripted Reality TV

In den letzten Jahren hat gerade das Scripted Reality TV in Deutschland den Titel „Assi-TV“ oder „Hartz IV-TV“ erhalten. Das mag zum einen an den abgebildeten Familien liegen,

¹¹⁴ Vgl. Bergmann et al. S. 4

¹¹⁵ Vgl. ebd.

¹¹⁶ Vgl. Hebel, 2011

¹¹⁷ VPRT (Verband Privater Rundfunk und Telemedien e.V.) (2014): *Einigung für Kennzeichnungspflicht: Private stellen Leitfaden für „Scripted Reality“ vor*. In: meedia, unter: <http://meedia.de/2014/09/19/einigung-fuer-kennzeichnungspflicht-private-stellen-leitfaden-fuer-scripted-reality-vor/> [Stand: 08.04.2017]

¹¹⁸ Vgl. Schultz, 2010

die häufig aus unteren sozialen Schichten stammen und zum anderen an den Rezipienten. Da die Zielgruppe durch den Sender und den Sendezeitraum festgelegt wird,¹¹⁹ lässt sich daraus die logische Schlussfolgerung ziehen, dass Zuschauer, die Vollzeit arbeiten nicht in der Zielgruppe des Scripted Reality TV, welches hauptsächlich in der Zeit von 14 - 18 Uhr gesendet wird, angesiedelt sind. Grundsätzlich liegt die Zielgruppe von Reality TV-Formaten in der Altersspanne von 14-49 Jahren.¹²⁰ Wie in **Tabelle 2** zu erkennen, ist der Marktanteil bei der Zielgruppe 50 und älter am geringsten. Außerdem fällt auf, dass in den übrigen Zielgruppen der Anteil der weiblichen Zuschauer annähernd doppelt so hoch ist, wie der der männlichen Rezipienten. Des Weiteren ist zu erkennen, dass die Sender mit dem höchsten Marktanteil in der Zeitspanne von 14 - 18 Uhr die privaten Sender RTL und Sat.1 sind.

Programme	3–13 Jahre		14–29 Jahre		30–49 Jahre		50 und älter		Gesamt
	w	m	w	m	w	m	w	m	
ARD/Das Erste	2,5	1,7	6,0	3,1	5,8	6,2	24,6	14,3	14,5
ZDF	1,8	1,2	2,9	2,2	6,2	8,0	14,6	14,6	10,9
RTL	22,1	11,6	29,9	12,4	29,9	15,8	11,7	9,6	15,5
VOX	2,5	2,1	4,3	3,8	8,8	4,9	2,6	2,6	3,8
RTL II	1,6	1,6	4,2	9,3	3,0	4,5	1,0	2,0	2,5
Sat.1	2,4	2,0	6,6	2,8	14,3	11,3	23,4	20,2	17,1
ProSieben	5,9	8,9	19,8	35,7	4,2	6,2	0,6	0,9	5,0
kabel eins	3,5	3,1	6,9	5,2	7,2	8,7	1,7	2,5	3,9
Gesamt	42,3	32,1	80,5	74,6	79,4	65,6	80,2	66,8	73,2

Tabelle 2: Marktanteile der Fernsehprogramme am Nachmittag nach Altersgruppen¹²¹

Stichprobe der ALM-Studie im Frühjahr 2012, Mo-Fr, 14-18 Uhr, in Prozent¹²²

Die Tatsache, dass diese beiden Sender im Nachmittagsprogramm bereits 2012 fast ausschließlich Scripted Reality TV-Formate ausstrahlten,¹²³ unterstreicht die tragende Rolle, die das Scripted Reality TV im Nachmittagsprogramm des deutschen Fernsehens eingenommen hat.

Entscheidend bei der Zielgruppenbestimmung sind darüber hinaus bei jedem Sender individuell das Bildungsniveau und das Image dieses Senders.¹²⁴ Darüber hinaus sind wichtige Kriterien bei der Bestimmung der Zielgruppe, abgesehen von Alter, Geschlecht

¹¹⁹ Vgl. Schenk et al. S. 291

¹²⁰ Vgl. Schenk et al. S. 291

¹²¹ Graf, G.; Weiß, H.; Maurer, T. (2013): Programmbericht 2012. Fernsehen in Deutschland, die medienanstalten, Berlin. S. 73

¹²² AGF/GfK-Fernsehforschung, TV-Scope. Basis: 10,36 Mio. Zuschauer in der Sendezeit zwischen 14-18 Uhr.

¹²³ Vgl. Graf et al. S. 68 f.

¹²⁴ Vgl. Schenk et al. S. 291

und Bildung, die Wertvorstellungen der Rezipienten, wie beispielsweise ein ausgeprägtes „Bedürfnis nach Recht und Ordnung“.¹²⁵

2.7 Einfluss der Laiendarsteller auf die Zielgruppe

Auf Grund des schlechten Rufs von Scripted Reality, der bereits im letzten Kapitel thematisiert wurde, liegt die Schlussfolgerung nahe, dass auch die Darsteller aus einer der sozial schwächeren Schichten kommen. Allerdings beweist eine Forschung der „fsf“ (Freiwillige Selbstkontrolle Fernsehen), dass dies nur die halbe Wahrheit ist. Lediglich 7,9 % der 649 untersuchten Protagonisten kommen aus der „Unterschicht“.¹²⁶ In der Studie wird allerdings das Einteilen von Personen in gesellschaftliche Schichten als äußerst schwierig und ethisch fragwürdig beschrieben. Dennoch wurde diese Unterteilung auf Grund von Lebensstandard, Einkommen bzw. Vermögen und Bildung im Sinne der Studie vorgenommen.¹²⁷

Protagonisten	649	männlich		weiblich		
		281	43,3 %	368	56,7 %	
Unterschicht	51	7,9 %	27	9,6 %	24	6,5 %
untere Mittelschicht	211	32,5 %	85	30,2 %	126	34,2 %
Mittelschicht	311	47,9 %	134	47,7 %	177	48,1 %
obere Mittelschicht	46	7,1 %	23	8,2 %	23	6,3 %
Oberschicht	16	2,5 %	6	2,1 %	10	2,7 %
keine Angabe	14	2,2 %	6	2,1 %	8	2,2 %

Tabelle 3: Schichtzugehörigkeit der Protagonisten in Scripted Reality TV-Formaten¹²⁸

Wie in **Tabelle 3** zu erkennen ist, stammt der größte Teil der Protagonisten mit annähernd 50 % aus der „Mittelschicht“. Allerdings muss man auch festhalten, dass die Macher des Scripted Reality TV sich eher an der unteren Hälfte der Gesellschaft orientieren. Die drei Gruppen von „Unterschicht“ bis „Mittelschicht“ nehmen einen Anteil von 88,3 % ein, wohingegen die übrigen 11,7 % von „obere Mittelschicht“, „Oberschicht“ und den Protagonisten ohne Angabe, verschwindend gering sind. Da man in den Formaten des Reality TV auf Protagonisten baut, die es dem Rezipienten leicht machen, sich mit ihm

¹²⁵ Vgl. Schenk et al. S. 291

¹²⁶ Vgl. Bergmann et al. S. 20

¹²⁷ Vgl. ebd.

¹²⁸ Bergmann A.; v. Gottberg, J.; Schneider, J. (2012): Scripted Reality TV auf dem Prüfstand. Freiwillige Selbstkontrolle Fernsehen (fsf), Berlin. ebd.

zu identifizieren, kann man also den Rückschluss ziehen, dass die Zielgruppe des Scripted Reality TV in dem Bereich „Mittelschicht“ bis „Unterschicht“ angesiedelt ist.

3. Rezeptionsmotive

Rezeptionsmotive beschreiben die Beweggründe der Zuschauer zum Konsumieren von Medien. In dem folgenden Kapitel sollen lediglich jene Rezeptionsmotive aufgeführt werden, die für die anschließende Analyse der Folge *Verdachtsfälle* ausschlaggebend sein werden.

3.1 Der Uses-and-Gratification-Ansatz

Der Mensch nutzt die Medien, um bestimmte Bedürfnisse zu befriedigen.¹²⁹ Dies besagt der Uses-and-Gratification-Ansatz (U&G-Ansatz),¹³⁰ der das aktive und freiwillige Aussetzen der Rezipienten zum Medium untersucht. Dabei steht die Frage nach dem *WARUM* im Vordergrund.¹³¹ Bei Schweiger heißt es: „Menschliche Bedürfnisse führen zu einer bestimmten Mediennutzung.“¹³² Die Bedürfnisse nach Information und Unterhaltung stehen im Mittelpunkt der Theorie.¹³³ Die meisten U&G-Vertreter gehen davon aus, dass dabei keine Steuerung durch Triebe oder unbewusste Entscheidungen bei der Mediennutzungsentscheidung ausschlaggebend sind, sondern vielmehr ein funktionales Kalkül.¹³⁴ Sprich, der Rezipient fällt seine Entscheidung zu konsumieren nach einer unterbewussten Kosten-Nutzen-Analyse,¹³⁵ also dem Mehrwert, der sich für ihn daraus ergibt. Da Bedürfnisse auch auf anderem Wege als durch Medien befriedigt werden können, besteht ein durchgehender Konkurrenzkampf der Medien mit Alternativen.¹³⁶ Verschiedene Bedürfnisse bringen konkrete Alternativen zu den Medien mit sich. Gegen Langeweile oder das Bedürfnis nach sozialem Austausch hilft beispielsweise auch das Betreiben von Sport in einem Verein. Im U&G-Ansatz wird allerdings davon ausgegangen, dass diese Entscheidung der Bedürfnisbefriedigung des Rezipienten bereits im Vorfeld zu Gunsten der Medien getroffen wurde.¹³⁷

¹²⁹ Vgl. Maslow, S. 15

¹³⁰ Vgl. Schweiger, S. 61

¹³¹ Vgl. Schweiger, S. 62

¹³² Schweiger, W. (2007): Theorien der Mediennutzung. Eine Einführung, Wiesbaden. S. 61

¹³³ Vgl. ebd.

¹³⁴ Vgl. ebd.S. 61

¹³⁵ Vgl. Winterhoff-Spurk, S.16

¹³⁶ Vgl. Schweiger, S. 62

¹³⁷ Vgl. Schweiger, S. 62

3.2 Die Bedürfnishierarchie nach Maslow

Nun soll es um die Bedürfnisse gehen, die der Rezipient nach dem U&G-Ansatz zu befriedigen versucht. Hierbei wird sich in der Folge an der **Bedürfnishierarchie nach Maslow** orientiert. Bereits 1943 erstellte der US-amerikanische Psychologe Abraham Maslow eine erste, fünfstufige Version seiner Bedürfnispyramide, die er kurz vor seinem Tod, im Jahr 1970, auf acht Stufen ergänzte.¹³⁸ Um den vorgegebenen Umfang dieser Arbeit nicht zu überschreiten, wird in der folgenden Erläuterung auf die Ausführung der Ebenen *Biologische Bedürfnisse*, *Sicherheitsbedürfnis*, *Selbstverwirklichung* und *Transzendenz* verzichtet, da das Medium Fernsehen keinerlei Einfluss auf diese Bedürfnisse nimmt.

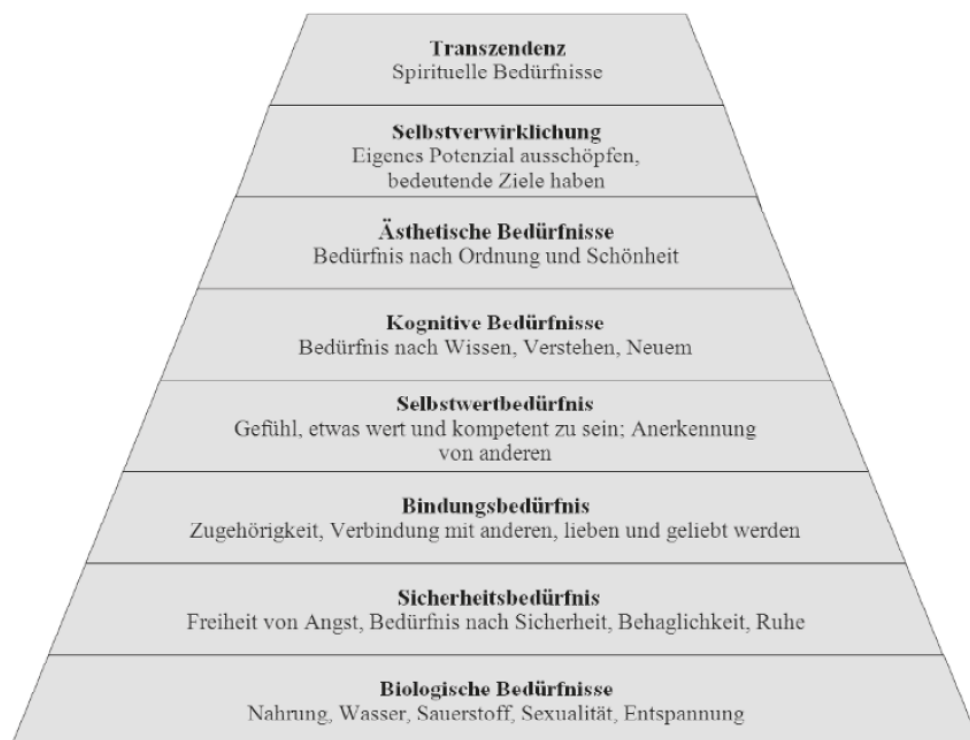


Abbildung 3: Die Bedürfnishierarchie nach Maslow ¹³⁹

3.2.1 Bindungsbedürfnisse

Von den vier ausgewählten Ebenen ist die Ebene des Bindungsbedürfnisses als unterste die bedeutenste. Hier steht die Bindung, also das Bedürfnis, nicht alleine zu sein, im Mittelpunkt. Um der Einsamkeit entgegenzuwirken, treibt den Menschen das soziale

¹³⁸ Vgl. Schweiger, S. 76

¹³⁹ Vgl. Schweiger, S. 78

Bedürfnis nach Liebe, Freundschaft und der Kontakt mit anderen Menschen im Allgemeinen.¹⁴⁰ So kann beispielsweise die **Anschlusskommunikation** ein Rezeptionsmotiv darstellen. Diese besagt, dass Menschen ein Format konsumieren, um im Nachhinein mit den Personen in ihrem Umfeld darüber diskutieren zu können.¹⁴¹ Wenn also ein Großteil eines sozialen Gefüges, beispielsweise einer Schulklasse, eine spezielle Sendung regelmäßig verfolgt, ist das Konsumieren dieser Sendung Voraussetzung, um das Ansehen im sozialen Umfeld nicht zu verlieren. Wer die Sendung nicht gesehen hat, kann sich auch nicht darüber austauschen und verliert den Anschluss in der Gruppe.

Beim Fernsehkonsum kann ein Zuschauer auch direkt angesprochen werden. Dies kann zum einen durch die **parasoziale Interaktion** geschehen oder durch eine **parasoziale Beziehung** des Rezipienten mit dem Protagonisten einer medialen Persönlichkeit.

Parasoziale Interaktion beschreibt die indirekte Kommunikation zwischen einer Person im Fernsehen (in der Folge als „Persona“¹⁴² beschrieben), beispielsweise einem Moderator, und dem Rezipienten vor dem Bildschirm.¹⁴³ So ist ein verbaler Kommentar zu dem Geschehen im Fernsehen als parasoziale Interaktion zu verstehen. Antwortet der Rezipient beispielsweise auf die klassische Begrüßung in der Tagesschau „Guten Abend, meine Damen und Herren“ mit „Gleichfalls“ oder „Guten Abend“, findet eine parasoziale Interaktion statt. Dabei ist entscheidend, dass die Kommunikation direkt an die Persona gerichtet ist.¹⁴⁴ Die Kommunikation ist dabei von Moderator und Zuschauer jeweils indirekt, da keines der beiden Individuen auf den anderen aktiv reagieren kann.¹⁴⁵ Man spricht deshalb von einer „asymmetrischen Interaktionsform“.¹⁴⁶ Eine parasoziale Interaktion bezieht sich allerdings auch auf Emotionen, die durch das Betrachten der Persona seitens des Rezipienten ausgelöst werden oder sich auf sie beziehen.¹⁴⁷ Dabei können sowohl positive Emotionen (Freundschaft, Sympathie, Mitleid, Mitfiebern, Trauer), als auch negative Emotionen (Antipathie, Hass, Schadenfreude) ausgelöst werden. So entsteht aus wiederholten parasozialen Interaktionen mit der Zeit eine parasoziale Beziehung zwischen Rezipient und Persona.¹⁴⁸

¹⁴⁰ Vgl. Maslow, S. 70 f.

