



universität
wien

DIPLOMARBEIT

„Dramaturgie und Personencharakterisierung in
der ORF-Reportage *Am Schauplatz*“

Verfasserin

Wencke Kienast-Doppler, Bakk.phil.

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Mai 2012

Studienkennzahl: A 317
Studienrichtung: Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuer: Mag. Dr. Anton Fuxjäger

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1. Theoretischer Teil und Klärung der analytischen Konzepte	3
1.1. Die Reportage	3
1.1.1. Definition	3
1.1.2. Etymologie und Ursprung der Gattung	5
1.1.3. Geeignete Inhalte	6
1.2. Figuren	7
1.2.1. Unterscheidung Hauptfigur – Protagonist – Held	7
Hauptfigur	8
Protagonist	8
Held	11
1.2.2. Motivation, Ziel, Konflikt und Antagonist	12
Motivation	12
Ziel	13
Konflikt und Antagonist	16
1.3. Dramaturgie	19
1.3.1. Kanonisches Story-Schema:	20
Exposition-Konflikt-Auflösung	20
1.3.2. Dramatische Handlungspunkte	21
Wendepunkte	21
Der zentrale Punkt	23
Höhepunkt	23
1.4. Fragenkatalog	24
2. Analytischer Teil	26
2.1. Formatbeschreibung und Auswahlkriterien	26
2.2. Reportage 1 <i>Frauen hinter Gittern</i>	27
2.3. Reportage 2 <i>Die letzte Flucht</i>	31
2.4. Reportage 3 <i>Glücksritter</i>	37
2.5. Reportage 4 <i>Nicht ganz normal</i>	42
2.6. Reportage 5 <i>Unter dem Vulkan</i>	48
2.7. Reportage 6 <i>Wenn Tote erzählen</i>	53
2.8. Reportage 7 <i>Ein Afghane für alle</i>	58
2.9. Reportage 8 <i>Bauch frei</i>	63
2.10. Reportage 9 <i>Guter Hoffnung</i>	68
2.11. Reportage 10 <i>Mein Kind ein Star</i>	73
2.12. Reportage 11 <i>Der Praktikant</i>	78
2.13. Reportage 12 <i>Ein echter Wiener</i>	82
2.14. Reportage 13 <i>Wie werde ich Österreicher?</i>	84
2.15. Reportage 14 <i>Frisch aus dem Mistkübel</i>	90
2.16. Reportage 15 <i>Das Geschäft mit dem Glück</i>	95
2.17. Reportage 16 <i>Ich muss hinauf</i>	100
2.18. Reportage 17 <i>Leben ohne Plastik</i>	105
3. Zusammenfassung	113
4. Anhang	119
4.1. Abstract deutsch	119
4.2. Abstract english	120
4.3. Auswertungstabellen	121
5. Quellenangabe	135
6. Danksagung	139
7. Lebenslauf	141

Einleitung

Wie muss eine Geschichte erzählt werden, damit sie die Aufmerksamkeit des Publikums gewinnt und dieses unterhält?

Nach Aristoteles, der sich in seinem Werk *Poetik* als bekanntester früher Dramentheoretiker bereits in der Antike mit dieser Frage befasst hat, beschäftigten sich Generationen von Wissenschaftlern, Medienschaffenden und Künstlern ebenfalls eingehend mit diesem Thema. Auffällig dabei ist, dass in Bezug auf Film und Fernsehen Inszenierungsstrategien fiktionaler Formate Gegenstand zahlreicher wissenschaftlicher Untersuchungen und praktischer Drehbuchratgeber sind¹, wohingegen jene dokumentarischer Art weniger thematisiert und erforscht sind. Hinsichtlich des abendfüllenden fiktionalen Spielfilms des europäisch-amerikanischen Kulturkreises hat der deutsche Filmwissenschaftler Jens Eder wertvolle Beiträge durch die Aufarbeitung der Fülle an Theorien zu Dramaturgie, Narration und Fiktion geleistet. Die Dramaturgie nicht-fiktionaler Gattungen betreffend betont er:

„Es mag sein, daß die dramaturgischen Merkmale des populären Films auch auf Filme zutreffen, die keine Geschichte erzählen (z.B. Lehrfilme), oder auf solche, die beanspruchen, daß ihr Inhalt der Wirklichkeit entspricht (wie Dokumentarfilme), [...]. Das muß aber nicht so sein.“²

Dieses Zitat bringt schon weitgehend das Erkenntnisinteresse vorliegender Diplomarbeit zum Ausdruck. Treffen die dramaturgischen Merkmale des populären Films auch auf das Format der TV-Reportage zu?

Untrennbar verbunden mit dem Handlungsaufbau einer Erzählung sind die Figuren. Die Figurentheorie kann auf eine mehr als zweitausendjährige Geschichte zurückblicken. Auch hier war Aristoteles einer der ersten Theoretiker, der einen Entwurf dazu entwickelt hat.³ Es fällt auf, dass sich auch in dieser Hinsicht wenige theoretische Abhandlungen über jene Personen finden, die in dokumentarischen Formaten vorkommen. Diesem Zustand entgegenzuwirken, ist ebenfalls Anspruch dieses Textes.

¹ Vgl. bspw. Eick, *Drehbuchtheorien*; Field, *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film*; Seger, *Das Geheimnis guter Drehbücher*.

² Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S. 3f.

³ Vgl. Eder, *Die Figur im Film*, S. 42ff.

Im Rahmen der Arbeit werden grundlegende figurenbezogene und dramaturgische Forderungen der Drehbuchtheorie über den Mainstreamfilm der westlichen Kultur extrahiert, um zu untersuchen, ob Dramaturgie und Personencharakterisierung (mit besonderem Augenmerk auf die Hauptfiguren) der ORF-Reportagereihe *Am Schauplatz* diesen folgen.

Neben Jens Eders Abhandlungen *Die Figur im Film* und *Dramaturgie des populären Films* dient auch Dennis Eicks Werk *Drehbuchtheorien. Eine vergleichende Analyse* als wichtige theoretische Grundlage. Aus der praktischen Ratgeberliteratur hat sich Linda Segers Werk *Das Geheimnis guter Drehbücher* für vorliegende Untersuchung als besonders brauchbar erwiesen, da sich Seger darin eingehend mit der Figurenkonzeption beschäftigt. Für die Untersuchung der Reportagereihe *Am Schauplatz* habe ich mich deshalb entschieden, da sich durch Gespräche mit Gestaltern herausgestellt hat, dass dieses Format den Regeln und Charakteristiken der Reportagegattung weitgehend entspricht. Durch den wöchentlichen Sendeplatz und die Tatsache, dass es sich um eine Reihe handelt, ist anzunehmen, dass die einzelnen Folgen einander weitgehend in ihrem Schema gleichen. Um eine Zufallsauswahl zu garantieren, wurde aus jedem Jahr stets eine beliebige Folge aus dem Monat Oktober herangezogen. Einziges zusätzliches Auswahlkriterium war hierbei eine möglichst große Bandbreite an Gestaltern.

Im ersten Teil der Arbeit erfolgt die Klärung der analytischen Konzepte. Zu Anfang wird auf die Gattung der Reportage eingegangen und anschließend werden grundlegende Forderungen an Figurenkonzeption und Dramaturgie im klassischen Mainstreamfilm herausgearbeitet. Am Ende des ersten Kapitels steht der daraus gewonnene Fragebogen. Es folgt der analytische Teil, in dem eingangs die Sendung *Am Schauplatz* vorgestellt wird und anschließend 17 Reportagen untersucht werden. Im dritten Kapitel fasse ich die Ergebnisse der Untersuchung schließlich zusammen.

„Wirkliche Geschichten lassen sich fast immer mittels dramaturgischer Regeln in eine filmische Form bringen. Es kommt darauf an, die jeweils adäquaten Regeln anzuwenden oder auch neu zu schaffen, und diese werden sich nur manchmal, nicht aber notwendig mit jenen dramaturgischen Regeln decken, die für den Spielfilm gelten ...“⁴

⁴ Rothschild, „Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms“, S. 12.

1. Theoretischer Teil und Klärung der analytischen Konzepte

1.1. Die Reportage

1.1.1. Definition

Sowohl in der Forschungs- als auch in der praktischen Ratgeber-Literatur gibt es zahlreiche Definitionsversuche der Gattung der Reportage. Die grundlegenden Forderungen sind ähnlich, ein allgemeingültiger Konsens ist dabei aber nicht auszumachen. Rothaus und Witzke kritisieren, dass dokumentarische Fernsehformate generell mit einer Vielzahl von Begriffen belegt seien. „Einheitlich definiert sind diese Begriffe nicht und sie werden auch oft recht willkürlich gebraucht.“⁵ Michael Haller bietet einen guten Überblick über die zahlreichen Definitionsversuche in der Literatur.⁶ Er konstatiert, dass die Eigenschaften und Stärken der Reportage nur in Beziehung zu anderen dokumentarischen Formaten erkannt werden könnten. „Erst ihre Unterschiede zu verwandten Gattungen machen die Reportage unverwechselbar.“⁷ Da sich Haller ausführlich mit der Thematik beschäftigt hat, will ich seiner Prämisse folgen und durch den Vergleich mit anderen visuellen dokumentarischen Formaten zu einer Definition der Reportage gelangen.

Dokumentarfilme sind häufig länger als die üblichen 30 oder 45 Minuten der mit ihnen verwandten Gattung der Reportage.⁸

„Dokumentarfilme wollen Einzelstücke sein. Für die Beschreibung der üblichen dokumentarischen Sendungen, die auf weitgehend normierten Sendeplätzen ausgestrahlt werden, ist der Begriff wenig geeignet, weil er zu viele verschiedene Formen umfasst. Die meisten dokumentarischen Sendungen sind journalistischer als Dokumentarfilme, d.h. sie zielen auf Informationsvermittlung und weniger auf eine individuelle künstlerische Gestaltung.“⁹

⁵ Rothaus/Witzke, *Die Fernsehreportage*, S. 76.

⁶ Vgl. Haller, *Die Reportage*, S. 74ff.

⁷ Haller, *Die Reportage*, S. 15.

⁸ Vgl. Rothaus/Witzke, *Die Fernsehreportage*, S. 77.

⁹ Rothaus/Witzke, *Die Fernsehreportage*, S. 78.

Feature und Reportage sind schwieriger zu unterscheiden, da sie sich, oberflächlich betrachtet, stark ähneln. Steinmetz bietet eine Definition, die den entscheidenden Unterschied auf den Punkt bringt:

„Zwischen Feature und Reportage verläuft die Grenze zwischen deduktivem und induktivem Vorgehen: in der Reportage induktiv vom Einzelschicksal, vom konkreten Stoff zu einem übergeordneten Zusammenhang und im Feature deduktiv vom Hauptthema her zu Schlaglichtern auf beispielhafte Fälle.“¹⁰

Neufeldt erklärt diesen wesentlichen Aspekt der Reportage mit dem Motto „»Pars pro Toto« - der Einzelfall als Spiegel des großen Ganzen.“¹¹ Die Hauptfunktion der Reportage ist die Teilnahme der Rezipienten am gezeigten Geschehen. Das Feature zeigt mit wenigen Strichen typisierte Situationen, eine Klärung der Bedeutung des Beispiels und dann die Beschreibung des übergeordneten Themas. Die Funktion des Features besteht im Veranschaulichen abstrakter Sachverhalte. Beim Feature ist es auch erlaubt fiktive Szenen und Szenarien zu verwenden, um das Exemplarische zu zeigen. Ein Feature individualisiert die geschilderte Szene nicht, sondern typisiert sie, sodass dem Rezipienten die Austauschbarkeit klar wird. Eine gelungene Reportage erweckt im Gegensatz dazu den Eindruck, dass es sich um einen individuellen Einzelfall handelt. Auch der Protagonist in der Reportage soll unverwechselbar und etwas Besonderes sein. Die Reportage erzählt aus der subjektiven Sicht des Reporters, der vor Ort anwesend ist, den Zuschauern bzw. Zuhörern ein Geschehen, dessen Akteure für das Thema repräsentativ sind. Die Reportage hat als Format also weit mehr narrative Aspekte als das Feature. Trotz aller Abgrenzungsversuche bleiben die Übergänge zwischen Reportage und Feature oft fließend. Es gibt Fälle, in denen sowohl Fallbeispiele als auch authentische Erlebnisse als das Besondere in einer Sendung aufgezeigt werden und keine eindeutige Grenze zwischen Reportage und Feature gezogen werden kann.¹²

Zuletzt muss geklärt werden, was die Reportage von grundsätzlich ebenfalls nicht-fiktionalen Reality-TV-Formaten unterscheidet. Dafür wird an dieser Stelle die Definition des Genres Reality-TV nach Lothar Mikos herangezogen:

¹⁰ Steinmetz, „Zwischen Kunst und Journalismus“, S. 17.

¹¹ Neufeldt, „Pars pro Toto“, S. 285.

¹² Vgl. Haller, *Die Reportage*, S. 90ff.; Mast, „Feature“, S. 288.; Mast, „Reportage“, S. 289.

„In Formaten des sogenannten Reality-Fernsehens treten >normale< Menschen auf, die dort sich selbst spielen. [...] Sie handeln, wie sie es aus ihrem Alltag gewohnt sind, allerdings unter den Bedingungen einer szenischen Inszenierung des Fernsehens.“¹³

Das entscheidende Stichwort zur Abgrenzung der Reportage vom Reality-TV in dieser Definition ist jenes der Inszenierung. Die Inhalte von Reality-TV-Formaten werden (mehr oder weniger) inszeniert, bei Reportagen findet Inszenierung, wie zum Beispiel ein künstliches Setting, im Idealfall nicht statt.

Die aus den vorangegangenen Vergleichen erarbeitete Definition für die Gattung der Reportage lautet also folgendermaßen: Die Reportage ist ein weitgehend narratives Format, dauert im Normalfall cirka 30 bis 45 Minuten und wird auf einem fixen Sendeplatz ausgestrahlt. Schwerpunkt der Reportage ist die Informationsvermittlung. Die individuelle künstlerische Gestaltung steht nicht im Vordergrund. Die Reportage arbeitet induktiv, d.h. sie schließt vom gezeigten Einzelfall auf den Gesamtzusammenhang des thematisierten Sachverhalts. Der Protagonist in der Reportage soll ein unverwechselbares Individuum sein, an dessen Schicksal der Zuschauer teilnimmt. Die Handlung wird aus der subjektiven Sicht des Reporters vor Ort erzählt und ist – im Idealfall – frei von Inszenierung.

1.1.2. Etymologie und Ursprung der Gattung

Der Begriff *Reportage* ging aus dem lateinischen Verb „reportare“ hervor, das „zurücktragen“, „zurückführen“, „zurückbringen“ oder metaphorisch „überbringen“, „berichten“ oder „melden“ bedeutet.¹⁴

Rothaus und Witzke sehen den Ursprung der Reportage bereits in der Steinzeit:

„Vielleicht ist die Reportage eine Urform des Erzählens überhaupt, entstanden an steinzeitlichen Lagerfeuern. Die ersten Erzähler, die ihre Zuhörer mit packenden *wahren* Geschichten unterhalten und auch belehren konnten, müssen Leute gewesen sein, die Unbekanntes oder zumindest Ungewöhnliches gesehen und erlebt hatten. Mit ihren Erzählungen versuchten sie, ihren Zuhörern eine fremde Welt nahe zu bringen. Es ist nahe liegend, im Reisebericht die Urform der Reportage zu sehen. [...] Seit der Antike sind Reiseberichte, Schilderungen von Schlachten und Katastrophen überliefert, die an Reportagen erinnern.“¹⁵

¹³ Mikos, „Die spielerische Inszenierung von Alltag und Identität in Reality-Formaten“, S. 30.

¹⁴ Vgl. Petschenig et.al., *Stowasser*, S. 439.

¹⁵ Rothaus/Witzke, *Die Fernsehreportage*, S. 36.

Auch für Claudia Mast liegen die Anfänge der Reportage in der Tradition des Reiseberichtes. Sie betont außerdem den maßgeblichen Aspekt der Augenzeugenschaft: „Die Augenzeugenschaft bleibt dabei bis heute grundsätzlich das zentrale Element bzw. die Ausgangsbedingung jeder Reportage.“¹⁶

Haller beschreibt ausführlich die literarische Tradition des Reiseberichts und die journalistische Tradition des Augenzeugenberichts als Vorläufer der heutigen Reportage und bietet einen guten Überblick über die jüngere geschichtliche Entwicklung der Reportage im Rundfunk.¹⁷

1.1.3. Geeignete Inhalte

Welche Inhalte eignen sich für Reportagen und wie lassen sich diese kategorisieren? In der Forschungsliteratur gibt es dazu zahlreiche Vorschläge.¹⁸

Dabei werden ähnliche oder einander überschneidende Themen definiert. Haller erklärt die Palette geeigneter Reportagethemen ausführlich¹⁹, verkürzt sie dann allerdings auf vier Grundmuster:

- Das Veranstaltungsmuster eignet sich für Themen, die einen definierten Anfang und ein Ende haben (z.B. ein Arbeitstag, ein Nothelfereinsatz, eine Rundfahrt).
- Milieuthemen sind offen und müssen erst strukturiert werden. Sie sind geeignet für soziale und räumliche Distanzthemen (z.B. soziale Randgruppen, Berufsgruppen, abweichendes Verhalten, eine exotische Gegend).
- Das Rollenspiel ist geeignet für psychische Barrierethemen wie Extremsituationen oder abseitige Tätigkeiten in unserer Lebenswelt.
- Das Reportagenporträt zeigt bemerkenswerte Personen und ist geeignet für Prominente oder solche Personen, die eine Tätigkeit exemplarisch ausführen.

¹⁶ Mast, „Reportage“, S. 279.

¹⁷ Vgl. Haller, *Die Reportage*, S. 18ff., S. 29ff., S. 92f.

¹⁸ Vgl. Mast, „Reportage“, S. 280.; Morawski/Weiss, *Trainingsbuch Fernsehreportage*, S. 44ff.; Neufeldt, „Pars pro Toto“, S. 284.; Rothaus/Witzke, *Die Fernsehreportage*, S. 28.; Steinmetz, „Zwischen Kunst und Journalismus“, S. 17ff.

¹⁹ Vgl. Haller, *Die Reportage*, S. 119-135

Laut Haller würden die genannten vier Zugänge eine gute Themenumsetzung ermöglichen, weil sie das Material erlebnisstark machen und einen geeigneten Erzählablauf bieten.²⁰ Im analytischen Teil wird geklärt, ob sich die untersuchten *Am Schauplatz*-Reportagen einer dieser vier Inhaltskategorien zuordnen lassen.

1.2. Figuren

Der lateinische Begriff „figura“ bedeutet soviel wie „Bildung, Gestaltung, Aussehen, Gebilde, Bild“ und alttestamentarisch „Vorbild, Urbild, Typos“.²¹

Eder's Definition der Figur im Spielfilm lautet:

„Es handelt sich um wiedererkennbare fiktive Wesen mit zugeschriebener Fähigkeit zur Intentionalität, die als kulturelle Artefakte durch fiktionale Kommunikation konstituiert und in metafiktionaler Kommunikation thematisiert werden.“²²

Diese Definition ist breit angelegt, erweist sich aber für die vorliegende Arbeit als unbrauchbar, da sie durch ihr exklusives Verständnis von der Figur als fiktives Wesen nicht auf dokumentarische Formate umlegbar ist. Durch die Anwendung figurenbezogener Forderungen an den Mainstreamfilm bei der Untersuchung eines dokumentarischen Formats, wird in dieser Arbeit der Begriff *Figur* auch auf real existierende Personen angewendet und mit *Person* gleichgesetzt.

1.2.1. Unterscheidung Hauptfigur – Protagonist – Held

Kay Hoffmann betont die zunehmende Bedeutung der Protagonisten im Dokumentarfilm:

„Die Bedeutung von Protagonisten im Dokumentarfilm nimmt zu. Zum einen wächst der Erfolgsdruck hinsichtlich der Einschaltquote. Dramaturgie und Narration folgen verstärkt Konzepten des Spielfilms. Die Akteure müssen überzeugen und den Filmen emotionale Qualitäten geben. Insbesondere bei dokumentarischen Formaten im Fernsehen wie Doku-Soap, Zeitreisen oder Reality-TV ist es längst üblich, die Protagonisten aufwendig zu casten.“²³

²⁰ Vgl. Haller, *Die Reportage*, S. 136f.

²¹ Vgl. Petschenig et.al., *Stowasser*, S. 209.

²² Eder, *Die Figur im Film*, S. 77.

²³ Hoffmann, Kay, „Protagonisten im Dokumentarfilm“, S. 43.

Da anzunehmen ist, dass bei Fernsehformaten durch zunehmenden Wettbewerb der Erfolgsdruck hinsichtlich der Einschaltquote ebenfalls stark wächst, muss die Aussage eigentlich auch für jene gelten. Wodurch Protagonisten „überzeugen“ und „emotionale Qualitäten geben“, wird in den folgenden Abschnitten geklärt.

Die Bedeutung der Begriffe *Hauptfigur*, *Protagonist* und *Held* verschwimmen in der einschlägigen Literatur. Sie scheinen relativ willkürlich verwendet zu werden. Der einzige Autor, der eine klare Definition der Termini anbietet, ist Eder.²⁴ Im Folgenden wird diese ausgeführt und die Figurenanforderungen der anderen Autoren ebenfalls diesem Schema untergeordnet.

Hauptfigur

Der umfassendste Begriff ist jener der *Hauptfigur*, da Eders Definition relativ offen ausgestaltet ist und eine breite Figurengruppe betrifft.

„Eine Figur ist eine oder *die Hauptfigur*, wenn sie innerhalb der Aufmerksamkeitshierarchie eine wichtige oder dominante Stellung einnimmt. Wodurch dies erreicht wird – ob durch Handlungsanteil, thematische Bedeutung oder Schauwerte –, bleibt offen.“²⁵

Steinmetz und Neufeldt fordern, dass die Anzahl der Hauptpersonen in der Reportage auf eine bzw. höchstens zwei bis drei beschränkt werden solle.²⁶

Protagonist

Laut Eder ist die Hauptfigur typischerweise auch der Protagonist.²⁷ Was aber macht eine Hauptfigur zu einem Protagonisten?

„Der *Protagonist* ist dagegen [Im Gegensatz zur Hauptfigur] durch seine Handlungsfunktion definiert, darin stimmen ursprüngliche griechische Wortbedeutung («erster Kämpfer») und heutiger Sprachgebrauch überein. Er verfolgt das zentrale Ziel innerhalb des Films und ist der wesentliche Motor in der Kausalkette der Handlung. Häufig werden als weiter gehende Merkmale genannt, dass der Protagonist nicht nur das Handlungszentrum, sondern darüber hinaus das Interessenszentrum und die Perspektivierungsinstanz der Geschichte bildet. Diese Merkmale sind aber fakultativ.“²⁸

²⁴ Vgl. Eder, *Die Figur im Film*, S. 470f.

²⁵ Vgl. Eder, *Die Figur im Film*, S. 470.

²⁶ Vgl. Neufeldt, „Pars pro Toto“, S. 286.; Steinmetz, „Zwischen Kunst und Journalismus“, S. 17.

²⁷ Vgl. Eder, *Die Figur im Film*, S. 470.

²⁸ Eder, *Die Figur im Film*, S. 470.

Wenn man Eders Argumentation folgt, dann müsste bei folgender Aussage von Seger der Begriff *Hauptfigur* durch *Protagonist* ersetzt werden:

„Hauptfiguren gehen in Aktion; sie sind diejenigen, die für den Fortgang der Geschichte verantwortlich sind. Sie stellen den Fokus des Films dar, liefern den Hauptkonflikt und sind ausreichend interessant, um uns zwei oder drei Stunden lang zu fesseln.“²⁹

Laut Rothschild zählt bei Filmen die Entscheidung über den Protagonisten zu den wichtigsten Parametern. Dieser sei in der Regel ein Individuum. Filme, in denen Menschen nur marginal Gegenstand der Abläufe sind, seien Ausnahmen.³⁰

Auch Bernard führt die Möglichkeit an, dass der zentrale Charakter keine Person sein muss, gesteht aber die Vorteile eines Protagonisten ein:

„The central character doesn't need to be a person. In Ric Burn's *New York* [*New York: A Documentary Film*. USA 1999], a seven-episode history, for example, the city itself is the protagonist, whose fortunes rise and fall and rise over the course of the series. But often, finding a central character through which to tell your story can make an otherwise complex topic more manageable and accessible to viewers.“³¹

Diese Ausführung widerspricht Eders Forderung nach der Notwendigkeit der funktionalen Rolle des Protagonisten, was aber dadurch zu erklären ist, dass Eder diese, im Gegensatz zu eben genanntem Zitat, an den klassischen Spielfilm stellt.

Die wenigen Aussagen, die in der Forschungsliteratur explizit über den Protagonisten im dokumentarischen Genre zu finden sind, geben wenig Auskunft über dessen Stellenwert und Funktion.

„Wo der Protagonist ein Individuum ist, muss dieses hinreichend interessant sein. In der Regel steht er in einem Konflikt mit einem Antagonisten oder mit der Umwelt.“³²

Die Aussage impliziert ebenfalls die Möglichkeit, dass der Protagonist gar kein Individuum ist. Wenn es einen gibt, müsse dieser „hinreichend interessant“ sein, was nicht sehr aufschlussreich ist, da nicht geklärt wird, wodurch er diese

²⁹ Seger, *Das Geheimnis guter Drehbücher*, S. 234.

³⁰ Vgl. Rothschild, „Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms“, S. 16.

³¹ Bernard, *Documentary Storytelling*, S. 23.

³² Rothschild, „Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms“, S. 16.

Eigenschaft erfüllt. Rothaus und Witzke betonen den hohen Stellenwert der Protagonisten in der Reportage:

„Und dann muss er [der Reporter, Anm. d. Verf.] seine Protagonisten sorgfältig aussuchen, denn von ihnen hängt sein Erfolg ab.“³³

Neben dem klassischen Einzel-Protagonisten gibt es nach Eder vier weitere Möglichkeiten der Protagonistenkonstellation:

Zwei Protagonisten

Bei Filmen mit zwei Protagonisten, gibt es zwei Ausformungen:

- Das Protagonisten-Duo: Die beiden Protagonisten haben dasselbe Ziel, das sie gemeinsam zu erreichen versuchen.
- Parallele Protagonisten: Diese haben verschiedene, oft konfligierende Ziele. Die beiden Figuren besitzen oft stark divergierende Charakterzüge oder sind räumlich voneinander getrennt. Diesem Fall liegt vielfach ein antagonales Prinzip zugrunde, aber die Figuren teilen sich oft Protagonisten- und Antagonistenrolle im gleichen Maße.³⁴

Mehrere Einzelprotagonisten

„Eine weitere, häufig anzutreffende Art der Protagonistenkonstellation bilden schließlich die *Filme mit mehreren Einzel-Protagonisten*. [...] Allerdings sind nur in den seltensten Fällen alle Figuren wirklich gleichwertige Handlungsträger.“³⁵

Rudimentäre Protagonisten

„In seltenen Fällen gibt es Filme mit bloß *rudimentären Protagonisten*. Statt der aktiven, handlungsgestaltenden Hauptfigur kann eine passive oder rein reaktive Hauptfigur als Analysegegenstand präsentiert werden.“³⁶

³³ Rothaus/Witzke, *Die Fernsehreportage*, S. 135.

³⁴ Vgl. Eder, *Die Figur im Film*, S. 496f.

³⁵ Eder, *Die Figur im Film*, S. 497.

³⁶ Eder, *Die Figur im Film*, S. 497.

Protagonisten-Kollektiv

„In anderen Fällen, etwa BRONENOSEC POTJOMKIN [*Panzerkreuzer Potemkin*. UdSSR 1925] oder weiteren Filmen von Eisenstein, agiert ein geschlossenes *Protagonisten-Kollektiv*. Größere gesellschaftliche Gruppen, etwa Arbeiter oder Matrosen, streben gemeinsam dasselbe Ziel an, ohne dass Einzelne unter ihnen hervorgehoben und individualisiert würden, wie das etwa in Hollywoods Katastrophenfilmen der Fall ist. Werden einzelne Figuren doch besonders betont, so nur exemplarisch, sie werden typisiert und stehen für die anderen.“³⁷

Held

Der Begriff *Held* ist mehrdeutig und mit Wertungen befrachtet. Manchmal ist damit einfach der Protagonist als Handlungszentrum gemeint, meist aber ein positiv besetzter Protagonist mit überdurchschnittlichen Fähigkeiten und Tugenden. Nicht alle Protagonisten oder gar Hauptfiguren sind Helden. Der Held im starken Sinn ist zugleich Hauptfigur, Protagonist und das moralische Zentrum des Films.³⁸ Ein Held soll nach unserem Geschmack sein, dazu braucht er einige bewundernswerte oder ausgezeichnete Eigenschaften.³⁹

Im Analyseteil der Arbeit werden Personen als Hauptfiguren verstanden, wenn sie im Fokus der Reportage stehen. Es stellt sich die Frage, wie viele Hauptfiguren vorkommen. Wenn diese das zentrale Ziel innerhalb des Films verfolgen und der wesentliche Motor in der Kausalkette der Handlung sind, werden sie als Protagonisten eingeordnet. Sind Protagonisten positiv besetzt, können bei ihnen überdurchschnittliche Fähigkeiten und Tugenden, bewundernswerte oder ausgezeichnete Eigenschaften festgestellt werden und bilden sie das moralische Zentrum des Films, dann werden sie als Helden klassifiziert.

³⁷ Eder, *Die Figur im Film*, S. 498.

³⁸ Vgl. Eder, *Die Figur im Film*, S. 471.

³⁹ Vgl. Vogler, „Mythic Structure for Long-Running Television Series“, S. 89., zit. n. Eick, *Drehbuchtheorien*, S. 79.

1.2.2. Motivation, Ziel, Konflikt und Antagonist

„Es ist kaum auszumachen, weshalb für die Gestaltung von Dokumentationen andere Grundsätze gelten sollten als für Spielfilme. Letztlich beruhen diese Grundsätze auf Wahrnehmungsmechanismen, mit welchen der Zuschauer auch die Realität um sich herum betrachtet. Wenn schon Einigkeit darüber herrscht, daß Vorgänge nur durch das Vorhandensein von Motivation und Konflikt in Gang kommen, so wird man auch für alle aus der Realität entnommenen Themen diese Motivation und diesen Konflikt finden können, auch wenn die Suche danach häufig langwierige Denkarbeit voraussetzt. Ebenso kann man davon ausgehen, daß – ist einmal ein auslösender Konflikt gefunden – auch in der Realität eine Austragung dieses Konflikts, möglicherweise mit Peripetien, folgen wird, die irgendwann einmal zu einer Auflösung gelangt.“⁴⁰

Motivation

Laut Blum lautet eine der Grundfragen über den Protagonisten: „What is the Character’s Motivation?“⁴¹ Field räumt der Motivation einen so hohen Stellenwert ein, dass diese bei der Gestaltung einer Hauptfigur als erstes definiert werden soll: „Was will die Hauptfigur? Was ist ihr Bedürfnis? Was treibt sie zur Auflösung der Geschichte an?“⁴² Für Eder ist die Motivation die Schnittstelle zwischen Figur und Handlung:

„Wir erklären uns das Verhalten von Figuren, indem wir ihnen eine bestimmte Motivation zuschreiben, und erwarten umgekehrt bestimmte Verhaltensweisen, wenn wir ihre Motive erkennen.“⁴³

Laut Seger treibe die Motivation die Figur in die Geschichte hinein und zwingen sie, sich in die Ereignisse verwickeln zu lassen. Sie schlägt in ihrem Drehbuchmanual vor, die Motivation zu klären und zu fokussieren, indem man die Hauptfigur am Anfang der Geschichte in eine Krisensituation bringt.⁴⁴

Eder fragt, ob es zentrale, dauerhafte Motive, die Handeln, Identität und Persönlichkeit der Figur bestimmen, gäbe. Außerdem sei es empfehlenswert, dass diese auch eine zentrale innere Schwäche besitzt.⁴⁵ Auch Blum fordert,

⁴⁰ Appeldorn, *Handbuch der Film- und Fernseh-Produktion*, S 85 f.

⁴¹ Blum, *Television and Screen Writing*, S.81.

⁴² Field, *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film*, S. 19.

⁴³ Eder, *Die Figur im Film*, S. 428.

⁴⁴ Vgl. Seger, *Das Geheimnis guter Drehbücher*, S. 182ff.

⁴⁵ Vgl. Eder, *Die Figur im Film*, S. 463.

dass der Drehbuchautor im Hinblick auf die Zuschauerwirkung seiner Figur gewisse Schwächen, genau genommen Empfindsamkeit und Verwundbarkeit, mitgibt: „Your hero must be someone the audience cares about – identifiable, susceptible, and vulnerable.“⁴⁶

Im analytischen Teil der Arbeit wird zu klären sein, ob bei den vorkommenden Hauptfiguren der *Am Schauplatz*-Reportagen zentrale, dauerhafte Motive und Schwächen auszumachen sind. Außerdem wird festgestellt, ob sie sich am Anfang der Handlung in einer Krisensituation befinden.

Ziel

Eine weitere Forderung, in der sich die Drehbuchtheoretiker weitgehend einig sind, ist jene nach einem Ziel, das die Figur anstreben soll. Dieses ist untrennbar mit der Motivation verbunden:

„Die Figur nimmt Einfluß auf die Geschichte, weil die Figur, besonders die Hauptfigur, ein *Ziel* hat. Es gibt etwas, was sie erreichen will. Dieses Ziel gibt der Geschichte ihre Richtung. Zu Beginn der Geschichte motiviert irgendetwas die Hauptfigur, dieses Ziel zu verfolgen. Sie unternimmt bestimmte Schritte, um es zu verwirklichen. Und am Ende der meisten Filme wird das Ziel erreicht.“⁴⁷

Die Hauptfigur eines Films muss ein eindeutiges Ziel haben und um dessen Erfüllung kämpfen. Eick bezeichnet das Ziel sogar als das Herzstück der klassischen Dramaturgie.⁴⁸ Blum geht noch weiter und konstatiert, dass jeder dramatische Charakter über ein Ziel verfügt: „Each character, no matter how briefly he or she appears on screen, has a major objective to accomplish.“⁴⁹

Nicht nur für Charaktere fiktionaler Formate ist ein Ziel zentral:

„Hat der potenzielle Protagonist ein Ziel, das er unbedingt erreichen will, am besten gegen Widerstände? Menschen die etwas erreichen wollen, ergeben fast von alleine eine Geschichte.“⁵⁰

⁴⁶ Blum, *Television and Screen Writing*, S.79.

⁴⁷ Seger, *Das Geheimnis guter Drehbücher*, S. 181.

⁴⁸ Vgl. Eick, *Drehbuchtheorien*, S. 78ff.

⁴⁹ Blum, *Television and Screen Writing*, S. 81.

⁵⁰ Rothaus/Witzke, *Die Fernsehreportage*, S. 144.

Bei der Frage nach den Eigenschaften eines Ziels ist die Forderung nach einem hohen Schwierigkeitsgrad dominant. Das gesetzte Ziel soll schwierig, aber die Möglichkeit, es überhaupt zu erreichen, muss gegeben sein.⁵¹

„Insbesondere Mainstream-Protagonisten sollen eindeutige, schwer erreichbare Ziele in mehreren Entwicklungsschritten verfolgen, damit Spannung auf den Ausgang der Handlung entsteht.“⁵²

Eder kategorisiert darüber hinaus die Ziele und fragt: „Ist es ein Ziel des Erstrebens, des Wieder-Holens, der Verteidigung oder Bewältigung?“⁵³ Ziele des Erstrebens sind beispielsweise eine berufliche Beförderung oder ein Schatzfund. Ein Ziel des Wieder-Holens ist etwas Verlorenes zurückzuerlangen. Ein Ziel der Verteidigung wäre das eigene Königreich gegen Feinde zu schützen und ein Ziel der Bewältigung die Überwindung von Ängsten.

Eder betont, dass „Zielobjekte“ auch Figuren bzw. Personen sein können, zum Beispiel wenn jemand gerettet werden muss oder der Protagonist versucht, ein „Herz zu erobern“.⁵⁴

Bei einem funktionierenden Ziel muss es für die Figur um etwas Wichtiges gehen.⁵⁵ Eder fragt: „Wie hoch ist die Fallhöhe der Figur? Was setzt sie durch ihr Handeln aufs Spiel?“⁵⁶ Bernard fordert, dass das Risiko beim Versuch das Ziel zu erreichen, sich gegen Ende erhöhen solle. „Another tool of emotional storytelling is to have something at stake and to raise the stakes until the very end.“⁵⁷

Da es den Umfang der Arbeit sprengen würde, die Motive und Ziele sämtlicher handelnder Personen in den Reportagen zu untersuchen, wird bei der Analyse nur nach denen der Hauptfiguren gefragt. Haben sie zentrale, dauerhafte Motive, die deren Handeln und Persönlichkeit bestimmen? Sind sie am Anfang der Geschichte in einer Krisensituation? Haben sie durch ihre Motive ein eindeutiges, zentrales Ziel? Wenn dem so ist, muss geklärt werden, ob sie darum kämpfen, ob es sich um ein Ziel des Erstrebens, des Wieder-Holens, der

⁵¹ Vgl. Bernard, *Documentary Storytelling*, S. 25ff.

⁵² Eder, *Die Figur im Film*, S. 445.

⁵³ Eder, *Die Figur im Film*, S. 492.

⁵⁴ Vgl. Eder, *Die Figur im Film*, S. 492.

⁵⁵ Vgl. Seger, *Das Geheimnis guter Drehbücher*, S. 188.

⁵⁶ Eder, *Die Figur im Film*, S. 463.

⁵⁷ Bernard, *Documentary Storytelling*, S. 29.

Verteidigung oder der Bewältigung handelt, ob es schwer zu erreichen ist und ob dabei etwas Wesentliches auf dem Spiel steht. Zu guter Letzt muss natürlich auch die Frage, ob das gesetzte Ziel erreicht wird, geklärt werden.

Veränderung / Character Arc

Die meisten Drehbuchmanuale fordern in Hinblick auf die Figuren und das Ziel irgendeine Art von Veränderung. „Essentially there needs to be some kind of development in time – some kind of before and after progression – for your film to tell a story.“⁵⁸ Es stehen dabei mehr oder weniger immer die handelnden Personen im Fokus: „In den meisten Filmen wird mindestens eine Figur im Verlauf der Geschichte transformiert.“⁵⁹

„Over a span of time, motivated changes occur in your characters, forcing them to act and react in ways that are driven by dramatic events. As a result, your character changes by the end of the film, but in a way that is consistent with who he or she was at the beginning.“⁶⁰

In diesen Zitaten wird die Forderung nach Veränderung relativ allgemein ausgedrückt und auf zumindest eine beliebige Figur bezogen. Eder verlangt eine Veränderung konkret vom Protagonisten bzw. Helden:

„Auf der «Außenseite» der Geschichte findet ein Problemlösungsprozess statt, bei dem Hindernisse auf dem Weg zu einem konkreten Ziel durch äußere Handlung überwunden werden müssen. Auf der «Innenseite» findet eine Persönlichkeitsentwicklung oder ein Lernprozess statt, bei der der Held moralische Entscheidungen trifft, Fähigkeiten und Kenntnisse erwirbt, Fehler und Schwächen ausmerzt, innere Wunden heilt und Traumata überwindet. Der Wandel des Helden wird durch Handlung vermittelt, und die Handlung soll nach den dramaturgischen Konventionen im «klassischen» Mainstreamfilm dazu dienen, den Wandel der Persönlichkeit nach außen darzustellen. [...] Die häufige Bezeichnung *character growth* («Wachstum») zeigt bereits an, dass die Entwicklung des Protagonisten typischerweise als positiv konzipiert wird.“⁶¹

Schneider und Seger bringen die Wandlung des Protagonisten mit dem zu erreichenden Ziel in Verbindung und fordern, dass dieses schwer erreichbar sein muss, so dass die Figur sich durch Prüfungen verändern muss, während sie

⁵⁸ Young, „Structure and Script“, S. 10.

