

Die Fernsehreportage

Die Fernsehreportage (21 003)

Autor: Wolfgang Günther

Inhaltsverzeichnis

1	Eingangsthesen	3
2	Abgrenzungen	5
3	Funktion und Wirkungsweise der Reportage	7
3.1	Wesensmerkmale der Erzählform Reportage	7
4	Das Sequenzprinzip	8
4.1	Struktur und dramaturgischer Aufbau	8
4.1.1	Zeitlichkeit	8
4.1.2	Die Exposition / Das Intro.....	10
4.1.3	Der Schluss.....	10
4.2	Menschen als Akteure	11
4.2.1	Einbindung in die Szene	11
4.2.2	Menschen im Interview	12
4.3	Bildsprache und Kameraarbeit	13
4.4	Musikeinsatz.....	15
4.4.1	Situationsmusik	15
4.4.2	Archivmusik.....	15
5	Zur Planbarkeit der Fernsehreportage	17
5.1	Eine Liste von konkreten Planungs-Handreichungen	17
5.1.1	Struktur	17
5.1.2	Menschen.....	17
5.1.3	Kooperation im Team.....	17

1 Eingangsthesen

Das Seminar "Die Fernsehreportage" richtet sich an Kollegen und Kolleginnen, die bereits Erfahrung mit den Genres "Magazinfilm" oder "Feature" haben. (Zur Genre-Abgrenzung siehe das Kapitel „Abgrenzungen“)

Wollte man Schwierigkeitsgrade für fernsehjournalistische Umsetzungsformen vergeben, würde die Reportage sicher einen höheren Wert erhalten. Soll sie doch etwas vereinen, was schwer unter einen Hut zu bekommen scheint: Spielfilm-verwandte Dramaturgie und authentisch-spontane Ereignisse. Erschwerend kommt hinzu, dass viele handwerklichen Erfahrungen und Routinen aus der Magazinfilm-Arbeit nicht übernommen werden können. Im Gegenteil: So mancher gestalterische Kunstgriff, der bislang unsere Wertschätzung erhielt, muss bei der Reportage bewusst über Bord geworfen und durch andere handwerkliche Regeln ersetzt werden...

Der besondere Wert der Reportage - für Macher ebenso wie für das Publikum: Es ist eine Erzählform, die uns (stärker als andere) *ergreift, emotionalisiert* und damit für den journalistischen Sachverhalt *interessiert*. Selbst Themen, die nicht auf der "Hitliste" der Publikumsgunst stehen, finden so Interesse (und Quote). So erklärt sich auch der quantitative Anstieg dieses Genres im Programm. Öffentlich-rechtliche wie kommerzielle Sender vermehren gleichermaßen (wenn auch mit unterschiedlicher Themenpräferenz) ihre Reportageplätze.

Dabei ist nicht überall Reportage drin, wo Reportage draufsteht. Selbst im professionellen Sprachgebrauch der Sendeanstalten gibt es eine Art "Etikettenschwindel", sei es aus Unkenntnis oder Unvermögen. Nicht selten entpuppt sich die "Reportage" als lupenreiner Magazinfilm "mit Überlänge" oder gar als aufgeblähter Nachrichtenfilm.

Das Seminar will natürlich nicht nur Begriffsbestimmung betreiben, sondern ganz konkrete handwerkliche Schritte vermitteln. Was also sind die Gestaltungsmittel der Reportage und vor allem: wie erlernbar sind sie?

Von so manchem "alten Hasen" wird folgende These zu hören sein:

These:

Für eine gute Reportage braucht man vor allem Reporterinstinkt und Reporter Glück. Und: Man muss es "im Blut" haben...

Dem soll gleich entgegengesetzt werden folgende

Antithese:

Wie jedes Genre, basiert auch die Reportage auf erlernbaren Regeln und Kriterien. Und: Man kann diese Fertigkeit trainieren...

Dies ergibt - quasi als Seminar-Grundlage - folgende

Synthese:

Mehr als bei anderen Formen spielt bei der Reportage auch Glück und das sogenannte "Gespür" (zumindest "Spontaneität") eine Rolle, dennoch gibt es einen Kanon von definierten - und damit erlernbaren - Regeln und Kriterien.

