

Für meine Familie



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Dokumentation im öffentlich-rechtlichen
Fernsehen“

Terminologiarbeit in den Sprachen Deutsch und Ungarisch

Verfasserin

Laura Seitner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Dezember 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 324 331 342

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Übersetzer- und Dolmetscherausbildung

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Gerhard Budin

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
1.1	Problemstellung und Zielsetzung der Diplomarbeit	1
1.2	Methodologischer Teil	2
2	Terminologie	4
2.1	Terminologielehre und Terminologearbeit	4
2.2	Fachsprache	4
2.3	Grundelemente der Terminologielehre	5
2.3.1	Der Terminus	5
2.3.2	Der Begriff	5
2.3.3	Die Benennung	5
2.4	Übersetzungsorientierte Terminologearbeit	5
2.5	Daten zum terminologischen Eintrag	6
2.5.1	Benennung	6
2.5.2	Definition	6
2.5.3	Fachgebietsangabe	7
2.5.4	Quellenangabe	7
2.5.5	Begriffserklärungen	7
2.5.6	Synonyme	7
2.5.7	Kontext	7
3	Öffentlich - rechtliches Fernsehen	8
3.1	Aspekte des Programmangebots	9
3.1.1	Öffentliche Aufgaben	9
3.1.2	Information	9
3.1.3	Kultureller Beitrag	10
3.1.4	Unterhaltungsprogramme	10
3.2	Funktion und Haltung des ORF	10
3.3	Finanzierung am Beispiel des ORF	11
3.3.1	Werbeeinnahmen	11
3.3.2	Rundfunkgebühren	12
3.4	Situation des ungarischen MTV und Duna TV	13
3.4.1	Finanzierung	14
3.4.2	Dokumentarische Sendungen	14
3.4.2.1	Regelmäßig gesendete Formate	14
3.4.2.2	Dokumentarfilme	15
4	Das dokumentarische Arbeiten	16
4.1	Geschichte anhand der wichtigsten Persönlichkeiten des frühen Dokumentarfilms bis 1960	17

4.1.1	Gebrüder Lumière	17
4.1.2	Robert Flaherty (1884-1951)	17
4.1.3	Dziga Wertow (1896-1954)	18
4.1.4	John Grierson (1898 – 1972)	19
4.1.5	Richard Leacock (*1921).....	20
4.1.6	Jean Rouch (1917 – 2004)	22
4.2	Dokumentation im öffentlich-rechtlichen Fernsehen	23
4.2.1	Genres des dokumentarischen Fernsehens.....	24
4.2.1.1	Die Reportage	25
4.2.1.2	Der Dokumentarfilm	26
4.2.1.3	Die Doku-Soap.....	27
5	Glossar	29
5.1	Fachbegriffe aus der Kommunikationswissenschaft.....	29
5.2	Fachbegriffe aus der Filmproduktion.....	39
6	Resümee	101
7	Index Deutsch	102
8	Index Ungarisch	104
	Literaturverzeichnis.....	106
	Internetquellen	110
	Interviews.....	110
	Abkürzungsverzeichnis	112
	Abstract	113
	Lebenslauf Laura SEITNER	115

1 Einleitung

1.1 Problemstellung und Zielsetzung der Diplomarbeit

In unserem Zeitalter dreht sich alles um Information. Es werden stets neue Berufe geschaffen, um den freien Fluss der Information zu erleichtern und sogar zu beschleunigen. Der wichtigste elektronische Informationsvermittler in einem demokratischen Staat – neben dem ständig wachsenden Internet und neben dem Radio – ist immer noch das Fernsehen, der uns tagtäglich mit den wichtigsten globalen und regionalen Ereignissen versorgt. Der Fernsehnutzer heute hat zwar eine riesige Auswahl an privaten Fernsehsendern, aber verlässliche, ausführliche und objektive Information verbindet der anspruchsvolle Rezipient mit den öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten der jeweiligen Länder.

Die Dokumentarfilme, Reportagen und dokumentarische Beiträge in kulturellen Sendungen haben leider eine recht niedrige Sehbeteiligung und deshalb ungünstigere Sendeplätze als Spielfilme oder Unterhaltungssendungen. Die Fernsehzuschauer bevorzugen „leichte Kost“, jedoch mit Folgen für das Fernsehen: Die Fernsehgewohnheiten der Bevölkerung beeinflussen nicht nur das Fernsehprogramm sondern auch die Produktion dokumentarischer Fernsehsendungen. Jede öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalt ist jedoch an Richtlinien gebunden, wie viele Informations- und Kultursendungen sie senden bzw. produzieren muss, somit verschwinden die verschiedenen Genres nicht.

Die Herstellung informativer Sendungen, vor allem jene von Dokumentarfilmen ist mit einem immensen Arbeitsaufwand verbunden. Die Reporter und Redakteure müssen sehr gründlich recherchieren, bevor sie über ein Thema drehen, sonst ist die Sendung nicht authentisch und seriös genug und hat zur Folge, dass sie keine Aufträge mehr bekommen und der Zuschauer sich nicht ernst genommen fühlt. Zur effizienten Zusammenarbeit der vielen verschiedenen Fachleute, die solch eine Sendung herstellen, ist eine einheitliche Fachsprache unabdingbar. Das Ziel dieser Diplomarbeit ist es, eine Sammlung von Fachbegriffen in beiden Sprachen – Deutsch und Ungarisch – darzustellen, die für dokumentarisches Arbeiten relevant ist, um sowohl für Film- und Fernsehschaffende als auch für Konsumenten Klarheit in die teilweise verwirrende Terminologie dieses Fachbereichs zu bringen. Ich freue mich, wenn durch die Lektüre dieser Arbeit dokumentarisches Fernsehen an Beliebtheit dazugewinnt.