⁵⁹ Seger, *Das Geheimnis guter Drehbücher*, S. 219.

⁶⁰ Blum, *Television and Screen Writing*, S.85.

⁶¹ Eder, *Die Figur im Film*, S. 312f.

sich darauf zubewegt.⁶² Laut Eder ist bei einer nachzuweisenden Veränderung zu unterscheiden, wodurch diese genau stattfindet: Durch das eigene Verhalten und Handeln der Figur, durch die Handlungen anderer Figuren oder durch unbeabsichtigte Ereignisse und Einwirkungen der unbelebten Umwelt?⁶³

In der Analyse wird geklärt, ob sich bei einer Figur eine Veränderung vollzieht und wenn ja, bei welcher; weiters, ob dies geschieht, weil die Anstrengung des gesetzten Ziels schwierig ist und ob die Entwicklung in eine positive Richtung verläuft. Letztendlich stellt sich auch die Frage, wodurch sich die Figur vorwiegend verändert. Es ist jedoch Vorsicht geboten. Bernard warnt vor Überinterpretationen bei der Konstatierung von Veränderungen bei real existierenden Personen in nicht-fiktionalen Formaten:

„In documentary films, story arcs can be hard to find. Never, simply in the interest of a good story, presume to know what a character is thinking or feeling. Only present evidence of an arc if it can be substantiated by factual evidence.“⁶⁴

Konflikt und Antagonist

Drama ist untrennbar mit Konflikt verbunden. „*Konflikt* ist das Fundament von Drama.“⁶⁵

„Wenn man das Grundbedürfnis seiner Figur kennt, kann man sich Hindernisse ausdenken, die sie überwinden soll. Wie sie das bewerkstelligt, ist die Geschichte. Konflikte, Kampf, das Überwinden von Hindernissen – das sind die ursprünglichen Bestandteile jedes Dramas.“⁶⁶

Auch für Blum ist in seiner Anleitung für ein erfolgreiches Drehbuch die Frage nach dem Konflikt zentral. In seiner Forderung verknüpft er ihn untrennbar mit der Hauptfigur: „The pivotal step is to choose a susceptible lead character and identify the conflict that he or she has to overcome.“⁶⁷ Die Aussage impliziert, dass die Hauptperson in jedem Fall in den Konflikt involviert ist.

⁶² Vgl. Schneider, *Vor dem Dreh kommt das Buch*, S. 26.; Seger, *Das Geheimnis guter Drehbücher*, S. 189.

⁶³ Vgl. Eder, *Die Figur im Film*, S. 461.

⁶⁴ Bernard, *Documentary Storytelling*, S. 20.

⁶⁵ Seger, *Das Geheimnis guter Drehbücher*, S. 197.

⁶⁶ Field, *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film*, S. 20.

⁶⁷ Blum, *Television and Screen Writing*, S.58.

Laut Eder tendiere das Mainstreamkino zur Personalisierung seiner Konflikte. Er begründet dies auch schlüssig:

„Die Tendenz zur Personalisierung und Beschränkung der Konstellationen ist deshalb keine historisch kontingente Entwicklung, sondern beruht auf allgemeinen Prinzipien unterhaltsamen Erzählens: auf dem Streben nach einfacher Verständlichkeit und nach Intensivierung der emotionalen Anteilnahme innerhalb einer begrenzten Zeitspanne. Einfache, personalisierte Konfliktkonstellationen sind zudem leichter zu erinnern, prägen als Teil der medialen Dispositionen die Erwartungen der Zuschauer und ermöglichen ihnen eine schnelle Orientierung.“⁶⁸

Der gängigen Erzählkonvention nach steht der Konflikt in Verbindung mit einer antagonistischen Kraft. Diese tritt in den meisten Fällen in Form gegnerischer Figuren auf, die Konflikte mit dem Protagonisten ausfechten.⁶⁹ Der Antagonist ist jene Person, die sich dem Helden in seinem Vorhaben entgegenstellt.⁷⁰

Seger differenziert die Forderung nach einem Konflikt und dem dazugehörigen Antagonisten und unterscheidet fünf Arten von Konfliktsituationen, die in Geschichten auftauchen können:

- Innerer Konflikt: Die Figuren sind in sich selbst, in ihren Handlungen oder in dem, was sie wollen, unsicher. Der Protagonist wird in diesem Fall zu seinem eigenen Antagonisten.
- Zwischenmenschlicher Konflikt: Ein Großteil der Konflikte dreht sich um die sich gegenseitig ausschließenden Ziele des Protagonisten und des Antagonisten.
- Sozialer Konflikt: ein Konflikt zwischen einer Person und einer Gruppe. Meist repräsentieren allerdings nur ein oder zwei Leute eine größere Gruppe. Diese kann auch zu verschiedenen Zeiten von verschiedenen Personen verkörpert werden.
- Situativer Konflikt: Situationen, in denen es für Menschen um Leben und Tod geht, wie zum Beispiel bei Naturkatastrophen. Der situative Konflikt wird oft zwischenmenschlich ausgetragen bzw. personalisiert.

⁶⁸ Eder, *Die Figur im Film*, S. 499f.

⁶⁹ Vgl. Eder, *Die Figur im Film*, S. 492.

⁷⁰ Vgl. Seger, *Das Geheimnis guter Drehbücher*, S. 234f.

- Kosmischer Konflikt: Der kosmische Konflikt tritt zwischen einer Figur und einer übernatürlichen Kraft, wie z.B. Gott, auf. Seger erläutert, dass in diesem Fall der Konflikt auf ein menschliches Wesen projiziert wird.⁷¹

Motivation, Ziel und Konflikt sind untrennbar miteinander verbunden. Laut Seger soll ein funktionierendes Ziel „den Protagonisten in direkten Konflikt mit den Zielen des Antagonisten“⁷² bringen.

„Normalerweise entsteht ein Konflikt, wenn jemand etwas will, das schwierig zu bekommen oder zu erreichen ist. [...] Aber auch etwas Bestimmtes *nicht zu wollen* kann ebenso einen Konflikt schaffen, wie wenn jemand etwas aktiv will.“⁷³

In Bezug auf dokumentarische Formate formuliert Appeldorn die Notwendigkeit, Motivationen und Konflikte der handelnden Personen herauszuarbeiten.

„Ohne einen Konflikt zwischen Person und Umwelt kann nichts in Gang kommen, findet kein Leben und findet keine Geschichte statt. Auch wenn es auf den ersten Blick weit hergeholt erscheinen mag, so ist es doch absolut notwendig, bei der dramaturgischen Bearbeitung eines Stoffes den zugrundeliegenden Konflikt zu formulieren – oder bei Dokumentationen nach den Motivationen und dem Konflikt zu suchen, die den zu schildernden Vorgang in Gang gesetzt haben.“⁷⁴

Auch Rothaus und Witzke betonen die Wichtigkeit eines Konfliktes konkret in Bezug auf die Fernsehreportage:

„Wenn man eine Geschichte konsequent auf einen Konflikt reduziert, tritt oft – paradoxerweise – etwas Allgemeingültiges hervor. [...] Werden Geschichten auf ihre Kernkonflikte reduziert, bekommen sie eine neue Dimension. Sie lassen archetypische Erfahrungen anklingen, die die Menschen seit ewigen Zeiten begleiten: Es geht darum, wie es sich anfühlt, zu siegen, alleine zu sein, zu lieben, verloren zu sein, zu kämpfen.“⁷⁵

⁷¹ Vgl. Seger, *Das Geheimnis guter Drehbücher*, S. 197ff.

⁷² Seger, *Das Geheimnis guter Drehbücher*, S. 189.

⁷³ Schneider, *Vor dem Dreh kommt das Buch*, S. 29.

⁷⁴ Appeldorn, *Handbuch der Film- und Fernseh-Produktion*, S 67.

⁷⁵ Rothaus/Witzke, *Die Fernsehreportage*, S. 242f.

Sie empfehlen für die Fernsehreportage die klassische Konstellation. „Einer oder mehrere Protagonisten wollen etwas erreichen und zwar gegen jeden Widerstand.“⁷⁶

In Bezug auf dieses Kapitel werden bei der Analyse der Reportagen folgende Fragen geklärt: Gibt es Hindernisse, die die handelnden Personen überwinden müssen? Existiert ein Antagonist, der sich dem Protagonisten widersetzt? Entsteht daraus ein Konflikt? Wenn ja, lässt sich dieser in eine der fünf Arten von Konfliktsituationen nach Seger einordnen?

1.3. Dramaturgie

Was die Dramaturgie der Reportage betrifft, ziehen Rothaus und Witzke Parallelen zu jener des Spielfilms:

„Jede Reportage erzählt eine Geschichte. [...] Für die Reportage hat die Dramaturgie eine noch größere Bedeutung als für andere Formen des »Tatsachenfilms«, weil eine Geschichte *dramatisch* sein sollte, mit einem Ablauf aus Anfang, Höhepunkt und Schluss plus einem Konflikt. [...] In der Bedeutung einer dramaturgisch geschickt erzählten Geschichte zeigt sich wieder die Nähe der Reportage zum Spielfilm – allerdings nur, was die erzählerische Form betrifft.“⁷⁷

Da die Reportage reale Gegebenheiten zum Inhalt hat, ist produktionsseitig natürlich ein engerer Gestaltungsspielraum als bei fiktionalen Formaten vorhanden. Deshalb diktiere, laut Rothaus und Witzke, die Geschichte im besten Fall ihre eigene Dramaturgie. „Sie ist also genau genommen so ausgesucht, dass ihr natürlicher Handlungsverlauf bereits dramatisch ist.“⁷⁸

⁷⁶ Rothaus/Witzke, *Die Fernsehreportage*, S. 242.

⁷⁷ Rothaus/Witzke, *Die Fernsehreportage*, S. 236.

⁷⁸ Rothaus/Witzke, *Die Fernsehreportage*, S. 242.

1.3.1. Kanonisches Story-Schema:

Exposition-Konflikt-Auflösung

“Das kanonische Story-Schema gliedert eine Erzählung in drei funktional und inhaltlich unterschiedliche Teile. Ihre Bezeichnung variiert über die Geschichte der Film-, Dramen- und Erzähltheorie. Um Inhalt und Funktion der Teile deutlich zu machen, verwende ich die Bezeichnungen ‘Exposition’, ‘Konflikt’ und ‘Auflösung’. Eine Geschichte, die dem dreiteiligen Modell folgt, beginnt mit einer Exposition von Figuren, Schauplatz und Zeit der Handlung. Am Ende der Exposition soll der Konflikt, von dem die Geschichte handelt, etabliert sein. Der zweite Teil der Geschichte beschäftigt sich mit der Entwicklung des Konfliktes, mit den Versuchen der Figuren, die Hindernisse auf dem Weg zu ihrem Ziel zu überwinden. Im dritten Teil wird der Konflikt aufgelöst.”⁷⁹

In den Drehbuchratgebern herrscht weitgehend Konsens, dass das kanonische Story-Schema die beste Möglichkeit zur dramaturgischen Strukturierung einer Geschichte ist.

“Die Dreier-Struktur ist eine sehr einfache und übersichtliche Art der Gliederung von Geschichten. Dadurch können Geschichten, denen sie zugrundeliegt, leichter als andere produziert und einfacher verstanden werden. Deshalb ist das Modell – zumindest im westlichen Kulturkreis - weit verbreitet.”⁸⁰

Dancyger konstatiert die Gültigkeit der Dreiteilung auch für Geschichten in Radio und Fernsehen. „Radio and television stories are presented in three phases: The *setup*, the *struggle*, and the *resolution*.“⁸¹

„In dem Maß, in dem der Universalitätsanspruch des Schemas zutrifft, sind diese Merkmale nicht filmspezifisch, sondern gelten medienübergreifend auch für andere Formen des Erzählens, einfacher Geschichten: für mündliche Alltagserzählungen, Kurzgeschichten, Theaterstücke usw.“⁸²

Eder relativiert allerdings seine Aussage, indem er auf Beispiele wie *Pulp Fiction*⁸³ eingeht. Dieser Film weiche in vielen anderen Hinsichten vom Paradigma des populären Films ab und beweise, dass man auch ohne dieses Erfolg beim Publikum haben könne.⁸⁴

⁷⁹ Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S. 26.

⁸⁰ Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S. 31.

⁸¹ Dancyger, *Broadcast Writing*, S. 17.

⁸² Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S. 33.

⁸³ *Pulp Fiction*. USA 1994.

⁸⁴ Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S. 34f.

Rothaus und Witzke sprechen sich bezüglich der Reportage für die Vorteile einer Gesamtdramaturgie mit Exposition, Konfliktaufbau mit Höhepunkt und Schluss aus. Sie geben aber zu bedenken, dass man diesen Ablauf in der Realität selten in Reinform finden werde.⁸⁵

In der Analyse der Reportagen soll untersucht werden, ob diese dem allgemeingültigen kanonischen Story-Schema entsprechen, also ob eine Gliederung nach Exposition, Konflikt und Auflösung existiert.

1.3.2. Dramatische Handlungspunkte

Wendepunkte

„Die Akte eines Theaterstücks decken sich nicht unbedingt mit Sinneinheiten der Geschichte. Wenn man dagegen beim Film von Akten spricht, muß es sich um Sinnabschnitte mit klar erkennbaren Grenzen handeln. Diese Grenzen nennen die Drehbuchmanuale ‚plot points‘, ‚turning points‘ oder ‚action points‘, auf Deutsch: Handlungswendepunkte. Wie bei *point of attack* und Höhepunkt handelt es sich trotz der Rede von ‚Punkten‘ bei den Plot Points nicht um momentane Handlungsumschwünge, sondern um Ereignisse oder Ereigniskomplexe, die sich über mehrere Sequenzen erstrecken können.“⁸⁶

Jeder dieser Wendepunkte erfüllt, nach Seger, eine ganze Reihe von Funktionen:

- Er lenkt die Handlung in eine andere Richtung.
- Die zentrale Frage wird noch einmal aufgeworfen und macht den Zuseher neugierig auf die Antwort.
- Oft ist es ein Moment, in dem die Hauptfigur eine Entscheidung trifft oder eine Verpflichtung eingeht.
- Er erhöht das Risiko.
- Er treibt die Handlung voran in den nächsten Akt.
- Er führt den Zuseher in ein neues Umfeld, dieser gewinnt eine neue Perspektive auf die Handlung.
- Ein starker Wendepunkt löst dies alles ein, viele Wendepunkte erfüllen jedoch nur einiges davon.⁸⁷

⁸⁵ Vgl. Rothaus/Witzke, *Die Fernsehreportage*, S. 238f.

⁸⁶ Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S. 105.

⁸⁷ Vgl. Seger, *Das Geheimnis guter Drehbücher*, S. 47f.

„Für den populären Film gibt es ein sehr einfaches mechanisches Verfahren, das bei der Identifizierung der Plot Points und der Abgrenzung der Akte helfen kann: Man sucht die Plot Points an bestimmten zeitlichen Stellen des Films.“⁸⁸

Eder stellt die richtigen Zeitpunkte für die Wendepunkte beim populären Kinofilm, der in der Regel 120 Minuten dauert, grafisch dar:

1. Akt: ca. 30 min.		2. Akt: ca. 60 min.	3. Akt: ca. 30 min.	
P.o.attack	1. Plot Point	2. Plot Point	Höhepunkt	Ausklang
1-15 min.	ca. 30 min.	ca. 85 min.	110-120 min.	1-5 min. v. Ende

Abbildung 3: Eder, Dramaturgie des populären Films, S. 104.

Auf 30 bis 34-minütige Sendungen, wie es die *Am Schauplatz*-Reportagen sind, umgerechnet, müssten die Wendepunkte dann ungefähr zu folgenden Zeitpunkten stattfinden:

1. Akt: ca. 8 min.		2. Akt: ca. 16 min.	3. Akt: ca. 8 min.	
P.o.attack	1. Plot Point	2. Plot Point	Höhepunkt	Ausklang
1 – 4 min.	ca. 8 min.	ca. 25 min.	28-34 min.	Kurz vor Ende

„Ein Film enthält jedoch in der Regel mehr als nur die zwei wesentlichen Wendepunkte, durch die sich die Akte abgrenzen lassen.“⁸⁹

Es wird also in der Analyse zu klären sein, ob in den Reportagen Wendepunkte mit den von Seger geforderten Funktionen existieren. Außerdem wird festgestellt, ob diese zu den richtigen Zeitpunkten stattfinden und ob darüber hinaus noch zusätzliche Wendepunkte vorkommen.

⁸⁸ Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S. 107.

⁸⁹ Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S. 106.

Der zentrale Punkt

„Der zentrale Punkt wird genau dort erreicht, wo Sie ihn erwarten – ungefähr in der Mitte des Drehbuchs. [...] Nicht nur, daß er das Drehbuch in zwei Teile teilt, der zentrale Punkt teilt auch den zweiten Akt, indem er den ersten Teil des zweiten Akts in eine bestimmte Richtung weist und eine Richtungsänderung für die zweite Hälfte des Akts bewirkt, wobei er die mit dem ersten Wendepunkt festgelegte Gesamtperspektive für den zweiten Akt beibehält.“⁹⁰

Wenn solch ein zentraler Punkt existiert, müsste sich dieser in den cirka 30-minütigen *Am Schauplatz*-Reportagen ungefähr bei Minute 15 finden.

Höhepunkt

„Im Sujet des populären Films sind die Ereignisse hinsichtlich ihres Wirkungspotentials so angeordnet, daß sich eine gleichmäßige Steigerung in kognitiver, emotionaler und sinnlicher Hinsicht ergibt, die durch ein in jeder Hinsicht intensivstes Höhepunkt-Ereignis abgeschlossen wird, das gleichzeitig das zentrale Problem auflöst und die zentrale Frage beantwortet.“⁹¹

Nach Morawski und Weiss ist auch in der Fernsehreportage ein – zumindest erahnbarer – Höhepunkt unbedingt erforderlich.⁹²

„Der Höhepunkt, der Plot-point, der Moment, wo alles klar wird, wo sich alles zusammenreimt und auflöst, der Augenblick, auf den die Geschichte zugelaufen ist, wo Erwartungen erfüllt oder enttäuscht werden, wo es ‚Klick‘ macht beim Aufbau und Dreh eines Filmes, es ist der entscheidende Moment, der die gesamte Story trägt, das gesamte Zuschauen lohnt.“⁹³

Ob ein Höhepunkt in den *Am Schauplatz*-Reportagen existiert, wird geklärt. Dem umgerechneten Zeitschema zufolge müsste dieser zwischen der 28. und 34. Minute stattfinden.

⁹⁰ Seger, *Das Geheimnis guter Drehbücher*, S. 53.

⁹¹ Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S. 94.

⁹² Vgl. Morawski/Weiss, *Trainingsbuch Fernsehreportage*, S. 23.

⁹³ Morawski/Weiss, *Trainingsbuch Fernsehreportage*, S. 19.

1.4. Fragenkatalog

Geeignete Inhalte

- Folgt die Reportage dem Veranstaltungsmuster, behandelt sie ein Milieuthema, ist es ein Rollenspiel oder ein Reportagenporträt? Oder trifft keine dieser Kategorien zu?

Hauptfigur – Protagonist – Held

- Gibt es eine Hauptfigur?
- Wenn es eine Hauptfigur gibt, ist sie ein Protagonist?
- Wenn ja, um welche Art von Protagonist/en handelt es sich?
- Wenn es einen Protagonisten gibt, ist er/sie ein Held?

Motivation, Ziel, Konflikt und Antagonist

Motivation

- Hat/haben die Hauptfigur/en zentrale, dauerhafte Motive, die deren Handeln und Persönlichkeit bestimmen?
- Ist/sind die Hauptfigur/en am Anfang der Geschichte in einer Krisensituation?
- Hat/haben die Hauptfigur/en eine zentrale innere Schwäche?

Ziel

- Hat/haben die Hauptfigur/en ein eindeutiges, zentrales Ziel?
- Kämpfen die Hauptfiguren bzw. kämpft die Hauptfigur um dessen Erlangung?
- Ist es ein Ziel des Erstrebens, des Wieder-Holens, der Verteidigung oder der Bewältigung?
- Ist das gesetzte Ziel schwierig? Gibt es die Möglichkeit es überhaupt zu erreichen?
- Steht etwas Wesentliches auf dem Spiel, wenn die Hauptfigur das Ziel nicht erreicht?

- Wird das gesetzte Ziel erreicht?

Veränderung/Character Arc

- Vollzieht sich eine Veränderung? Wenn ja, bei welcher Figur?
- Verändert sich die Figur, weil das gesetzte Ziel schwer erreichbar ist?
- Vollzieht sich die Entwicklung ins Positive?
- Wodurch verändert sich die Figur vorwiegend? Durch ihr eigenes Verhalten und Handeln, durch die Handlungen anderer Figuren oder durch unbeabsichtigte Ereignisse und Einwirkungen der unbelebten Umwelt?

Konflikt und Antagonist

- Gibt es Hindernisse, die die Figur/en überwinden muss/müssen?
- Gibt es einen Antagonisten, der sich dem Protagonisten widersetzt?
- Entsteht daraus ein Konflikt?
- Lässt sich der Konflikt in eine der fünf Arten von Konfliktsituationen nach Seger einordnen?

Dramaturgie

Kanonisches Story-Schema: Exposition-Konflikt-Auflösung

- Gibt es eine Gliederung der Handlung in Exposition, Konflikt und Auflösung?

Dramatische Handlungspunkte

- Gibt es die zwei geforderten Wendepunkte?
- Gibt es über die zwei geforderten hinaus noch zusätzliche Wendepunkte?
- Gibt es einen zentralen Punkt ungefähr in der Mitte?
- Gibt es einen Höhepunkt?

2. Analytischer Teil

2.1. Formatbeschreibung und Auswahlkriterien

Am Schauplatz ist eine Reportagereihe der österreichischen öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalt ORF. Fixer Sendeplatz ist Freitag, 21:20 bis 21:55 Uhr auf ORF 2. Die einzelnen Reportagen haben eine Gesamtlänge von ca. 30 Minuten. Die erste Sendung wurde am 7. März 1995 ausgestrahlt. Das Format hat sich laut ORF-Kundendienst in den letzten Jahren zu einer unverwechselbaren ORF-Marke entwickelt und *Am Schauplatz*-Reportagen und deren Gestalter wurden in den vergangenen Jahren mehrmals mit Preisen ausgezeichnet. Inhaltlich reicht die Themenpalette von Sozialreportagen über ungewöhnliche Lebensgeschichten bis hin zu „liebvoll-ironischen“ Milieustudien.⁹⁴

Zu Beginn jeder Folge wird der Zuseher per kurz zusammengeschnittener Szenen und Voice-Over bzw. seit dem Jahr 2007 durch eine Anmoderation der Sendungsverantwortlichen in das Thema eingeführt. Der Reporter dient als Perspektivierungsinstanz. Immer wieder stellt er Fragen und beschreibt die Situation aus seiner Sicht. Der Zuseher soll das Geschehen offenbar aus dem Blickwinkel des Filmteams vor Ort erleben.

⁹⁴ORF-Kundendienst, *Am Schauplatz*.

2.2. Reportage 1 Frauen hinter Gittern

Eine Reportage über Schicksal und Alltag der inhaftierten Frauen im Frauengefängnis Schwarzau am Steinfeld in Niederösterreich.

Geeignete Inhalte

Bei den Gefangenen handelt es sich um soziale Außenseiter, deshalb ist der Inhalt der Reportage als Milieuthema einzuordnen.

Figuren

- Maria Huber ist seit sieben Jahren in Schwarzau in Haft und wird bald entlassen. Sie hat aufgrund ihrer Spielsucht Verwandte und Bekannte ihres ehemaligen Lebensgefährten um Geld betrogen.
- Frau M. ist wegen Drogenmissbrauchs und Suchtgiftverkauf in Haft.
- Isabella: heroinsüchtige Gefangene. Sie wurde wegen schwerer Körperverletzung bei einem Raubüberfall zu neun Jahren Haft verurteilt und nimmt an einem Methadonprogramm teil.
- Ludwig Dock: Gefängnisarzt
- Alexandra: inhaftiert wegen Drogenmissbrauchs
- Frau Anheimer: Sie verbüßt eine lebenslange Haftstrafe wegen Anstiftung zum Mord an ihrem Ehemann. Frau Anheimer ist Vorarbeiterin in der gefängniseigenen Näherei.
- Oberst Franz Schmidt: Anstaltsleiter der Frauenhaftanstalt Schwarzau am Steinfeld.
- Vollzugswachebeamten

Hauptfigur – Protagonist – Held

Maria Huber, Isabella und Frau Anheimer sind die Hauptfiguren. Sie haben am meisten Handlungsanteil und stellen den Fokus der Reportage dar. Frau M. und Alexandra werden hingegen nur einmal interviewt. Es gibt keine Hauptfigur, die sichtbar ein zentrales Ziel verfolgt oder irgendwelche Aktionen setzt, um ein solches zu erreichen. Die Hauptfiguren sind deshalb nicht als Protagonisten zu verstehen.

Motivation, Ziel, Konflikt und Antagonist

Motivation

Die Hauptfiguren haben keine erkennbaren Motive für ihr Handeln in der Haft. Als Motive, die ihre Identität und Persönlichkeit betreffen bzw. in der Vergangenheit liegende Handlungsmotive kann man aber jeweils die Gründe für die Inhaftierung der Hauptpersonen nennen: Spielsucht, Drogen und Hass auf den Ehemann. Das sind die Motive für ihre Straftaten, die zwar in der Vergangenheit liegen, aber ihr Leben immer noch maßgeblich beeinflussen.

Die Hauptfiguren sind an keiner Stelle in einer Krisensituation. Sie erzählen auch nicht rückblickend über mögliche Krisensituationen wie z.B. die Straftat oder die Verhaftung.

Maria Hubers innere Schwäche war ihre Spielsucht.

„Vor ihrer Haft war Maria Huber in den großen Spielsalons zu Hause. Roulette und Poker, das war ihre Welt. Um sich das nötige Geld für ihre Spieleidenschaft zu beschaffen, wurde sie zur Betrügerin.“ (TC 01:59)

Ob sie diese Schwäche immer noch hat ist unklar. Isabellas innere Schwäche ist ihre Drogensucht. Sie ist sich nicht sicher, ob sie diese jemals in den Griff bekommen könne (TC 15:49). Bei Frau Anheimer ist keine innere Schwäche feststellbar.

Ziel

Frau Huber hat kein Motiv und auch kein Ziel. Sie wartet relativ untätig auf ihre Entlassung. Isabella zuckt auf die Frage, was sie nach der Haft vorhabe, mit den Schultern und meint: „Das ist irgendwie noch zu weit her gegriffen.“ Die Frage, ob sie eine Ahnung habe, wie ihr Leben nach der Haft ausschauen könnte, verneint sie. Sie zeigt keinerlei Bestreben, ihre Sucht zu überwinden (TC 15:49). Alexandra sagt, sie sehe keine Möglichkeit, die Zeit in Haft sinnvoll zu nutzen (TC 15:02).

Es findet bei keiner Person eine innere Veränderung statt und eine solche wird auch rückblickend nicht thematisiert.

Konflikt und Antagonist

Es gibt keine Hindernisse, die die Figuren überwinden müssen.

Die eigene Straftat ist eine antagonistische Kraft. „Leben heißt hier vor allem reden. Eine kurzfristige Erleichterung, denn das, was man getan hat, verfolge einen sowieso überall hin.“ (TC 20:02)

Die Tat beeinflusst das Leben der Häftlinge massiv und hat die zweite antagonistische Kraft, den Umstand der Gefangenschaft, ausgelöst. Huber über das Gefängnis: „Also ich füge mich sicher nicht ganz in das System, also ich tu schon auch querulieren, wenn mir etwas nicht passt.“ (TC 08:49) Anheimer auf die Frage, ob man im Gefängnis die Möglichkeit habe, seine Tat zu verarbeiten:

„Nein, wie denn? Hören sie, ich bin froh, dass ich überlebe. Das geht nicht. Jeder muss damit selber fertig werden, egal wie. Und der Endeffekt ist natürlich ganz klar der, dass man nicht fertig wird. Jetzt hast du eine gemachte Tat, dann hast du einen wahnsinnig krassen Lebenschnitt, indem du in Haft bist, musst lange durchhalten und das alles sollst du schaffen unter einer guten Führung, unter Höflichkeit. Das geht nicht, das ist nicht zu schaffen. Die Leute kommen raus und sind meistens kaputt.“ (TC 20:31)

Frau Huber befindet sich im Konflikt mit sich selbst und ihrer Tat:

„Wieso habe ich das gemacht. Warum? Hat sich das ausgezahlt? Zeitweise sitze ich am Abend im Bett und sage mir: Du Trottel du, war das notwendig? Na was hat es gebracht? Nichts!“ (TC 05:44)

Auch Frau Anheimer steht im inneren Konflikt mit ihrer Tat und dem Ort Gefängnis:

„Ich arbeite zum Beispiel in der Näherei und mache da jeden Tag dasselbe oder habe Teppiche gewebt [...], das heißt, ich habe auch irgendwo Zeit über den ganzen Frust, der sich da auch ansammelt, nachzudenken und kann aber damit nirgends hin.“ (TC 06:16)

Auch das Zusammenleben der Häftlinge birgt Konfliktpotenzial. Frau Huber erzählt vom Zorn der Mithäftlinge, die nicht mehr hinaus dürften wegen des Ausbruchversuchs von Mithäftlingen. Es sei eine ungute Stimmung im Haus (TC 07:55); „Was das Zusammenleben in der Schwarzau in letzter Zeit besonders belaste, sei die steigende Zahl von Häftlingen mit Drogenproblemen.“ (TC 09:10) Über Isabella wird gesagt: „Schlafstörungen,

Gereiztheit, Depressionen. In der Haft bedeutet das noch mehr Probleme mit den Zellennachbarn.“ (TC 10:02) Isabella hat die neunjährige Haftstrafe akzeptiert. Sie sagt, es sei für sie das Ärgste immer unter Leuten zu sein und nie alleine sein zu können (TC12:49).

Für Alexandra ist die Trennung von ihrer Familie und ihrem Freund das Schlimmste an der Haft (TC 14:01).

Isabella und Frau Anheimer haben ein konfliktbehaftetes Verhältnis zu ihren Angehörigen. Über Isabella:

„Ihren Familiennamen will sie nicht verraten, um ihren Eltern keine Schwierigkeiten zu machen, wie sie sagt. Sie müsse froh sein, dass sich das Verhältnis zu ihnen in letzter Zeit normalisiert habe und dass sie gelegentlich auch zu Besuch kommen.“ (TC 17:24)

Frau Anheimer über die Situation ihrer Tochter: „Da sagen meine eigenen Eltern zu dem armen Kind: Was willst, deine Mutter ist im Häfen.“ (TC 26:39)

„Frau Anheimer sagt uns noch im Gehen, dass sie nach der Entlassung von Frau Huber nicht viele Besucher erwarte. Wer wolle draußen schon daran erinnert werden, dass er hier Freunde hat?“ (TC 26:53)

Es gibt drei Arten von Konflikten: Einerseits die situativen Konflikte (Haftbedingungen), die mit inneren Konflikten einhergehen und zwischenmenschliche Konflikte (unter Mithäftlingen, mit der Familie), die aber nur verbal artikuliert werden.

Dramaturgie

Kanonisches Story-Schema: Exposition-Konflikt-Auflösung

Es gibt eine Exposition, in der Frau Huber und das Frauengefängnis Schwarzau am Steinfeld eingeführt werden (TC 00:00 –01:28). Es gibt aber keine Konfliktentwicklung oder –auflösung.

Dramatische Handlungspunkte

Zum geforderten Zeitpunkt des ersten Wendepunktes steht ein Kommentar von Reporter Schüller:

„Es war schon lange nicht mehr vorgekommen, dass Häftlinge aus der Schwarzau geflüchtet sind, doch gleich nach unserem ersten Besuch hier kam es innerhalb einer Woche gleich zu mehreren Fällen von Fluchtversuchen. Bei unserem zweiten Besuch waren die Folgen drastisch zu spüren. Die Häftlinge durften nicht mehr in die Werkstätten gehen und mussten den ganzen Tag über in ihren Zellen bleiben.“ (TC 07:15)

Da an dieser Stelle aber keine der Forderungen an einen Wendepunkt erfüllt wird, ist diese auch nicht als solcher zu verstehen. Es gibt auch an keiner anderen Stelle der Reportage einen Wendepunkt oder zentralen Punkt. Auch ein Höhepunkt, z.B. eine Entlassung oder das Zusammentreffen eines Häftlings mit seinen Angehörigen, findet nicht statt.

2.3. Reportage 2 Die letzte Flucht

Eine Reportage darüber, wie Hinterbliebene, Familienangehörige und Bekannte, aber auch suizidgefährdete Personen mit dem Thema Selbstmord umgehen.

Geeignete Inhalte

Es handelt sich bei Selbstmord um ein soziales Distanzthema. Die Reportage ist deshalb unter der Inhaltskategorie Milieuthema einzuordnen.

Figuren

- Ewald Kreuzer: Pastoralassistent und Seelsorger in der Resthof-Siedlung bei Steyr.
- Kirchenbesucher
- Witwer Hans P.: Seine Frau hat sich das Leben genommen.
- Tochter P.
- Michael H. stand schon einmal kurz vor einem Selbstmordversuch und leidet immer wieder unter Anfällen von schwerer Depression.
- Eine anonyme Patientin auf der Psychiatrie, eigentlich Lehrerin von Beruf.
- Psychiater Werner Schöny
- Ehepaar B.: Bergbauern aus der Steiermark, deren zwei Söhne sich innerhalb von nur zwei Jahren erhängt haben. Die Gründe dafür sind den Eltern nicht bekannt.

- Herr G.: Jalousienerzeuger aus Graz. Sein Sohn Christian hat sich das Leben genommen. G. hat danach den Verein „Weil“ gegründet, der jungen Suizidgefährdeten helfen will.
- Ehrenamtliche Helfer bei „Weil“
- Jeff engagiert sich seit zwei Jahren bei „Weil“. Er war vor ein paar Jahren kurz davor Selbstmord zu begehen und will jetzt anderen in ähnlicher Situation Halt geben.

Hauptfigur – Protagonist – Held

Hans P., Michael H., die Lehrerin, das Ehepaar B., Herr G. und Jeff sind die Hauptfiguren. Sie stellen den Fokus dar, liefern bzw. sprechen über Konflikte und nehmen innerhalb der Aufmerksamkeitshierarchie und aufgrund von Handlungsanteil und thematischer Bedeutung eine wichtige Stellung ein. Es gibt zwei Hauptfigurengruppen: Hans P., das Ehepaar B. und Herr G. sind Angehörige von Selbstmördern, während Michael H., die Lehrerin und Jeff selbstmordgefährdete Personen sind bzw. waren.

Es gibt keine Figur, die der wesentliche Motor in der Kausalkette der Gesamthandlung ist. Überhaupt gibt es in dieser Reportage wenig Handlungsanteil und viele Interviews. Keine Figur verfolgt sichtbar über einen längeren Zeitraum ein Ziel. Michael H. und Jeff haben explizit das Ziel, ihr Leben im Griff zu haben. Jeff und Herr G. haben das erklärte Ziel, anderen Suizidgefährdeten zu helfen, man sieht sie allerdings niemals aktiv helfen. Drei der sieben Hauptfiguren haben durch ihre formulierten Ziele protagonistenartige Züge. Keiner ist ein Held

Motivation, Ziel, Konflikt und Antagonist

Motivation

Witwer Hans P. deutet die Motivation, die Verantwortung für seine Tochter weiter zu tragen, an (TC 06:38). Michael H. sagt, dass ihn der Gedanke an seine Mutter, Familie und Freunde vom Selbstmord abgehalten habe. Seine Motivation ist, diese Personen nicht unglücklich zu machen (TC 12:50). Das Ehepaar Berger und die anonyme Lehrerin haben keine erkennbaren Motivationen.

Herr G. gewinnt aus dem Umstand, dass er den Selbstmord seines Sohnes nicht verhindern konnte, die Motivation, anderen jungen Menschen in ähnlicher Situation zu helfen:

„Es waren so deutliche Warnsignale da, nur wir konnten sie nicht deuten. Ein halbes Jahr später habe ich in einer amerikanischen Zeitung von den Rotariern eine Checkliste mit 13 Warnzeichen gefunden, wo alle, außer Drogen, bei ihm zugetroffen haben. Und in der Zeitung ist gestanden: Je mehr Warnsignale es gibt, desto größer ist die Gefahr des Suizids, nur wir wussten es nicht. Dieser Artikel war für mich dann das Signal, dass ich mir gesagt habe, ich muss etwas tun, um jungen Menschen in seelischer Not zu helfen und daraus ist dann ‚Weil‘ entstanden.“ (TC 23:22)

Jeff arbeitet im Verein „Weil“ mit, weil er sich gut in Menschen in Krisensituationen hineinversetzen kann, da auch er vor zwei Jahren kurz vor dem Suizid stand (TC 25:43).

Das ganze Thema ist krisenbehaftet. Am Anfang der Reportage steht so etwas wie eine exemplarische, für das Thema bezeichnende Krisensituation: Eine Totenmesse für eine Selbstmörderin in der Resthofsiedlung (TC 01:42).

Die Hauptfiguren erzählen außerdem über den gesamten Zeitraum hinweg rückblickend von Krisensituationen.

Herr P.: „Momentan denkt man schon, am Gescheitesten wäre es, wenn man mitgehen würde.“ (TC 06:28)

„Michael wusste nicht wie ihm geschah, als zwei Polizisten ihn von zu Hause abholten, um ihn im Linzer Wagner-Jauregg-Krankenhaus abzuliefern. Seine Mutter hatte einen Abschiedsbrief gefunden, erst im Spital stellte sich heraus, dass Michael immer wieder unter Anfällen von schwerer Depression leidet.“ (TC 11:47)

Frau Berger schildert ihr Leben nach dem Tod der Söhne:

„Also nach dem Tod vom ersten Sohn habe ich geglaubt, das schaffe ich nie und nach dem Tod vom zweiten Sohn hat nicht mehr so die Seele reagiert, da reagiert der Körper. [...] Da schirmt der Körper die Seele ab, den Schmerz kann man mit der Seele einfach nicht mehr zum Ausdruck bringen.“ (TC 20:06)

Herr G. schildert rückblickend die Krise seines Sohnes vor dem Selbstmord (TC 22:48). Auch über Jeffs Selbstmordversuch vor zwei Jahren wird informiert:

„Nicht, dass er wirklich sterben wollte, so sagt er, viel mehr wollte er auf sich und seine Probleme aufmerksam machen. Kein sehr gutes Mittel um das zu erreichen, wie er heute weiß.“ (TC 25:53)

Die zentrale innere Schwäche der Hauptfiguren sind psychische Probleme bzw. Trauer um die verstorbenen Angehörigen und die Frage nach dem *Warum*.

