Monika Weiß

Living History

Zeitreisen(de) im Reality-TV

SCHÜREN

Inhalt

1 Einleitung 7

1.1 Erkenntnisinteresse und Vorgehen 10
1.2 Methodische Verortung 12
1.3 Forschungsstand zum Phänomen der *Living History* 14
1.4 Forschungsstand zum Aspekt der Formatierung 17

2 Alltagsgeschichte(n) und Erinnerungskultur(en) 19

2.1 Das Interesse an Alltagsgeschichte 19
2.2 Erinnerung als soziale Dimension 22
2.2.1 Vom kollektiven Gedächtnis zur Erinnerung der Kulturen 29
2.2.2. Fernsehen als Geschichte(n)-Erzähler und Erfahrungsgeber 33
2.3 Reality-TV als Erfahrungsraum 37
2.4 *Living History* als kulturelle Praxis: Erfahrungsraum der Erinnerungskulturen 44

3 *Living History Interpretation* im Reality-TV Format 55

3.1 Televisuelles Zeitreiseexperiment 56
3.1.1 Etablierung des Zeitreisecharakters bereits im Vorspann 57
3.1.2 Konstruktion des historisch-authentischen Ortes 66
3.1.3 ZeugInnen und Bilder des Vergangenen 73
3.1.4 Eingebettete Wissensinseln um Geschichte und Politik 80
3.1.5 Historisierung der TeilnehmerInnen 84
3.1.6 Die Utopie der ‹guten alten Zeit› 89
3.2 Inszenierungsstrategien 92

3.2.1 Präproduktion – Auswahl und Ausbildung der TeilnehmerInnen 93
3.2.2 Postproduktion 95
3.2.3 Kommentierungen 98
3.2.4 Die ‹Isierungen› 101
3.3 Die Ebenen der Erfahrbarmachung 104
3.3.1 Körperlichkeit 105
3.3.2 Soziales Miteinander 114
3.3.3 Ernährung 139

4 Das Fernsehformat zwischen Nationalität und Medienglobalisierung 157

4.1 Divergierende Ansichten bezüglich Medienglobalisierung 158
4.2 Fernsehen im sozio-kulturellen Prozess 163
4.2.1 Die (Inter)Nationalität des Fernsehens 164
4.2.2 *Glokalisierung* durch Formatierung 169
4.3 Die lokale Einbettung 173
4.4 Lokaler und globaler Fernsehmarkt 177

5 Die Glokalität der *Living History*-Formate 179

5.1 Großbritannien 180
5.2 USA – Einkauf und Adaption 188
5.3 Deutschland 198
5.4 Rückschlüsse – Das Lokale im Globalen 206

6 Fazit 209

6.1 Die Fernsehformate als gesellschaftlicher Aushandlungsraum 209
6.2 Die Fernsehformate als Faktoren der Fernsehglokalisierung 216
6.3 Ein ‹zweites Leben› der Fernsehformate 219

Anhänge 223

Literaturverzeichnis 223
Internetquellen 240
Audiovisuelle und literarische Quellen 240

Danksagung 243

1 Einleitung

Spätestens ab den 1960er-Jahren haben Fernsehsendungen, die historische Themen aufgreifen, einen bedeutenden Einfluss auf das öffentliche Geschichtsbewusstsein der bundesdeutschen Bevölkerung. Sie dienen nicht vorranging der Vermittlung von Geschichtswissen, welches Historiker erarbeitet haben, sondern stellen vielmehr eine eigene Instanz der öffentlichen Geschichtskultur dar. Sie eröffnen in ihrer Vielfalt an Formen und Themen Zugänge zur Vergangenheit, die diese verständlich und lebendig werden lassen. So erklärte bereits Siegfried Quandt (1988: 11) Ende der 1980er-Jahre, dass Fernsehen, anders als die Geschichtswissenschaft, «eine deutliche emotionale Komponente und einen existenziellen Bezug herstellen» müsse, um auf ein breites Interesse bei den ZuschauerInnen stoßen zu können.

Die gegenwärtigen Fernsehprogramme sind durchzogen von historischen Themen. Nicht nur in explizit ausgewiesenen Geschichtsdokumentationen, sondern quer durch alle Gattungen des fiktionalen wie non-fiktionalen Erzählens finden sich Zugänge zu historischen Themen. Dies kann auch in versteckter Form erfolgen:

> Wer ist sich schon bewußt, daß Wildwestfilme eine wichtige Phase der amerikanischen Geschichte spiegeln, wer bedenkt schon, daß Hollywoodschinken wie Ben Hur, Cleopatra, Mata Hari oder Abenteuerfilme und Sherlock-Holmes-Krimis nicht nur menschliche Leidenschaften, Schwächen, heroisches Verhalten und Konflikte, spannende Verwicklungen und gesellschaftliches Ambiente darstellen, sondern zugleich auch ein Geschichtsbild vermitteln? Die Traumfabrik, deren Produkte mit einer zeitlichen Verschiebung fast immer auch im ‹Pantoffelkino› frei Haus geliefert werden, bedient sich sehr häufig der historischen Wirklichkeit als Bühne oder wenigstens als Staffage, die zwar meist zur Nebensache degradiert wird, die aber dennoch Teil des Films bleibt und mit ihm konsumiert wird. *(Hantsche 1983: 239)*

