

ARBEITSPAPIER ZUR FERNSEHREPORTAGE

Von Bodo Witzke

**"Ich stehe für alles, was ich gesehen habe, insofern ich meinen Ansichten
und Einsichten trauen darf..."**

Johann Gottfried Seume

(aus dem Vorwort zu: Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802)

Alle Texte, die nicht als Zitat gekennzeichnet sind, stammen aus dem Buch
„Die Fernsehreportage“ von Bodo Witzke und Ulli Rothaus,
das im Sommer 2003 bei UVK Medien erscheinen ist

Block 1

Ursprung des Begriffs der Reportage

**Die Reportage:
eine subjektive oder eine objektive Form?**

Die wesentlichen Elemente der Reportage

Definition der Reportage

Klassische Reportageformen

Kriterien für das (Reportage-)Thema

Die Arbeitsmethode der Fernsehreportage

Typische Fernsehfehler

Der Ursprung des Begriffs der Reportage

„Das lateinische Verb „reportare“ hat die Bedeutung von „zusammentragen“ und „zurückbringen“. Und dies ist genau das archetypische Grundmuster jeder Reportage seit Herodot: Der Erzähler war ausgezogen von Zuhause, hatte in der Fremde Dinge entdeckt und aufgenommen, hatte sie mitgebracht - und jetzt breitet er sie vor den Augen und Ohren der Daheimgebliebenen aus.“¹

Die Reportage, eine subjektive oder eine objektive Form?

Egon Erwin Kisch:

„Der Reporter hat keine Tendenz, hat nichts zu rechtfertigen und hat keinen Standpunkt. Er hat unbefangene Zeuge zu sein und unbefangene Zeugenschaft zu liefern, so verlässlich, wie sich eine Aussage geben läßt, [...] Nichts ist verblüffender als die einfache Wahrheit, nichts ist exotischer als unsere Umwelt, nichts ist phantasievoller als die Sachlichkeit.“²

„Und bei aller Künstlerschaft muß er Wahrheit, nichts als Wahrheit geben, denn der Anspruch auf wissenschaftliche, überprüfbare Wahrheit ist es, was die Arbeit des Reporters so gefährlich macht, gefährlich nicht nur für die Nutznießer der Welt, sondern auch für ihn selbst, gefährlicher als die Arbeit des Dichters, der keine Desavouierung und keine Dementis zu fürchten braucht.“³

Henri Nannen

„Der Stoff allein ist es gewiß nicht, der Bücher macht. Ein Nachtsyl in London, eine Bahnfahrt von Petersburg nach Moskau, ein Haus für gefallene Mädchen in Prag, der Flohmarkt in Clingnancourt - was wäre das schon Aufregendes ohne die Beobachtungsgabe und die Sensibilität des Reporters [Egon Erwin Kischs], der zum Beispiel erkennt, daß in jedem Quadratzentimeter Materie in Berlin die ganze Welt enthalten ist.“⁴

„Immer bleibt die Reportage subjektiv in der Auswahl und in der Darstellung ihres Gegenstandes. Aber wo fände der Leser das schon, ein vollständiges und objektives Bild unserer Welt. Die Nachrichtenblätter selektieren auch, und was dem einen aus dem durchlöcherten Eimer rinnt, ist dem anderen einen Aufmacher wert. Kommentatoren sind meist schon mit der Tendenzbrille geboren und lassen sich durch Tatsachen nur ungerne verwirren. Der Reporter, wenn er sich bemüht, mit der unbelichteten Seelenplatte aufzunehmen, was er sieht und erlebt, gibt dem Leser wenigstens das Gefühl des eigenen Miterlebens.“⁵

¹ Michael Haller: Die Reportage, Ein Handbuch für Journalisten, 2., überarbeitete Auflage, 1990, Seite 19

² Egon Erwin Kisch: Der Rasende Reporter. Berlin 1925, Seite 9, 10

³ Kisch, Egon Erwin: Reportage als Kunstform und Kampfform. Auszug aus der Rede auf dem Pariser Kongress zur Verteidigung der Kultur. In: Mein Leben für die Zeitung. 1926 - 1947 Gesammelte Werke Bd. VIII. Berlin 1983, Seite 399, 400

⁴ Nannen, Henri: Egon Erwin Kisch oder Warum es die Reporter in unserem Land so schwer haben. In: Schreib das auf, Hamburg, 1978, Seite 8, 9

⁵ Ebd. Seite 16

Gegensätzliche Definitionen der Reportage

- „...Reportage .. Berichterstattung für Zeitung oder Rundfunk als journalistische Gebrauchsform, gekennzeichnet durch Nähe zur objektiven nachprüfbaren Wirklichkeit und leidenschaftslos sachlichen Schilderung des Details ohne einseitige Tendenz, allenfalls aus der Perspektive des Berichters.“⁶
- „Die Reportage steht der Nachricht am nächsten, da ihr Kennzeichen die weitgehend ungewichtete Darstellung eines Sachverhaltes ist, so wie er sich dem Reporter und der Kamera zu einem bestimmten Zeitpunkt darbietet.“⁷
- „Die Reportage ist ein tatsachenorientierter, aber persönlich gefärbter Erlebnisbericht...“⁸
- „Der Reporter soll das Ereignis schildern, soll beschreiben, wie es abläuft, er soll dem Hörer die Begebenheit miterleben lassen, ihm die Szene vor Augen führen ... Daraus folgt, daß die Reportage eine impressionistische und somit eine subjektive Form ist.“⁹

FAZIT

Das Spannungsfeld zwischen objektiven Fakten und subjektiven Einschätzungen ist ein erstes wesentliches Merkmal der Reportage:

„Sie [die Reportage] ist faktizierender Augenzeugenbericht und schildernder Erlebnisbericht in einem. Sie bezieht sich auf Ereignisse und vermittelt sie als Erlebnisse. Und stets lädt sie ihre Leser ein, über die Lektüre an den Geschehnissen teilzuhaben, wie wenn die Augenzeugenreise gerade beginnen würde.“¹⁰

⁶ G. v. Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, 1969/636

⁷ R. Radke, Sendeformen mit Definitionen und Zuordnungskriterien, Mainz 1979

⁸ E. Noelle-Neumann/W. Schulz, Publizistik (Fischer Lexikon), Ffm. 1971

⁹ H.J. Netzer, Reportage. In: Laroche/A. Buchholz, Radio Journalismus, Mchn. 1980

¹⁰ Michael Haller: Die Reportage, Ein Handbuch für Journalisten, 2., überarbeitete Auflage, 1990 Seite 95

Die wesentlichen Elemente der Reportage

DER AUGENZEUGE

Der Reporter als **Augenzeuge** ist für alle Definitionen der Reportage ein konstituierendes und unstrittiges Element. Der Reporter fasst kein Bücherwissen zusammen und er berichtet nicht vom Hörensagen, er geht vor Ort und schaut sich die Dinge selbst an. In der Person des Reporters als Augenzeuge vereinigt sich das Spannungsfeld von ‚objektiv‘ und ‚subjektiv‘: Als *Zeuge* ist er der Objektivität verpflichtet; dabei verläßt er sich auf das, was er mit eigenen *Augen* sieht, auf seinen subjektiven Blick. In Abwandlung von Zola, der gesagt hat, Kunst sei ein Stück Wahrheit, gesehen durch ein Temperament¹¹, kann man für *die Reportage* sagen, sie *ist ein Stück Wirklichkeit, gesehen mit den Augen eines Zeugen*.

DIE GESCHICHTE

In der Reportage erzählt der Augenzeuge/Reporter die **Geschichte** seiner Erkundung. Die Reportage spiegelt seinen Weg mit allen Zufälligkeiten, Widersprüchlichkeiten und mit seinen ersten Deutungsversuchen wider. Der Rezipient erfährt also nicht nur einfach Neues, er erlebt gleichzeitig mit, wie der Reporter dem Neuen begegnet, wie er es entdeckt, beobachtet, zu erklären sucht. Viele Reporter und Dokumentarfilmer berichten, dass sich ihre konkrete Geschichte während der Dreharbeiten überraschend entwickelt. Siegfried Kracauer hat dafür den Begriff der *gefundenen Geschichte* eingeführt, den er in einem anschaulichen Bild beschreibt.