¹⁴¹ Vgl. Schweiger, S. 120

¹⁴² Als Persona werden alle Individuen bezeichnet, die im Fernsehen auftreten. Dazu zählen unter anderem Moderatoren, Politiker, Musiker, Sportler, Schauspieler und „ganz normale Menschen“, sprich Protagonisten des Reality TV. Vgl. Schweiger, S. 124

¹⁴³ Vgl. Schweiger, S. 121

¹⁴⁴ Vgl. Schweiger, S. 122

¹⁴⁵ Vgl. Vgl. Falcoianu, S. 89

¹⁴⁶ Vgl. Schramm et al. S. 439

¹⁴⁷ Vgl. Schweiger, S. 123

¹⁴⁸ Vgl. Schweiger, S. 123

Die **parasoziale Beziehung** setzt eine *Identifikation* mit einem Charakter oder einem Protagonisten voraus. Anders als bei der parasozialen Interaktion findet hier keine Kommunikation mit einem anderen Individuum statt. Der Rezipient versetzt sich lediglich mit seinem eigenen Ich in die Lage der Persona.¹⁴⁹ Dabei können parasoziale Beziehungen entstehen, die daraus resultieren, dass sich ein Rezipient über einen längeren Zeitraum mit einem Moderator oder einem Schauspieler einer Serie identifiziert hat.¹⁵⁰ Mit der Zeit bekommt der Rezipient das Gefühl, die Persona sehr gut zu kennen und mit ihr über alles reden zu können.¹⁵¹ Bei der Entstehung von parasozialen Beziehungen spielen verschiedene Faktoren eine zentrale Rolle. Bei einer Befragung von 12-jährigen fand Hoffner 1996 heraus, dass die Attraktivität sowohl von männlichen, als auch von weiblichen Personae der in erster Linie entscheidende Faktor ist, den die Kinder für eine parasoziale Beziehung voraussetzen.¹⁵² Bei männlichen Personae kommen noch zusätzlich die Attribute Intelligenz und Stärke hinzu.¹⁵³ Außerdem wurde nachgewiesen, dass die Attraktivität von Medienpersönlichkeiten sowohl zu einer höheren parasozialen Interaktion, als auch zu stärkeren parasozialen Beziehungen führt. Daraus resultiert zusätzlich ein Verlust des Gespürs des Zuschauers für die mediale Interaktionssituation.¹⁵⁴ Das Gesehene wird als realer empfunden.¹⁵⁵ Allerdings ist ein wiederholtes Auftreten einer Persona, ebenso wie ein authentisches Erscheinungsbild, Voraussetzung für eine ernstzunehmende parasoziale Beziehung.¹⁵⁶ Die *Authentizität* wird dabei über das Verhalten und Aussehen der Persona definiert.¹⁵⁷ Dabei gilt außerdem: Je authentischer eine Persona, desto größer ist die Identifikationsfläche,¹⁵⁸ also die Möglichkeit des Rezipienten, sich selbst in dieser Person widerzuspiegeln.

Hat der Rezipient eine parasoziale Beziehung zu einer Persona aufgebaut, profitiert er von den Vorteilen der parasozialen Beziehungen im Vergleich zu realen. Er braucht keine negativen Reaktionen auf sein Verhalten von Seiten der Persona zu befürchten, ebensowenig wie Konflikte oder Meinungsverschiedenheiten.¹⁵⁹ Außerdem hat der Rezipient keinerlei Verpflichtung gegenüber der Persona, mit der er sich in einer parasozialen Beziehung befindet und kann daraus resultierend diese auch jederzeit

¹⁴⁹ Vgl. Schweiger, S. 122

¹⁵⁰ Vgl. Schweiger, S. 124

¹⁵¹ Vgl. ebd.

¹⁵² Vgl. Hoffner, S. 400

¹⁵³ Vgl. ebd.

¹⁵⁴ Vgl. ebd.

¹⁵⁵ Vgl. Falcoianu, S. 88

¹⁵⁶ Vgl. Schweiger, S. 125

¹⁵⁷ Vgl. ebd.

¹⁵⁸ Vgl. Falcoianu, S. 84 f.

¹⁵⁹ Vgl. Winterhoff-Spurk, S. 95

problemlos beenden¹⁶⁰ und sich nach Belieben eine neue parasoziale Beziehung mit einer anderen Persona konstruieren.¹⁶¹

3.2.2 Selbstwertbedürfnisse

Auf der vierten Ebene von Maslows Bedürfnispyramide befinden sich die Selbstwertbedürfnisse. Dabei geht es darum, das eigene Selbstwertgefühl durch das Vergleichen und Gleichsetzen mit anderen Individuen zu steigern. Außerdem geht es darum, von anderen akzeptiert und anerkannt zu werden.¹⁶²

Der Vergleich

Wann fühlt man sich selbst besser? Wenn man sieht, dass es anderen schlechter geht! Das Ziehen dieses Vergleiches mit anderen wird durch das Selbstwertbedürfnis angetrieben.¹⁶³ Man möchte von anderen respektiert werden, merken, dass man etwas wert ist. Das geht nur, wenn man sich mit ihnen auf Augenhöhe befindet oder über ihnen steht. Folglich führt der Rezipient, beispielsweise einer Soap Opera, einen Vergleich mit den Darstellern durch, wobei die eigene Situation mit der der Persona verglichen wird, um zu sehen, ob man mit dieser Person „mithalten“ kann.¹⁶⁴ Beim sozialen Vergleich geht es in erster Linie darum, die eigenen Gefühle, Verhaltensweisen und Werte mit denen einer Persona abzugleichen.

In diesem Fall kann ein sozialer Vergleich nach oben gezogen werden, der dem Rezipienten ein Abschauen von Verhaltensmustern direkt am Modell ermöglicht.¹⁶⁵ Die Persona hat folglich einen Vorbildcharakter. Wird allerdings der soziale Vergleich nach unten gezogen, dient dieser dazu, die eigene Situation als besser zu empfinden und somit das eigene Selbstwertgefühl zu steigern.¹⁶⁶ Folglich werden für diesen Vergleich Personae ausgewählt, die unter Misserfolg leiden, hässlich sind oder unglücklicher als man selber.¹⁶⁷ Dieses Motiv gilt als eines der zentralen Rezeptionsmotive des Reality TV, da hier häufig Protagonisten in unvorteilhaften Positionen und Situationen gezeigt werden.¹⁶⁸ Beispielsweise in Geldnot bei *Raus aus den Schulden*, mit Beziehungsproblemen in *Verdachtsfälle* oder mit mangelndem Talent in *Deutschland sucht den Superstar* in den ersten Folgen, wenn die Castings gezeigt werden.

¹⁶⁰ Vgl. Schweiger, S. 127

¹⁶¹ Vgl. Winterhoff-Spurk, S. 95

¹⁶² Vgl. Maslow, S. 72

¹⁶³ Vgl. Schweiger, S. 76

¹⁶⁴ Vgl. ebd.

¹⁶⁵ Vgl. Schweiger, S. 131

¹⁶⁶ Vgl. ebd.

¹⁶⁷ Vgl. ebd.

¹⁶⁸ Vgl. ebd.

Um diesem Vergleich auf Dauer standzuhalten, befindet sich der Rezipient in einem ständigen Vorgang der Identitätsbildung, wie nach dem nächsten Punkt ausgeführt werden wird, um bei der Analyse der Bedürfnisse nach Maslow der Struktur der Pyramide treu zu bleiben.

3.2.3 Kognitive Bedürfnisse

Auf der fünften Stufe in Maslows Pyramide werden die kognitiven Bedürfnisse aufgeführt. Sie können auch als Auslöser für das Entstehen von Massenmedien im Allgemeinen gesehen werden.¹⁶⁹ Sie beschreiben das Bedürfnis des Menschen, sich über sein Umfeld zu informieren, um handlungsfähig zu sein.¹⁷⁰

Da das Individuum sich allein schon aus Gründen der zeitlichen und lokalen Limitierung nicht ausreichend über das für es interessante Geschehen informieren kann, wurden Mittel und Wege geschaffen, diese Hindernisse in der Informationsbeschaffung zu umgehen.¹⁷¹ Im Zentrum der Informationsbeschaffung stehen logischerweise die Nachrichten, die den Rezipienten über die bedeutenden Geschehnisse in der Welt informieren.¹⁷² Dabei zeigt die Wissenschaft allerdings eine gewisse Einschränkung, die mit dem Bildungsgrad der Rezipienten korreliert: Je höher der Stand der Bildung, desto größer das Interesse an Politik und Wirtschaft.¹⁷³ Im Umkehrschluss bedeutet dies: Je niedriger der Stand der Bildung, desto niedriger das Interesse an Politik und Wirtschaft. Dafür findet man in den bildungsschwächeren Gefilden ein höheres Interesse an Themen der Boulevardpresse.¹⁷⁴ Doch nicht immer werden Medien nur konsumiert, um einen direkten Nutzen aus dem Konsum zu schlagen. Oft geht es dem Rezipienten darum, die Langeweile zu bekämpfen oder eine spontane Neugier zu befriedigen.¹⁷⁵ In diesen Fällen spricht man von Gratifikationen und einem *kognitiven Stimulationshunger*.¹⁷⁶ So kann beispielsweise eine Flut von Umweltreizen zu Stress und Verwirrung des Rezipienten führen, was ein Bedürfnis nach Orientierung auf den Plan ruft.¹⁷⁷ Hier spricht man von einer *spezifischen Exploration*. Sie steht im Kontrast zu der *diversiven Exploration*, wenn der Rezipient eine extreme Langeweile verspürt. Die Reizarmut führt zu besagtem Stimulationshunger.¹⁷⁸ In den meisten Fällen der Mediennutzung tritt allerdings eine Mischform dieser beiden Explorationen auf. Dies machten sich die Fernsehsender zu Nutze und kreierten – gerade im Bereich des

¹⁶⁹ Vgl. Schweiger, S. 92

¹⁷⁰ Vgl. Maslow, S. 76

¹⁷¹ Vgl. Schweiger, S. 92

¹⁷² Vgl. Schweiger, S. 93

¹⁷³ Vgl. Schweiger, S. 94

¹⁷⁴ Vgl. ebd.

¹⁷⁵ Vgl. Schweiger, S. 97

¹⁷⁶ Vgl. Schweiger, S. 94

¹⁷⁷ Vgl. Schweiger, S. 97

¹⁷⁸ Vgl. Schweiger, S. 97

Privatfernsehens – Mischformen aus Informations- und Unterhaltungssendungen. Dazu zählt auch das Reality TV.¹⁷⁹

3.2.4 Affektive Motive

Auch wenn die affektiven Motive nicht in Maslows Pyramide genannt werden, müssen sie hier dennoch als Rezeptionsmotiv aufgeführt werden, da sie das Gegenteil zum kognitiven Motiv darstellen.

Im Vergleich zu der Informationsbeschaffung als kognitives Motiv, beschreiben die affektiven Motive eine Mediennutzung zur Unterhaltung.¹⁸⁰ Unterhaltung wird dabei durch die Attribute Lust, Freude, Vergnügen oder „ein besseres Verständnis von der Welt“¹⁸¹ verstanden. Laut dem Überblick zu überunterhaltungsrelevante Medieninhalte von Zillmann und Vorderer in ihrem Sammelband erfährt der Rezipient diese Attribute unter anderem beim Konsumieren der Thematiken Gewalt, Sex, Comedy und bei Formaten, die konfliktgeladen sind,¹⁸² also auch Scripted Reality TV. Dazu kommen noch weitere Bedürfnisse, die laut Schweiger eine affektive Mediennutzung als Folge haben, allerdings werden hier nur jene aufgeführt, die für das Reality TV von Bedeutung sind.

Als erstes wäre da das Bedürfnis nach *Erheiterung*. Das Konsumierte soll eine angenehme Erregung erzeugen, die von Überraschung und Freude geprägt ist. Es ist ein niedriges Erregungsniveau vorhanden.

An zweiter Stelle ist das Bedürfnis nach *Entspannung und Erholung* zu nennen. Hier wird im Vorfeld von einem besonders hohen Erregungsniveau ausgegangen, das durch den Konsum von weniger anspruchsvollen Formaten gesenkt werden soll.

Drittens folgt das Bedürfnis nach *Spannung und Erregung*. Gegenteilig zum Bedürfnis nach Erholung soll hier das als zu niedrig empfundene Erregungsniveau angehoben werden. In der Regel geschieht dies durch den Konsum von Krimis, Action- oder Horrorfilmen.

Darauf folgt an vierter Stelle das Bedürfnis nach *heiler Welt und Liebe*. Nicht umsonst endet der Großteil aller fiktiven Fernsehinhalte mit einem Happy-End. Durch die Emotionen Liebe, Freude und Optimismus wird in den meisten Fällen dieses Bedürfnis befriedigt.

¹⁷⁹ Vgl. ebd.

¹⁸⁰ Vgl. Schweiger, S. 105

¹⁸¹ Vgl. ebd.

¹⁸² Vgl. Zillmann & Vorderer

Als fünftes ist das Bedürfnis nach *Zeitvertreib* zu nennen. Es setzt sich zusammen aus allen anderen hier aufgeführten Motiven und dient ebenfalls einer Steigerung des Erregungsniveaus (Ausgenommen ist hierbei das Motiv der *Erholung*, da hier ein im Vorfeld hohes Erregungsniveau vorausgesetzt wird).

Abschließend muss noch das Bedürfnis des *Eskapismus* aufgeführt werden. Es beschreibt - kurz gesagt - die Realitätsflucht. Wenn der eigene Alltag von Frust und Langeweile geprägt ist, flüchtet der Zuschauer, getrieben vom Eskapismus, in den Konsum von Medien.¹⁸³

Zusammenfassend kann man sagen, dass sich die aufgeführten Bedürfnisse in negative (Zeitvertreib und Eskapismus) und positive Unterhaltungsmotive (Erheiterung, Entspannung, Spannung und heile Welt und Liebe) unterteilen lassen. Dabei sind die negativen Unterhaltungsmotive die Folge einer im Vorfeld als negativ empfundenen Situation (Langeweile, Frust) und die positiven Unterhaltungsmotive durch das Streben nach bestimmten Emotionen (Entspannung, Erregung, Erheiterung) definiert.¹⁸⁴ Sie ergänzen sich dabei wechselseitig.¹⁸⁵

3.2.5 Motive zur Identitätsbildung

In der Pyramidenstruktur wird die Identitätsbildung den obersten beiden Ebenen, der Transzendenz und der Selbstverwirklichung, zugeordnet.¹⁸⁶ Das Motiv der Identitätsbildung wird in zwei zentrale und eng mit einander verbundene Vorgänge des Rezipienten beim Konsumieren von TV-Formaten unterteilt, zum einen den Vergleich, der bereits unter dem Punkt 3.3.2 *Selbstwertbedürfnisse* aufgeführt wurde und zum anderen die Identifikation. Der Unterschied dabei ist die Position, aus der sich der Rezipient mit der Persona auseinandersetzt. Bei der Identifikation versetzt sich der Rezipient in die Lage der Persona und nimmt gewissermaßen deren Blickwinkel an. Beim Vergleich hingegen beobachtet der Rezipient aus seiner Position das Verhalten der Persona und bleibt somit distanzierter.¹⁸⁷

Die Identifikation

Da es bei der Identitätsbildung darum geht, seine eigene Identität im Vergleich zu anderen aufzuwerten, steckt neben dem Selbstwertbedürfnis doch auch immer ein soziales Motiv dahinter.¹⁸⁸ In der Theorie wird zumeist davon ausgegangen, dass der

¹⁸³ Vgl. Schweiger, S. 109 f.

¹⁸⁴ Vgl. Schweiger, S. 110

¹⁸⁵ Vgl. ebd.

¹⁸⁶ Vgl. Schweiger, S. 130

¹⁸⁷ Vgl. Schweiger, S. 132

¹⁸⁸ Vgl. Schweiger, S. 130

Mensch die Unterhaltung wählt, um positive Gefühle zu stärken und negative Emotionen zu verringern.¹⁸⁹ Dennoch werden auch Serien und Filme mit traurigen Szenen konsumiert, wie beispielsweise *Titanic*. In diesem Fall spricht man dann nicht mehr von Unterhaltung, sondern von Identitätsbildung.¹⁹⁰ Diese wird unterbewusst betrieben, um das „*Verständnis psychischer und sozialer Phänomene zu vertiefen.*“¹⁹¹

Wie bereits erwähnt, fördert eine Identifikation mit einer Persona die Identitätsbildung.¹⁹² Der Rezipient kann dadurch Situationen erleben und Entscheidungen nachvollziehen, ohne diese selbst am eigenen Leib zu durchleben.¹⁹³ Allerdings kann eine Identifikation auch gefördert werden, wenn sich der Protagonist in einer Situation befindet, die der Rezipient selbst schon einmal erlebte. Durch die Erinnerung an seine Vergangenheit wird auch das emotionale Gedächtnis des Rezipienten angesprochen, wodurch er sich besser in die emotionale Lage des Protagonisten hineinversetzen kann.¹⁹⁴ Die Wahl der Persona, mit der sich der Rezipient identifiziert, fällt oft auf ein Individuum mit Vorbildcharakter und Erfolg und wird als positiv empfunden.¹⁹⁵ Dass dabei auch das Geschlecht der Persona ausschlaggebend ist, liegt auf der Hand. So fand Trepte heraus, dass Frauen Formate mit weiblichen Hauptdarstellerinnen als deutlich positiver bewerten, da sie ihnen bei der Formung ihrer Geschlechterrolle behilflich sein können.¹⁹⁶ Ebenso entscheidend ist das Alter der Persona. Gerade Kinder können sich deutlich leichter in Personae hineinversetzen, die ihrem Alter entsprechen.¹⁹⁷ Wenn eine Identifikation erfolgt, wird der Rezipient an Situationen erinnert, in denen er in einer ähnlichen Lage war wie der Protagonist.

Identifikation im Reality TV

Bei der Identifikation der Rezipienten mit einer Persona im Reality TV gelten vier zentrale Inszenierungsstrategien als besonders wichtig.

Als erstes wäre da die **Personalisierung** zu nennen, die darauf aufbaut, dass die Protagonisten im Reality TV als Persönlichkeiten inszeniert werden.¹⁹⁸ Das bedeutet, dass ein Protagonist aufgrund seiner eigenen Charakterzüge eine Projektionsfläche für den Rezipienten bildet und so als Vorbild oder Hassfigur beurteilt werden kann.¹⁹⁹ Dies wird durch die Inszenierung der Protagoniten begünstigt, da der Zuschauer die

¹⁸⁹ Vgl. Schweiger, S. 129

¹⁹⁰ Vgl. ebd.