1.2 Methodologischer Teil

Der erste Schritt vor der Verfassung dieser Diplomarbeit war der Einblick in die Terminologielehre. Während der Erstellung des zweiten Kapitels, das eine Einführung in die Terminologiewissenschaft beinhaltet, habe ich mich entschieden, das Österreichische Normungsinstitut in der Heinestraße im zweiten Wiener Gemeindebezirk zu besuchen, um in die relevanten Normen Einsicht zu nehmen.

Der nächste Schritt war die Suche nach Literatur, sowohl in Österreich als auch in Ungarn, Bücher über die Geschichte des Dokumentarfilms sowie über dokumentarisches Fernsehen allgemein. Das Vergleichen relevanter Absätze der Mediengesetze aus Österreich und aus Ungarn war für diese Arbeit ebenfalls notwendig.

Die Definition verschiedener Arten dokumentarischer Sendungen im Fernsehen ist äußerst schwierig, denn es gibt viele Gattungen, die sich nicht klar voneinander abgrenzen sondern zahlreiche „graue Zonen“ bilden, vor allem im privaten Fernsehen. In dieser Diplomarbeit werden die klassischen Formen angeführt, jene Formate, die im öffentlich-rechtlichen Fernsehen gezeigt werden.

Es gibt nicht nur viele verschiedene Gattungen dokumentarischen Fernsehens, sondern auch sehr viele verschiedene Ansichten und Interpretationen des Genres Dokumentarfilm, die eine allgemeine Beschreibung erschweren. Um trotzdem ein einheitliches Bild präsentieren zu können, habe ich die Definition unter Berücksichtigung vieler Quellen ausgewählt. Ich habe mich bemüht, die Kernaussage der verschiedenen Interpretationen zu finden.

Die Dramaturgie der einzelnen Genres habe ich im Sachteil nicht erläutert, da dies ein sehr komplexer und technischer Bereich ist, das hätte den Rahmen dieser Arbeit gesprengt. Ich habe im theoretischen Teil dieser Diplomarbeit lediglich einige geschichtliche, inhaltliche und theoretische Aspekte der Dokumentation angeführt.

Nach Erstellung des Sachteils suchte ich aktuelle Literatur über die Praxis, um jene technische und bildästhetische Fachbegriffe auszuwählen, die für das dokumentarische Fernsehen relevant sind, wobei diese Diplomarbeit keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Des weiteren habe ich mit Sándor Novobáczky, Dokumentarfilmregisseur und Redakteur in Budapest sowie mit Thomas Fischer, Produzent der Fernsehsendung „Promi-Dinner“ in Köln schriftliche Interviews geführt. Während der Erstellung des Glossars wurde ich mit folgenden Problemen konfrontiert:

Einige Termini wurden zwar ins Ungarische übersetzt, werden jedoch in der Originalsprache verwendet, d. h. die Übersetzungen konnten sich nicht durchsetzen.

Ich habe für diese Arbeit die Termini ausgewählt, die sich durchgesetzt haben und in diesem Fachbereich tatsächlich in Gebrauch sind.

Bei der Auswahl der Definitionen mußte ich sehr genau vorgehen, da viele Fachtermini nicht nur im Bereich Dokumentarfilmgestaltung gebraucht werden, sondern auch z.B. in der Fotografie. Ich habe mich während meiner Recherchen stets bemüht, jene für diese Terminologiarbeit zutreffenden bzw. relevanten Definitionen zu finden, d.h. immer Definitionen aus der Filmproduktion zu suchen.

Für folgende Fachbegriffe mußte ich lange recherchieren, um die richtige Äquivalenz zu finden:

Voice-Over. Ich habe in der einschlägigen Literatur sehr lange gesucht, um den optimalen Begriff für die Stimme, die - wie oft in Dokumentarfilmen - aus dem „Off“ erzählt, zu finden.

Kranfahrt. Das Problem hatte ich im Ungarischen. Die Kranfahrt wurde übersetzt, die Übersetzung hat sich jedoch nicht durchgesetzt, obwohl der Begriff „daruzás“ manchmal zu finden ist. Ich habe mich für „kránozás“ entschieden, da ich viel mehr darüber gefunden habe und ich letztendlich Sándor Novobáczky über dieses terminologische Problem befragt habe.

Schärfentiefe. Dieser Begriff ist präziser als die allgemein bekanntere Tiefenschärfe und wird in der Filmproduktion benutzt.

Einstellungsgrößen. Einheitlichkeit in die Einstellungsgrößen zu bringen war eine Herausforderung. Schaffende in der Filmbranche haben eigene Vorlieben in Bezug auf die Einstellungsgrößen, deshalb habe ich mich bemüht, Synonyme mit Quellen zu suchen und sie einzutragen. Laut Thomas Fischer, der tagtäglich mit diesen Fachbegriffen arbeitet, sind diese nicht exakt definiert. Folgende Einstellungsgrößen sind in dieser Diplomarbeit in beiden Sprachen angeführt: Weiteinstellung, Totale, Halbtotale, Halbnah-Einstellung, Nah-Einstellung und Detailaufnahme, da diese in der Fachliteratur immer präsent sind. Weiters habe ich die Großaufnahme ebenfalls angeführt, wobei sie der Detailaufnahme sehr ähnlich ist, jedoch meiner Meinung nach nicht als Synonym eingestuft werden kann. Die Detailaufnahme zeigt einen noch kleineren Ausschnitt des Bildes, als die Großaufnahme.

2 Terminologie

Terminologie ist ein spezieller Wortbestand eines bestimmten Fachgebiets und die systematische Darstellung des jeweiligen Fachwortschatzes in einem Fachwörterbuch. Die genaue Definition nach DIN 2342 lautet:

“Terminologie ist der Gesamtbestand der Begriffe und ihrer Benennungen in einem Fachgebiet.“ (DIN 2342, 1992, Teil 1)

2.1 Terminologielehre und Terminologiearbeit

Terminologen erarbeiten, bearbeiten bzw. verarbeiten Terminologie in vielen verschiedenen Fachgebieten, d. h. die Terminologielehre ist fächer-übergreifend konzipiert. Ein wichtiger Grundsatz in allen Bereichen lautet Einheitlichkeit, um die Arbeitsteilung und den terminologischen Datenaustausch zu ermöglichen (vgl. Arntz et al. 2004:3).