„Wenn man lange genug auf einen Fluß oder einen See blickt, entdeckt man im Wasser gewisse Muster, die eine Brise oder Strömung erzeugt haben mag. „Gefundene Stories“ gleichen diesen Mustern. [...]

Gefundene Stories unterscheiden sich voneinander durch den Grad ihrer Kompaktheit oder Deutlichkeit. Man kann sie in einer Reihe anordnen, die von den embryonalen Story-Verläufen am einen Ende bis zu ziemlich klar umrissenen, oft mit dramatischem Geschehen gefüllten Stories am anderen Ende reicht.“¹²

AUTHENTIZITÄT UND MITERLEBEN

Bei der Erkundung von etwas Neuem dabei zu sein, das auch für den berichtenden Augenzeugen Überraschungen bringt, steigert für den Rezipienten das Gefühl der **Authentizität** und die Möglichkeit, die Geschichte **mitzuerleben**. Der Reiz für den Hörer, Leser, Zuschauer ist offensichtlich. Es ist die Befriedigung der Neugierde, der archaischen Gier auf Neues, angesprochen zu sein mit Verstand und Emotion.

¹¹ Zola, Emile zitiert nach Siegel, Christian: Die Reportage. Stuttgart 1977, Seite 128

¹² Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Frankfurt am Main 1964 (Dritte Auflage) Seite 323, 324

Definition der Reportage

- Die Reportage handelt von einer **Erkundung der Wirklichkeit**.
- Die Reportage wird von einem **Augenzeugen** erzählt, der **offen für Neues und Überraschendes** ist.
- Die Reportage besteht aus **objektiven Fakten und subjektiven Eindrücken**.
- Der Reporter muss als Journalist seine **Freiheit zur Subjektivität verantwortlich nutzen**.
- Die Reportage erzählt eine **Geschichte**.

Die Reportage-Geschichte wird **aus der Perspektive des Augenzeugen** erzählt.

Die Reportage-Geschichte ist die **Innenansicht** eines Geschehens, keine Aussensicht.

Die Reportage-Geschichte hat eine chronologische, lineare Entwicklung (sie bildet ein **raumzeitliches-Kontinuum**).

Die für eine Geschichte notwendige Dramaturgie (Eröffnung / Konfliktaufbau / Höhepunkt / Spannung) entsteht im idealen Fall aus dem Geschehen.

- Die Reportage lässt den Zuschauer das Erzählte **miterleben**.
- Das übergreifende Ziel der Reportage ist es, **Authentisches** so zu erzählen, dass es **authentisch wirkt**, um ein Stück **Wirklichkeit** so direkt wie möglich zu vermitteln.
- Die besondere Qualität der Reportage liegt darin, dass sie durch ihren neuen Blick **scheinbar gesichertes Wissen in Frage stellt**.
- Nicht alle Themen eignen sich für Reportagen, aber in (fast) allen Themenfeldern lassen sich reportagehafte Zugriffe auf Einzelgeschichten finden.

Konkretes eignet sich besser als Abstraktes.

Neues, Ungewöhnliches eignet sich besser als Bekanntes.

Ereignisse, die wie Geschichten ablaufen, eignen sich besser, als statische Situationen.

Geschichten, die zum Miterleben, zum Mitfühlen einladen, eignen sich besser als sachliche Themen.

Geschichten, bei denen es um etwas geht, die eine gewisse Ereignishöhe bieten, sind meist leichter umzusetzen, als sehr alltägliche Abläufe ohne offensichtliche Konflikte.

- Die Reportage im Fernsehen braucht **ungestellte, nicht inszenierte Bilder und Töne**, um authentisch zu sein und um authentisch zu wirken.

Klassische Reportageformen

- Eine **Reisereportage**. Sie ist die klassische Urform der Reportage. Sie steht für das chronologische Erzählen einer Erkundung, wofür eine Reise prototypisch ist.
- Die **Event-Reportage**. Sie erzählt von ungewöhnlichen Dingen, von Katastrophen, von Spektakulärem, von Unerhörtem.
- Die **journalistische Reportage**. Sie erforscht neue und berichtenswerte Geschehnisse in einer Gesellschaft.
- Die **Recherchen-Reportage**. Sie macht die Recherchenarbeit zur Geschichte.
- Die **investigative Reportage**. Sie enthüllt Skandale.
- Die **künstlerische Reportage**. Sie zeigt den formal kunstvoll ausgearbeiteten besonderen Blickwinkel eines Autors.
- Die **soziologische Reportage**. Sie versucht Typisches und statistisch Relevantes mit Leben zu füllen.
- Die **Portrait-Reportage**. Sie stellt einen interessanten Menschen in den Mittelpunkt.
- Die **Langzeit-Reportage**. Sie beobachtet Abläufe über eine größere Zeitdauer.

Kriterien für das (Reportage-)Thema

- Geht das Thema die Zuschauer etwas an?
- Hat das Thema Relevanz?
- Ist das Thema schon gemacht worden?
- Welche objektiven Fakten und subjektiven Eindrücke kann der Reporter liefern, die über das Bekannte hinausgehen?
- Welches ist die neue, überraschende Perspektive, die der Reporter einnehmen will?
- Kann die Reportage liebgewordene Vorurteile in Frage stellen?
- Kann man das Thema als Geschichte erzählen, als Ablauf in einem raum-zeitlichen-Kontinuum, mit einem Anfang, einem Konfliktaufbau, einem Höhepunkt und einer Entspannung?
- Liefert die Geschichte voraussichtlich dramaturgisch nutzbare Konflikte zwischen den Protagonisten?
- Liefert die Geschichte emotionale Momente zum Miterleben für den Zuschauer?
- Kann die Geschichte authentisch erzählt werden, d.h. kommt man zu ungestellten Szenen, kann man in den entscheidenden Momenten ungehindert drehen?
- Gibt es Protagonisten, die ‚überkommen‘?
- Gibt es interessante Bilder und Aktionen, nicht nur *talking heads*?
- Hat das Thema eine symptomatische Bedeutung, steht es für ein allgemeines Problem?
- Sind Zuschauer voraussichtlich neugierig auf das Thema, wollen sie wissen, was da ‚wirklich‘ los ist?
- Kann die Reportage Erfolg haben? (Quote, Image)
- Passt die Geschichte zum Profil des angestrebten Sendeplatzes?
- Ist die Reportage mit den verfügbaren Mitteln (Zeit, Geld, Personal) herstellbar?
- Ist der Autor von seinem Thema selbst überzeugt?
- Vertraut die Redaktion dem Autor?

Die Arbeitsmethode der Fernsehreportage

- Das Team **reagiert auf die Wirklichkeit**, es regiert sie nicht.
- Das Team **verzichtet auf Inszenierung**, sucht nach **Authentischem**, respektiert **Zufälle**.
- Das Team hat **Mut zu scheinbar Unperfektem**.
- Das Team ist nicht auf ein bestimmtes Arbeitsprodukt fixiert, es bewahrt seine **Offenheit während des ganzen Arbeitsprozesses**.

Der Reportage-Dreh. Um beweglich zu sein, um dem Geschehen schnell folgen zu können, sollte die Kamera bei der Reportage nicht auf dem Stativ stehen. Sie wird als *Schulterkamera* eingesetzt. Beim Drehen besichtigt der Reportage-Kameramann den Ort des Geschehens wie ein neugieriger Erstzuschauer. Er bewegt sich im besten Fall so, wie sich auch der Zuschauer umsehen würde. So erlebt der Zuschauer die Erkundung eines Ortes und einer Situation. Der Kameramann verschafft sich einen Überblick, geht dann näher an Dinge oder Leute heran, um genauer hinzuschauen. Es sollten keine Scheinwerfer aufgestellt werden, weil diese die Stimmung eines Ortes zu stark verändern und weil durch den Vorgang des Ausleuchtens Spontaneität verloren geht. Das Mitgehen der Reportagekamera zielt auf Miterleben, nicht auf vordergründige Schönheit oder allzu glatte Perfektion.