Ziel

Witwer Hans P. sagt zwar, seit seine Frau sich umgebracht habe, gehe er oft auf den Friedhof, um Antworten zu finden (TC 05:42), konkretes Ziel formuliert er aber keines. Er erzählt rückblickend, dass er erfolglos versucht habe seiner Frau zu helfen, wenn es ihr schlecht ging. Sie habe das abgelehnt (TC 07:00).

Michael hingegen hat ein eindeutiges Ziel: „Kann Michael wieder gesund werden? Die Ärzte sagen ‚Ja‘. Er selbst glaubt, dass er zumindest mit der Depression leben lernen wird.“ (TC 13:21) Die Lehrerin denkt nicht so. Sie sagt, sie könne sich nicht vorstellen, dass sie aus ihrem Tief jemals wieder herausfinden werde (TC 13:45). Das Ehepaar Berger hat kein konkretes Ziel, außer irgendwie ohne ihre Söhne weiterzuleben. Frau Berger dazu:

„Wenn mir mein Lebensweg ganz ausweglos erscheint, dann gehe ich zum Bild von meinen Söhnen und rede mit ihnen und bitte sie, dass sie mir helfen, dass irgendwo ein Lichtblick kommt, dass ich das irgendwie wieder schaffen kann.“ (TC 20:49)

Herr G. hat ein Ziel. Er hat den Verein „Weil“ gegründet, um anderen zu helfen. Herr G.:

„Wir sind heute sicher, dass man helfen kann. Und unser Credo ist, wenn wir nur ein Leben retten können, dann ist das die ganze Mühe, die wir auf uns nehmen, wert.“ (TC 25:28)

Jeffs Ziel ist es ebenfalls anderen zu helfen. „Heute hilft er anderen, das, so sagt er, gibt ihm jetzt Halt.“ (TC 28:09) Michael H., Jeff und Herr G., also drei der sieben Hauptfiguren, haben klar formulierte Ziele, die anderen nicht.

Die Hauptfiguren kämpfen nicht für ihre Ziele. Zumindest nicht mit für den Zuseher ersichtlichen Aktionen. Trauer und psychische Probleme müssen bewältigt werden, anderen Suizidgefährdeten zu helfen ist ein Ziel des Erstrebens. Die gesetzten Ziele sind schwierig, aber erreichbar.

Es steht etwas Wesentliches auf dem Spiel, das verloren ist, wenn die Hauptfiguren ihre Ziele nicht erreichen. Wenn Michael und Jeff ihr Leben und ihre Depressionen nicht im Griff haben, steht ihr Leben potentiell auf dem Spiel. Wenn Jeff und Herr G. es nicht schaffen, anderen Selbstmordgefährdeten zu helfen, ist deren Leben bedroht. Wird das gesetzte Ziel erreicht? Bei Michael ist es unklar, Jeff und Herr G. haben ihre Ziele (zumindest vorläufig) bereits in der Vergangenheit erreicht.

Veränderung/Character Arc

Der einzige, bei dem eine positive Entwicklung thematisiert wird, ist Jeff: „Heute will er lieber leben und scheut sich nicht mehr, wenn es darauf ankommt, auch Hilfe anzunehmen.“ (TC 26:54)

Er hat sich nicht verändert, weil das Ziel schwer zu erreichen war. Jeff meint, er habe Leute getroffen, die ihm geholfen hätten und eine Therapie gemacht. Er meint aber auch, das Wichtigste sei, dass man sich selber helfe (TC 27:20).

Konflikt und Antagonist

Es gibt keine direkt in der Reportage sichtbaren Hindernisse, die die Figuren zu überwinden haben. Pastoralassistent Kreuzer thematisiert jedoch die Gesellschaft als antagonistische Kraft:

„Ich glaube, depressive Menschen tun sich von Haus aus schwer, mit anderen auch über ihre Probleme zu sprechen. Auf der anderen Seite sind psychische Probleme mit einem Tabu in unserer Gesellschaft belegt.“ (TC 11:08)

Jeff meint zu den Reaktionen seiner Mitmenschen nach seinem Selbstmordversuch: „Das war so ungefähr wie: Na schau dir den an, der will Aufmerksamkeit erregen, der will irgendwie aus der Rolle fallen.“ (TC 26:32) Bestätigt wird das Unverständnis für psychische Erkrankungen durch die Statements der Kirchenbesucher am Anfang: „Man muss sich selber auch ein bisschen aufraffen, man muss selber unter die Leute gehen.“ (TC 03:07) Das soziale Umfeld erscheint auch für die betroffenen Angehörigen wie Witwer P. antagonistisch: „Von den Nachbarn hat er sich zurückgezogen. Er vermutet, dass sie hinter seinem Rücken schlecht reden.“ (TC 06:00)

„Es würde ihnen schon helfen nur darüber zu reden, meinen Herr und Frau Berger, aber im Dorf wolle man von ihrer Trauer nichts mehr hören. Und wenn sie dann ausnahmsweise einmal versuchen würden zu lachen, dann stoße das genauso auf Unverständnis.“ (TC 21:11)

Auch für Herrn G. trägt die Gesellschaft (Teil-)Schuld:

„Viele Leute glauben, dass wenn man über Suizid spricht, deswegen irgendeiner Suizid begeht. Das Gegenteil ist der Fall. Wenn ich es totschweige, dann riskiere ich etwas oder wenn ich sage, mich gehen die Schwierigkeiten, die der hat, nichts an. Warum soll ich mich da einmischen? Das ist eine furchtbare Situation die wir in unserer Gesellschaft haben.“ (TC 25:01)

Die Antagonisten der Selbstmordgefährdeten sind außerdem sie selber bzw. ihre Krankheit. Michael: „Man frisst halt in sich hinein. Die kleinen Probleme gehen weg, dann kommen die depressiven Phasen. Die Auslöser weiß ich einfach nicht.“ (TC12:08)

Die Lehrerin über ihre Krankheit:

„Also es beginnt am Morgen, da ist es immer am Allerschlechtesten, da hat man wirklich das totale Gefühl der Hoffnungslosigkeit. Also ich würde am liebsten gar nicht aufstehen. Sofort Gedanken, es hat sowieso keinen Sinn, es wird sich nichts mehr ändern. Du wirst so bleiben, also es ist wirklich am besten, beende das Ganze. [...] Es hat alles angefangen mit Angst und Panik, Zukunftsangst vor allem. Das Problem ist, dass die anderen, meine ganzen Bekannten, sich eher distanzieren von mir, wirklich distanzieren. [...] Sie sagen nur zu mir, reiß dich zusammen [...] Dir fehlt eh nichts, das redest du dir alles nur ein. So ein Blödsinn, dir geht es eh gut.“ (TC 14:44)

Die Angehörigen der Selbstmörder befinden sich durch ihre Unwissenheit und das Unverständnis über die Tat im inneren Konflikt. Herr P. glaubt er hätte, wenn er von den Problemen seiner Frau in Kenntnis gewesen wäre, sie überzeugen können, dass Selbstmord ein Fehler sei (TC 09:30); Frau Berger:

„Es wird das ganze Leben unerklärlich sein, warum sich genau unsere zwei Söhne das Leben genommen haben. [...] Also ich bin hundertprozentig überzeugt, dass sie leben möchten, aber es ist halt unwiderruflich.“ (TC 16:53)

Herr G. betont, dass er die Warnsignale, die sein Sohn kurz vor seinem Selbstmord gezeigt hat, nicht richtig gedeutet habe (TC 23:22).

Michael, die Lehrerin und Jeff stehen mit ihrer Krankheit im Konflikt. Das Problem mit dem sozialen Umfeld wird zwar nicht exemplarisch aufgezeigt, ist aber durch Erzählungen auch vorhanden. Die psychischen Probleme sind

innere Konflikte und die angesprochenen Probleme mit den Mitmenschen sind soziale Konflikte.

Dramaturgie

Kanonisches Story-Schema: Exposition-Konflikt-Auflösung

Es gibt keine klassische Exposition, denn die Reportage ist episodenhaft angeordnet. Es gibt allerdings eine Exposition des Themas Selbstmord. Diese findet anhand der Messe statt. Danach folgen, angefangen mit Witwer P., die konkreten Beispiele. Es gibt keine klassische Konfliktentwicklung. Es ist eine Art Lösung der Konflikte von den Hauptfiguren Herr G. und Jeff erkennbar, weil die beiden anderen helfen wollen und so offensichtlich für sich einen Weg gefunden haben, mit dem Thema umzugehen. Die Reportage folgt nicht dem klassischen kanonischen Story-Schema, ist an dieses aber angelehnt.

Dramatische Handlungspunkte

Es finden sich in dieser Reportage keine Wendepunkte, kein zentraler Punkt und auch kein Höhepunkt.

2.4. Reportage 3 Glücksritter

Die Reportage stellt Aussteiger vor, die in Australien nach einem Schatz suchen und von Reichtum träumen. Das *Schauplatz*-Team besucht Opalsucher in Lightning Ridge, einen Goldsucher in Kilkivan und einen Saphirsucher in Rubyvale.

Geeignete Inhalte

Es handelt sich um ein offenes Milieuthema, das durch die Reise des Filmteams strukturiert wird.

Figuren

- Felix Wilde: Abenteurer und Opalsucher in Lightning Ridge. In seiner Heimat Hamburg war er Taxifahrer.
- Suzy: Freundin von Wilde. Auch sie sucht nach Opalen.
- Partygäste: Nachbarn von Wilde, die ebenfalls Opalsucher sind.

- John Parsons: Goldgräber in Kilkivan. Er hat Goldbakterien entdeckt und behauptet, dass auf seinem Grundstück Gold wachse.
- Jim Warrack: Saphirsucher in Rubyvale. Er hat eine Solartelefonzelle gebaut, findet vor laufender Kamera einen Opal und reist am Schluss in seine alte Heimat Österreich.
- Freundin von Warrack
- Mutter von Warrack

Hauptfigur – Protagonist – Held

Wilde, Parsons und Warrack sind die Hauptfiguren, weil sie den Fokus des Films darstellen und durch Handlungsanteil und thematische Bedeutung eine wichtige Stellung einnehmen. Die drei Schatzsucher sind die Protagonisten, denn sie verfolgen das zentrale Ziel und sind die Interessenszentren. Es handelt sich um drei Einzel-Protagonisten, die zwar den gleichen Beruf und das gleiche Ziel haben, sich aber nicht kennen und auch nicht gemeinsam auftreten. Den Mut, aufzubrechen und in einem relativ unzivilisierten Umfeld nach seinem Glück zu suchen, kann man als heldenhaft interpretieren. Die drei Protagonisten besitzen aber keine überdurchschnittlichen Fähigkeiten. Gold suchen kann theoretisch jeder und auch Edelsteine zu schleifen ist erlernbar. Moralisches Zentrum bilden die drei auch keines. Wilde gibt sogar zu, dass er keine Steuern zahlt (TC 09:23). Parsons sieht sich selbst als Held, was ihn aber noch lange zu keinem macht:

„Die Wissenschaftler haben mir gesagt, dass das Gold alle 18 Monate um einen Millimeter wächst. [...] Sagen wir also, ich bin der erste Prophet, der beweisen konnte, dass Gold wächst.“ (TC 16:15)

Motivation, Ziel, Konflikt und Antagonist

Motivation

Als zentrales Handlungsmotiv für sein Aussteigerleben gibt Wilde den Wunsch nach Abenteuer und seine Unangepasstheit an:

„Und dann habe ich so überlegt: Mensch, was machste nun? Willst du einfach so normal zur Arbeit gehen jeden Tag und dein Haus abzahlen oder willst du ein bisschen Abenteuer haben?“ [...] Ich passe auch nicht in die normale Gesellschaft hinein, weil ich mich einfach nicht an dieses normale bürgerliche Leben gewöhnen kann, das empfinde ich als so langweilig und ich fühle mich so eingeschränkt.“ (TC 08:15)

Als weitere Motive geben die Schatzsucher die Freude an ihrem Lebensstil und ihre Naturverbundenheit an. Wilde: „Ich lebe hier, weil ich es mag, weil ich das Klima mag, weil es schön hier ist. [...] Ich bleibe hier.“ (TC 13:04) Warrack: „Ich bin ein Mensch, mir gefällt die Natur unheimlich. Zuviel Technik ist zu artificial. Man hat hier [...] einen gesünderen Lebensstil.“ (TC 19:27) Ein Nachbar von Wilde, der ebenfalls Schatzsucher ist, zu dem Thema: „Wir sind zuerst auch gekommen um schnell irgendwie reich zu werden, aber dann war der Lifestyle so gut.“ (TC 13:10) Weitere Motive der Abenteurer sind Nervenkitzel, der Wunsch bzw. die Aussicht auf den Fund eines großen Schatzes und Reichtum. Warrack: „Man hofft immer, einen ganz großen, seltenen Stein zu finden.“ (TC 18:48) Bei Warrack lässt sich außerdem seine Leidenschaft für die Edelsteine selbst als Motiv werten: „Für mich ist das eine Freude. Wenn ich betrübt bin, mache ich den Safe auf und dann lacht das Herz wieder.“ (TC 23:54)

Die Hauptfiguren sind an keinem Punkt der Geschichte in einer Krisensituation. Wilde erzählt zwar von seinem anfänglichen Leben im australischen Outback unter primitiven Umständen, das sei für ihn aber kein Problem gewesen. Er sagt, er hätte keinen einzigen Moment lang daran gedacht, zurück nach Deutschland zu gehen (TC 05:10).

Die Hauptfiguren haben keine zentralen inneren Schwächen.

Ziel

Das Ziel der drei Hauptfiguren ist der Fund von Edelsteinen bzw. Gold.

„Rubyvale liegt auf einem der reichsten Saphirvorkommen der Erde. Und selbst als zufällig durchreisender Tourist spürt man, dass diese Stadt etwas Magisches hat, weil ihre Bewohner unerschütterlich davon überzeugt sind, dass der Stein der Steine hier irgendwo auf sie wartet.“ (TC 18:30)

Parsons drückt sein Ziel eindeutig aus:

„Ich habe Proben an Wissenschaftler geschickt und es wurde zum ersten Mal bestätigt, dass hier auf meinem Grund Gold wächst. Es ist ein biologisches Wachstum. Mit anderen Worten: Man könnte das Gold anbauen und ernten.“ (TC 14:21)

Die Hauptfiguren gehen ihrer Suche nach Edelsteinen und Gold unter widrigen Bedingungen nach.

„Es gibt viele Einschränkungen der Lebensqualität, mit denen die Menschen hier fertig werden müssen. Fehlende medizinische Versorgung etwa, bis zu 50 Grad Hitze im Sommer, Staub und lästige Sandfliegen, was ihrer Energie und Lebensfreude allerdings nicht abträglich zu sein scheint.“ (TC 20:16).

Die Schatzsuche ist harte Arbeit, ein Kampf ist es allerdings nicht. Einen Schatz zu finden ist ein Ziel des Erstrebens. Der Fund von Gold und Edelsteinen ist schwer erreichbar und selten, aber möglich. Es steht nichts Wesentliches auf dem Spiel, falls das Ziel nicht erreicht wird. Die Hauptfiguren erreichen ihre Ziele. Prinzipiell finden alle drei immer wieder Steine bzw. Gold. Warrack findet sogar live vor der Kamera einen großen Saphir (TC 21:40). Das abenteuerliche Leben, das sie sich wünschen, führen sie auch bereits.

Veränderung/Character Arc

Sowohl Wilde als auch Warrack haben vor geraumer Zeit ihre Heimat verlassen und ihre Lebensumstände verändert. Wilde ist der einzige, der das kurz thematisiert und erzählt rückblickend von dem Entschluss:

„Ich war Taxifahrer in Hamburg. Hab’ meine eigene Taxe gehabt, war ganz zufrieden, aber das Wetter, das geht mir so auf die Nerven [...]. Nachdem ich meine Südamerikareise gemacht habe, da habe ich gesehen, oh mein Gott, ich würde in jedem anderen Land lieber leben als in Deutschland.“ (TC 07:30)

Da es sich hierbei aber um keine charakterliche Veränderung, sondern um eine der Lebensumstände handelt, existiert kein Character Arc.

Konflikt und Antagonist

Es gibt keine Hindernisse, die überwunden werden. Die harte Arbeit der Schatzsuche wird zwar gezeigt, aber von den Schatzsuchern nicht als solche verstanden.

Es tritt kein Antagonist in Erscheinung. Wilde erzählt aber über die Gefahr, die von Dieben ausgeht:

„Wenn das alles voller Opale wäre, dann hätte ich euch gar nicht reingelassen hier und natürlich würde ich das auch keinem erzählen, denn es ist sehr gefährlich hier. Viele Leute sind neidisch und gierig. Wenn die erfahren, dass ich hier viele Opale finde, dann steigen sie nachts hier ein, während ich schlafe und dann holen sie sich die Opale selbst raus. Vor zwei Jahren ist ein Typ überfallen worden. Da sind die in seine Bude rein, haben ihn gefesselt, haben ihn geknebelt, und dann haben sie seine ganzen Opale mitgenommen und Geld geklaut. Dann haben sie ihn in den Busch gefahren und ausgesetzt.“ (TC 11:29)

„Die Opfer sind selbst schuld, meint ein Nachbar von Felix, sie trinken zu viel und plaudern dann aus, was sie alles gefunden haben.“ (TC 12:29) Ein anderer Nachbar meint: „Ein paar Leute verschwinden jedes Jahr, niemand findet die. Man weiß nicht wieso.“ (TC 12:40)

Es werden also nur potenzielle Antagonisten thematisiert. Daraus entsteht kein Konflikt.

Dramaturgie

Kanonisches Story-Schema: Exposition-Konflikt-Auflösung

Es gibt zwar eine Exposition (TC 01:30 – 02:51), es findet aber keine Konfliktentwicklung oder -auflösung statt.

Dramatische Handlungspunkte

Es gibt keine Wendepunkte und keinen zentralen Punkt. Bei TC 21:40 finden Warrack und sein Kollege diverse Sapphire. Diese Szene hat Höhepunktcharakter, obwohl sie etwas zu früh stattfindet. An dieser Stelle wird die vom Reporter anfangs gestellte Frage, was es bringe, sich tagaus tagein unter glühender Sonne durch Dreck und Schutt zu wühlen, anschaulich beantwortet.

2.5. Reportage 4 Nicht ganz normal

Psychisch krank zu sein ist in unserer Gesellschaft immer noch ein Stigma. Die Reportage stellt Psychatriepatienten im Otto-Wagner-Spital auf den Wiener Steinhofgründen (Baumgartner Höhe) vor. Manche von ihnen schaffen es, ein Leben „draußen“ zu beginnen, andere werden vermutlich den Rest ihres Lebens in der Klinik verbringen müssen.

Geeignete Inhalte

Die Reportage behandelt ein Milieuthema.

Figuren

- Christine H. war bereits 31 Mal in einer psychiatrischen Klinik. 1965 wurde sie das erste Mal auf der Baumgartner Höhe eingeliefert. Jetzt wohnt sie selbstständig in einer Wohnung und hatte schon zwei Jahre keinen Zusammenbruch mehr.
- Maxi: Patientin im psychiatrischen Krankenhaus auf der Baumgartner Höhe. Sie ist seit ihrem 18. Lebensjahr immer wieder in Behandlung. Am Ende der Reportage wird sie entlassen und kehrt nach Hause zurück.
- Anton L.: Dauerpatient auf der Baumgartner Höhe. Anton ist seit mehr als zehn Jahren in psychiatrischer Behandlung und kann aufgrund der ihm verabreichten Medikamente kaum sprechen.
- Michael Leodolter: Primarius, behandelnder Arzt von Anton L.
- Herr Brandt: Sachwalter von Anton L., ein Freund der Familie, der sich seit dem Tod des Vaters um Anton und dessen leer stehende Wohnung kümmert.

Hauptfigur – Protagonist – Held

Christine H., Maxi und Anton L. sind die Hauptfiguren. Sie stellen den Fokus der Reportage dar. Anton L. hat zwar weniger Handlungsanteil als Christine H. und Maxi, ist aber durch seine thematische Bedeutung auch als Hauptfigur einzuordnen. Maxi und Christine H. verfolgen zumindest ansatzweise Ziele und sind der wesentliche Motor in der Kausalkette der Handlung. Sie bilden außerdem Handlungs- und Interessenszentrum und sind deshalb beide

Protagonistinnen. Anton L. ist kein Protagonist. Er verfolgt kein Ziel und handelt kaum. Es wird zwar gesagt, er träume von Tirol, aber er setzt selber keinerlei Aktionen (außer Kaffee zu trinken und zu rauchen) und formuliert dieses Ziel auch nicht. Obwohl Christine H. und Maxi befreundet sind, haben sie nur einen kurzen gemeinsamen Handlungsanteil (Gespräch beim Kaffee ab TC 11:52). Deshalb sind sie als Einzel-Protagonisten zu verstehen. Christine H. bringt eine komplett verwirrte, unter Medikameneinfluss stehende Patientin, die auf dem Anstaltsgelände herumirrt, wieder in ihren Pavillon zurück (TC 09:56). Dies ist zwar eine gute Tat, aber wirklich heldenartige Eigenschaften hat keine der Personen.

Motivation, Ziel, Konflikt und Antagonist

Motivation

Christine H. und Maxi haben als zentrales, dauerhaftes Motiv den Wunsch nach einem normalen, selbstständigen Leben. Bei Anton L. ist kein Motiv feststellbar.

Es werden von allen drei Hauptfiguren über den gesamten Zeitraum hinweg zahlreiche Lebenskrisen rückblickend geschildert. Christine H. erzählt, sie habe sich einmal, als ihr gewalttätiger Mann sie mit einer Kette bedrohte, 24 Stunden auf der Toilette eingesperrt. Sie sei schwanger gewesen und er habe das Kind nicht gewollt (TC 03:15).

„Ein prügelnder Ehemann, kein Geld und das Baby, das alles war zu viel. Christine H. hatte einen Nervenzusammenbruch. [...] Kaum war sie zu Hause ist schon die Polizei vor der Türe gestanden. Sie hätte dem Arzt einen Selbstmord angekündigt und müsste deshalb mitkommen. [...] Das alles geschah 1965. Nach drei Monaten ist sie wieder nach Hause gekommen, doch ab diesen Moment hat ihr Mann sie immer wieder einliefern lassen, wann immer er wollte.“(TC 03:48)

Christine H. erklärt, wie sie vor einem Jahr bei ihrer letzten schweren Krise aus dem Fenster gesprungen sei und sieben Stunden unten gelegen habe, bis ihr endlich jemand geholfen habe (TC 05:34).

Maxi erzählt rückblickend über ihre letzte Einlieferung:

„Ich bin einfach zu irgendwelchen Leuten gegangen im Haus, die ich gut kenne und die ich mag und da bin ich dann zusammengebrochen. Und die haben die Rettung angerufen und die wollten mich gleich ins Spital bringen. Ich war aber so fertig und hab' so durchgedreht und war so verwirrt, dass sie dann die Polizei geholt haben. Die konnten einfach gar nicht anders, in dem Zustand, in dem ich war.“ (TC 12:07)

Per Voice-Over werden die Anfänge von Maxis Krankheit geschildert: „Dann kam die erste Depression. Sie hatte das Gefühl, sie wäre tot. Im Allgemeinen Krankenhaus wurden Elektro-Schocks als Therapie angewendet.“ (TC 16:14)

Auch krisenhafte Momente aus Anton Ls. Leben werden geschildert: „Mit 30 kam Anton L. dann das erste Mal auf die Baumgartner Höhe. Er hat sich verfolgt gefühlt und war für andere kaum noch zugänglich.“ (TC 20:50)

Alle drei Hauptfiguren haben ihre psychische Instabilität als zentrale, innere Schwäche.

Ziel

Christine H.s Ziel ist es, ein normales Leben zu führen. Auch Patientin Maxi will immer wieder versuchen, ein möglichst normales, eigenständiges Leben „draußen“ zu führen:

„Es war vor ein paar Jahren so, da war ich ein ganzes Jahr im Krankenstand und mein damaliger Arzt hat gemeint, ich sollte in Pension gehen und dann hab ich all meinen Willen zusammengenommen und habe gesagt: Nein, ich gehe nicht in Pension. Ich such' mir einen Job. Ich habe das gemacht und ich habe ihn bekommen. Und diese Power möchte ich nie verlieren.“ (TC 17:40)

Bei Patient Anton L. ist das Ziel nicht so eindeutig feststellbar wie bei den beiden anderen Hauptfiguren. Primarius Leodolter hat stellvertretend für Anton L. ein Ziel: „Geht es nach Leodolter, sollen alle wieder einmal draußen, jenseits der Anstaltsmauern, leben. Ob Anton L. das schaffen wird, ist aber fraglich.“ (TC 18:31); „Herr Lehner träumt von Tirol. Ob er wirklich noch einmal dorthin kommt, weiß auch der Primar nicht.“ (TC 19:28) Tirol steht stellvertretend für die Welt „draußen“. Er dürfte also schon auch das Ziel haben, aus der Anstalt entlassen zu werden. Zumindest wird das von der Sprecherin so vermittelt. Ob das wirklich so ist, lässt sich aufgrund des Zustandes des Patienten nicht wirklich beurteilen. Die Interviewfrage, ob er gerne wieder in die Welt draußen gehen würde, bejaht er jedenfalls (TC 21:50). Maxi kämpft eindeutig für ihr Ziel. Sie steigt mit Reporter Ed Moschitz durch ein Loch im Zaun nach „draußen“.

„Ausflüge in die Welt außerhalb der Anstalt macht sie immer wieder, wenn auch unbemerkt und nicht durch den Haupteingang, so wie viele andere Patienten. Die Ausflüge erinnern an eine Mutprobe.“ (TC 26:41)

Christine H.s Kampf um ein normales Leben wird nicht gezeigt, denn sie führt es bereits. Sie erzählt rückblickend von den Schwierigkeiten auf dem Weg dorthin. Anton L. kämpft nicht.

Es handelt sich bei dem Ziel, ein normales Leben zu führen, für die Psychatriepatienten um eine Mischung aus Erstreben und Bewältigung. Außerhalb der Klinik zu leben ist für die Hauptfiguren schwierig, aber möglich. Über Maxi wird bei ihrer Entlassung aus dem Krankenhaus gesagt:

„Maxi ist aufgeregt und obwohl sie sich eigentlich darauf freut, ist das Rausgehen trotzdem auch ein Risiko. Sie weiß nicht, was sie erwartet, ob sie den Ausflug in ihre Wohnung schon verkraftet oder ob es dafür vielleicht doch noch zu früh ist.“(TC 30:06)

Ein selbstbestimmtes Leben in Freiheit steht auf dem Spiel, wenn das Ziel nicht erreicht wird. Christine H. hat das Ziel, draußen zu leben, bereits erreicht. Sie ist sogar soweit, Maxi mit Ratschlägen helfen zu können. Maxi erreicht am Ende das Ziel, in ein selbständiges Leben in ihrer Wohnung zurückzukehren. Anton L. erreicht sein Ziel, nach Tirol zu fahren, nicht.

Veränderung/Character Arc

Bei beiden Protagonistinnen ist eine positive Entwicklung feststellbar. Bei Christine H. hat sich seit ihrem Selbstmordversuch das Leben zum Guten verändert:

„Die Verletzungen hat sie überlebt und sie kam wieder in die Psychiatrie. Damals wollte sie nicht mehr leben, heute ist sie glücklich, dass sie überlebt hat. [...] Mittlerweile hat sie ihre Krankheit im Griff. Sie nimmt Medikamente und wenn es ihr schlecht geht, fährt sie rechtzeitig zu ihrem Psychiater.“ (TC 06:06)

Dabei handelt es sich um eine Entwicklung in der Vergangenheit, die rückblickend geschildert wird. Bei Maxi vollzieht sich während der Reportage eine Veränderung: Sie stabilisiert sich psychisch so weit, dass sie aus der Psychiatrie entlassen wird und in ihre Wohnung zurückkehren kann.

Die Figuren verändern sich nicht, weil das Ziel schwer erreichbar ist. Sie verändern sich durch ihr eigenes Bemühen und die Handlungen anderer Personen, nämlich die der Ärzte (Therapie, Medikamente etc.).

Konflikt und Antagonist

Christine H. erzählt rückblickend über das Hindernis, das psychiatrische Krankenhaus zu betreten: „Dieses Gefühl dort hinein zu gehen, dieses Tor zu überschreiten, hat mich immer wieder viel Überwindung gekostet.“ (TC 07:26)

Die Außenwelt ist sowohl für Christine H. als auch für Maxi ein antagonistischer Ort. Christine H. über die Baumgartner Höhe:

„Einerseits hat man ihn gefürchtet, aber andererseits war es der einzige Ort der Welt, wo die, die einem Übel wollen, sicher nicht hinkommen. Das war also so gesehen Zufluchtsstätte [...]“ (TC 07:55)

Sie meint, dass diverse antagonistische Personen der Außenwelt (ihr Mann, ihre Familie, der Hausbesitzer) dort nicht hineingekommen wären. Auch für Maxi ist die psychiatrische Anstalt ein Zufluchtsort:

„Und obwohl man hier unter Psychiatriepatienten lebt, fühlt man sich geborgen, sagt Maxi. Denn die anderen hier hätten wenigstens Verständnis für einen und man muss seine Diagnose nicht verheimlichen, so wie draußen.“ (TC 15:16)

Christine H. spricht darüber, wie sich die Dinge verändert hätten nach ihrem Wohnungseinzug, als die neuen Nachbarn erfuhren, dass sie schon öfters in der Psychiatrie war:

„Ich hab keinen Namen mehr, ich heiß ‚die Depperte‘ aus dem zweiten Stock, Stiege 1.“ (TC 01:37) Maxi sagt, sie hätte Angst vor der Entlassung und der Welt „draußen“ (TC 26:30). Auch sie hat Probleme damit, wie sie von ihren Nachbarn aufgrund ihrer Krankheit wahrgenommen werde. Es sei nicht angenehm, von den anderen als nicht ganz normal angesehen zu werden (TC 31:32). Maxi: „Ich würde gerne schon draußen sein, aber es ist momentan noch ein bisschen zu früh, ganz raus zu gehen.“ (TC 26:20) Sie steht sich mit ihren Ängsten selbst im Weg und ist damit auch ihr eigener Antagonist.

Christine H. steht in Konflikt mit ihren Nachbarn.

„Ich bemühe mich immer wieder und es tut mir entsetzlich weh, wie ich da geächtet werde, als hätte ich etwas verbochen, als hätte ich einen Mord begangen. [...] Ja und so bin ich wieder vereinsamt. Das ist ein Stempel.“ (TC 01:45)

Christine H. und Maxi kämpfen außerdem ständig gegen die eigene Krankheit. Maxi meint: „Früher habe ich gedacht: Um Gottes Willen, ich werde hier nie wieder rauskommen. Irgendwann werde ich Dauerpatientin sein.“ (TC 17:34) Der Krankheitskonflikt ist ein innerer Konflikt, jener mit der Außenwelt (den Nachbarn etc.) ein sozialer Konflikt.

Dramaturgie

Kanonisches Story-Schema: Exposition-Konflikt-Auflösung

Es gibt keine klassische Exposition direkt am Anfang, aber alle Hauptpersonen werden vorgestellt (Christine H. gleich am Anfang: TC 01:18, Maxi bei TC 11:58, Anton L.: 12:47). Der Schauplatz Baumgartner Höhe wird bei TC 08:54 etabliert. Es gibt auch keine klassische Konfliktentwicklung. Maxis Zustand verbessert sich aber schrittweise. Am Ende ist zumindest ihr Konflikt durch ihre Entlassung aufgelöst. Die Reportage folgt nicht dem kanonischen Story-Schema, ist aber an dieses angelehnt.

Dramatische Handlungspunkte

Bei TC 29:40 steigt Maxi in ein Taxi, um nach Hause zu fahren. „Nach fast einem Monat im psychiatrischen Krankenhaus auf der Baumgartner Höhe fährt sie hinaus, hinaus in die Welt außerhalb der Anstaltsmauern.“ (TC 29:59) Das ist ein Wendepunkt, weil die zentrale Frage, ob sie ein Leben „draußen“ alleine schaffen kann, noch einmal aufgeworfen wird und sich das Risiko, dass sich ihr psychischer Zustand außerhalb des Krankenhauses verschlechtert, erhöht. Darüber hinaus gibt es keinen weiteren Wendepunkt.

Das Gespräch beim Kaffee zwischen Christine H. und Maxi (TC 11:52 – 13:34) ist eine Art zentrale Sequenz. Es ist die einzige Szene, wo die beiden gemeinsam zu sehen sind. Vor dieser Sequenz ist Christine H. die ausschließliche Handlungsträgerin, danach geht es hauptsächlich um Maxi (die davor nicht vorkommt, Christine H. kommt danach nicht mehr vor). Zu diesem Zeitpunkt wird außerdem Anton L. vorgestellt. Die Anforderungen an einen klassischen zentralen Punkt werden hierbei allerdings nicht erfüllt.

Der Höhepunkt findet statt, als Maxi, angekommen in der Welt „draußen“, ihre Wohnung betritt. Die Spannung wird davor noch per Voice-Over erhöht:

„Vor allem hat sie Angst ihre Wohnung wieder zu betreten. Wie es dort aussieht, weiß sie nämlich nicht mehr so genau. Das letzte Mal hat sie ihr Zuhause unter chaotischen Umständen verlassen, mit Rettung, Polizei, in einer ihrer schlimmsten Krisen.“ (TC 32:15)

Maxi meint, als sie das Wohnzimmer betritt: „Es ist ein ziemliches Chaos, aber ich glaube ich werde es schaffen, ich habe es bis jetzt immer noch geschafft.“ (TC 32:22)

Eines ihrer zentralen Probleme, die Angst, Dauerpatientin zu sein und nie wieder alleine in einer Wohnung leben zu können, ist damit, zumindest für diesen Moment, gelöst. Sie hat den Willen ihr Leben selbständig zu führen und dafür auch weiter zu kämpfen.

2.6. Reportage 5 Unter dem Vulkan

Der Popocatepetl in Mexiko gilt als einer der gefährlichsten Vulkane der Welt. Niemand weiß, wann er wieder ausbrechen wird. Die Reportage zeigt einige der Menschen, die in der Risikozone in ständiger Angst vor einem Vulkanausbruch leben.

Geeignete Inhalte

Die Reportage behandelt ein Milieuthema, da es sich um ein räumliches Distanzthema in einer exotischen Gegend handelt.

Figuren

- Don Antonio: Der Dorfschamane von Xalitzintla
- Einwohner von Xalitzintla
- Mitarbeiter vom Katastropheninstitut: Sie führen Messungen im Sperrgebiet um den Vulkan aus.
- Arturo Mutalgo vom nationalen Katastropheninstitut Cenapred
- Volksschüler bei einer Katastrophenübung
- Ein Lehrer
- Ehepaar Jalla: Eltern eines Volksschülers
- Der Schweizer Anthropologe Julio Glockner

- Familie Ariza: Dorfeinwohnerin Adela und ihre Eltern

Hauptfigur – Protagonist – Held

Don Antonio, Arturo Mutalgo, der Lehrer, das Ehepaar Jalla und Familie Ariza sind die Hauptfiguren. Sie alle haben einen relativ großen Handlungs- bzw. Redeanteil und nehmen durch ihre thematische Bedeutung eine wichtige Stellung ein. Es gibt keinen Protagonisten, weil keine einzige Person über die Dauer der ganzen Reportage hinweg gezeigt wird oder den wesentlichen Motor in der Kausalkette der Handlung bildet. Protagonistenartige Züge haben aber der Schamane Don Antonio (er kommt als einziger zweimal vor und hat den größten Handlungsanteil) und Arturo Mutalgo. Die beiden sind die einzigen, die zumindest ansatzweise aktiv so etwas wie ein Ziel verfolgen. Für die Dorfbewohner ist Don Antonio ein Held mit übernatürlichen Fähigkeiten. Ein Dorfbewohner über Don Antonio:

„Ja, der kennt sich mit dem Vulkan aus. Don Antonio kann sogar das Wetter voraussagen. Er weiß, wann der Hagel kommt und kann ihn abwenden. Seine Dienste muss das Dorf bezahlen, auch viele Opfergaben an den Vulkan, den wir hier Don Gregorio nennen.“ (TC 04:40)

„1994 hat Don Antonio dem Dorf prophezeit, dass nichts Schlimmes passieren wird. Er ist damals geblieben und hat Recht behalten.“ (TC 05:12) Don Antonios angebliche Fähigkeiten und seine Heldenrolle sind für den westeuropäischen Durchschnittszuseher vermutlich zumindest fraglich. Wie in Reportage 8 *Mein Kind ein Star* lässt sich auch hier nicht klären, ob eine Figur zum Helden wird, nur weil sie von anderen Figuren innerhalb der Diegese verehrt wird. Da Don Antonio aber nicht einmal als klassischer Protagonist zu verstehen ist, ist er auch nicht als Held einzuordnen.

Motivation, Ziel, Konflikt und Antagonist

Motivation

Don Antonios Motivation wird nicht geklärt. Er folgt den alten Traditionen und ist vermutlich selbst davon überzeugt, mit dem Vulkan zu kommunizieren, um die Menschen warnen zu können. Er und die Dorfbewohner bringen dem Vulkan Opfer, um ihn zu besänftigen. Der Vulkan sei auch der Gott des

Regens und die Indianer der Gegend hätten ihm seit Jahrtausenden Opfer gebracht, um Regen für ihre Felder zu erbitten (TC 22:45).

Arturo Mutalgo und die Mitarbeiter vom Katastropheninstitut machen ihre Arbeit ebenfalls, um die Menschen rechtzeitig warnen zu können. „Das Team ist für die Messgeräte am Vulkan zuständig. Mit diesen Instrumenten hofft man einen folgenschweren Vulkanausbruch vorhersagen zu können.“ (TC 08:35) Der Lehrer hat den Wunsch, im Ernstfall die Verantwortung für seine Schüler übernehmen zu können, zweifelt dies aber selber an. Die Angst vor einem Vulkanausbruch ist das Motiv des Ehepaares Jalla möglichst viele Sicherheitsvorkehrungen zu treffen. Sie würden niemals gemeinsam außer Haus gehen, damit einer, falls der Vulkan ausbricht, für die Kinder sorgen könne (TC 18:00). Letztendlich ist das Grundmotiv aller Hauptpersonen der Wunsch zu überleben. Familie Ariza bildet dabei eine Ausnahme. Die Arizas geben an, sich nicht vor einem Vulkanausbruch zu fürchten. Sie äußern nur die Sorge um ihr Hab und Gut im Falle einer Evakuierung. Adela Ariza will auch im Ernstfall auf keinen Fall das Haus unbeaufsichtigt lassen, denn bei der letzten Evakuierung habe denen, die ihre Häuser verlassen hätten, dann vieles gefehlt (TC 27:37).

Per Voice-Over wird gleich am Anfang der Reportage rückblickend von einer schweren Krisensituation berichtet:

„Auch manchem Einheimischen ist die Lust am Feiern vergangen, denn im Jahr 1993 ist der schlafende Riese wieder erwacht. Ein Jahr später, knapp vor Weihnachten, bebte die Erde, man hörte ein dumpfes Donnern und es regnete Asche. Seither macht er sich ständig bemerkbar.“ (TC 01:50)

Alle haben Angst vor dem Vulkan bzw. einer Evakuierung. Dies ist aber weniger eine individuelle innere Schwäche der Hauptfiguren als normales menschliches Verhalten.

Ziel

Alle handelnden Personen wollen bei einem Vulkanausbruch überleben und mehr oder weniger für das Überleben ihrer Mitmenschen sorgen. Die Ausnahme bildet Familie Ariza, die exemplarisch für die Gruppe der Dorfbewohner steht, die nicht gehen würden.