Ziel des Seminars soll sein, diese Regeln und Kriterien herausarbeiten. Als gliederndes Schema dient folgende Liste filmischer Kriterien:

- Dramaturgie
- Exposition
- Menschen als Akteure
- Interview
- Kameraarbeit
- Montage
- Musik

Anhand von Filmbeispielen soll für jeden dieser Bereiche die reportage-typische Ausformung benannt werden. Ergebnis dieser Kategorisierung: Der angeblichen Unplanbarkeit von Reportagen wird ein Grundgerüst von handwerklichen Voraussetzungen und Kriterien entgegengesetzt.

Die gelungene Reportage wird planbarer.

2 Abgrenzungen

Neben der Reportage finden sich im journalistischen Fernsehen folgende (filmisch relevanten) Darstellungsformen:

- Nachrichtenfilm / NiF ("Nachricht im Film")
- Magazinfilm / Bericht
- Feature
- Dokumentation
- Essay
- Collage / der "Clip"
- Portrait

und etliche Mischformen, wie etwa der "gefietscherte" Bericht, das Feature mit Reportageelementen, der "ver-clipte" Magazinfilm, etc.

Systematische Grundlage des Seminars ist der Vergleich zwischen *Reportage* und (der im Teilnehmerkreis meist geläufigsten Form) *Magazinfilm* bzw. *Bericht*.

Bestimmte Umsetzungsformen, welche die Form Bericht und Feature bedienen, werden im aktuell-journalistischen Berufsalltag schnell zur Konvention. Sie erscheinen regelrecht eingepflegt. In einer Reportage kann aber genau diese Arbeitsroutine hinderlich sein. Daher hat der direkte Vergleich hohen Erkenntniswert.

Das folgende Schema versucht, grundsätzliche Unterschiede der Formen Bericht, Feature und Reportage zu benennen:

Tabelle 1: Unterschiede zwischen Bericht, Feature und Reportage

Bericht	Feature	Reportage
<ul style="list-style-type: none"> • bildet distanziert ab • abgebildet wird ein Sachverhalt • Ergebnispräsentation • Draufsicht • nicht ereignis- oder erlebnisbe- tont • abstrahierend, faktizierend • muss nicht vor Ort sein • journalistische Distanz 	<ul style="list-style-type: none"> • bildet distanziert ab • abgebildet wird Analyse und Strukturen • Ergebnispräsentation • Draufsicht mit Tiefen • auch fiktive Ereignisse und Erlebnisse (Szenarios) • abstrahierend, typisierend (auch exemplarisch) • ist mal exemplarisch vor Ort • journalistische Distanz 	<ul style="list-style-type: none"> • lässt den Zuschauer miterleben • Teilhabe an Situationen • Ablaufpräsentation • Innenansicht • authentische Ereignisse und Erlebnisse • konkretisierend, individualisie- rend • ist immer vor Ort- journalistisch geleistete Nähe
<ul style="list-style-type: none"> • keine Zeitlichkeit notwendig • roter Faden nicht zeitlich, son- dern sachlich 	<ul style="list-style-type: none"> • keine Zeitlichkeit notwendig • roter Faden nicht zeitlich, son- dern sachkausal 	<ul style="list-style-type: none"> • logische, nachvollziehbare Zeitlichkeit • Zeit als roter Faden
<ul style="list-style-type: none"> • Personen in Statements • Experten am Schreibtisch • kommt ohne Menschen aus 	<ul style="list-style-type: none"> • Personen in Statements • Experten am Schreibtisch • Menschen als "Lautsprecher" 	<ul style="list-style-type: none"> • nie Statements, Interviews sind eher Gespräche • Experten werden vom Schreib- tisch gelöst • Menschen interagieren
<ul style="list-style-type: none"> • Realbildvisualisierung 	<ul style="list-style-type: none"> • Visualisierung auch durch Gra- phiken, Metaphern, Tricks, Ar- chivmaterial, etc. • Ästhetisierung üblich 	<ul style="list-style-type: none"> • nur Visualisierung im realen Umfeld (Szene) • Archivmaterial eher untypisch • Authentizität vor Ästhetik
<ul style="list-style-type: none"> • Anspruch auf sachlogische Vollständigkeit 	<ul style="list-style-type: none"> • breiter Anspruch auf sachlogi- sche Vollständigkeit 	<ul style="list-style-type: none"> • subjektive Plausibilität, keine Neutralität • im Prinzip Geschichte mit offe- nem Ende • Grundlage ist eine Arbeitshypo- these