Ästhetisierung oder Authentizität. In der dokumentarischen Arbeit kann man grob zwei Pole unterscheiden: einen ästhetisierenden, inszenatorischen und einen, der auf Authentizität zielt. Während der erste Stil durchgestaltete und geplante Bilder hervorbringt, akzeptiert der zweite *schmutzige Bilder*. Unschärfen, extreme Lichtkontraste und eine tendenziell unruhige – atmende – Kamera sind im zweiten Fall kein Problem, denn vordergründige technische Perfektion geht zu Lasten der Authentizität. Für den Reportagekameramann ist klar, welches seine Arbeitsmethode ist. Er muss seinen Protagonisten folgen und kann nichts noch einmal für die Kamera nachstellen. Er wird die tendenziell *schmutzigeren Bilder* bekommen – sein Lohn ist das authentische Flair seiner Bilder. Natürlich kann er während der Dreharbeiten nicht in dem Maße auf den Schnitt achten, wie es sein inszenierender Kollege tut. Es ist leicht vorherzusehen, dass die Anschlüsse, die der Reportagekameramann anbieten kann, im traditionellen Sinn nur selten wirklich stimmen werden.

Der Reportageschnitt. Der Schnitt muss sich auf die Besonderheiten des angelieferten Materials einstellen. Formalisierte inszenierte Einzeltakes brauchen einen formalisierten Schnitt, Reportageaufnahmen verlangen unorthodoxe Schnittmethoden. Bei inszeniertem Material müssen sich die hintereinander geschnittenen Takes von ihren Einstellungsgrößen her deutlich unterscheiden und es muss die Kontinuität der Anschlüsse stimmen. Es wird oft dann geschnitten, wenn Bewegungen abgeschlossen sind, also in Momenten der Ruhe. Schwenks werden solange genommen, bis sie zum Stand gekommen sind. Beim Reportageschnitt gibt es diese Einschränkungen nicht, ja es gehört sehr viel mehr zur Kunst, in Bewegungen zu schneiden. Die Schnitte sind weniger vorhersagbar und wirken überraschender, auch zufälliger. Cutterinnen, die nie den Reportageschnitt erlernt haben, halten Material einer konsequenten Reportagekamera oft für unschneidbar. Dagegen halten Reportagecutterinnen den Zusammenbau durchgeplanter Takes oft für langweilig.

TYPISCHE FERNSEHFEHLER

- Es wird *zuviel kommentiert*; Bilder und Töne haben keine Chance, zu wirken und für sich eine Geschichte zu erzählen.
- Die *Kamera zoomt* und schwenkt *sinnlos* hin und her.
- Die Einstellungen addieren sich zu einem beliebigen *Bilderteppich*, bei dem die dritte Einstellung mit der fünften und die achte mit der zweiten ohne Probleme ausgetauscht werden könnten.
- Es herrscht fantasieloser ‚*Kopfsalat*‘, denn es wurde ein Interviewpartner an den anderen geschnitten.
- Kommentar und Einstellungen laufen gegeneinander - sie bilden eine *Bild-Text-Schere*; üblicherweise entscheiden sich Zuschauer in so einer Situation entweder dafür, das Bild anzuschauen und den Kommentar zu überhören oder den Kommentar zu verfolgen und das Bild zu ignorieren.
- *Stilmischmasch*: Ein einmal gewählter Stil wird nicht konsequent durchgehalten, wenn z.B. ohne Systematik Licht eingesetzt wird oder z.B. Schulter- und Stativkamera unmotiviert miteinander gemischt werden.
- Längere Filme wirken wie eine Aneinanderreihung von kleineren Magazinbeiträgen, weil *keine Gesamtdramaturgie* gelungen ist.

Block 2

Redaktionelles Umfeld

Themenauswahl

Recherche

Fokussierung

Planung

Reporter

Interview

Kamera

Ton

Schnitt

Dramaturgie

Kommentar

ANLAGE: Roman Brodmann - Fernsehjournalismus

REDAKTIONELLES UMFELD

Die neue Unübersichtlichkeit der Wirklichkeit fördert die Reportage.
Authentisches hat Konjunktur.

Die Reportage steht tendenziell im Gegensatz
zu der Arbeit einer Redaktion:

- Redaktionen wollen Planungssicherheit.
- Sendungen sollen definierte Ziele abdecken.
- die Reportage soll dagegen ergebnisoffen sein.

Die Reportage steht unter steigenden Produktionszwängen.

- Aktualitätsdruck
- Verkürzung von Produktionszeiten und -mitteln.

THEMENAUSWAHL

(erlebnisorientierte) Reportage	(analytische) Dokumentation
<ul style="list-style-type: none">- konkretes Thema- exemplarisches Detail	<ul style="list-style-type: none">- abstraktes Thema- Überblick
<p>Fragen:</p> <ul style="list-style-type: none">- gibt es Themenfelder, die keine Reportage zulassen?- ist die Reportage eher eine Einführung in ein Thema und die Dokumentation eher die Weiterführung?- sind Sensationen besonders Reportage-geeignet?- ist die Reportage die "anspruchlosere" Form?	

RECHERCHE

- keine Reportage ohne Hintergrund

FRAGE:

kann zuviel Recherche die Authentizität/Spontaneität zerstören?

FOKUSSIERUNG

- welches Ereignis?
- welche Person?
- welche Fragestellung?
- welches ist der dramaturgische Konflikt?

FRAGE:

Inwieweit haben Einzelfälle in ihrer Zufälligkeit journalistische Relevanz?

Erschlägt eine zu enge Fokussierung die lebendige
Widersprüchlichkeit der Realität?

PLANUNG DES DREHS

- Drehzeit so legen, dass auch etwas passiert
- reportagetaugliches Team zusammenstellen
- Kamerateam überlegt an die Situation heranführen
- durchgehend dasselbe Team beschäftigen
- entscheidende Momente auswählen
- optisch starke Drehorte auswählen
- Zeit für Reaktionen auf Unerwartetes einplanen
- Zurückkommen an Drehorte
- wenn möglich chronologisch drehen
- Anfangsszene überlegen (und Schlußszene)
- Überleitungsbilder überlegen
- Bilder für Hintergrundinformation überlegen

FRAGE:

- wieviel Konzept schadet? Wieviel Konzept nutzt?

REPORTER

Der Reporter kann unterschiedliche Rollen einnehmen:

- nüchterner Augenzeuge
- erlebender Teilnehmer
- Initiator eines Vorganges

Als Journalist gelten für ihn die allgemeinen Regeln seines Gewerbes.

Gefordert werden:

- solide Sachkenntnis,
- genaue Recherche,
- größte Fairness des Handelns,
- größtmögliche Distanz von der eigenen politischen Einstellung,
- differenzierte Darstellung des beschriebenen Sachverhaltes.

Hans-Dieter Kübler spricht in diesem Zusammenhang von ‚verantworteter‘ oder ‚reflektierter Subjektivität‘¹³.

Der Reporter hat die folgenden Aufgaben:

- Er definiert seine Rolle und die des Teams in der Reportage (Herangehensweise; Auftreten im Film).
- Er schafft Transparenz über seine Rolle und Absichten gegenüber Protagonisten und Zuschauern.
- Er kann Empathie für die Protagonisten haben, identifiziert sich aber nicht zwingend mit den Betroffenen.
- Er hat genug allgemeines Recherchewissen, um die konkrete Situation einordnen zu können.
- Er behält das kritische Selbstverständnis bei (gegebenenfalls bezieht er Gegenpositionen zu seinen Protagonisten).
- Er macht seine Subjektivität nachvollziehbar (definiert seine Perspektive, ordnet Einzelfälle ein).
- Er ist sich der Verantwortung für die Menschen vor und hinter der Kamera bewußt.

FRAGE:

- Muß der Reporter im Bild sein?
- Spricht er seine Texte selbst?
- Inwieweit ist der TV-Reporter Regisseur?

