

Christian Hißnauer

Reihenrezension: Praxiswissen Medien

2016

<https://doi.org/10.17192/ep2016.4.6297>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hißnauer, Christian: Reihenrezension: Praxiswissen Medien. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 33 (2016), Nr. 4. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2016.4.6297>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Reihenrezension: Praxiswissen Medien

Olaf Jacobs, Theresa Lorenz: Wissenschaft fürs Fernsehen: Dramaturgie – Gestaltung – Darstellungsformen

Wiesbaden: Springer VS 2014 (Praxiswissen Medien, Bd.1), 206 S., ISBN 9783658024222, EUR 24,99

Jan N. Lorenzen: Zeitgeschichte im Fernsehen: Theorie und Praxis historischer Dokumentationen

Wiesbaden: Springer VS 2015 (Praxiswissen Medien, Bd.2), 141 S., ISBN 9783658099435, EUR 19,99

Olaf Jacobs, Timo Großpietsch: Journalismus fürs Fernsehen: Dramaturgie – Gestaltung – Genres

Wiesbaden: Springer VS 2015 (Praxiswissen Medien, Bd.3), 169 S., ISBN 9783658024178, EUR 19,99

Die Reihe „Praxiswissen Medien“, die von Olaf Jacobs bei Springer VS herausgegeben wird, will „konkrete Anregungen und Antworten auf Fragestellungen [bieten], die sich in der praktischen Arbeit an Film- und Fernsehbeiträgen ergeben“ (<http://www.springer.com/series/11796>). Bisher sind dort drei Bände erschienen, konzipiert als Werkzeugkästen von Praktiker_innen für Praktiker_innen.

Jacobs und Theresa Lorenz befassen sich im ersten Band mit der titelgebenden Wissenschaft im und für das Fernsehen. Nach einer kurzen Einführung widmen sich die Autor_innen zunächst der Position der Wissenschaft im Fernsehen. Dabei werden über zehn Seiten hinweg Programmplätze beschrieben. Solche Darstellungen sind in der Regel nicht nur schnell veraltet, es stellt sich auch die Frage, welchen Mehrwert sie in einem Lehrbuch zur

Dramaturgie und Gestaltung des Wissenschaftsfernsehens haben sollen. Zwei ausführliche Kapitel zu den dokumentarischen Darstellungsformen, hier als „Genres“ und „Sub-Genres“ des Wissenschaftsfernsehens bezeichnet, schließen an. Die folgenden Abschnitte befassen sich mit der Dramaturgie und der besonderen Gestaltungsweise des Wissenschaftsfernsehens. Abschließend werden vier ausgewählte Produktionen analysiert: *Armageddon – Der Einschlag* (ZDF 2007), *What on Earth is wrong with Gravity?/Das Geheimnis der Schwerkraft – Auf der Suche nach der Weltformel* (BBC 2008), *Der Einstein-Effekt* (ARTE 2006) sowie *Das Wunder der Mensch – Unser Körper in Zahlen* (ARTE 2010).

Die Autor_innen monieren, „dass der für den Dokumentarfilm geltende Wirklichkeits- und Authentizitätsanspruch für viele der fernsehbasier-