3 Funktion und Wirkungsweise der Reportage

3.1 Wesensmerkmale der Erzählform Reportage

- Die Reportage überwindet stellvertretend für das Publikum Distanzen und Barrieren (geographische, soziale, institutionelle), die der Zuschauer selbst nur schwer übertreten könnte/wollte. Sie liefert ihm so Einblicke in fremde Welten.
- Die Reportage nimmt den Zuschauer mit auf den Weg und macht ihn mit Menschen bekannt.
- Der Zuschauer kann reales Geschehen miterleben statt nur nacherleben.
- Er soll "teilnehmen" können an Ereignissen und nicht nur glauben müssen, was man ihm erzählt. Der Zuschauer schlüpft mit in die Rolle des "Eindringlings", der Journalist ist Stellvertreter, mischt sich für den Zuschauer in Situationen ein, stellt für ihn (naive bzw. naheliegende) Fragen.
- Die Reportage vermittelt nicht vorrangig Fakten und Analysen, sondern Atmosphäre und Authentizität.
- Die Reportage erzählt nicht in lexikalischer Breite, sondern nutzt momentane Eindrücke und Situationen, in denen Menschen handeln. So vermittelt sie auch (und vor allem) die Gefühlsseite eines Sachverhaltes.
- Der Blickwinkel der Reportage ist der des subjektiv erlebenden TV-Teams. "Wir erzählen es so, wie wir es erlebt haben". Heißt: das Ereignis wird als Erlebnis erzählt. Dabei stellt der Film Transparenz darüber her, warum das Fernseherteam wie handelt. (Argumentierendes statt faktizierendes Berichten) So wird der Stil des Erzählens konkret, sinnlich, unmittelbar und nicht analytisch oder gar akademisch.
- Die Reportage darf subjektiver, sogar parteilicher sein als andere Formen, da sich ihre Aussagen und Wertungen auf ein filmisches Mittel stützen, das wesentlich glaubwürdiger ist als Off-Text: die authentische Situation. Anders formuliert:
- In der Reportage entsteht die Argumentationskette anhand von Situationen.
- "Grundsubstanz" der Reportage ist emotionale Interaktion zwischen Menschen. Die Reportage lässt den Zuschauer an dieser Interaktion teilhaben und vermittelt ihm so Einsichten und Erkenntnisse.

Seminar-These:

Die beschriebene Wirkungsweise der Reportage wird erreicht durch einen definierten Kanon von Gestaltungsmitteln. Anhand von Positiv- wie Negativbeispielen lassen sich die typischen Reportage-Mittel auflisten.