Die Terminologielehre ist eng mit der Sprachwissenschaft verbunden, allerdings beschäftigt sie sich ausschließlich mit dem aktuellen Wortschatz, sprachhistorische Fragen sind für die Terminologiearbeit irrelevant (vgl. Arntz et al. 2004:5).

2.2 Fachsprache

Fachsprache dient zur Kommunikation in einem bestimmten Fachgebiet, durch die Vielzahl von verschiedenen Fachbereichen gibt es dementsprechend eine große Zahl von verschiedenen Fachsprachen.

„Fachsprache: der Bereich der Sprache, der auf eindeutige und widerspruchsfreie Kommunikation im jeweiligen Fachgebiet gerichtet ist und dessen Funktionieren durch eine festgelegte Terminologie entscheidend unterstützt wird.“ (DIN 2342, 1992, Teil 1)

Da viele fachsprachliche Mittel aus der Gemeinsprache entlehnt sind, ist es nicht möglich, die Fachsprache von der Gemeinsprache abzugrenzen, da Fachsprache ohne die Gemeinsprache nicht existieren kann. Die Gemeinsprache, obwohl sie immer wieder durch Wörter aus der Fachsprache bereichert wird, da sie durch die rasante technische Entwicklung immer mehr beeinflusst wird, kann auch alleine bestehen (vgl. Arntz et al. 2004:10).

2.3 Grundelemente der Terminologielehre

2.3.1 Der Terminus

Die Definition laut Norm DIN 2342 lautet folgendermaßen:

„Das zusammengehörige Paar aus einem Begriff und seiner Benennung als Element einer Terminologie“ (DIN 2342, 1992, Teil 1)

2.3.2 Der Begriff

Begriffe spielen in der Terminologielehre eine zentrale Rolle, sie umfassen die mehr oder weniger spezifischen Merkmale einzelner, bestimmter Gegenstände oder ganzer Klassen von Gegenständen. Sie bilden die inhaltliche Seite der Termini. Diese Merkmale bestimmen die Position der Begriffe in einem Begriffssystem und dienen zur Bestimmung und Abgrenzung der Begriffe (vgl. Arntz et al. 2004:42). In der Norm DIN 2342 lautet die Definition:

„Denkeinheit, die aus einer Menge von Gegenständen unter Ermittlung der diesen Gegenständen gemeinsamen Eigenschaften mittels Abstraktion gebildet wird.

Anmerkung:

Begriffe sind nicht an einzelne Sprachen gebunden, sie sind jedoch von dem jeweiligen gesellschaftlichen und kulturellen Hintergrund einer Sprachgemeinschaft beeinflusst.“ (DIN 2342, 1992, Teil 1)

2.3.3 Die Benennung

Die Benennung ist die Ausdrucksseite des Terminus, sie soll sprachlich richtig und treffend sein. Benennungen können aus einem oder mehreren Wörtern gebildet werden (vgl. Arntz et al. 2004:112).

“Aus einem Wort oder mehreren Wörtern bestehende Bezeichnung.“ (DIN 2342, 1992, Teil 1)

2.4 Übersetzungsorientierte Terminologearbeit

Bei der Erstellung einer zweisprachigen Terminologearbeit bekommt die Äquivalenz, d. h. die begriffliche Übereinstimmung, eine wichtige Rolle (vgl. Arntz et al. 2004:151)

“Ein entscheidendes Problem der mehrsprachigen Terminologearbeit liegt darin, dass die einzelnen Sprachen die begriffliche Einteilung der Wirklichkeit vielfach in unterschiedlicher Weise vornehmen.“ (Arntz 2004:148)

Der Übersetzer muss daher die richtige Terminologie verwenden, damit die Übersetzung den gleichen Grad an Fachlichkeit aufweist.

Der Zugang zu terminologischen Arbeiten, Terminologiedatenbanken und Terminologiediensten sind für Übersetzer von sehr großer Bedeutung, da es vor dem Übersetzen in den meisten Fällen erforderlich ist, sich mit den Termini des jeweiligen Fachgebietes vertraut zu machen. Laut Untersuchungen wird oft ein immenser Teil der Arbeitszeit eines Übersetzers für terminologische Recherchen aufgewendet. Aus diesem Grund ist die systematische übersetzungsorientierte Terminologiarbeit stark gefördert worden. Damit terminologische Recherchen von Einzelnen auch in einem breiteren Kreis genutzt werden können, müssen die Daten nach gemeinsamen und einheitlichen Methoden erarbeitet werden und gleichen Qualitätsanforderungen entsprechen (vgl. Arntz et al. 2004:1).

2.5 Daten zum terminologischen Eintrag

„Der terminologische Eintrag entspricht im wesentlichen [sic!] einer Karteikarte oder einem Eintrag im Wörterbuch. Er besteht aus Datenkategorien, die die einzelnen terminologischen Daten (auch als Datenelemente bezeichnet) enthalten.

Terminologische Daten oder Datenelemente sind die einzelnen terminologischen Informationen, die aufgezeichnet werden.“ (Arntz 2004:230)

2.5.1 Benennung

„Anforderungen an Benennungen

Der Zweck der Benennungen ist es, den jeweiligen Begriff innerhalb seines Begriffssystems möglichst genau, knapp und am anerkannten Sprachgebrauch orientiert zu bezeichnen, Benennungen sollen also sprachlich richtig und treffend sein.“ (DIN 2330, 1993)

Zu der Benennung sollten gleichzeitig notwendige grammatikalische Angaben angeführt werden (z. B. Genus und Pluralform), sowie eventuelle Kurzformen und Abkürzungen oder orthographische Varianten.