¹³ Kübler, Hans-Dieter: Die Aura des Wahren oder die Wirklichkeit der Fernsehnachrichten. In: Kreuzer, Helmut / Prümm, Karl: Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland. Stuttgart 1979, Seite 264

INTERVIEW 1

Die Interviewpartner sind Betroffene, keine darüberschwebenden "Experten"

Wer ist als Interviewpartner geeignet?

- Menschen, die sich nicht zu sehr von einer Kamera beeindrucken oder einschüchtern lassen, sind gut geeignet.
- Menschen, die gerne plastisch und bunt erzählen, sind naturgemäß besser geeignet, als die, die einen Nachrichtensprecher imitieren wollen.
- Menschen, die voraussehbar in Konfliktsituationen kommen werden (z.B. jemand, dem eine Operation bevorsteht) sind geeigneter als Menschen, die nur über Dinge aus der Vergangenheit erzählen können.
- Menschen, die durch spannende äußere Dinge von den Dreharbeiten abgelenkt sind, lassen sich gut beobachten und in ihrem Stress befragen.
- Schwierig sind Menschen, die ihre Geschichten schon zu oft erzählt haben, denn allzu routiniert vorgebrachten Geschichten fehlt das notwendige Leben und die erforderliche Spontaneität.

Rahmenbedingungen des Reportageinterviews:

- Interviews müssen Teil der Geschichte sein und optisch in den Fluss der Reportage eingebunden sein.
- Auch bei Interviews sollen Inszenierungen vermieden werden, auch dann, wenn der Interviewort schon vorher feststeht.
- Fragen sollen nicht vorher abgesprochen werden.

Dramaturgie des klassischen spontanen Reportageinterviews:

- Eröffnungsfrage
- Fokussierung auf einen Konflikt hin
- Nachfrage (notfalls unterbrechen)

INTERVIEW 2

Wie sollen die Reporterfragen aussehen?

- Der Interviewer stellt (meist wenige) Fragen, die auf einen typischen Konflikt des Protagonisten zielen und die eine authentische Reaktion hervorrufen sollen; Sachfragen sind dazu wenig geeignet.
- Der Reporter entwickelt Fragen aus den Antworten des Protagonisten (zuhören (!)); die Fragen bauen aufeinander auf und thematisieren etwas Konkretes, das zum Erfahrungs- und Erlebnisbereich des Betroffenen gehört.
- Die Fragen nehmen vermutete Zuschauerfragen auf.
- Die Fragen sind knapp gehalten, umgangssprachlich formuliert, verständlich und möglichst eindeutig.
- Einige Fragen können eher zu provokativ als zu verhalten sein, ohne dabei die Beziehungsebene zum Interviewten (z.B. durch aggressives Auftreten) zu gefährden und ohne unfair zu werden.
- Der Reporter wechselt seine Haltung (Warming up, Provokation, Verständnis) um dem Gespräch eine Struktur zu geben und um damit lebendigere Reaktionen seines Protagonisten zu bekommen.
- Der Reporter bleibt bei aller Sympathie für die Befragten Journalist, der gegebenenfalls kritisch nachhakt.

FRAGE:

- Muß der Reporter interviewen?
- Wieviel Interviews sollen es sein?
- Wieviel Rücksicht muss der Reporter auf die Kamera nehmen?
- Wie arbeiten Kameramann, Tonmann und Reporter am besten zusammen?
- Wie kann man Interviews „steuern“?

EXKURS - DIE BEIDEN FORMEN DES REPORTAGEINTERVIEWS

Das Spontan-Interview. Das Reportageinterview soll im idealen Fall kurz sein und es soll sich – abstrakt formuliert – aus dem raumzeitlichen Ablauf der Geschichte entwickeln. Konkret heißt das, die Kamera begleitet eine Handlung; plötzlich ergibt sich eine Situation, die nach einer Frage verlangt. Ohne den Dreh abzubrechen, gehen Kamera und Reporter auf den Protagonisten zu und der Reporter fragt ohne Vorwarnung in die laufenden Szenen hinein, bekommt eine erste Antwort, fragt kurz nach und zieht sich wieder zurück. Das Ganze dauert bei einem 30-Minuten-Film nur in Ausnahmefällen länger als eine, zwei oder zweieinhalb Minuten. Bei dieser Form des Interviews hat der Reporter meist nur Zeit für eine Eröffnungsfrage und vielleicht ein, zwei Nachfragen. Vom Reporter verlangt das kurze Fragen, die kurze Antworten provozieren und notfalls schnelles und entschiedenes Nachfragen, um das Gegenüber an langen *Statements* zu hindern. Danach zieht sich der Reporter zurück und im besten Fall läuft das Geschehen vor der Kamera weiter, als ob nicht geschehen wäre. Bei diesem *Spontaninterview* geht es nicht um Vollständigkeit, es geht darum, ein interessantes, überraschendes, bewegendes Detail herauszufinden. *Spontaninterviews* sind riskant, das macht sie so spannend und lebendig. Nicht alle werden gelingen – aber eine Reportage soll am Ende ja auch nur wenige Interviews enthalten. Den Schneiderraum überstehen nur die besten.

Das Tiefeninterview. In einigen Fällen wird der Reporter seinen Protagonisten länger und systematischer interviewen wollen, um in Ruhe mehrere Themengebiete anzusprechen und um bei den Antworten nicht so vom Zufall abhängig zu sein, wie beim *Spontaninterview*. Vielleicht will er sich erst im Schneiderraum entscheiden müssen, welche Fragen und Antworten ihm wichtig sind. Umfassendere Interviews, *Tiefeninterviews*, sind in ruhigeren Momenten möglich; bei ihnen muss man allerdings sehr viel mehr als bei *Spontaninterviews* darauf achten, dass sie stilistisch zu den anderen Reportagebildern passen und nicht durch allzu große Statik optisch herausfallen und zu leblosen *Statements* werden. *Tiefeninterviews* sind besonders dann interessant, wenn eine Person im Mittelpunkt des Interesses steht und sich die Reportage vielleicht sogar in Richtung Portrait bewegt. Bei Tiefeninterviews muss man besonders darauf achten, dass sie nicht aus dem optischen Fluss der Reportage herausfallen.

KAMERA

- Die Kamera sucht authentische Momente.
- Sie ordnet sich dem Geschehen unter, sie dominiert es nicht.
- Sie ist im Geschehen, nicht außerhalb.
- Sie ist schnell und beweglich.
- Sie beobachtet ausdauernd.
- Sie akzeptiert im traditionellen Sinn technisch/handwerkliche Unzulänglichkeiten, wenn das die Authentizität erhöht.
- Sie schafft Orientierungen, folgt Handlungssträngen und Wegen, sie entwickelt optische Zusammenhänge.
- Sie sammelt ausgiebig Material, das zu Sequenzen montiert werden kann, die den Eindruck einer raum-zeitlichen Kontinuität geben; schon während des Drehens *montiert* die Kamera durch Bewegungen oder Größenveränderungen innerhalb einer Einstellung und bietet so Sequenzen an (Plansequenz).

FRAGE:

Wann setzt man Licht ein?

Wann benutzt man das Stativ?

Wieviel Technik muss es sein?

Braucht man Vorbesichtigungen?

Darf man etwas wiederholen („Kommen Sie doch nochmal ...?“)

Wie nah geht die Kamera ran, wieviel Überblick muss die behalten?

EXKURS DIE REPORTAGEKAMERA

Kamerabewegungen, Schwenks und Gänge sind für die Atmosphäre einer Reportage wichtig. Sie schaffen Verbindungen zwischen Menschen und Orten. Sie lassen einen Film *fließen*. Einzelne stehende Einstellungen passen meist schlecht in eine sich weiterbewegende Geschichte. Montierte, unbewegte Einzeleinstellungen wirken abstrakt und analytisch. Natürlich gelten auch für den Reportagekameramann die Regel des Bildaufbaus. In sich ruhende statische Postkartenbilder, die vollkommen dem Goldenen Schnitt gehorchen, passen aber höchst selten zur Reportage.