4 Das Sequenzprinzip (© Wolfgang Günther)

4.1 Struktur und dramaturgischer Aufbau

4.1.1 Zeitlichkeit

- Die Reportage arbeitet mit einem roten Faden in Form eines zeitlichen Flusses. Die zeitliche Einordnung der Geschehnisse muss für den Zuschauer nachvollziehbar sein, es entsteht eine Einheit von Zeit (und Ort)
- Die Reportage arbeitet mit einer klaren Zeit-Richtung: wir gehen von A nach B.
- Der Fluss der Reportage muss konkret in Gestalt von Situationen verlaufen, nicht wie bei anderen Darstellungsformen (Feature, Essay) in Form einer nur abstrakten Kausalkette. Die Reportage erzählt wie ein Photo-Roman. Konsequenz für die Planung: Wir müssen wir die ereignis- und erlebnisstarken Seiten eines Themas suchen.
- Die Reportage arbeitet mit zeitlichen Ankündigungen ("*Bald wird...*", "*noch 2 Stunden bis...*", "*jetzt ist es soweit...*") und stellt so eine Art "Live-Effekt" her, der die Spannung steigert und den Zuschauer stärker miterleben lässt
- Zeitsprünge, die ständig die Richtung wechseln, sind nicht reportagegemäß.
- Der Fluss hat funktioniert, wenn auch der unanalytische Betrachter der Reportage die Geschichte, den "Gang der Dinge" ohne Probleme nacherzählen kann.
- Die klassische (simple) Form: starr lineare Zeitlichkeit (*und dann, und dann, und dann*). Diese naheliegende, chronologische Ordnung (evtl. mit deutlich hervorgehobenen Zeitangaben) kann durchaus brauchbar sein, ist aber nicht die einzige Möglichkeit eines zeitlichen Flusses. Vorsicht, wenn dieser rote Faden nichts über die innere Struktur des Themas aussagt. Dann ist die starre Chronologie eine bloße "Not-Ordnung" in Ermangelung eines aussagefähigeren Flusses.
- Und: Das Kleben an der starren Chronologie darf sich nicht kontraproduktiv für die Exposition auswirken. (Siehe Kap. "Exposition")

Entscheidungshilfe

Der chronologische Aufbau ist dann sinnvoll, wenn die exakte Abfolge der Ereignisse für das Verständnis zwingend ist (Bsp.: Ablauf einer Rettungsaktion). Die Nennung der Zeit (per Schrift im Bild) verstärkt dann evtl. die Atmosphäre des Zeitdruckes.

Fluss-Alternativen

Die Parallelisierung in versch. Ausformung:

- zwei geographisch völlig unabhängig voneinander laufende Ereignisse
- zwei aufeinander zulaufende Ereignisse
- zwei geographisch nebeneinander laufende Ereignisse

Oder:

Ein bestimmter Ort, der verschiedene Stränge (Personen, Ereignisse) miteinander verklammert, an dem sich die Linien kreuzen, von wo aus wir einzelne Personen eine Zeitlang mitverfolgen, um dann wieder an den Ort zurückzukehren...

4.1.2 Die Exposition / Das Intro

- Die Exposition führt Personen sofort in ihrer thematischen Relevanz ein, zieht das Interesse des Zuschauers auf die Thematik, macht ihn mit der Besonderheit der Figur und ihrer Situation vertraut.
- Der Reportage-Einstieg muss in verstärktem Maße das leisten, was ohnehin Strukturmerkmal der Reportage ist: Er muss szenisch sein, uns mitten hinein in eine authentische Situation werfen, die bezeichnend für den Gesamttenor ist.

Mögliche Ausformungen der Reportage-Exposition

- Tenor der Einstiegsszene weist auf die Gesamtatmosphäre hin
- Ein Kontrast oder ein Ereignis, das durch Ungewöhnlichkeit neugierig macht
- Eine Begrüßungs-/Ankunfts-/Aufbruchsszene (betont die Zeitlichkeit)
- Der ganz brave "jetzt sag ich euch erst mal, was ich tun werde" - Einstieg (im Off-Text) geht nur dann, wenn dieses Vorhaben an sich wirklich spannend ist.
- Der Clip/Collagen-Anfang ("best of") ist meist nur ein Kompromiss, oder deutet darauf hin, dass die Reportage wenig authentische Szenen zu bieten hat.
- Das zeitlich konsequente Intro: Eine inhaltswichtige Situation, die Hauptprotagonisten in typischer Interaktion zeigt. Nach dem Intro (also meist nach der Titeleinblendung) wird die Zeitlichkeit gehalten, - die Situation entwickelt sich weiter.
Oder aber: Nach dem (eindrucksvollen) Intro wird erzählt, was davor war. Die Zeitlichkeit wird durch Off-Text-Hinweis ("2 Stunden davor...") gehalten.

Prinzipiell

Schon bei der Vorplanung / Drehortvorbesichtigung sollte eine (Sicherheits-)Idee entwickelt werden, wie der Film anfangen könnte.

Oft ergibt sich allerdings bei den Dreharbeiten doch noch eine bessere...