2.5.2 Definition

Die Definition dient zur klaren und prägnanten Festlegung und Abgrenzung des Begriffsinhalts mit sprachlichen Mitteln (vgl. Arntz et al. 2004:59).

Nach DIN 2330 wird die Funktion der Definition folgendermaßen beschrieben:

„Beim Definieren wird ein Begriff mit Hilfe des Bezugs auf andere Begriffe innerhalb eines Begriffssystems festgelegt und beschrieben, und damit gegenüber anderen Begriffen abgegrenzt. Die Definition bildet die Grundlage für die

Zuordnung einer Benennung zu einem Begriff, ohne sie ist es nicht möglich, einem Begriff eine geeignete Benennung zuzuordnen.“ (DIN 2330, 1993)

2.5.3 Fachgebietsangabe

Die Zuordnung eines Begriffs zu einem Sachgebiet trägt zur Klärung des Begriffsinhalts bei, Voraussetzung ist ein zweckmäßig gegliedertes Klassifikationsschema (vgl. Arntz et al. 2004:132).

2.5.4 Quellenangabe

Die Quellenangabe erfolgt aus Platzmangel und aus arbeitsökonomischen Gründen vielfach in verschlüsselter Form, sie dient zur Überprüfung der Korrektheit des Eintrags und bietet einen Ausgangspunkt für eventuelle eigene Recherchen (vgl. Arntz et al. 2004:133).

2.5.5 Begriffserklärungen

Nicht immer steht dem Terminologen eine Definition zur Verfügung. In so einem Fall ist es möglich, diese durch eine Begriffserläuterung oder Begriffserklärung zu ersetzen. „Definitionen oder definitionsähnliche Erläuterung(en) beschreiben den der terminologischen Einheit in der Grundeintragung zugrundeliegenden Begriff bzw. Sachverhalt und grenzen ihn damit von anderen ab“ (Hohnhold 1990:128).

2.5.6 Synonyme

Synonyme nach Hohnhold (1990:124):

„Alternative Benennung(en) für den gleichen Begriff im gleichen Fachgebiet. Ausser synonymen Benennungen gibt es gelegentlich auch synonyme Wendungen. Die bezeichnen den gleichen Sachverhalt.“

2.5.7 Kontext

„Die Angabe des Kontextes sollte das Fachwort in seiner typischen Anwendung darstellen; damit kann der Kontext zugleich zum Verständnis der Bedeutung des Fachwortes beitragen“ (Arntz et al. 2004:133).

3 Öffentlich - rechtliches Fernsehen

„Aus demoskopischen Umfragen geht hervor, dass das Fernsehen das wichtigste Kommunikationssystem unserer Gesellschaft ist. (...) Im Gegensatz zu Buch, Zeitung und Zeitschrift und stärker noch als der Hörfunk bietet das Fernsehen eine mühelose, weitgehend passive Nutzung (...). Hörfunk und Fernsehen vermitteln den Eindruck unmittelbar erlebter Aktualität und geben die ‚Botschaften‘ rasch weiter. (...)“

Allerdings können Hörfunkteilnehmer und Fernsehzuschauer nicht mehr so frei über ihre Zeit verfügen wie Buch – und Zeitungsleser. Sie müssen sehen und hören, was gesendet wird, das heißt sich dem Programm des Senders unterwerfen.“ (Kaupp 1979:124)

Dieser Text stammt aus dem Jahre 1979. Der Leser dieses Textes wird dies, vielleicht nicht gleich am Anfang, aber auf jeden Fall merken. Das Medium Fernsehen ist – wie alle Bereiche unserer Gesellschaft im 20. Jahrhundert – sehr rasant gewachsen, deshalb empfindet der Leser diese Zeilen zwar nicht als gänzlich falsch, jedoch als etwas eingerostet. Was heißt denn heutzutage „sich dem Programm unterwerfen“? Der Spieß hat sich umgedreht, und die Fernsehsender, es spielt keine Rolle ob öffentlich-rechtlich oder privat, kämpfen um die Gunsten der Zuschauer.

Die Vielfalt und rasche Entwicklung der Medienlandschaft, insbesondere des Fernsehens, fordert eine immense Wettbewerbsfähigkeit und Flexibilität und durch die wachsende Zahl von privaten TV-Kanälen sind die öffentlich-rechtlichen Fernsehsender auch gefordert, mitzuhalten, damit sie sich - unter Berücksichtigung des öffentlichen Auftrages - am Markt durchsetzen können. Das öffentlich-rechtliche Fernsehen ist im Gegensatz zu privaten Sendern an bestimmte zentrale Regelungen und Richtlinien gebunden, damit die Programminhalte zwei wichtige Kriterien erfüllen: Qualität und Quote. Die internationale Konkurrenzsituation verschärft sich zusehends vor allem durch die Nähe zum großen deutschsprachigen Markt, die Zahl der TV-Haushalte mit Kabel- oder Satellitenanschluss wächst ständig. Der ORF kann sich unter diesen Umständen nur durch einen ausgewogenen Programm-Mix nachhaltig wettbewerbsfähig zeigen.

„Öffentlich-rechtlich“ in Österreich bedeutet:

Der öffentlich-rechtliche ORF ist eine existentielle Voraussetzung österreichischer Identität im Medienzeitalter. Er soll zur Meinungsbildung anregen, zur politischen Willensbildung animieren und die kulturelle Integration fördern.

