

# HANSER



Leseprobe

Thomas Petrasch, Joachim Zinke

Videofilm

Konzeption und Produktion

ISBN: 978-3-446-42757-0

Weitere Informationen oder Bestellungen unter

<http://www.hanser.de/978-3-446-42757-0>

sowie im Buchhandel.

## 2 Konzeption

### 2.1 Berufsbilder Redakteur und Autorin

In öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten (Sektor Fernsehen) wird zwischen Redaktions- und Produktionsbereich unterschieden. Während Fernsehredaktionen für die Entwicklung von Ideen zuständig sind, sorgen die Mitarbeiter aus dem Produktionsbereich für die technische Umsetzung dieser Ideen.

#### 2.1.1 Redakteur

Eine Fernsehredaktion (frz. *redaction* = Abfassung, Ausarbeitung) ist für den Inhalt und die Form einer Sendung verantwortlich. Sie dient bis zur Endfertigung und Abnahme der Sendefassung als inhaltlicher Gestalter und Kontrolleur einer Sendung. In jeder öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalt existieren verschiedene Redaktionsebenen mit über- und untergeordneten Redaktionen: Programmdirektion, Chefredaktion, Hauptredaktionen und Fachredaktionen. Alle diese Redaktionsebenen wirken bei der Stoffauswahl mit (vgl. Stader 1996, S. 15).

Redakteure in einer Rundfunkanstalt sind ebenso wie die bei den Printmedien beschäftigten Kollegen journalistisch tätig. Ein Fernsehredakteur verfasst zu einer geplanten Reportage oder Dokumentation auf zwei bis drei Seiten eine Ideenskizze bzw. ein Exposee. Das Exposee macht Angaben über Inhalt, Aussage und Gliederung sowie zu Möglichkeiten der filmischen Umsetzung. Es dient nicht nur der Redaktion, sondern später im Realisierungsfall auch der Produktion als Orientierungs- und Entscheidungshilfe. In öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten ist nach Fertigstellung des Exposees eine so genannte „Stoffzulassung“ zu beantragen. Dabei ist ein langer Instanzenweg über die einzelnen Redaktionsebenen zu beschreiten. Der erste Produktionsleiter muss während dieser Phase die Schätzkosten errechnen. Ist ein Zulassungsbescheid erfolgt, muss für



**Abbildung 2-1:**  
Expertisenerstellung  
am Computer

die Reportage oder die Dokumentation ein ausführliches Treatment ausgearbeitet werden. Ein Drehbuch wird nur bei aufwändigen Produktionen (Fernsehspiele, Unterhaltungsshows etc.) benötigt.

Führt eine Redaktion ein Projekt durch, ernennt der Redaktionsleiter ein Redaktionsmitglied zum Stoffführenden Redakteur. Je nach Bedarf werden Redakteure von Redaktionsassistenten unterstützt. Für eine Dokumentation fertigen diese Assistenten Expertisen an und erstellen Mappen mit publizistischen Beiträgen zum Thema (so genannte *Clippings*). Sie recherchieren, besuchen Archive, lassen Ausschnitte aus früheren Produktionen „abklammern“ und bereiten dadurch Einspielsequenzen für die neue Dokumentation vor. Außerdem schreiben sie Vorlagen für Moderationen und führen Interviews durch.

In einer Redaktion sind fest angestellte Redakteure und zahlreiche freie redaktionelle Mitarbeiter tätig. Fernsehredaktionen engagieren für Auftragsarbeiten häufig freie Autoren, um die Zahl der fest angestellten Redakteure gering zu halten und mit Hilfe dieser Freiberufler zur Flexibilisierung und Kostensenkung der Fernsehprogrammproduktion beizutragen. Die so genannten „festen Freien“ sind diejenigen Freiberufler, die aufgrund kontinuierlicher Auftragsarbeiten in langjährigen Engagements einen relativ gesicherten Status in den Redaktionen erlangt haben und Auftragsarbeiten in einem bestimmten Mindestumfang zugesichert bekommen.

Auch für Fernsehjournalisten gilt wie für die Kollegen der Presse der Pressekodex des Deutschen Presserates als Grundsatz für ihre journalistische Arbeit.

### 2.1.2 Autorin

Eine Autorin (lat. *auctor* = Urheber; frz. *auteur* = Verfasser) übernimmt für eine entstehende Reportage oder Dokumentation sowohl redaktionelle Arbeiten als auch Aufgaben, die bei Fernsehfilm- und Spielfilmproduktionen der Produktionsleitung zufallen. Aus diesem Grund muss eine Autorin geeignete Drehorte recherchieren und Personen ausfindig machen, die bei einer Befragung interessante Informationen geben können. Interviews gehören zu den wichtigsten Elementen von Reportagen und Dokumentationen. Diese werden so geführt, dass die Autorin rechts oder links neben dem Camcorder steht und von dieser Position aus die Fragen an die interviewte Person stellt. Folglich schaut die interviewte Person bei der Beantwortung der gestellten Fragen seitlich am Camcorder vorbei.