Irmgard Hantsches Aussage aus dem Jahr 1983 bezieht sich vor allem auf den fiktionalen Film und hat bis heute an Gültigkeit nicht verloren. Nennt sie noch Ben Hur (USA 1959, Regie: William Wyler) und Cleopatra (USA 1963, Regie: Joseph L. Mankiewicz), ist die Liste der Historienfilme mit aktuellen Beispielen aus Film und Fernsehen durchaus weiterzuführen. Daneben hat gerade das öffentlich-rechtliche Geschichtsfernsehen eine lange Tradition im non-fiktionalen Umgang mit historischen Themen: Geschichte soll durch den unterhaltenden Charakter auch der Wissensbildung, Information und Vermittlung dienen (Stichwort: ‹Histotainment›). Von Beginn an wurden im Sinne des Bildungs- und Informationsauftrags eine Reihe historischer Themen adaptiert (vgl. Fischer 2008: 38). In den Anfängen, also den 1950er- und 1960er-Jahren, waren diese im Zuge des Reeducation-Programms der alliierten Westmächte vorrangig der Aufarbeitung von nationalsozialistischer Herrschaft und Zweitem Weltkrieg gewidmet, denn dem Rundfunk wurde ein hoher Stellenwert zugesprochen bei der Umerziehung und Demokratisierung der westdeutschen Gesellschaft (Bösch 2008: 58). Später dann weitete sich das inhaltliche Spektrum auf nahezu alle historischen Epochen aus.

Geschichte wird den FernsehzuschauerInnen aber nicht nur in den eigens dafür produzierten Formaten präsentiert, sondern in Form von Hintergrundinformationen in Nachrichtensendungen, in Berichten von Magazinsendungen, manchmal gar in der Werbung und vor allem in Unterhaltungsshows. Schaut man in das aktuelle Fernsehprogramm, finden sich Formate wie Das grosse Geschichtsquiz (hr) mit Moderator Jörg Bombach, in dem Prominente historische Wissensfragen beantworten, und Unsere Besten bzw. Deutschlands Beste! (ZDF) mit Johannes B. Kerner als Moderator, in dem innerhalb eines durch die FernsehzuschauerInnen per Abstimmung aufgestellten Rankings historische Personen und historische Momente Deutschlands vorgestellt werden. Auch diese Shows werden mittlerweile, neben den fiktionalen Fernsehfilmen, die auf historischen Ereignissen basieren, stets zur besten Sendezeit ausgestrahlt.

Nach Christian Lappe (2003: 96) entscheidet sich das Fernsehpublikum immer stärker gegen Formen der klassischen Dokumentation und wendet sich auf der Suche nach historischen Stoffen immer mehr dem fiktionalisierten Umgang damit zu. Dazu gehören Fernsehserien in historischem Setting ebenso wie Spielfilme, wobei es zunächst keinen Unterschied macht, ob es sich um Kinofilme handelt, die von Fernsehsendern eingekauft und ausgestrahlt werden, oder um spezifische Eigenproduktionen, wie die historischen Eventfilme. Auch Dokumentarspiele und Doku-Dramen erlauben sich einen fiktionalisierten Umgang mit Geschichte im Sinne eines Erzählfernsehens (Fischer 2004: 518). Gleiches gilt für die dieser Arbeit zugrunde liegenden *Living History*-Formate. Sie werfen aufgrund ihrer hybriden Form der Doku-Soap erstmals forschungsrelevante Fragen zum televisuellen Umgang mit historischen Themen im Reality-TV auf. In ihrer Konstruktion verbinden sie nämlich nicht nur Elemente des fiktionalen mit denen des dokumentarischen

Erzählens, sondern bauen noch dazu auf einer Realitätskonstruktion auf, die außerhalb des Fernsehens im museumspädagogischen Setting zu finden ist.

Zur Jahrtausendwende startete mit den Doku-Soaps The 1900 House (1999) und The Edwardian Country House (2002) des britischen Senders *Channel4* eine internationale Welle von *Living History*-Formaten. Die ARD folgte mit Schwarzwaldhaus 1902 – Leben wie vor 100 Jahren (SWR 2001)[1] sowie Abenteuer 1900 – Leben im Gutshaus (SWR 2004)[2]. Sie alle rekurrieren auf die historische Anthropologie, die den (Arbeits-)Alltag der verschiedenen Bevölkerungsteile einer vorindustriellen mitteleuropäischen Gesellschaft betrachten. In den USA entstanden die Formate Frontier House (PBS 2002), Colonial House (PBS 2004) sowie Texas Ranch House (PBS 2006). Auch sie fokussieren jeweils alltägliches Leben in der eigenen Vergangenheit.[3]