¹⁹¹ Schweiger, W. (2007): Theorien der Mediennutzung. Eine Einführung, Wiesbaden. ebd.

¹⁹² Vgl. Falcoianu, S. 86

¹⁹³ Vgl. Schweiger, S. 130

¹⁹⁴ Vgl. Falcoianu, S. 86

¹⁹⁵ Vgl. Schweiger, S. 131

¹⁹⁶ Vgl. Trepte, S. 245

¹⁹⁷ Vgl. Schweiger, S. 133

¹⁹⁸ Vgl. Lücke & Klaus, S. 208

¹⁹⁹ Vgl. ebd.

Geschichte nicht nur erzählt bekommt, sondern die Protagonisten ein Stück auf ihrem Lebensweg begleitet und somit Einblicke in ihren Alltag bekommt.²⁰⁰ Da die Kamera auch oft in intimen und emotionalen Momenten anwesend ist, wirkt die Persona für den Zuschauer sehr vertraut, fast schon wie ein Freund.

Als zweites folgt die **Emotionalisierung**. Da bei Reality TV vermeintlich reale Szenarien präsentiert werden, steigert sich auch der emotionale Einfluss beim Rezipienten.²⁰¹ Beispielsweise lässt sich der Rezipient emotional anstecken, wenn ein Familienmitglied gesucht (*Vermisst*, RTL) oder wenn eine Protagonistin begleitet wird, die sich von ihrem Freund trennt (*Verdachtsfälle*, RTL). Diese emotionale Bindung der Rezipienten wird von den Machern des Reality TV insofern ausgenutzt, als dass das Erzeugen von Spannung erleichtert wird, da der Rezipient das Beste für die emotional niedergeschlagene Protagonistin erhofft und gespannt auf die weitere Entwicklung der Geschichte wartet.²⁰² Unterstützt wird die Emotionalisierung neben den gezeigten Gefühlen der Protagonisten zusätzlich durch Musik, die oft melodramatisch unter die Szenen gelegt wird.²⁰³ Typisch ist außerdem, dass in besonders gefühlsbeladenen Momenten eine nähere Kameraeinstellung gewählt wird, um die Emotionen aus dem Gesicht des Protagonisten besser ablesen zu können.²⁰⁴ Dies ist ein Vorgang, der aus der Soap Opera bekannt ist und den der Zuschauer daher automatisch mit dem Nachvollziehen von Emotionen von Protagonisten verbindet.²⁰⁵ Zusätzlich zu der Musik und den nahen Kameraeinstellungen führt auch der Gebrauch des Zeitlupeneffektes zu einer Emotionalisierung.²⁰⁶ Diese drei Faktoren treten im Reality TV oft gemeinsam auf.

Als dritte Strategie folgt die **Intimisierung**. Man darf nicht vergessen, dass noch vor wenigen Jahren jeder seine Beziehungsprobleme privat ausgefochten hat. Heutzutage werden sie, vor allem in den privaten Sendern, zum medialen Ereignis.²⁰⁷ Häufig werden Protagonisten in ihrem Alltag und der eigenen Wohnung gezeigt.²⁰⁸ Nicht nur damit dringt das Fernsehen in die Intimsphäre der Protagonisten ein. Zusätzlich geschieht dies, indem in schwierigen sozialen Situationen und den sensibelsten Momenten, wie etwa einem Streit oder sexuellen Handlungen, mit der Kamera draufgehalten wird.²⁰⁹

Als viertes und letztes folgt die **Stereotypisierung**. Sie besagt, dass die Charaktere so überspitzt und simpel gestrickt wie möglich dargestellt werden. Dies funktioniert, indem

²⁰⁰ Vgl. Lücke & Klaus, S. 208

²⁰¹ Vgl. ebd.

²⁰² Vgl. Lücke & Klaus, S. 209

²⁰³ Vgl. ebd.

²⁰⁴ Vgl. ebd.

²⁰⁵ Vgl. Jurga, S. 149

²⁰⁶ Vgl. Falcoianu, S. 58

²⁰⁷ Vgl. Lücke & Klaus, S. 209

²⁰⁸ Vgl. Falcoianu, S. 58

²⁰⁹ Vgl. ebd.

die Macher einzelne Charaktereigenschaften besonders hervorheben.²¹⁰ Logischerweise kann unmöglich das komplette Material eines Drehs gezeigt werden.²¹¹ Somit muss das ausgewählte Material den Protagonisten so deutlich wie möglich skizzieren, da für mehr die Sendezeit fehlt.²¹² Das Erfüllen von Klischees seitens der Produzenten ermöglicht dem Zuschauer einen leichteren Zugang zur Szenerie und eine höhere Identifikation.²¹³ Außerdem ermöglicht es, auch in einer kurzen Sendezeit verschiedene Charaktere deutlich zu formen, auch wenn die Darstellung oft nur an einer an Stereotypen orientierten Oberfläche kratzt.²¹⁴ Doch nicht nur die Charaktere, sondern auch die Handlungen werden kategorisiert. Die Protagonisten wählen in der Regel den gängigsten Weg zur Problemlösung.²¹⁵ Das macht es für den Zuschauer einfacher, der Handlung zu folgen.²¹⁶

²¹⁰ Vgl. Falcoianu, S. 54

²¹¹ Vgl. Falcoianu, S. 60 f.

²¹² Vgl. Lücke & Klaus, S. 209

²¹³ Vgl. Falcoianu, S. 86

²¹⁴ Vgl. Falcoianu, S. 55

²¹⁵ Vgl. Falcoianu, S. 61

²¹⁶ Vgl. Falcoianu, S. 63

4. Analyse einer Folge der Serie *Verdachtsfälle*

Für die Analyse wurde das Format *Verdachtsfälle* ausgewählt, da es sich schon seit 2009 fest im Nachmittagsprogramm von RTL etabliert hat. In dieser Arbeit wird die Folge mit dem Titel „*Ehemann randaliert als er sein Neugeborenes sieht*“, die am 15. April 2017 auf RTL als Wiederholung ausgestrahlt wurde, analysiert. Die Sendung füllte phasenweise sogar drei Stunden des RTL-Nachmittags.²¹⁷ Doch auch trotz dieser enormen Sendezeit wurden die Zuschauer der Sendung nicht überdrüssig. So erzielte die Sendung 2014 am 16. September Quoten zwischen 15,9 % und 20 % der 14-49-Jährigen.²¹⁸ Seit 2014 streut RTL zwischen die klassischen *Verdachtsfälle*-Folgen auch Folgen mit dem Titel *Verdachtsfälle-Spezial* ein. Darin treten Akteure aus anderen Scripted Reality TV-Formaten von RTL auf, beispielsweise die „Trovatos“. In der Folge soll also eine Episode der ursprünglichen *Verdachtsfälle* analysiert werden. RTL beschreibt die Sendung wie folgt:

*Die RTL Sendung "Verdachtsfälle" ist hautnah dabei und blickt hinter die Kulissen von Situationen, in denen ein Verdacht plötzlich zu einer ernststen Bedrohung wird. Zuschauer erleben hier im Stil einer Dokumentation, wie der Zusammenhalt so mancher Familie durch ein schwerwiegendes Ereignis auf eine harte Probe gestellt wird.*²¹⁹

Hier wird sich also auf die Brisanz des Alltags konzentriert, sprich auf die Herausforderungen und sozialen Schwierigkeiten, denen sich der „normale“ Mensch in seinem gewohnten häuslichen und sozialen Umfeld stellen muss. Der dokumentarische Stil wird durch eine Handkamera, Bauchbinden, einen Off-Text und andere Charakteristika klassischer Dokumentationen erzeugt.²²⁰ Allerdings sind die *Verdachtsfälle* inszeniert und nachgestellt worden.²²¹ Es wird also nach einem Script gearbeitet. Dies geschieht nicht in einem Fernsehstudio, sondern in angemieteten Wohnungen und auf der Straße.²²²

Strukturell wird sich dabei an der Auflistung der Rezeptionsmotive im dritten Teil dieser Arbeit orientiert. Es werden die Rezeptionsmotive der Reihe nach analysiert, inwiefern sie durch Inszenierung, filmische Mittel und die Besetzung der Rollen angesprochen werden. Zur inhaltlichen Orientierung befindet sich eine gekürzte schriftliche Fassung der Handlung im Anhang. Dort wird jede Szene einzeln benannt und kurz wiedergegeben.

²¹⁷ Vgl. Mantel, 2014

²¹⁸ Vgl. ebd.

²¹⁹ TVNow (2015): Verdachtsfälle. In TVNow, unter: <http://www.tvnow.de/rtl/verdachtsfaelle/jahr/2017/3> [Stand: 18.05.2017]

²²⁰ Vgl. Schenk et al. S. 37

²²¹ Vgl. ebd.

²²² Vgl. Bergmann et al. S. 4

4.1 Inhalt der Folge

Sarina und Nils sind verheiratet und erwarten ihr erstes Baby, Emma. Wie sich herausstellt, ist das Baby dunkelhäutig. Nils wirft seiner Ehefrau noch im Kreißsaal vor, ihn betrogen zu haben, da sowohl er, als auch seine Ehefrau Sarina hellhäutig sind. Sarina streitet dies allerdings ab und versucht im Anschluss gemeinsam mit ihrer Mutter Ines Nils davon zu überzeugen, einen Gentest durchzuführen, der ihnen vom Arzt empfohlen wurde, um Klarheit zu schaffen. Der Arzt erklärt, dass die verdeckte Vererbung eines Genes der Grund für diese Laune der Natur sein kann. Für Nils und seine Mutter Carola ist allerdings von Anfang an klar, dass Sarina Nils untreu geworden ist. Wenig später versucht auch Nils bester Freund Patrick ihn zu beruhigen und von einem Gentest zu überzeugen. Anschließend gesteht Nils seiner Schwiegermutter Ines, dass seine Spermien qualitativ nicht gut genug sind, um Vater zu werden. Dennoch willigt er schließlich ein, den Gentest durchzuführen. Als Ines Sarina vom Arzt abholen will sieht sie, wie Sarina sich mit einem dunkelhäutigen Mann unterhält. Wie sich herausstellt ist dieser Mann Sarinas Chef Luke. Er betreibt ein Restaurant, in dem Sarina noch bis kurz vor der Geburt gearbeitet hat. Dort arbeitet auch Pia, eine junge Blondine, die später in einer Drogerie offensiv mit Nils flirtet, als der gerade mit seiner Ehefrau dort einkauft.

Pia spielt Nils ein Video zu, auf dem Sarina auf einer Betriebsfeier eng umschlungen mit ihrem Chef Luke tanzt. Für Nils ist klar: Luke ist der Vater von Emma. Als er am nächsten Tag mit Baby Emma, die er zuvor aus ihrem Bettchen entführt hat, in Lukes Restaurant auftaucht, um ihn zur Rede zu stellen, tauchen Sarina und ihre Mutter Ines auf. Am Ende der tumultartigen Szene offenbart Luke, dass er sich schon lange hat sterilisieren lassen und dass er schon deshalb unmöglich Emmas Vater sein kann.

Gerade in einer Phase, wo Nils sich ein wenig beruhigt hat, findet er in seinem Bulli die Broschüre einer dänischen Samenbank. Er wirft Sarina vor, dass sie sich hinter seinem Rücken dort hat künstlich befruchtet lassen. Auch ihre Beteuerungen, dies nicht getan zu haben, können ihn nicht beruhigen und er fährt davon. Anschließend beobachtet Ines ein hitziges Gespräch zwischen ihrer Tochter Sarina und Patrick, dem besten Freund von Nils. Daraufhin stellt sie Sarina zur Rede. Sarina gesteht, dass sie sich in der Vergangenheit einen Ausrutscher geleistet und mit Patrick geschlafen hat.

Das Ehepaar trifft sich erst am nächsten Tag im Krankenhaus wieder zur Verkündung der Testergebnisse des Gentestes. Es stellt sich heraus, dass Nils tatsächlich nicht der Vater ist. Daraufhin schmeißt er Sarina aus der gemeinsamen Wohnung.

Für Sarina ist nun klar, dass nur Patrick der Vater von Emma sein kann. Sie fährt zum Polizeipräsidium, in dem Patrick arbeitet und erklärt ihm, dass er der Vater sein muss. Dieser will sich das Kind allerdings nicht so einfach unterschieben lassen und schickt sie weg. Anschließend gesteht er in einem gesetztem Interview, dass er schon seit längerer Zeit mehr für Sarina empfindet, als nur Freundschaft.

Zwei Wochen später treffen Sarina und Patrick sich im Park. Er hat das Ergebnis des Vaterschaftstests dabei, welches belegt, dass er tatsächlich der Vater ist. Außerdem hat er herausgefunden, dass sein farbiger Urgroßvater der Ursprung des verdeckten Genes ist. Dennoch einigen sich Sarina und Patrick darauf, dass sie keine Beziehung eingehen werden, sondern sich nur auf die gemeinsame Erziehung von Emma konzentrieren wollen.

Als Sarina am nächsten Tag zum Polizeirevier fährt, um Patrick ihre Liebe zu gestehen, kommt es zum Showdown. Nils trifft auf seine Ex-Frau und seinen besten Freund und beschuldigt beide der Untreue. Nachdem er seinen Frust abgelassen hat verschwindet er wieder. Daraufhin gestehen sich Sarina und Patrick ihre Gefühle für einander ein und küssen sich. Am Ende der Folge verkündet der Erzähler, dass sie bereits drei Wochen nach dem Kuss zusammen wohnen und bald heiraten wollen.

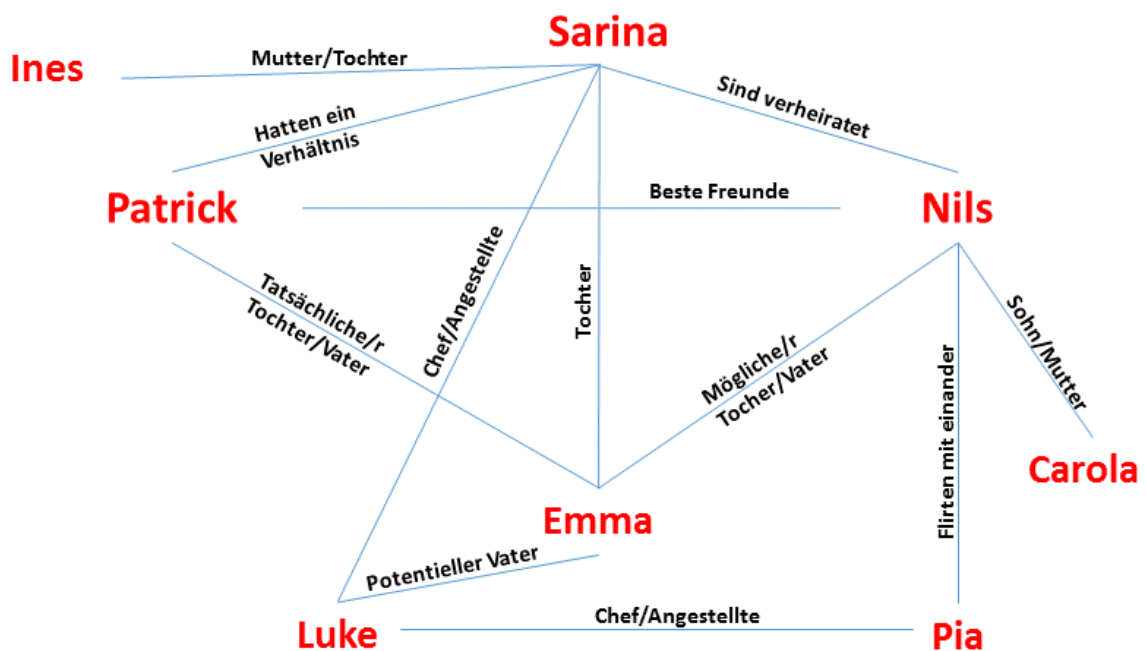


Abbildung 4: Personenkonstellation der analysierten Folge

4.2 Bindungsbedürfnisse

Als erstes Motiv wurde unter diesem Punkt im Vorfeld die **Anschlusskommunikation** aufgeführt. Da es sich bei *Verdachtsfälle* um kein Format mit Soap-Charakter handelt,

greift es hier sicherlich nicht so stark wie beispielsweise bei *Berlin Tag & Nacht*. Dennoch kann man nicht ausschließen, dass gerade bei jüngeren Rezipienten von *Verdachtsfälle* das Motiv der Anschlusskommunikation zum Tragen kommt. Durch seine tägliche Ausstrahlung am Nachmittag wird der Konsum dieses Formates mit großer Wahrscheinlichkeit als regelmäßiges Nachmittagsritual gerade von Schülern angesehen, wenn diese nach Schulschluss zuhause eintreffen. Somit kann eine konsumierte Folge durchaus am Folgetag zum Gesprächsthema auf dem Schulhof avancieren. Kinder, in deren Umfeld viel über *Verdachtsfälle* geredet wird, müssen somit einen regelmäßigen Konsum gewährleisten, um die Anschlusskommunikation in ihrem sozialen Umfeld wahren zu können.