Bei Interviews ist darauf zu achten, dass die Fragen der Autorin mit einem der sechs journalistischen W-Frageworte (Wer?, Was?, Wo?, Wann?, Wie?, Warum?) beginnen. Weil durch diese Fragemethode die

**Internetadressen:**  
[www.djv.de](http://www.djv.de)  
[www.presserat.de](http://www.presserat.de)  
[www.ard-zdf-medienakademie.de](http://www.ard-zdf-medienakademie.de)  
[www.vgwort.de](http://www.vgwort.de)

zuvor gestellten Fragen nicht gesendet werden müssen, ist der Frage- und Antwortcharakter des geführten Interviews leicht zu kaschieren und die Antworten des bzw. der Interviewten sind als eine eigenständige zusammenhängende Erzählung oder als Erinnerungen interpretierbar.

Bei der Formulierung von Interviewfragen denkt die Autorin schon an die Antworten, die für die zu vermittelnde Story erforderlich wären. Dies soll jedoch nicht heißen, dass den Interviewten Antworten in den Mund gelegt werden. Durch geschickte Fragenformulierung kann jedoch auf bestimmte inhaltliche Aspekte abgezielt werden. „Offene Fragen lassen für die Antwort einen großen Spielraum. Geschlossene Fragen sollen die Antwortmöglichkeiten eingrenzen und den Interviewverlauf stärker lenken“ (La Roche 2000, S. 163). Beim Befragen von Personen gilt es zu beachten, dass Mehrfachfragen bzw. zu lange und zu komplizierte Fragen zu vermeiden sind. Die Interviewten sollen beim Beantworten der Fragen nicht unterbrochen werden.

Eine Autorin einer Dokumentation oder eines News-Beitrags ist nicht nur für die Dreharbeiten, sondern auch für den Videoschnitt verantwortlich. Sie benötigt deshalb mindestens Grundkenntnisse über den kompletten Videofilmproduktionsprozess. Eine Autorin ist auf die gute Zusammenarbeit mit Kameramännern und Cutterinnen angewiesen. Je genauer sie deren Aufgaben kennt und je besser sie deren Fachsprache spricht, desto präziser und schneller werden ihre eigenen dramaturgischen und gestalterischen Ideen umgesetzt.

Während der Aufnahmephase übernimmt die Autorin die Aufnahmeleitung und die Regie, d. h. die Führung und Anleitung des Teams. „Viele Autoren sind auf diese Führungsaufgabe nicht vorbereitet, verhalten sich falsch, was zu Ärger im Team führt und sich unmittelbar negativ auf das Ergebnis auswirkt“ (Blaes 1997, S. 362). Arbeitsrechtlich ist allerdings der Kameramann für das Team und dessen Sicherheit verantwortlich.

Bei dokumentarischen ARD-Sendereihen steht für deren Realisierung dem zuständigen Redakteur ein ganzes Autorenteam zur Verfügung. Die Autorin wird namentlich im Titel nach den Worten „Ein Film von ...“ und/oder im Abspann nach den Worten „Buch und Regie“ genannt. Auch der zuständige Redakteur wird im Abspann erwähnt.



**Abbildung 2-2:**  
Interviewführung

## 2.2 Dokumentarische Projekte

In einer ersten Näherung können sämtliche Videofilm- oder Filmproduktionen entweder in die Sparte „Fiktion“ (filmische Umsetzung von frei erfundenen bzw. erdichteten Geschichten [lat. *fictio* = Bildung, Formung, Gestaltung]) oder in die Sparte „Non-Fiktion“ (filmisches Festhalten von real stattfindenden Ereignissen) eingeteilt werden. Bei einer genaueren

Betrachtung verliert diese Unterscheidung jedoch schnell ihre Bedeutung, weil zum einen erdichtete Vorgänge häufig verschiedene reale Ereignisse als Grundlage haben. Zum anderen sind scheinbar reale Dokumentationen durch Beachtung dramaturgischer Aspekte oder infolge einer bildgerechten Arrangierung von gefilmten Personen sowie beweglichen Objekten filmisch durchkonstruiert. Schon allein aufgrund des begrenzten und bewusst gewählten Bildausschnitts kann eigentlich niemals von „Non-Fiktion“ gesprochen werden. Es muss stets davon ausgegangen werden, dass jede scheinbar neutrale und interessenfreie Fernsehberichterstattung die Realität verzerrt wiedergibt.