Stets aber werden längst vergangene, für die FernsehzuschauerInnen überholte Gesellschaftsformen, Lebens- und Arbeitsweisen in Form eines Fernsehevents vorgeführt, in dem eine Gruppe gecasteter Freiwilliger für mehrere Wochen in die jeweilige historische Situation zurückversetzt wird, um ihr Handeln, ihr Lernen, ihr Scheitern und vor allem ihre Emotionen beobachtbar zu machen. Als Personen der Gegenwart sind die TeilnehmerInnen so in der Lage, für sich selbst sowie für die FernsehzuschauerInnen mit dem Wissen von heute das Leben von damals zu erleben und zu reflektieren – oder zumindest das, was man sich heute unter dem Leben von damals vorstellt. *Living History*-Formate sind also historische Rollenspiele im televisuellen Setting, die sich im Spiel an generischen Situationen desjenigen vergangenen Alltags orientieren, in den ‹zurückgereist› wird (vgl. Weiß 2017: 96; sowie Hochbruck 2013: 123). Hat das Fernsehen also auch über diese Formate, ähnlich den Spielfilmen und fiktionalen Serien, «die Chance zu zeigen, wie aus privaten Erfahrungen und Erinnerungen Geschichten werden, die das Geschichts- und Wirklichkeitsbild bestimmen» (Becker 1991: 35)?

In den Analysen sind die Spezifika des Reality-TV zu berücksichtigen, welches die konstruierten Welten über ‹Echte Leute› erzählt und damit einen anderen Realitätsbezug herstellt als rein fiktionale Formate. Karl Dietrich Bracher (1980: 7) fasst prägnant zusammen: «Lektionen sind gut, Erleben ist besser.»

1 Im Anschluss nur noch Schwarzwaldhaus 1902.

2 Im Anschluss nur noch Abenteuer 1900.

3 Bei den genannten Formaten handelt es sich nicht um eine Nennung im Sinne der Vollständigkeit. Vielmehr handelt es sich um die jeweils ersten Formate dieser Art in den entsprechenden Ländern. Auch andere Länder des westlichen Kulturkreises beteiligten sich mit eigenen Formaten, darunter die Schweiz: Leben wie zu Gotthelfs Zeiten (SRF1 2004) sowie Das Internat – Schule wie vor 50 Jahren (SRF1 2005), Neuseeland: Pioneer House (TVNZ 2001) und Colonial House (TVNZ 2005), oder auch Australien: Outback House (ABC TV 2005) sowie The Colony als australisch-irisch-britische Koproduktion (SBS TV / RTÉ Ireland / History Channel UK 2005).

1.1 Erkenntnisinteresse und Vorgehen

Der größte Unterschied zu den meisten anderen Fernsehsendungen, die sich mit historischen Themen auseinandersetzen, besteht darin, dass *Living History*-Formate sich thematisch nicht im Fundus der großen Historie bedienen, sondern vielmehr bei den Motiven und Fragen der Alltagskulturgeschichte. Nicht die geschichtlichen Großereignisse, die prominenten Phasen der Umwälzung oder historische Persönlichkeiten stehen im Fokus des Interesses, sondern der gelebte Alltag der einfachen, für uns unbekannt gebliebenen Menschen – also das Abseits der außergewöhnlichen Ereignisse. Daher sind in einem ersten Schritt der Untersuchung die Kategorien Alltagsgeschichte und Erinnerungskultur(en) zu klären, da die Formate, die den Analysegegenstand der Arbeit darstellen, in ihrer Form als Produkte des Reality-TV darin zu verorten sind. Gefragt wird, wo kommt *Living History* als kulturelle Praxis her und unter welchen Bedingungen kann eine Adaption im Medium Fernsehen überhaupt gelingen? Dieser Frage wird in Kapitel 2 nachgegangen, um daran anschließend in Kapitel 3 anhand der materialnahen Analysen die Eigenheiten der entsprechenden Fernsehformate aufzeigen zu können: Erstens stellt sich die Frage nach dem Konstruktionscharakter und darauf aufbauend zweitens die nach den Funktionen des formatspezifischen Geschichtsbezugs für die Erinnerungskulturen, innerhalb derer die Formate letztlich entstanden sind. Wie werden die scheinbar historische Zeit und der scheinbar historische Ort inszeniert, wie werden die TeilnehmerInnen historisiert? Und wie führen letztlich diese Zeitsprung-Konstruktionen zur Platzierung der Doku-Soaps in der Gegenwartsgesellschaft?

Letztlich wird davon ausgegangen, dass gerade über die Verortung im Reality-TV die Formate zum Erfahrungsraum werden, dem TeilnehmerInnen wie ZuschauerInnen zur Aushandlung gesellschaftsrelevanter Themen der Gegenwart dienen können. Die Hauptmotive der Aushandlung werden in Kapitel 3.3 unter den Schlagworten *Körperlichkeit*, *Soziales Miteinander* sowie *Ernährung* gebündelt und eingehend entlang der audiovisuellen Produkte analysiert.