Formen nicht mehr uneingeschränkt“ (S.61) gelte. Dabei wird ein bestenfalls unreflektiertes und ahistorisches Begriffsverständnis deutlich, das sich vor allem an Vorstellungen orientiert, wie sie mit dem *direct cinema* in den 1960er Jahren populär wurden. Bis dahin galt das Nachinszenieren von Ereignissen als legitime dokumentarische Methode. Grundsätzlich fällt nicht nur an dieser Stelle auf, dass die historische Fundierung des Bandes mangelhaft ist; auch findet sich eine Vielzahl begrifflicher Unschärfen und Widersprüche. So schreiben die Autor_innen beispielsweise, dass beim Doku-Drama Spielszenen (*reenactments*) illustrativ eingesetzt werden (vgl. S.83); an anderer Stelle wird hingegen behauptet, dass Fiktionales und Dokumentarisches in dieser Darstellungsform gleichberechtigt seien und *reenactments* nicht nur zur Bebilderung (also zur Illustration) dienen (vgl. S.85). Doku-Dramen werden dabei zum einen als spezielle Form der Dokumentation bezeichnet (vgl. S.82 und S.108) und zum anderen als „Dokumentationen mit reenactment“ (S.86). Der verwendeten Terminologie folgend, wäre das Doku-Drama demnach zugleich dokumentarisches Genre und Sub-Genre. Es wird daher auch in den jeweiligen Kapiteln doppelt abgehandelt. Die eigene Unsicherheit in der Begriffsverwendung spiegelt sich ebenfalls bei den sehr kurz ausfallenden Beispielanalysen im letzten Teil des Buches wider. Auch wenn es sich bei der hier vorliegenden praxisorientierten Einführung nicht um eine wissenschaftliche Arbeit handelt, wäre etwas mehr Stringenz hilf-

reich gewesen – insbesondere wenn die Autor_innen der Medienwissenschaft vorwerfen, sich bislang nicht auf eine verbindliche normative Terminologie geeinigt zu haben.

Vieles im Buch bleibt allgemein und oberflächlich beziehungsweise wird nur am Rande erwähnt (so z.B. die rechtliche Situation beim Einsatz von Musik, vgl. S.162). Es fehlen erläuternde Beispiele, um die Ausführungen zu untermauern und zu illustrieren. So bleibt es oft bei normativen Aussagen, die aber an Anschaulichkeit vermissen lassen wie beispielsweise: „Der Spielanteil [bei einem Doku-Drama] darf insgesamt nicht zu hoch sein. [...] Das Maß dafür ist [...] das Zuschauerempfinden“ (S.109). Das Zuschauerempfinden ist nicht nur extrem unterschiedlich, es kann auch im Herstellungsprozess logischerweise nicht berücksichtigt werden (es sei denn, man veranstaltet aufwendige Textvorführungen). Als praxisorientierte Einführung, die ‚konkrete Anregungen und Antworten‘ geben will, bleibt der Nutzwert des Buches daher eingeschränkt.

Als zweiten Band der Reihe hat Jan N. Lorenzen eine Arbeit zur *Zeitgeschichte im Fernsehen* vorgelegt. Er versteht das Buch als einen Leitfaden zur Theorie und Praxis historischer Dokumentationen. Es sollen darin vor allem „aktuelle Standards und Arbeitstechniken“ (S.5) beschrieben und dabei auf lediglich 140 Seiten drei Funktionen erfüllt werden: die der theoretischen Abhandlung, des historischen Essays und des Werkstattberichts. Gegliedert ist das Buch in neun Kapitel:

„Grundlagen“, „Geschichte der historischen Dokumentation“, „Vorbereitung“, „Zeitzeugen und Dramaturgie“, „Archivmaterial“, „Reenactments“, „Originalschauplatz“, „Endfertigung“ und „Ausblick“. Lorenzen versteht – in Anlehnung an Thomas Fischer („Erinnern und Erzählen: Zeitzeugen im Geschichts-TV.“ In: ders./Wirtz, Rainer (Hg.): *Alles Authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz: UVK, 2008, S.33-49) – unter historischer Dokumentation 45-minütige Produktionen zu zeitgeschichtlichen Themen, die in der Regel chronologisch mit Hilfe von Archivmaterial, neuen Aufnahmen, Reenactments und/oder Animationen sowie Zeitzeug_innen- und/oder Expert_inneninterviews erzählen (vgl. S.4). Als wesentlichste Merkmale nennt er die Nutzung von Archivmaterial, den Dreh an Originalschauplatzen und die Verwendung von Zeitzeug_inneninterviews. Unklar bleibt dabei, ob – und wenn ja: wo – er hier einen Unterschied zwischen zeitgeschichtlichen und historischen Dokumentationen sieht. Insbesondere vor diesem Hintergrund und in fernsehhistorischer Perspektive scheint die Fokussierung auf diese drei Aspekte wenig überzeugend. Ohnehin fallen viele fernsehgeschichtliche Ungenauigkeiten und Fehler auf; was auch daran liegt, dass Lorenzen relevante Forschungsergebnisse nicht in seine Ausführungen einbezieht (dies gilt insbesondere für Judith Keilbachs *Geschichtsbilder und Zeitzeugen: Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*. 3. Aufl. Münster: LIT, 2015).