„Die Menschen hier glauben an Don Antonios Träume. Die Warnungen der Behörden nehmen sie nicht ernst und die Informationsbroschüren verstehen sie nicht. [...] Als dieses Gebiet vor einigen Jahren evakuiert wurde, sind einige trotzdem geblieben.“ (TC 25:15)

Der 80jährige Vater von Adela Ariza betont, dass er daran glaube, sein Schicksal im Ernstfall nicht selbst steuern zu können: „Ich glaube, der Vulkan hat seine eigenen Spielregeln und unser Schicksal ist in seinen Händen. Es ist kaum möglich, sich ihm entgegenzustellen.“ (TC 25:57) Seine Frau sagt, sie würden wohl hier bleiben wenn der Vulkan ausbricht, weil sie ohnehin nicht wüssten, wo sie hingehen sollten (TC 26:35).

Es findet im gefilmten Zeitraum kein Kampf gegen oder um irgendetwas statt. Der Versuch, bei einem Vulkanausbruch zu überleben, wäre ein Ziel der Verteidigung. Im Ernstfall wäre das Entkommen und Überleben für die am Fuße des Vulkankraters Lebenden schwierig, aber potenziell möglich. Es gibt aber keine Hauptfigur, die ein bestimmtes Ziel anstrebt.

Veränderung/Character Arc

Es findet keine Veränderung bei irgendeiner Person statt.

Konflikt und Antagonist

Keine der Hauptfiguren muss ein Hindernis überwinden. Die einzigen, die ein Hindernis überwinden, sind die Mitglieder vom Kamerateam: Der Aufstieg zum Zeremonienplatz ist schwer und sie kommen nur langsam voran (TC 21:42).

Der Vulkan Popocatepetl ist der drohende Antagonist. Er widersetzt sich niemanden, ist aber durch einen potenziellen Ausbruch definitiv eine antagonistische Naturgewalt. „Er gilt als einer der gefährlichsten Vulkane der Welt. Der Popocatepetl in Mexiko. Im Ernstfall sind hunderttausende Menschen in Lebensgefahr.“ (TC 00:05) Ein wissenschaftlicher Mitarbeiter vom Katastropheninstitut erzählt, dass er und seine Kollegen im Jahr 1995 Opfer des Vulkans bergen mussten. Die Menschen würden nicht verstehen, wie gefährlich es sei zum Vulkan hinaufzugehen. Das Gestein habe sich durch die Haut gebrannt und alle Knochen gebrochen (TC 12:15). Der Lehrer meint: „Er ist ein Monstrum, ein Riese der bei jedem Angst auslöst.“ (TC 15:05)

Auch die örtlichen Behörden haben antagonistische Züge, da sie den Menschen offenbar nicht genügend Sicherheit bieten können. Offiziell heißt es laut zuständiger Behörde, dass im Ernstfall eine Evakuierung geregelt ablaufen würde (TC 17:24). Herr Jalla meint zu dem Thema:

„In Wirklichkeit hat die Bevölkerung nämlich keine Sicherheit, dass sie genügend Transporte kriegt. Es hat eine Sitzung vom Zivilschutz gegeben, da haben sie uns ehrlich gesagt, dass sie gar nicht die nötige Infrastruktur haben, so viele Menschen wegzubringen und dass wir darauf gar nicht warten sollen. [...] Das heißt, dass in dem Moment, in dem der Vulkan ausbricht, wir auf uns selbst gestellt sind.“ (TC 18:18)

Daraus entsteht für die Dorfeinwohner ein Konflikt. Sie leben in ständiger Angst vor dem Vulkan und geben an zu wissen, dass im Fall eines Vulkanausbruchs die Chancen auf eine erfolgreiche Evakuierung gering seien.

Ein Schuldirektor warnt in einer Ansprache die Schüler:

„Euch muss immer bewusst sein das wir in einer Risikozone sind. Denkt daran, dass wir mit diesem Vulkan leben müssen. Und wir müssen immer wachsam sein und darauf achten was der Vulkan als nächstes tut.“ (TC 13:58)

Es handelt sich dabei um eine Mischung aus innerem Konflikt (Angst) und situativem Konflikt (zu wenige Fluchtmöglichkeiten im Ernstfall, bedrohlicher Ort um zu leben).

Dramaturgie

Kanonisches Story-Schema: Exposition-Konflikt-Auflösung

Es existiert keine klassische Exposition, da nicht alle Hauptpersonen am Anfang vorgestellt werden. Familie Ariza wird überhaupt erst bei TC 25:33 gezeigt. Ganz am Anfang wird das Dorf eingeführt und die prekäre Situation, in der sich die Einwohner befinden (TC 00:00 – 05:20). Der Konflikt entwickelt sich nicht und wird auch nicht aufgelöst. „Der Vulkan wird wieder ausbrechen. Wann genau lässt sich nicht vorhersagen.“ (TC 28:25)

Dramatische Handlungspunkte

Die erste Wendepunkt-Sequenz findet ab TC 07:00 statt: Arturo Mutalgo und seine Kollegen sind im Sperrgebiet rund um den Vulkan unterwegs, um die Messgeräte zu warten. Das Risiko ist erhöht und es handelt sich, im Gegensatz

zum eingeführten Dorf, wo sich der Rest der Handlung abspielt, um ein neues Umfeld. Als das Kamerateam Don Antonio und andere Dorfbewohner auf den Berg begleitet, um einem geheimen Ritual beizuwohnen wirkt dies wie der Auftakt zu einem Höhepunkt. Reporterin Renate Heilig meint davor:

„Ab jetzt müssen wir zu Fuß weiter, bis zu einer Höhle auf 4.500 Metern. Denn dort liegt der Platz, an dem die Menschen aus dieser Gegend seit jeher dem Vulkan opfern und wer diesen Aufstieg nicht schafft, hat uns Don Antonio erklärt, nimmt dieses Ritual nicht wirklich ernst, denn dieser Fußmarsch sei eine Prüfung von Don Gregorio, dem Vulkan.“ (TC 20:50)

Nach dem geheimen Ritual in der Höhle erklärt der Schamane Don Antonio, dass kein Vulkanausbruch zu befürchten sei (TC 23:42). An diesem Punkt wird die Antwort auf die zentrale Frage, wie die Dorfbewohner mit der ständig drohenden Gefahr eines Vulkanausbruchs umgehen, gegeben. Da aber das zentrale Problem an keinem Punkt gelöst wird ist diese Szene nicht als Höhepunkt zu werten.

In der Mitte bei TC 15:25 findet die Katastrophenübung in der Schule statt. Das ist kein zentraler Punkt.

2.7. Reportage 6 Wenn Tote erzählen

Die Reportage begleitet die Gerichtsmediziner Herrn Dr. Reiter und Frau Dr. Friedrich bei ihrer Arbeit. Allein in Wien werden pro Jahr 2.300 Leichen obduziert, etwa 40 davon wurden Opfer eines Gewaltverbrechens.

Geeignete Inhalte

Die Reportage behandelt ein Milieuthema. Anhand von Dr. Reiter und Dr. Friedrich wird die Berufsgruppe der Gerichtsmediziner vorgestellt.

Figuren

- Dr. Christian Reiter: Gerichtsmediziner
- Dr. Elisabeth Friedrich: Gerichtsmedizinerin
- Andreas Wenitzky: Prosekturgehilfe, der eigentlich Fleischhauer gelernt hat
- Arbeitskollegen
- Angeklagter Mordverdächtiger vor Gericht

Unterscheidung Hauptfigur – Protagonist – Held

Die Gerichtsmediziner Dr. Christian Reiter und Dr. Elisabeth Friedrich sind die Hauptfiguren. Sie liefern zwar keinen Hauptkonflikt, aber stehen im Fokus der Reportage und nehmen in der Aufmerksamkeitshierarchie die wichtigste Stellung ein. Sie verfolgen das zentrale Ziel innerhalb der Reportage und sind der wesentliche Motor in der Kausalkette der Handlung. Sie bilden außerdem sowohl das Handlungszentrum als auch das Interessenszentrum und erfüllen damit die Bedingungen für einen Protagonisten. Herr Dr. Reiter und Frau Dr. Friedrich sind zwei Einzel-Protagonisten, die allerdings kurzzeitig zum Protagonisten-Duo werden, da sie einen gemeinsamen Fall besprechen und gemeinsam vor Gericht erscheinen (ab TC 24:40).

Motivation, Ziel, Konflikt und Antagonist

Motivation

Als Motiv für seine Tätigkeit gibt Dr. Reiter Neugierde an:

„Gerichtsmediziner kann man nur sein, wenn man wirklich von einer sehr starken Neugierde getrieben wird. Die Neugierde nach der Frage, welche Möglichkeiten gibt es, dass Menschen zu Tode kommen und welche Möglichkeiten gibt es, das zu analysieren.“ (TC 04:04)

Von Dr. Friedrich wird der Wunsch nach Herausforderung und einer abwechslungsreichen beruflichen Tätigkeit genannt: „Die Vielfältigkeit ist das Tolle. Jeder Fall ist anders, es ist eine Herausforderung diese Fälle zu lösen oder mitzuhelfen, sie zu lösen.“ (TC 08:35) „Der Gedanke, in einer Ordination zu sitzen und immer dieselbe Tätigkeit auszuführen [...] war nie Ziel meines Medizinstudiums.“ (TC 08:52)

Die Hauptfiguren befinden sich zu keinem Zeitpunkt in einer Krisensituation und haben auch keine erkennbaren inneren Schwächen.

Ziel

Das allgemeine Ziel von Dr. Friedrich und Dr. Reiter ist die Aufklärung von Todesursachen. Dr. Friedrich steht vor einem Unfallwrack und erklärt:

„Es geht jetzt darum, wer diesen PKW gelenkt hat und ob man noch Spuren finden kann, die auf den Lenker hinweisen. Das kann sich um Blutspuren handeln, Haare handeln oder Gewebespuren.“ (TC 05:51)

Dr. Reiter zieht einen Totenschädel aus dem Regal in seinem Büro und meint:

„Das ist eine junge Frau, die zum Teil zerstückelt war, also sicher eines gewaltsamen Todes gestorben ist und von der man bis heute nicht weiß, wer sie ist. Diesen Schädel habe ich jetzt schon seit fünf oder sechs Jahren, und warte darauf, dass irgendeiner kommt und sagt ‚Mir geht jemand ab‘. Dann wird man schauen, ob man entsprechende Röntgenbilder oder zahnärztliche Befunde findet, anhand derer man dann die Person eindeutig identifiziert.“ (TC 13:01)

Er hebt Beweismaterial auf, um Verbrechen zu klären. In der zweiten Hälfte der Reportage wird dann ein konkreter Fall anhand mehrerer Stationen gezeigt: Dr. Reiter inspiziert mit Kollegen einen Leichenfund im Kofferraum eines Fahrzeuges (TC 15:00), man sieht die Sezierung der Leiche (TC 20:00), ein Gespräch zwischen Reiter und Friedrich über die voranschreitende Aufklärungsarbeit (TC 24:40) und ab TC 25:53 sieht man die beiden zur Verhandlung gehen und anschließend im Gerichtssaal sitzen.

Die Hauptfiguren führen keinen Kampf, da keine Widerstände gegen ihre Tätigkeit existieren. Bei dem Versuch Verbrechen aufzuklären, handelt es sich um ein Ziel des Erstrebens.

Die Möglichkeit, Aufklärung in diversen Mordfällen zu bewirken, ist gegeben und als schwierig sind die Ziele auch nicht zu werten, da sie für die Gerichtsmediziner ihre Arbeitsroutine darstellen.

Abstrakt betrachtet steht bei der Aufklärung von Mordfällen die Gerechtigkeit am Spiel und konkret die Möglichkeit, Täter zur Rechenschaft zu ziehen.

Beim Unfallwrack, welches Dr. Friedrich untersucht, wird das Ziel, den Unfalllenker zu identifizieren, erreicht: „Die Haare belegen, dass einer der drei Toten den Wagen gelenkt hat. Die zwei Schwerverletzten müssen kein Verfahren mehr befürchten.“ (TC 08:20)

Die weiblichen Leiche, die anfangs im Universitäts-Hörsaal seziiert wird, sei laut Dr. Reiter eines natürlichen Todes gestorben (TC 12:04) und auch die Todesursache des Leichnams aus dem Kofferraum klärt er auf: „Die Wunden stammen von einem Eisenrohr, waren aber nicht tödlich.“ Die Frau sei erwürgt worden (TC 23:31). Als sich Dr. Reiter und Dr. Friedrich über die Leiche aus dem Kofferraum unterhalten, meint Friedrich, die DNA-Probe vom Mantel stimme mit einer der Verdächtigen überein (TC 24:40). „Der Verdächtige hat

nach stundenlangen Verhören aufgrund der belastenden Gutachten der Gerichtsmediziner ein Geständnis abgelegt.“ (TC 26:07) Er wird schließlich wegen Mordes verurteilt (TC 28:11). Das Ziel, die Todesursachen aufzuklären, wurde an einem konkreten Beispiel gezeigt und erreicht.

Veränderung/Character Arc

Es vollzieht sich keine Veränderung bei den beiden Protagonisten. Der einzige, der eine Art Einstellungsveränderung dem Tod gegenüber durch seinen Job anspricht, ist Prosekturhilfe Wenitzky:

„Seit acht Jahren mache ich das und es ist Tag für Tag dasselbe. Man lernt mit dem Tod umzugehen, das ist ganz eigenartig, man sieht das jeden Tag, man hat damit zu tun, schaltet komischerweise ab. Irgendwie sagt man dann, naja ich fürchte mich überhaupt nicht davor.“ (TC 10:39)

Konflikt und Antagonist

Die Beweissuche in den Mordfällen wird nicht als mühsame Übwindung von Hindernissen dargestellt, sondern als Arbeitsroutine der Gerichtsmediziner. In keiner Szene wirkt einer der beide Protagonisten ratlos, sie werden in dem zu klärenden Fall ausnahmslos bei Erfolgserlebnissen gezeigt.

Dr. Reiter betont, dass er durch seine Professionalität keine inneren Konflikte in seinem Job habe (TC 15:40). In der Reportage existiert aber ein sozialer Konflikt: Der Angeklagte widersetzt sich den Protagonisten zwar nicht und hat auch kaum Handlungsanteil, kann aber als Vertreter der gesichtslosen Antagonistengruppe Mörder verstanden werden. Das Ziel Verbrechensaufklärung der Gerichtsmediziner steht im Konflikt mit den Interessen dieser „sozialen Gruppe“.

Dramaturgie

Kanonisches Story-Schema: Exposition-Konflikt-Auflösung

In der Reportage gibt es eine Exposition (bis ca. TC 08:35 werden beide Gerichtsmediziner bei für ihren Beruf typischen Tätigkeiten vorgestellt) und eine Auflösung am Schluß (Klärung des Mordfalles und Verurteilung des Mörders, TC 28:11). Klassischer Konfliktaufbau findet keiner statt. Die

Dramaturgie entspricht also nicht dem kanonischen Story-Schema, ist aber stark an dieses angelehnt.

Dramatische Handlungspunkte

In der Mitte der Reportage wird erstmals der Leichenfund im Kofferraum thematisiert:

„17. Februar, 19 Uhr: Prof. Reiter ist von Kriminalbeamten des Wiener Sicherheitsbüros angerufen worden. Ein Polizist hat zunächst nur am abgelaufenen Pickerl des Autos Anstoß genommen, doch als er dann erfuhr, dass die Besitzerin des Wagens schon seit vier Monaten als abgängig gemeldet war, schlug er Alarm. Im Kofferraum fanden die Beamten dann eine tote Frau.“ (TC 14:24)

Dr. Reiter hält mit einem Diktiergerät fest, was er an der Leiche im Autokofferraum erkennen kann. Dies ist der erste, wenn auch zeitlich späte, Wendepunkt: Die zentrale Frage, was Tote erzählen, wird noch einmal aufgeworfen und Herr Dr. Reiter geht die berufliche Verpflichtung ein, den Fall aufzuklären. Da diese Szene keine Richtungsänderung bewirkt, erfüllt sie nicht die Bedingungen an einen zentralen Punkt.

Bei TC 24:40 unterhalten sich Dr. Reiter und Dr. Friedrich über die im Kofferraum gefundene Leiche, an deren Fall sie arbeiten. Dr. Friedrich meint, die DNA-Probe von ihrem Mantel stimme mit der eines Verdächtigen überein. Dies ist der zweite Wendepunkt, weil an dieser Stelle die Handlung entscheidend vorangetrieben und die zentrale Frage noch einmal aufgeworfen und eigentlich schon beantwortet wird.

Das Gerichtsverfahren und die Urteilsverkündung im Fall der im Kofferraum gefundenen Leiche ist der Höhepunkt. „Die Geschworenen sind sich einig. Der Verdächtige wird wegen Mordes verurteilt.“ (TC 28:11) Auch der Verurteilte ist vor und im Gerichtssaal zu sehen. An diesem Punkt wird die zentrale Frage, was der Gerichtsmediziner mit seiner Arbeit bewirkt, was die Leiche (in diesem Fall der Mantel, der über sie gebreitet war) ihm erzählt hat, beantwortet und ein zentrales berufliches Problem der Gerichtsmediziner aufgelöst.

2.8. Reportage 7 Ein Afghane für alle

Die Reportage handelt von afghanischen Flüchtlingen und ihren Problemen, in Österreich Fuß zu fassen. Abdul Staniksai, ein Afghane der seine Heimat vor 30 Jahren verlassen hat, kümmert sich seit 20 Jahren ohne offiziellen Auftrag ehrenamtlich um seine Landsleute in Österreich. Viele Flüchtlinge haben studiert und hatten eine gute Stellung in ihrem Heimatland. In Österreich müssen sie sich und ihre Familien mit schlecht bezahlter Arbeit über Wasser halten.

Geeignete Inhalte

Es handelt sich um ein Milieuthema, weil es in der Reportage um Flüchtlinge, also eine gesellschaftliche Randgruppe, geht.

Figuren

- Nader Sajed: Flüchtling aus Afghanistan. Er arbeitet am Bahnhof Linz als Reinigungskraft. In Afghanistan war er Schriftsteller und Schuldirektor. Er lebt mit seiner Frau und seinen Kindern in einem umgebauten Obdachlosenheim.
- Mirfaker Karmand: Flüchtling aus Afghanistan. Er ist ebenfalls Reinigungskraft am Bahnhof Linz. In Afghanistan war er Rechtsanwalt und Offizier bei der Armee, außerdem war er politisch aktiv.
- Abdul Staniksai: Privater Flüchtlingsbetreuer, der ursprünglich aus Afghanistan kommt und seit 20 Jahren in Österreich lebt. Er hat die österreichische Staatsbürgerschaft, war früher Techniker, ist jetzt pensioniert und kümmert sich seit dem Krieg in Afghanistan fast permanent um seine Schützlinge.
- Eine Gruppe afghanischer Flüchtlinge in Vöcklabruck
- Eine Gruppe afghanischer Flüchtlinge in Thalham
- Herr Dr. Pracher von der Flüchtlingshilfe
- Kahla Kandahari: Ältere Dame, die ebenfalls aus Afghanistan stammt und seit fünf Jahren in Linz lebt. Sie hat in Afghanistan in einem Verein zur Frauenförderung gearbeitet.
- Familienangehörige von Frau Kandahari, Herrn Karmand und Herrn Sajed

Hauptfigur – Protagonist – Held

Herr Sajed und Herr Karmand sind die Hauptfiguren, weil sie als exemplarische Flüchtlinge und durch ihren großen Handlungsanteil eine wichtige Stellung einnehmen. Herr Staniksai und Frau Kandahari sind ebenfalls Hauptfiguren. Herr Sajed, Herr Karmand und Herr Staniksai sind die Protagonisten denn sie verfolgen Ziele, wobei nur Herr Staniksai bei der aktiven Verfolgung der Ziele gezeigt wird, die anderen erzählen davon. Es handelt sich um mehrere Einzel-Protagonisten. Herr Staniksai hat heldenartige Züge. Er ist durch seine Hilfsbereitschaft positiv besetzt und ist bewundernswert. Er hat überdurchschnittliche Tugenden und bildet das moralische Zentrum der Reportage.

Motivation, Ziel, Konflikt und Antagonist

Motivation

Frau Kandaharis Motiv für ihr Leben in Österreich ist die Angst vor den Zuständen in ihrer Heimat Afghanistan: „Nach dem grausamen Mord an ihrer Schwester hatte Kahla Kandahari nur noch Angst.“ (TC 14:33) Herrn Sajeds und Herrn Karmands Motiv ist der Wunsch nach einem besseren Leben für sich und ihre Familien. Herrn Staniksais Motiv ist Mitgefühl mit den Flüchtlingen und Altruismus. Die Motive für seine Taten werden in der Reportage allerdings nicht direkt angesprochen.

Einige Krisensituationen der Hauptfiguren werden am Anfang der Reportage von diesen geschildert. Mirfaker Karmand erzählt, dass ihm von den Taliban alle Zähne mit einer Kalaschnikow ausgeschlagen wurden. Er sei in Afghanistan drei Tage im Gefängnis gewesen (TC 02:29). Herr Sajed erzählt von seiner langwierigen, gefährlichen Flucht aus Afghanistan nach Österreich, für die die Familie viel bezahlt und ihr Leben aufs Spiel gesetzt habe (TC 05:00). Auch bei Frau Kandahari wird eine Krisensituation in ihrer Heimat rückblickend thematisiert, allerdings nicht am Anfang (TC 14:33). Bei Herrn Staniksai wird zu keinem Zeitpunkt eine Krisensituation thematisiert.

Die Hauptfiguren haben keine feststellbaren zentralen Schwächen.

Ziel

Herr Sajed hat ein Ziel, auch wenn es nur vage formuliert wird: „Nur dass er sich im Moment so wenig nützlich machen kann bedrückt ihn. Er möchte wieder mit Kindern arbeiten und nicht den Besen schwingen.“(TC 03:50) Familie Karmands Ziel ist es, in Österreich eine neue Existenz aufzubauen und ihren Kindern eine gute Ausbildung zu ermöglichen (TC 20:09). Herr Staniksais Ziel ist es, den asylsuchenden Flüchtlingen zu helfen (TC 07:18). „Ein normales Leben kann für die Flüchtlinge erst als anerkannte Asylanten beginnen.“ (TC 11:30) Kahla Kandahari hatte ein Ziel:

„In Afghanistan habe ich in der Frauenorganisation gearbeitet. Wir wollten Frauen fördern und aus der Herrschaft der Männer befreien. Wir wollten erreichen, dass die Frauen Rechte bekommen.“ (TC 12:40)

Für ihr aktuelles Leben in Österreich oder ihre Zukunft formuliert sie kein Ziel. Herr Staniksai kämpft für seine Schützlinge. Er vermittelt zwischen Herrn Pracher von der Flüchtlingshilfe und den Flüchtlingen, die sich wünschen, im Flüchtlingsheim selbst kochen zu dürfen (TC 10:08). Familie Karmand hat, um die benötigten 30.000 Dollar für die Flucht zu bekommen, alle Habseligkeiten in der alten Heimat verkauft (TC 19:35). Auch Familie Sajed hat alles aufgegeben, um zu flüchten (TC 05:00). „Dass der Anwalt jetzt putzen gehen muss, ist ihm die Zukunft seiner Kinder wert.“ (TC 20:56)

Ein besseres Leben bzw. Überleben ist ein Ziel des Erstrebens. Das gesetzte Ziel ist schwer, weil es nicht leicht ist, als Flüchtling in Österreich bleiben zu dürfen bzw. sich eine neue Existenz aufzubauen.

Wird das Ziel von Herrn Staniksai, eine Aufenthaltsgenehmigung für seine Schützlinge zu bekommen, nicht erreicht, droht deren Abschiebung. Damit steht potentiell ihr Leben auf dem Spiel.

Herrn Karmands Ziel ist der Aufbau einer neuen Existenz. Er erringt mit der neuen Wohnung einen Etappensieg. „Am Stadtrand von Linz bezieht eine Familie endlich eine gemeinsame Wohnung.“ (TC 18:00) Ein Erfolg von Herrn Staniksai, Herrn Sajed oder Frau Kandahari wird nicht gezeigt.

Veränderung/Character Arc

Bei drei der vier Protagonisten wird eine in der Vergangenheit liegende Veränderung geschildert:

„Außer Gewohnheiten hat Familie Sajed fast nichts aus der alten Heimat retten können. Vor allem nicht ihre Stellung in der afghanischen Gesellschaft, denn als Schuldirektor war Herr Sajed ein angesehener Mann, außerdem hat er sich noch in mehreren Organisationen für Kinderrechte engagiert. Hier in Österreich ist er nur noch Zuschauer.“ (TC 04:22)

Auch Herr Karmand hat sich vom erfolgreichen, politisch aktiven Rechtsanwalt und Armee-Offizier zum Asylanten mit schlecht bezahltem Arbeitsplatz verändert. Sie alle haben eine Veränderung von aktiven Mitgliedern einer Gesellschaft zu passiven und mittellosen Zusehern vollzogen. Herr Staniksai nimmt eine Sonderstellung ein. Auch er ist vor 20 Jahren nach Österreich gekommen, wird aber bereits als völlig integriert dargestellt.

Bei den geschilderten Veränderungen handelt es sich um Veränderungen der äußeren Lebensumstände. Da keine inneren Veränderungen der Figuren thematisiert werden, existiert in dieser Reportage auch kein Character Arc.

Konflikt und Antagonist

Es gibt mehrere Hindernisse, die die Hauptfiguren überwinden müssen. Eines davon ist Deutsch zu lernen. Nader Sajed habe den Deutschkurs im Flüchtlingslager nur unregelmäßig besucht. Damals war seine Frau öfter krank, jetzt lerne er Deutsch in der Volkshochschule (TC 03:57). Kahla Kandahari habe sich im Deutschkurs aus Sorge um ihre Verwandten in Afghanistan fast nicht konzentrieren können (TC 11:49). Ein konkreter Problemfall bei Herrn Staniksais Bemühen, einer Afghanin zu helfen wird auch gezeigt:

„Herr Staniksai hat in diesem Fall ein besonders schwieriges Problem zu lösen. Er soll bei der Untersuchung direkt dabei sein, die Patientin wäre dabei aber unbekleidet. Eine Frau muss gefunden werden, anders geht es nicht.“ (TC 17:02)

Die Taliban werden mehrmals als Antagonisten erwähnt, aber immer nur rückblickend. Ihre Existenz beeinflusst allerdings weiterhin die Lebensumstände der Hauptfiguren. Herr Sajed ist überzeugt, dass die Menschenschmuggler, die ihn und seine Familie nach Österreich gebracht

hatten, sehr gefährliche Menschen seien und alle in Kontakt mit den Taliban stünden (TC 05:40). Herr Staniksai relativiert die Rolle der Taliban, indem er meint: „In Afghanistan wird einmal der verfolgt, einmal der verfolgt [...] Das ist eine Sache von Macht, wer an der Macht ist und wer die Mehrheit hat.“ (TC 08:10) Frau Kandahari betont die Rolle anderer politischer Mächte:

„Die Kinder, deren Eltern umgekommen sind, wurden in diesen Lagern militärisch ausgebildet. Das wurde mit dem Geld gemacht, das Amerika, Pakistan, der Iran und Saudi Arabien gegeben haben.“ (TC 15:22)

Herr Staniksais Antagonist sind die österreichischen Behörden. Sie hätten einem Flüchtling mit dem Argument „Afghanistan sei sicher“ keine Aufenthaltsbewilligung genehmigt (TC 07:30). „Aber um Politik geht es selten, wenn Herr Staniksai seine Schützlinge besucht. Schon eher um verzwickte Probleme mit der österreichischen Bürokratie.“ (TC 09:12)

Für die Afghanen entsteht aufgrund ihrer Flucht ein Konflikt, nämlich der Verlust der gesellschaftlichen Stellung und der Familienbande. Familie Sajed hat zu keinen Verwandten mehr Kontakt (TC 06:07). Herr Staniksai, der das Beste für seine Schützlinge will, steht im Interessenskonflikt mit den österreichischen Behörden.

Die Flucht aus Afghanistan und die daraus resultierenden Konsequenzen sind situative Konflikte. Herr Staniksais Kampf gegen die Behörden ist ein sozialer Konflikt, da dabei das Interesse einzelner den Staatsinteressen gegenübersteht.

Dramaturgie

Kanonisches Story-Schema: Exposition-Konflikt-Auflösung

Es gibt keine klassische Exposition (Frau Kandahari wird erst in der Mitte der Reportage etabliert) und auch keine Konfliktentwicklung oder Auflösung.

Dramatische Handlungspunkte

Es existieren keine Wendepunkte und auch kein zentraler Punkt in der Mitte. Ab TC 25:50 wird der Angriff der USA und Großbritanniens in Afghanistan veranschaulicht und somit zum (traurigen) Höhepunkt: Herr Staniksai besucht mit seinen Angehörigen die Familie Kandahari. Alle Anwesenden hören Radio und Herr Staniksai spricht über das Bombardement der USA und

Großbritanniens in Afghanistan. Ganz zum Schluss sieht man die Großaufnahme eines Fernsehapparates, auf dessen Bildschirm zu sehen ist, wie von einem Schiff mit US-Flagge eine Rakete abgefeuert wird (TC 29:11). Eines der zentralen Probleme, nämlich Krieg, wird an dieser Stelle zwar nicht aufgelöst, aber falls der Zuseher sich die Frage gestellt hat, warum die afghanischen Flüchtlinge so viele Schwierigkeiten auf sich nehmen, um in Österreich bleiben zu können, wird ihm das an dieser Stelle deutlich vor Augen geführt.

2.9. Reportage 8 Bauch frei

Bauchtanz, als neuer Trend in Österreich, soll Frauen nicht nur mehr Lebensfreude bringen, sondern auch mehr Selbstbewusstsein. Die Reportage zeigt Bauchtanzlehrerinnen und einen Bauchtanzkurs im kleinen Waldviertler Dorf Echtsenbach.

Geeignete Inhalte

Die Reportage folgt keiner der von Haller vorgeschlagenen Inhaltskategorien.

Figuren

- Frau Rehberger: Bauchtanzlehrerin, die in Frau Grubers Boutique arbeitet.
- Frau Gruber: Geschäftsinhaberin eines Bauchtanzmodengeschäftes.
- Bauchtanzschülerinnen aus Echtsenbach
- Einwohner Echtsenbachs (Wirt, Gäste im Wirtshaus, Mitglieder des Kameradschaftsbundes)
- Frau Högl: Kundin im Bauchtanzmodengeschäft
- Gisela Franz und Renate Zerkis: Hobby-Bauchtänzerinnen aus Echtsenbach
- Diverse Ehemänner

Hauptfigur – Protagonist – Held

Frau Gruber und Frau Rehberger sind die Hauptfiguren. Sie erfüllen alle Forderungen, aber auch die Hobby-Bauchtänzerinnen Gisela Franz und Renate Zerkis, die exemplarisch für alle anderen Hobby-Bauchtänzerinnen genauer

vorgestellt werden, sind durch ihre thematische Bedeutung Hauptfiguren. Frau Gruber und Frau Rehberger sind die Protagonistinnen. Sie sind der wesentliche Motor in der Kausalkette der Handlung. Es handelt sich bei ihnen um zwei Einzel-Protagonistinnen. Die beiden kennen sich zwar (Frau Rehberger arbeitet in Frau Grubers Bekleidungsgeschäft, TC 08:00), aber sie haben darüber hinaus keinen weiteren gemeinsamen Handlungsanteil und auch kein konkretes gemeinsames Ziel.

Die Protagonistinnen sind positiv besetzt. Ihr Mut wird betont (TC 22:07, 25:20) und der Bauchtanz wird als bewundernswerte Fähigkeit dargestellt. Sie haben allerdings weder überdurchschnittliche Fähigkeiten oder Tugenden, noch bilden sie das moralische Zentrum des Films. Sie haben also bestenfalls heldenartige Züge.

Motivation, Ziel, Konflikt und Antagonist

Motivation

Ein besseres Körper- und Lebensgefühl, keine Schmerzen und mehr Selbstbewusstsein sind für Frau Gruber und Frau Rehberger die Motive für den Bauchtanz. Bei Frau Gruber kommt überdies noch ein Faible für alles Orientalische hinzu. Frau Rehberger hat der Bauchtanz über mehrere Schicksalsschläge hinweggeholfen. Auch die Echsenbacher Bauchtanz-Schülerinnen handeln aus ähnlichen Motiven heraus: „Dass der Tanz etwas Befreiendes hat, das haben auch schon die Frauen aus Echsenbach erlebt und nehmen deshalb auch ihre Töchter oder Enkelkinder mit.“ (TC 28:37)

Am Anfang der Geschichte ist keine Hauptfigur in einer Krisensituation. Zu einem späteren Zeitpunkt wird aber rückblickend von krisenhaften Momenten im Leben von Frau Gruber und Frau Rehberger erzählt. Frau Gruber habe vor zehn Jahren wegen starker Kreuzschmerzen mit dem Bauchtanz begonnen (TC 25:54) und Frau Rehberger hat sich jahrelang

„um ihre schwer behinderte Mutter gekümmert und als sie nach deren Tod wieder zurück zu ihrem Bürojob wollte, wurde sie frühzeitig in Pension geschickt. Schließlich kam noch die Trennung vom Lebensgefährten, da hat nur noch das Tanzen geholfen.“ (TC 27:06)

Die Hauptfiguren haben eine zentrale innere Schwäche. Sie haben teilweise noch immer das Gefühl, dem gängigen Schönheitsideal nicht zu entsprechen.

Ziel

Ein eindeutig formuliertes Ziel gibt es in der Reportage nicht. Die Motive (besseres Körper- und Lebensgefühl, keine Schmerzen und mehr Selbstbewusstsein etc.) kann man auch als Ziel interpretieren. Da der Zustand aber durch den Bauchtanz schon erreicht wurde, kann das Ziel höchstens der Erhalt dieses Zustandes sein. Eindeutig formuliert wird das aber an keiner Stelle.

Veränderung/Character Arc

Das Leben beider Protagonistinnen hat sich bereits im Vorfeld durch den Bauchtanz positiv verändert. „Den Kampf gegen die Kilos nimmt Frau Gruber nicht mehr so ernst. Sie steht zu ihrem Körper so wie er ist.“ (TC 13:49) Frau Gruber: „Ich habe mich immer geniert meinen dicken Bauch zu zeigen. Mit dem Tanz kriegt man schon ein anderes Körperbewusstsein und Selbstbewusstsein.“ (TC 13:59)

„Was die Leute so reden, kümmert Frau Gruber schon lange nicht mehr. Die Zeiten sind vorbei, als sie andere Frauen um ihre Figur beneidet hat. Heute ist es eher so, dass sie von anderen bewundert wird, weil sie so viel Mut hat. Der Bauchtanz hat ihr die Angst genommen, sich so zu zeigen wie sie ist.“ (TC 21:53)

Auch Frau Rehbergers Lebensgefühl hat sich durch den Bauchtanz verändert. Sie erzählt, sie sei durch das Tanzen ihre Migräne und Selbstzweifel losgeworden (TC 27:26). Keine der Figuren hat sich verändert, weil das Ziel schwer zu erreichen war. Es hat sich eine positive Entwicklung zu mehr Selbstbewusstsein und einem besseren Körpergefühl im Vorfeld vollzogen. Dies ist durch eigenes Verhalten und Handeln geschehen.

Konflikt und Antagonist

Es gibt keine zu überwindenden Hindernisse in der Reportage. Es gibt keinen Antagonisten, der sich den Protagonistinnen widersetzt, sondern nur kritische Dorfbewohner, die sich von den Bauchtänzerinnen distanzieren. Überspitzt könnte man konservative Werte als antagonistische Kraft verstehen. Ein weiblicher Gast beim Wirt gegenüber der Übungsstätte der Bauchtänzerinnen meint:

„Ja ich habe nicht geglaubt, dass das bei uns aktuell ist, dass man Bauchtanz macht in Echtsenbach. Ich weiß es nur aus der Zeitung, ich muss mich aber erst genauer informieren. Ich mache es sicher nicht!“ (TC 04:41)

Bei der 75-Jahr Feier des Echtsenbacher-Kameradschaftsbundes thematisiert der Sprecher im Voice-Over die Distanz zwischen dem Echtsenbacher Traditionsverein und den Bauchtänzerinnen:

„Nirgendwo gäbe es so viele Vereine wie in Echtsenbach, erzählt man uns stolz. [...] Die meisten allerdings für die männlichen Dorfbewohner. [...] Die Frauen scheint das wenig zu stören, so lange sie dabei sein dürfen. Die Bauchtänzerinnen haben wir unter den Schaulustigen übrigens vergeblich gesucht. [Schnitt zur Bauchtanzstunde] Sie haben ihre eigene Veranstaltung, ihre eigene Musik und ihre eigene Art sich dazu zu bewegen.“ (TC 16:36)

Eine alte Echtsenbacherin meint, sie wäre nicht einmal mit Einladung zu der Bauchtanzvorführung, die zum Schluss der Reportage gezeigt wird, gegangen. „Der Walzer war der Walzer bei uns und der wird es immer sein. [...] Der Bauchtanz wird nie der Walzer werden.“ (TC 30:38)

Der aus der konservativen Werthaltung mancher Echtsenbacher entstehende Konflikt wird beim Zeltfest deutlich:

„Wenn auf dem Echtsenbacher Zeltfest schlanke Mädchenbeine durch die Luft fliegen, dann findet niemand etwas dabei. Vor allem weil die jungen Frauen nicht von hier sind, sondern aus dem benachbarten Tschechien und morgen schon wieder über alle Berge. Aber die im Dorf leben, wie Renate Zerkis, müssen doch darauf aufpassen, was man über sie redet. Zwar hat sie zum Glück einen aufgeschlossenen Ehemann, doch ihre 80jährige Mutter will sich lieber nicht vorstellen, dass Renate bald mit freiem Bauch öffentlich auftreten soll.“

Die 80jährige Mutter will ihre Tochter Renate „schon wegen den Leuten nicht“ auf der Bühne bauchtanzen sehen. Sie würde sich genieren, so etwas sei noch nie dagewesen (TC 20:55).

Der Konflikt lässt sich als sozialer Konflikt zwischen einer konservativen Lebenseinstellung und der Aufgeschlossenheit Neuem und Fremdem gegenüber einordnen.

Dramaturgie

Kanonisches Story-Schema: Exposition-Konflikt-Auflösung

Es gibt eine Exposition, in der der Ort Echtsenbach, Frau Gruber, Frau Rehberger und der Bauchtanzunterricht eingeführt werden (TC 00:00 bis TC 12:02). Obwohl ein Konflikt zwischen den Anhängerinnen des fremdartigen Trends Bauchtanz und den konservativen Wertvorstellungen der Echtsenbacher immer wieder thematisiert wird, findet keine klassische Konfliktentwicklung und –auflösung statt.