Das diesen ersten Teil der Untersuchung leitende Forschungsinteresse kann demnach wie folgt zusammengefasst werden: Es soll herausgearbeitet und aufgezeigt werden, wie *Living History*-Formate einerseits den Erinnerungskulturen und damit den gegenwärtigen Gesellschaften als Erfahrungsraum dienen. Andererseits bleiben dabei stets die Ebenen der TeilnehmerInnen sowie der ZuschauerInnen zu berücksichtigen. Welche Art der Erfahrbarmachung eröffnet sich jeweils für sie über das angeleitete Spiel im historischen Setting? Dabei bilden jene Doku-Soaps das Zentrum, welche die TeilnehmerInnen und mit ihnen die ZuschauerInnen in die Zeit um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert führen. Diese Einschränkung erscheint aus dem Grund sinnvoll, als dass sich hier aufgrund der geschichtlichen Verortung eine schlüssige Vergleichbarkeit eröffnet. In allen ausgewählten Doku-Soaps, die der Analyse zugrunde liegen, leben die ProtagonistInnen

nach den Bedingungen der Zeit um 1900 und setzen sich mit einem Alltag auseinander, der für alle um die 100 Jahre her ist. Die Jahrhundertwende als Fixpunkt erscheint auch deshalb interessant, da es sich hierbei um die historische Zeit vor den beiden Weltkriegen und der damit einhergehenden Neuordnung der (europäischen) Welt handelt. Untersucht werden dementsprechend die britischen Formate The 1900 House und The Edwardian Country House, die US-amerikanischen Pendants Frontier House und Texas Ranch House sowie die deutschen Formate Schwarzwaldhaus 1902 und Abenteuer 1900.

Die Auswahl der zu betrachtenden Formate ist weiterhin durch a) die grundsätzlich bundesdeutsch gefärbte Perspektive der Arbeit sowie b) dem Ursprung der Formatierung in Großbritannien und c) aus Gründen der *Cultural Proximity* sowie der *Secondary Proximity* nach Joseph D. Straubhaar (1991) zu begründen. *Cultural Proximity* kann demnach mit dem Begriff der *Kulturellen Nähe* übersetzt werden und meint, dass nicht nur die medialen Produkte des eigenen Landes bei den ZuschauerInnen auf besondere Vorlieben treffen, sondern eben auch die aus einem weiter gefassten verbindenden Kulturkreis. Eine solche kulturelle Nähe findet sich zwischen Großbritannien und den USA. Mit *Secondary Proximity* greift Straubhaar die weitgreifendere kulturelle Nähe der westlich orientierten Welt an die US-amerikanischen Kulturgüter auf. Über die *Secondary Proximity* erklärt sich die Relevanz US-amerikanischer Produktionen auch für eine grundsätzlich bundesdeutsch gefärbte Untersuchung.

Mit den Ausführungen zur *Kulturellen Nähe* und der Auswahl der zu untersuchenden Formate soll letztlich auch darauf verwiesen werden, dass das Wesen der kulturellen Globalisierung im zweiten Teil der Untersuchung den Schwerpunkt der Betrachtung bildet. Denn so gesehen handelt es sich zu Zeiten weitreichender Formatierungstrends im televisuellen Bereich bei seriellen Fernsehformaten wie den von mir untersuchten historischen Doku-Soaps um nichtgegenständliche Güter auf einem internationalen Markt. Die Verbreitung vielfältiger Adaptionstrends lässt die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dergleichen Phänomenen wichtig erscheinen. Mit durchschnittlich 5.092 importierten Programmminuten gehört etwa die Bundesrepublik Deutschland seit 2002 zu den weltweit größten Formatimporteuren (vgl. Ebert 2010: 152). Gemäß Katja Lantzsch (2008: 158) gilt Großbritannien hingegen derzeit als internationaler Marktführer im Bereich des Formatexports.

Bereits 1991 erklärt Kevin Robins, die Entfaltung des Weltmarktes ziehe weitreichende Folgen für Kulturen, Identitäten sowie Lebensstile nach sich, denn die ökonomische würde stets von einer kulturellen Globalisierung begleitet, die sich nach Klaus Müller (2002) als raum-zeitliche Ausdehnung sozialer Praktiken und damit einhergehender Diffusion kultureller Muster über staatliche Grenzen hinweg beschreiben lässt. Dem soll nachgegangen werden. So sind Fernsehmärkte grundsätzlich durch die eigenen nationalen Gesetze geregelt, was die Frage aufwirft, welche Rolle die nationale Verfasstheit des Mediums bei den medialen

Globalisierungstendenzen spielt. Ausgegangen wird dabei von der These, dass das Fernsehen trotz Internationalisierung stets in die kulturellen und damit einheimischen Kontexte eingebettet bleibt. Das leitende Interesse dieses Teils der Arbeit ergibt sich aus der Frage, welche Bezüge in der inhaltlichen Ausgestaltung der *Living History*-Formate dazu führen, dass die Produktionen letztlich eine individuell-nationale Färbung erhalten, obwohl sie jeweils ihren Ursprung im gleichen Formatkonzept haben. Damit fokussiert die Arbeit lokale bzw. nationale Anpassungsleistungen innerhalb kultureller Adaptionen, die keine kulturimperialistischen Folgen im Sinne der Entwurzelung nationaler Kulturen und Identitäten zugunsten einer Waren-Welt-Symbolik nach sich ziehen (vgl. Weber 2012: 55 f.; Tomlinson 2002: 114 ff.; sowie Beck 1998: 80 ff.). Vielmehr sollen über die Betrachtung der Formatierung von *Living History*-Formaten Tendenzen der *Glokalisierung* nach Roland Robertson (1992) für den internationalen Fernsehmarkt ihre Bestätigung finden. Globalisierung muss immer Lokalisierung mitdenken, denn eine globale Vermarktung benötigt die Möglichkeiten des lokalen Absatzes, also die «globale Lokalisierung» (Schrader/ Winkler 2014: 17). Auf einem globalen Markt treffen lokale Kulturen aufeinander, um sich gegenseitig im übertragenen Sinne zu befruchten. Denn Kulturen sind grundsätzlich stetigen Veränderungsprozessen unterworfen, was in Kapitel 4.1 detailliert aufgezeigt wird.