Als „Blütezeit“ (S.15) der historischen Dokumentation bezeichnet Lorenzen die 1970er und 1980er Jahre – umso erstaunlicher, dass er dies in seinem historischen Abriss nicht näher ausführt. Zwar beschreibt er eine „Symbiose von Geschichtsfernsehen und Geschichtswissenschaft“ (S.16) in jener Zeit, doch es bleibt der Fantasie der Leser_innen überlassen, wie sich eine solche Symbiose auf die inhaltliche und ästhetische Gestaltung von Produktionen ausgewirkt haben soll (ebenso wie sich diese Produktionen von heutigen unterscheiden). Die These einer Blütezeit wäre zumindest anhand von Programmpräsenz, Kritiker_innen- und Publikumserfolg oder einigen Beispielanalysen stilbildender Produktionen zu belegen oder wenigstens zu plausibilisieren gewesen. Für die Fernsehgeschichtsforschung hätte dies einen Gewinn darstellen können.

Der Zeitzeug_innen-Dramaturgie ist das längste Kapitel gewidmet, da – so Lorenzen – ohne sie „die allermeisten historischen Dokumentationen nicht ‚funktionieren‘“ (S.45) würden. Auch hier bietet Lorenzen eine interessante, wenn auch undifferenzierte These. Für ihn ist es wichtig, Zeitzeug_innen anhand des klassischen Modells der Heldenreise zu inszenieren, damit sich das Publikum mit ihnen identifizieren könne (vgl. S.47). Insbesondere die ‚Katharsis‘, das Übernehmen eigener Verantwortung und das Lernen aus eigenen Fehlern, fehle beispielsweise vielen Zeitzeug_innendarstellungen von Täter_innen in den Produktionen Guido Knopps. Gerade darin

sieht Lorenzen den Grund dafür, dass Knopps Geschichtsdokus als revisionistisch betrachtet wurden, da „die Verantwortung für den Nationalsozialismus allein Hitler und einer kleinen Clique von Top-Nazis zugeschrieben und die Deutschen als verführtes Volk, das keine Schuld treffe“ (S.53) dargestellt würde. Dass hier noch andere Aspekte der Zeitzeug_inneninszenierung eine Rolle spielen (z.B. ‚Traumatifizierung‘ nach Keilbach), wird allerdings ausgeblendet. So wird letztendlich implizit eine dramaturgische Möglichkeit zur Norm erklärt; ob dies der Vielfalt historischer Dokumentationen und der unterschiedlichen Funktionalisierung der Zeitzeug_innen Rechnung trägt, bleibt fraglich.

Aus film- und fernsehtheoretischer Perspektive betrachtet ist das Buch unterkomplex – selbst vor dem Hintergrund, dass es eine praxisorientierte Einführung bieten soll. Es ist durchzogen von einem nahezu naiven, weitestgehend unreflektierten Authentizitätsglauben (insb. die Kapitel zu Archivmaterial und *reenactments*). Letztendlich bleiben auch hier die praktischen Hinweise eher allgemein, wenn auch deutlich öfter auf konkrete Beispiele verwiesen wird (auch die Vielzahl an Grafiken machen die Ausführungen recht anschaulich). Positiv gegenüber dem ersten Band fällt auch auf, dass Lorenz weniger dogmatisch-normativ schreibt und stärker Gestaltungsmöglichkeiten und Umgangsweisen beispielsweise mit Zeitzeug_innen, Archivmaterial, dem Dreh an Originalschauplätzen etc. betont. Auch die Verantwortung des

Journalisten vor, während und nach dem Dreh beispielsweise im Umgang mit Interviewpartner_innen hebt er immer wieder hervor.