Als zweites wird zu den Bindungsbedürfnissen die **parasoziale Interaktion** aufgeführt. Durch die Schwierigkeit der Erfassung von verbaler Kommunikation bei einer parasozialen Interaktion, kann man in diesem Fall zu keinem eindeutigen Ergebnis kommen. Da in *Verdachtsfälle* allerdings keine direkte Publikumsansprache (Beispielsweise in Form von einer Begrüßung durch den Erzähler) stattfindet, kann man festhalten, dass ein verbales Kommunizieren seitens des Rezipienten mit der Persona in *Verdachtsfälle* unwahrscheinlich scheint.

Man kann allerdings festhalten, dass eine *affektive parasoziale Interaktion* stattfindet, bei der der Rezipient eine emotionale Verbindung mit der Persona eingeht. So entsteht durch die positive Darstellung von Sarina, der Hauptperson in der zu untersuchenden Folge, eine von positiven Gefühlen getragene Interaktion. Da sie häufig weinend und verzweifelt gezeigt wird, empfindet der Zuschauer Mitleid mit ihr.

Im Kontrast dazu steht ihr Ehemann Nils, der durchgehend negativ dargestellt wird. Dies geschieht vor allem durch sein cholerisches Verhalten und einen starken Mangel an Empathie und Verständnis für Sarina, was von der ersten bis zur letzten Minute der Folge aufgezeigt wird. Die Emotionen, die der Zuschauer deshalb mit ihm verbindet sind negative, wie Hass und Antipathie. Deshalb entsteht eine von negativen Gefühlen getragene Interaktion.

Parasoziale Beziehungen lassen sich bei *Verdachtsfälle* auch nur schwer aufbauen, da dafür in der Regel ein längerer Zeitraum als eine 45-minütige Folge notwendig ist. Ein längerer Zeitraum kann nicht gegeben werden, da in jeder Folge neue Protagonisten auftreten. Dennoch kann man für diese Folge festhalten, dass Sarina als attraktive junge Frau der Theorie nach zumindest einen Teil der Voraussetzungen für eine parasoziale Beziehung mit sich bringt.

Auch hier ist Nils wieder der Gegenpol. Da die Attribute, die für einen männlichen Charakter gegeben sein müssen, um eine parasoziale Beziehung gewährleisten zu können, Stärke und Intelligenz, bei ihm nicht gegeben sind, stellt er keine Persona für eine parasoziale Beziehung dar.

Allerdings treten beide in einer relativ authentischen Weise auf, wodurch die Identifikationsfläche für den Rezipienten vergrößert wird. Diese Authentizität wird dadurch gefördert, dass kein ausformuliertes Script vorliegt. Das ermöglicht den Protagonisten eine Spiel- und Ausdrucksweise, die nah an ihrer realen Persönlichkeit liegt. Da aber auch das Verhalten der Protagonisten Einfluss auf das Authentizitätsgefühl des Rezipienten hat, müssen auch die Entscheidungen, die die Personae im Laufe der Problemlösung treffen, für den Zuschauer nachvollziehbar sein.

So ist für den Zuschauer Sarinas Intention, um ihre Ehe zu kämpfen, indem sie Nils von einem Gentest überzeugen will, ein nachvollziehbarer Schritt. Somit versucht die Sendung auf verschiedenen Wegen ein Gefühl von Authentizität zu erzeugen, um dem Zuschauer eine breitere Identifikationsfläche in Form von einer parasozialen Beziehung zu bieten.

4.3 Selbstwertbedürfnisse

Der im Vorfeld als zentraler Aspekt des Steigerns des eigenen Selbstwertgefühls aufgeführte Aspekt ist der soziale **Vergleich**. Dabei geht es unter anderem auch um den Vergleich der eigenen Verhaltensweisen mit denen der Persona. Wie im letzten Punkt bereits erwähnt, wird dies durch ein authentisches Verhalten der Protagonisten, wie zum Beispiel das Treffen einer Entscheidung, welcher Weg zur Problemlösung eingeschlagen wird, begünstigt. Der Rezipient zieht also über die Gesamtdauer der Folge einen Vergleich. Dabei wird die eigene Entscheidung mit der der Persona verglichen. Kommt der Rezipient zu dem Entschluss, dass er genauso gehandelt hätte wie Sarina, kann er sich mit ihr auf eine Ebene stellen und fühlt sich in seiner Entscheidung gestärkt.

Der soziale Vergleich nach unten kann häufig zu Nils gezogen werden, da beispielsweise sein Verhalten, einen Gentest von vornherein auszuschließen, obwohl dieser die einzige potentielle Lösung darstellt, als nicht nachvollziehbar empfunden wird. In diesem Fall kommt der Rezipient beim Vergleich zu dem Ergebnis, dass er einen anderen, nämlich einen besseren, Weg gegangen wäre als Nils. Da Nils zusätzlich am Ende als großer Verlierer aus der Geschichte hervorgeht, wird das Selbstwertgefühl des Rezipienten noch einmal gesteigert, da Nils Entscheidungen, die der Rezipient für sich als falsch

bewertet hat, ihn an diesen Punkt, an dem er ohne Frau und ohne Kind dasteht, gebracht haben. Hinzu kommt noch, dass Nils über die Dauer der kompletten Folge unglücklich ist und unter Misserfolg leidet. Diese Eigenschaften begünstigen zusätzlich einen sozialen Vergleich nach unten.

Aber auch das Vergleichen von Sarinas und Nils Beziehung mit der eigenen kann eine Steigerung des Selbstwertgefühls nach sich ziehen. Da die Beziehung der beiden ausschließlich aus Streitereien und Konflikten besteht, liegt ihre Beziehung offensichtlich in Scherben und ist zum Scheitern verurteilt. Sitzt der Rezipient beim Konsumieren dieser Folge mit seiner Freundin Arm in Arm auf dem Sofa, liegt nahe, dass das Paar sich als etwas Besseres sieht, als das Paar im Fernsehen.

4.4 Kognitive Bedürfnisse

Dieses Bedürfnis wird wohl am wenigsten von allen in *Verdachtsfälle* befriedigt. Da es sich um eine reine Unterhaltungssendung handelt, bleibt das Bedürfnis nach Informationen für den Rezipienten unbefriedigt. Da, wie unter **3.2.3 (Kognitive Bedürfnisse)** aufgeführt, ein ausgeprägtes kognitives Bedürfnis oft mit einem höheren Grad an Bildung einhergeht, lässt sich das Fehlen von informativen Inhalten in *Verdachtsfälle* mit dem Blick auf die Zielgruppe bestätigen. Durch den in **2.6 (Einfluss der Laiendarsteller auf die Zielgruppe)** hergestellten Bezug zwischen Zielgruppe und den Darstellern, bei dem herauskam, dass 88,3 % der Darsteller aus der Mittelschicht oder darunter gelegenen sozialen Schichten stammen, lässt sich festhalten, dass bei der Zielgruppe schon von vornherein ein geringeres Interesse für informative Inhalte besteht. Demnach verfolgen die Rezipienten viel mehr affektive Motive beim Konsum von *Verdachtsfälle*.

4.5 Affektive Motive

Da es sich bei *Verdachtsfälle* um ein äußerst konfliktgeladenes Format handelt, sind laut Zillmann und Vorderer ideale Rahmenbedingungen für die Unterhaltung durch das Erfahren von Lust, Freude und Vergnügen für den Rezipienten gegeben.²²³ Folglich stellt dieses Rezeptionsmotiv auch den größten Teil der Analyse dar.

In der Folge werden die unter **3.4 (Affektive Motive)** aufgeführten Bedürfnisse und ihre Befriedigung in *Verdachtsfälle* analysiert.

²²³ Vgl. Zillmann & Vorderer

4.5.1 Bedürfnis nach Erheiterung

Erheiterung ist im Vergleich zu anderen Gefühlen, wie beispielsweise Freude oder Trauer, ein schwaches Gefühl. Es tritt also in der Regel mit einem niedrigen Erregungsniveau auf. In *Verdachtsfälle* finden wir zwei zentrale Aspekte, an denen sich der Rezipient erheitern kann. Zum einen wird eine kleine Szene eingebaut, die eine gewisse Situationskomik mit sich bringt. Das Beispiel findet man in **Szene 8a**, als Sarina mit ihrer Mutter und dem Baby Emma zu dem Möbelhaus fährt, in dem Nils arbeitet. Als sie das Geschäft betreten unterhält sich Nils gerade mit einer Arbeitskollegin, die Sarina ein Kompliment zu ihrem Baby machen will. Die Aussage: „Die ist süß, die Kleine. Sieht Ihnen total ähnlich.“ hat allerdings einen gegenteiligen Effekt auf die junge Mutter mit ihrem farbigen Baby. Inszenierte Komik findet sich ansonsten allerdings nicht in der Folge, da der negativ behaftete Konflikt des Paares im Vordergrund steht.

Zum anderen kann auch das Schauspiel der Laiendarsteller für Erheiterung sorgen. Diese, vermutlich seitens des Senders, unfreiwillige Komik kann aber selbstverständlich nur bei Rezipienten auftreten, die das Gesehene als fiktive Inszenierung identifizieren können. So kann beispielsweise, mit ein bisschen Abstand zur Handlung, den konsequent dramatischen Abgängen von Nils in der gesamten Folge, die nicht selten mit dem Zuschlagen einer Tür enden, eine gewisse Komik abgewonnen werden.

4.5.2 Bedürfnis nach Entspannung und Erholung

Da das Format mit seinem Sendeplatz am Nachmittag in einen Zeitraum fällt, zu dem sowohl Schulkinder als auch halbtags arbeitende Personen erschöpft nach Hause kommen, kommt *Verdachtsfälle* diesen Menschen sehr entgegen. Durch den geringen informativen Gehalt der Sendung kann sich der Rezipient nach einem anstrengenden Vormittag vor dem Fernseher entspannen. Dabei scheint den Machern von *Verdachtsfälle* die Befriedigung dieses Bedürfnisses besonders am Herzen zu liegen. Durch den Aufbau der Sendung wird sichergestellt, dass der Rezipient auch bei minimaler Auffassungsgabe und einem verschwindend geringem Anteil von eigenem Gedankengut dem Inhalt der Sendung folgen kann. Beim Verstehen und Interpretieren der Handlung helfen dem Rezipienten nämlich gleich drei Faktoren.

Der Erzähler hilft den Zuschauern, das Geschehen einzuordnen und zu interpretieren.²²⁴ So beispielsweise in **Szene 9**:

²²⁴ Vgl. Thomas, S. 164

„Das Ehepaar hat sich auf das versteckte Gen testen lassen. Bis das Ergebnis vorliegt hat Niels eigentlich versprochen, sich ruhig zu verhalten. Aber der 36-Jährige verbreitet auch weiterhin schlechte Stimmung.“

Damit wird dem Zuschauer direkt eine Wertung des Verhaltens von Niels vorgegeben. Denn Niels hält sich offensichtlich nicht an Vereinbarungen (Erzähler: „[...] hat Niels eigentlich versprochen [...]“) und ist für das momentan angespannte Verhältnis der beiden mit seiner schlechten Stimmung verantwortlich.

Des Weiteren sorgt der Erzähler für Klarheit beim Zuschauer durch offenes Ansprechen von Sachverhalten und Tatsachenbehauptungen.²²⁵ In der Regel versorgt er den Zuschauer mit Informationen über Ortswechsel in der Geschichte (Erzähler: „Ines findet Niels mit seiner Mutter und dem Sicherheitsbeamten auf dem Parkplatz.“ (**Szene 5**) und Zeitsprünge, die bildlich nicht erklärt werden können (Erzähler: „Eine Woche später erreicht die 30-Jährige ein Anruf ihres ehemaligen Chefs. Luke bittet sie ins Restaurant zu kommen, damit sie mit eigenen Augen sieht, wie Ehemann Niels die Trennung verarbeitet.“ **Szene 18**). Somit weiß der Zuschauer immer, wo er sich zeitlich und örtlich befindet, selbst wenn er gerade nicht auf den Bildschirm guckt.



Abbildung 5: Nils in einem gesetzten Interview mit Bauchbinde (Szene 5b)

Ähnlich wie der Erzähler, dienen auch die **gesetzten Interviews** nach fast jeder Szene dazu, das Geschehene so einzuordnen, dass dem Zuschauer direkt ein Interpretationsansatz an die Hand gegeben wird.

Die Aufgabe dieser Interviews scheint es zu sein, einen rein informativen Kontrast zum restlichen Geschehen darzustellen. Dem Zuschauer soll ruhig und in Kurzform das Gesehene noch einmal zusammengefasst werden, damit es auch wirklich jeder versteht.

Inhaltlich steht in den Interviews oft die emotionale Einordnung der gesehenen Szene im Vordergrund (Sarina: *„Als mir die Hebamme mein Baby gegeben hat, da fiel einfach der ganze Stress von mir ab, das ganze Unglück. Ich habe mich ja schon so lange auf die Kleine gefreut. Was ich gefühlt habe, als sie mich zum ersten Mal angesehen hat,*

²²⁵ Vgl. ebd.

das kann ich gar nicht beschreiben.“ **Szene 6d**). So erzählen die Protagonisten in diesen Sequenzen oftmals, wie sie die Situation oder die Beziehung zu anderen Protagonisten empfinden (Patrick: „Nils und ich sind seit Jahren Freunde und ich glaube auch, dass ihn die ganze Sache wirklich schwer mitnimmt. Allerdings kenne ich Sarina auch schon seit einiger Zeit und ich glaube, dass sie ihn wirklich nicht mit Absicht verletzen würde. Deswegen glaube ich, dass sie echt noch eine Chance verdient hat.“ **Szene 7b**).

In den gesetzten Interviews kommt mit den **Bauchbinden** häufig noch ein weiteres Element zum Einsatz, das dem Rezipienten beim Verfolgen der Handlung unter die Arme greift. In ihnen wird neben dem Namen und dem Alter des Protagonisten auch oft der aktuelle Gemütszustand der Protagonisten zusätzlich noch einmal aufgeführt (**Siehe Abbildung 5**).

Diese drei Mittel werden ergänzend zu den eigentlichen Szenen eingesetzt, obwohl die Handlung auch ohne ihre Verwendung für einen aufmerksamen Rezipienten leicht nachzuvollziehen wäre.

4.5.3. Bedürfnis nach Spannung und Erregung

Spannung ist häufig ein Aspekt, der den Zuschauer dazu bringt, eine Sendung oder einen Film bis zum Ende zu schauen. Natürlich ist dies auch im Interesse der Macher von *Verdachtsfälle* und allen anderen Reality TV-Formaten, da so die Zuschauer an ein Format gebunden werden und dadurch im Idealfall auch die Werbung konsumieren, die gerade für die privaten Sender überlebenswichtig ist, da sie sich so finanzieren.

Da es schwierig ist, die Spannung der zu untersuchenden Folge an einzelnen Szenen zu erläutern, bietet es sich an, die komplette Dramaturgie, also den Spannungsaufbau der Folge im Ganzen, zu betrachten und wie dadurch das Erregungsniveau der Rezipienten im Laufe der Sendung gesteigert wird.

Aufbau und Dramaturgie

Vom Buch, über das Theater bis hin zum Fernsehen braucht jede Geschichte, die gefallen will, einen roten Faden, der oft von Spannung zusammengehalten wird. Selbstverständlich gilt dies auch beim Scripted Reality TV. Doch wie schafft es speziell *Verdachtsfälle*, seine Zuschauer so an sich zu binden und eine Spannung zu erzeugen, dass sie auch bei zwei Werbeunterbrechungen pro Sendung im Fernsehen nicht abschalten?

Im Reality TV der privaten Fernsehsender wird die Dramaturgie in ihrem Aufbau durch die Unterbrechungen durch Werbeblöcke beeinflusst. Dadurch entsteht ein von Seiler

als „*minimalistische narrative Struktur*“ beschriebener Aufbau.²²⁶ Dieser ist notwendig, da ein Erzeugen von komplexeren Handlungsbögen durch die zweifachen Unterbrechungen kaum umsetzbar ist. Es überwiegen daher einfachere Erzählstrukturen, die sich in eine Drei-Akt-Struktur (Anfang/Mitte/Ende) unterteilen lassen.²²⁷ Dabei wird die Handlung inhaltlich so komprimiert, dass jede Szene eine Bedeutung für den Ausgang der Geschichte hat. Es werden also keine unwichtigen Ereignisse in die Erzählung mit aufgenommen.²²⁸

Die Folge beginnt in medias res mit der **Exposition**, sprich unvermittelt, mit einem direkten Einstieg in die Handlung. Bereits nach 30 Sekunden ist die Problematik der Folge bekannt. Durch das kurze Intro der Sendung wird die Exposition abgeschlossen und der **erste Akt** eingeläutet. In ihm sollen die Protagonisten vorgestellt und die Problematik genauer erläutert werden.²²⁹ Dies soll in einer Weise geschehen, die den Zuschauer beeindruckt und Interesse auf das Kommende weckt. ²³⁰Wir erleben die frisch gebackene Mutter Sarina, wie sie noch völlig benommen von der Geburt auf dem Krankenbett liegt und ihren Ehemann Nils, der aufgebracht aus dem Krankenhaus stürmt und eine mögliche, wissenschaftliche Erklärung des Arztes nicht hören will. Sarina, als Hauptfigur, kommt zu der Erkenntnis, dass ein einschneidendes Erlebnis in ihren Alltag stattgefunden hat. Dieser Punkt, an dem die Hauptfigur erkennt, dass ihr Alltag durch einen Konflikt aus dem Gleichgewicht gebracht wird, ist ebenfalls ein typisches Merkmal für den ersten Akt.