Zur Vorbereitung der diesbezüglich zu erfolgenden Analysen werden in Kapitel 4 zunächst die kulturellen Globalisierungstendenzen im Allgemeinen dargelegt, der Begriff der Glokalisierung näher definiert sowie die Position des Fernsehens im politisch-kulturellen Prozess der nationalen Gesellschaften herausgestellt. Darauf aufbauend erfolgt in Kapitel 5 die Betrachtung der *Living History*-Formate als Phänomen der Glokalität. Im abschließenden Kapitel sind sodann die durch die Analysen errungenen Erkenntnisse zu bündeln und zu erörtern. Darüber sollte sich letztlich die Vielschichtigkeit der kulturellen Relevanz von *Living History*-Formaten für das auf emotionale Ansprache und Erfahrbarmachung ausgerichtete Geschichtsfernsehen erschließen lassen – könnte doch gegenargumentiert werden, dass es sich bei ihnen letztlich ‹nur› um popkulturelle Produktionen des Unterhaltungsfernsehens handelt, die sich in vielen Ländern nicht einmal länger als zehn Jahre sporadisch im Programm haben halten können.

1.2 Methodische Verortung

Bei dieser Arbeit handelt es sich um eine medienwissenschaftliche Untersuchung, deren methodischer Zugang aus der Film- und Fernsehanalyse stammt. Dabei wird grundsätzlich davon ausgegangen, dass es sich bei den untersuchten Fernsehprodukten um audiovisuelle Texte handelt, die sich aus hermeneutischer Perspektive analysieren und interpretieren lassen. Somit wird ein semiotisch orientierter

Textbegriff zugrunde gelegt, der abseits der Beschränkung auf schriftliches Material davon ausgeht, dass der audiovisuelle Text ein Zusammenkommen verschiedener Zeichensysteme bedeutet, die gleichwohl erst durch ihre Verwobenheit und das Zusammenwirken Bedeutung generieren können (vgl. Wolff 2006: 245; Blüher / Kessler / Tröhler 1999; sowie Flusser 1987: 40). Als probates Mittel erweist sich daher ein produktanalytisches Verfahren im Sinne der «Hermeneutik des Populären» (Hügel 2007: 84), bei dem es vor allem um die Erforschung potenzieller Lesarten geht, die in den audiovisuellen Texten für die verstehende Rezeption angelegt sind (vgl. Hickethier 2012b: 32; sowie Denzin 2005: 424).

Wichtig bleibt also herauszustellen, dass die Produktanalyse letztlich «unabhängig von den unendlich möglichen Sinnkonstruktionen einzelner Zuschauer» (Schumacher 1994: 43) erfolgt. Das, was tatsächlich in Sendungsform ausgestrahlt wird, in Kombination mit der Form der Repräsentation, stellt somit den Gegenstand einer fernsehspezifischen Produktanalyse dar. Dabei muss sich nicht zwangsläufig auf ein Einzelprodukt beschränkt werden, denn auch die übergreifende Betrachtung von Sendungsformaten, Formatfamilien oder im Fernsehen etablierten Gattungen kann aus produktanalytischer Perspektive erfolgen (vgl. Faulstich 2008: 11; Keppler 2006: 124; sowie Schumacher 1994: 43 f.) – wie im vorliegenden Fall der Untersuchung von historischen Doku-Soaps einerseits als Kategorie des Reality-TV und andererseits als Elemente des Geschichtsfernsehens.

In der vorliegenden Untersuchung spielen also weder Fragen der Produktions- oder Distributionsanalyse eine bedeutende Rolle noch solche der qualitativen oder quantitativen Rezeptionsforschung. Untersucht werden in der Hauptsache also die innertextuellen Anordnungen der *Living History*-Formate sowie deren Verortung im jeweiligen Ausstrahlungssender. Dies sind die ausschlaggebenden Faktoren, die die Wahrnehmung der Produkte rahmen. Und durch diese Rahmung sind überhaupt erst die potenziellen Lesarten angelegt. Darüber lässt sich im Sinne des semiopragmatischen Ansatzes erkennen, welche Anweisungen der jeweilige mediale Text für seine Lektüre gibt, denn audiovisuelle Texte werden demnach nicht *per se* so empfangen wie gesendet (Odin 1983). Dem entspricht die Feststellung Umberto Ecos (1987; sowie 1981: 35 ff.), dass sich der mediale Text den LeserInnen zum Dialog öffnet, sie auch schon in den Text mit einbezieht. Dennoch bleibt diese Mitarbeit der/des Lesenden in der Hauptsache durch die Anlage des Textes bestimmt. Vorausgesetzt wird demnach beim semiopragmatischen wie auch bei Ecos Ansatz ein vom Text selbst gestalteter ‹impliziter› Leser bzw. eine ‹implizite› Leserin, was nicht den realen, empirisch erfassbaren LeserInnen entspricht. Grundlage ist also der imaginierte Modell-Leser bzw. die imaginierte Modell-Leserin.