4.1.3 Der Schluss

- Der moralisierende Schluss-Satz im Off-Text wirkt oft aufgesetzt und zeigefingerartig. Besser ist der szenische Schluss mit pointiertem oder resümierendem O-Ton und szenischem Abgang.
- Mögliche Form: Epilogartiges Ergänzen von Geschehnissen, die später noch kamen ("*Nach Abschluss der Dreharbeiten haben wir erfahren...*")
- Auf den klassischen Sendeplätzen sollte die Schlusseinstellung Abspannlänge haben (üblich: 20 - 30 Sek.). Beim Drehen darauf achten, dass potentielle Schluss-Sequenzen nicht zu früh abgeschaltet werden.

4.2 Menschen als Akteure

Die Reportage-Grundregel

**Aus Themen und Sachverhalten werden Erlebnisse von und mit Menschen.
Grundsubstanz der Erzählung ist die emotionale Interaktion zwischen Menschen.**

4.2.1 Einbindung in die Szene

- Die Personen müssen auch wirklich als Handelnde und nicht nur als Meinungs- oder gar Wissensträger erlebt werden.
- Die Reportage muss sich auf möglichst wenige Protagonisten konzentrieren.
- Die Reportage muss sich sehr schnell auf die Person(en) zentrieren, um die es geht. Deren Präsenz muss filmisch dominanter sein, als die anderer Personen.
- Personen, die eingeführt werden, müssen bald wieder aufgegriffen und weiterverfolgt werden. Idealerweise entsteht ein "Rhythmus des Wiedersehens". Falls es der zeitliche Fluss zulässt, wird das Wiederauftauchen bekannter Personen über den Film verteilt. Das verstärkt das "Bekannt werden" mit dem Zuschauer.
- Der Zuschauer lernt die Akteure in ihrem szenischen Gesamtzusammenhang kennen, sie werden ihm vorgestellt, indem er Einblick in ihr Handeln gewinnt. (Negativ-Indiz "Bauchbinde": eine gute Reportage braucht keine, die Personen werden szenisch eingeführt)
- Filmisch gesehen, entstehen Portraits. D.h. es müssen "Schnittbilder", Alltagssituationen, scheinbar selbstverständliche Handlungen wie Ankommen, Verabschiedungen etc. mitgedreht werden.
- Die Protagonisten müssen (besonders bei ereignisarmen Themen) in ihrer "Erlebnisorientiertheit" recherchiert und auf "Reportage-Eignung" geprüft werden.
- Der Reporter / das Team muss Geduld haben bei der Annäherung an die Hauptakteure.

Die Reportage fordert also maximale Nähe des Produktionsteams zu den Hauptfiguren. Damit drängt sich das Thema auf

Reportage und Moral?

Wie stark dringt die Reportage in die Privatsphäre ein, wann wird sie respektlos, wie sehr werden die Protagonisten Mittel zum Zweck?

In jedem Fall: Die Reportage muss die Akteure ernst nehmen, darf sie nicht vorführen. Reduziertes und technokratisch auf den (vorgefassten) Kernsatz zugeschnittenes Abbilden der Menschen sorgt für vorschnelle, plakative Urteile. Die Eindeutigkeit und meist auch der Unterhaltungswert der Reportage steigt zwar, aber: Der Film wird zum "Zoobesuch".

Leicht kann das Filmteam Sklave seines "Jagdinstinktes" werden. Der handwerkliche Zwang nach szenischer Nähe kann den Blick dafür vernebeln, ob den Protagonisten die Würde genommen wird. Und es muss bei prekären Themen abgewogen werden, ob der "Lerneffekt" des Filmes das Eindringen in die jeweilige Privatsphäre rechtfertigt.

