

Erster Teil:

Grundlagen des Fernsehjournalismus

1. Bild

1.1 Filmisches Erzählen

Das Erzählen ist das wesentliche Merkmal eines Filmes. Im Gegensatz zum Foto zeigt ein Film immer einen Ablauf – ganz gleich wie kurz oder lang er ist. Er ist eine Folge von Bildern und Tönen, aus denen die Zuschauer Schlüsse ziehen:

»Aus zwei Einstellungen, von denen die erste vielleicht einen Grabstein, die zweite eine weinende Frau zeigt, konstruieren wir bereits eine Geschichte.«
(Cheshire 1986, 6)

Gestaltungsmittel. Um im Fernsehen filmisch zu erzählen, stehen den Autoren verschiedene Gestaltungsmittel zur Verfügung: bewegte oder stehende Bilder, die später im Schnitt bearbeitet werden, Interviews mit Experten, Betroffenen oder Menschen auf der Straße, der Text, die Töne bzw. Geräusche vom Drehort oder aus dem Klangarchiv, Animationen, Grafiken und Musik. Aus der Verknüpfung dieser Bausteine entsteht ein Beitrag. Nicht immer sind alle Komponenten gleichermaßen daran beteiligt. Das hängt von der Art und der Länge des Filmes ab. Eine klassische Reportage z.B. kommt immer ohne Grafiken aus. Ein Beitrag von drei Minuten Länge braucht nicht unbedingt einen Text, wenn die Interviewpassagen stark genug sind – beispielsweise bei einem Porträt.

Aussagewunsch. Welche Gestaltungsmittel eingesetzt werden, ist also von Fall zu Fall verschieden. Eines ist jedoch für das filmische Erzählen unerlässlich: Der Autor muss sich vor Beginn der Dreharbeiten darüber im Klaren sein, welche inhaltlichen Schwerpunkte er in seinem Beitrag setzen will und wie diese gestaltet werden sollen. Peter Kerstan spricht hier vom **Aussagewunsch**:

»Der Begriff Aussagewunsch ist nicht nur die Bezeichnung für eine Vorstellung, sondern er repräsentiert einen Arbeitsschritt der Filmgestaltung. Der Aussagewunsch ist einmal eine Hypothese für die Verständlichkeit und gleichzeitig ein Kriterium für den Einsatz meiner Gestaltungsmittel. Bei jeder Einstellung, jeder Sequenz, jedem Satz des Textes kann ich mich fragen: Entspricht dieses eigentlich meinem Aussagewunsch?« (Kerstan 2000, 32 f.)

Ein klar formulierter Aussagewunsch erleichtert das Zusammenspiel von Journalist und Kamerateam ungemein. Der Kameramann Christian Hahn weist darauf hin, dass eine möglichst bildhafte, anschauliche Beschreibung des Themas dabei sehr hilfreich ist. Es kann dann zielgerichteter und ökonomischer gedreht werden. In der Praxis ist das nicht immer der Fall. Journalisten, denen die Aussage ihres Beitrages nicht klar ist, lassen gerne Bilder »zur Sicherheit« drehen (unter Kameraleuten wird das »Jagen und Sammeln« genannt). Später im Schnitt haben diese Autoren dann viel zu viel Material. Dadurch wird es wesentlich schwieriger, eine klare Struktur für den Beitrag zu finden. Nur wenn der Aussagewunsch feststeht, ist für die Kamerateams der technische und gestalterische Teil ihrer Arbeit zielorientiert möglich. Sind Schwenks oder Zooms für die »Story« sinnvoll oder störend? Unterstützt eine bewegte Kamera die Aussage des Filmes, oder sind eher ruhige Bilder vom Stativ gefragt?

Dramaturgie. Kramatek, Pockrandt und Kerstan empfehlen, alle Gestaltungsmittel nur dem Aussagewunsch entsprechend einzusetzen (vgl. Kramatek/Pockrandt/Kerstan, 1986, 149). Die zentrale Botschaft eines Filmes solle in kleine Aussageeinheiten untergliedert werden – in einzelne Komplexe, die die verschiedenen dramaturgischen Mittel enthalten: Spannungsanstieg, einen Höhepunkt und eine Entspannungsphase, damit die Aufmerksamkeit des Zuschauers erhalten bleibt (vgl. Kerstan, in: Schult/Buchholz, 2000, 44). Dafür braucht es einen oder mehrere Protagonisten und Antagonisten, z.B. einen Newcomer, der gegen den alteingesessenen Bürgermeister antritt. Fast immer geht es um das Aufzeigen eines Problems und dessen Lösung. Dabei ist der Hauptkonflikt von entscheidender Bedeutung. Aber auch Nebenschauplätze und Nebencharaktere sind wichtig, weil sie für Abwechslung sorgen und damit die Dramaturgie eines Filmes positiv beeinflussen. Das filmische Erzählen funktioniert vor allem dann, wenn es dem Autor gelingt, unvorhersehbare Situationen und Entwicklungen in seine Geschichte zu integrieren. Sie sind das Salz in der Suppe:

»Eine Erzählung muss unerwartete Information enthalten (beispielsweise komische, gefährliche, ungewöhnliche oder fremdartige Situationen). Handlungsabläufe, die genau den Erwartungen von typischen Ereignissen

entsprechen, schaffen keine Geschichte: ›Hans ging in die Wirtschaft. Er bestellte ein Schnitzel. Später bezahlte er und ging.‹ Dem Erzähler droht hier die vernichtendste aller Reaktionen, die Frage: ›Na, und?‹ Je stärker die Mitteilung über Typisches, Erwartetes hinausgeht, desto höher ist der Informationsgehalt.« (Kiener 1999, 76 f.)