Der eigentliche Medientext eröffnet ein Angebot, bleibt aber für die Bedeutungsgenerierung zunächst prozesshaft, denn nicht nur dessen Syntax und Semantik generieren seine Bedeutung. Erst durch die letztendliche Lektüre, also in der individuellen Rezeption, entsteht sodann ein ‹fertiger› Text.

Hierin findet sich eine weitere Begründung dafür, dass in erster Linie die Fernsehformate selbst im Zentrum der Untersuchung stehen, da «naturgemäß nur das zum Gegenstand individueller Sinnproduktion oder Decodierung werden kann, was der Fernsehen [sic!] überhaupt zeigt» (Schumacher 1994: 44). Die auf diese Weise erfolgende Analyse medialer Produkte muss somit in Anlehnung an Hans J. Wulff (2006: 222 ff.; vgl. auch Hickethier 2012b: 32) stets als Übersetzungsleistung ihrer Symboliken und Metaphern sowie Beispielhaftigkeit gesehen werden, die letztlich auf *Verstehen* ausgerichtet ist.

Speziell bei den folgenden analytischen Betrachtungen wird also die Konstruktionsebene der *Living History*-Formate als Bedingung der Bedeutungsproduktion untersucht. Somit ist nach den formalästhetischen Gestaltungs- bzw. Inszenierungsmitteln zu fragen: Wie wird etwa der historisierte Handlungsort charakterisiert, welche Ausstattungsdetails finden Verwendung? Mit welchen Bildkompositionen und Montagestrategien, mit welchen Taktiken der Wort-Bild- oder auch Bild-Ton-Relationen wird gearbeitet? Darüber können sodann Rückschlüsse dazu gezogen werden, wie die *Living History*-Formate ihre (historischen) Themen für eine Aussage, und damit für eine Rezeption, adaptieren. Denn erst durch die Darstellungsart, also die Art und Weise, wie Bedeutung(en) im Text angelegt sind, werden diese Bedeutung(en) überhaupt begreifbar (vgl. Wulff 2006: 226). Die gewählte Methode der hermeneutischen Produktanalyse bildet im zweiten Schritt der Untersuchung die Basis für den interkulturellen Vergleich. Letztlich gilt es, aus dem audiovisuellen Material Plausibilitäten zu formulieren.

1.3 Forschungsstand zum Phänomen der *Living History*

Living History als kulturelle Praxis steht überwiegend in außertelevisuellen Erscheinungsformen im Zentrum wissenschaftlicher Betrachtungen, wobei speziell die museumspädagogische Performance einen großen Teil des Forschungsinteresses einnimmt. Letztlich eröffnet sich jedoch in diesem Feld bereits die Frage danach, wie Alltagsgeschichte erleb- und erfahrbar gemacht werden kann und welche gesellschaftlichen Funktionen die «Geschichte als Erlebniswelt» (Sturm 2011) mit sich bringt. Davon zeugen nicht zuletzt die Sammelbände von Jens Roselt / Ulf Otto (2012): *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, des Dachverbands Archäologischer Studierendenvertretungen e. V. (2011): *Vermittlung von Vergangenheit. Gelebte Geschichte als Dialog von Wissenschaft, Darstellung und Rezeption*, von Judith Schlehe / Miciko Uike-Bormann / Carolyn Oesterle / Wolfang Hochbruck (2010): *Staging the Past. Themed Environments in Transcultural Perspectivs* sowie von Heike Duisberg (2008) *Living History in Freilichtmuseen. Neue Wege der Geschichtsvermittlung*. Wichtige monografische Beiträge der jüngeren Vergangenheit zum Thema

stammen von Wolfgang Hochbruck (2013) zum *Geschichtstheater. Formen der ‹Living History›. Eine Typologie* sowie von Beth Goodacre / Gavin Baldwin (2002): *Living the Past. Reconstructions, Recreation, Reenactment and Education at Museums and Historical Sites*. Eine Anschlussfähigkeit an Formate des Fernsehens, die sich der Formen des Geschichtstheaters bedienen, ist damit nicht nur gegeben, sondern quasi evident. Vor allem aber hat es die Untersuchung von Reenactment-Praktiken in die medien- bzw. fernsehwissenschaftliche Betrachtung geschafft, wovon als jüngste Veröffentlichung das Buch von Gerald Sieber aus dem Jahr 2016 mit dem Titel *Reenactment. Formen und Funktionen eines Geschichtsdokumentarischen Darstellungsmittels* zeugt. Er setzt sich in seiner Untersuchung explizit mit der televisuellen Darstellung von Reenactments als Form auseinander, in der geschichtliche Ereignisse als Spielszenen nachinszeniert werden. Gegenstand sind die Fernsehgeschichtsdokumentationen, die zwischen 1990 und 2014 vor allem im öffentlich-rechtlichen Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland ausgestrahlt wurden (ZDF, ARD und *Arte*). Auch Jan N. Lorenzen (2015) widmet sich in seinem Buch *Zeitgeschichte im Fernsehen* der *Theorie und Praxis historischer Dokumentationen* und auch er betrachtet vor allem das Reenactment als Form der Darstellung von geschichtlichen Ereignissen. Beide Autoren setzen sich nicht mit solchen historisch-dokumentarischen Formen des Reality-TV auseinander.