4.2.2 Menschen im Interview

- Die Reportage fordert eher Gespräche als Interviews. Gefragt wird das in der jeweiligen Situation Naheliegendste. Weniger Fakten, eher Gefühle abfragen.
- Im sonst üblichen "O-Ton-Schnipsel" verkommt die Person zum "Lautsprecher". Die Reportage stellt Menschen als Handelnde dar, die aus ihrem Handlungskontext heraus informieren, argumentieren und werten.
- Die Reportage braucht keine "Statements", keine "Schreibtisch- oder Bücherregal-Interviews".
- Die Gespräche führen wir während des Geschehens, möglichst auf dem Höhepunkt der Aktivität (bzw. im unmittelbaren Anschluss). Dies wirkt nicht nur authentischer, sondern nimmt den Gesprächspartnern u.U. die Nervosität. Um dies zu erreichen, muss das Filmteam versuchen, sich in einen realen Ablauf einzuklinken (allerdings möglichst ohne die Situation und den Ablauf des Geschehens durch seine Anwesenheit zu verändern).
- Keine "bereinigten" Interviews: Unvorhergesehenes im Gesprächsablauf (Denkpausen, Unsicherheit, Abbrüche, Einmischungen etc.) stets mitdrehen, es könnten die aussagefähigsten Situationen sein.
- Vorlauf und Nachlauf der Interviews mitdrehen (Ankunft, Begrüßung, Gänge, Vorbereitungen, Verabschiedungen,...)
- Beim Schnitt: O-Töne möglichst wenig ins Off legen, da Mimik verloren geht. Sinnvoll nur dann, wenn die Verknüpfung mit anderen Bildern tiefere Erkenntnisse bringt. Nicht über längere Strecken, da Aufmerksamkeit sinkt.
- Zur Auswahl der Gesprächspartner: Im Zweifel die unmittelbar Betroffenen, nicht den Experten, Funktionär oder Pressesprecher wählen. Je inoffizieller das Gespräch und der Gesprächspartner, desto authentischer.
- Wenn es schon Funktionäre sein müssen, dann vom Schreibtisch lösen, in themenbezogene Aktivität einbinden. Interviewtermine "reportagefähig" disponieren (Vor-Ort-Interviews).
- Keine Vorabsprachen zu Interviewfragen oder Gesprächsverlauf. Wenn, dann nur über den Gesamtzusammenhang sprechen, oder erzählen, was die anderen gesagt haben (aus der Reserve locken, anstacheln). Absprachen verhindern Spontaneität und Emotionalität und machen das Gespräch steril.
- Die Technikfrage: Sender-Ansteckmikro, Angel, Handmikro, oder nur das Kamermikro? Entscheidung muss abhängig gemacht werden von Gesprächssituation, Vertrautheit zur Person, Beschaffenheit des Gesprächspartners.
- Die Reportage zeigt nicht nur Gespräche zwischen Reporter und Akteur, sie "belauscht" auch authentische Gespräche zwischen den handelnden Menschen.