Im Idealfall schwingt die Kamera in dem Rhythmus, in dem auch im Schneiderraum geschnitten würde. So können lange durchlaufende Szenen entstehen, eine *Plansequenz*, in denen sich der Blickwinkel in Abhängigkeit vom Geschehen dauernd verändert. Die Reportagekamera ist dabei durchaus aktiv, nähert sich Dingen und Personen an, entfernt sich, verfolgt Bewegungen. Die Realität läuft nicht vor der Kamera wie auf einer Bühne ab. Die Kamera ist im Geschehen drin. Um es noch einmal zu unterstreichen: Die Reportagekamera liefert keine (noch so schönen) Einzelbilder, sie bleibt in Bewegung; der Reportagekameramann versucht ganze Sequenzen zu drehen, so als montiere er während des Drehens bereits die Einstellungen. Er kommt in einen Raum, schaut sich um, läuft auf den Protagonisten zu, schaut ihm ins Gesicht, schaut was er da gerade macht, sucht nach Reaktionen der Umstehenden etc. Das Rohmaterial besteht aus langen durchlaufenden Einstellungen. Die Kamera wird nicht oft abgesetzt. Der stete Wechsel der Blickwinkel und der Einstellungsgrößen, die häufigen Gänge und Bewegungen geben dem Schnitt später die Chance, das Material auszuarbeiten und auf das richtige Tempo zu bringen.

Montiert der Kameramann beim Drehen, dann wird er bei einer durchschnittlichen 30-minütigen Reportage alle 6 bis 12 Sekunden den Ausschnitt wechseln und sich mit seiner Kamera in eine andere Position bringen – natürlich in Abhängigkeit von den Bewegungen im Motiv. Die Ausschnittsveränderungen sollten nicht so radikal sein, dass es keine bildüberlappenden Teile mehr gibt. Hat den einen Ausschnitt ein Polizist dominiert, dann sollte im nächsten Ausschnitt, der vielleicht einen Festgenommenen zeigt, zumindest noch der grüne Ärmel des Polizisten angeschnitten sein, um die Bilder miteinander zu verbinden.

Meist klappt es verhältnismäßig gut, die Kamera in Bewegung zu halten, wenn sich vor der Linse etwas bewegt. Doch der Fluss der Beobachtung sollte nicht abreißen, wenn es ruhiger wird. Dann ist es die Neugierde des Kameramanns, die ihn hierhin und dorthin schauen lässt, die ihn näher an sein Motiv gehen lässt, um etwas genauer zu sehen, und um sich dann wieder zu lösen. Sich wiederholende Handlungen und Gesten, sollten auch mehrmals gedreht werden; das gibt dem Schnitt später überraschende Möglichkeiten. Natürlich kann man nicht nach Rezept arbeiten. Der Beobachtungsrhythmus muss sich am Ende nach dem Geschehen und dessen innerem Tempo richten. Dass es dabei auch Szenen geben kann, vielleicht sogar muss, in denen die Kamera 30 oder mehr Sekunden z.B. in ein Gesicht guckt, versteht sich, schon wegen der Abwechslung. Natürlich muss sich der Kameramann bei solchen ungewöhnlich langen und in sich nicht schneidbaren Einstellung darüber im Klaren sein, dass diese Szene vermutlich ganz oder gar nicht in den fertigen Film kommen wird.

Sich sicher mit der Kamera zu bewegen, sich im Tempo und in dem Rhythmus zu bewegen, dass der Zuschauer später sagt: „So hätte ich mich dort auch umgesehen“, das ist die hohe Kunst.

TON

- präsenter/spezifischer Ton ist erlebnissteigernd
- präsenter/spezifischer Ton definiert Räume
- präsenter/spezifischer Ton definiert Ortswechsel
- der Ton ist schnell und beweglich
(unabhängig von der Kamera)
- der Ton läuft bei jeder Einstellung mit
(hoher Materialverbrauch)
- der Ton akzeptiert im traditionellen Sinn technisch/handwerkliche Macken, wenn das die Authentizität erhöht
- der Ton macht immer zusätzliche Atmos und nimmt Einzelgeräusche an den Drehorten auf.

FRAGE:

- welchen Einfluß hat die Technik auf die Reportagehaftigkeit? (Anstecker, Angel)
- sollen zusätzliche Toneffekte (bellender Hund bei Dorftotale am Morgen) wirklich aufgenommen werden?
- wo liegen die Grenzen der Authentizität bei der Ton-Nachbearbeitung?

SCHNITT 1

Für die Reportage hat nur ‚die Montage von Zeit und Raum‘ Bedeutung.
(Formen wie ‚Assoziationsmontage‘, ‚symbolisierende Montagen‘ etc. sind eher nicht geeignet.)

- Erzählende Montage: Handlungsfolgen werden kontinuierlich miteinander verknüpft.
- Kausal-Montage: das Handlungsgeschehen einer Einstellung steht mit der Folgeszene in einem unmittelbaren kausalen Zusammenhang.
- Parallel-Montage: zwei oder mehrere ineinandergreifende Handlungsverläufe werden in einem dramaturgisch entwickelten Kulminationspunkt zusammengeführt.
- Parallelisierende Montage: die nebeneinander montierten Handlungen führen zu keinem gemeinsamen Punkt.

Aufgaben des Schnittes:

- Der Reportageschnitt „entdeckt“ das gedrehte Material neu, (prüft es auf ungeplante Aspekte des Themas, Aussagen, Schnittmöglichkeiten);
- Der Schnitt versucht das Authentische, das ‚Rohe‘ des Ausgangsmaterials zu erhalten.
- Der Schnitt arbeitet den dramaturgischen Ablauf der Reportagegeschichte so konsequent wie möglich heraus.
- Im Feinschnitt werden - oft unter Ausnutzung von Bewegungen - Übergänge zwischen den Takes gefunden.

Das heißt im einzelnen:

- er reduziert das Material auf die wesentlichen Aspekte;
- er entwickelt daraus Sequenzen;
- er sorgt dabei für Orientierung, schafft Handlungsabläufe und raumzeitliche Sequenzen;
- er arbeitet die dramaturgisch nutzbaren Konflikte heraus;
- er arbeitet mit spielfilmhafter Konsequenz die Geschichte des Films heraus;
- er findet dabei die optimalen reportagespezifischen Übergänge von einer Einstellung in die andere;
- er schafft Tempo und Rhythmus, sorgt für Kontinuität und Wechsel;
- er erhält den authentischen Charakter des Materials und akzeptiert im konventionellen Sinn handwerkliche Fehler um Atmosphäre zu schaffen.

SCHNITT 2

Welches sind die wichtigen Takes?

- die Höhepunkte (stark, dicht, emotional, wichtig, etc.),
- die orientierenden Einstellungen (Totalen, verbindende Schwenks, Gänge, Zooms, etc.),
- die korrespondierenden Einstellungen (Ransprünge, Reaktionen, Blicke, ähnliche Bewegungen in verschiedenen Bildern, überlappende Bildelemente, gleiche Motive, etc.),
- optisch und handwerklich herausragende Takes,
- (nur in Ausnahmefällen) Zwischenschnitte (neutrale Bilder).

Im Prinzip geht es bei jeder Sequenz immer wieder um die gleichen einfachen Fragen:

- Welcher Take liefert einen attraktiven Einstieg?
- Welcher Take ist stark genug für den Höhepunkt?
- Welcher Take bietet einen Schluß?

Der Schnitt formt aus den Takes Sequenzen. Eine Standard-Sequenz beinhaltet die folgenden Elemente (s.u.: Exkursion zum Schnitt)

Orientierung -> Bestätigung -> Hinführung -> Höhepunkt -> Entspannung/Rückorientierung

Kriterien für einen gelungenen Reportageschnitt:

- Kann man die Sequenzen, die Komplexe, den Film als Geschichte(n) nacherzählen?
- Sind die Handlungsabläufe glaubwürdig aufgebaut, verursachen keine Desorientierungen und enthalten keine verwirrenden Elemente?
- Gibt es häufig Übergänge mit korrespondierenden Einstellungen?
- Ist es unmöglich, Einstellungen auszutauschen, weil jede ihren eindeutigen Platz hat?
- Gilt dasselbe für die Sequenzen und Komplexe?
- Hat der Film einen harmonischen Rhythmus?