### 2.2.1 Dokumentarfilm

Die Wertschätzung, die der Dokumentarfilm als Genre genießt, beruht hauptsächlich auf Filmen wie die des US-Amerikaners Robert Flaherty. Die Regisseure solcher Dokumentarfilme gelangten über das Stadium der reinen Beobachtung hinaus und vermittelten etwas von den emotionalen Untertönen und der tieferen Bedeutung der geschilderten Ereignisse. Den Begriff „Dokumentarfilm“ (engl. *documentary*) hat wohl erstmals John Grierson (1898–1972), der Begründer der englischen Dokumentarfilmbewegung in seiner Besprechung von Flahertys Dokumentarfilm „Moana“ (1926) geprägt. Flahertys erster Film „*Nanook of the North*“ (deutscher Titel: „Nanuk, der Eskimo“) aus dem Jahr 1922 gilt allgemein als das Gründerwerk des Dokumentarfilmgenres. Flaherty erachtete auch für einen Dokumentarfilm eine Story als wünschenswert. Es gibt so gut wie keinen Flaherty-Film, der nicht wohlgegliederte Passagen enthält. Seine Filme zeigen eine „zunehmende Tendenz zu deutlich umrissenen Story-Entwicklungen. Während sich *Nanook* noch auf eine zusammenhängende und verständnisvolle Darstellung des Eskimolebens beschränkt, erzählt Louisiana Story die Begegnung zwischen einem Jungen aus einem weitentlegenen südlichen Distrikt und einem Ölbohrerturm auf eine Weise, die schon fast über Flahertys Programm hinausgeht; noch ein Schritt weiter in dieser Richtung, und der Dokumentarfilm würde zu einem ausgesprochenen Storyfilm werden“ (Kracauer 1985, S. 226).

Infolge des technischen Fortschritts wurden Anfang der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts Filmkameras und Tonaufnahmegeräte mobil und flexibel. Die Bilder, die mit 16-Millimeter-Filmkameras von der Schulter oder aus der Hand aufgenommen wurden, waren zwar bildtechnisch wegen Unschärfen, Fehlbelichtungen oder abrupter Kamerabewegungen nicht immer perfekt. Sie vermittelten aber gerade deshalb einen Eindruck hoher Authentizität. In den USA und Frankreich entwickelten sich zwei Dokumentarfilm-Schulen, die sich inhaltlich, filmgestalterisch und filmtechnisch vom Mainstream-Kinofilm distanzieren.

**Robert J. Flaherty:**  
US-amerikanischer  
Filmregisseur  
\* 16.2.1884 in Iron  
Mountain  
† 23.7.1951 in New  
York

**Internetadresse:**  
[www.agdok.de](http://www.agdok.de)

In den USA traten Robert Drew, Richard Leacock, Donn Alan Pennebaker, die Brüder Albert und David Maysles, Fred Wiseman und andere für das „*Direct Cinema*“ ein. „Diesem rein beobachtenden Ansatz zufolge dringt die Kamera so wenig wie möglich kontrollierend in das von ihr gezeigte Leben ein, um die Spontaneität und den Ablauf der Ereignisse möglichst nicht zu stören oder zu unterbrechen. Es wurde ohne viel technischen Aufwand gefilmt, ohne spezielle Beleuchtung oder Vorbereitungen; man wartete, daß sich die Ereignisse entwickelten. Die Vertreter des *Direct Cinema* berufen sich zwar auf die Unverfälschtheit ihrer Methode, doch falls die Kamera nicht tatsächlich versteckt angebracht wird, was an sich eine ethisch bedenkliche Praxis wäre, sind sich die Mitwirkenden normalerweise der anwesenden Kamera bewußt und verhalten sich automatisch entsprechend“ (Rabiger 2000, S. 50).

Im Dokumentarfilm „*Primary*“ (Leacock, Pennebaker, Drew) aus dem Jahr 1960 blickte die Kamera hinter die Kulissen der Präsidentschaftsvorwahlen der Demokratischen Partei in Wisconsin, deren Kandidaten Hubert Humphrey und John F. Kennedy waren. Aus Themenwahl und Drehzeitpunkt ergaben sich in diesem Film zwangsläufig dramaturgische Spannungsbögen.