In ihrem Aufsatz *Reality TV – Definition und Merkmale einer erfolgreichen Genrefamilie am Beispiel von Reality Soap und Docu Soap* haben Elisabeth Klaus / Stephanie Lücke (2003) ohne weitere Ausführungen historische Doku-Soaps als eine Gattung des Reality-TV mit aufgenommen. Eine explizite Auseinandersetzung mit dem Phänomen erfolgt jedoch auch bei ihnen nicht. Die *Living History*-Formate stellen in Auseinandersetzungen mit der dokumentarischen Praxis des Fernsehens im Umgang mit Geschichtsthemen oftmals einen kleineren Teilbereich dar, wie etwa bei Leif Kramp (2011: 479 ff.) in *Gedächtnismaschine Fernsehen*. Kramp setzt sich in Kapitel 9 mit den televisuellen Geschichtsdarstellungen insgesamt im bundesdeutschen Fernsehen auseinander. Ein Unterkapitel widmet er explizit den *Living History*-Formaten. So ähnlich verfährt auch Christian Hißnauer (2011: 247 ff.) in seiner Monografie zum Fernsehdokumentarismus. In Kapitel 7 widmet er sich den verschiedenen Hybridformen, die im Fernsehdokumentarismus zur Verquickung von Information und Unterhaltung beitragen, darunter auch die Doku-Soaps. Da Hißnauer in seiner Untersuchung vor allem die im Dokumentarischen des Fernsehens erfolgenden Erscheinungsformen betrachtet und keine thematische Engführung vornimmt, werden in seiner Betrachtung historische Doku-Soaps nicht im Speziellen, sondern sozusagen im Bundle mit weiteren Doku-Soaps gesehen. Dennoch erfolgt grundsätzlich bereits eine Wahrnehmung und Beobachtung dazu, dass hier das Thema Historie aus seinen klassischen Fernsehformen heraus- und in den Bereich des Reality-TV eintritt, welcher eigentlich hauptsächlich den gegenwärtigen Alltag zum Motiv hat.

Aber auch von anderer Seite her werden die *Living History*-Formate des Fernsehens ‹nur› als weitere, eben medial geformte Erscheinungsform älterer performativer Praxen des Freilichtmuseums, der Mittelalter-Märkte oder der historischen Themenparks gesehen (so etwa Hochbruck 2013). Eine tiefergehende Auseinandersetzung mit dem auch aus alltagshistorischer Perspektive interessanten Auftauchen der Art des Geschichtsumgangs im Fernsehen erfolgt wiederum nicht.

Nicole Helen Schwäbe (2004) setzt sich in ihrer Dissertation *Realfabrik Fernsehen: (Serien-)Produkt ‹Mensch›. Analyse von Real-Life-Soap-Formaten und deren Wirkungsweisen*» erstmals tiefergehend mit einem Format auseinander. So bildet die Untersuchung zum Schwarzwaldhaus 1902 den zentralen Gegenstand bei der Auseinandersetzung mit den Formen des Echte-Leute-Fernsehens in öffentlich-rechtlichen Sendern. Ebensolche Einzelfallanalysen gelingen Christian Hißnauer (2009: 120 ff.) in seinem Aufsatz *living history – Die Gegenwart lebt. Zum Wirklichkeitsbezug des Geschichtsformats* sowie Christine Rinne (2008) in *Crafting the Household Hierarchy*. Sie entwickeln ihre Thesen jeweils anhand des deutschen Formats Abenteuer 1900. Ebenso verfahren Christa Klein (2010), die in ihrem Aufsatz *Reflexive Authentizitätsfiktionen als situierte Geschichtsversionen am Beispiel des Living History-Formats Die Bräuteschule 1958* erarbeitet, und die Verfasserin selbst (Weiß 2017, 2014) mit ihren Einzelfallanalysen. Im Band von Philipp Blum / Carlo Thielmann (2014) zu *Animalische[n] Audiovisionen: Modellierungen des Tieres in Film und Fernsehen* findet sich der Aufsatz *Die Boros und das liebe Vieh. Vom Schlachten und Nicht-Schlachten im Schwarzwaldhaus 1902 – Leben wie vor 100 Jahren*. Darin bildet das Verhältnis der Familie Boro im genannten Format zu ihren Nutztieren im historischen Spiel den Schwerpunkt der Untersuchung. In *Zeitreisen. Ermöglicht das Fernsehen das Unmögliche?* (2017) geht es vorrangig um die Konstruktion der historischen Zeit und des historischen Ortes in den televisuellen *Living History*-Formaten Schwarzwaldhaus 1902 und Abenteuer 1900.

Kay Hoffmanns (2012) Ausführungen lösen sich von diesen Einzelbetrachtungen. Er analysiert das Geschichts-*Spiel* in mehreren Formaten und bleibt auch den Verweis auf die international entstandene Formatierung nicht schuldig.