FRAGE:

- soll der Reportageschnitt "unsichtbar" sein?
- ist die lang-stehende Einstellung reportagehafter (authentischer), als die in einer kurz geschnittenen Montage?
- inwieweit entsteht der Film am Schneidetisch?
- kann man Musik als erlebnissteigerndes Mittel einsetzen?
- sollte der Schnitt am Drehort parallel durchgeführt werden?
- wo hört die Gestaltung auf und fängt die Manipulation an?

EXKURSION SCHNITT 1

Die Bausteine des Schnittes. Wenn man den Schnitt mit der Sprache vergleicht, kann man die einzelne *Einstellung* als Wort sehen, die *Sequenz* als Satz und den *Komplex* als Kapitel. Im Mittelpunkt des Schnittes steht zunächst die Ausarbeitung der Sequenzen. Eine (Standard-)Sequenz läuft über verschiedenen Stufen ab:

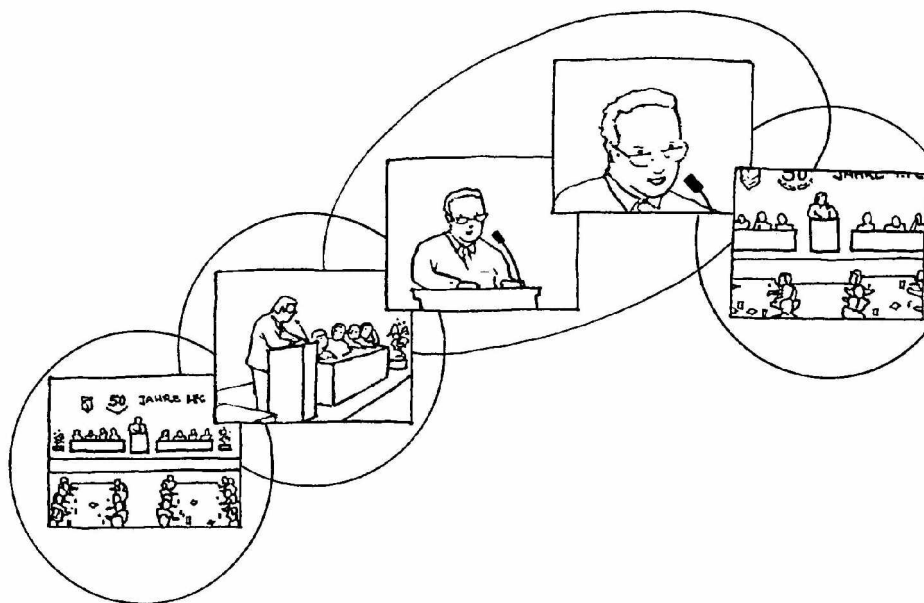
Orientierung – Bestätigung/Überleitung – Aussagekern – Entspannung/Rückorientierung

Zunächst wird dem Zuschauer gezeigt, worum es geht und wo er ist. Dann wird die mögliche Zufälligkeit der ersten Einstellung aufgehoben und es folgt die Bestätigung: Ja es geht tatsächlich um den gezeigten Raum, den gezeigten Menschen, die gezeigte Handlung. Diese Bestätigung kann in ihrer Bedeutung nicht unterschätzt werden. Es gilt die alte Cutter-Weisheit: Einmal ist keinmal. Zweimal kann kein Zufall sein. Dreimal ist immer.

Die zweite Einstellung kann schon zum Aussagekern der Sequenz überleiten. Der Aussagekern zeigt z.B. die wichtige Ecke eines Raumes oder die besondere Gemütsreaktion eines Menschen oder den überraschenden Aspekt einer Handlung etc. Dann kann sich die Kamera zur Entspannung zurückziehen. In jedem Film sollte jede Einstellung eine inhaltliche und dramaturgische Funktion haben, die über die platte Bebilderung eines Themas durch einen *Bilderteppich* hinausgeht, bei dem es egal ist, an welcher Position ein Bild steht und bei der die verschiedenen Einstellungen ohne Problem miteinander vertauscht werden können.

Die (Standard-)Sequenz kann man in vielen Fällen als eine Abfolge von Einstellungsgrößen übersetzen: Totale – Nah – Groß – Halbnah/Halbtotale

Konstruktion einer Standard-Sequenz von Peter Kerstan, bei der der Aussagekern zwei Einstellungen enthält.¹⁴



¹⁴ Kerstan, Peter: Der journalistische Film. Jetzt aber richtig. Frankfurt am Main 2000, Seite 106

EXKURS SCHNITT 2:

Zusammenwirken von Reportagekamera und Reportageschnitt. Bei der Reportage bilden Kameraarbeit und Schnitt ein in sich logisches und stimmiges System. Die Reportagekamera nimmt soviel wie möglich von einem Geschehen auf, kann sich aber – um die Authentizität zu erhalten – nicht um klassische Anschlüsse kümmern. Sie folgt Bewegungen und bleibt selbst in Bewegung. Der Schnitt arbeitet die Kern-Geschichte aus dem Rohmaterial konsequent heraus. Aus der Fülle des Gedrehten kann er die entscheidenden Szenen auswählen und damit Erzählungen schaffen, die in ihrer Vollständigkeit und in ihrem Ablauf Spielfilmszenen entsprechen. Indem sich der Schnitt der Logik der jeweiligen Geschichte unterwirft, ist er gezwungen, um die jeweiligen Takes miteinander zu verbinden, unkonventionelle Übergänge zu finden, die das Gefühl des Authentischen beim Zuschauer steigern. Diese riskanten Schnitte sind oft nur wegen der Bewegungen der Kamera und der Bewegungen im Bild möglich. Sie sind für den Zuschauer nachvollziehbar, wenn ihm eine in sich folgerichtige Geschichte erzählt wird, wenn die Bewegungen, der Rhythmus und die Atmosphäre stimmen und wenn korrespondierende Einstellungen für den Schnitt genutzt werden. Die Basis riskanter Reportageschnitte ist eine klare Grundstruktur aus Sequenzen und Komplexen, die den Zuschauer durch den Film geleitet. Für den Zuschauer muss immer zweifelsfrei klar sein, worum es gerade geht, wo er sich gerade befindet und wer sein Hauptprotagonist ist, er darf nicht verwirrt oder desorientiert werden, es sei denn, das ist ein Teil der Geschichte. Das Material und seine Anordnung muss Glaubwürdigkeit ausstrahlen. Wenn das alles stimmt, steigern Schnitte am Rand des Möglichen das Sehvergnügen.

DRAMATURGIE

Jede Reportage braucht einen übergreifenden Spannungsbogen.

Er besteht aus:

der Exposition, dem Konfliktaufbau, dem Höhepunkt, eventuell einem Handlungsumschlag, der Entspannung (Neutralisierung des Konfliktes)

Bevor ein Teilbogen vorbei ist, soll ein neuer Spannungsbogen beginnen.

Der Anfang soll:

- spannend sein
- neugierig machen
- das Thema setzen
- die Erzählform definieren

Die Reportagedramaturgie ...

- ... nimmt sich Zeit für die Entwicklung von Geschichten.
- sie verät nicht gleich alles und sie arbeitet wenn möglich mit „cliffhangern“.
- die Reportagedramaturgie ist in der Regel linear (oder: parallel)
- sie orientiert den Zuschauer räumlich und zeitlich (nicht abstrakt über Symbole)
- sie zielt auf Höhepunkte (dramaturgisch: Konflikte) hin
- die Reportage (der Reporter) ist nie in ihrem (seinem) Wissen dem Zuschauer voraus.
- die Reportagedramaturgie läßt Widersprüchliches, Überraschendes zu und bürstet nicht das vielschichtige Leben durch zu große Eindeutigkeit und "Windschlüpfrigkeit" aus der Reportage.