Für Reportagen oder Dokumentationen sind die dramaturgischen Mittel von großer Bedeutung, da der Zuschauer für einen längeren Zeitraum angesprochen werden soll. Doch auch für kurze Beiträge sind sie wichtig, da sie den Hauptausgangswunsch unterstützen. Beim Dreh sollten Autor und Kamerateam nicht nur auf die Handlung selbst achten, sondern auch auf die Reaktion, die diese Handlung hervorruft:

»Viewers may misunderstand one-third of everything they see on television. The most powerful and memorable images on television often are not action shots, but images where people are reacting to the action.« (Tompkins 2002, 88)

Die Komplexe eines Beitrages bestehen aus den einzelnen Sequenzen. Deren Bausteine sind die Kameraeinstellungen. In der Praxis bedeutet das in letzter Konsequenz, dass bei jedem gedrehten Bild auf den Ausgangswunsch geachtet werden sollte. Sicherlich ist das nicht immer möglich, anzustreben ist es aber auf jeden Fall. Wilma Kiener unterscheidet zwischen verschiedenen Perspektiven, die das filmische Erzählen möglich machen. Am Beispiel des Dokumentarfilmes führt sie die Innen- und die Außenperspektive auf (vgl. Kiener 1999, 213 ff.). Die Technik der Innenperspektive wird benutzt, um aus der Sichtweise eines Protagonisten zu filmen. Der Zuschauer hat das Gefühl des Miterlebens. Das kann z.B. durch eine »subjektive Kamera« erreicht werden (vgl. Kapitel Kamera):

»Beliebt sind mit wackeliger Kamera ausgeführte Gänge durch Wäldchen und Straßenfluchten, Wiesen und Wälder in schwankendem Schritt durchmessen füllen manch lang geratene Textstelle.« (Kiener 1999, 214)

Bei der Außenperspektive nimmt der Kameramann eine beobachtende Haltung ein. Die Bilder sind eher distanziert als mittendrin im Geschehen. Die Emotionen und die Erlebniswelt der Protagonisten sind für den Zuschauer dadurch weiter entfernt. Sein Standpunkt liegt außerhalb des Aktionsradius der handelnden Personen (vgl. Hurst 1996, 100).

Systematische Planung. Noch immer wird das klassische Storyboard empfohlen, um das filmische Erzählen zu planen und zu strukturieren. Es enthält

Zeichnungen, die den gesamten Ablauf und die einzelnen Kameraeinstellungen skizzieren. Zudem werden Anmerkungen über die Länge der Sequenzen, die inhaltlichen Aspekte und den Ton gemacht. Anders als bei Spielfilmen wird in der gängigen Praxis des Fernsehjournalismus ein solches Storyboard mit Zeichnungen jedoch nur selten benutzt. Es gilt als antiquiert. Wenn die Dreharbeiten beginnen, haben die Autoren häufig nur eine bestimmte Vorstellung im Kopf, wie sie ihr Thema bildlich umsetzen wollen. Bei aktuellen Themen reicht das meist auch aus.

Doch schon bei Magazinstücken kann ein vorher schriftlich ausgearbeitetes Konzept durchaus hilfreich sein, um dem Kamerateam den Aussagewunsch eines Beitrages deutlich zu machen. Es gibt eine allgemeine Einführung in das Thema und ist zugleich ein zeitlicher Plan für der Abfolge der Dreharbeiten. Ein gutes Konzept gibt den roten Faden des Filmes vor, ohne die Entwicklungen vor Ort zu sehr einzuschränken. Bild- und Textaussage, die inhaltliche Richtung der Interviewaussagen, die ungefähre Länge der einzelnen Sequenzen und die Einbettung in den Gesamtkontext des Filmes sollten enthalten sein. Wenn eine Vorbesichtigung des Drehortes möglich ist, machen manche Redakteure Fotos, die dann im Konzept als visuelle Motive integriert werden können.

Der Nachteil eines solchen Konzeptes ist, dass sich am Drehort häufig Dinge ganz anders ergeben, als man sie am Schreibtisch geplant oder am Telefon abgesprochen hat. Das passiert besonders häufig, wenn eine Vorbesichtigung des Drehortes eben nicht möglich war und die Schauplätze dem Team unbekannt sind. Der Autor sollte immer bereit sein, sich auf neue Entwicklungen am Drehort einzulassen und darauf zu reagieren. Dabei darf das Team jedoch nie den Aussagewunsch aus den Augen verlieren. Einigen Autoren fällt es schwer, sich von einem vorher ausgearbeiteten Konzept zu lösen. Die Wirklichkeit wird dann »passend gemacht« – zum Schaden des Filmes. Gerade bei Reportagen, wo es stark auf das Unerwartete, das Beobachtende und das Authentische ankommt, sind bis ins Detail ausgearbeitete Konzepte nicht zu empfehlen.

1.2 Dreharbeiten

Die Produktionszeiten bei den Dreharbeiten sind wesentlich kürzer geworden. Nur bei längeren Film ist noch die Zeit da, um sich mit dem Schauplatz oder den Personen auseinander zu setzen. Die Kameraleute haben es dadurch schwerer, eine Beziehung zu den Protagonisten aufzubauen. Das Motto »Hit and Run« bestimmt viele Dreharbeiten. Das bedeutet, dass in der Praxis bei kürzeren Beiträgen oft auf bestimmte Gestaltungskriterien, die das Bild optimieren würden, verzichtet wird. Der Kameramann versucht aus den Bedingungen, die er am Drehort vor-