Dramatische Handlungspunkte

Bei TC 22:45 findet ein Wendepunkt statt: Frau Gruber tritt mit einer Freundin bei einem Geburtstagsfest im Waldviertel auf. Die überraschten Gäste wirken erstarrt und blicken skeptisch. Frau Gruber meint hinter den Kulissen enttäuscht: „Normalerweise ist da schon ein bisschen mehr Pfeffer drinnen [...] Also so eine fade Partie habe ich noch nie gehabt.“ Als die Vorstellung weitergeht, wendet sich dann aber die Situation: „Frau Grubers Tanzpartnerin bringt dann schon etwas mehr Schwung hinein und langsam tauen auch die reservierten Waldviertler etwas auf.“ (TC 24:19) Es folgen äußerst positive Reaktionen von den Geburtstagsgästen auf den Auftritt. Das Geburtstagskind tanzt letztendlich als „Mustafa“ verkleidet begeistert mit, worauf die Festgesellschaft ausgelassen jubelt (TC 26:10). In dieser Szene findet ein radikaler Stimmungsumschwung statt, sie ist daher als Wendepunkt einzuordnen. Darüber hinaus gibt es keine weiteren Wendepunkte.

Bei TC 14:15 spricht Frau Gruber erstmals das Außergewöhnliche am Bauchtanz an und thematisiert das damit einhergehende Wanken des westlichen Schönheitsideals der schlanken Frau:

„Unser westliches Bild von der Schönheit der Frau, die so dürr sein muss und hager, das ist im Orient natürlich überhaupt nicht der Fall und deshalb fühlen sich auch viele rundlichere Frauen zum orientalischen Tanz hingezogen. [...] Also eine Frau, die tausendmal schöner ist als ich und die jeder bewundert und jeder möchte so sein wie die Frau, die war mir plötzlich um meine Rundungen neidisch und das ist ganz was Neues. Also da war ich schon stolz.“

Dieser Punkt bewirkt eine Art Perspektivenänderung auf das gängige westliche Schönheitsideal und ist deshalb als zentraler Punkt zu werten.

Die Bauchtanzvorführung in Echtsenbach ab TC 28:20 bildet den Höhepunkt. Frau Rehberger meint kurz vor dem Auftritt:

„Durch den Tanz erlebt man irgendwie wieder die Weiblichkeit ein bisschen mehr. Und die Frauen finden sich damit ab, dass sie keine Mannequin-Figuren haben und dass sie keine Schönheitsköniginnen sind und sie kriegen trotzdem ein Selbstwertgefühl. [...] Und in Echtsenbach ist das auch, weil sonst würden die sich gar nicht trauen vor anderen Leuten zu tanzen.“ (TC 27:50)

Mit dem orientalischen Tanzauftritt wird dies dann bewiesen. Obwohl es nicht explizit als Problem thematisiert wird, wird an dieser Stelle veranschaulicht, dass die Frauen trotz ein paar Kilos mehr genug Selbstbewusstsein haben, vor anderen aufzutreten und sich außerdem über die Ablehnung konservativer Echtsenbacher keine Gedanken machen.

2.10. Reportage 9 Guter Hoffnung

Die Reportage begleitet zwei werdende Elternpaare und eines, das bereits ein Kind hat. Das Ehepaar Honkanen erwartet ihr viertes Kind. Trotz der Diagnose Down-Syndrom haben sie sich entschieden, ihr Kind zur Welt zu bringen. Ehepaar Lehner bekommt ein gesundes Kind und das dritte Ehepaar Mendl hat einen vierjährigen Sohn mit Down-Syndrom. Frau Mendl hat eine Selbsthilfegruppe für Eltern in ähnlichen Situationen gegründet.

Geeignete Inhalte

Bei *Guter Hoffnung* handelt es sich um ein Reportagenporträt. Es werden drei Elternpaare und ihr Umgang mit der (möglichen) pränatalen Diagnose Down-Syndrom exemplarisch gezeigt.

Figuren

- Tarja Honkanen hat sich für ihr Kind, bei dem während der Schwangerschaft das Down-Syndrom diagnostiziert wurde, entschieden und bekommt es auch.
- Kari Honkanen: Pastor, Autor und Vater
- Die älteren Kinder von Familie Honkanen

- Josua Honkanen: Neugeborenes mit Down-Syndrom und Herzfehler
- Karin und Rainer Lehner erwarten ihr erstes Kind, das gesund zur Welt kommt.
- Margarete Mendl: Mutter von Patrick, die nach dessen Geburt eine Selbsthilfegruppe für Eltern von Kindern mit Down-Syndrom gegründet hat.
- Herr Mendl: Patricks Vater
- Patrick Mendl ist vier Jahre alt und hat das Down-Syndrom.
- Doktor Janus Gellen: Arzt von Mendl und Honkanen, der sich für Kinder mit Down-Syndrom engagiert.

Hauptfigur – Protagonist – Held

Das Ehepaar Honkanen, das Ehepaar Lehner und Frau Mendl sind die Hauptfiguren. Sie stehen im Fokus und nehmen durch Handlungsanteil, und thematische Bedeutung eine wichtige Stellung ein. Herr Mendl kommt kaum zu Wort, hat sehr geringen Handlungsanteil und ist daher eine Nebenfigur. Alle Hauptfiguren sind gleichzeitig Protagonisten, denn sie alle verfolgen Ziele. Es handelt sich um zwei Protagonisten-Duos und eine Einzel-Protagonistin.

Das Ehepaar Honkanen hat heldenartige Züge. Es hat überdurchschnittliche Tugenden und bildet das moralische Zentrum des Films. Sie haben die bewundernswerte Eigenschaft, zuerst das ungeborene, dann das geborene Kind trotz des Wissens um seine Krankheit zu akzeptieren und sich darüber zu freuen. Ein Großteil der Eltern, die mit der pränatalen Diagnose Down-Syndrom konfrontiert sind, entscheiden sich gegen das Kind. Frau Mendl ist glücklich mit ihrem behinderten Kind Patrick und hat eine Selbsthilfegruppe für Eltern in ähnlicher Lage gegründet. Das könnte man zwar als heldenhaft interpretieren, Frau Mendl sagt aber, sie hätte es wahrscheinlich abgetrieben, wenn sie von der Behinderung gewusst hätte (TC 16:13). Bei Lehnern lassen sich keine heldenartigen Eigenschaften feststellen.

Motivation, Ziel, Konflikt und Antagonist

Motivation

Die drei Ehepaare wollen alle das Beste für sich und ihre Kinder. Der Wunsch nach einem geglückten Familienleben ist ihr Motiv.

Rückblickend erzählt Kari Honkanen von einer Krise, als sie und ihr Mann die Diagnose Down-Syndrom ihres ungeborenen Kindes erfahren haben:

„Am Anfang war es ein Schock, weil wir nicht erwartet haben, dass das Kind krank ist, aber eigentlich ging es ziemlich schnell vorbei. Also die erste Phase war ziemlich schwer, wir haben geweint und wir haben gebetet und gefragt warum.“ (TC 03:43)

Auch Frau Mendl erzählt von dem Schock nach der Geburt, als sie erfahren hat, dass ihr Kind behindert sei: „Zuallererst habe ich nach Doktor Gellen geschrien. Er hat die ganzen Untersuchungen gemacht. Für ihn war es auch zuerst erschreckend [...]“ (TC 11:24) Das Ehepaar Lehner befindet sich zu keinem Zeitpunkt in einer Krisensituation.

Die Hauptfiguren haben keine zentrale innere Schwäche.

Ziel

Das Ziel von Ehepaar Honkanen ist es, ihr Kind trotz diagnostiziertem Down-Syndrom zu bekommen und ihm ein gutes Leben zu bieten. „Kari und Tarja Honkanen sind vielleicht die Ausnahme. Für sie ist Josua eine neue Lebensaufgabe.“ (TC 29:03) Frau Mendls Ziel war und ist es, anderen Eltern in einer ähnlichen Situation zu helfen: „Frau Mendl hat bald nach Patricks Geburt beschlossen, andere in ihrer Situation mit einer Selbsthilfegruppe zu unterstützen.“ (TC 11:58) Dies wird zwar in der Reportage nicht gezeigt, aber sie erzählt davon und ist deshalb auch als Protagonistin einzuordnen. Das Ziel des Ehepaars Lehner, welches sie aktiv anstreben, indem sie diverse Untersuchungen durchführen lassen, ist ein gesundes Kind zur Welt zu bringen. Man sieht die Hauptfiguren aber nicht für ihre Ziele kämpfen.

Ein behindertes Kind zur Welt zu bringen ist am ehesten ein Ziel der Schicksalsbewältigung. Anderen Familien mit demselben Problem zu helfen ist ein Ziel des Erstrebens. Das Ziel ist nicht einfach, weil die gesellschaftlichen Widerstände groß zu sein scheinen, aber es ist auf jeden Fall möglich. Steht etwas Wesentliches auf dem Spiel, das verloren ist, wenn die Hauptfigur das

Ziel nicht erreicht? Bei Familie Honkanen das Leben ihres ungeborenen Kindes. Die Ziele werden von allen Hauptfiguren erreicht.

Veränderung/Character Arc

Bei Frau Mendl hat durch die Geburt ihres Sohnes Patrick ein Einstellungswandel behinderten Kindern gegenüber stattgefunden:

„Ich hätte wahrscheinlich die Schwangerschaft abgebrochen. Für mich war das immer schon schrecklich. Ich habe immer gedacht, ich bin nicht imstande ein behindertes Kind zu erziehen. Dass das einfach eine große Aufgabe ist und ich der nicht gewachsen bin. [...] Ich bin wirklich froh, dass ich es nicht gewusst habe, weil uns der Patrick eine Riesenfreude macht. Ich sag immer der Herrgott oben hat schon gewusst, welches Kind er uns gibt. Es ist einfach das richtige Kind für uns.“ (TC 17:00)

Bei Honkanens und Lehnens vollzieht sich auch eine sichtbare äußere Entwicklung: Sie haben am Ende der Reportage ein Kind (mehr). Die Figuren verändern sich nicht, weil ihr gesetztes Ziel schwer erreichbar ist. Die zurückliegende Veränderung von Frau Mendl ist eine positive, weil mehr Akzeptanz für behinderte Kinder als positiv zu werten ist. Frau Mendl wusste nichts von der Behinderung ihres Sohnes. Ihre Einstellung hat sich durch das Schicksal geändert. Die Ursache der Veränderung ist also unter der Kategorie „unbeabsichtigte Ereignisse und Einwirkungen der unbelebten Umwelt“ einzuordnen.

Konflikt und Antagonist

Es gibt keine Hindernisse, die die Figuren überwinden müssen. Niemand will die Honkanens davon abhalten ihr Kind zu bekommen. Die Einstellung der Gesellschaft behinderten Kindern gegenüber ist aber eine antagonistische Kraft, die sich durch die Aussagen der Ärzte gegenüber den betroffenen Protagonisten manifestiert.

Der grundlegende Konflikt werdender Eltern, die eine Behinderung ihres Ungeborenen diagnostiziert bekommen, wird im Voice-Over thematisiert: „Mit der modernen Medizin stehen Frauen vor der Entscheidung, ob sie das Kind bei möglichen Komplikationen überhaupt bekommen wollen oder nicht.“ (TC 08:55); „Was auf der einen Seite als Fortschritt der Medizin und als Wahlfreiheit angesehen wird, wird für manche zur Belastung.“ (TC 16:47)

Frau Mendl und die Honkanens erzählen rückblickend von konflikthafter Situationen mit Ärzten: „Familie Mendl die schlechte Nachricht über ihr Kind zu überbringen, überforderte damals auch die Ärzte und Krankenschwestern.“ Frau Mendl erzählt, man habe ihr das neugeborene Kind nach der Geburt drei Stunden lang nicht geben wollen (TC 14:48).

Frau Honkanen spricht über ihren inneren Konflikt, als die Ärzte gesagt haben, dass das Kind mit großer Wahrscheinlichkeit behindert sei (TC 04:40). Sie erzählt, dass der Arzt nach der Diagnose mit ihr sofort einen Abtreibungstermin festlegen wollte (TC 20:03). Tarja Honkanen über ein Gespräch mit einem Arzt nach der Geburt:

„Ein Arzt dort hat gesagt: Oh, Sie haben so ein Kind bekommen, haben sie das nicht früh genug erkannt? Da habe ich gesagt: Was meinen Sie? Naja, das sollte man schon früh genug erkennen, dass man abtreiben kann. Dann habe ich gesagt, wissen Sie, ich habe das bewusst haben wollen. Der Josua ist gewollt. [...] Ich hoffe, dass das für ihn peinlich war, dass ein bisschen nachgedacht wird.“ (TC 28:00)

Die Konflikte werden alle rückblickend geschildert, da sie bereits im Vorfeld stattgefunden haben.

Die Honkanens erzählen von ihren inneren Konflikten bezüglich der Behinderung und der Entscheidung für das Leben ihres Kindes. Die Auseinandersetzung mit den Ärzten ist ein zwischenmenschlicher Konflikt.

Dramaturgie

Kanonisches Story-Schema: Exposition-Konflikt-Auflösung

Es gibt eine Exposition. Von Anfang bis TC 12:05 werden die drei unterschiedlichen Ehepaare vorgestellt und ihre jeweilige Situation beschrieben. Eine klassische Konfliktentwicklung und Auflösung existiert allerdings nicht. Es steht von Anfang an fest, wie sich Familie Honkanen entscheidet. Es wird zum Beispiel kein Entscheidungsfindungsprozess gezeigt.

Dramatische Handlungspunkte

Es gibt keine Wendepunkte und keinen zentralen Punkt, aber einen schwachen Höhepunkt. Als Herr Honkanen schildert, wie beim ersten Anblick seines behinderten Kindes auch die letzten Zweifel von ihm abgefallen sind und er, obwohl es seinem Kind wegen eines Herzfehlers schlechter als erwartet ging, große Freude empfunden hat:

„Wir hatten schon Angst, wir haben von Anfang an gewusst, dass diese Kinder etwas anders aussehen. Und für mich, weil ich diese Sache nicht kenne, haben fast alle Down-Syndrom-Kinder gleich ausgesehen. [...] Da habe ich Angst gehabt, ob ich mein Kind erkenne. [...] Als ich das Kind auf diesem Tisch gesehen habe, habe ich in einer Sekunde erkannt, das ist mein Kind. [...] Für die Tarja und mich war es sehr wichtig, dass wir das Kind erkannt haben. Da haben wir große Freude gehabt daran.“ (TC 26:18)

2.11. Reportage 10 Mein Kind ein Star

Die Schlagerbranche lebt von der Illusion der heilen Welt, deshalb kommen Kinderstars beim Publikum gut an. Die Reportage begleitet drei junge Schlagersänger ein halbes Jahr lang. Hinter den Kulissen wird den jungen Stars beinharte Disziplin abverlangt. Dazu gehört zum Beispiel intensiver Kontakt mit den Fans.

Geeignete Inhalte

Die Reportage behandelt mit der Schlagerbranche ein Milieuthema.

Figuren

- Gerit: 13jähriger Schlagersänger aus Kärnten
- Vater von Gerit: Chorleiter, Gerits Manager und laut Gerit der Ehrgeizigste in der Familie (TC 05:30).
- Christina Poeckl: 11 Jahre alt und anfänglich ein viel versprechendes Gesangstalent, das gerade seine erste CD herausbringt.
- Gerhard Hauke: Manager von Christina
- Eltern von Christina
- Stephanie: 14 Jahre alt und bereits seit etlichen Jahren erfolgreiche Schlagersängerin in Österreich
- Großeltern von Gerit
- Schlagerfans
- Marianne und Michael: Zwei etablierte Schlagerstars

Hauptfigur – Protagonist – Held

Gerit, Christina und Stephanie sind die Hauptfiguren und Protagonisten. Sie stehen eindeutig im Fokus der Reportage und nehmen innerhalb der Aufmerksamkeitshierarchie eine wichtige Stellung ein. Sie verfolgen jeweils ihr Ziel und sind die wesentlichen Antriebe in der Kausalkette der Handlung.

Außerdem bilden sie eindeutig das Interessenszentrum. Es handelt sich bei Gerit, Christina und Stephanie um mehrere Einzelprotagonisten, die sich nicht kennen. Die Protagonisten sind als Kinderstars in der Schlagerszene eher positiv besetzt. Sie können überdurchschnittlich gut singen. Moralisches Zentrum bilden sie keines. Sie werden von ihren Fans angehimmelt und verehrt, haben für diese also durchaus Heldenstatus, aber ob das für den Durchschnittszuseher auch so wirkt, ist fraglich.

Deutlich wird das bei Stephanies Ankunft im ORF-Zentrum zur Vorentscheidung zum Grand Prix der Volksmusik. Sie wird frenetisch von ihren Fans bejubelt und verehrt (TC 09:09 – 11:04). Ein ältere Dame über Stephanie: „[...] wirklich jedes Lied was sie bringt ist super und sie wird immer hübscher. Wir wollen sie halt sehr gerne.“ (TC 09:50)

Ob ein Protagonist zum Helden wird, weil er von anderen Figuren innerhalb der Diegese verehrt wird bzw. von einer bestimmten Zuschauergruppe, ist interpretationsabhängig und deshalb nicht eindeutig zu klären.

Motivation, Ziel, Konflikt und Antagonist

Motivation

Gerits und Stephanies Motiv ist der Wunsch nach Aufmerksamkeit und zu gefallen. Bei Gerit wird an mehreren Stellen deutlich, dass seine Karriere und sein Erfolg vom Vater stark forciert werden:

„Gerit stand schon als Kleinkind auf der Bühne. Als er sieben wurde, verweigerte er plötzlich und hörte stattdessen Michael Jackson. Gerits Papa griff zu einem Trick. Er gründete einen Chor und ließ andere Kinder solo singen, da wurde Gerit eifersüchtig und kam wieder zu den Proben.“ (TC 02:36)

Bei Stephanie wird kurz vor ihrem Auftritt klar, dass sie Angst hat, beim Publikum nicht mehr gut anzukommen (TC 13:59). Christinas Motiv ist die Freude am Singen und nicht der Wunsch nach Erfolg.

Dass Gerit mit sieben Jahren das Singen verweigert hat und dann, um die Aufmerksamkeit seines Vaters zu erlangen, wieder damit begonnen hat, ist bestenfalls ein krisenhafter Moment und wird außerdem nur rückblickend als Trick des Vaters geschildert. Auch die anderen Hauptfiguren befinden sich zu keinem Zeitpunkt in einer wirklichen Krisensituation.

Gerit und Christina haben keine ersichtliche Schwäche. Stephanies Schwäche ist die Angst davor, dem Publikum nicht mehr zu gefallen, wenn sie älter wird (TC 13:59).

Ziel

Gerit sagt, es sei sein Ziel, nachdem er in Österreich und Deutschland schon bekannt wäre, auch international erfolgreich zu werden (TC 05:05). Ein von Gerits Vater indirekt formuliertes Ziel ist, mit der Karriere seines Sohnes irgendwann einmal Geld zu verdienen:

„Alleine im vorigen Jahr habe ich sicher 15 bis 20.000 Euro ausgegeben, nur was das Singen anbelangt. Das kommt früher oder später sicher zurück, aber man muss halt am Anfang etwas machen. [...] Der Punkt wo es sich rechnet ist sicher noch nicht erreicht.“ (TC 21:21)

Ziel von Christinas Manager ist es, sie berühmt zu machen. Ihr erstes Lied soll bei Radio Steiermark gespielt werden (TC 05:33). Die Frage ob sie eine berühmte Sängerin werden wolle, bejaht Christina (TC 19:58). Stephanies Ziel ist es, die Vorausscheidung zum Grand Prix der Volksmusik für sich zu entscheiden.

Gerit und Stephanie kämpfen für ihre Ziele. Sie stellen sich ihren Ängsten und den Prüfungen, indem sie auftreten. Christina erkennt für sich, dass die Opfer für eine Karriere als Schlagersängerin zu groß sind und kämpft nicht darum.

Bei Gerit und Christina ist der Ruhm und Erfolg ein Ziel des Erstrebens, bei Stephanie eines der Verteidigung:

„Stephanie wird immer nervöser. Beim letzten Wettbewerb hat ihr noch der Kinderbonus geholfen. Aber heute? Sie ist gewachsen in letzter Zeit und das Geschäft ist unbarmherzig. Nur wenige Kinderstars schaffen das Erwachsenwerden ohne Karriereknick.“ (TC 13:38)

Die gesetzten Ziele sind für die drei Protagonisten zwar nicht einfach zu erreichen, aber durchaus möglich. Bei Gerit und Stephanie steht die hart erkämpfte Karriere am Spiel, wenn sie ihr Ziel nicht erreichen. Gerit droht außerdem der Liebesentzug des Vaters, wenn er nicht professionell singt. Bei Christina steht nichts Wesentliches auf dem Spiel.

Gerit erreicht sein Ziel. Schlagerstar Michael erklärt ihm, dass er noch viel üben müsse, er darf dann aber auf dessen Tournee mitkommen (TC 25:13). Das

bedeutet zumindest die Aussicht auf einen noch größeren, auch internationalen Erfolg. Christina erreicht das Ziel, Sängerin zu werden, nicht.

„Die Familie Poeckl beschloss, der Schlagerwelt nach nur einem halben Jahr wieder den Rücken zu kehren. Sie sei doch nicht das Richtige für ihre zwölfjährige Tochter Christine.“ (TC 25:41)

Christina über ihre Erfahrungen in der Schlagerbranche:

„Das Papalied war ja ziemlich nett, das war ein hochwertiger Schlager, aber dann hätte ich beim Hansi Hinterseer auftreten sollen [...] das war mir dann eigentlich zu viel, weil ich finde, da bin ich zu alt. Aber das wollte er [Manager Hauke] unbedingt. Aber das hat mir dann nicht gefallen.“ (TC 25:58)

Stephanie erreicht ihr Ziel, „ [...] wird Dritte und darf beim Internationalen Grand Prix für Österreich an den Start gehen.“ (TC 28:11)

Veränderung/Character Arc

Bei Gerit und Stephanie verändert sich nichts, sie setzen ihren Karriereweg weiter fort. Christina erlangt die Erkenntnis, dass sie keine Schlagersängerin werden will und hört damit auf. Da sie aber noch nicht professionell gesungen hat, ist das keine einschneidende Veränderung in ihrem Leben.

Konflikt und Antagonist

Gerit muss ein Hindernis auf dem Weg zu seinem Ziel überwinden, indem er bei Marianne und Michael vorsingt. Mit diesem Auftritt entscheidet sich, ob er auf deren Tournee mitkommen darf und somit noch erfolgreicher wird (TC 24:20).

Stephanie überwindet eine Art Hindernis, als sie im Rummel um ihre Person im ORF-Zentrum von einem männlichen Fan am Arm festgehalten wird. „In der volkstümlichen Musik schätzt man Stars zum Angreifen, was für eine 14jährige wohl nicht immer angenehm sein mag.“ (TC 09:18) Außerdem stellt sie sich ihren Ängsten und tritt trotz Zweifel bei der Vorausscheidung zum Grand Prix der Volksmusik an (TC 13:59).

Christina muss keine Hindernisse überwinden. Ihre Auftritte stellen für sie keine Überwindung dar und auch der Ausstieg aus dem Schlagerbusiness verläuft ohne Probleme.

Bei Gerit und Stephanie ist das Erwachsenwerden eine drohende antagonistische Kraft, die ihre Karriere zerstören könnte (TC 02:36, TC 22:57). Bei Christina ist der Manager derjenige, der sein Ziel (Christinas kommerzieller Erfolg) über ihr Ziel (Freude am Singen) stellt und somit zum Antagonisten wird.

Bei Gerit gibt es keinen erkennbaren Konflikt. Bei Stephanie hingegen schon. Das wird kurz vor ihrem Auftritt deutlich, als sie von ihren Selbstzweifeln spricht: „Das erste Mal bin ich so nervös.“ Sie sagt, sie hätte Angst vor dem letzten Platz und dass sie niemand wähle, wenn den Zusehern ihr Auftritt nicht gefalle (TC 13:59). Auch bei Christina ist die Frage nach einem Konflikt eindeutig zu bejahen:

„Zwischen Manager Hauke und der Familie Poeckl gibt es erste Differenzen. Gestern sollte Christina im Tonstudio neue Schlager aufnehmen, doch die Eltern lehnten alle vorgeschlagenen Lieder als nicht hochwertig genug ab. Christina selbst würde am liebsten englisch singen, wie ihre Vorbilder aus der Popmusik.“ (TC 19:00)

Manager Hauke antwortet auf die Frage, ob es ökonomisch sinnvoll sei englisch zu singen: „Das ist in unserem deutschsprachigen Raum sicher keine Option.“ (TC 19:36)

Bei Stephanie handelt es sich um einen inneren Konflikt, bei Christinas Familie und deren Manager um einen zwischenmenschlichen Interessenskonflikt.

Dramaturgie

Kanonisches Story-Schema: Exposition-Konflikt-Auflösung

Von Anfang bis TC 14:47 findet eine Exposition statt: Alle drei Kinderstars werden nacheinander vorgestellt. Die antagonistischen Kräfte werden etabliert. Es existiert zwar keine klassische Konfliktentwicklung, aber Stephanie und Gerit überwinden ihre Hindernisse. Am Schluss hat Stephanie die Wahl bei der Vorausscheidung zum Grand Prix der Volksmusik gewonnen. Ihre Konflikte (Selbstzweifel, Angst vor Versagen) sind damit aufgelöst. Die Reportage lässt sich dadurch, trotz fehlender klassischer Konfliktentwicklung und Wendepunkten, als weitgehend an das kanonische Story-Schema angelehnt einordnen.

Dramatische Handlungspunkte

Es gib keine Wendepunkte und keinen zentralen Punkt in der Mitte.

Den Höhepunkt bildet Stephanies Sieg am Schluss: „Stephanie wird Dritte und darf beim Internationalen Grand Prix für Österreich an den Start gehen.“ (TC 28:11) An dieser Stelle wird Stephanies Problem (die Sorge, dass sie keiner wählt) aufgelöst und die zentrale Frage beantwortet. Sie schafft den Sprung zum erwachsenen Schlagerstar offenbar ohne Karriereknick.

2.12. Reportage 11 Der Praktikant

Direktor Hartmut Müller leitet ein großes Wirtschaftsunternehmen. Die Reportage begleitet ihn eine Woche lang bei einem außergewöhnlichen Urlaub, in dem er einen Job als Hilfskellner in einem Wohnhaus für ehemals obdachlose Frauen des Wiener Hilfswerks annimmt.

Geeignete Inhalte

Die Reportage behandelt ein Milieuthema und hat Experimentcharakter, da zwei Welten aufeinanderprallen. Der Wirtschaftsmanager taucht ein in die Welt der Sozialarbeit und der Schwächsten der Gesellschaft. Damit handelt es sich eigentlich auch um ein klassisches Rollenspiel, wobei, anders als in der Definition von Haller, nicht der Reporter in eine andere Rolle schlüpft, sondern Herr Müller.

Figuren

- Hartmut Müller: Direktor eines Großunternehmens, der ein einwöchiges Praktikum in einer sozialen Einrichtung absolviert.
- Sabine Strobl: Leiterin des Wohnhauses für ehemals obdachlose Frauen.
- Hausbewohnerinnen
- Frau Sokol: Eine Hausbewohnerin, die Herrn Müllers erklärter Liebling ist.
- Küchenchefin Mileva

Hauptfigur – Protagonist – Held

Hartmut Müller und Wohnhausleiterin Sabine Strobl sind die Hauptfiguren. Der klassische Einzel-Protagonist ist Herr Müller, denn er verfolgt das zentrale Ziel und ist der wesentliche Motor in der Kausalkette der Handlung. Herr Müller ist außerdem die Perspektivierungsinstanz. Der Zuseher lernt die soziale Einrichtung mit ihm kennen.

Müller ist als Wirtschaftsmanager, der bereit ist, im Bereich der Sozialarbeit zu schnuppern, wohl eher positiv besetzt, Held ist er aber keiner. Er bildet nicht das moralische Zentrum des Films, das sind viel eher die Leiterin des Heims, Frau Strobl, und ihre Mitarbeiter. Müller hat auch keine bewundernswerten oder ausgezeichneten Eigenschaften; zumindest keine, die im Bereich der Sozialarbeit nützlich wären.

Motivation, Ziel, Konflikt und Antagonist

Motivation

Herrn Müllers Motivation ist Neugierde: „Es war schon eine Portion Neugier, die den Manager bewogen hat, sich für die Arbeit im Frauenhaus zu melden.“ (TC 03:44) Frau Strobbs Motiv ist vermutliche Freude am Beruf und Nächstenliebe.

Die Hauptfiguren haben keine zentrale innere Schwäche und befinden sich zu keinem Zeitpunkt in einer Krisensituation. Die einzigen, die rückblickend von Lebenskrisen erzählen, sind die Hausbewohnerinnen.

Ziel

Herrn Müllers Ziel ist es, Neues zu lernen und einen Einblick in die Sozialarbeit zu bekommen. Herr Müller: „Ich möchte schon die Schicksale kennenlernen die dahinterstecken.“ (TC 03:59); „In der Gastwirtschaft kennt sich Hartmut Müller also schon aus, aber eine Menge andere Dinge kann er hier noch lernen.“ (TC 12:08) Herr Müller kämpft nicht für dieses Ziel. Neues zu erlernen ist ein Ziel des Erstrebens. Das gesetzte Ziel ist nicht schwer zu erreichen. Es wird quasi von alleine im Zuge von Herrn Müllers Arbeitswoche erlangt. Es steht auch nichts Wesentliches auf dem Spiel. Das von Müller formulierte Ziel „Schicksale dahinter kennen zu lernen“ wird erreicht. Am Ende der Arbeitswoche in Herrn Müllers Abschlussgespräch mit Frau Strobl

und einem Mitarbeiter wird aber klar, dass Herr Müller weniger von den Heimbewohnern beeindruckt war als vom Führungsstil der Sozialarbeiter:

„Für mich selber waren die Klientinnen auch willkommene Gesprächspartner, aber viel interessanter habe ich gefunden, dass ich hier eine sehr demokratische, teamorientierte Führung gefunden habe, die sich immer ihre Sinnfrage stellt, nämlich bei fast jeder Entscheidung. Und das ist etwas, was ich eigentlich gar nicht kenne.“ (TC 25:03)

Das Ziel, etwas Neues zu erlernen, ist also erreicht. Müller meint am Schluss zu seinem Kollegen im Informatikunternehmen, dass man ein paar Eigenschaften vom Führungsstil der Sozialarbeiter übernehmen könne (TC 28:45).

Veränderung/Character Arc

Beim Protagonisten findet eine Veränderung statt: „Langsam beginnt der Manager wie ein Sozialarbeiter zu denken.“ (TC 19:59) Müller:

„Wir könnten, wenn wir sensibler sind, mehr verhindern, dass Sozialfälle entstehen. Ich kriege zum Beispiel immer von der Post die Lohnpfändungen. Wenn die Lohnpfändungen kommen, beginnt es, dass jemand sein Leben nicht mehr im Griff hat. Und wenn wir da heller agieren würden, könnten wir vielleicht besser Unterstützung geben. Wenn wir kündigen, ist das der nächste Schritt zur Straße und da ist wahrscheinlich mit relativ leichten Mitteln noch sehr effizient zu helfen.“ (TC 20:02)

Es vollzieht sich eine Entwicklung bei Herrn Müller. Ein Mehr an sozialem Denken ist als positiv zu werten. Herr Müller verändert sich durch sein eigenes Verhalten, weil er selbst die Entscheidung trifft, in ein neues, für ihn unbekanntes Umfeld zu gehen.

Konflikt und Antagonist

Es werden Hindernisse angedeutet, die für Herrn Müller dann aber keine gravierenden Probleme darstellen: „Schon die Menschenmassen in der U-Bahn sind für ihn ungewohnt.“ (TC 03:44) Herr Müller meint am Weg zum ersten Arbeitstag:

„Die Frage ist: wie finde ich Anschluss zu den Leuten? Und nachdem die mir in der Vorbesprechung gesagt haben, ich gehe in die Cafeteria, wird das nicht so schwierig werden.“ (TC 03:59)

Müller über die Hausbewohner:

„Interessant wird, die haben wahrscheinlich keinen Hierarchierespekt, vor allem aus ihren Vergangenheiten. Und so gesehen gehen die einen vielleicht anders an. Und das habe ich bei meinem ersten Besuch schon gemerkt, wie ich mich vorinformiert habe, dass die viel direkter sind. Und das ist schon eine Herausforderung auch.“ (TC 04:57)

Es gibt keinen Antagonisten. Als Herr Müller in der sozialen Einrichtung arbeitet, hat er offensichtlich auch keine Probleme im Umgang mit den Bewohnern oder der Umgebung. Er hat also nicht einmal sich selbst zu überwinden.

Dramaturgie

Kanonisches Story-Schema: Exposition-Konflikt-Auflösung

In der Exposition (TC 00:00 – 4:20) wird sowohl Herrn Müllers Arbeitsalltag in seiner Firma als auch Frau Strobls Tätigkeit im Frauenwohnheim vorgestellt. Herrn Müllers U-Bahnfahrt am ersten Praktikumstag gehört ebenfalls dazu. Mit dem Satz „Eine abenteuerliche Woche wartet auf ihn.“ (TC 04:20) ist die Exposition beendet. Figuren und Schauplatz sind etabliert. Ein möglicher Konflikt (der später nicht stattfindet) ist mit Müllers Worten „Und das ist schon eine Herausforderung auch.“ (TC 04:57) ebenfalls angedeutet. Es findet keine klassische Konfliktentwicklung oder Auflösung statt. Allerdings gibt es einen Mittelteil (Herr Müllers Praktikumswoche im Frauenwohnheim, TC 04:20 – 26:40) und einen Schluss (Herr Müller ist wieder in seinem gewohnten Arbeitsumfeld und zieht Resümee, TC 26:40 – 29:22)

Dramatische Handlungspunkte

Es gibt einen ersten Wendepunkt, der ungefähr zum geforderten Zeitpunkt stattfindet: Heimleiterin Strobl übergibt Müller den Schlüsselbund für das Frauenwohnhaus. Damit sei er Mitglied des Teams (TC 06:05). Herr Müller geht damit symbolisch sichtbar eine Verpflichtung ein. Es ist auch der Moment, in dem Herr Müller und der Zuseher in das neue Umfeld Frauenwohnhaus eingeführt werden.

Zum Zeitpunkt des zweiten geforderten Wendepunktes sieht man Herrn Müller wieder in seine gewohnte Umgebung zurückkehren:

„Am Montag darauf beginnt ein ganz normaler Arbeitstag. Direktor Hartmut Müller auf dem Weg in sein Büro im 16. Stock. Er ist wieder dort wo er hingehört, in seiner Informatikfirma und scheint darüber ganz froh zu sein.“ (TC 26:39)

Das ist aber weder ein Wendepunkt noch ein Höhepunkt, weil keine der geforderten Funktionen dafür erfüllt werden. Darüber hinaus gibt es keine weiteren Wendepunkte, keinen zentralen Punkt und auch keinen Höhepunkt.

2.13. Reportage 12 Ein echter Wiener

Fiakerfahrer Franz Veizer, alias Ferenc oder Feri, ist ein Wiener Original. Dabei ist er, was keiner bemerkt, eigentlich ein Flüchtlingskind. Vor 50 Jahren, im Zuge des Ungarnaufstandes, floh seine Familie von Ungarn nach Österreich. Die Reportage begleitet Feri bei seinem Arbeitsalltag und in den ungarischen Teil von Rumänien zu seiner Verwandtschaft.

Geeignete Inhalte

Es handelt es sich um ein Reportagenporträt. Feri ist zwar nicht prominent, aber er steht exemplarisch für den integrierten Wiener, dem man seine ursprüngliche Herkunft aus einem anderen Land nicht anmerkt.

Figuren

- Feri: Ein Wiener Fiakerfahrer, der als Kind mit seinen Eltern aus Ungarn nach Österreich geflüchtet ist.
- Irma: Feris Großtante, die er in Rumänien besucht.
- Mileva: Feris Ehefrau, sie kommt ursprünglich aus Serbien und ist seit 24 Jahren mit Feri verheiratet.
- Imre: Feris Cousin in Rumänien

Hauptfigur – Protagonist – Held

Feri ist die Hauptfigur und klassischer Einzel-Protagonist. Er steht im Fokus der Reportage, nimmt innerhalb der Aufmerksamkeitshierarchie eine dominante Stellung ein und ist der wesentliche Motor in der Kausalkette der Handlung. Er bildet außerdem das Interessenszentrum, hat aber keine heldenartigen Eigenschaften.

Motivation, Ziel, Konflikt und Antagonist

Motivation

Feri hat keine zentralen, dauerhaften Motive und auch keine zentrale innere Schwäche.

Feri erzählt rückblickend von seinen spärlichen Erinnerungen an die Flucht, als er vier Jahre alt war. Zusätzlich werden immer wieder Archivaufnahmen von über die Grenze flüchtenden Ungarn gezeigt (TC 07:22). Da die damaligen Geschehnisse von Feri nicht als Krise geschildert werden und auch sonst nicht sehr dramatisch aufbereitet sind, muss die Frage nach einer gezeigten Krisensituation verneint werden.

Ziel

Feri hat kein eindeutiges, zentrales Ziel. Einmal wird per Voice-over eine Spurensuche thematisiert: „Seit ein paar Jahren beschäftigt sich Feri mit seiner Herkunft. Im ungarisch-sprachigen Teil von Rumänien hat einst sein Vater gelebt.“ (TC 08:41)

„Vor ein paar Jahren hat Franz Veizer alias Feri mit der Spurensuche in Rumänien begonnen. Am Friedhof hat er damals einen Anhaltspunkt entdeckt: Das Grab des Großvaters.“ (TC 27:05)

Es wird aber nicht weiter darauf eingegangen, welche Spuren das sind oder was Feri überhaupt herausfinden will. Selber erwähnt Feri keinen Mangel, kein Ziel und auch kein Erkenntnisinteresse.

Veränderung/Character Arc

Im Voice-over wird betont, dass damals aus dem kleinen ungarischen Ferenc ein „echter Wiener“ geworden sei (TC 28:27). Dabei handelt es sich aber um keine innere Veränderung und ist somit kein Character Arc.

Konflikt und Antagonist

Es existieren keine zu überwindenden Hindernisse und auch kein Antagonist. Zweimal thematisiert Feri Konflikte aufgrund seiner Herkunft, die allerdings nicht auf einen personifizierten Antagonisten zurückzuführen sind, sondern höchstens auf die antagonistische Kraft der Ausländerfeindlichkeit.

„Das eine was mich schon gestört hat, als Kind, [...] auch wenn ich jetzt gerne ein Wiener bin, das typisch Wienerische, dass sie zu mir nur ‚Zigeuner‘ gesagt haben, als Kind schon.“ (TC 05:25)

„Da bin ich ein Kämpfer. Was wenige Wiener sehen: wie die Ausländer behandelt werden auf Ämtern. Das gefällt mir nicht.“ (TC 20:10)

Dies ist allerdings nicht als richtiger Konflikt zu werten, weil kein Antagonist auftritt und Feri keine wirklichen Probleme damit zu haben scheint.

Dramaturgie

Kanonisches Story-Schema: Exposition-Konflikt-Auflösung

Es existiert zwar eine Exposition, in der man sieht, wie Feri seinen Fiaker vorbereitet und erklärt, wo er ursprünglich herkommt. Dann fährt er mit seiner Kutsche zum Stephansplatz, „seinem Arbeitsplatz, dem Herz von Wien.“ (TC 00:00 – 03:11) Es existiert dann aber keine Konfliktentwicklung und auch keine Auflösung.