Die traditionelle Dramaturgie postuliert, dass eine dramaturgische Einheit aus einer ungeraden Anzahl von Elementen besteht (meist fünf oder sieben). Eine Sequenz besteht also aus fünf, sieben etc. Takes, ein Komplex aus fünf, sieben etc. Sequenzen und ein Film aus fünf, sieben etc. Komplexen. Der Höhepunkt kommt üblicherweise frühestens nach 2/3 der Filmzeit.

KOMMENTAR 1: VORBEMERKUNG

„Bilder zeigen immer konkrete Begebenheiten, nie etwas Abstraktes. Im Text müssen Hintergründe und Zusammenhänge beschrieben werden. Das kann das Bild alleine nicht leisten.“¹⁵

„Wie immer bei filmischen Produkten, ob im journalistischen oder im fiktionalen Film arbeiten Fernsehautoren auf fünf dramaturgischen Ebenen – Bilder, Töne, O-Töne, Musiken und Text – und damit in weitaus komplexeren Vorgängen als die Kollegen im Print oder Hörfunk. Was sich zunächst banal anhört, dass nämlich im Fernsehen Geschichten in Bildern und Tönen (und nicht im Text!) erzählt werden sollten, stellt sich in der Praxis als ausgesprochen schwierig dar, vor allem für Anfänger und für Quereinsteiger aus anderen Medien. Seit der Schulzeit, über Universität und journalistische Ausbildung haben wir gelernt, uns sprachlich und analytisch auszudrücken.

Kein Wunder, dass Fernsehmacher ihre Sprache selten als Hörtexte, oft aber als gedruckt lesbare Texte anlegen. Das Fernsehen bis hin zu den Nachrichtensendungen funktioniert jedoch über Sehen und Hören und vor allem über das Erleben, über Gefühle, über Sympathie und Antipathie, weitaus weniger über wohl formulierte Inhalte und den Verstand, als Journalisten gemeinhin glauben.

Das gilt insbesondere für die Reportage, die genau hier ansetzt und ansetzen muss, wenn sie das Ziel erreichen will, dem Zuschauer das Gefühl zu geben, ‚selbst dabei gewesen zu sein‘. In der Reportage steht das Miterleben im Vordergrund. Doch Begeisterung, Spannung und Emotionen werden im Film durch Bilder und – wichtiger noch – durch präsente Töne hergestellt. Der Text kann hierzu am wenigsten leisten. Merke: *Der Text liefert diejenigen Informationen, die sich nicht auf andere Weise transportieren lassen. Er steuert die Gesamtwahrnehmung.*

So fungiert der Text als ‚Spielmacher‘ für die anderen vier dramaturgischen Ebenen. Das gilt generell im Fernsehen und ganz besonders für die Reportage.“¹⁶

„Unabhängig vom Inhalt – die Sinne in Bewegung zu bringen ist das erste handwerkliche Ziel für Reportageautoren im Fernsehen. Voraussetzung dafür ist allerdings, dass sie ihr filmisches Handwerk beherrschen, um den Text weitgehend zu entlasten und auf das Wesentliche zu beschränken.: Die Steuerung der Wahrnehmung von Bild und Ton. Vertieft die Textführung die sinnliche Wahrnehmung dieser dramaturgischen Ebenen, landen wir mitten in der Fernsehreportage. Beschreibt der Text Vorgänge, Situationen und Gefühle, so wie es Hörfunk und Printkollegen in ihren Medien logischerweise tun müssen, entfernen wir uns nicht nur vom Medium Fernsehen, sondern auch weit weg von der Fernsehreportage.“¹⁷

¹⁵ Ordolff, Martin: Sie müssen eine Einheit bilden. In: Sage & Schreibe Werkstatt.Beilage des journalist 6/2001, Seite 7

¹⁶ Eimler, Wolf-Michael: Textregeln einer Königsform. In Sage & Schreibe Werkstatt.Beilage des journalist 6/2001, Seite 12 ff

¹⁷ ebda. Seite 14

KOMMENTAR 2a

Für den Kommentar in der TV-Reportage gelten die allgemeinen Regeln des ‚Textens für das Hörverstehen‘:

- die Texte sind unmittelbar verständlich (Inhalte erschließen sich nicht erst im Rückblick; „Vorwärtsverständlichkeit“);
- der Text enthält nur die wesentlichen Informationen und überfordert den Zuschauer nicht;
- die Informationen kommen portionsweise und bauen aufeinander auf;
- die Sätze sind meistens kurz und anschaulich formuliert;
- Wichtiges steht in Hauptsätzen, Unwichtigeres schon mal in Nebensätzen;
- wesentliche, weiterführende Informationen kommen an das Satzende;
- möglichst wenige Adjektive und attributive Bestimmungen verwenden.
- der Satzbau entspricht der gesprochenen Sprache;
- etc.

Der Kommentar in der TV-Reportage muss sich nach dem Bild richten und es erweitern:

- er wird erst geschrieben, nachdem der Schnitt fertig ist;
- er richtet sich nach den Bildern und Tönen;
- er beeinflusst, zusammen mit den Bildern und Tönen, den Rhythmus des Filmes;
- er hat einen geringen Umfang und läßt den Bildern und Tönen genug Raum (intensive Szenen eignen sich weniger für Kommentar als ruhige);
- er muss immer wieder einen Bezug zum Bild haben („Punktschweissen“);
- er darf das Bild nicht nur verdoppeln;
- er darf keine Bild-Text-Schere entstehen lassen.

Der Kommentar in der TV-Reportage gehorcht den allgemeinen Grundregeln der Reportage:

- er kommt aus dem Blickwinkel des Augenzeugen;
- er erzählt eine Geschichte (einen Ablauf);
- er ist authentisch (glaubwürdig, konkret);
- er lädt zum Miterleben ein (emotionalisierend ohne vordergründige Betroffenheit).

KOMMENTAR 2b

Für den Kommentartext in der TV-Reportage gilt unter anderem:

- er macht überwiegend schauplatzbezogene Aussagen;
- er entwickelt seine Geschichte und enthüllt seine Schlüsselaussagen (anders als die Nachricht) nicht gleich am Anfang;

„Immer auf der Höhe des Zuschauers texten! Soll heißen: Der Autor, egal an welcher Stelle er sich im Film befindet, kann und darf (im Gegensatz zu anderen Genres) nicht mehr wissen als der Zuschauer.“¹⁸

- durch „Organisationsfloskeln“ („Montag Morgen, sechs Uhr ...“; „Plötzlich...“, „Währenddessen in der Wohnung gegenüber ...“) werden die einzelnen Teilgeschichten räumlich, zeitlich und dramaturgisch eingeordnet, es wird eine authentische, konkrete Atmosphäre geschaffen und der Zuschauer wird orientiert.

FRAGE:

- soll man seine Reportage-Komentartexte selbst sprechen?
- muß die ‚Spreche‘ die Beteiligung des Kommentators spüren lassen?

¹⁸ ebda.: Seite 13

EXKURS ZUR GESCHRIEBENEN REPORTAGE

Die Meldung: „Eine schwere Gasexplosion, die am Montagmorgen ein fünfstöckiges Wohnhaus im Münchner Stadtteil Schwabing vollkommen zerstörte, forderte bisher zwei Menschenleben und verletzte 18 Personen zum Teil schwer. Nach Angaben der Polizei wurde am Nachmittag immer noch ein Hausbewohner vermißt.“

Die Reportage: „7 Uhr 18 zeigte die weißlackierte Küchenuhr, die unter den Gesteinstrümmern auf der Straße lag. Zu dem Zeitpunkt war sie unter der Wucht einer der größten Gasexplosionen, die München nach dem Krieg erschütterten, durchs Fenster geflogen. Rundherum lagen verstreut noch andere Küchengegenstände, zertrümmerte Fernsehapparate, Möbel und ein blutiges Leintuch.“¹⁹

¹⁹ LaRoche, Walter von: Einführung in den praktischen Journalismus.München1975. Seite139

ANLAGE: Roman Brodmann - Fernsehjournalismus²⁰

(Brodmann zitiert einen Brief, den er an eine Kollegin geschrieben hat, die auf der Suche nach der idealen Bauernhochzeit ist.)