Der öffentlich-rechtliche ORF ist der Garant dafür, dass das Land sein ‚historisches Gedächtnis‘ nicht verliert und auch jenseits der Landesgrenzen präsent bleibt. Der öffentlich-rechtliche ORF gibt Kultur, Wissenschaft und Bildung im weitesten Sinn eine ‚massenhafte Basis‘. Die dauernde Investition in diese Bereiche wahrt Identität und Zukunftschancen.“ (Wolf 2001:164)

Die Richtlinien des ungarischen öffentlich-rechtlichen Fernsehen MTV geben vor, dass die Grundwerte der nationalen Identität, der Demokratie, der freien Marktwirtschaft, der gesellschaftlichen Solidarität, des gegenseitigen Verständnisses und der Geduld sowie der Gerechtigkeit präsentiert, verbreitet und gestärkt werden sollen. Nach einem Vergleich konnte ich feststellen, dass der ORF und das ungarische MTV sehr ähnliche Programminhalte anstreben, aus diesem Grund wird hier als Beispiel der ORF angeführt. Die öffentlich-rechtlichen Aufgaben werden im Kapitel 3.1.1 bis 3.1.4 genauer erläutert.

3.1 Aspekte des Programmangebots

Die Unterschiede zwischen den öffentlich-rechtlichen und den privaten Fernsehsendern weisen in ihrem Programmangebot sowohl in Österreich als auch in Ungarn gravierende Unterschiede auf. Die öffentlich-rechtlichen Sender strahlen eindeutig mehr informative Sendungen und Diskussionen mit aktuellen politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Themen aus, auch Dokumentarfilme und Sendungen mit kulturellem Inhalt und Beiträge über religiöse Themen sind im Programm der öffentlich-rechtlichen Stationen viel häufiger, als bei den privaten Sendern. Diese haben eine andere Programmstruktur und eine andere Programmphilosophie. Ihre Programmangebote sind häufig geprägt von sogenannten „Soap-Operas“, von Talkshows, unterhaltenden Serien und von Quiz-Sendungen. Der jetzige Trend zeigt immer mehr in Richtung Life-Fernsehen, Menschen stellen ihre Privatsphäre für das Medium Fernsehen immer öfter zur Verfügung, auch Lifestyle-Shows kommen immer öfter in das Programm.

3.1.1 Öffentliche Aufgaben

Der ORF als öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalt ist in seinem Programm verpflichtet, die von der Bundesverfassung statuierten öffentlichen Aufgaben zu erfüllen. Dies beinhaltet nicht nur die Wahrung der Grund- und Freiheitsrechte, sondern auch die Achtung des Persönlichkeitsschutzes, die Berücksichtigung der Kirchen und Religionsgemeinschaften und die Gewährleistung des von einem öffentlichen Medium erwarteten Niveaus (vgl. Wolf 2001:171).

3.1.2 Information

Die Informationsübermittlung muss ausgewogen und objektiv erfolgen, damit fördert sie die freie gesellschaftliche Meinungsbildung nach den Grundsätzen der Demokratie. Die Unparteilichkeit und Meinungsvielfalt ist in unserer Gesellschaft unentbehrlich, damit die Aufgabe des öffentlichen Fernsehens im Sinne der

Demokratie erfüllt wird. Dies schließt kritische Sendungen nicht aus, da diese die freie Meinungsbildung anregen (vgl. Wolf 2001:171).

„Der rundfunkgesetzliche Programmauftrag verpflichtet den ORF zu umfassender Information. Über Gewalt, ihre Vorbedingungen und Auswirkungen wird nicht aus Spekulation mit dem Sensationellen berichtet, sondern um eine Nachricht in ihrer ganzen Tragweite und die Zusammenhänge eines Ereignisses zu vermitteln.“ (Wolf 2001:173)

3.1.3 Kultureller Beitrag

„Durch die Vermittlung kultureller Angebote bietet der ORF einen breiten und kostengünstigen Zugang zu einem vielfältigen, pluralistisch verstandenen Kulturangebot und fördert damit die Integration von Kultur in allen Lebensbereichen und neues kulturelles Schaffen.“ (Wolf 2001:171)

Kultur- und Bildungsprogramme sind ein fester Bestandteil des öffentlich-rechtlichen Fernsehens, diese Sendungen sind für alle zugänglich und sichern den freien Informationsfluss in vielen Bereichen der Wissenschaft im Sinne der allgemeinen Bildung (vgl. Wolf 2001:171).

3.1.4 Unterhaltungsprogramme

Durch die Vielfalt des Angebots im Fernsehen sind die öffentlich-rechtlichen Anstalten bemüht, ein buntes Angebot im Bereich Unterhaltung aufzuweisen, denn die Konkurrenz ist in den letzten Jahrzehnten explosionsartig gewachsen.

„Gewalt sowie Sexualität sind prägende Erlebnisse im Leben jedes Menschen. Der ORF darf daher diese Themen aus seinen Programmen nicht aussparen. Entscheidend für den Umgang damit sind die inhaltlichen Zusammenhänge – sie unterscheiden zwischen kultureller Leistung in einer aufgeklärten Gesellschaft und billiger Spekulation mit sex and crime.“ (Wolf 2001:175)

Das entscheidende Kriterium bei der Auswahl der ausgestrahlten Unterhaltungsprogramme ist demnach der Kontext, in den die Gewalttaten eingebettet sind. Der ORF als öffentlich-rechtliche Anstalt sendet keine Programme, die Gewalt oder Krieg verherrlichen, Selbstjustiz als Vorbild angeben oder gar die Gewalt mit Sexualität verbinden (vgl. Wolf 2001:175).

3.2 Funktion und Haltung des ORF

Der öffentlich-rechtliche Fernsehsender arbeitet nach Grundsätzen, die den Inhalt der ausgestrahlten Programme festlegen. Der Rundfunk, wobei hier auch das Radio gemeint ist, spiegelt gesellschaftliche Verhältnisse und Tendenzen wieder und ist das Leitmedium unserer Gesellschaft. Er trägt eine große Verantwortung, da er die Wahrnehmung und Interpretation der Rezipienten beeinflussen kann. Seine

Grundsätze unterscheiden sich von denen der privaten Fernsehsender, deren Prioritäten bei der Gewinnmaximierung liegen (vgl. Wolf 2001:173).