Am Ende des ersten Aktes sollte der Rezipient die Hauptperson und ihre Situation kennen sowie die Frage nach dem Konflikt und dem Lösungsweg, den die Hauptperson einschlagen möchte, für sich beantworten können.²³¹ In dieser Folge wäre dies der Punkt, an dem uns Nils und Sarina als Hauptpersonen bekannt sind, die Situation, dass sie als hellhäutiges Paar ein dunkelhäutiges Baby bekommen haben, verdeutlicht wurde, der Konflikt, dass Nils Sarina der Untreue beschuldigt, sie allerdings ihre Unschuld beteuert, im Raum steht und Sarina den Plan hat, ihren Ehemann von ihrer Unschuld zu überzeugen, indem sie ihn zu einem Gentest überreden will. Dieser Punkt ist nach sieben Minuten erreicht, als Nils wutentbrannt das Krankenzimmer verlässt und einen Gentest verweigert und Sarina ihrer Mutter versichert, dass sie Nils nicht untreu geworden ist (**Szene 6d**). An dieser Stelle findet sich auch der erste „Plot Point“. Das bedeutet, dass die Handlung ab diesem Punkt einen neuen Weg einschlagen muss, um auf eine

²²⁶ Seiler, Sascha (2008): Vorwort. In: ders. (Hrsg.): Was bisher geschah. Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen. Köln. S. 6

²²⁷ Vgl. Gerhards, S. 53

²²⁸ Vgl. Hickethier, S. 118

²²⁹ Vgl. Gerhards, S. 53

²³⁰ Vgl. Hickethier, S. 119

²³¹ Vgl. Gerhards, S. 54

Lösung des Problems oder Konflikts zu kommen, wodurch Spannung erzeugt und die Handlung vorangetrieben wird.²³²

Im **zweiten Akt** findet die Haupthandlung der Geschichte statt.²³³ Hier steht die Frage im Mittelpunkt, ob und wie die Hauptfigur es schaffen wird, ihr Ziel, also in diesem Fall das Ziel von Sarina, ihren Ehemann von ihrer Unschuld zu überzeugen und die Beziehung zu retten, zu erreichen.²³⁴ Außerdem sehen wir Sarina dabei zu, wie sie mit der neuen Situation umgeht und wie die Situation ihren Alltag beeinflusst. Charakteristisch für den zweiten Akt in Scripted Reality TV-Formaten ist das Einbringen vieler kleiner dramaturgischer Wendepunkte.²³⁵ Durch jeden dieser Wendepunkte kommt neue Spannung in die Geschichte, wodurch das *affektive Rezeptionsmotiv nach Spannung und Erregung* angesprochen wird.

Ähnlich wie in einer Soap Opera werden nach und nach weitere Charaktere eingeführt und ihre Beziehung zu den bisherigen Protagonisten verdeutlicht. Sie tragen dazu bei, dass es für den Zuschauer oftmals nicht zu erkennen ist, wie die Lösung des Problems aussehen könnte, da mit jedem neuen Charakter auch ein neuer möglicher Lösungsansatz aufgezeigt wird.²³⁶ Diese Ungewissheit für den Zuschauer, wie die Geschichte sich durch jeden neuen Charakter weiter entwickeln kann, ist ein weiterer Spannungsfaktor.



Abbildung 6: Pia flirtet mit Nils in der Drogerie (Szene 9b)

So wird beispielsweise das Verhältnis von Sarina und Nils zusätzlich angespannter als Pia, die blonde Freundin von Nils und Arbeitskollegin von Sarina, in einer Drogerie auf das Ehepaar trifft und offensichtlich mit Nils flirtet, der nicht abgeneigt

scheint (**Szene 9b**). Auch später wird durch Pia erneut ein kleiner Wendepunkt erzeugt (**Szene 18a**), als Sarina bereits eine Woche nach der Trennung von Nils von ihrem Chef angerufen wird und sich in der Bar ein Bild von Nils Art und Weise mit der Trennung umzugehen machen soll. Sie findet ihren Ex-Partner und den Flirt aus dem Supermarkt wild küssend an einem Tisch sitzend.

²³² Vgl. Gerhards, S. 54

²³³ Vgl. ebd.

²³⁴ Vgl. ebd.

²³⁵ Vgl. ebd.

²³⁶ Vgl. Schenk et al. S. 117



Abbildung 7: Ines befragt Luke, Sarinas dunkelhäutigen Chef. Sie vermutet, dass er der Vater ist (Szene 11a)

Ein weiteres Beispiel ist das Auftreten von Luke, dem Chef von Sarina (**Szene 11a**). Da er den einzigen dunkelhäutigen Protagonisten darstellt, ist er für jeden Zuschauer sofort ein potentieller Vater des farbigen Kindes.

Der **dritte Akt** stellt das große Finale dar. In der Regel wird die Lösung des Problems aufgezeigt oder ein Ausgang der Situation, mit dem die meisten Beteiligten leben können.²³⁷ Durch die Auflösung soll sich die aufgestaute Spannung beim Zuschauer lösen und ein Gefühl von innerer Ruhe und Stabilität erzeugt werden.²³⁸ Die Hauptfigur hat entweder eine Transformation durchlaufen oder ist, wie in unserem Fall, um eine Erfahrung reicher.²³⁹ Sarina zieht ihr Fazit und kann auf eine märchenhafte Zukunft mit ihrem Baby und Patrick, dem besten Freund ihres Ex-Mannes, als Vater schauen.



Abbildung 8: Nils verdeutlicht Sarina, dass die Diagnose des Arztes das Aus für ihre Ehe bedeutet (Szene 17)

Der dritte Akt beginnt mit **Szene 17**. Die Haupthandlung erreicht ihren Höhepunkt mit der Diagnose des Arztes, dass Nils nicht der Vater sein kann. Im „Show down“²⁴⁰ macht Nils Sarina im Krankenhaus mit leerem Blick klar, dass ihre Beziehung keine Zukunft hat und sie bis zum nächsten Tag die Wohnung geräumt haben soll

(**Szene 17a**).

Interessant in dieser Folge ist, dass im dritten Akt noch eine komplett neue Handlung erzählt wird. Somit lässt sich auch der letzte Akt in drei kleinere Akte einteilen, die im

²³⁷ Vgl. Gerhards, S. 54

²³⁸ Vgl. Hickethier, S. 121

²³⁹ Vgl. Gerhards, S. 54

²⁴⁰ Vgl. Hickethier, S. 121

folgenden Absatz benannt und als Abschnitte betitelt werden, um eine Differenzierung zu der Aktbezeichnung der gesamten Folge zu gewährleisten. Im Mittelpunkt steht hier das Verhältnis zwischen Sarina und Patrick. Symbolisch beginnt der erste Abschnitt mit dem Abziehen des Eherings von Sarina (**Szene 17a**) und dem Antreffen von Nils und der blonden Konkurrentin im Restaurant. Dies steht sinnbildlich dafür, dass das bisherige Geschehen mit Nils abgeschlossen ist. Dies sagt Sarina auch im anschließenden gesetzten Interview.

Direkt am nächsten Tag fährt sie ins Polizeipräsidium, um Patrick davon zu überzeugen, dass er der Vater ist (**Szene 19-19d**). Patrick will sich das Kind allerdings nicht unterschieben lassen und als Lückenbüßer herhalten. Da er einem Vaterschaftstest nicht direkt zustimmt, ist das Ziel unserer Protagonistin klar: Sie möchte Patrick zu einem Vaterschaftstest überzeugen, in der Hoffnung, dass er der leibliche Vater ihrer Tochter ist und mit ihr zusammen das Kind großzieht. Patrick offenbart anschließend noch im Interview, dass er schon länger Gefühle für Sarina hegt (**Szene 19d**). Damit sind dem Zuschauer die Informationen zu Konflikt, Hauptfiguren, Ziel und ein möglicher Lösungsweg aufgezeigt und der zweite Abschnitt beginnt.

Im zweiten Abschnitt erfährt der Zuschauer direkt, dass Patrick tatsächlich der Vater ist, allerdings besteht die neue Problematik nun darin, dass keiner von beiden sich traut, seine wahren Gefühle auszusprechen. Dazu kommt noch das Problem, dass beide nicht wissen, wie sie das Ganze Nils erklären sollen. Auch hier werden wieder kleine Wendepunkte eingestreut, als beide sich scheinbar einig sind, dass sie „nicht mehr“ wollen, als das gemeinsame Sorgen für Tochter Emma (**Szene 20-20d**). Anschließend kommt es zum Showdown und damit zum Beginn des dritten Abschnittes.



Abbildung 9: Der Showdown! Nils greift seine Ex-Frau und Patrick an und lässt seiner Wut freien Lauf (Szene 21a)

Es kommt wie es kommen muss, die drei Hauptfiguren treffen am nächsten Tag vor dem Polizeipräsidium auf einander (**Szene 21-21c**). Nils reagiert, wie zu erwarten, mit einem Schwall an Emotionen, doch er geht so schnell, wie er gekommen war. Anschließend kommt es zum

Happy End, als Patrick und Sarina sich ihre Liebe gestehen. Danach läuft die Handlung aus, indem Bilder der glücklichen Familie beim Einkaufen gezeigt werden. Am Ende

bleibt Sarinas Erkenntnis: „Vielleicht musste dieser ganze Mist auch einfach passieren, damit ich genau hier ankomme.“ (**Szene 24c**) Damit hat sie noch einmal verdeutlicht, welche Erfahrungen sie aus der ganzen Situation mitnimmt und wie sie das alles bereichert hat.²⁴¹

4.5.4 Bedürfnis nach heiler Welt und Liebe

Auch dieses Bedürfnis wird durch *Verdachtsfälle* befriedigt. Auch wenn die Folge über den Großteil der Sendezeit eine kaputte Welt darstellt, in der die Protagonisten Nils und Sarina zusammen keine Hoffnung auf eine glückliche gemeinsame Zukunft haben, ist die neue Ausgangssituation, die sich aus den ganzen Strapazen für Sarina ergibt, zumindest für Sarina, genau das, wovon sie immer geträumt hat. Das Unglück von Sarina, das über den Großteil der Folge vorherrscht, dient nur als Kontrast zum späteren Happy End, um ihr Glück am Ende als noch größer erscheinen zu lassen. Da Nils als Antagonist ohnehin kein Mitgefühl seitens der Zuschauer erfährt, spielt es keine Rolle, ob seine Zukunft eine Glückliche ist oder nicht. Vielmehr wird durch seinen letzten Auftritt in **Szene 21a** deutlich, dass er sehr unglücklich ist. Dies befriedigt zusätzlich das Bedürfnis nach einer heilen Welt, da er die gerechte Strafe für sein ignoranten Verhalten bekommt und nun mit den Konsequenzen leben muss.

Am Ende interessiert lediglich das Happy End für Sarina und Patrick. Mithilfe musikalischer Untermalung, der Aussagen des Erzählers und der gesetzten Interviews wird dem Zuschauer das Happy End auf dem Silbertablett serviert. Wenn die Handlung mit der Problemlösung geschlossen wird, bleiben keine Fragen offen, die der Zuschauer in seiner Realität noch zu beantworten hat.²⁴² Diese Befriedigung verschafft ihm ebenfalls ein Gefühl von einer heilen Welt. Da es für Sarina und Patrick in ihrer Beziehung gar nicht besser hätte laufen können, wird zumindest am Ende das *Bedürfnis nach heiler Welt und Liebe* vollends befriedigt.

4.5.5 Bedürfnis des Zeitvertreibes

Da der Medienkonsum generell als Mittel gegen Langeweile angesehen wird, fällt natürlich auch *Verdachtsfälle* in diesen Bereich. Als Aktivität zur Steigerung eines niedrigen Erregungsniveaus muss *Verdachtsfälle* auf jeden Fall angesehen werden, da durch die zahlreichen Konflikte in der untersuchten Folge eine Steigerung des Erregungsniveaus definitiv gegeben ist. Allerdings muss auch festgehalten werden, dass *Verdachtsfälle* dieses Bedürfnis nicht stärker befriedigt als andere TV-Formate.

²⁴¹ (13) Vgl. Gerhards, S.54

²⁴² Vgl. Hickethier, S. 121

4.5.6 Eskapismus

Reality TV eignet sich im Allgemeinen hervorragend, um eine Flucht aus dem eigenen Alltag zu gewährleisten, da sich die Rezipienten, besonders bei *Verdachtsfälle*, auf den Alltag anderer Menschen konzentrieren können. Die eigenen Probleme erscheinen dem Zuschauer oft kleiner, wenn er sieht, dass andere Menschen genau die gleichen oder noch größere Probleme haben, als man selber. Durch den hohen Faktor an emotionaler Bindung der Zuschauer bei *Verdachtsfälle* und Scripted Reality TV-Formaten im Allgemeinen, eignen sich diese Formate deutlich besser für eine Realitätsflucht, als beispielsweise ein Polit-Talk. Allerdings bieten laut der Forschung Formate mit erkennbar fiktiven Inhalten eine deutlich größere Möglichkeit zum Eskapismus.²⁴³ Das bedeutet, dass ein Spielfilm oder Fantasy-Serien deutlich bessere Genres zur Befriedigung des eskapistischen Motives darstellen. *Verdachtsfälle* kann also durchaus eskapistischen Vorgänge beim Rezipienten hervorrufen, allerdings gibt es auch andere Formate und Genres, die sich dazu besser eignen.

4.6 Motive zur Identitätsbildung

Da die *Identitätsbildung* dafür verantwortlich ist, dass ein Zuschauer auch traurige, oder konfliktreiche Inhalte konsumiert,²⁴⁴ ist *Verdachtsfälle* mit seinen konfliktgeladenen Folgen ein Format, das diesen Prozess vorantreibt.

Dabei gibt es im Reality TV vier Inszenierungsstrategien, die eine Identitätsbildung beim Rezipienten verstärken sollen. Diese werden in der Folge auf ihre Umsetzung in *Verdachtsfälle* analysiert.

4.6.1 Personalisierung

Ein zentraler Aspekt der *Personalisierung* ist, dass die Kamera auch in intimen Momenten dabei ist und so dem Zuschauer auch Einblicke in Situationen gewährt, die er sonst nur mit engen Freunden erleben würde. Das beste Beispiel hierfür ist direkt die erste Szene. Die Kamera ist dabei, als Sarina in den Kreißsaal geschoben wird und sie das erste Mal ihr Kind sieht. Da der Zuschauer diesen intimen Moment direkt zu Beginn der Folge mit Sarina teilt, findet schon früh eine Personalisierung statt. Sarina ist jetzt nicht mehr nur irgendjemand, sondern eine Bekannte, deren Entbindung wir gerade hautnah miterlebt haben. Dieser Eindruck wird im Laufe der Sendung noch gesteigert, da der

²⁴³ Vgl. Schweiger, S. 112

²⁴⁴ Vgl. Schweiger, S. 129

Zuschauer das ganze Geschehen mit Sarina verfolgt. Mit nur wenigen Ausnahmen ist sie in jeder Szene dabei und steht im Mittelpunkt der Handlung. Wir sehen, wie sie auf Probleme reagiert und damit umgeht. Außerdem erfahren wir in den gesetzten Interviews oft schon vor den anderen Protagonisten der Geschichte, was Sarina fühlt und über ihre Mitmenschen denkt. Dies sieht man am besten im dritten Akt, als Sarina sich ihrer Liebe zu Patrick bewusst wird (**Szene 20b**). Der Zuschauer nimmt gewissermaßen die Rolle der besten Freundin/des besten Freundes ein und schenkt Sarina ein Ohr in Situationen, wo sie sich aussprechen muss. Das alles ermöglicht dem Zuschauer eine Identifizierung mit Sarina und somit auch ein aktives Mitfühlen.

Das Schauspiel

Wie bereits an früherer Stelle erwähnt, werden die Charaktere in Scripted Reality TV-Formaten von Laiendarstellern verkörpert. Dies bringt für die Macher direkt zweierlei Vorteile mit sich: Zum einen Einsparungen bei den finanziellen Aufwendungen, da ein Laiendarsteller deutlich weniger verdient als ein ausgebildeter Schauspieler und zum anderen die Steigerung der Faktoren Authentizität und Identifikation des Zuschauers mit den Protagonisten. Die Identifikation mit den Protagonisten wird für den Zuschauer erleichtert, da es sich um „normale“ Menschen handelt.²⁴⁵ Dies ist eine willkommene Abwechslung zu den sonst oft so unnahbaren und perfekt gestylten Promis in der Fernsehwelt.

Außerdem sehen sie nicht nur so aus, als könnten sie in der Wohnung nebenan wohnen, sondern sie sprechen auch so. Mit dem Verzicht auf vorgeschriebene Dialoge erleichtert RTL nicht nur den Laiendarstellern das Agieren am Set und erspart ihnen das Auswendiglernen von Textbüchern, sondern spart auch bei diesem Aspekt Zeit und vor allem Geld, da keine Drehbuchautoren für das Format angestellt werden müssen. Auch das gegenseitige ins Wort fallen der Akteure scheint zunächst ein Fauxpas zu sein, da der Zuschauer es aus Spielfilmen nicht gewohnt ist, doch auch dadurch wird die Authentizität gesteigert, da das echte Leben ja auch nicht nach einem vorgeschriebenen Drehbuch abläuft.

Allerdings fallen häufig Mängel an der schauspielerischen Leistung der Laiendarsteller auf. So wirkt beispielsweise Sarinas Reaktion auf das Verschwinden ihres Kindes sehr aufgesetzt und unnatürlich (**Szene 13a**). Ihr verzweifertes „*Wie, die ist nicht da? Mann, das kann doch nicht sein!*“, klingt vielmehr so, als hätte sie ihr Handy verlegt und würde es nicht dort auffinden, wo sie es vermutet hatte.