"Sie wollen eine Bauernhochzeit filmen. Ich weiß nicht, warum. Vorerst habe ich die Tatsache zu respektieren. Es gibt keinen zwingenden Grund, eine Bauernhochzeit nicht zu filmen. Möglich ist der Versuch, hinzuweisen auf ein Reservat, das sich mit bemerkenswerter Selbstverständlichkeit behauptet: Feststellung einer anachronistischen Kuriosität mit der Frage nach Kraft und Motiv. Oder ist es ein Reservat, das verkrampft und verlogen behauptet wird, wie Folklore für die Touristen? Oder dachten sie an die Traurigkeit, die uns überkommt, beim Anblick vergeblichen Bemühens, beim Anblick von Menschen zum Beispiel, die Traditionelles stammeln, weil sie das ihrem Habitus, ihrer Herkunft, ihrer Umgebung schuldig zu sein glauben? Oder wollen sie einfach nur zeigen: So sind Bauernhochzeiten heute? Wir waren uns in den letzten Monaten nicht nah genug, um darüber sprechen zu können. Ich beobachte nur beiläufig und mit Abstand, aber doch mit wachsendem Unbehagen, wie lange sie auf Motivsuche waren. Wie ein Strahler, der Bergkristalle sucht in einer längst ausgeplünderten Gegend. Suchten Sie ein Museumsstück? Wenn ja, warum? Um zu zeigen, wie unsere Welt nicht mehr ist? Gestern nun schossen Sie das Blitzlicht ab, als Sie erzählten, daß just an diesem Tag der Hochzeit, die nun inzwischen ausgemacht und festgelegt ist, ein Fußballspiel übertragen wird. Sie sagten, es sei nun Ihre ganze Sorge, daß es im Saal dieses Landgasthofes möglicherweise Empfangsgeräte geben könnte, die der Hochzeit die Schau stehlen, also auch den Ablauf des Films beeinträchtigen würden. Und hier ist die Frage nach dem Sinn Ihres Vorhabens bereits von fataler Dringlichkeit. Da erkennt man die Symptome einer Krankheit, die es bei der Zahl schon vorhandener Abwehrkörper eigentlich gar nicht mehr geben dürfte. Sie wollen einen sogenannten Dokumentarfilm (oder, branchenüblicher, ein Feature) drehen zum Beweis, daß die Vorstellungen, die Sie sich über eine Sache gebildet haben, zutreffen. Die Wirklichkeit soll sich ihrem Film soweit anpassen, daß die im Expose aufgerissene Dramaturgie wieder stimmt. Man muß sich das vor Augen halten, Ihr Schicksal webt an einem

20 Brodmann, Roman: Fernsehjournalismus. Skript der Schule für Rundfunktechnik, ohne Zeitangabe

Dokumentarfilm, wie er nur in Sternstunden entsteht: eine Bauernhochzeit mit allem tradierten Drum und Dran geht vorübergehend unter in einer Fußballübertragung des Fernsehens. Ganz unerwartet bietet sich ein gesellschaftliches Lehrstück an, wie es eindrücklicher kaum denkbar wäre. Mit enthüllenden Zusammenstößen dieser Art wäre Filmgeschichte zu machen, aber Sie wollen Ihre ungestörte Bauernhochzeit haben, mit Hochzeitsgästen, die Ihre Identität an der Garderobe abgeben. Ich war schon immer der Meinung, daß für Dokumentarfilme keine Drehbücher geschrieben werden sollten. Jetzt weiß ich, daß man auch das Drehbuch im Kopf verbieten müßte. Diese Strenge ist nun gleich zu relativieren mit dem Hinweis auf die Größe der Versuchung und mit dem Eingeständnis, daß es wohl keinen unter uns gibt, der dieser Versuchung nie erliegen wäre: ein Gefäß aufzustellen und es im Sinne seiner Erwartung zu füllen. Wie sollte man ohne Erwartung überhaupt zum Thema kommen? Wie sollte man das Interesse an einem Stück dieser Welt mit der Leidenschaftlichkeit ausstatten, die unsere Neugierde fordert, wenn dieses Interesse nicht zielgerichtet sein darf? Es ist ja schon ein Teil der redaktionellen Forderung, daß ein besonderer Aspekt das Thema zu rechtfertigen hat. Es muß einer wenigstens Werner Herzog heißen, um sagen zu können: "Ich mache einen Film über Bäume, und was dabei herauskommt, werdet ihr dann schon sehen". Der Fußgänger unter den Dokumentarfilmern braucht die gezielte Erwartungshaltung schon als Legitimation seines Ansinnens, fünftausend Meter Kodakmaterial belichten zu wollen. Aber er darf sich, wenn er einmal ein Herzog werden möchte, von dieser Notwendigkeit einer Zielprojektion nicht die Neugier auf das Tatsächliche verstellen lassen, und das Tatsächliche ist immer anders als unsere Vorstellungen."

Bodo Witzke

Bodo Witzke ist seit 1987 Redakteur und Filmemacher in der Chefredaktion des ZDF. Er wurde 1955 in Krefeld geboren, ist graduerter Ingenieur der Fototechnik, absolvierte ein Cutter- und ein Redaktionsvolontariat beim ZDF.

Bodo Witzke ist Autor von mehr als 50 Dokumentationen, Reportagen und Dokumentarfilmen zu sozialen, entwicklungs-, umwelt- und bildungspolitischen Themen. Seine Dreh- und Vortragsreisen führten ihn nach Kolumbien, Russland, Pakistan, Afghanistan, Haiti, die USA. Für seine Filme erhielt er eine Reihe von Preisen und Auszeichnungen. So z.B. für die Filme:

„Unter Mördern, Priestern und Vergessenen - deutsche Ärzte in Kolumbien“ (1993 - Film- und Fernsehpreis des Hartmannbundes).

„Vergiften wir unsere Kinder“ (1994 - XXI. Ekotopfilmfestival: Erster Preis in der Kategorie Populärwissenschaftliches Programm und der Preis des Gesundheitsministers der Slowakischen Republik).

„Die Stimme der Gefolterten. Eine Reise mit amnesty international“ (1995 - 1. Preis des „Journalistenpreises Entwicklungspolitik“ in der Sparte Fernsehen des Bundesministeriums für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung)

Zusammen mit Ulli Rothaus produzierte er die erfolgreichen dokumentarischen ZDF-Serien „Frankfurt Airport“ (1999/2000), „Hamburger Hafen (2002) und „Das Bahnhofsviertel (2004). „Frankfurt Airport“ wurde mit dem Hugo-Junkers Preis der Vereinigung der Luft- und Raumfahrtjournalisten (2000) ausgezeichnet.

Neben seiner Arbeit als Autor hat Bodo Witzke zahlreiche Dokumentationen, Reportagen und Themenabende für das ZDF, für 3sat und für ARTE redaktionell betreut. Er hat Porträts und Werkschauen bekannter Dokumentarfilmer produziert, Aus- und Fortbildungs-Seminare für das ZDF, die ZFP und verschiedene Sender der ARD durchgeführt und Redaktionen konzeptionell beraten.

Bodo Witzke hat eine Reihe von Büchern produziert, darunter zwei von ihm gezeichnete Cartoonbücher: „Happy birthday“ (1988) und „Kleines Lexikon der Liebe“ (1992). Er ist zusammen mit Susanne Marschall Herausgeber des Buches „Wir sind alle Menschenfresser - Georg Stefan Troller und die Liebe zum Dokumentarischen“ (1999). Er schrieb mit Ulli Rothaus das Standardwerk „Die Fernsehreportage“ (2003). In dem Buch „Fernsehjournalismus“ von Martin Ordolf schrieb er die Fachkapitel zur „Doku-Soap“ und zur Differenzierung zwischen „Dokumentarfilm, Dokumentation, Reportage“. Das Buch „Ich muss nicht Angst vor Bomben haben. Der Dokumentarfilmer Hans-Dieter Grabe“ ist 2006 erschienen.

Bodo Witzke ist verheiratet, hat zwei Kinder und lebt bei Mainz.

Stand 6/2006