In Frankreich entwickelte Jean Rouch einen anderen, zweiten Ansatz, der als „*Cinéma Vérité*“ bezeichnet wurde. „Das *Cinéma Vérité* ließ die Interaktion zwischen den Akteuren und dem Regisseur nicht nur zu, sondern förderte sie sogar. [...] Entscheidend aber war, daß der Regisseur selbst charakteristische Ereignisse auslösen und nach vielversprechenden Momenten Ausschau halten sollte, anstatt passiv darauf zu warten. [...] Der Dokumentarfilmer des *Direct Cinema* ging mit seiner Kamera zu einer spannenden Situation und wartete hoffnungsvoll auf eine Krise; die Rouch-Variante des *Cinéma Vérité* versuchte, diese Krise selbst herbeizuführen. Der *Direct-Cinema*-Künstler strebte nach Unsichtbarkeit; der *Cinéma-Vérité*-Künstler bekannte sich oft zu seiner Rolle als Beteiligter. Der *Direct-Cinema*-Künstler spielte die Rolle des unbeteiligten Zuschauers, der *Cinéma-Vérité*-Künstler die des Provokateurs“ (Rabiger 2000, S. 51 f.).

Die dokumentarische Kamera „kann zwar auch um die Handlungen, die sie aufnimmt, wissen, doch das Arrangement und die Inszenierung können immer wieder durchbrochen und irritiert werden. Sie verfügt nicht in dem Maße wie die fiktionale Kamera über das Geschehen“ (Hickethier 1996, S. 179). Das aufgenommene Geschehen bleibt dem dokumentarischen Projekt gegenüber zu großen Teilen autonom. Einem Dokumentarfilm liegt also die in ihm abgebildete Wirklichkeit zugrunde, die auch schon vorfilmisch und außerfilmisch bestand. Im Gegensatz dazu konstruiert ein Spielfilm eine eigene Wirklichkeit, die allein in diesem audiovisuellen Medium existiert.

Auch in Dokumentarfilmen gibt es Situationen, in denen es nicht genügt, einfach „draufzuhalten“, sondern in denen eine Szene bereits bei der Aufnahme in unterschiedliche Einstellungen „aufgelöst“ werden muss, um die gewünschte filmische Aussage so präzise und einfach wie möglich zu verdeutlichen. Dies bedingt, dass Kamerastandpunkt, Einstellungsgröße, Kamerabewegungen und Bildanschlüsse vor der Aufnahme festgelegt werden müssen. Soll ein Geschehen allerdings so aufgelöst werden wie eine Spielfilmszene und darf dabei nichts vom Geschehen verloren gehen, ist der zeitgleiche Einsatz mehrerer Kameras erforderlich.

Während es im Spielfilm geradezu die Norm ist, dass die akustische Ebene synthetisiert wird, bildet im Dokumentarfilm der Originalton (O-Ton) die unabdingbare Grundlage der auditiven Schicht.

### **2.2.2 Dokudrama**

Eisensteins historische Inszenierungen, wie z. B. „Panzerkreuzer Potemkin“ (1925) oder „Oktober“ (1927), besitzen dokumentarische Qualitäten und sind daher als frühe Dokudramen anzusehen. Als ein hervorragend gelungenes Dokudrama neuerer Zeit lässt sich die ARD-Trilogie „Die Manns – Ein Jahrhundertroman“ (Regie: Heinrich Breloer, 2000) anführen. Dokumentarische Aufnahmen der Mitglieder der Mann-Familie, besonders der jüngsten Tochter Thomas Manns, Elisabeth Mann Borgese, sind mit inszenierten Spielhandlungen eng verknüpft. Die Schauspieler, allen voran Armin Müller-Stahl als Thomas Mann, verkörpern und interpretieren die dargestellten Persönlichkeiten in so überzeugender Weise, dass ein fließender Übergang zwischen dokumentarischem Filmmaterial und der fiktiven Welt der Spielhandlung entsteht. Belohnt wurde die hohe Qualität dieser ARD-Trilogie mit insgesamt neunmal Gold bei der Verleihung des 38. Adolf-Grimme-Preises. Dieses Dokudrama gewann außerdem im Jahr 2002 einen internationalen Emmy in der Kategorie „*TV Movie*“.

### **2.2.3 Dokumentation**

Eine Dokumentation sollte stets möglichst objektiv und sachlich informieren. Ein journalistischer dokumentarischer Film ist ein gebautes Arrangement, das sich an der Wirklichkeit durch die Recherche anderer überprüfen lassen muss. Darin unterscheidet er sich vom Spielfilm oder einer Spielserie. Aber auch er erfordert eine Art Inszenierung, um die Zuschauer an politische, wirtschaftliche, soziale oder kulturelle Vorgänge heranzuführen, die ihnen aus eigener Erfahrung nicht unmittelbar zugänglich sind.