4.3 Bildsprache und Kameraarbeit

- Authentizität geht (im Zweifel) vor Ästhetik.
- Die Bildsprache der Reportage hat sich stets der Situation und der Aussage zu unterwerfen.
- Kameraleute sind bei der Reportage nicht nur als "Bildkomponisten" unterwegs, sondern sie sind stärker als bei anderen Formen auch Journalisten.
- Das Filmteam muss in aller Regel die vorhandenen Drehverhältnisse akzeptieren, kann kein "Studio" bauen, um das Geschehen produktionstechnisch zu professionalisieren. (*Licht setzen, "Ruhe bitte", "alles auf Anfang", "... uund bitte!"*)
- Idealtypus: das "unsichtbare" und lautlose Team.
- In vielen (authentischen) Situationen muss die Kameraarbeit und das Agieren des Teams unauffällig und zurückhaltend stattfinden. Das kann nicht nur Folgen für die einsetzbaren Produktionsmittel (Licht, Tonangel etc.) haben, sondern auch für die Personalstärke des Teams.
- Die besten Reportage-Ereignisse sind oft weder planbar, noch wiederholbar. Daher muss das Team im ständigen "Stand-by-Betrieb" sein. Die Wahrscheinlichkeit und den Typus von unvorgesehenen Ereignissen abschätzen und auf alle Eventualitäten vorbereitet sein.
- Dies macht klare Absprachen zwischen Kamera-Team und Reporter für den "Fall der Fälle" notwendig. (Bsp. Weiterdrehen trotz Drehverbot, Handgreiflichkeiten)
- Der Bedarf an Spontaneität und Flexibilität schränkt die Regiefunktion des Autors ein, zwischen ihm und der Kamera muss in Einzelsituationen inhaltliches Einverständnis herrschen.
- Bei (inhaltlich wichtigem) Positionswechsel: von A nach B mit laufender Kamera, nicht die vom "unwichtigen" oder "unsauberen" Weg bereinigte Kamera, bzw. Schnittfolge. Bei Personen hat Dranbleiben Priorität. Nicht abrechnen, weil die Person "aus dem Bild" gelaufen ist.
andererseits:
Es sollte bereits mit Schnittmöglichkeiten im Kopf gedreht werden. Das heißt, es muss ein Gespür dafür vorhanden sein: wann soll die Person aus dem Bild gehen (Abschluss der Szene), wann verfolge ich sie noch mit? (Sehr inhaltliche Entscheidung!)
und:
Der klassische "Zwischenschnitt" ist wohl kein Reportage-Gestaltungsmittel: er mindert die Authentizität des Mitverfolgens, ist ein eher auffälliges Mittel die Szene künstlich zu verkürzen oder zu beenden. Folge: Idealerweise wird die Szene in sich auflösbar gedreht.
- Bei Ortswechsel: zeitliche Verklammerung herstellen, indem der Ortswechsel (zumindest angedeutet) mitgedreht wird
- Bei Interviews/Gesprächen: Personen aus der Aktion herausholen, d.h. vorher einschalten, den Gang zur Person mitdrehen und auch am Ende nicht abschalten, sondern evtl. sich entfernen (die Kamera "verabschiedet sich").

- Das "gepflegte" (= penibel positionierte und ausgeleuchtete) Statement ist in aller Regel nicht reportagegemäß. Geschweige denn lehrbuchartige Kamerafahrten oder Steadicam-Gänge.
- Interviews/Gespräche: Kameramann/-frau muss zuhören, mitdenken und die inhaltliche Relevanz der Aussagen kennen. Nur so können optische Verdichtungen (Gang, Zoom, Schwenk, Schärfeverlagerung) im richtigen Augenblick stattfinden
- Flexible und spontan agierende K-Führung. Falls Situation bewegt ist, dürfte Schulterkamera der Standard sein

4.4 Musikeinsatz

Die Diskussion pro und contra Musikeinsatz spaltet "non-fiktionale" Filmemacher.

Zumindest bei den Formen Reportage und Dokumentation werfen sich die Kontrahenten wechselweise "Verfälschung der Realität", "überzogenen Purismus", "künstliches Aufpeppen" und "falsch verstandene Authentizität" vor. Tatsächlich lässt sich keine scharf definierte Regel wie bei den anderen Gestaltungsmitteln treffen. Um aber nicht auf der hilflosen Feststellung "ist eben Geschmackssache" stehen zu bleiben, folgende Differenzierungen:

4.4.1 Situationsmusik

Situationsmusik ist sicher der kleinste gemeinsame Nenner im "Purismusstreit". Da die Musik aus der Situation entspringt, also tatsächlich "da war", ist sie ein eindeutiger Bestandteil des Ereignisses.

- Aufnahmetechnisch empfiehlt es sich, ein längeres Stück separat aufzunehmen, mit dem beim Schnitt (ohne Stückelung) gearbeitet werden kann.
- Im Zweifel kann beim Einsatz von Situationsmusik gezeigt werden, dass es sich um eine solche handelt: Die Quelle wird abgebildet (Musiker, Sänger, Musikbox, Ghetoblaster, etc.)

Grenzbereich: Die Musik wird vom Reporter in die Realszene hineinarrangiert und damit zur Situationsmusik.