Dramatische Handlungspunkte

Bei TC 06:39 fährt Feri im Auto Richtung Ungarn. Dazu werden per Voice-over Informationen über die Ungarische Revolution, im Zuge derer Feri damals als Kind mit seinen Eltern nach Österreich geflüchtet ist, gegeben:

„Vor 50 Jahren, da hat es zigtausende Ungarn nach Österreich verschlagen. Russische Panzer walzten die Revolution nieder. Im Westen, da gab es keinen Kommunismus, sondern Freiheit. Viele ließen alles zurück.“

Dies ist zwar kein starker Wendepunkt, aber eine Forderung wird erfüllt: Man gewinnt durch die Archivbilder von flüchtenden Ungarn 1956 eine neue Perspektive auf den Protagonisten und die Handlung. Dies findet auch ungefähr an dem für den ersten Wendepunkt geforderten Zeitpunkt statt. Darüber hinaus gibt es keine zusätzlichen Wendepunkte. Es gibt keinen zentralen Punkt und auch keinen Höhepunkt.

2.14. Reportage 13 Wie werde ich Österreicher?

In der Reportage wird der Lebensweg von mehreren, großteils jungen Migranten in Österreich über etliche Jahre hinweg gezeigt.

Geeignete Inhalte

Die Reportage behandelt ein Milieuthema, weil es sich bei den Hauptfiguren um Migranten handelt.

Figuren

- Sulichan Gazujew: junge tschetschenische Migrantin
- Familie Gazujew: Die Eltern und drei Geschwister von Sulichan
- Kaja aus Serbien: Sie ist mit ihren Eltern schon als Kleinkind nach Wien gekommen und hat die österreichische Staatsbürgerschaft.
- Kajas Mutter: Sie ist ihrer Tochter eine große Stütze und während des Krieges in Serbien nach Österreich geflohen.
- Der Lebensgefährte von Kaja, der auch der Vater ihrer Tochter Laura ist.
- Lori aus Rumänien: Sie ist ebenfalls bereits als Kleinkind nach Wien gekommen und ist österreichische Staatsbürgerin.
- Igor: Der Freund von Lori, der eine Ausbildung zum Immobilienmakler macht.
- Die Geburtstagsrunde: Freunde von Igor, sie fühlen sich nicht als Österreicher.
- Viraja aus Thailand: Sie ist mit neun Jahren nach Wien gekommen. Ihre Mutter hat schon Jahre davor mit einem Österreicher in Wien gelebt und ihre Tochter nachgeholt.
- Tobi: Ein Freund von Viraja und einer der wenigen Tiroler, die das Mädchen kennt.
- Aida und Eva, vom Bund sozialistischer Akademiker: Sie kümmern sich um die Familie Gazujew.

Hauptfigur – Protagonist – Held

Sulichan und ihre Eltern, Kaja, Lori und Viraja sind die Hauptfiguren, denn sie nehmen in der Handlung sowohl durch Handlungsanteil als auch durch thematische Bedeutung und Schauwerte eine dominante Stellung ein.

Die vier Mädchen sind die Protagonistinnen. Sulichan, Kaja, Lori und Viraja verfolgen ihre Ziele und sind der wesentliche Motor in der Kausalkette der Handlung. Obwohl sich Kaja, Lori und Viraja kennen, handelt es sich bei ihnen

und bei Sulichan um mehrere Einzel-Protagonisten. Sie haben alle unabhängig voneinander eigene Handlungsanteile und Ziele.

Die Protagonistinnen sind keine gleichwertigen Handlungsträger. Sulichans Handlungsanteil ist beispielsweise weit geringer als der der anderen drei.

Die Protagonistinnen sind nicht eindeutig positiv besetzt, sie verfügen weder über überdurchschnittliche Fähigkeiten und Tugenden noch bilden sie das moralische Zentrum des Films. Besonders bewundernswerte oder ausgezeichnete Eigenschaften sind auch nicht feststellbar. Es handelt sich bei den vier Protagonistinnen also nicht um Heldenfiguren.

Motivation, Ziel, Konflikt und Antagonist

Motivation

Sulichan, Kaja, Lori und Viraja thematisieren zwar nicht direkt klare Motive ihres Handelns, aber es ist offensichtlich, dass alle drei, auf jeweils andere Art, versuchen, ihren Platz im Leben zu finden und sich eine Zukunft aufzubauen.

Die Eltern von Sulichan haben als Hauptmotiv ihres Handelns den Wunsch nach einer besseren und vor allem sicheren Zukunft ihrer Kinder. „Die Zukunft der Kinder, das sei das Hauptmotiv, warum die meisten aus Tschetschenien geflüchtet sind.“ (TC 02:09) Vater Gazujew: „Aus ihnen soll etwas werden, deshalb sollen sie lernen.“ (TC 02:46)

Familie Gazujew ist am Anfang der Geschichte im Flüchtlingslager in Traiskirchen. Das ist eine Krisensituation, da die Zukunft ungewiss ist. „Drei bis vier Familien müssen sich hier ein Zimmer teilen, aber wenigstens Sicherheit gibt es hier.“ (TC 03:22) Sulichans Mutter schildert außerdem rückblickend die lebensbedrohliche Krisensituation in ihrer Heimat Tschetschenien:

„Schauen sie, oft kommen die Russen in der Nacht und nehmen die Jungen mit, auch die Frauen und erschlagen sie, sogar die Kinder. Am nächsten Tag finden wir dann die Leichen am Rande des Dorfes oder der Stadt, in Stücke zerteilt. Sie nehmen auch kleine Kinder mit und erschlagen sie. Wir wollten einfach unsere Kinder retten.“ (TC 02:55)

Alle anderen Hauptfiguren befinden sich in keiner Krisensituation und schildern auch keine. Keine der Hauptfiguren hat eine erkennbare innere Schwäche.

Ziel

Alle sechs Hauptfiguren haben unterschiedliche Ziele:

Das Ziel der Eltern von Sulichan ist ein neues, besseres Leben für sich und ihre Kinder in Österreich.

„Eine größere Wohnung, mit einem eigenen Zimmer für die Mädchen, das wäre der Wunsch der Gazujews. Auch hätten sie gerne selbst schon Arbeit, aber es tröstet sie, dass wenigstens die Kinder hier eine Chance auf eine bessere Zukunft haben.“ (TC 31:24)

Sulichans Ziel ist beruflicher Erfolg: „Ich will eine gute Ärztin werden. Ich will in Österreich lernen und ein bisschen in Österreich arbeiten und ein bisschen in Tschetschenien arbeiten.“ (TC 30:45)

Kaja will, dass es ihre kleine Tochter Laura besser hat, als sie selbst in ihrer Kindheit (TC 13:59). Sie formuliert mehrmals den Wunsch, dass es ihre Tochter weit bringen soll: „Wenn sie 18 wird, kriegt sie von uns ihre Wohnung oder ein Haus und Führerschein und Auto. Aber nur wenn sie brav ist, wenn sie ihre Schule brav gemacht hat.“ (TC 14:07); „Vielleicht wird ja die kleine Laura die Erwartungen ihrer Mutter erfüllen und das erreichen, was Kaja bis jetzt nicht geschafft hat.“ (TC 37:26)

Loris Ziel ist finanzielle Unabhängigkeit:

„In einem Jahr wird sie ihre Lehre beenden. Dann ist sie eine richtige Verwaltungsassistentin. Doch auch das soll nicht das Ende ihrer Laufbahn sein. Vor allem will sie von niemanden abhängig sein.“ (TC 17:39)

Viraja träumt anfangs davon „eine richtige professionelle Tänzerin“ zu werden (TC 08:48). Auch zwei Jahre später hat sie den Wunsch noch nicht ganz verworfen: „Manchmal träumt sie immer noch davon, eine professionelle Tänzerin zu werden. Ein wenig Erfahrung als Gogo-Girl hat sie ja schon.“ (TC 27:10)

Es setzen zwar mehr oder weniger alle Hauptfiguren Aktionen, um ihre Ziele zu erreichen, es werden aber keine Kämpfe ausgefochten. Alle Ziele sind Ziele des Erstrebens. Die gesetzten Ziele sind zwar nicht einfach, aber durchaus erreichbar. Bei Lori und Viraja steht der erträumte, bessere, eigene Lebensstil und bei den Gazujews und Kaja der ihrer Kinder auf dem Spiel, falls sie ihre Ziele nicht erreichen.

Die einzigen die ihr Hauptziel erreicht haben, sind die Eltern von Sulichan. Sie haben es geschafft, sich in Österreich ein neues Leben mit guten Zukunftschancen für ihre Kinder aufzubauen. Ob Sulichans, Virajas, Loris und Kajas Träume und Ziele in Erfüllung gehen, bleibt am Ende der Reportage offen.

Veränderung/Character Arc

Familie Gazujew und besonders intensiv die Kinder machen eine permanente Veränderung durch.

„Ein Jahr später, 2005, treffen wir die Gazujews wieder, in Kapfenberg. Ihr Asylantrag ist bewilligt worden. Sie leben jetzt in einem Integrationshaus. Herr Gazujew darf jetzt auch offiziell einen Job suchen.“ (TC 04:25)

„Für Sulichan und ihre Geschwister steht jetzt fest, dass sie als Österreicher aufwachsen sollen.“ (TC 07:45); „In Graz haben die Gazujews eine Wohnung gefunden. [...] Sulichan hat es ins Gymnasium geschafft.“ (TC 28:35)

Kaja entwickelt sich von einer Teenagerin mit Schulproblemen zur verantwortungsbewussten jungen Mutter. „Heute ist sie 17 und Mutter. [...] Aber Kaja ist stolz, da sie trotz ihrer 17 Jahre von ihrer Umwelt jetzt als Erwachsene wahrgenommen wird.“ (TC 11:53)

Auch Lori verändert sich:

„Lori ist heute 18 und hat es in den österreichischen Staatsdienst geschafft, als Lehrling im Amt für Wasserwirtschaft. Über ihre gemeinsamen Karrierepläne als Tänzerinnen von damals kann sie heute nur lachen.“ (TC 17:15)

Auch bei Viraja findet eine Veränderung der Lebensumstände statt:

„Das dritte Mädchen der ehemaligen Simmeringer Tanzgruppe hat es nach Tirol verschlagen. [...] Viraja ist jetzt 19. Ihre Friseurlehre in Wien hat sie abgebrochen. [...] Beruflich wollte sie es mit dem Tanzen versuchen. Ihr Tiroler Exfreund hat ihr Gogo-Auftritte in Diskotheken vermittelt. Als die Beziehung vorbei war, hat sie auch das Tanzen aufgegeben und wieder eine Friseurlehre begonnen.“ (TC 23:46)

Alle sechs Hauptfiguren machen demnach mehr oder weniger eine Entwicklung durch. Es handelt sich dabei aber in allen Fällen um keine deutlich erkennbaren charakterlichen Veränderungen, sondern eher um äußere,

welche die Lebensumstände betreffen. Ein eindeutiger Character Arc ist bei keiner der Figuren erkennbar.

Konflikt und Antagonist

Bei den Gazujews kann der Asylantrag als Hindernis interpretiert werden.

„Hassan und sein Bruder, ihre achtjährige Schwester Sulfija und die zehnjährige Sulichan haben die Möglichkeit Österreicher zu werden, wenn die Eltern Asyl bekommen. [...] Ein Jahr später, 2005, treffen wir die Gazujews wieder, in Kapfenberg. Ihr Asylantrag ist bewilligt worden.“ (TC 03:53)

Das ist zwar ein Hindernis, aber es wird nicht als Problem thematisiert. Wie die Gazujews diese Hürde überwinden, wird nicht gezeigt.

Es existiert kein Antagonist im eigentlichen Sinne. Es gibt Aussagen, die kurz die Österreicher als Antagonisten thematisieren. Kaja: „Die Österreicher sind immer mit den Österreichern und man kann mit ihnen nicht so.“ Lori: „Es gibt Leute, die sind halt so gegen Ausländer.“ Kaja: „Mehrere sind Nazis.“ Lori: „Es sind einfach andere Wellenlängen.“ (TC 09:06)

Die Aussagen werden aber gleich darauf wieder abgeschwächt, indem sie betonen, dass sie auch Österreicher als Freunde hätten. Sie grenzen sich zwar eindeutig ab von den Österreichern, diese werden aber nicht als Antagonisten charakterisiert.

Es gibt jede Menge Konflikte in der Reportage. Auf die Frage, ob sie jemals Ablehnung aufgrund ihrer Herkunft in Österreich erfahren habe, antwortet Sulichan ausweichend und dass ihre Freunde sie so mögen wie sie sei (TC 31:18). Über Kaja und Lori: „Auf dem Papier sind sie österreichische Staatsbürger, doch so richtig heimisch haben sie sich nie gefühlt.“ (TC 10:46) Dass sie nicht ganz dazugehört, bekäme Kaja manchmal zu spüren: „Von den Älteren habe ich es schon erlebt, [...] dass sie sagen, du Tschusch, schleich dich in dein Land zurück, geh woher du gekommen bist, solche Sachen.“ Die Frage, ob das verletzend sei, verneint sie: „Mir ist das egal, was die sagen. Ich fühle mich hier zuhause.“ (TC 13:52)

„Loris rumänische Herkunft spielt in dieser Runde [unter ihren Arbeitskollegen] keine Rolle.“ (TC 19:17) Loris Freund Igor hingegen meint: „Es ist egal wo, ob hier oder unten, dort wo unser Land ist, da sind wir auch Ausländer“ (TC 21:05); Viraja:

„Wenn ich mich mit meinen Freundinnen nicht verstehe, dann denke ich mir: Wo sind meine alten Freundinnen, die in Thailand waren? Dann denke ich mir: Was mache ich überhaupt hier?“ (TC 10:25)

Es haben also alle Hauptfiguren irgendeine Form von Konflikt mit ihrer Herkunft, Identität und Österreich. Die Probleme von Migranten in Österreich werden aber nicht explizit gezeigt. Die Hauptpersonen erzählen davon, es wirkt auch so, als gingen sie alle relativ locker mit dem Thema um. Die Konflikte haben keinen Ursprung in einer antagonistischen Konstellation.

In der Reportage werden zwar situative Konflikte (Asylsuche, andere Mentalität und Ausländerfeindlichkeit in Österreich) kurz thematisiert, bei den Hauptkonflikten der Protagonisten handelt es sich aber um innere Konflikte (Identität, Zugehörigkeit).

Dramaturgie

Kanonisches Story-Schema: Exposition-Konflikt-Auflösung

Es gibt eine Exposition am Anfang: Die Entwicklung der Gazujews von Flüchtlingen in Traiskirchen zur Familie mit bewilligtem Asyl (TC 0:00 – 08:12) und anschließend Kaja, Lori und Viraja beim Tanztraining (TC 08:12 – 09:49). Klassische Konfliktentwicklung existiert keine. Am Schluss der Reportage hat sich der Aufenthaltsstatus der Gazujews geklärt und alle Mädchen sind ihrem Platz im Leben zumindest näher gekommen. Es existiert kein Aufbau der Reportage nach dem kanonischen Story-Schema, die Handlung ist aber an dieses angelehnt.

Dramatische Handlungspunkte

In der Reportage findet sich kein einziger dramatischer Handlungspunkt, der den herausgearbeiteten Kriterien entspricht.

2.15. Reportage 14 Frisch aus dem Mistkübel

In der Reportage geht es um die systematische Lebensmittelverschwendung in unserer Gesellschaft. Täglich landen tonnenweise Obst, Gemüse und Brot im Abfall. Weil gleichzeitig die Lebensmittelpreise steigen, kaufen viele Menschen bei Diskontern. Die Studenten Immanuel und Stefan sind Freeganer.

Sie holen sich ihre gesamten (unverdorbenen) Nahrungsmittel aus den Abfalltonnen der Supermärkte und können davon gut leben.

Geeignete Inhalte

Bei der Reportage handelt es sich um ein Milieuthema, da es um die Lebensmittelindustrie und den Handel geht. Die Studenten Immanuel und Stefan sind außerdem Repräsentanten der Freeganer-Bewegung.

Figuren

- Angestellte der Firma Mann, sie werfen einen Tag alte Backwaren in den Müllcontainer.
- Bedienerin Waltraud Schrittwieser und Würstelverkäufer Gerhard Frey: Schnäppchenjäger
- Thomas Stargl: Transporteur
- Freeganer Immanuel und Stefan: Studenten, die sich fast ausschließlich von weggeworfenen Lebensmitteln, die sie aus den Mülltonnen der Supermärkte holen, ernähren.
- Händler, die Obst und Gemüse wegwerfen.
- Empörte Passanten, die weggeworfene Wassermelonen aus einem Mistkübel holen.
- Müllmänner
- Markthändler Yusuf
- Lotte und Rudolf Vynhalek: Das Ehepaar klaubt von der Erntemaschine liegen gelassene Karotten von einem Feld auf.
- Dipl.Ing. Schneider vom Institut für Abfallwirtschaft: Sie untersucht die Lebensmittel, die Immanuel aus der Mülltonne geholt hat.
- Herr Hupfer: Ein ehemaliger Postbeamter, der von der Erntemaschine liegen gelassene Zwiebeln am Feld nachklaubt.
- Die Freundin von Immanuel und deren Mutter
- Herr Aschauer: Er erzeugt in seiner Biogasanlage aus altem Brot Strom.

Hauptfigur – Protagonist – Held

Student Immanuel, Frau Schrittwieser und Herr Frey nehmen vom Handlungsanteil her eine wichtige Stellung ein, sie sind am öftesten und längsten zu sehen. Neben ihnen können auch das Ehepaar Vynhalek und Herr

Hupfer durch ihre thematische Bedeutung als Hauptfiguren bezeichnet werden. Alle Genannten haben, aus unterschiedlichen Motiven, Strategien entwickelt, an Nahrungsmittel zu kommen, die entweder billig oder gratis sind.

Immanuel hat den größten Handlungsanteil und ist außerdem der wesentliche Motor in der Kausalkette der Handlung. Er verfolgt, wie alle anderen Hauptfiguren auch, das zentrale Ziel innerhalb der Reportage, tut dies aber nicht aus den gleichen Motiven wie diese und hebt sich dadurch ab.

Student und Freeganer Immanuel hat überdurchschnittliche Tugenden. Er widersetzt sich aktiv der Wegwerfgesellschaft, indem er mit seinem Freund Essen aus den Mülltonnen holt (TC 07:55, TC 14:48). Alle anderen Hauptfiguren widersetzen sich zwar ebenfalls der Wegwerfgesellschaft, tun dies aber aus finanziellen Gründen und nicht wie Immanuel aus ideellen. Er bildet dadurch das moralische Zentrum des Films. „So wie alle Veganer lehnen sie tierische Produkte ab, lieber ernähren sie sich vom pflanzlichen Abfall der Wohlstandsgesellschaft.“ (TC 09:29); „Immanuel verteilt die Schätze aus dem Mistkübel auch gerne an jene, die es dringend nötig haben.“ (TC 28:24); „Manche Eltern, erzählt man uns, wären froh, wenn sie solche Kinder hätten.“ (TC 31:03)

Motivation, Ziel, Konflikt und Antagonist

Motivation

Die Studenten Immanuel und Stefan betreiben die Suche nach Nahrung im Müll aus idealistischen und konsumkritischen Motiven. Geldmangel ist nicht deren Motivation: „Im Müllraum eines Supermarktes nach Essbarem zu wühlen, das hätten die beiden Burschen aus gutem Hause eigentlich nicht nötig.“ (TC 15:08) Auch die Freundin von Immanuel findet die Suche nach Nahrung im Müll „[...] super, weil sowieso viel zu viel verschwendet wird.“ (TC 28:52) Die Motivation und das Ziel von Schrittwieser, Frey, Vynhaleks und Herrn Hupfer ist Geld zu sparen (TC 02: 40 – TC 05:09, TC 06:16, TC 25:45, TC 27:15).

Die Hauptfiguren sind weder in einer Krisensituation noch haben sie eine zentrale innere Schwäche.

Ziel

Ziel der Studenten ist die Verringerung der Lebensmittelverschwendung und Schonung der Ressourcen.

„Immanuel geht an die Universität und lässt dort die im Mist gefundenen Getränke untersuchen. Frau Dipl. Ing. Schneider vom Institut für Abfallwirtschaft soll ihm sagen, wie viel kostbare Energie in solchen Getränken steckt.“ (TC 21:54)

Die Ziele werden von den Protagonisten allerdings an keiner Stelle offen als solche formuliert. Motivation und gleichzeitig Ziel von Schrittwieser, Frey, Vynhaleks und Herrn Hupfer ist es, wie bereits erwähnt, Geld zu sparen.

Das Verhalten der Studenten könnte man als Kampf gegen die Lebensmittelverschwendung verstehen. Da aber keine Widerstände gegen ihr Handeln existieren oder gezeigt werden und sie sich offensichtlich nicht einmal selber dazu überwinden müssen, kann es auch nicht als Kampf gewertet werden. Entbehrungen nehmen sie laut eigenen Aussagen auch keine auf sich. Die anderen Hauptfiguren kämpfen auch nicht.

Die Verringerung von Lebensmittelverschwendung und Geldersparnis sind Ziele des Erstrebens.

Supermarktmüll nach Essbarem zu durchwühlen, beim Einkaufen Geld zu sparen oder Gemüse vom Feld zu klauben, ist zwar nicht unbedingt lustig, aber keine Herausforderung und relativ einfach durchzuführen. Es steht nichts Wesentliches auf dem Spiel, das verloren ist, wenn die Hauptfiguren ihre Ziele nicht erreichen.

Die Studenten haben kein erklärtes Ziel, erreichen aber durch ihr Handeln eine Reduktion der Lebensmittelverschwendung. Sie sparen, wie die anderen Hauptfiguren auch, Geld.

Veränderung/Character Arc

Protagonist Immanuel ist der einzige, der rückblickend von einer Art Veränderung erzählt: „Desto mehr ich das mach, desto weniger verstehe ich eigentlich warum viele Sachen immer wieder weggeworfen werden.“ (TC 23:53) Dies ist aber weniger eine Veränderung als eine Erkenntnis.

Konflikt und Antagonist

Es gibt keine gezeigten Hindernisse, die die Figuren überwinden müssen. Nur einmal gibt die Freundin von Immanuel an: „Unangenehm war es mir nur einmal, als ich eine Mülltonne vor mir hatte, die bis zum Rand mit Maden gefüllt war, das war aber eine Ausnahme.“ (TC 29:10)

Es existiert kein personifizierter Antagonist, aber eine antagonistische Kraft, nämlich die Wegwerfgesellschaft und der Handel, der nur auf Profitmaximierung setzt. Viele vorkommende Personen agieren im Dienste dieser antagonistischen Kraft. „Um den Konsumenten stets bei Kauflaune zu halten, lagern die Händler die gesamte Warenpalette im Überschuss.“ (TC 09:51) Protagonist Immanuel befindet sich nicht im Konflikt mit der antagonistischen Kraft, weil er durch seinen Lebensstil aus dem System ausgestiegen ist und für sich eine Lösung gefunden hat. Er schildert auch keine früheren Konfliktsituationen. Ein konfliktbehafteter Moment findet statt, als empörte Passanten voller Entsetzen von einem Händler am Naschmarkt weggeworfene Wassermelonen aus Mistkübeln holen (TC 11:20).

Dramaturgie

Kanonisches Story-Schema: Exposition-Konflikt-Auflösung

Es existiert eine Exposition, in der die handelnden Personen vorgestellt werden und der Konflikt bzw. das zentrale Thema Lebensmittelverschwendung etabliert wird (TC 01:27 – TC 09:50).

„Weil in österreichischen Supermärkten jeden Tag rund dreißig Tonnen Lebensmittel weggeworfen werden, hat man auch heute genug Pflanzliches gefunden.“ (TC 09:37)

Es existiert zwar eine Art Überkonflikt, es werden Personen gezeigt, die Lebensmittel verschwenden, und andere, die Strategien haben, dies zu vermeiden bzw. rückgängig zu machen, aber kein klassischer Konfliktaufbau. Die beiden Seiten treffen auch nicht aufeinander. Es gibt keine klassische Auflösung, aber am Schluss wird mit Herrn Aschauer ein relativ positives Ende geschaffen:

„Auch diese 8000 Kilo Brot hat man nicht mehr rechtzeitig an die Konsumenten gebracht. Ein Segen für Herrn Aschauer, der in seiner Biogasanlage aus der knusprigen Ware jede Menge Strom erzeugt.“ (TC 31:33)

Damit ist das weggeworfene, eigentlich noch frische Brot zumindest noch für die Stromerzeugung zu gebrauchen. Der Handlungsaufbau entspricht also nicht dem kanonischen Story-Schema, ist aber an dieses angelehnt.

Dramatische Handlungspunkte

Bei TC 07:45 holen Immanuel und Stefan Nahrungsmittel aus einer Supermarktmülltonne. Die zentrale Frage warum gutes Essen im Müll landet wird noch einmal aufgeworfen. Die Szene treibt die Handlung voran in den nächsten Akt und etabliert eine neue Perspektive, nämlich den unkonventionellen Zugang der Freeganer zur Lebensmittelverschwendung. Somit erfüllt dieser Punkt die Anforderungen an einen klassischen Wendepunkt. Er befindet sich außerdem an zeitlich genau der richtigen Stelle. Es existiert darüber hinaus kein weiterer Wendepunkt, kein zentraler Punkt und auch kein Höhepunkt.

2.16. Reportage 15 Das Geschäft mit dem Glück

In dieser Reportage geht es um Spielsüchtige, die an Glücksspielautomaten viel Geld verloren haben, und ihren Kampf gegen den internationalen Konzern Novomatic.

Geeignete Inhalte

Die Reportage behandelt ein Milieuthema, da es sich bei Spielsüchtigen um eine soziale Randgruppe handelt.

Figuren

- Demonstranten in Perchtoldsdorf
- Alfred Kreuzer: Ein Spielsüchtiger
- Ein Freund von Kreuzer, ebenfalls spielsüchtig
- Ein Betreiber eines Admiral-Sportwetten-Spielsalons
- Herr Sterling: Er war Automaten-Bereichsleiter bei Casinos-Austria und 25 Jahre lang spielsüchtig.
- Christian Horvath ist der Anwalt von Sterling.

- Peter Maresch: gerichtlich beeideter Sachverständiger für Spielapparate.
- Harpe Heller: Ein Spielsüchtiger
- Ein anonymes Spielsüchtiger
- David Ellensohn: Wiener Stadtrat von den Grünen: „[...] kämpft für ein sofortiges Verbot des kleinen Glücksspiels.“ (TC 21:00)
- Die Streifenpolizisten Schaks und Voitl: überprüfen Geldspielapparate in Lokalen und Admiral-Filialen.
- Der erste anonyme, ehemalige Angestellte von Novomatic belastet seinen früheren Arbeitgeber (TC 26:23).
- Der Aufdeckungsjournalist Florian Klenk „[...] beschäftigt sich praktisch jeden Tag mit dem Novomatic-Konzern.“ (TC 27:47)
- Der zweite anonyme, ehemalige Novomatic-Angestellte gibt Auskunft über angebliche Verstrickungen der Polizei und der Novomatic-Konzernführung (TC 29:48).

Hauptfigur – Protagonist – Held

Herr Kreuzer, Herr Heller, Herr Sterling und der anonyme Spieler sind die Hauptfiguren. Sie nehmen durch ihre thematische Bedeutung eine wichtige Stellung ein, denn sie sind alle spielsüchtig. Außerdem befinden sie sich, wenn auch in unterschiedlicher Ausformung, im Konflikt mit ihrer Sucht und dem Glücksspielkonzern Novomatic. Die vier Hauptfiguren sind die Protagonisten, denn sie verfolgen das zentrale Ziel oder haben dies bereits hinter sich. Die vier sind mehrere Einzel-Protagonisten, denn sie kennen einander nicht und treten nicht gemeinsam in Erscheinung. Sie sind keine gleichwertigen Handlungsträger, allein schon wegen des unterschiedlichen Zeitanteils, den die Figuren in der Reportage innehaben. Die Protagonisten sind zwar nicht positiv besetzt und haben keine überdurchschnittlichen Fähigkeiten oder Tugenden, man könnte sie aber dahingehend als Helden interpretieren, als dass sie alle den Kampf mit einem übermächtigen, internationalen Konzern aufnehmen oder aufgenommen haben. Alfred Kreuzer spricht diesen Sachverhalt sogar selbst an: „I bin der klane Fredi, ganz allein, und das ist ein Milliardenkonzern, dem gehört vielleicht schon ganz Österreich [...].“ (TC 31:08)

Motivation, Ziel, Konflikt und Antagonist

Motivation

Das zentrale Motiv der Hauptfiguren ist, sowohl beim Glücksspiel als auch beim gerichtlichen Vorgehen gegen Novomatic, ihr Wunsch nach Geld. Anonymer Spieler: „[...] da haben wir halt eine Hoffnung geschöpft, dass wir einen Teil des Geldes wieder zurückkriegen.“ (TC 19:09)

Am Anfang der Geschichte wird eine Art Krisensituation gezeigt, die nur thematisch etwas mit den Hauptfiguren zu tun hat: Eine Gruppe von Bürgern aus Perchtoldsdorf protestiert gegen eine geplante Spielhalle (TC 01:43).

Spielsucht ist die zentrale innere Schwäche der Hauptfiguren.

Ziel

Das Ziel aller Hauptfiguren ist oder war, das jeweilige Gerichtsverfahren gegen Novomatic zu gewinnen bzw. Geld von dem Konzern zu bekommen. Ein weiteres Ziel ist die Überwindung der Spielsucht.

Drei der vier Hauptfiguren kämpfen für ihre Ziele. Herr Kreuzer wurde bereits von Novomatic geklagt (TC 11:38) und klagt seinerseits Novomatic auf eine Million Euro (TC 05:54). Er sammelt kistenweise Akten und Beweise gegen Novomatic (TC 30:35), außerdem demonstriert er gemeinsam mit seinem Freund öffentlich „[...] gegen die Ausbeutung von 250.000 Spielern in Österreich, gegen das Nichtstun der Novomatic für diese Spielsüchtigen.“ (TC 06:05) Herr Kreuzer betont: „Ich weiß, ich kämpfe nicht für mich alleine, ich kämpfe für 250.000 Spielsüchtige, erledigte, ruinierte Österreicher.“ (TC 31:31)

Herr Heller erzählt rückblickend, wie es war, als er aufgrund einer anderen *Am Schauplatz*-Folge zum Thema Glücksspiel von Novomatic auf Schadenersatz geklagt wurde. Er wollte mit einem Gutachter beweisen, dass die Automaten manipuliert sind (TC 16:55).

Herr Sterling will „[...] mit Hilfe des Grazer Anwalts Christian Horvath [...] seine Spielverluste einklagen.“ (TC 09:31)

Auch der anonyme Spieler hatte das Ziel, über eine Gruppenklage bei Novomatic Spielverluste einzuklagen. Er hat aber nicht gekämpft, da er auf die von Novomatic abgestrebte außergerichtliche Einigung eingegangen ist (TC 18:54).

Das Ziel die Klagen zu gewinnen, ist ein Ziel des Erstrebens. Das Ziel die Spielsucht zu überwinden, ist ein Ziel der Bewältigung. Journalist Klenk beschreibt, wie schwer das erste Ziel zu erreichen ist:

„Gegen die Firma Novomatic vorzugehen ist für einen Beamten, für einen Politiker, auch für einen Journalisten extrem schwierig, denn [...] wer es wagt die Firma Novomatic zu kritisieren wird mit einem Kübel Schmutz beworfen.“ (TC 29:07)

Die Möglichkeit, die Klagen zu gewinnen, ist aber gegeben. Spielsucht zu überwinden ist auch schwierig, liegt aber ebenfalls im Bereich des Möglichen.

Für die Hauptfiguren steht jede Menge Geld und damit deren Existenz auf dem Spiel. Novomatic hat gegen Herrn Kreuzer, unter anderem, sogar ein Entmündigungsverfahren angestrengt, da wäre sein „Leben zu Ende gewesen“ (TC 30:41). Herr Sterling stand, nach eigenen Aussagen, kurz vor der Selbstzerstörung und hatte keinen Kontakt mehr zu Freunden und Familie (TC 09:00). Eine weitere wesentliche Gefahr wird am Anfang und am Ende, in der Nebenhandlung Perchtoldsdorf, thematisiert: Dass durch die Möglichkeit zu spielen, auch andere, und dabei vor allem Jugendliche, süchtig werden könnten (TC 01:43, TC 33:35). Außerdem stehe, laut Herrn Kreuzer, die Gerechtigkeit auf dem Spiel (TC 31:31).

Bei Herrn Kreuzer ist unklar, wie die zahlreichen Klagen ausgehen (TC 11:38, TC 31:45). Kreuzer hat seine Spielsucht allerdings besiegt. Er hat kein Interesse mehr am Glücksspiel und ist überzeugt, dass das auch so bleibt (TC 31:45).

Herr Heller hat beide Ziele erreicht: „Überraschend zieht Novomatic die Klage gegen Herrn Heller zurück und das, obwohl er behauptet, dass sie Geräte manipuliere.“ (TC 18:10) Auf die Frage, wer nun gewonnen hätte, meint er: „Ich würde sagen: die Wahrheit und die Gerechtigkeit.“ (TC18:40) Herr Heller sei schon lange nicht einmal mehr in der Nähe einer Spielhalle anzutreffen (TC 16:22).

Die Klage von Herrn Sterling läuft noch, er ist aber, nach einer Therapie, von seiner Spielsucht geheilt (TC 08:39).

Der anonyme Spieler hat seine Ziele nicht erreicht. Er habe zwar von Novomatic außergerichtlich Geld rückerstattet bekommen, das sei inzwischen aber schon wieder dreimal in den Automaten gelandet (TC 19:02 – 19:57). Bei

ihm wird nicht erwähnt, ob er jemals angestrebt hat, seine Spielsucht zu überwinden.

Herr Heller hat als einziger die Klage bereits gewonnen. Der anonyme Spieler hat verloren, bei den beiden anderen ist unklar, ob sie das Ziel, den Prozess gegen Novomatic zu gewinnen, erreichen werden. Drei der vier Hauptfiguren haben das Ziel, die Spielsucht zu überwinden, erreicht.

Veränderung/Character Arc

Herr Kreuzer, Herr Haller und Herr Sterling haben ihre Spielsucht überwunden und haben sich und ihr Leben damit verändert (TC 08:39, TC 16:22, TC 31:45). Die Veränderungen der drei haben allesamt im Vorfeld stattgefunden. Bei dem anonymen Spieler, dem vierten Protagonisten, hat sich keine Veränderung vollzogen.

Die Figuren verändern sich nicht, weil ihr gesetztes Ziel schwer erreichbar ist. Die Überwindung der Spielsucht ist eine Entwicklung ins Positive. Die Figuren verändern sich durch ihr eigenes Verhalten.

Konflikt und Antagonist

Es gibt innerhalb der gefilmten Zeit keine Hindernisse, die die Figuren überwinden müssen.

Der Antagonist ist Novomatic, Österreichs größter Glücksspielkonzern. Mehrere Figuren werfen dem Konzern Manipulation seiner Automaten und der Buchhaltung, Jugendschutzverletzungen und Bestechung vor (TC 05:02, TC 05:52, TC 10:35, TC 10:58, TC 11:37, TC 13:28, TC 14:02, TC 20:07, TC 26:23, TC 29:48). Novomatic verteidigt sich in mehreren zitierten Stellungnahmen gegen die Anschuldigungen (TC 08:19, TC 15:28, TC 27:36).

Es besteht ein Interessenskonflikt zwischen Novomatic und den Hauptfiguren. Der Konzern widersetzt sich den Anschuldigungen, indem er Herrn Kreuzer und Herrn Heller klagt bzw. geklagt hat (TC 11:28, TC 30:41, TC 16:10). Der Rufschädigung des Konzerns bzw. seines Spielsalons widersetzt sich außerdem der Admiral-Sportwetten-Betreiber, indem er versucht, den vor seinem Lokal demonstrierenden Herrn Kreuzer und dessen Freund zu vertreiben (TC 07:38). Der Lokalbesitzer ist die einzige auftretende Figur, die der antagonistischen Seite zuzuordnen ist.

Es handelt sich um einen Konflikt zwischen der Firma Novomatic und den Hauptfiguren, der mit dem Admiral-Sportwetten-Betreiber personalisiert wird und damit als sozialer Konflikt verstanden werden kann. Es geht um die sich gegenseitig ausschließenden Ziele der Protagonisten und des Antagonisten. Die Spielsucht der Hauptfiguren bedeutet für diese einen inneren Konflikt.

Dramaturgie

Kanonisches Story-Schema: Exposition-Konflikt-Auflösung

Es existiert keine klare Exposition von Figuren, Schauplatz und Zeit der Handlung, auch keine lineare Entwicklung oder Auflösung des Konflikts.

Dramatische Handlungspunkte

Es existiert kein einziger Wendepunkt mit den geforderten Eigenschaften.

Es existiert ein zentraler Punkt. In der zeitlichen Mitte der Reportage spricht die Gestalterin Christine Grabner direkt in die Kamera:

„Schon lange vor unserer offiziellen Interviewanfrage bei der Novomatic hat diese versucht, die Geschichte mit allen Mitteln zu verhindern. Die Wiener Stadtzeitung *Falter* berichtet in ihrer aktuellen Ausgabe, wie der Konzern den *Schauplatz* und andere kritische Stimmen immer wieder massiv unter Druck setzt.“ (TC 15:28)

Die Gestalter der Reportage werden damit selbst von der Firma Novomatic angegriffen. Damit sind deren Versuche, Recherchen von zur Objektivität verpflichteten Medien zu unterbinden, bewiesen. An dieser Stelle wird zwar keine Richtungsänderung der Handlung bewirkt, aber es wird ganz massiv Stellung bezogen und ein schlagkräftiger Beweis geliefert, dass Novomatic nicht so agiert, wie der Konzern offiziell vorgibt.

Es gibt keinen Höhepunkt, der das zentrale Problem auflöst und die zentrale Frage beantwortet.

2.17. Reportage 16 Ich muss hinauf

Der Österreicher Peter Perner ist ein ehemaliger Extrembergsteiger und Profi-Bobrennfahrer, dem bei einem Sturz beim WM-Training in Sankt Moritz am 14. Jänner 1974 das Bein abgetrennt wurde. Nach der Rehabilitation hat er sofort wieder mit dem Klettern begonnen und lange mit seiner Frau Gundi eine

Berghütte betrieben, die er nun bereits an seinen Sohn weitergegeben hat. Als Nebenhandlung werden Dreharbeiten zu einer Folge der Fernsehserie *Die Bergwacht*⁹⁵ gezeigt, die in Pernalers Heimatort stattfinden.

Geeignete Inhalte

Es handelt sich um ein Reportagenporträt, da die Reportage das Leben und Umfeld von Peter Perner, einem ehemals berühmten Profisportler, behandelt.

Figuren

- Peter Perner: 76 Jahre alter ehemaliger Profi-Bergsteiger, ihm gehört eine Berghütte und „neben seinen Erfolgen beim Bergsteigen machte sich Peter Perner auch bei Bob-Rennen einen Namen.“ (TC 10:42)
- Robert Schornsteiner: arbeitet seit 23 Jahren bei der Flugrettung
- Api Brucker: arbeitet seit 23 Jahren bei der Flugrettung
- Filmcrew bei Dreharbeiten
- Gundi Perner: Frau von Peter Perner
- Andreas Perner: Ältester Sohn von Peter und Gundi Perner.
- Karl Wieser: Bergretter, arbeitet bei den Dreharbeiten mit
- Martin Gruber: Schauspieler
- Einheimische als Filmkomparsen
- Ein Szenenbildner

Hauptfigur – Protagonist – Held

Peter Perner ist die Hauptfigur und klassischer Einzel-Protagonist, denn er steht im Fokus des Films und nimmt durch Handlungsanteil und thematische Bedeutung eine wichtige Stellung ein. Pernalers Schicksal ist der wesentliche Motor in der Kausalkette der Handlung.