Im Bundesgesetz über den Österreichischen Rundfunk BGBl. Nr. 379/1984 idF BGBl. I Nr. 159/2005 1. Abschnitt, § 1 heißt es:

„(3) Der Österreichische Rundfunk hat bei der Erfüllung seines Auftrages auf die Grundsätze der österreichischen Verfassungsordnung, insbesondere auf die bundesstaatliche Gliederung nach dem Grundsatz der Gleichbehandlung der Länder sowie auf den Grundsatz der Freiheit der Kunst, Bedacht zu nehmen und die Sicherung der Objektivität und Unparteilichkeit der Berichterstattung, der Berücksichtigung der Meinungsvielfalt und der Ausgewogenheit der Programme sowie die Unabhängigkeit von Personen und Organen des Österreichischen Rundfunks, die mit der Besorgung der Aufgaben des Österreichischen Rundfunks beauftragt sind, gemäß den Bestimmungen dieses Bundesgesetzes zu gewährleisten.

(4) Der Österreichische Rundfunk ist, soweit seine Tätigkeit im Rahmen des öffentlich-rechtlichen Auftrags erfolgt, nicht auf Gewinn gerichtet, er ist im Firmenbuch beim Handelsgericht Wien zu protokollieren und gilt als Kaufmann im Sinne des Handelsgesetzbuches.“

Die festgelegten Richtlinien können jedoch nicht immer strikt befolgt werden, deshalb spielt die Entscheidung des Programmachers ebenfalls eine sehr große Rolle. Man kann seine Tätigkeit am besten mit einer Art Gratwanderung vergleichen, denn die Entscheidungen beim Zusammenstellen des Programmangebots sind oft kompliziert und äußerst heikel. Diese Aufgabe erfordert ein hohes Maß an Sensibilität, Verantwortungsgefühl und auch einen guten Geschmack (vgl. Wolf 2001:174).

3.3 Finanzierung am Beispiel des ORF

Die Ausgaben des öffentlich-rechtlichen ORFs konnten in den 60er Jahren nicht mehr allein über die Rundfunkgebühren gedeckt werden, deshalb schien die sogenannte duale Finanzierung die bestmögliche Lösung für die Erbringung der nötigen Mittel, um den öffentlich-rechtlichen Auftrag zu erfüllen.

3.3.1 Werbeeinnahmen

Der österreichische Rundfunk hat bereits ab 1967 Sendezeiten für kommerzielle Werbung verkauft. Seit diesem Zeitpunkt setzt das Kuratorium auf Vorschlag des Generalintendanten den Zeitrahmen für die Werbeeinschaltungen fest. Diese Zeitrahmen wachsen ständig, das ursprüngliche komplette Werbeverbot wurde im Jahre 1986 aufgehoben, wobei das Werbeverbot zu Ostern, Weihnachten und Allerheiligen vorerst aufrechterhalten blieb (vgl. Wolf 2001:95).

Ab dem Jahre 1993 haben der ORF und der VÖZ (Verband Österreichischer Zeitungen) ein Übereinkommen abgeschlossen, das die Rahmenbedingungen für

eine langfristige Entwicklung des Werbemarkts und der Finanzierung des ORF festschrieb. Dieser Stufenplan sah vor, dass die gesetzlichen Beschränkungen der Werbezeiten schrittweise gelockert wurden (vgl. Wolf 2001:98). Im Jahre 1999 wurde mit der Gründung des ORF-Enterprise GmbH & Co KG das Management des Werbezeitenverkaufs ausgegliedert (vgl. Wolf 2001:99).

Im Bundesgesetz über den Österreichischen Rundfunk BGBl. Nr. 379/1984 idF BGBl. I Nr. 159/2005 3. Abschnitt, § 13 ist u. a. jedoch genau festgelegt, welche Arten von Werbung im ORF aus Gründen des Konsumentenschutzes nicht ausgestrahlt werden können:

„Unter der Wahrnehmungsgrenze liegende Werbesendungen sowie jede Form der Werbung für Spirituosen und Tabakwaren sind untersagt. Der Stiftungsrat kann auf Vorschlag des Bundesministers für soziale Sicherheit und Generationen weitere im Interesse der Volksgesundheit notwendige Beschränkungen hinsichtlich der kommerziellen Werbung festlegen.“

3.3.2 Rundfunkgebühren

Jeder Haushalt, der Hörfunk- bzw. Fernsehsendungen des ORF empfängt, hat regelmäßig ein Programmentgelt (Radioentgelt oder Fernsehentgelt) zu zahlen, dessen Höhe vom Stiftungsrat des ORF festgelegt wird. Das Programmentgelt ist jedoch nur ein Teil der Rundfunkgebühr.

Die Rundfunkgebühr setzt sich aus insgesamt vier Komponenten zusammen. Das bereits angeführte Programmentgelt für Radio und Fernsehen kommt dem ORF zu Gute. Die Radiogebühr (Rundfunkgebühr für Radioempfangseinrichtungen) und die Fernsehgebühr (Rundfunkgebühr für Fernsehempfangseinrichtungen) fließen dem Bund zu. Haushalte, die nur Radiosendungen empfangen, haben die Möglichkeit, nur die Gebühr für das Radio zu zahlen. Der Kunstförderungsbeitrag wird an den Bund abgegeben und im Verhältnis 70:30 zwischen Bund und Ländern aufgeteilt. Vom Bundesanteil des Kunstförderungsbeitrags gehen 85 Prozent an das Bundeskanzleramt, 15 Prozent an das Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur. Die Landesabgabe, die ebenfalls mit den Rundfunkgebühren eingehoben wird, ist je nach Bundesland unterschiedlich hoch und fließt dem jeweiligen Landesbudget zu. Die Höhe und der Verwendungszweck der Landesabgabe wird von jedem Bundesland selbst festgelegt (vgl. <http://www.orf-gis.at/?kategorie=gebuehren&thema=zusammensetzung>).