4.4.2 Archivmusik

Bei Archivmusik - also in der Nachbearbeitung aufgespielte Konservenmusik - prallen die Meinungen aufeinander. Die Argumente:

Einerseits:

- Musik im Film ist ein subjektives (daher in der Reportage durchaus zulässiges) Gestaltungsmittel, das eine emotionale, aber eben nicht visualisierbare Ebene des Geschehens für den Zuschauer spürbar macht.
Somit ist der Einsatz von Archivmusik (auch in der Reportage) immer dann zulässig, wenn der Autor (nur dadurch) Stimmungen deutlich machen kann, die er so dort erlebt hat.
- Der prinzipielle Verzicht auf Musik ist somit der Verzicht auf ein filmisch notwendiges Mittel, erlebte Realität für den Zuschauer nach- bzw. miterlebbar zu machen.
- Grundsätzlicher Verzicht auf Musik ist Purismus um des Purismus willen.

und: Musik setzt Zäsuren, die dem Zuschauer Raum zur Reflektion des bisher Gesehenen geben.

Andererseits:

- Wenn der Film Archivmusik braucht, um die gezeigten Ereignisse und Menschen als (emotionale) Erlebnisse zu kennzeichnen, dann taugt das Material an sich nicht sehr viel.

- Musik als Geschmacksverstärker: Archivmusik kommt immer dann zum Zug, wenn irgendetwas aufgepeppt werden muss. Das Allheilmittel Musik wird als platter Stimmungsmacher eingesetzt, wenn sonst nichts mehr geht.

In jedem Fall: Die Form der Reportage stellt zumindest die Leichtfertigkeit in Frage, mit der sonst (im Magazinbeitrag, im Feature) Archivmusik eingesetzt wird. Wenn überhaupt, dann verträgt die Reportage nur den subtilen, fein dosierten Archivmusikeinsatz, nicht aber die platte Variante (Vokalmusik, Hits, Evergreens, Zitatmusik).

5 Zur Planbarkeit der Fernsehreportage

Sicherlich ist bei der Reportage vergleichsweise weniger planbar. Während beim Feature beinahe ein Drehbuch vor dem Dreh erstellt werden kann, wäre das für die Reportage absurd.

"Wer für eine Reportage ein Drehbuch abgeliefert, wird keine machen".

Reißbrettplanung würde die Reportage statisch und unspontan machen, und so ist man zumindest teilweise auf Zufall und "Reporter Glück" angewiesen. Genau genommen weiß Filmteam oft nicht, wie die Geschichte ausgeht.

Dennoch ist Planung möglich.

Wer die bis hierher aufgelisteten Gestaltungsmerkmale der Reportage verinnerlicht hat, kann für alle Bereiche Vorkehrungen treffen.

5.1 Eine Liste von konkreten Planungs-Handreichungen

5.1.1 Struktur

- Ereignisse, Zeitabläufe und zeitliche Verknüpfungen recherchieren
- Wahrscheinlichkeit und Typus von unvorhersehbaren Ereignissen recherchieren
- Ortsbesichtigung zum typischen Ereigniszeitpunkt
- Zeitpunkt der Drehs ereignisorientiert legen
- Ein Gerüst von personengebundenen Situationen wird Grobgliederung des Films
- Überlegung: wie führe ich Schauplätze ein, wie komme ich filmisch von A nach B?
- Evtl.: Vor-Ort-Recherche gezielt als Dreh planen (Dramaturgiemuster "Suche")
- Bei ereignisarmen Themen: nach Hilfsfiguren und Hilfssituationen suchen.

5.1.2 Menschen

- Personen nach Reportagekriterien aussuchen.
Wie viel Spontaneität liefert die Person, wie ereignisorientiert lässt sie sich darstellen?
- Dreh- (Interview-) Termine ereignisorientiert disponieren (Vor-Ort-Interviews), Schreibtischmenschen vom Tisch lösen und in die Situation "hineinbestellen".
Bei der Auswahl ereignisbezogene Personen bevorzugen, lieber den unmittelbar Handelnden als den Funktionär oder gar Pressesprecher.

5.1.3 Kooperation im Team

- "Was-wäre-wenn"- Fälle planen (Abbruch, Drehverbot,...)
- Mikrofonfrage (Ansteck-, Angel-, Hand-, Japaner) inhaltlich vorplanen
- Technische Besonderheiten vorplanen: verdeckter Dreh, zweite (DV-)Kamera, etc.