Peter Perner ist ein Held. Er hat überdurchschnittliche sportliche Fähigkeiten. „In den 60er Jahren war Bergsteigen noch keine weltweite Industrie. In Österreich wurde Peter Perner mit seinem Gipfelsieg für kurze Zeit zum Star.“ (TC 03:55); „Neben seinen Erfolgen beim Bergsteigen machte sich Peter Perner auch bei Bobrennen einen Namen.“ (TC 10:42) Außerdem hat er die bewundernswerte Eigenschaft, trotz mehrerer Schicksalsschläge (Beinverlust und Tod seines Bruders) die Lebensfreude nicht zu verlieren.

⁹⁵ *Die Bergwacht*. DE/AT 2010.

Motivation, Ziel, Konflikt und Antagonist

Motivation

Perners Motiv ist der Spaß am Klettern und Bergsteigen und an sportlichen Herausforderungen: „Peter Perner hat es immer schon weiter hinauf gezogen. Wenn es ging, ohne Umwege.“ (TC 01:47); „Als Allererster oben zu sein, das hat Peter Perner immer gereizt.“ (TC 02:51)

Am Anfang wird Perner mittels Archivaufnahmen bei der Bergbesteigung der Dachstein-Südwand und des Torsteins gezeigt (TC 02:42 – 03:12). Das ist eine Art Krisensituation bzw. zumindest eine gefährliche Ausnahmesituation. Sein Unfall bei einem Bobrennen und die darauffolgende Beinamputation ist auch eine Krisensituation, steht aber nicht am Anfang der Geschichte (TC 10:48). Perner hat keine erkennbare zentrale innere Schwäche.

Ziel

Perners Ziel war immer wieder die sportliche Herausforderung: „Im Alter von 24 versuchte er gemeinsam mit Leo Schlömmmer den geraden Weg auf die Dachsteiner-Südwand zu schaffen.“ (TC 01:53) Auch nach seinem Beinverlust sei es Perners Ziel gewesen, so schnell wie möglich wieder klettern zu gehen (TC 12:03). Perner kämpft für sein Ziel. Nach seinem Beinverlust wird gezeigt, wie er im Reha-Zentrum trainiert und gleich darauf einbeinig Ski fährt. „Schon einen Monat später trainierte Peter Perner im Reha-Zentrum, ans Aufgeben dachte er nie, auch nicht beim Bergsteigen.“ (TC 12:03) Perner bewältigt seinen größten Schicksalsschlag und holt sich die Möglichkeit der sportlichen Betätigung wieder. Alle Ziele Perners sind schwer, aber erreichbar. Es gibt die Möglichkeit, den Berg zu bezwingen, aber es ist schwierig und mit Gefahren verbunden: „Was viele andere von diesem Weg abschreckt? Dass man kurz vor dem Gipfel eine zeitlang über dem Abgrund baumeln muss.“ (TC 02:00) Obwohl dies in der Reportage nicht explizit ausformuliert wird, steht fest, dass es schwierig ist, nach einer Beinamputation wieder ins normale Leben zurückzufinden und sogar Sport zu betreiben.

Es stehen wesentliche Dinge auf dem Spiel, bei der Bergbesteigung im schlimmsten Fall das Leben. „Seit immer mehr Städter klettern gehen, steigt die Zahl der Unfälle, auch wenn es zum Glück selten tödlich ausgeht.“ (TC

04:14) Hätte Peter Perner nach der Beinamputation nicht zu seiner größten Leidenschaft, dem Sport, zurückgefunden, hätte er wohl auch seinen Lebensmut verloren.

Die Ziele werden erreicht. Die Besteigung der Dachstein-Südwand am Anfang gelingt und ein geglücktes Leben, wenn auch mit Abstrichen nach der Beinamputation, ebenfalls.

Die Ziele liegen alle in der Vergangenheit und werden von der Hauptperson nicht im gefilmten Zeitraum angestrebt und erreicht. Es wird rückblickend, mit Hilfe von Archivaufnahmen, darüber berichtet.

Veränderung/Character Arc

Protagonist Peter Perner entwickelt sich vom erfolgreichen Extremsportler zum Beinamputierten und meistert die Situation. Das ist eine äußere Veränderung und weist zwar, obwohl nicht direkt thematisiert, indirekt auf eine große innere Stärke hin. Da er aber vor dem Unfall auch schon ein Kämpfertyp war, hat sich charakterlich bei ihm für den Zuseher nichts Ersichtliches verändert.

Auch eine, ebenfalls in der Vergangenheit liegende, Veränderung von Ehefrau Gundi wird thematisiert:

„Nach dem Tod seines Bruders hat Peter Perner eine neue Pension in der Ramsau aufgebaut. Gundi Perner hat Schneiderin gelernt und musste nach dem Unfall ihres Mannes ebenfalls beruflich umdenken. Bei Wifi-Kursen lernte sie erst einmal für viele Gäste zu kochen.“ (TC 32:32)

Die Veränderungen von Perners Lebensumständen haben zwar bereits im Vorfeld des gefilmten Zeitraums stattgefunden, die verschiedenen Entwicklungsschritte (erfolgreicher Profisportler – Rehabilitation – Perner einbeinig sein Leben meisternd) werden aber mit Hilfe von Archivmaterial gezeigt.

Da in der Reportage keine erkennbaren inneren Veränderungen bei den Figuren stattfinden, muss die Frage nach einem Character Arc verneint werden.

Konflikt und Antagonist

Die Beinamputation stellt für Perner ein Hindernis in Hinblick auf die Ausübung seiner sportlichen Tätigkeit dar. Er hat diese damals aber scheinbar ohne Probleme überwunden: „Im Jänner habe ich den Fuß verloren und den Sommer darauf bin ich schon wieder geklettert.“ (TC 12:13)

Es gibt keinen Antagonisten in Form einer handelnden Person. Die antagonistische Kraft ist das Schicksal, das sich in Form der Beinamputation und des Todes seines Bruders Perner entgegenstellt.

Perners Konflikt wird deutlich, als er mittels Archivmaterial, jung und direkt nach dem Unfall, erzählt: „Das Schwierigste, und vor dem habe ich mich am meisten gefürchtet, war dann, wie meine Frau das auffassen wird und ob sie weiter zu mir stehen wird.“ (TC 11:36) Darauf seine Ehefrau Gundi: „Da habe ich ihn einmal fest in die Arme geschlossen und gesagt, es ist schon alles in Ordnung und es wird schon wieder gut werden.“ (TC 11:48) Die damaligen Ängste von Perner sind als innerer Konflikt zu deuten.

Dramaturgie

Kanonisches Story-Schema: Exposition-Konflikt-Auflösung

Es gibt eine Exposition, in der Peter Perner mittels Archivaufnahmen in seinem aktuellen Lebensumfeld, der Alm und durch Interviews als Person charakterisiert und vorgestellt wird. Die Gefahr am Berg wird betont und die Nebenhandlung, inklusive der Flugretter Brucker und Schornsteiner und der Filmcrew, wird etabliert (TC 01:07 – 06:00). Es existiert danach aber keine klassische Konfliktentwicklung. Rückblickend werden Perners Schicksalsschläge und deren Überwindung geschildert. Am Schluss wird kein Konflikt aufgelöst, aber immerhin wird gezeigt, dass Perner ein zufriedenes Leben lebt. Es wird ein Ausblick auf eine positive Zukunft der Familie Perner gegeben (TC 34:55). Die Struktur ist an das kanonische Story-Schema angelehnt, entspricht ihm aber nicht in klassischer Form.

Dramatische Handlungspunkte

Zum Zeitpunkt des ersten geforderten Wendepunktes werden sowohl Dreharbeiten als auch die fertige Szene einer Bergrettung per Hubschraubereinsatz in einem Steilhang aus der Fernsehserie *Die Bergwacht* gezeigt. Dies ist zwar kein Wendepunkt in der Handlung der Reportage, aber immerhin ein „geliehener“ starker Handlungspunkt aus der Fernsehserie.

Der eigentliche (und einzige) Wendepunkt findet bei TC 10:48 statt und ist damit für den ersten Wendepunkt etwas zu spät: „Als seine Frau mit dem zweiten Kind schwanger war, passierte jedoch ein folgenschwerer Unfall.“ Bei TC 11:15 sieht man Perners Sturz beim WM-Training in Sankt Moritz am 14.

Jänner 1974. Untermalt von dramatischer Musik wird verkündet: „Peter Perner wird das linke Bein unterhalb des Knies abgetrennt.“ Gleich darauf schildert Perner in Archivaufnahmen: „Jetzt bist‘ hin, hab ich mir eigentlich gedacht, und dann bin ich weitergeflogen und bin im Schnee liegengeblieben und hab sofort gesehen, der Fuß ist weg.“ (TC 11:22) Über diesen Wendepunkt hinaus findet sich kein weiterer in der Reportage.

Es gibt keinen zentralen Punkt und auch keinen klassischen Höhepunkt, da kein zentrales Problem gelöst und keine zentrale Frage beantwortet wird. Zum Zeitpunkt, an dem der Höhepunkt stattfinden sollte, wird allerdings wiederum eine dramatische Szene (ein tödlicher Kletterabsturz in einer Felswand) aus einer *Bergwacht*-Folge gezeigt, die man als eine Art Höhepunkt werten kann.

2.18. Reportage 17 Leben ohne Plastik

Marianne Hartleb und ihre Familie versuchen, der Umwelt zuliebe ein Leben ohne Plastik zu führen und haben dieses Material größtenteils aus Haushalt und Alltagsleben verbannt.

Geeignete Inhalte

Die Reportage ist ein Reportagenporträt. Marianne und ihre Familie zeigen exemplarisch, wie Umweltschutz und Müllvermeidung im Alltag funktionieren kann.

Figuren

- Marianne Hartleb: „[...] will nichts mehr kaufen was in Plastik verpackt ist.“ (TC⁹⁶ 05:44)
- Freundin Sandra Krautwaschl ist eine „[...] der eifrigsten Aktivistinnen der heimischen Anti-Plastik-Bewegung.“ (TC 13:24)
- Oma Anni Hartleb ist für Plastik - für sie bedeutet es Wohlstand und Fortschritt. Ein Leben ohne Plastik ist für sie unvorstellbar: „Es geht gar nicht mehr ohne Plastik [...].“ (TC 04:19 – 05:12)
- Familie Hartleb: Mariannes Ehemann und ihre Kinder unterstützen den Versuch eines plastikfreieren Lebens.
- Opa Ernst Hartleb: Anni Hartlebs Ehemann
- Hannelore: Schwester von Marianne

⁹⁶ TC = Timecode

- Pfarrhelferin, Mesner und Pfarrer
- Kirtagbesucher
- Frau Matza: Bioladen-Besitzerin

Hauptfigur – Protagonist – Held

Marianne und deren Mutter Anni sind die beiden Hauptfiguren, weil sie im Fokus der Reportage sind. Anhand ihrer Personen wird der Hauptkonflikt, der Verzicht bzw. Umgang mit Plastik in unserer heutigen Konsumgesellschaft, aufgezeigt. Beide nehmen innerhalb der Aufmerksamkeitshierarchie sowohl durch ihren Handlungsanteil als auch durch ihre thematische Bedeutung eine wichtige und dominante Stellung ein. Marianne ist der Protagonist, denn sie verfolgt, gemeinsam mit ihrer Freundin Sandra Krautwaschl, das zentrale Ziel innerhalb der Reportage. Marianne alleine ist der wesentliche Motor in der Kausalkette der Handlung. Sie ist ein klassischer Einzel-Protagonist. Ihre Freundin Sandra spielt auch eine wichtige Rolle. Diese ist aber allein schon wegen des Zeitanteils ihres Erscheinens als Nebenfigur zu definieren. Oma Anni trägt antagonistische Züge (siehe dazu *Konflikt und Antagonist*, S. 32f.). Marianne hingegen hat heldenartige Züge. Sie ist tugendhaft und hat hohe moralische Ansprüche an sich und ihre Familie. Man kann sie als bewundernswert bezeichnen, weil sie große Anstrengungen in Kauf nimmt, um die Umwelt zu schonen.

Motivation, Ziel, Konflikt und Antagonist

Motivation

Mariannes Motiv ist der Umweltschutz. Ihr Umweltbewusstsein und der daraus resultierende Wunsch Plastikmüll zu vermeiden, ist Teil ihrer Identität und Persönlichkeit. Dieses Motiv ist verantwortlich für die gezeigten Handlungen. Als Motive von Oma Anni lassen sich Bequemlichkeit und Fortschrittsglaube anführen.

Eine anfängliche Krisensituation wird zwar nicht explizit dargestellt, aber Marianne schildert den Auslöser ihres Entschlusses als eine Art krisenhaften Moment: „Ja und ich meine, wer den Film gesehen hat ‚Plastic Planet‘⁹⁷, das kann man irgendwie gar nicht so in Worte fassen. Da ist man nur einmal

⁹⁷ *Plastic Planet*. AT 2009.

geschockt, tät' ich sagen.“ (TC 07:22) Marianne hat keine feststellbare innere Schwäche. Bei Oma Anni lässt sich ihre Bequemlichkeit als innere Schwäche werten.

Ziel

Protagonistin Marianne hat eine eindeutiges Ziel: „Anfang des Jahres hat sie sich vorgenommen, keinen unnötigen Plastikmüll mehr in ihr Haus nach Sankt Oswald zu tragen.“ (TC 06:47) Mariannes Ehemann und die Kinder teilen Mariannes Ziel bzw. unterstützen sie. Sandra Krautwaschl hat das Ziel eines plastikfreien Haushaltes bereits erreicht und kämpft mit ihrer Anti-Plastik-Kampagne „Change Bags“ bereits auf höherer Ebene. Sie will Geschäfte und Politiker in der Region zum Umdenken bringen.

Übergeordnetes Hauptziel all dieser Personen ist Umweltschutz. Oma Anni hat kein konkretes Ziel.

Marianne kämpft in ihrem eigenen Haushalt für das Ziel, indem sie darauf achtet, kein Plastik bei Lebensmittel- und Hygieneprodukten einzukaufen. Sandra Krautwaschl ist zwar keine Hauptfigur, sie kämpft aber ebenfalls. Sie lebt bereits seit zwei Jahren fast plastikfrei, verteilt Informationszettel für ihre Kampagne gegen Plastiksackerln an Händler am Bauernmarkt (TC 13:30). Außerdem beantwortet sie fast täglich „[...] Mails von Menschen, die auch so leben wollen wie sie.“ (TC 17:04) Marianne unterstützt Sandra in ihrem Kampf. Das wird deutlich, als sie gemeinsam gesammelte Stoffsäcke bügeln, die Sandra im Zuge ihrer Aktion „Change Bags“ an Geschäfte verteilen will (TC 17:20).

Der Verzicht auf Plastik ist ein Ziel des Erstrebens und schwer zu erreichen. Eine Verkäuferin rät Marianne zum Kauf eines Geschirrspülmittels ohne Plastikverpackung. Zu Hause sieht Marianne dann, dass die einzelnen Tabs doch in Plastik verpackt sind (TC 06:26). Deutlich wird dies auch mittels Voice-over: „Wer so wie die Hartlebs schon einmal Haus gebaut hat, weiß es: Plastikfrei bauen ist eine Illusion.“ (TC 11:00)

Steht etwas Wesentliches auf dem Spiel, das verloren ist, wenn die Hauptfigur es nicht erreicht? Prinzipiell ja, denn es steht unsere Umwelt am Spiel, wenn die Menschheit ihren Umgang mit Plastik nicht überdenkt. Eine unmittelbar in

der Reportage sichtbare Auswirkung hätte Familie Hartlebs oder Sandras Scheitern aber nicht.

Die Sendungsverantwortliche Heidi Lackner stellt in der Anmoderation die Frage: „Wie lange würden die Hartlebs durchhalten?“ Wenn man „Durchhalten“ als Familie Hartlebs Ziel definiert, ist es am Ende der Sendung erreicht. Lackners zweite Frage lautet: „Und was kann eine einzelne Familie überhaupt am Lauf der Dinge ändern?“. (TC 02:40) Wenn man die Veränderung des „Laufs der Dinge“ als Ziel definiert, wird es nicht erreicht, weil sich am Gesamtproblem Plastikmüll nichts ändert. Oma Anni verdeutlicht, dass sich nicht einmal die engsten Verwandten der Hartlebs von deren Einstellung wirklich beeinflussen lassen (TC 33:20).

Ob das gesetzte Ziel erreicht wird, lässt sich eindeutig bejahen, denn das Ziel der Hartlebs ist es ja nicht, den Umgang mit Plastik weltweit zu verändern, sondern in dem ihnen möglichen Rahmen. Ihr gesetztes Ziel, Plastikmüll im eigenen Haushalt zu reduzieren ist schon vor der Sendung erreicht. Der Reporter fragt Mariannes Mann: „Hat sich eigentlich was verändert, seit sie jetzt plastikfreier leben?“. Dieser antwortet: „Von der Menge Müll? Ja, ist schon weniger geworden.“ (TC 11:18)

Veränderung/Character Arc

Protagonistin Marianne hat sich bzw. ihren Lebensstil durch das Experiment verändert: „Aus dem Experiment sei mittlerweile eine Lebenseinstellung geworden, sagt sie.“ (TC 30:51) Mariannes Ehemann und die Kinder unterstützen ihr Vorhaben: „Nach anfänglichem Widerstand bei Mann und Kindern wurde es zum Familienprojekt.“ (TC 10:02) Ob auch bei ihnen ein wirklicher Einstellungswandel stattgefunden hat, lässt sich nicht feststellen. Die Wandlung vom Experiment zur Lebenseinstellung hat sich nicht innerhalb des gefilmten Zeitraums vollzogen. Marianne hat das Vorhaben ja bereits vor einem Jahr gestartet. Die Reportage zeigt eine Zeitspanne, in der Marianne und ihre Familie bereits einen neuen Lebensstil in Bezug auf Plastik pflegen.

Bei den Großeltern deutet sich eine Veränderung nach der vom Fernsehteam angeregten Sichtung des Films *Plastic Planet* an. Durch das Schlussgespräch

zwischen Oma Anni und deren Enkel wird aber letztendlich klar, dass bei ihr kein Umdenken stattgefunden hat (TC 33:20).

Marianne hat sich verändert, aber nicht weil das Ziel schwer zu erreichen ist, sondern weil sie sieht, dass es möglich ist, zumindest teilweise, ohne Plastik zu leben.

Es vollzieht sich eine Entwicklung ins Positive. Auch wenn Familie Hartlebs Entwicklung nicht direkt in der Sendung stattfindet - prinzipiell ist eine Entwicklung hin zu einem umweltschonenderen Lebensstil positiv. Die Figuren verändern sich vorwiegend durch ihr eigenes Verhalten und Handeln.

Konflikt und Antagonist

Es gibt keine punktuellen Hindernisse, die Familie Hartleb überwinden muss. Gleich zu Beginn in der Anmoderation der Sendung werden die antagonistischen Kräfte eingeführt und betont: Die eigene Oma der Familie und die Konsumgesellschaft.

„Erstaunlicherweise reagierte die Umgebung recht skeptisch, allen voran die eigene Oma. Die kann nicht verstehen, wie man sich freiwillig die Zähne mit Zahnbürsten aus Holz und Schweineborsten putzen kann. Eins war schnell klar: Leicht ist es nicht, mitten in der Konsumgesellschaft gegen den Strom zu schwimmen.“ (TC 02:36 – 03:07)

Oma Anni ist kein Antagonist im klassischen Sinne, aber sie trägt eindeutig antagonistische Züge: Sie ist unbelehrbar und steht für die Haltung des klassischen Konsumenten, der durch seine Gedankenlosigkeit mit Schuld trägt, an den großen Mengen Plastikmüll, gegen die Marianne anzukämpfen versucht. „Die Oma nimmt die Anti-Plastik-Aktion der Jungen bisher nicht wirklich ernst.“ (TC 07:53) Anni glaubt zwar nicht an Mariannes Vorhaben, versucht sie aber auch nicht davon abzubringen: „Bitte, wenn sie es will, das ist ihre Sache [...]“. (TC 09:44) Sie widersetzt sich ihr also nicht direkt.

Als Anni Hartleb ihren Wocheneinkauf auspackt, meint sie angesichts des entstandenen Plastikberges: „Was soll man da machen? Die Industrie vergewaltigt einen zum Kauf, zur Bequemlichkeit. Das ist ja bequem.“ (TC 28:48) Sie betont damit die Verantwortung der Industrie (als Teil der Konsumgesellschaft) und die Rolle der Bequemlichkeit des Konsumenten am

derzeitigen Zustand. Damit werden diese zwei Faktoren als antagonistische Kräfte angeführt. Die Konsumgesellschaft als scheinbar unbezwingbarer Antagonist wird auch von Sandra Krautwaschl erwähnt: „Wenn ich in Kroatien bin und diese Müllberge sehe, dann denke ich mir auch manchmal: Mein Gott, was bringt das, was ich da tue.“ (TC 18:14)

Aus der antagonistischen Konstellation entsteht ein Konflikt. Oma Anni hat bei dem Besuch ihrer Tochter ein Plastiksackerl mit und argumentiert, wie praktisch es sei. Marianne kontert: „Ja, ich gebe es dir eh wieder mit heim“. Als Marianne ihrer Mutter im Zuge des Besuchs diverse Hygieneprodukte ohne Plastik zeigt, macht sich Anni darüber lustig und zeigt sich kritisch (TC 08:26 – 10:00). Als anschließend am Esstisch die Tochter von Mutter Marianne gefragt wird, ob sie auf etwas verzichten müsse, entbrennt eine Grundsatzdiskussion zwischen Anni und Marianne (TC 10:10).

Es handelt sich um einen sozialen Konflikt. Wobei die größeren Gruppen der Gesellschaft und der Industrie (deren Motive Bequemlichkeit und Gewinnstreben sind) von Oma Anni personalisiert werden. Man kann sie als Stellvertreterin der Gewohnheiten in der westlichen Konsumgesellschaft interpretieren.

Dramaturgie

Kanonisches Story-Schema: Exposition-Konflikt-Auflösung

In der Reportage ist eine Exposition vorhanden: Zuerst sieht man Landschaftsbilder, das Bauernhaus, Bäuerin Anni Hartleb, die ein Kalb füttert. Dazu erzählt der Reporter mittels Voice-Over: „Unsere Geschichte beginnt auf einem Bergbauernhof in der Obersteiermark nahe Judenburg [...]“ (TC 03:30) Bei der Diskussion am Esstisch zwischen Anni und Marianne ist der Konflikt dann etabliert (TC 10:10). In den folgenden ca. 20 Minuten dreht sich alles um das Problem Plastik. Es handelt sich aber um keinen klassischen Konflikt, dessen Entwicklung gezeigt wird. Es existieren auch keine Versuche der Figuren, Hindernisse auf dem Weg zu ihrem Ziel zu überwinden.

Es gibt keine Auflösung des Konflikts bzw. der divergierenden Einstellungen von Mariannes Familie und Oma Anni. Auf des Reporters Frage, ob Anni auch schon plastikfrei sei, meint diese: „Fast, das wäre ein großer Rückschritt.“ Die

Sendung endet mit einer Diskussion zwischen Oma Anni und ihrem Enkel. Enkel: „Du kommst nicht mehr davon weg, das ist wie eine Sucht bei dir [...].“ Anni darauf: „Du musst einmal einen Haushalt führen ohne Plastik, das geht nicht so leicht. Da darfst du keine Küchenmaschine kaufen, nichts. Überall ist Plastik dabei.“ (TC 33:20 – 34:00)

Dramatische Handlungspunkte

Zum Zeitpunkt an dem, angelehnt an Eders Zeitstruktur, der erste Wendepunkt in der Reportage stattfinden sollte, kommen Schwester Hannelore und Anni Familie Hartleb besuchen (TC 07:45). Nach der Exposition, wo Anni und Marianne nacheinander vorgestellt wurden und sie ihren jeweiligen Standpunkt erläutert haben, treffen sie zum ersten Mal aufeinander. Einige Kriterien an einen Wendepunkt werden dabei erfüllt: Die zentrale Frage wird noch einmal aufgeworfen und der Zuseher wird in ein neues Umfeld, nämlich in Mariannes Haus geführt. Dieser Punkt ist als (schwacher) Wendepunkt zu interpretieren.

Als Oma Anni auf Wunsch des Fernseheteams das Verpackungsmaterial ihres Wocheneinkaufs abwägt, ist sie überrascht wie viel es ist: „Das hätte ich mir nicht gedacht.“ (TC 29:38) Dies ist die erste, vom Fernseheteam offensichtlich künstlich herbeigeführte Situation, bei der ein Umdenken seitens Anni stattfinden hätte können. Man könnte dies als Versuch eines zweiten Wendepunktes deuten, der aber dann nicht stattfindet. Es gibt darüber hinaus auch keine weiteren Wendepunkte.

Als zentraler Punkt bzw. als zentrale Sequenz ist die Zustimmung zu Krautwaschls Anti-Plastik-Kampagne am Bauernmarkt zu interpretieren. Zuerst wird ein kritischer Marktfahrer gezeigt, dann eine Händlerin, die bereit ist, bei der Aktion mitzumachen: „Die Leute müssen umdenken, es geht nicht mehr so weiter, sonst ersticken wir im Plastik.“ Der Reporter betont, dass Krautwaschl auch schon einige Bürgermeister aus der Umgebung für ihre Kampagne gewinnen konnte (TC 13:57). Die Sequenz weist in die Richtung eines möglichen Umdenkens auch bei einer breiteren Bevölkerungsschicht. Außerdem zeigt sie, dass Sandras Überzeugungsarbeit Früchte trägt. Zeitlich findet dies in der Mitte der Reportage statt.

Der Höhepunkt findet statt, als Oma Anni und deren Mann Ernst auf Ersuchen des Fernsehteams den Film *Plastic Planet*, der die Einstellung ihrer Tochter maßgeblich geprägt hat, ansehen und sichtlich schockiert sind. Dies ist die zweite künstlich vom Fernsehteam herbeigeführte Situation, bei der eine Einstellungsänderung von Oma Anni gegenüber Plastik stattfinden hätte können. An dem Punkt wird zwar nicht das zentrale Problem gelöst, aber die zentrale Frage „Lässt sich durch Verzicht auf Plastik die Umwelt retten?“, zumindest aus Annis Sicht, geklärt: „Das kann man nicht mehr ändern, das gibt es gar nicht.“ Kurz darauf wird per Voice-over die Frage noch einmal beantwortet: „Ob dieser Film auch bei Oma Hartleb ein Umdenken bewirkt hat? Tochter Marianne meint, das könnte noch dauern.“ (TC 31:00) Die Szene findet genau zu dem Zeitpunkt statt, an dem nach Eder der Höhepunkt stattfinden sollte. Das zentrale Problem wird zwar nicht gelöst, aber es wird zum Ausdruck gebracht, dass Marianne nicht aufgibt und überzeugt davon ist, dass Anni irgendwann umdenken wird.

3. Zusammenfassung

Geeignete Inhalte

Ein Großteil der untersuchten *Am Schauplatz*-Reportagen (16 von 17) lässt sich einer der vier Inhaltskategorien nach Haller⁹⁸ zuordnen. Zwölf von 17 Reportagen behandeln inhaltlich ein Milieuthema, wobei eine davon (*Der Praktikant*) eine Mischform aus Milieuthema und Rollenspiel ist. Vier Sendungen sind Reportagenporträts und eine (*Bauch frei*) folgt keinem der vorgeschlagenen Zugänge. Die inhaltliche Kategorisierung nach Veranstaltungsmuster, Milieuthema, Rollenspiel und Reportagenporträt hat sich als praktikabel erwiesen.

Hauptfigur – Protagonist – Held

In jeder der untersuchten Reportagen gibt es mindestens eine Hauptfigur. Zwölf von 17 Reportagen haben nicht mehr als vier Hauptfiguren. Womit die Forderung, dass in der Reportage nicht zu viele davon vorkommen sollten⁹⁹, sich als in der Praxis gebräuchlich erwiesen hat.

In 14 der 17 untersuchten Reportagen ist mindestens eine der Hauptfiguren auch eindeutig ein Protagonist. Die Forderung, dass die Hauptfigur auch der Protagonist sein sollte¹⁰⁰, wird damit bestätigt. In zwei Reportagen (*Die letzte Flucht*, *Unter dem Vulkan*) gibt es keinen eindeutigen Protagonisten, einige der vorkommenden Hauptfiguren tragen aber protagonistenartige Züge. Es fällt auf, dass diese beiden Reportagen die höchste Anzahl an Hauptfiguren (sieben bzw. acht) haben. Das legt den Schluss nahe, dass, wenn es eine große Anzahl an Hauptfiguren gibt, keine von diesen als Protagonist hervorgehoben wird. In fünf der 14 Reportagen mit eindeutig identifizierbarem Protagonisten handelt es sich um einen klassischen Einzel-Protagonisten. In sieben Fällen handelt es sich um mehrere Einzel-Protagonisten. In *Wenn Tote erzählen* gibt es zwei Einzel-Protagonisten, die kurzzeitig zu einem Protagonisten-Duo werden und in *Guter Hoffnung* gibt es zwei Protagonisten-Duos und eine Einzel-Protagonistin.

⁹⁸ Vgl. Haller, *Die Reportage*, S. 136f.

⁹⁹ Vgl. Steinmetz, „Zwischen Kunst und Journalismus“, S. 17.; Neufeldt, „Pars pro Toto“, S. 286.

¹⁰⁰ Vgl. Eder, *Die Figur im Film*, S. 470.

In nur drei der untersuchten Reportagen hat der Protagonist eindeutig Eigenschaften, die den von der Drehbuchtheorie geforderten Ansprüchen an einen klassischen Helden entsprechen. In allen drei Fällen ist dieser ein klassischer Einzel-Protagonist. In fünf Fällen haben die Protagonisten heldenartige Züge, in fünf Sendungen sind die Protagonisten eindeutig keine Helden. In *Unter dem Vulkan* und *Mein Kind ein Star* konnte die Frage nicht eindeutig geklärt werden. Für ihre Anhänger haben der Schamane und die Kinderstars mit Sicherheit Heldenstatus, ob das auf den Zuseher auch so wirkt, ist fraglich.

Die Ergebnisse deuten darauf hin, dass Protagonisten in Reportagen keine heldenartigen Eigenschaften haben müssen. Dieser Umstand resultiert wohl aus der Tatsache, dass Helden bzw. Personen mit den dafür geforderten Eigenschaften in der Realität nicht einfach zu finden sind. Da aber eine große Anzahl der Protagonisten heldenartige Züge hat, liegt die Annahme nahe, dass von den Gestaltern nach Protagonisten mit den geforderten Heldeneigenschaften (bewusst oder unbewusst) Ausschau gehalten wird.

Motivation, Ziel, Konflikt und Antagonist

Motivation

56 von 64 Hauptfiguren in den untersuchten Reportagen haben zentrale, dauerhafte Motive, die deren Handeln und Persönlichkeit bestimmen. Klar erkennbare Ausnahmen bilden die Reportagen *Ein echter Wiener*, in der die Hauptfigur keine erkennbaren Motive hat, und *Frauen hinter Gittern*, in der die Motive und die daraus resultierenden Handlungen der drei Hauptfiguren weit vor dem gefilmten Zeitraum liegen. Der hohe Stellenwert, den die Drehbuchtheoretiker der Figurenmotivation einräumen, dürfte somit auch für die Hauptfiguren des dokumentarischen Formats der Reportage gelten.

Die Forderung an den Mainstreamfilm, dass sich die Hauptfiguren am Anfang der Geschichte in einer Krisensituation befinden sollen¹⁰¹, wurde in den untersuchten Reportagen nicht umgesetzt. In acht Reportagen befinden sich die Hauptfiguren zu keinem Zeitpunkt in einer Krise. In den anderen neun Fällen gab es vor der gefilmten Zeitspanne Krisen, die von den Hauptfiguren rückblickend geschildert werden. Diese Tatsache liegt in der Natur

¹⁰¹ Vgl. Seger, *Das Geheimnis guter Drehbücher*, S. 187.

dokumentarischer Formate, da der Reporter die Thematik erst im Nachhinein als interessant erfassen kann. Er müsste schon sehr viel Glück haben, um mit dem Kamerateam live bei einer Krisensituation dabei zu sein.

In zwei Reportagen (*Der Praktikant, Das Geschäft mit dem Glück*) berichten Nebenfiguren von Krisen. In nur sechs Reportagen existieren überhaupt keine krisenhaften Momente. Es liegt der Schluss nahe, dass Krisen insgesamt eine wichtige Rolle in Reportagen spielen, aber nicht notwendigerweise zeitlich an den Anfang platziert werden müssen.

Bei rund einem Drittel der vorkommenden Hauptfiguren konnte eine zentrale innere Schwäche festgestellt werden. Die 22 betroffenen Personen konzentrieren sich auf sieben Reportagen. Die zentrale Schwäche scheint also keine zwingende Eigenschaft für eine Hauptfigur der Reportage und hängt außerdem stark vom inhaltlichen Thema ab.

Ziel

44 von 64 Hauptfiguren haben ein eindeutiges, zentrales Ziel. Bis auf drei Ausnahmen (*Frauen hinter Gittern, Bauch frei, Ein echter Wiener*) hat in jeder Reportage mindestens eine der vorkommenden Hauptfiguren ein Ziel. Aber nur ein Bruchteil davon, nämlich zwölf Hauptfiguren, kämpfen um dessen Erfüllung, wobei in zwei Fällen (*Nicht ganz normal, Ich muss hinauf*) der Kampf rückblickend geschildert wird.

In zwölf der 14 Reportagen, in denen mindestens ein Ziel vorhanden ist, handelt es sich um Ziele des Erstrebens. In vier davon spielt zusätzlich ein Bewältigungsaspekt eine Rolle. In zwei Reportagen (*Unter dem Vulkan, Mein Kind ein Star*) finden sich Ziele der Verteidigung und bei einer (*Ich muss hinauf*) ist das Ziel eine Mischung aus Bewältigung und Wieder-Holen.

In allen Fällen, in denen es ein Ziel gibt, ist die Möglichkeit es zu erreichen gegeben. In den meisten Fällen (elf von 14) ist das gesetzte Ziel schwer, in nur drei Fällen ist es leicht erreichbar. Ebenso steht in den meisten Fällen (elf von 14) etwas Wesentliches auf dem Spiel, wenn die Hauptfigur das Ziel nicht erreicht. Bis auf eine Ausnahme (*Unter dem Vulkan*) wird das gesetzte Ziel von mindestens einer Hauptperson in jeder der 14 Reportagen in denen eines vorhanden ist erreicht.

Ziele scheinen also eine wichtige Rolle zu spielen. In den meisten Fällen, in denen ein Ziel vorkommt, ist dieses ein Ziel des Erstrebens, das schwer zu

erreichen ist und bei dem für die Figur etwas Wesentliches auf dem Spiel steht. Die Forderungen der Drehbuchliteratur hinsichtlich des Ziels wurden im Großteil der Reportagen umgesetzt. Es scheint außerdem wichtig zu sein, dass das Ziel auch erreicht wird, weil dies bis auf die eine Ausnahme in allen 14 Reportagen mit vorhandenen Zielen geschieht.

Veränderung/Character Arc

In zehn der untersuchten Reportagen ist eine Veränderung im weitesten Sinn feststellbar. In sieben Fällen handelt es sich um echte Character Arcs, bei denen sich die Figuren innerlich verändern. In drei Fällen handelt es sich lediglich um Veränderungen der äußeren Umstände der Figuren. Die Forderung, dass die Figur sich verändert, weil das gesetzte Ziel schwer erreichbar ist, trifft in keinem der untersuchten Fälle zu. Wenn eine Character Arc stattfindet, ist dieser ausnahmslos als positiv (character growth) zu werten. Die Figuren ändern sich vorwiegend durch ihr eigenes Verhalten und Handeln. Der aktive Aspekt scheint hierbei also wichtig. Mit einer Ausnahme (*Der Praktikant*) findet die Veränderung nicht innerhalb der gezeigten Zeitspanne statt, sondern bereits im Vorfeld. Hier ist ein Zusammenhang mit den ebenfalls ausnahmslos rückblickend geschilderten Krisensituationen naheliegend. In zehn der analysierten Reportagen findet kein Character Arc statt, es scheint diese Entwicklung für die Reportage also nicht zwingend notwendig.

Konflikt und Antagonist

In zwölf von 17 Reportagen gibt es keine Hindernisse, die die Figuren überwinden müssen. Der einzige Fall, in dem dies eindeutig passiert, ist *Mein Kind ein Star*. In weiteren vier Reportagen gibt es ebenfalls Hindernisse. Diese sind aber eher allgemein gehalten bzw. werden ohne Probleme überwunden. In zwei Fällen werden sie rückblickend geschildert. Es fällt auf, dass in vier dieser fünf genannten Reportagen mit Hindernissen die Hauptfiguren auch um ihre Ziele kämpfen müssen (was bei nur sechs von 17 der Fall ist). Ein Zusammenhang zwischen Hindernissen und Kampf ist naheliegend.

In 13 der 17 Reportagen gibt es einen Antagonisten, der sich dem Protagonisten aber in den seltensten Fällen aktiv widersetzt. In allen Fällen, in denen die Figuren um ihr Ziel kämpfen, existiert eine antagonistische Kraft,

denn ohne Antagonisten oder antagonistische Kraft kann es keinen Kampf und keine Hindernisse geben. In drei von vier Fällen, in denen es Hindernisse zu überwinden gibt, gibt es auch eine antagonistische Kraft. Eine Ausnahme bildet *Leben ohne Plastik*, wo es in Form der Oma und der Gesellschaft bzw. der Industrie eine antagonistische Kraft gibt, aber keine punktuellen Hindernisse für Familie Hartleb, die es zu überwinden gilt.

In allen Fällen handelt es sich um antagonistische Kräfte, die teilweise durch Vertreter personalifiziert sind. Das resultiert wohl aus der Tatsache, dass die Reportage ihre Inhalte aus dem realen Leben schöpft, in dem man es vielmehr mit antagonistischen Kräften wie Krankheit, gesellschaftlichen Werten oder Behörden aufnehmen muss als mit personifizierten Schurken, die ganz konkret Böses intendieren.

Bis auf zwei Ausnahmen (*Wie werde ich Österreicher*, *Frisch aus dem Mistkübel*) entsteht durch die vorhandene antagonistische Kraft ein Konflikt. In vielen Fällen sind die Antagonisten Repräsentanten einer größeren Gruppe, weshalb jene Konflikte als sozial und nicht als zwischenmenschlich gewertet wurden. In keiner der untersuchten Reportagen findet sich ein kosmischer Konflikt.

Da eine antagonistische Kraft in mehr als zwei Drittel der Fälle vorkommt, scheint diese von Vorteil, für eine Reportage aber nicht zwingend notwendig.

Dramaturgie

Kanonisches Story-Schema: Exposition-Konflikt-Auflösung

In keinem einzigen Fall folgt der Handlungsablauf exakt dem kanonischen Story-Schema mit Exposition, Konfliktentwicklung und Auflösung. In acht Fällen ist jedoch der Handlungsaufbau ähnlich und scheint an dieses angelehnt. Eine wichtige Rolle spielt die Exposition, sie ist im überwiegenden Teil der Reportagen vorhanden. Ein klassischer Konfliktaufbau mit anschließender Konfliktauflösung konnte in keinem Fall gefunden werden. Die Reportagen *Wenn Tote erzählen* und *Mein Kind ein Star* stechen heraus, da bei diesen der Handlungsablauf dem kanonischen Story-Schema weitgehend folgt und eine Konfliktauflösung vorhanden ist. Aber auch hier fehlen die klassische Konfliktentwicklung bzw. bei *Mein Kind ein Star* die Wendepunkte.