²⁴⁵ Vgl. Mikos, S. 174

4.6.2 Emotionalisierung

Bei der Emotionalisierung stehen drei Werkzeuge der Macher von *Verdachtsfälle* im Fokus. Es sollen daher in der Folge die Rolle der Kamera, der Gebrauch von Musik und der Zeitlupeneffekt auf ihren Einfluss bei der *Emotionalisierung* des Rezipienten untersucht werden.

Die Rolle der Kamera

Die Kamera spielt in Scripted Reality TV-Formaten eine große Rolle beim Erzeugen der Authentizität des Geschehens,²⁴⁶ die ja auch als ein entscheidender Faktor für das Gelingen einer Identifikation seitens des Rezipienten mit einem Charakter ist.

Angelehnt an das Genre der Dokumentation sind die Bilder sehr bewegt, da man bei einer Dokumentation versucht, die Realität einzufangen, und nicht vorausplanen kann, was als nächstes wo passiert. Dies setzt eine hohe Dynamik und Flexibilität der Kamera voraus.

Da die Szenen keinem klaren Script folgen, kommt es häufiger auch vor, dass die Kamera dem Gesprächsverlauf mit einer leichten Verzögerung folgt.²⁴⁷ Sie ist also häufig in einer reagierenden und keiner agierenden Position.

Aus der daraus entstehenden Spontanität entsteht beim Zuschauer ein höheres Empfinden von Authentizität, da auch dies ihn an die Kameraführung der Dokumentation erinnert.²⁴⁸ Außerdem verfolgt die Kamera menschenähnliche Bewegungsmuster, wie beispielsweise ein Schwanken von links nach rechts, als würde man als Betrachter das Gewicht von einem auf das andere Bein verlagern (**Szene 8a+8b**). Dies unterstützt das Empfinden des Zuschauers, sich als Teil des Geschehens zu fühlen, als wäre man direkt vor Ort, ein weiteres Element, dass eine Identifikation unterstützt. Da bei *Verdachtsfälle* mit nur einer Kamera gedreht wird, ist eine bildliche Gestaltung des klassischen „Schuss-Gegenschuss“ nicht möglich.²⁴⁹ Nur in Ausnahmefällen werden Aufnahmen, die aus einem anderen Take stammen oder separat aufgenommen wurden, eingespielt, um relevante Reaktionen der Charaktere einzufangen. Folglich müssen in einer Einstellung alle Protagonisten der Szene eingefangen werden, wobei die Kamera stets versucht, dem Redefluss der Szene zu folgen.²⁵⁰ Dies tut sie durch dynamische Schwenks und Verwendung des Zooms. Dadurch kann die Kamera die Blickrichtung des Zuschauers vorgeben und so sicherstellen, dass der Zuschauer

²⁴⁶ Vgl. Falcoianu, S. 32

²⁴⁷ Vgl. Falcoianu, S. 35

²⁴⁸ Vgl. ebd.

²⁴⁹ Vgl. ebd.

²⁵⁰ Vgl. ebd.

die entscheidenden Inhalte aus der Szene mitnimmt. Beispielsweise werden dritte Personen ausgeblendet, wenn der Fokus auf einem Dialog zweier Protagonisten liegt. Daraus resultiert auch das Visualisieren von Emotionen und somit auch erneut eine identifikationssteigernde *Emotionalisierung*. Je emotionaler eine Aussage, desto näher die Aufnahme. Daraus resultieren drei Kameraeinstellungen, die vorwiegen und sich gut anhand von **Szene 17a** erläutern lassen:



Abbildung 10: Die TOTALE. Der Arzt teilt das Ergebnis des Gentests mit (Szene 17a)

Zu Beginn der Szene sieht man in einer totalen Einstellung den Ort des Geschehens und alle Beteiligten. Während der Arzt zu Beginn spricht und dem Ehepaar offenbart, dass keiner von ihnen das verdeckte Gen in sich trägt, wird er kurz in einer nahen Kameraeinstellung gezeigt, bevor

die Kamera wieder aufzieht und die gesamte Szenerie einfängt. Man sieht jetzt nicht mehr nur den Arzt im Bild, sondern auch die beiden Hauptcharaktere, da ihre Reaktionen für den Zuschauer auch von Interesse sind.

Folglich wird der Arzt nach seiner Diagnose von der Kamera aus dem Bild genommen,



Abbildung 11: Die HALBNAHE. Sarina beginnt zu weinen und Nils hat die Gewissheit, dass er nicht der Vater ist (Szene 17a)

da nun die Reaktion des Paares auf die Gewissheit, dass Nils nicht der Vater ist, im Vordergrund stehen soll. Sarina beginnt der halbnahen Kameraeinstellung zu weinen und die Identifikation des Rezipienten mit Sarina steigert sich durch das Teilhaben an diesem intimen Moment.

Anschließend macht Nils Sarina in einer nahen Kameraeinstellung klar, dass ihre Ehe damit beendet ist und sie einen Tag Zeit hat, die gemeinsame Wohnung zu räumen und zu verschwinden.



Abbildung 12: Die NAHE. Nils schmeißt Sarina aus ihrer gemeinsamen Wohnung (Szene 17a)

mit dem starren Blick, wie einen Psychopathen wirken. Da er zusätzlich die frisch gebackene Mutter mit ihrem Baby auf die Straße setzt, wird er wieder als Antagonist dargestellt und nimmt auch hier die Rolle der Hassfigur ein.

Am Ende der Szene sieht man Sarina in einer großen Einstellung und in Zeitlupe weinen. Diese Szene stellt wohl einen der stärksten Identifikationsmomente mit Sarina



Abbildung 13: Die GROSSE. Sarina weint um ihre gescheiterte Ehe (Szene 17a)

Folge: Der Rezipient leidet gemeinsam mit Sarina.

Die Rolle der Musik und des Zeitlupen-Effekts

Natürlich spielt auch die Musik eine tragende Rolle in der Dramaturgie der Sendung. Zur Untermalung besonders emotionaler Szenen wird ruhige, akustische Musik verwendet. So kann innerhalb kürzester Zeit mit Hilfe der Musik der Ton einer Szene vorgegeben werden. Meistens setzt die Musik zu Beginn der Szenenwechsel ein, sodass der Tonus der nächsten Szene schon im Vorfeld klar wird. Musik aus den Charts, die häufig hohes Tempo mit sich bringt, bedeutet oft Streit in der nächsten Szene. So auch, als Sarina von ihrem Chef benachrichtigt wird, dass Nils sich im Restaurant mit Pia getroffen hat, um die Gunst der Stunde der beendeten Ehe zu nutzen (**Übergang Szene 17b-18a**). Auf der anderen Seite werden bekanntere Songs aus dem Genre Electronic-Dance-Musik, kurz EDM, verwendet, um das Tempo aus einer vorherigen Szene mit in die nächste zu transportieren. So auch beispielsweise als Sarina entdeckt, dass Emma aus

In diesem hochemotionalen Moment sehen wir nur Nils in einer Nahaufnahme, da der Fokus klar bei ihm liegt, da er in diesem Moment verdeutlicht, welchen Einfluss die Diagnose auf die Handlung der Geschichte haben wird. Seine ungewohnt ruhige Art lässt ihn in diesem Fall, gepaart

für den Rezipienten dar, da diese durch eine starke *Emotionalisierung* begünstigt wird. Unterbewusst meldet sich zusätzlich das emotionale Gedächtnis des Rezipienten, wodurch er an Situationen erinnert wird, in denen er selber tiefe Trauer empfunden hat. Die

ihrem Bettchen verschwunden ist und nach der SMS von ihrem Chef Luke in das Restaurant fährt, um dort Nils zur Rede zu stellen (**Übergang Szene 13c-14a**). Dies funktioniert durch den Song „Turn Down For What“ von Lil John und DJ Snake und seine Machart sehr gut. Außerdem spricht diese Musik auch die Zielgruppe von *Verdachtsfälle* an, da es sich vornehmlich um die Zielgruppe zwischen 14-49 Jahren handelt.

Als sich Patrick im Interview seine Gefühle für Serina eingesteht, wird dieser emotionale Moment von Streichern und einem Piano begleitet (**Szene 20d**). In vielen anderen Fällen wird Musik dieser Art im Zusammenhang mit Zeitlupenaufnahmen verwendet. Durch das Zusammenkommen dieser beiden Komponenten wird auch dem letzten Zuschauer klar, dass es um große Emotionen geht. Wie in dem Moment, als Patrick die kleine Emma das erste Mal auf den Arm nimmt (**Szene 20a**).

Zusammenfassend kann man also festhalten: Je emotionaler eine Szene, desto näher die Kameraeinstellung, desto ruhiger die Musik und desto langsamer das Bild. Diese drei Faktoren stellen sicher, dass dem Rezipienten die Brisanz einer bestimmten Szene verdeutlicht wird, da diese Darstellungsformen die emotionalen Szenen vom Rest der Handlung abheben.

4.6.3 Intimisierung

Ein sehr intimer Moment wurde bereits mit der Geburt des farbigen Babys am Anfang der Folge unter dem Punkt **Personalisierung (4.5.1)** beleuchtet. Doch die Folge bietet noch deutlich mehr Situationen, in denen ein normaler Mensch wohl eher ungern fremde Personen um sich hätte, geschweige denn ein ganzes Kamerateam. Als erstes Beispiel gilt hier die Szene, in der Nils Sarinas Mutter Ines gesteht, dass er Probleme hatte, ein Kind zu zeugen, da seine Spermien nicht die ausreichende Qualität aufweisen. Dies ist ein äußerst intimer Moment, der Nils auch offensichtlich unangenehm ist. Die Folge ist, dass der Rezipient in dieser Situation fast schon Mitleid mit Nils bekommt, da er zum ersten Mal eine verletzte Seite von sich zeigt. Dieses Mitgefühl verfliegt anschließend aber schnell wieder. Nichtsdestotrotz zeigt diese Szene die Wirkung auf, die eine Intimisierung erzielen kann.

Ein weiteres Beispiel sind die beiden Szenen, in denen Sarina weint (**Szene 6c, Szene 17a**). Auch das Beiwohnen dieser Momente steigert die Identifikation des Rezipienten mit Sarina durch den hohen Grad an Emotionalität und Intimität in diesen Szenen.

Ein letztes Beispiel soll noch die Intimität der gesetzten Interviews beleuchten. Wie bereits unter dem Punkt *Bedürfnis nach Entspannung und Erholung (4.4.2)* analysiert, haben die gesetzten Interviews den Charakter eines Tagebucheintrages. Das

verdeutlicht auch die Einleitung von Patrick zu seinem Interview, in dem er dem Zuschauer seine Gefühle für Sarina offenbart (**Szene 19d**). Er beginnt das Interview mit: „Jetzt kann ich es ja sagen...“. Dies klingt, wie die Aussage eines Freundes, nachdem man den Abend gemeinsam in einer Gruppe verbracht hat, diese sich dann verabschiedet hat und man nun endlich die Zeit und den Mut findet, seinem besten Freund zu erzählen, dass man sich verliebt hat. Dadurch bekommt der Zuschauer das Gefühl, ein besonders enger und guter Freund zu sein. Auch hier funktioniert die Intimisierung wieder wie geplant. Obwohl Nils in der Szene zuvor Sarina noch die kalte Schulter gezeigt und sie nach Hause geschickt hat (**Szene 19a+19c**), gewinnt er durch das direkt anschließende Interview schon wieder an Sympathie (**Szene 19d**).

4.6.4 Stereotypisierung

Die Charaktere müssen in Scripted Reality-Formaten aus zeitlichen Gründen einfach gestrickt sein, damit sie jeder Zuschauer auch in nur kurzer Zeit verstehen kann. Dementsprechend lassen sich die Charakterzüge der Hauptcharaktere auch an einer Hand abzählen. Sarina ist eine passive Person, die versucht Streit zu vermeiden und mit gutem Zureden ihr Gegenüber, sei es Ehemann Nils oder ihre Mutter Ines, von ihrer Sache zu überzeugen. Sie zeigt sich dabei sehr oft verletztlich und hilflos (**Szene 8b+8e**).

Nils ist dagegen das komplette Gegenteil. Mit seiner cholерischen und aufbrausenden Art ist er fast immer der Lauteste in seinen Szenen, die er, wie bereits erwähnt, nicht selten mit einem dramatischen Abgang verlässt (**Szene 3a, Szene 6c, Szene 15e**). Er lenkt nicht ein, lehnt andere Denkweisen grundsätzlich ab und sucht den Streit. Damit bildet er den offensiven Gegenpart zu Sarina.

Patrick hingegen weist alle Eigenschaften auf, die Nils vermissen lässt. Er ist hilfsbereit (**Szene 10a**), einfühlsam (**Szene 15d**) und liebevoll (**Szene 20a**). All diese positiven Eigenschaften machen ihn für das Publikum zu einem Sympathieträger. Er verkörpert das Klischee des Traumes der Schwiegermutter.

Wo wir schon bei Schwiegermutter sind: Ines, die Mutter von Sarina besitzt einen kühlen Kopf, im Gegensatz zu den meisten anderen. Sie versucht Streit zu schlichten (**Szene 5a, Szene 9a, Szene 7a**), spricht Mut zu (**Szene 16d**) und gibt Ratschläge (**Szene 9a**).

Diese einfach gestrickten und überspritzten Charaktere haben auch Einfluss auf das *Bedürfnis nach Entspannung und Erholung* (4.4.2). Simple Charaktere erfordern auch weniger Aufmerksamkeit der Rezipienten, da in der Regel schon vor einer Szene vorausgesagt werden kann, wie die einzelnen Protagonisten mit dem Problem umgehen werden.

5. Fazit

Ziel dieser Arbeit war es, die Rezeptionsmotive der Zuschauer von *Verdachtsfälle* zu analysieren. Wie zu erwarten lässt sich das Phänomen Scripted Reality TV nicht mit nur einem Rezeptionsmotiv erklären, weshalb in der Folge die ausschlaggebenden Rezeptionsmotive herausgestellt werden.

Auf den ersten Blick fällt auf, dass manche Rezeptionsmotive deutlich mehr Beispiele bieten als andere. Daraus kann man schon erste Rückschlüsse ziehen, welche Motive *Verdachtsfälle* primär bedient. Mit am wichtigsten ist das *Bedürfnis nach Entspannung und Erholung*. Bei der Analyse der Parameter, die dem Rezipienten das Zuschauen so einfach wie möglich gestalten und Entspannung versprechen sollen, fiel auf, dass mit aller Macht versucht wird, dem Zuschauer das Denken zu erleichtern, wenn nicht sogar ganz abzunehmen. Alle Geschehnisse der Handlung werden auf so vielen verschiedenen Wegen dem Zuschauer doppelt und dreifach mitgeteilt, dass selbst der jüngste Zuschauer dem Geschehen ohne Probleme folgen kann. Auch für Zuschauer mit wenig Empathie werden die Emotionen der Charaktere in den gesetzten Interviews offen gelegt und direkt ausgesprochen. Durch die Ausstrahlung am Nachmittag bietet RTL damit genau das, wonach sich die Rezipienten nach einem anstrengenden Tag sehnen: Entspannung und Erholung.

Auch ein Aspekt wie das *Bindungsbedürfnis* sollte auf Grund der *Anschlusskommunikation* nicht unterschätzt werden. Obwohl *Verdachtsfälle* nicht den Charakter einer Doku Soap hat, da täglich wechselnde Protagonisten auftreten, erfreut es sich dennoch einer nicht zu verachtenden Prominenz, gerade bei jüngeren Zuschauern, weshalb auch dieses Motiv durchaus den Rezipienten von *Verdachtsfälle* zugeordnet werden sollte.

Auch die *Identitätsbildung* ist ein entscheidender Aspekt. Dabei wird besonders mit Hilfe der Kamera und der Unterstützung von Musik versucht, eine *Emotionalisierung* und somit eine *Personalisierung* zu erzeugen. Durch das Nachvollziehen von Emotionen und das Hineinversetzen in die Protagonistin Sarina kann der Zuschauer Situationen nachempfinden, ohne sie selbst zu erleben. Dadurch kann ein Identitätsbildungsprozess stattfinden. So wird die eigene Persönlichkeit der Rezipienten durch das Schauen von *Verdachtsfälle* unterbewusst ein Stück mitgeprägt, sofern er sich von der Emotionalisierung beeinflussen lässt.

Die *Emotionalisierung* ist bei *Verdachtsfälle* sogar so manipulativ, dass der Zuschauer sich durch die Emotionen von Sarina und die verurteilenden Kommentare des Erzählers davon überzeugen lässt, dass Nils der Antagonist ist. Allerdings ist er eigentlich der

Leidtragende in dieser Geschichte, da er, abgesehen von seiner mangelnden Einsicht und seiner cholerischen Art, nichts Verwerfliches tut. Dass Sarina hingegen ihren Ehemann mit seinem besten Freund betrogen hat und über einen Großteil der Geschichte ihre Treue beteuert und damit alle Beteiligten anlügt, kann der Rezipient leicht übersehen, da Sarina durchgehend in einer leidenden und verletzlichen Position gezeigt wird. Dies geht sogar so weit, dass der Zuschauer sich am Ende mit Sarina und Patrick über ihr gemeinsames Glück freut und dabei völlig vergisst, wer unter der jetzigen Harmonie zu leiden hat, nämlich Nils. Dieses Beispiel verdeutlicht, welche Macht die Inszenierung hat und wie der Rezipient sich durch filmische Mittel und die damit verbundene *Emotionalisierung* blenden lässt. Nils ist damit ein Opfer, dass die Macher von *Verdachtsfälle* bringen, um den sozialen Vergleich nach unten gewährleisten zu können. Als angeprangertes, negatives Vorbild kann der Rezipient ihn nach Belieben verurteilen.