Rundfunkgebühren pro Monat in Euro ab 01.06.2008 (vgl: http://www.orf-gis.at/?kategorie=gebuehren&thema=tabelle_tv):

	Gesamt	Radio- gebühr	Fernseh- gebühr	Fernseh- entgelt	Kunst- förderung	Landes- abgabe	USt
einzuheben für		BMF ¹		ORF	Bund Länder ²	Länder ³	
Wien	23,06	0,36	1,16	15,10	0,48	4,45	1,51
Niederösterreich	22,71	0,36	1,16	15,10	0,48	4,10	1,51
Burgenland	21,11	0,36	1,16	15,10	0,48	2,50	1,51
Oberösterreich	18,61	0,36	1,16	15,10	0,48	0,00	1,51
Salzburg	21,71	0,36	1,16	15,10	0,48	3,10	1,51
Steiermark	23,71	0,36	1,16	15,10	0,48	5,10	1,51
Kärnten	23,31	0,36	1,16	15,10	0,48	4,70	1,51
Tirol	21,91	0,36	1,16	15,10	0,48	3,30	1,51
Vorarlberg	18,61	0,36	1,16	15,10	0,48	0,00	1,51

1) Die Radio- und die Fernsehgebühr (Rundfunkgebühr für Radio- und Fernsehempfangseinrichtungen) fließt dem Bundesministerium für Finanzen zu.

2) Der Kunstförderungsbeitrag wird im Verhältnis 70:30 zwischen Bund und Ländern aufgeteilt.

3) Die Landesabgabe fließt dem jeweiligen Landesbudget zu. Jedes Bundesland legt die Höhe und den Verwendungszweck der Landesabgabe selbst fest.

Tabelle 1

3.4 Situation des ungarischen MTV und Duna TV

Das öffentlich-rechtliche Fernsehen in Ungarn in seiner jetzigen Form ist – wie in allen neuen demokratischen Ländern – sehr jung. In dieser Arbeit möchte ich lediglich die derzeitige Finanzierung sowie die aktuelle Situation dokumentarischer Sendungen schildern und gehe deshalb auf die komplizierte Geschichte des Fernsehens seit der Wende nicht ein.

Die öffentlich-rechtlichen Fernsehsender MTV1 und MTV2 entstanden sofort nach Fall des Eisernen Vorhangs aus den gleichnamigen staatlichen Sendern. Der länderübergreifende Sender Duna TV, der sich hauptsächlich die Information der ungarischen Minderheiten im Ausland zur Aufgabe gemacht hat, strahlt seit 1992 aus. Alle 3 Sender sind Aktiengesellschaften mit jeweils einer einzigen nicht verkehrsfähigen Aktie. (vgl. http://www.mtvka.hu/docs/ogy2004/ogybesz2004_mell07.pdf). Die ungarischen öffentlich-rechtlichen Anstalten haben

mit einer Vielzahl an privaten Fernsehsendern – 2006 waren es bereits 55 Sender – als Konkurrenz zu kämpfen und haben immense finanzielle Probleme, an deren Lösung seit Jahren gearbeitet wird.

Im ungarischen Mediengesetz von 1996 ist festgehalten, dass die Sender MTV1 und MTV2 mindestens 50% der gesamten Sendezeit Inhalte mit einem öffentlichen Auftrag ausstrahlen müssen. Außerdem ist festgelegt, dass europäische Werke mehr als 50% der Sendezeit im Jahr ausmachen sollen, und mehr als ein Drittel der Sendungen soll in Originalsprache Ungarisch sein. Diese Vorgaben werden jedes Jahr erfüllt (vgl. <http://www.mtvzrt.hu/?id=201433>).

3.4.1 Finanzierung

Die Finanzierung der ungarischen öffentlich-rechtlichen Anstalten erfolgt einerseits durch den Staat und andererseits über Werbeeinnahmen. Die gesamte staatliche Subvention setzt sich aus folgenden drei Teilbereichen zusammen: Der erste Teil ist die Summe der Kosten der Programmausstrahlung durch den Magyar Televízió Zrt, die im ungarischen Mediengesetz (1996. évi I. törvény a rádiózásról és televíziózásról) 75. §. Absatz 1 festgelegt ist. Den zweiten Teil des Betrages bildet die Unterstützung der Magyar Televízió Stiftung durch den Staat, dieser Betrag wird jedes Jahr im Rahmen der Budgetverhandlungen für das nächste Jahr beschlossen (vgl. [http://www2.pm.gov.hu/web/home.nsf/\(PortalArticles\)/E727D8D7EC38CCD4C12573B90034EC03/\\$File/2008_kv_torveny.pdf?OpenElement](http://www2.pm.gov.hu/web/home.nsf/(PortalArticles)/E727D8D7EC38CCD4C12573B90034EC03/$File/2008_kv_torveny.pdf?OpenElement)). Die genaue Summe wird jährlich im Internet veröffentlicht. Der letzte Teil der staatlichen Unterstützung, die Übernahme der Betriebskosten durch den Staat, kam später dazu. Nicht der Verbraucher in Ungarn zahlt für das Fernsehen, sondern der Staat übernimmt dieses - ursprünglich für die Konsumenten vorgesehenes - Entgelt seit 2002 aufgrund eines Beschlusses der damaligen Regierung. Die genaue Aufteilung ist ebenfalls im ungarischen Mediengesetz 84. §. Absatz 2 verankert: 40 % geht an das Magyar Televízió Zrt, 28 % an das Magyar Rádió Zrt und 24 % an das DUNA TV Rt. 6 % kommt den Ausschreibungen für die Unterstützung öffentlich-rechtlicher Fernsehsendungen zugute, der Rest der Summe geht an das Gremium und an die Stiftungen Magyar Televízió, Magyar Rádió und Hungária Televízió.