In *Journalismus fürs Fernsehen* verengen Olaf Jacobs und Timo Großpietsch Fernsehjournalismus weitestgehend implizit auf die (längeren) filmischen Formen. (Live-)Moderation, Talk-Show/Diskussionssendungen, Interview oder Kommentar werden nicht als eigenständige journalistische Darstellungsformen abgehandelt (im Kapitel „Sonderformen“ werden lediglich kurze Einspieler bei Talksendungen erwähnt). Ein besonderes Gewicht legen die Herausgeber auf das Erzählen im Fernsehjournalismus.

Das Buch beginnt mit einem einleitenden Kapitel zum nicht-fiktionalen Fernsehen und seiner Wirkung, in dem es jedoch vielmehr um dessen Wahrnehmung als nicht-fiktionales Fernsehen sowie um den Authentizitäts- und Glaubwürdigkeitsgrad geht und gerade nicht um dessen Wirkung. Für dokumentar(film)theoretisch nicht vorgebildete Leser_innen bleibt dieses sehr voraussetzungsreiche Kapitel vermutlich unverständlich. Eine stringente Argumentation fehlt, stattdessen wird zuweilen lediglich eine Aneinanderreihung von Zitaten geboten (vgl. S.3f.).

Das folgende Kapitel ist den Darstellungsebenen (Bild, Geräusche, O-Ton, Montage und Text) gewidmet. Einige Aspekte der Kameraführung werden hier angesprochen, andere erst im Kapitel zu den journalistischen „Genres“ (nach einem Abschnitt zur „Fernseh-dramaturgie“, das sich lediglich

auf narrative, nicht aber auf argumentative Dramaturgien bezieht). Auch stellt sich die Frage, ob die Ausführungen zur Kamera- und Tontechnik, die im Kapitel „Der Prozess der Filmgestaltung“ auftauchen, nicht besser in diesem Kapitel zu den Darstellungsebenen integriert worden wären.

Auffällig ist an einigen Stellen, dass insbesondere Grafiken und Text nicht immer zusammenpassen. So finden sich beispielsweise unterschiedliche Schreibweisen von Begriffen (vgl. S.83 und S.90) oder die textliche Erklärung widerspricht der Abbildung (vgl. S.17, S.23f., S.99 und S.105). Die bereits bezüglich des ersten Bandes monierten begrifflichen Unschärfen sind auch hier in geringerem Maße zu konstatieren. Während die beiden anderen Bände wenigstens hin und wieder Beispiele erwähnen, verzichten Jacobs und Großpietsch leider völlig darauf.

Insgesamt machen die bislang drei vorliegenden Bände der Reihe „Praxiswissen Medien“ einen unbefriedigenden Eindruck. Sie wollen kurze praxisorientierte Einführungen sein, sind dazu aber vielfach zu abstrakt und oberflächlich. Wissenschaftliche Fach- und Forschungsliteratur zu den angesprochenen Aspekten wird kaum rezipiert. An vielen Stellen bleiben die Abhandlungen daher hinter dem Stand der Forschung zurück (das gilt insbesondere für die fernsehgeschichtlichen Passagen der ersten beiden Bände). Auch medien- und persönlichkeitsrechtliche Aspekte werden in der Regel nicht angeschnitten. Sie sind daher bestenfalls für ‚Einsteiger‘ geeignet, die sich einen ersten, cursorischen Überblick über die jeweiligen Themenfelder verschaffen wollen.

Christian Hißnauer (Göttingen)