Allerdings ergab die Analyse auch, dass die *kognitiven Bedürfnisse*, gar nicht befriedigt werden. Natürlich gibt es auch eine Unmenge an anderen Formaten, die die gleichen Rezeptionsmotive beim Zuschauer bedienen wie *Verdachtsfälle*. Dennoch scheinen die Macher ihr Ziel, möglichst viele Zuschauer anzusprechen und sich somit gegen die Konkurrenz durchzusetzen, fortwährend zu erreichen. Dies liegt nicht zuletzt an den aufgeführten Rezeptionsmotiven, auf die *Verdachtsfälle* gekonnt eingeht. Auf Grund dieser Qualität kann man davon ausgehen, dass das Scripted Reality TV seinen Platz im deutschen Fernsehen gefestigt hat und auch so schnell nicht wieder verlieren wird. Obwohl *Verdachtsfälle* schon in *Verdachtsfälle-Spezial* abgewandelt wurde, um neuen Schwung in das Nachmittagsprogramm zu bringen, ist zu vermuten, dass dieses Format mit Sicherheit einen nicht unerheblichen Teil zum Erfolg von Scripted Reality TV in Deutschland beigetragen hat. Allerdings ist es im sich rasant weiterentwickelnden Genre des Reality TV nur eine Frage der Zeit, bis ein neues, hybridisiertes Sub-Genre den Markt erobert.

Auch wenn man oft den Satz hört: „Ich gucke das nur, um mich darüber lustig zu machen“, kann dieses Rezeptionsmotiv nicht alleine für den Erfolg von Scripted Reality TV und *Verdachtsfälle* verantwortlich sein. Welche Intentionen die Zuschauer eigentlich beim Konsumieren verfolgen, wurde in dieser Arbeit aufgezeigt.

Quellenverzeichnis

Bibliographie

- Bergmann, Anke; v.Gottberg, Joachim; Schneider, Jenny (2012): *Scripted Reality auf dem Prüfstand*. Freiwillige Selbstkontrolle Fernsehen (fsf), Berlin.
- Döveling, Katrin (2008): *Powered by Emotions*. Zur Macht der Emotionen im Reality TV, in: Mai, Manfred (Hrsg.)(2008): *Medienmacht und Gesellschaft*. Zum Wandel öffentlicher Kommunikation, Frankfurt/Main. S.57-82
- Falcoianu, Anna (2010): *Reality TV - Ästhetik und Rezeption eines Programmgenres*. Marburg.
- Gerhards, Claudia (2013): *Nonfiction-Formate für TV, Online und Transmedia*. Entwickeln, präsentieren, verkaufen, Praxis Film (Band 65), Konstanz und München.
- Graf, Gerhard; Weiß, Hans-Jürgen; Maurer, Torsten (2013): *Fernsehen am Nachmittag*. Eine Langzeitanalyse, in: *Programmbereich 2012*. Die medienanstalten, Berlin. S.61-96
- Grimm, Jürgen (2006): *Super Nannys*. Ein TV-Format und sein Publikum, Konstanz.
- Hallenberger, Gerd (1995): *Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien*. Siegen.
- Hickethier, Knut (2012): *Film- und Fernsehanalyse*. 5. Auflage, Stuttgart.
- Hoffner, Cynthia (1996): *Children's Wishful Identification and Parasocial Interaction with Favorite Television Characters*. In: *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, Band 40. S.389-402
- Jurga, Martin (1999): *Fernsehtextualität und Rezeption*. Studien zur Kommunikationswissenschaft, Band 41, Opladen/Wiesbaden.
- Keppler, Angela (2015): *Das Fernsehen als Sinnproduzent*. München.
- Klaus, Elisabeth (2008): *Fernsehen im Alltag*. Reality TV als neue, gesellschaftsgebundene Angebotsform des Fernsehens, in: Thomas, Tanja (Hrsg.) (2008): *Medienkultur und soziales Handeln*. Wiesbaden. S.157-171
- Knop, Karin (2012): *Reality TV und Arbeitswelten*. Inhalte und Rezeptionsweisen von Docu Soaps zum Thema Jobvermittlung, in: Stegbauer, Christian (Hrsg.) (2012): *Ungleichheit*. Medien- und kommunikationssoziologische Perspektiven, Wiesbaden. S.121-150
- Lücke, Stephanie (2002): *Real Life Soaps*. Ein neues Genre des Reality TV, Medien und Kommunikationswissenschaft (Band 2), Berlin.

- Lücke, Stephanie; Klaus, Elisabeth (2003): *Reality-TV*. Definition und Merkmale einer erfolgreichen Genrefamilie am Beispiel von Reality Soap und Docu Soap, in: *Medien und Kommunikationswissenschaft*. Jg. 51, Hamburg.
- Lünenborg, Margreth; Martens, Dirk; Köhler, Tobias; Töpfer, Claudia (2011): *Skandalisierung im Fernsehen*. Strategien, Erscheinungsformen und Rezeption von Reality TV-Formaten, Schriftreihe Medienforschung der LfM (Band 65), Düsseldorf.
- Maslow, Abraham (2010): *Motivation und Persönlichkeit*. 12.Auflage, Hamburg.
- Mikos, Lothar (2008): *Film- und Fernsehanalyse*. 2. Auflage, Konstanz.
- Murray, Susan; Oullette, Laurie (Hrsg.) (2008): *Reality TV*. Remaking Television Culture, New York /London.
- Röser, Jutta; Thomas, Tanja; Peil, Corinna (2010): *Den Alltag auffällig machen*. Impulse für die Medienkommunikationsforschung, in: Peil, Corinna (Hrsg.) (2010): *Alltag in den Medien - Medien im Alltag*. Wiesbaden. S.7-24
- Schenk, Michael; Gölz, Hanna; Niemann, Julia (Hrsg.) (2015): *Faszination Scripted Reality*. Realitätsinszenierung und deren Rezeption durch Heranwachsende, LfM-Dokumentation (Band 52), Düsseldorf.
- Schramm, Holger; Hartmann, Tilo; Klimmt Christoph (2002): *Desiderata und Perspektiven der Forschung über parasoziale Interaktionen und Beziehungen zu Medienfiguren*. Publizistik, Band 47, Wiesbaden.
- Schweiger, Wolfgang (2007): *Theorien der Mediennutzung*. Eine Einführung, Wiesbaden.
- Seiler, Sascha (2008): Vorwort. In: ders. (Hrsg.): *Was bisher geschah*. Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen, Köln.
- Trepte, Sabine (2004): *Soziale Identität und Medienwahl*. Eine binationale Studie zum Einfluß von Gender-Identität und nationaler Identität auf die Selektion unterhaltender Medieninhalte, in: *Medien und Kommunikationswissenschaft*, Jg. 53, Hamburg.
- Weiß, Hans-Jürgen; Maurer, Torsten; Wagner, Matthias (2015): *Relativ vielfältig*. Programmkonkurrenz auf dem Markt der deutschen Fernsehprogramme 2014, in: *Programmbereich 2014*. Die medienanstalten, Berlin. S. 25-59
- Winterhoff-Spurk, Peter (2005): *Kalte Herzen*. Stuttgart.
- Zillmann, Dolf; Vorderer, Peter (Hrsg.)(2000): *Media entertainment*. The psychology of its appeal, London.

Onlinequellen

- Hebel, Christina (2011): *Scripted Reality im TV*. Knapp die Hälfte der Zuschauer glaubt an echte Fälle, in: Spiegel
unter: <http://www.spiegel.de/kultur/tv/scripted-reality-im-tv-knapp-die-haelfte-der-zuschauer-glaubt-an-echte-faelle-a-803049.html> [Stand: 20.03.2017].
- Kyburz, Kevin (2013): *«Berlin – Tag & Nacht» mit neuem Rekord*. Auch fast zwei Jahre nach dem Start des Formats bleiben neue Rekordmeldungen eher die Regel, als die Ausnahme, in: Quotenmeter, unter:
<http://www.quotenmeter.de/n/65699/berlin-tag-nacht-mit-neuem-rekord> [Stand: 11.04.2017].
- Mantel, Uwe (2014): *„Verdachtsfälle“ lässt RTL Daytime-Sorgen vergessen*. In: Dwdl, unter: https://www.dwdl.de/zahlenzentrale/47654/verdachtsfaelle_laesst_rtl_daytimesorgen_vergessen/ [Stand: 20.04.2017].
- RTL2: *Berlin Tag und Nacht*. In: RTL2, unter: <http://www.rtl2.de/sendung/berlin-tag-und-nacht> [Stand: 11.04.2017].
- Rützel, Anja (2014): *Blanke Banalität*. In: Spiegel-Online, unter:
<http://www.spiegel.de/kultur/tv/adam-sucht-eva-fkk-kuppelshow-bei-rtl-mit-nelalee-a-988558.html> [Stand: 12.04.2017].
- Sanchez, Manuel Nunez (2013): *Quotencheck «Köln 50667»*. Der Ableger von «Berlin» war von Beginn an ein großer Quotenerfolg für RTL II, in Quotenmeter, unter: <http://www.quotenmeter.de/n/62316/quotencheck-koeln-50667> [Stand: 11.04.2017].
- Schultz, Gerhart (2010): *Alle handelnden Personen sind frei erfunden*. Scripted Reality bei RTL, in: Brandenburgische Landeszentrale für politische Bildung, unter:
<http://www.politische-bildung-brandenburg.de/node/6377> [Stand: 08.04.2017].
- Statista (2010 a): *Anzahl der erstveröffentlichten Reality-TV-Formate in Deutschland von 2000 bis 2009 nach Genre*. In: Statista, unter: <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/182133/umfrage/reality-tv-formate-in-deutschland-nach-genre/> [22.03.2017].
- Statista (2010 b): *Anzahl der erstveröffentlichten Reality-TV-Formate in Deutschland von 2000 bis 2009*. In: Statista, unter:
<https://de.statista.com/statistik/daten/studie/182123/umfrage/erstveroeffentlichte-reality-tv-formate-in-deutschland-seit-2000/> [Stand: 22.03.2017].
- Stern (2004): *ProSieben wirft Arabella Kiesbauer raus*. In: Stern, unter:
<http://www.stern.de/kultur/film/kuendigung-prosieben-wirft-arabella-kiesbauer-raus-3065686.html> [Stand: 11.04.2017].
- TVNow (2015): *Verdachtsfälle*. In TVNow, unter:
<http://www.tvnow.de/rtl/verdachtsfaelle/jahr/2017/3> [Stand: 18.05.2017].

- VPRT (Verband Privater Rundfunk und Telemedien e.V.) (2014): *Einigung für Kennzeichnungspflicht: Private stellen Leitfaden für „Scripted Reality“ vor*. In: meedia, unter: <http://meedia.de/2014/09/19/einigung-fuer-kennzeichnungspflicht-private-stellen-leitfaden-fuer-scripted-reality-vor/> [Stand: 08.04.2017].
- Weis, Manuel (2014): *RTLs Nackt-Dating überflügelt neues «Rising Star»*. Böhmermann-Format «Was wäre wenn» floppt schon am ersten Abend, in: Quotenmeter, unter: <http://www.quotenmeter.de/n/72764/rtls-nackt-dating-ueberfluegelt-neues-rising-star> [Stand: 12.04.2017].
- Weis, Manuel (2017 a): *Die Krise ist in «Berlin» angekommen*. Nicht gut: Vergangene Woche holte die 19-Uhr-Soap von RTL II und filmpool niedrigere Quoten als während der EM 2016, in: Quotenmeter, unter: <http://www.quotenmeter.de/n/91212/die-krise-ist-in-berlin-angekommen> [Stand: 11.04.2017].
- Weis, Manuel (2017 b): *Sat. 1-Sucht-Doku legt einen Fehlstart hin*. Immerhin auf Senderschnitt lief im Vorfeld das TV-Experiment «Nacktes Überleben» immerhin mit recht ordentlichen Werten, in: Quotenmeter, unter: <http://www.quotenmeter.de/n/92153/sat-1-sucht-doku-legt-einen-fehlstart-hin> [Stand: 12.04.2017].

Videoquellen

- filmpool Film- und Fernsehproduktion GmbH: *Verdachtsfälle*. Ehemann randaliert als er sein Neugeborenes sieht, in: TVNow, unter: <http://www.tvnow.de/rtl/verdachtsfaelle/ehemann-randaliert-als-er-sein-neugeborenes-sieht>

Anlagen

Szenenübersicht der analysierten Folge

Szene	Timecode	Ort	Inhalt
			EXPOSITION
1		Krankenhaus	Erzähler: Sarina Hartmann liegt seit 12 Stunden in den Wehen. Die Ärzte leiten einen Kaiserschnitt ein. Irgendetwas scheint mit dem Baby nicht zu stimmen.
1a	00:14		Sarina bekommt ihr Kind. Die Ärzte verhalten sich merkwürdig. Es stellt sich heraus, dass das Kind farbig ist. Ehemann Nils ist geschockt.
2	00:30		Intro Verdachtsfälle
			AKT I
3a	00:35	Krankenhaus	Nils beschuldigt die fassungslose Sarina, ihn betrogen zu haben und verlässt wutentbrannt den Kreißsaal. Der Arzt versucht ihm noch zu erklären, dass es eine logische Erklärung für die Hautfarbe des Kindes gibt.
3b	01:16		Interview Ines: Sarinas Mutter erzählt, dass sie mit der Situation im Krankenhaus total überfordert gewesen war. Ihre Enkelin ist aber alles, was zählt.
4	01:36	Krankenhaus	Erzähler: Sarina wird aus dem OP-Saal geschoben, wo ihre Schwiegermutter schon auf sie wartet und sie mit Vorwürfen bombardiert.
4a	01:47		Sarinas Schwiegermutter Carola beschuldigt sie der Untreue, während Nils von einem Sicherheitsmann aus dem Krankenhaus gezerrt wird. Anschließend ermahnt die Krankenschwester alle zur Ruhe. Sarina beteuert, dass sie Nils nicht betrogen habe.
4b	02:23		Interview Carola: Carola hat keinerlei Verständnis für die Situation.
4c	02:30		Sarina möchte, dass ihre Mutter Nils zurück holt, um mit ihm zu reden.

4d	02:41		Interview Ines: Ines kann sich nicht vorstellen, dass das Ganze ein gutes Ende nimmt.
5	02:48	Parkplatz vor dem Krankenhaus	Erzähler: Ines trifft Nils und Carola auf dem Parkplatz
5a	02:54		Ines versucht Nils zu beruhigen und Sarinas Standpunkt zu vertreten. Sie glaubt, dass es eine logische Erklärung dafür gibt. Nils lässt sich breitschlagen und folgt ihr ins Krankenhaus
5b	03:58		Interview Nils: Nils betont, wie unangenehm es ihm war, wieder ins Krankenhaus zu gehen.
6	04:14	Krankenhaus	Erzähler: Der Arzt erklärt, dass es eine logische Erklärung geben kann.
6a	04:20		Der Arzt erklärt, dass ein Gen aus vorherigen Generationen rezessiv vererbt werden kann.
6b	04:46		Interview Nils: Nils glaubt nicht an die Theorie des Arztes und beschuldigt weiter Sarina der Untreue.
6c	05:06		Beide Parteien machen deutlich, dass sie keine dunkelhäutigen Vorfahren in ihrem Stammbaum haben. Der Arzt empfiehlt einen Test, mit dem man das verdeckte Gen nachweisen kann. Sarina beteuert ihre Unschuld und bittet Nils um ein wenig mehr Verständnis und Mitgefühl. Nils lenkt nicht ein und stürmt erneut aus dem Krankenhaus. Auch nach erneuter Nachfrage beteuert Sarina unter Tränen, dass sie Nils nicht betrogen habe.
6d	06:57		Interview Sarina: Sie hat alle Sorgen vergessen, als sie ihre Tochter in den Armen hält.
			AKT II
7	07:15	Vor dem Haus von Sarina und Nils	Erzähler: Ines will frische Kleidung für ihre Tochter von zuhause holen und trifft auf einen immer noch aufgebrachten Nils.
7a	07:20		Nils schmeißt die Kinderkleidung, die vor dem Haus des Ehepaares aufgehängt wurde, in die Mülltonne. Patrick und Ines versuchen ihn davon abzuhalten und von dem Gentest zu überzeugen.
7b	08:41		Interview Patrick: Patrick findet, dass Sarina noch eine Chance verdient hat.