Dramatische Handlungspunkte

In *Wenn Tote* erzählen gibt es beide geforderte Wendepunkte. In sechs Fällen gibt es nur den ersten, in zwei Fällen nur den zweiten und in acht Fällen kommt überhaupt kein Wendepunkt mit den geforderten Eigenschaften vor. Darüber hinaus gibt es in keiner einzigen Reportage an irgendeiner anderen zeitlichen Stelle einen zusätzlichen Wendepunkt. In nur drei Reportagen existiert ein zentraler Punkt bzw. eine zentrale Sequenz. Der Höhepunkt, welcher in neun Fällen stattfindet, spielt offenbar eine wichtigere Rolle.

Das grundlegende Problem bei der Umlegung dramaturgischer Konzepte des klassischen Spielfilms auf dokumentarische Formate ist, dass deren Gestalter die abgefilmte Wirklichkeit zwar dramaturgisch geschickt anordnen und bei den Dreharbeiten die Geschehnisse bis zu einem gewissen Grad beeinflussen können, aber Abläufe, die nicht gefilmt wurden oder nicht stattgefunden haben, nicht einfach erfunden werden können.

Die Frage, ob dramaturgische und figurenbezogene Merkmale des populären Films auch auf Formate zutreffen, die beanspruchen, dass ihr Inhalt der Wirklichkeit entspricht, konnte für die Reportagereihe *Am Schauplatz* teilweise bestätigt werden. Vor allem in Bezug auf die Personencharakterisierung ist dies weitgehend der Fall. Dramaturgisch arbeiten die Reportagen zwar zum Teil mit Elementen wie Wendepunkten und einem Aufbau, der an das kanonische Story-Schema angelehnt ist, dies scheint aber nicht zwingend notwendig bzw. schwer umsetzbar bei einem dokumentarischen Format. Laut Rothaus und Witzke sei ein nicht-fiktionales Format, welches alle dramaturgischen Ansprüche des Spielfilms erfüllt aber ohnedies nicht wünschenswert:

„Eine Geschichte muss die Regeln der Dramaturgie erfüllen, um wirkungsvoll zu sein. Niemand wird in der Widersprüchlichkeit und Vielschichtigkeit der Wirklichkeit eine Geschichte finden können, die in sich so schlüssig ist, wie die eines Drehbuchschreibers. Eine perfekte Geschichte wäre nicht authentisch, sie wäre unglaubwürdig.“¹⁰²

¹⁰² Rothaus/Witzke, *Die Fernsehreportage*, S. 23.

4. Anhang

4.1. *Abstract deutsch*

Im Zuge dieser Diplomarbeit wird untersucht, ob sich dramaturgische und figurenbezogene Forderungen der Drehbuchtheorie des klassischen Spielfilms des europäisch-amerikanischen Kulturkreises im dokumentarischen Format der TV-Reportage wiederfinden.

Im theoretischen Teil der Arbeit wird einerseits auf die Gattung der Reportage eingegangen, andererseits werden die analytischen Konzepte betreffend Figuren und Dramaturgie ausgearbeitet. Dies geschieht, indem die unterschiedlichen Anforderungen an Hauptfigur, Protagonist und Held ausgeführt und weitere figurenbezogene Merkmale (Motivation, Ziel, Veränderung, Konflikt und die Rolle des Antagonisten) geklärt werden. Bezüglich der Dramaturgie wird auf das kanonische Story-Schema (Exposition, Konflikt und Auflösung) eingegangen und die Charakteristika der geforderten dramatischen Handlungspunkte (Wendepunkte, zentraler Punkt und Höhepunkt) werden erarbeitet. Ein Katalog mit insgesamt 27 Fragen wird erstellt und anschließend 17 Folgen der ORF-Reportagereihe *Am Schauplatz* daraufhin untersucht.

Dramaturgische und figurenbezogene Merkmale des populären Films treffen teilweise auch auf das untersuchte Format zu. Vor allem in Bezug auf die Personencharakterisierung ist dies weitgehend der Fall. Dramaturgisch wird bei den Reportagen zum Teil mit einem Aufbau, der an das kanonische Story-Schema angelehnt ist, und Handlungselementen wie zum Beispiel Wendepunkten gearbeitet. Dies scheint aber nicht zwingend notwendig bzw. schwer umsetzbar bei einem dokumentarischen Format.

4.2. Abstract english

The goal of this thesis is to determine whether concepts of characterization and plot construction of classic script writing manuals for European-American feature films can be found in a documentary television format.

The theoretical part of the thesis will focus on the reportage-genre and the analytical concepts regarding characters and dramaturgy. Herein the different requirements towards the main character, the protagonist and the hero are elaborated and other characteristics of them (motivation, goal, character arc, conflict and the role of the antagonist) are also addressed. Regarding dramaturgy the canonical story schema (setup, confrontation and resolution) is discussed and the characteristics of turning points are described.

In the analytical part of the thesis 17 episodes of the ORF documentary series *Am Schauplatz* are analyzed by means of a questionnaire resulting from the theoretical part of the thesis.

In conclusion it can be said, that characteristics of plot construction and characterization of classic feature films partially apply to the examined format. This is especially the case with regard to the attributes of the main characters. Dramaturgically the documentaries mostly work with a setup resembling the canonical story schema and sometimes action elements such as turning points show up. But this does not seem to be necessary, probably because they are difficult to realize in a documentary format.

4.3. Auswertungstabellen

Geeignete Inhalte

- Folgt die Reportage dem Veranstaltungsmuster, behandelt sie ein Milieuthema, ist es ein Rollenspiel oder ein Reportagenporträt? Oder trifft keine dieser Kategorien zu?

1 Frauen:	Milieuthema
2 Letzte Flucht:	Milieuthema
3 Glücksritter:	Milieuthema
4 Nicht normal:	Milieuthema
5 Vulkan:	Milieuthema
6 Tote:	Milieuthema
7 Afghane:	Milieuthema
8 Bauchtanz:	Keines
9 Guter Hoffnung:	Reportagenporträt
10 Kinderstar:	Milieuthema
11 Praktikant:	Milieuthema / Rollenspiel
12 Wiener:	Reportagenporträt
13 Österreicher:	Milieuthema
14 Mistkübel:	Milieuthema
15 Glück:	Milieuthema
16 Hinauf:	Reportagenporträt
17 Plastik:	Reportagenporträt

Figuren

Hauptfigur – Protagonist – Held

- Gibt es eine Hauptfigur?

1 Frauen:	Ja: 3
2 Letzte Flucht:	Ja: 7
3 Glücksritter:	Ja: 3
4 Nicht normal:	Ja: 3
5 Vulkan:	Ja: 8
6 Tote:	Ja: 2
7 Afghane:	Ja: 4
8 Bauchtanz:	Ja: 4
9 Guter Hoffnung:	Ja: 5
10 Kinderstar:	Ja: 3
11 Praktikant:	Ja: 2
12 Wiener:	Ja: 1
13 Österreicher:	Ja: 6
14 Mistkübel:	Ja: 6
15 Glück:	Ja: 4
16 Hinauf:	Ja: 1
17 Plastik:	Ja: 2

- Wenn es eine Hauptfigur gibt, ist sie ein Protagonist?

1 Frauen:	Nein, keine der drei Hauptfiguren ist ein Protagonist
2 Letzte Flucht:	Drei der sieben Hauptfiguren haben (durch ihre formulierten Ziele) protagonistenartige Züge
3 Glücksritter:	Alle drei Hauptfiguren sind Protagonisten
4 Nicht normal:	Zwei der drei Hauptfiguren sind Protagonisten
5 Vulkan:	Nein, zwei der acht Hauptfiguren haben jedoch protagonistenartige Züge
6 Tote:	Beide Hauptfiguren sind Protagonisten
7 Afghane:	Drei der vier Hauptfiguren sind Protagonisten (nur einer wird bei der aktiven Verfolgung der Ziele gezeigt, die anderen erzählen davon)
8 Bauchtanz:	Zwei der vier Hauptfiguren sind Protagonisten
9 Guter Hoffnung:	Alle fünf Hauptfiguren sind Protagonisten
10 Kinderstar:	Alle drei Hauptfiguren sind Protagonisten
11 Praktikant:	Eine der beiden Hauptfiguren ist der Protagonist
12 Wiener:	Die Hauptfigur ist der Protagonist
13 Österreicher:	Vier von sechs Hauptfiguren sind Protagonisten
14 Mistkübel:	Einer der sechs Hauptfiguren ist ein Protagonist
15 Glück:	Alle vier Hauptfiguren sind Protagonisten
16 Hinauf:	Die Hauptfigur ist der Protagonist
17 Plastik:	Eine der beiden Hauptfiguren ist der Protagonist

- Wenn ja, um welche Art von Protagonist/en handelt es sich?

1 Frauen:	/
2 Letzte Flucht:	/
3 Glücksritter:	Mehrere Einzel-Protagonisten
4 Nicht normal:	Mehrere Einzel-Protagonisten
5 Vulkan:	/
6 Tote:	zwei Einzel-Protagonisten, die kurzzeitig zum Protagonisten-Duo werden
7 Afghane:	Mehrere Einzel-Protagonisten
8 Bauchtanz:	Mehrere Einzel-Protagonisten
9 Guter Hoffnung:	Zwei Protagonisten-Duos, eine Einzel-Protagonistin
10 Kinderstar:	Mehrere Einzel-Protagonisten
11 Praktikant:	Einzel-Protagonist
12 Wiener:	Einzel-Protagonist
13 Österreicher:	Mehrere Einzel-Protagonisten
14 Mistkübel:	Einzel-Protagonist
15 Glück:	Mehrere Einzel-Protagonisten
16 Hinauf:	Einzel-Protagonist
17 Plastik:	Einzel-Protagonist

- Wenn es einen Protagonisten gibt, ist er/sie ein Held?

1 Frauen:	/
2 Letzte Flucht:	/
3 Glücksritter:	Heldenartige Züge (Mut), aber keine überdurchschnittlichen Fähigkeiten oder Tugenden, kein moralisches Zentrum
4 Nicht normal:	Nein
5 Vulkan:	/
6 Tote:	Nein
7 Afghane:	Einer der drei Protagonisten hat heldenartige Züge
8 Bauchtanz:	Eher nein, allenfalls heldenartige Züge
9 Guter Hoffnung:	Zwei von fünf Protagonisten tragen eindeutig heldenartige Züge
10 Kinderstar:	Nicht eindeutig geklärt
11 Praktikant:	Nein
12 Wiener:	Nein
13 Österreicher:	Nein
14 Mistkübel:	Ja: überdurchschnittliche Tugenden, moralisches Zentrum
15 Glück:	Heldenartige Züge (David gegen Goliath), aber: nicht positiv besetzt, keine überdurchschnittlichen Fähigkeiten oder Tugenden, kein moralisches Zentrum
16 Hinauf:	Ja: überdurchschnittliche sportliche Fähigkeiten, bewundernswerte Eigenschaften
17 Plastik:	Ja: tugendhaft, hohe moralische Ansprüche, bewundernswert

Motivation, Ziel, Konflikt und Antagonist

Motivation

- Hat/haben die Hauptfigur/en zentrale, dauerhafte Motive, die deren Handeln und Persönlichkeit bestimmen?

1 Frauen:	Motive in der Vergangenheit
2 Letzte Flucht:	Ja: 4 von 7
3 Glücksritter:	Ja: 3 von 3
4 Nicht normal:	Ja: 2 von 3
5 Vulkan:	Ja: 8 von 8
6 Tote:	Ja: 2 von 2
7 Afghane:	Ja: 4 von 4
8 Bauchtanz:	Ja: 4 von 4
9 Guter Hoffnung:	Ja: 5 von 5
10 Kinderstar:	Ja: 3 von 3
11 Praktikant:	Ja: 2 von 2
12 Wiener:	Nein
13 Österreicher:	Ja: 6 von 6
14 Mistkübel:	Ja: 6 von 6
15 Glück:	Ja: 4 von 4
16 Hinauf:	Ja: 1 von 1
17 Plastik:	Ja: 2 von 2

- Ist/sind die Hauptfigur/en am Anfang der Geschichte in einer Krisensituation?

1 Frauen:	Nein
2 Letzte Flucht:	Eine exemplarische Krise am Anfang und während der ganzen Reportage rückblickende Schilderungen krisenhafter Momente
3 Glücksritter:	Nein
4 Nicht normal:	Ja: 3 von 3 (nicht nur am Anfang, rückblickend erzählt)
5 Vulkan:	Ja: rückblickend gleich am Anfang per Voice-Over
6 Tote:	Nein
7 Afghane:	Ja: 3 von 4 (rückblickend erzählt: bei 2 am Anfang, bei einer ca. in der Mitte)
8 Bauchtanz:	Ja: 2 von 4 (nicht am Anfang, krisenhafte Momente werden rückblickend geschildert)
9 Guter Hoffnung:	Ja: 3 von 5 (relativ am Anfang, rückblickend geschildert)
10 Kinderstar:	Nein
11 Praktikant:	Nein (mehrere Hausbewohnerinnen schildern aber später rückblickend krisenhafte Momente in ihrem Leben)
12 Wiener:	Nein
13 Österreicher:	Ja: 3 von 6 (am Anfang: Krisensituation Flüchtlingslager und schwere Krise rückblickend geschildert)
14 Mistkübel:	Nein
15 Glück:	Nein (rückblickend geschildert und Krisensituation am Anfang die nur thematisch mit den Hauptfiguren zu tun hat: Protest gegen geplante Spielhalle)
16 Hinauf:	Ja: 1 von 1: Krisenartige Situation am Anfang und schwere Krise bei TC 10:48 (beides mittels Archivaufnahmen geschildert)
17 Plastik:	Ja: 1 von 2: die Krise der Protagonistin wird zu Beginn rückblickend geschildert

- Hat/haben die Hauptfigur/en eine zentrale innere Schwäche?

17 Frauen:	Ja: 2 von 3
16 Letzte Flucht:	Ja: 7 von 7
15 Glücksritter:	Nein
14 Nicht normal:	Ja: 3 von 3
13 Vulkan:	Nein
12 Tote:	Nein
11 Afghane:	Nein
10 Bauchtanz:	Ja: 4 von 4
9 Guter Hoffnung:	Nein
8 Kinderstar:	Ja: 1 von 3
7 Praktikant:	Nein
6 Wiener:	Nein
5 Österreicher:	Nein
4 Mistkübel:	Nein
3 Glück:	Ja: 4 von 4
2 Hinauf:	Nein
1 Plastik:	Ja: 1 von 2 (Protagonistin nein, Antagonistin ja)

Ziel

- Hat/haben die Hauptfigur/en ein eindeutiges, zentrales Ziel?

1 Frauen:	Nein
2 Letzte Flucht:	Ja: 3 von 7
3 Glücksritter:	Ja: 3 von 3
4 Nicht normal:	Ja: 3 von 3
5 Vulkan:	Ja: 5 von 3
6 Tote:	Ja: 2 von 2
7 Afghane:	Ja: 3 von 4
8 Bauchtanz:	Nein
9 Guter Hoffnung:	Teilweise: 3 von 5
10 Kinderstar:	Ja: 3 von 3
11 Praktikant:	Ja: 1 von 2
12 Wiener:	Nein
13 Österreicher:	Ja: 6 von 6
14 Mistkübel:	Ja: 6 von 6
15 Glück:	Ja: 4 von 4 (mehrere, teilweise rückblickend erzählt)
16 Hinauf:	Ja: 1 von 1 (mehrere, rückblickend erzählt)
17 Plastik:	Ja: 1 von 2 (Protagonistin: ja, 2. Hauptfigur: nein)

- Kämpfen die Hauptfiguren bzw. kämpft die Hauptfigur um dessen Erlangung?

1 Frauen:	/
2 Letzte Flucht:	Nein, zumindest nicht mit für den Zuseher erkennbaren Aktionen
3 Glücksritter:	Nein
4 Nicht normal:	1 ja, 1 nein, 1 erzählt rückblickend
5 Vulkan:	Nein
6 Tote:	Nein
7 Afghane:	Ja: 3 von 4
8 Bauchtanz:	/
9 Guter Hoffnung:	Nein, zumindest nicht mit für den Zuseher erkennbaren Aktionen
10 Kinderstar:	Ja: 2 von 3
11 Praktikant:	Nein
12 Wiener:	/
13 Österreicher:	Nein
14 Mistkübel:	Nein
15 Glück:	Ja: 3 von 4
16 Hinauf:	Ja: 1 von 1 (rückblickend geschildert)
17 Plastik:	Ja: 1 von 2

- Ist es ein Ziel des Erstrebens, des Wieder-Holens, der Verteidigung oder der Bewältigung?

1 Frauen:	/
2 Letzte Flucht:	Erstreben/Bewältigung
3 Glücksritter:	Erstreben
4 Nicht normal:	Erstreben/Bewältigung
5 Vulkan:	Verteidigung
6 Tote:	Erstreben
7 Afghane:	Erstreben
8 Bauchtanz:	/
9 Guter Hoffnung:	Erstreben/Bewältigung
10 Kinderstar:	Erstreben/Verteidigung
11 Praktikant:	Erstreben
12 Wiener:	/
13 Österreicher:	Erstreben
14 Mistkübel:	Erstreben
15 Glück:	Erstreben/Bewältigung
16 Hinauf:	Bewältigung/Wieder-Holens
17 Plastik:	Erstreben

- Ist das gesetzte Ziel schwierig? Gibt es die Möglichkeit es überhaupt zu erreichen?

1 Frauen:	/
2 Letzte Flucht:	Schwierig, aber erreichbar
3 Glücksritter:	Schwierig, aber erreichbar
4 Nicht normal:	Schwierig, aber erreichbar
5 Vulkan:	Schwierig, aber erreichbar
6 Tote:	Nein, erreichbar
7 Afghane:	Schwierig, aber erreichbar
8 Bauchtanz:	/
9 Guter Hoffnung:	Schwierig, aber erreichbar
10 Kinderstar:	Schwierig, aber erreichbar
11 Praktikant:	Nein, erreichbar
12 Wiener:	/
13 Österreicher:	Schwierig, aber erreichbar
14 Mistkübel:	Nein, erreichbar
15 Glück:	Schwierig, aber erreichbar
16 Hinauf:	Schwierig, aber erreichbar
17 Plastik:	Schwierig, aber erreichbar

- Steht etwas Wesentliches auf dem Spiel, wenn die Hauptfigur das Ziel nicht erreicht?

1 Frauen:	/
2 Letzte Flucht:	Ja
3 Glücksritter:	Nein
4 Nicht normal:	Ja
5 Vulkan:	Ja
6 Tote:	Ja
7 Afghane:	Ja
8 Bauchtanz:	/
9 Guter Hoffnung:	Ja
10 Kinderstar:	Ja
11 Praktikant:	Nein
12 Wiener:	/
13 Österreicher:	Ja
14 Mistkübel:	Nein
15 Glück:	Ja
16 Hinauf:	Ja
17 Plastik:	Ja

- Wird das gesetzte Ziel erreicht?

1 Frauen:	/
2 Letzte Flucht:	1 unklar, 2 ja (schon in der Vergangenheit)
3 Glücksritter:	Ja
4 Nicht normal:	1 ja, 1 nein, 1 schon in der Vergangenheit
5 Vulkan:	Nein
6 Tote:	Ja
7 Afghane:	Ja: bei 1 von 4
8 Bauchtanz:	/
9 Guter Hoffnung:	Ja
10 Kinderstar:	Ja, nein, offen
11 Praktikant:	Ja
12 Wiener:	/
13 Österreicher:	Teilweise: 2 von 6 (bei anderen 4 ist es noch offen)
14 Mistkübel:	Ja
15 Glück:	Teilweise ja, teilweise nein, teilweise noch offen
16 Hinauf:	Ja
17 Plastik:	Ja

Veränderung/Character Arc

- Vollzieht sich eine Veränderung? Wenn ja, bei welcher Figur?

1 Frauen:	Nein
2 Letzte Flucht:	Ja: bei einer der 7 Hauptfiguren mit protagonistenartigen Zügen (im Vorfeld)
3 Glücksritter:	Nein
4 Nicht normal:	Ja: bei 2 von 2 Protagonistinnen (bei einer im Vorfeld)
5 Vulkan:	Nein
6 Tote:	Nein
7 Afghane:	Nein (Veränderung von äußeren Umständen)
8 Bauchtanz:	Ja: bei 2 von 2 Protagonistinnen (im Vorfeld)
9 Guter Hoffnung:	Ja: bei 1 von 5 Protagonisten (im Vorfeld)
10 Kinderstar:	Nein
11 Praktikant:	Ja: beim Protagonisten
12 Wiener:	Nein
13 Österreicher:	Nein (Veränderung von äußeren Umständen)
14 Mistkübel:	Nein
15 Glück:	Ja: bei 3 von 4 Protagonisten (im Vorfeld)
16 Hinauf:	Nein (Veränderung von äußeren Umständen)
17 Plastik:	Ja: bei der Protagonistin (im Vorfeld)

- Verändert sich die Figur, weil das gesetzte Ziel schwer erreichbar ist?

1 Frauen:	/
2 Letzte Flucht:	Nein
3 Glücksritter:	/
4 Nicht normal:	Nein
5 Vulkan:	/
6 Tote:	/
7 Afghane:	/
8 Bauchtanz:	Nein
9 Guter Hoffnung:	Nein
10 Kinderstar:	/
11 Praktikant:	Nein
12 Wiener:	/
13 Österreicher:	/
14 Mistkübel:	/
15 Glück:	Nein
16 Hinauf:	/
17 Plastik:	Nein

- Vollzieht sich die Entwicklung ins Positive?

1 Frauen:	/
2 Letzte Flucht:	Ja
3 Glücksritter:	/
4 Nicht normal:	Ja
5 Vulkan:	/
6 Tote:	/
7 Afghane:	/
8 Bauchtanz:	Ja
9 Guter Hoffnung:	Ja
10 Kinderstar:	/
11 Praktikant:	Ja
12 Wiener:	/
13 Österreicher:	/
14 Mistkübel:	/
15 Glück:	Ja
16 Hinauf:	/
17 Plastik:	Ja

- Wodurch verändert sich die Figur vorwiegend? Durch ihr eigenes Verhalten und Handeln, durch die Handlungen anderer Figuren oder durch unbeabsichtigte Ereignisse und Einwirkungen der unbelebten Umwelt?

1 Frauen:	/
2 Letzte Flucht:	Eigenes Verhalten und Handeln
3 Glücksritter:	/
4 Nicht normal:	Eigenes Verhalten und Handeln / Handeln anderer Figuren
5 Vulkan:	/
6 Tote:	/
7 Afghane:	/
8 Bauchtanz:	Eigenes Verhalten und Handeln
9 Guter Hoffnung:	unbeabsichtigte Ereignisse und Einwirkungen der unbelebten Umwelt
10 Kinderstar:	/
11 Praktikant:	Eigenes Verhalten und Handeln
12 Wiener:	/
13 Österreicher:	/
14 Mistkübel:	/
15 Glück:	Eigenes Verhalten und Handeln
16 Hinauf:	/
17 Plastik:	Eigenes Verhalten und Handeln

Konflikt und Antagonist

- Gibt es Hindernisse, die die Figur/en überwinden muss/müssen?

1 Frauen:	Nein
2 Letzte Flucht:	Nein
3 Glücksritter:	Nein
4 Nicht normal:	Ja (aber eher allgemein, rückblickend erzählt)
5 Vulkan:	Nein (keine Hauptfigur aber das Kamerateam)
6 Tote:	Ja (aber eher allgemein, scheinbar ohne Probleme)
7 Afghane:	Ja
8 Bauchtanz:	Nein
9 Guter Hoffnung:	Nein
10 Kinderstar:	Ja bei 2 von 3 Protagonisten
11 Praktikant:	Nein
12 Wiener:	Nein
13 Österreicher:	Nein
14 Mistkübel:	Nein
15 Glück:	Nein
16 Hinauf:	Ja (in der Vergangenheit, scheinbar ohne Probleme)
17 Plastik:	Nein

- Gibt es einen Antagonisten, der sich dem Protagonisten widersetzt?

1 Frauen:	Ja (eigene Straftat, Haftbedingungen)
2 Letzte Flucht:	Ja (Gesellschaft und Krankheit)
3 Glücksritter:	Nein (nur potenzielle)
4 Nicht normal:	Ja (antagonistischer Ort mit diversen Antagonisten)
5 Vulkan:	Ja (Vulkan)
6 Tote:	Ja (Mörder)
7 Afghane:	Ja (Taliban, österreichische Behörden)
8 Bauchtanz:	Ja (konservative Werte)
9 Guter Hoffnung:	Ja (Vorbehalte gegenüber behinderten Kindern)
10 Kinderstar:	Ja (Erwachsenwerden und Manager)
11 Praktikant:	Nein
12 Wiener:	Nein
13 Österreicher:	Nein
14 Mistkübel:	Ja (Wegwerfgesellschaft, Handel)
15 Glück:	Ja (Novomatic und die Spielsucht)
16 Hinauf:	Ja (das Schicksal, in der Vergangenheit)
17 Plastik:	Ja (Oma und Konsumgesellschaft bzw. Industrie)

- Entsteht daraus ein Konflikt?

1 Frauen:	Ja
2 Letzte Flucht:	Ja
3 Glücksritter:	/
4 Nicht normal:	Ja
5 Vulkan:	Ja
6 Tote:	Ja
7 Afghane:	Ja
8 Bauchtanz:	Ja
9 Guter Hoffnung:	Ja (in der Vergangenheit)
10 Kinderstar:	Ja: bei 2 von 3 Protagonisten
11 Praktikant:	/
12 Wiener:	/
13 Österreicher:	Es gibt Konflikte, diese haben aber nichts mit einem Antagonisten zu tun.
14 Mistkübel:	Nein
15 Glück:	Ja
16 Hinauf:	Ja (in der Vergangenheit)
17 Plastik:	Ja

- Lässt sich der Konflikt in eine der fünf Arten von Konfliktsituationen nach Seger einordnen?

1 Frauen:	Ja: Innerer / Sozialer Konflikt / zwischenmenschliche Konflikte (nur verbal artikuliert)
2 Letzte Flucht:	Ja: Innerer / Sozialer Konflikt
3 Glücksritter:	/
4 Nicht normal:	Ja: Innerer / Sozialer Konflikt
5 Vulkan:	Ja: Situativer Konflikt
6 Tote:	Ja: Sozialer Konflikt
7 Afghane:	Ja: Situativer / Sozialer Konflikt
8 Bauchtanz:	Ja: Sozialer Konflikt
9 Guter Hoffnung:	Ja: Innerer / Sozialer Konflikt
10 Kinderstar:	Ja: Innerer / Sozialer Konflikt
11 Praktikant:	/
12 Wiener:	/
13 Österreicher:	Ja: Innerer Konflikt
14 Mistkübel:	/
15 Glück:	Ja: Innerer / Sozialer Konflikt
16 Hinauf:	Ja: Innerer / Situativer Konflikt
17 Plastik:	Ja: Sozialer Konflikt (Oma verkörpert größere Gruppe)

Dramaturgie

Kanonisches Story-Schema: Exposition-Konflikt-Auflösung

- Gibt es eine Gliederung der Handlung in Exposition, Konflikt und Auflösung?

1 Frauen:	Nein
2 Letzte Flucht:	Nein (aber angelehnt)
3 Glücksritter:	Nein
4 Nicht normal:	Nein (aber angelehnt)
5 Vulkan:	Nein
6 Tote:	Nein (aber stark angelehnt)
7 Afghane:	Nein
8 Bauchtanz:	Nein
9 Guter Hoffnung:	Nein
10 Kinderstar:	Nein (aber angelehnt)
11 Praktikant:	Nein
12 Wiener:	Nein
13 Österreicher:	Nein (aber angelehnt)
14 Mistkübel:	Nein (aber angelehnt)
15 Glück:	Nein
16 Hinauf:	Nein (aber angelehnt)
17 Plastik:	Nein (aber angelehnt)

Dramatische Handlungspunkte

- Gibt es die zwei geforderten Wendepunkte?

1 Frauen:	Nein
2 Letzte Flucht:	Nein
3 Glücksritter:	Nein
4 Nicht normal:	Nur den 2.
5 Vulkan:	Nur den 1.
6 Tote:	Ja, beide
7 Afghane:	Nein
8 Bauchtanz:	Nur den 2.
9 Guter Hoffnung:	Nein
10 Kinderstar:	Nein
11 Praktikant:	Nur den 1.
12 Wiener:	Nur den 1.
13 Österreicher:	Nein
14 Mistkübel:	Nur den 1.
15 Glück:	Nein
16 Hinauf:	Nur den 1.
17 Plastik:	Nur den 1

- Gibt es über die zwei geforderten hinaus noch zusätzliche Wendepunkte?

1 Frauen:	Nein
2 Letzte Flucht:	Nein
3 Glücksritter:	Nein
4 Nicht normal:	Nein
5 Vulkan:	Nein
6 Tote:	Nein
7 Afghane:	Nein
8 Bauchtanz:	Nein
9 Guter Hoffnung:	Nein
10 Kinderstar:	Nein
11 Praktikant:	Nein
12 Wiener:	Nein
13 Österreicher:	Nein
14 Mistkübel:	Nein
15 Glück:	Nein
16 Hinauf:	Nein
17 Plastik:	Nein

- Gibt es einen zentralen Punkt ungefähr in der Mitte?

1 Frauen:	Nein
2 Letzte Flucht:	Nein
3 Glücksritter:	Nein
4 Nicht normal:	Nein
5 Vulkan:	Nein
6 Tote:	Nein
7 Afghane:	Nein
8 Bauchtanz:	Ja
9 Guter Hoffnung:	Nein
10 Kinderstar:	Nein
11 Praktikant:	Nein
12 Wiener:	Nein
13 Österreicher:	Nein
14 Mistkübel:	Nein
15 Glück:	Ja
16 Hinauf:	Nein
17 Plastik:	Ja (zentrale Sequenz)

- Gibt es einen Höhepunkt?

1 Frauen:	Nein
2 Letzte Flucht:	Nein
3 Glücksritter:	Ja
4 Nicht normal:	Ja
5 Vulkan:	Nein
6 Tote:	Ja
7 Afghane:	Ja
8 Bauchtanz:	Ja
9 Guter Hoffnung:	Ja
10 Kinderstar:	Ja
11 Praktikant:	Nein
12 Wiener:	Nein
13 Österreicher:	Nein
14 Mistkübel:	Nein
15 Glück:	Nein
16 Hinauf:	Keinen klassischen (aber einen Höhepunkt aus einer TV-Serie)
17 Plastik:	Ja

5. Quellenangabe

Bibliographie

Appeldorn, Werner van, *Handbuch der Film- und Fernseh-Produktion. Psychologie, Gestaltung, Technik*, München: TR-Verlagsunion ⁵2002.

Aristoteles, *Poetik*. Übs. u. hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 1982.

Bernard, Sheila Curran, *Documentary Storytelling. Making Stronger and More Dramatic Nonfiction Films*, Amsterdam (u.a.): Focal Press ²2007.

Blum, Richard A., *Television and Screenwriting. From Concept to Contract*, Boston (u.a.): Focal Press ³1995.

Bronner, Vivien, *Schreiben fürs Fernsehen. Drehbuch-Dramaturgie für TV-Film und TV-Serie*, Berlin: Autorenhaus Verlag 2004.

Eder, Jens, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg: Schüren 2008.

Eder, Jens, *Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie*, Hamburg: LIT 2000 (=Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte. Band 7).

Eick, Dennis, *Drehbuchtheorien. Eine vergleichende Analyse*, Konstanz: UVK 2006.

Field, Syd (u.a.), *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*, Berlin: Ullstein ³2005. (Orig. *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. N.Y.: Dell Publishing Co., 1979.)

Haller, Michael, *Die Reportage*, Konstanz: UVK ⁶2008 (=Praktischer Journalismus Band 8).

Hoffmann, Kay, „Protagonisten im Dokumentarfilm“, *Film-dienst* LIX/22, Oktober 2006, S. 43.

Mast, Claudia, „Reportage“, *ABC des Journalismus. Ein Handbuch*. Hg. Claudia Mast, Konstanz: UVK ¹¹2008. S. 279-284.

Mast, Claudia, „Feature“, *ABC des Journalismus. Ein Handbuch*. Hg. Claudia Mast, Konstanz: UVK ¹¹2008. S. 288-292.

Mikos, Lothar, „Die spielerische Inszenierung von Alltag und Identität in Reality-Formaten“, *Das Private in der öffentlichen Kommunikation*, Hg. Martin K. W. Schweer/Christian Schicha/Jörg-Uwe Nieland, Köln: Halem 2002. S. 30-50.

Morawski, Thomas/Martin Weiss, *Trainingsbuch Fernsehreportage. Reportererfolg und wie man es macht - Regeln, Tipps und Tricks. Mit Sonderteil Kriegs- und Krisenreportage*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2007.

Neufeldt, Günther, "Pars pro Toto – die Reportage als Spiegel des Ganzen", *ABC des Journalismus. Ein Handbuch*. Hg. Claudia Mast, Konstanz: UVK ¹¹2008. S. 284-288.

ORF-Kundendienst, *Am Schauplatz*. o.J., kundendienst.orf.at/programm/fernsehen/orf2/schaupl.html, Zugriff: 22.3.2012.

Petschenig, M./J.M. Stowasser/F. Skutsch (Hg.), *Stowasser*, Zug: HPT-Medien-AG 1997.

Rothaus, Ulli/Bodo Witzke, *Die Fernsehreportage*, Konstanz: UVK 2003 (=Praktischer Journalismus Band 46).

Rothschild, Thomas, „Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms“, *Filmbulletin* XLI/221, April 1999, S. 12-17.

Schneider, Michael, *Vor dem Dreh kommt das Buch. Die hohe Schule des filmischen Erzählens*, Konstanz: UVK ²2007; (=Praxis Film Band 12).

Seeger, Linda, *Das Geheimnis guter Drehbücher*, Berlin: Alexander-Verlag ⁵2005; (Orig. *Making A Good Script Great*, New York: Dodd, Mead 1988).

Steinmetz, Rüdiger, „Zwischen Journalismus und Kunst. Die Reportage im Fernsehen“, *Medium* Nr. 4, 1988, S. 15-19.

Vogler, Christopher, „Mythic Structure for Long-Running Television Series“, *Writing Long Running Television Series. Lectures from the Second PILOTS Workshop*, Hg. Julian Friedmann, Madrid: Media Business School 1994, S. 164-193.

Young, Jane, "Structure and Script", *Introduction to documentary production. A guide for media students*, Hg. Searle Kochberg, London: Wallflower Press 2002, S. 5-27.

Filmographie

Am Schauplatz. Frauen hinter Gittern, Gestalter: Christian Schüller, ORF 2, 10.10.1995.

Am Schauplatz. Die letzte Flucht, Gestalter: Christian Schüller / Sabine Völz, ORF 2, 15.10.1996.

Am Schauplatz. Glücksritter, Gestalter: Kurt Edlinger / Michael Satzinger / Johannes Steger, ORF 2, 7.10.1997.

Am Schauplatz. Nicht ganz normal, Gestalter: Renate Heilige, Ed Moschitz, ORF 2, 6. 10. 1998.

Am Schauplatz. Unter dem Vulkan, Gestalter: Renate Heilig, ORF 2, 12. 10. 1999.

Am Schauplatz. Wenn Tote erzählen, Gestalter: Kurt Langbein, Thomas Rilk, ORF 2, 10. 10. 2000.

Am Schauplatz. Ein Afghane für alle, Gestalter: Robert Gordon, ORF 2, 4. 10. 2001.

Am Schauplatz. Bauch frei, Gestalter: Helmut Manninger / Christian Schüller, ORF 2, 22.10.2002.

Am Schauplatz. Guter Hoffnung, Gestalter: Robert Gordon, Yvonne Lacina, ORF 2, 7. 10. 2003.

Am Schauplatz. Mein Kind ein Star, Gestalter: Heidi Lackner, ORF 2, 12. 10. 2004.

Am Schauplatz. Der Praktikant, Gestalter: Robert Gordon, ORF 2, 4. 10. 2005.

Am Schauplatz. Ein echter Wiener, Gestalter: Peter Liska, ORF 2, 24. 10. 2006.

Am Schauplatz. Wie werde ich Österreicher?, Gestalter: Julia Kovarik / Alfred Schwarz, ORF 2, 19. 10. 2007.

Am Schauplatz. Frisch aus dem Mistkübel, Gestalter: Ed Moschitz, ORF 2, 31.10.2008.

Am Schauplatz. Das Geschäft mit dem Glück, Gestalter: Christine Grabner, ORF 2, 9.10.2009.

Am Schauplatz. Ich muss hinauf, Gestalter: Doris Plank, ORF 2, 29.10.2010.

Am Schauplatz. Leben ohne Plastik, Gestalter: Helmut Manninger, ORF 2, 7.10.2011.

Bronenosets Potyomkin, Regie: Sergei M. Eisenstein, UdSSR 1925.

Die Bergwacht, Regie: Axel de Roche, BRD/AT: ZDF/ORF 2010.

New York: A Documentary Film. Regie: Ric Burn, USA: PBS 1999.

Plastic Planet, Regie: Werner Boote, AT 2009.

Pulp Fiction, Regie: Quentin Tarantino, USA 1994.

6. Danksagung

Vielen Dank an

Mag. Dr. Anton Fuxjäger für die ausgezeichnete Betreuung.

Dr. Martina Salomon für die Motivation und die anspornende Vorbildwirkung.

Robert Gordon für das aufschlussreiche Gespräch mit einem erfahrenen
Praktiker der Reportage.

Corinna Koholka, Mag. Dr. Stefan Ullreich und Michael Steinmetz für das
Lektorat und den emotionalen Beistand.

Mag. Claudia Mühlhofer, die auch während des Studiums immer an meiner
Seite war.

Gewidmet

meinen Eltern, die mir so vieles ermöglicht haben und mich geduldig und
bedingungslos in jeglicher Hinsicht unterstützen

und

meinem Großvater, dessen Begeisterung für Oper, Theater, Film und
Fernsehen auch Grund für die meine ist.

7. Lebenslauf

Wencke Kienast-Doppler

Geburtsdatum: 6. 5. 1985

Geburtsort: Wien

Staatsbürgerschaft: Österreich

Schulbildung und Studium

9/1991 – 6/1995 Volksschule Bischoffgasse Wien

9/1995 – 6/2003 BG/BRG Rosasgasse Wien

Studien an der Universität Wien:

3/2004 – 6/2008 Bakkalaureatsstudium Publizistik- u. Kommunikationswissenschaft

10/2003 – 06/2012 Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Berufserfahrung

7/2001, 8/2004, 9/2005 Xerox Business Services GmbH

9/2006 BMLVS *Heeresbild- und Filmstelle*

3/2007 – 5/2007 GfK Austria GmbH

7/2007, 9/2007, 2/2008 ORF *Dokumentation und Archive*

3/2008 – 6/2008 ORF-Enterprise GmbH

seit 07/2008 ORF *Dokumentation und Archive*

02/2012 Kurier Ressort *Lebensart*

Sprachkenntnisse

Deutsch Muttersprache

Englisch fließend in Wort und Schrift

Französisch Maturaniveau

Latein Maturaniveau

Schwedisch Grundkenntnisse

Spanisch Grundkenntnisse