Auch Michaela Fenske (2007) macht in ihrem Aufsatz *Geschichte, wie sie Euch gefällt – Historische Doku-Soaps als spätmoderne Handlungs-, Diskussions- und Erlebnisräume* keine Einzelanalyse, sondern betrachtet Erscheinungsform und Funktion der historischen Doku-Soaps in der Gesellschaft als spezielle Gattung des Reality-TV. Was ihr jedoch ebenso gelingt, und daher ist dieser Aufsatz als maßgeblich zu sehen – auch für die vorliegende Arbeit –, ist die Verortung der Formate im Bereich der Alltagskulturgeschichte, womit sie erstmals die Verbindung der beiden Ebenen Reality-TV und Geschichtsdarstellung überzeugend aufzeigt.

Die Verbindung von historischem Alltag als Geschichtspräsentation im Fernsehen mit den Logiken des Reality-TV wurde bisher zwar oftmals aus der

wissenschaftlichen Perspektive des Fernsehdokumentarischen erkannt, die Anschlussfähigkeit an vor-televisuelle, performative Escheinungsformen erfolgte jedoch nicht tiefergehend. Diese Lücke soll mit der vorliegenden Arbeit geschlossen werden.

1.4 Forschungsstand zum Aspekt der Formatierung

Spätestens seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert finden die zahlreichen Formatierungstrends der nationalen Fernsehanbieter Einzug in die medienwissenschaftliche Auseinandersetzung. Eine frühe vergleichende Studie erfolgt durch Albert Moran (1998), der unter anderem die Daily-Soaps Goede Tijden Slechte Tijden (seit 1990) des niederländischen Senders RTL4 und Gute Zeiten, Schlechte Zeiten (seit 1992) des deutschen Senders RTL als Formatadaptionen der australischen Serie The Restless Years (Network Ten 1977–1981) betrachtet. Seine Untersuchung der kulturellen Anpassungen in den Formatadaptionen basiert auf empirischen Verfahren der qualitativen ZuschauerInnenforschung. Albert Moran (2009) gilt ebenso als Initiator der *Television Format Studies*, die sich in erster Linie mit den Formatierungstendenzen im Bereich des Reality-TV und der Daily-Soaps bzw. Soap-Operas auseinandersetzen (vgl. Weber 2012: 18). Der Forschungszweig der *Television Format Studies* betrachtet stets globale Entwicklungen im Bereich Fernsehen sowie deren Auswirkungen auf die lokalen Fernsehmärkte.[4]

Überblicksartige Darstellungen zu internationalen sowie nationalen Formatierungsentwicklungen im Fernsehen erfolgen vor allem durch Gerd Hallenberger (2009, 2005 sowie 2004), Joan Kristin Bleicher (2006) und Dominik Koch-Gombert (2005) sowie 1997 bereits durch Miriam Meckel in ihrem Aufsatz *Die neue Übersichtlichkeit. Zur Entwicklung des Format-Fernsehens in Deutschland*. Besonders fruchtbar erscheint jedoch die Auseinandersetzung mit speziellen Phänomenen der Formatierung. Beispielhaft zu nennen sind hier Simone Ebert (2010), die sich mit der transkulturellen Adaption von Reality Shows im Allgemeinen auseinandersetzt, Lothar Mikos (2002), der die verschiedenen, länderspezifischen Adaptionen von Big Brother vergleichend analysiert, und Eggo Müller (2002), der *Unterhaltungsshows transkulturell* betrachtet. Anne-Kristin Langner (2016) vergleicht vier Adaptionen von Who Wants to be a Millionaire?[5], Aliénor Didier (2014) untersucht die Varianten des italienischen Krimi-Formats R.I.S. – Delitti imperfetti (Canale 5 2005–2009), welches er als «europäische[s] CSI» bezeichnet,

4 Zu nennen wären als einschlägig die Monographien *World Television* von Straubhaar (2007), *Global Television Marketplace* von Havens (2006) und *Understanding the Global TV Format* von Moran/Malbon (2006) sowie die Sammelbände von Wasko / Erickson (2008) *Cross-Border Cultural Production* sowie von Moran / Keane (2004) *Television across Asia*.

5 Ähnlich auch Monika Taddicken (2003).

und Tanja Weber (2012) setzt sich in *Kultivierung in Serie* mit kulturellen Adaptionsstrategien und damit automatisch mit Formatierungstendenzen des globalen sowie der lokalen Fernsehmärkte auseinander. Ihr Hauptaugenmerk liegt auf der Betrachtung von länderspezifischen Varianten der kolumbianischen Telenovela Yo soy Betty, la Fea (RCN Televisión 1999–2001).

Die vorliegende Arbeit knüpft an die Ansätze der *Television Format Studies* an, wobei eine kulturwissenschaftliche Betrachtung von Adaption internationaler Formatierung erfolgen soll. Fragen nach den ökonomischen Entwicklungen im internationalen Formathandel spielen aus dieser Perspektive keine Rolle. Eine solche Ausrichtung erfahren etwa die Studien von Katja Latzsch (2010, 2008).[6] Sie nimmt dezidiert Organisationen, Strategien und Strukturen sowie Akteure des Formathandels in den Fokus. Ebenso verfährt Jeanette Steemers (2004), die ausgehend von britischen Formatanbietern die Entwicklungen auf dem globalen Fernsehmarkt betrachtet.

6 So auch Gerd Hallenberger (2009) in seinem «Beitrag Fernsehformate und internationaler Formathandel» im *Internationalen Handbuch Medien* des Hans-Bredow-Instituts.