7c	08:53		Patrick schafft es, Nils zu überzeugen.
7d	09:03		Interview Nils: Er gesteht sich ein, dass er Sarina noch immer liebt und die Ehe retten will.
7e	09:13		Patrick verabschiedet sich. Nils erzählt Ines, dass er Sarina den Kinderwunsch auf Grund der mangelnden Qualität seines Spermas nicht erfüllen konnte. Das Ehepaar hatte sich daraufhin Hilfe bei einer Kinderwunschlinik geholt. Er vermutet, dass daher das farbige Kind kommt.
7f	10:17		Interview Ines: Ines resümiert, dass die einzige Hoffnung für das Paar der Gentest ist.
8	10:26	Möbelhaus	Erzähler: Sarina wurde aus dem Krankenhaus entlassen. Auf der Suche nach Nils findet sie ihn schließlich mit ihrer Mutter Ines und Töchterchen Emma an seinem Arbeitsplatz, einem Möbelladen.
8a	10:37		Eine Kollegin von Nils gratuliert Sarina zu ihrer Tochter und ist sichtlich irritiert von der Hautfarbe des Babys. Anschließend verlässt sie die Szenerie.
8b	10:55		Sarina ist enttäuscht, dass Nils auf der Arbeit niemandem von dem Baby erzählt hat. Nils redet sich damit raus, dass er sich wie ein Vollidiot gefühlt hätte, wenn er jemandem davon erzählt hätte.
8c	11:05		Interview Nils: Er versteht nicht, dass Sarina kein Verständnis für sein Verhalten hat. Ihn stören die Blicke der anderen Leute.
8d	11:15		Interview Sarina: Sie ist verletzt, dass Nils niemandem von dem Baby erzählt hat.
8e	11:24		Nils hat seine Elternzeit zurückgezogen, um wieder zu arbeiten. Sarina ist mit dem Baby alleine völlig überfordert, da sie immer noch unter den Folgen der Geburt leidet. Nils kann sich immer noch nicht vorstellen, dass Emma wirklich seine Tochter ist. Dennoch willigt er am Ende ein, Sarina ein wenig zu unterstützen.
8f	12:28		Interview Ines: Der anhaltende Streit von Sarina und Nils macht sie traurig. Sie betont noch einmal, dass eine Mutter die Unterstützung ihres Partners absolut benötigt.
9	12:41	Drogerie	Erzähler: Sarina und Nils haben sich auf das verdeckte Gen testen lassen. Nils verbreitet

			weiterhin schlechte Stimmung, obwohl er versprochen hatte, sich ruhig zu verhalten.
9a	12:52		Das junge Paar ist gemeinsam mit Ines in einer Drogerie, um Windeln zu kaufen. Nils entscheidet sich für die billigste Variante, woraufhin ein neuer Streit ausbricht. Ines versucht zu schlichten.
9b	13:43		Pia, eine blonde Arbeitskollegin von Sarina, trifft in der Drogerie auf das junge Paar. Sie flirtet offensichtlich mit Nils und möchte ihn demnächst auf einen Kaffee einladen.
9c	14:16		Nachdem Pia wieder gegangen ist, stellt Sarina Nils zur Rede. Er wiederum redet die Situation klein.
9d	14:35		Interview Sarina: Sie findet Pias Verhalten, mit ihrem Mann zu flirten, während sie selbst direkt neben ihnen steht, unmöglich. Außerdem ist sie verletzt, da Nils auf den Flirt eingegangen ist.
10	14:47	Wohnung von Sarina und Nils	Erzähler: Während Nils wieder im Möbelhaus arbeitet, hilft Nils bester Freund Patrick Sarina beim Aufbauen einer Babywippe und macht ihr Mut.
10a	15:00		Sarina, Patrick und Ines sitzen im Kinderzimmer. Ines lässt die beiden alleine. Patrick macht ihr Mut. Nils wird seine Meinung schon ändern, sobald das Testergebnis vorliegt. Sarina wiederholt, dass sie sich nichts vorzuwerfen hat.
10b	15:32		Interview Patrick: Er glaubt Sarina. Er erzählt von der Zeit, als Sarina und Nils Schwierigkeiten hatten, ein Baby zu bekommen und dass sie ihm damals ihr Herz ausgeschüttet hatte.
10c	15:48		Ines kommt wieder ins Zimmer und sieht, wie harmonisch das Verhältnis zwischen Patrick und Sarina ist. Auch zu Baby Emma scheint Patrick einen guten Draht zu haben.
10d	16:07		Interview Sarina: Sie betont, wie gut ihr der Besuch von Patrick getan hat, da sie in dem Moment alle Sorgen vergessen konnte.
11	16:23	Straße	Erzähler: Ines will am nächsten Tag Sarina und Emma von einer Untersuchung beim Kinderarzt abholen. Sie sieht, wie Sarina sich mit einem dunkelhäutigen Mann unterhält.
11a	16:32		Es stellt sich heraus, dass der Mann Sarinas Chef Luke ist. Er betont, wie niedlich Emma ist. Er verlässt die Szenerie.

11b	17:08		Ines stellt Sarina zur Rede. Sie wirft Sarina den Kuss auf die Wange von Luke vor, den sie beim Näherkommen noch beobachten konnte. Sarina streitet ein Verhältnis mit Luke ab. Allerdings gesteht sie auch, dass sie Nils nichts von ihrem dunkelhäutigen Chef erzählt hat und bittet ihre Mutter, dies auch für sich zu behalten, da Nils es falsch verstehen könnte.
12	18:10	Wohnung von Sarina und Nils	Erzähler: Obwohl Ines die Information über Luke für sich behalten hat, stürmt Nils am nächsten Abend wutentbrannt in die Wohnung, in der Ines und Sarina gerade Emmas Spielzeug aufräumen.
12a	18:19		Nils zeigt den Frauen ein Video, das Pia ihm zugespielt hat. Es zeigt Sarina und ihren Chef Luke, wie sie auf einer Betriebsfeier innig miteinander tanzen. Nils beschuldigt Sarina mit Luke geschlafen zu haben. Ines nimmt Sarina und Luke in Schutz. Anschließend schmeißt sie Nils aus der Wohnung, der diese bereitwillig verlässt.
12b	20:08		Interview Nils: Er hat genug von allem und ist sich sicher, dass Luke der Vater ist.
13	20:32	Wohnung von Sarina und Nils	Erzähler: Sarina und Ines kümmern sich um die Wäsche. Nils war die ganze Nacht über nicht in der Wohnung.
13a	20:45		Ines entdeckt, dass das Bettchen leer ist. Anstelle des Babys findet sie einen Brief und ruft Sarina. Diese will das Verschwinden ihrer Tochter nicht wahrhaben und durchsucht das Kinderbett.
13b	21:10		Interview Sarina: Sie betont ihre Angst, die sie in dem Moment verspürte.
13c	21:16		Sarina liest den Brief und will nicht wahrhaben, dass Nils sich in die Wohnung geschlichen hat und mit Emma verschwunden ist. Als sie Nils gerade anrufen will, bekommt sie eine SMS. Luke schreibt, dass sie schnell ins Restaurant kommen soll, weil Nils sich dort mit Emma aufhält. Mutter und Tochter stürmen aus der Wohnung.
14	21:51	Restaurant	Erzähler: Sarina und Ines fahren in das Restaurant, in dem Sarina noch bis kurz vor der Geburt gearbeitet hat.
14a	22:00		Nils fordert Sarina und Luke dazu auf zuzugeben, dass Emma ihr gemeinsames Baby ist. Luke und Sarina weisen die

			Vorwürfe von sich. Sarina beschuldigt Pia, für die ganze Unruhe verantwortlich zu sein. Nun möchte auch Lukes Freundin wissen, ob er der Vater von Emma ist. Luke gesteht, dass er sich schon lange hat sterilisieren lassen und dass er so unmöglich der Vater sein kann.
14b	23:51		Interview Nils: Er war sich sicher, dass Luke der Vater ist. Er beginnt zu überlegen, ob er nicht vielleicht doch selber der Vater ist und ob er Sarina nicht Unrecht tut.
15	24:08	Bulli	Erzähler: Sarina und Nils haben sich auf einen Waffenstillstand geeinigt. Am nächsten Tag findet Nils allerdings in seinem Bulli eine Broschüre einer dänischen Samenbank.
15a	24:19		Sarina, Nils, Patrick und Ines putzen den Bulli. Nils findet auf der Rückbank die Broschüre und ist sofort wieder auf Streit aus. Er beschuldigt Sarina, sich ohne sein Wissen selbst bei der Samenbank geholfen zu haben. Sarina gesteht Nils, dass sie eine künstliche Befruchtung in Erwägung gezogen, dann aber doch nicht in Anspruch genommen habe. Nils glaubt ihr nicht.
15b	25:03		Interview Sarina: Sie erzählt, dass ihr Nils damals nach den erfolglosen Versuchen schwanger zu werden klar machen wollte, dass sie sich wohl damit abfinden sollte, keine Kinder zu bekommen. Dabei war dies doch ihr größter Wunsch. Sie betont noch einmal, dass es falsch gewesen wäre, die Samenbank in Dänemark aufzusuchen.
15c	25:28		Nils glaubt ihr kein Wort. Ines wirft Nils vor, dass er sich immer so schnell aufregt. Er streitet dies ab. Auch Patrick macht Nils nun Vorwürfe und nimmt Sarina in Schutz.
15d	26:06		Interview Patrick: Er glaubt Sarina und findet, dass Nils zu wenig Verständnis für Sarinas Gefühle zeigt.
15e	26:18		Nils ist entrüstet, dass Paatrick schon damals über Sarinas Pläne mit der Samenbank Bescheid wusste. Nils steigt in den Bulli und fährt entnervt davon.
15f	26:38		Interview Nils: Er schließt mit allem ab und ist vor allem von Patrick enttäuscht, dass er sich nun auch auf Sarinas Seite geschlagen hat. Sobald der Gentest vorliegt und dieser

			beweist, dass er nicht der Vater ist, will er verschwinden.
16	26:56	Wohnung von Sarina und Nils	Erzähler: Ines beobachtet ein angeregtes Gespräch zwischen Patrick und Sarina. Sie wird misstrauisch und stellt Sarina zur Rede, ob sie Nils wirklich nicht betrogen hat.
16a	27:10		Sarina bestreitet weiterhin, dass sie Nils betrogen hat. Ines macht deutlich, dass sie ihre Koffer packt und fährt, wenn sie nicht endlich die Wahrheit von Sarina erfährt.
16b	28:28		Interview Ines: Sie ist mit der ganzen Situation überfordert.
16c	28:38		Sarina gesteht ihrer Mutter dann doch, dass sie Nils damals mit Patrick betrogen hat, weil Patrick für sie da war, als Nils kein Verständnis für sie gezeigt hat. Sie bereut den Vorfall, sagt aber auch, dass Patrick zeitlich nicht als Vater in Frage kommt. Ines wirft ihrer Tochter vor, alle angelogen zu haben. Sarina sagt, dass eine Diskussion über das Thema nichts bringt, solange das Ergebnis des Gentests nicht vorliegt.
16d	30:08		Interview Ines: Sie ist enttäuscht, dass Sarina Nils betrogen und ihr so lange die Wahrheit vorenthalten hat. Dennoch zeigt sie Verständnis für den Ausrutscher, da Patrick im Vergleich zu Nils viel fürsorglicher und liebevoller ist.
			AKT III Exposition
17	30:31	Krankenhaus	Erzähler: Nachdem Nils die ganze Nacht nicht nach Hause gekommen ist, trifft das Ehepaar erst am nächsten Tag im Krankenhaus aufeinander, um das Ergebnis des Gentests entgegen zu nehmen.
17a	30:43		Der Arzt verkündet das Ergebnis: Keiner von beiden trägt das verdeckte Gen in sich. Nils ist somit nicht der Vater. Während Sarina in Tränen ausbricht, stellt Nils ein Ultimatum. Sie soll bis zum nächsten Tag die gemeinsame Wohnung der beiden räumen. Anschließend verlässt er das Zimmer. Nach kurzer Zeit verlässt auch Sarina das Behandlungszimmer und zieht symbolisch ihren Ehering vom Finger.
17b	32:24		Interview Sarina: Sarina kann in dem Moment noch gar nicht richtig begreifen, dass

			ihre Ehe gescheitert ist. Sie gibt sich selbst die komplette Schuld dafür.
			AKT III Abschnitt 1
18	32:34	Restaurant	Erzähler: Sarina ist mit Emma bei ihrer Mutter eingezogen. Sie erhält eine Woche später einen Anruf von ihrem Chef Luke, dass sie schnell ins Restaurant kommen soll, um sich ein Bild davon zu machen, wie Nils die Trennung verarbeitet.
18a	32:51		Als Sarina das Restaurant betritt, sieht sie Nils und Pia gemeinsam an einem Tisch sitzen. Sie küssen sich. Sarina verurteilt das Verhalten von Nils, der jede Schuld von sich weist.
18b	33:17		Interview Nils: Er fühlt sich unschuldig und bereut, so viel Zeit mit Sarina verschwendet zu haben. Dennoch stellt er sich weiterhin die Frage, mit wem sie ihn betrogen hat.
18c	33:32		Sarina fordert Nils auf, sich vor anderen nicht als der große Verlierer zu präsentieren. Pia bittet Sarina zu gehen, die dies auch direkt tut.
18d	33:54		Interview Sarina: Sie stellt fest, dass es ihr nach den neuesten Vorkommnissen besser geht. Sie hätte schon nach der Nacht mit Patrick damals die Notbremse ziehen müssen.
19	34:19	Polizeirevier	Erzähler: Sarina fährt zum Polizeirevier, um Patrick eine wichtige Mitteilung zu machen.
19a	34:28		Sarina möchte Patrick erzählen, dass er der Vater ist. Er wurde bereits von einem Freund über das Ergebnis des Gentests informiert. Er beschuldigt sie, noch mit einer dritten Person geschlafen zu haben. Sarina streitet dies ab und versucht ihn davon zu überzeugen, dass er der Vater ist. Patrick will sich das Kind nicht unterschieben lassen.
19b	35:41		Interview Sarina: Sie ist von Patricks Misstrauen verletzt. Er hatte ihr doch sonst immer alles gegeben, was Nils ihr nicht geben konnte oder wollte.
19c	35:56		Patrick fügt noch hinzu, dass er nicht der Vater sein kann, weil in seiner Familie alle hellhäutig sind. Sarina bittet ihn, einen Vaterschaftstest machen zu lassen, da kein anderer Mann als Vater in Frage kommen kann. Patrick tröstet sie und sagt, dass er

			darüber nachdenken wird. Sarina verlässt traurig das Büro.
19d	36:39		Interview Patrick: Er gesteht, dass die Nacht mit Sarina damals nicht aus heiterem Himmel im Bett geendet hat. Sie bedeutet ihm sehr viel, aber er ist sich zu schade, ein Fehler zu sein, da Sarina ihm oft genug gesagt hat, dass der Seitensprung ein riesengroßer Fehler war.
			AKT III Abschnitt 2
20	37:05	Park	Erzähler: Patrick hat einem Vaterschaftstest zugestimmt und trifft zwei Wochen später in einem Park auf Sarina und Emma.
20a	37:19		Sarina liest das Testergebnis und stellt fest, dass Patrick der Vater ist. Patrick entschuldigt sich für sein Verhalten von vor zwei Wochen auf dem Polizeirevier. Außerdem hat er herausgefunden, dass sein Urgroßvater farbige war. Beide haben Angst auf Nils zu treffen und wissen nicht, wie sie das Ganze Nils erklären sollen. Patrick nimmt seine Tochter das erste Mal auf den Arm.
20b	39:20		Interview Sarina: Sie war überwältigt, als Patrick Emma das erste Mal auf den Arm genommen hat. Es fühlte sich alles so richtig und schön an.
20c	39:35		Patrick verspricht, dass er Mutter und Tochter immer unterstützen wird, mehr aber auch nicht. Sarina sagt, dass sie mehr, als seine Unterstützung auch nicht braucht.
20d	40:15		Interview Patrick: Er ist froh, Emmas Vater zu sein und hätte sich nie vorstellen können, überhaupt Vater zu werden. Er gesteht sich noch einmal die Gefühle für Sarina ein und bedauert, dass es mit einer Beziehung wohl nicht funktionieren wird, da er nur das Loch füllen würde, das Nils hinterlassen hat.
			AKT III Abschnitt 3
21	40:43	Vor dem Polizeirevier	Erzähler: Nach einer schlaflosen Nacht macht sich Sarina auf den Weg zum Polizeirevier, um Patrick ihre Liebe zu gestehen.
21a	40:54		Sarina und Patrick begrüßen sich. Da kommt auch schon Nils um die Ecke, um die beiden zur Rede zu stellen. In gewohnt aufbrausender Art beschuldigt er Sarina als „Ehebrecherin“ und Patrick als „verlogenes

			Schwein“. Patrick versucht ihn zu beschwichtigen, da es nicht die Absicht von Sarina und ihm war, Nils zu verletzen. Nils verschwindet wieder.
22b	41:45		Anschließend gesteht Patrick Sarina, dass er sich von Anfang an in sie verliebt hatte, aber sich nicht zwischen sie und Nils drängen wollte. Auch Sarina gesteht Patrick nun endlich ihre Liebe. Sie küssen sich innig.
22c	42:54		Interview Sarina: Sie fühlt sich endlich am Ziel. Beim Kuss hat sie gemerkt, dass Patrick der Richtige ist.
23	43:17	Drogerie	Erzähler: Bereits drei Wochen später wohnen die Drei zusammen. Ines freut sich für die jungen Eltern.
23a	43:27		In der Drogerie kauft das junge Paar frisch verliebt ein. Patrick beschließt, dass Sarina einen freien Abend verdient hat und verspricht, sich um Emma zu kümmern, während Sarina in der Badewanne entspannt.
23b	43:50		Interview Patrick: Er freut sich, Vater zu sein und fühlt sich nun endlich vollständig.
23c	44:01		Gerührt von Patricks Idee küsst Sarina ihren neuen Freund.
24c	44:08		Interview Sarina: Sie kann ihr Glück noch gar nicht richtig fassen und war noch nie so glücklich. Vielleicht musste der ganze Stress mit Nils passieren, damit sie an dem jetzigen Punkt angelangt.
25	44:29		Erzähler: Sobald Sarina von Nils geschieden ist, wollen Patrick und Sarin heiraten. Auch Ines ist froh, dass Sarina nun Patrick an ihrer Seite hat, da er ihr die Liebe geben kann, die Nils nie aufbringen konnte.
			ENDE

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Hamburg, 05.06.2017

Dominik Semrau