3.4.2 Dokumentarische Sendungen

3.4.2.1 Regelmäßig gesendete Formate

Im ungarischen öffentlich-rechtlichen Fernsehen werden – ähnlich wie im Österreichischen – verschiedene Formen dokumentarischer Sendungen angeboten, großteils handelt es sich um informative Wochenmagazine mit gesellschaftlichen,

politischen oder kulturellen Inhalten. Diese Sendungen werden in der Regel von einem Moderator geführt und bestehen aus einer Reihe von kurzen Beiträgen und Mini-Dokumentarfilmen. Sehr hohes Niveau weist die wöchentliche Sendung „Szempont“ auf, sie beschäftigt sich Woche für Woche mit gesellschaftlichen Phänomenen. Besonderes am Konzept dieser Sendung ist, dass die Themen immer aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet werden, so bekommt der Fernsehzuschauer ein Bild präsentiert, das ihm nicht nur einseitige Informationen liefert (vgl. Interview 2).

3.4.2.2 Dokumentarfilme

Ungarische Dokumentarfilme werden auf den Sendern MTV1 und MTV2 sowie Duna TV ohne Regelmäßigkeit, eher rar gesendet. Es liegt nicht am Fehlen der Produktion solcher langen Filme, eher ist die große Konkurrenz durch die zahlreichen privaten Sender das Problem, beziehungsweise wird angenommen, dass auf der Rezipientenseite das Interesse fehlen würde. Unter Dokumentarfilmen versteht man in Ungarn Filme, die sich mit der derzeitigen Situation der Bevölkerung auseinandersetzen, Zeitgeschichte verarbeiten oder Nachbarländer thematisieren, vorrangig mit ungarischem Bezug. Jedes Jahr werden genügend lange Dokumentarfilme im Auftrag der Fernsehanstalten gedreht, jedoch bleiben einige im Archiv, im Kino werden sie ebenfalls nicht gezeigt (vgl. Interview 2). Die Dichte der ungarischen Dokumentarfilme wächst lediglich am Staatsfeiertag sowie an Jahrestagen von wichtigen geschichtlichen Ereignissen, dann werden sehr viele Filme zum jeweiligen Thema gezeigt.

Dokumentarfilmliebhaber kommen nun dennoch nicht zu kurz, ab August 2008 werden sogar 2 regelmäßige Sendeplätze wieder langen Dokumentarfilmen gewidmet. Es handelt sich dabei um bekannte internationale Produktionen, die auf der ganzen Welt für Diskussionen sorgten (vgl. <http://www.mtvzrt.hu/?id=295365>). Ausländische Produktionen wurden bislang auch gezeigt, jedoch ohne System und Regelmässigkeit.

4 Das dokumentarische Arbeiten

Das Dokument wird laut Brockhaus wie folgt definiert:

„[mlat., zu lat. Docere ‚beweisen‘]

das, Urkunde, amtl. Schriftstück; Beweismittel, Beleg“ (Der Brockhaus Band 3:341)

Eine weitere Definition des Begriffes Dokument habe ich unter 4.2 angeführt.

Die Komplexität des Begriffes „Dokumentarfilm“ führt Thomas Schadt dem Leser vor Augen:

„Im Herbst 1998 starteten der Dokumentarfilmer Christoph Hübner und ich über das ‚Haus des Dokumentarfilms‘, Stuttgart, unter Kollegen eine Umfrage. Die Frage lautete: Was ist ein Dokumentarfilm?

Ein Ergebnis der zahlreichen Antwortbriefe war, dass es im Meinungsbild zu dieser Frage keine disparatere Gruppe gibt, als der Dokumentarfilmer selbst. Die folgenden Zitate aus diesen Umfragen mögen verdeutlichen, wie schwierig es in der uns umgebenden Kultur- Film- und Fernsehlandschaft geworden ist, ein einheitliches Credo zur Frage des Dokumentarischen zu formulieren.“ (Schadt 2002:16)

Diese Sequenz zeigt, dass eine Definition des Dokumentarfilms nahezu unmöglich ist. Eines kann jedoch festgelegt werden: dokumentarisches Fernsehen versucht immer, einen Teil von der Wirklichkeit zu zeigen. Das unterscheidet alle Arten von Dokumentationen von den sogenannten fiktiven Spielfilmen. Dokumentarfilmer haben eines gemeinsam: sie streben alle nach der Glaubwürdigkeit ihrer Person, ganz egal, mit welchen stilistischen Mittel sie in ihren Filmen arbeiten.

Die Wirklichkeit, auch wenn sie filmisch nie ganz objektiv abgebildet werden kann, ist die Grundlage jedes Dokumentarfilms.

Ein wichtiger Faktor bei der Beurteilung von dokumentarischen Sendungen ist meiner Meinung nach die Qualität, die man zunehmend nur im öffentlich-rechtlichen Fernsehen findet. Die Fernsehjournalisten und Dokumentarfilmemacher, die sich mit einer Definition des Begriffes auseinandergesetzt und Bücher zum Thema publiziert haben, streben nach Qualität. Ich untersuchte einige dieser Publikationen und wählte für das Fachterminus Dokumentarfilm bewusst eine einfache, gradlinige Definition (siehe im Glossar unter Dokumentarfilm), weil dieses Genre sehr facettenreich ist, jedoch immer auf dem selben Grundsatz aufbaut: auf das wirklich Geschehene.

Thomas Schadt, zeitgenössischer Dokumentarfilmemacher, schreibt über dokumentarisches Arbeiten (2002:22):

„Ich beginne mit einem Plädoyer für das Authentische, meinem ganz persönlichen Dogma für die dokumentarische Arbeit: Dokumentarfilm ist Realität, nonfiktionale Realität.“

4.1 Geschichte anhand der wichtigsten Persönlichkeiten des frühen Dokumentarfilms bis 1960

Formen von Dokumentarfilmen und Fernseh-Reportagen, so wie sie heute sind, waren technisch erst Ende der Fünfziger-, Anfang der Sechzigerjahre des Zwanzigsten Jahrhunderts möglich. Vorher waren die Kameras und die Tonaufnahmegeräte so sperrig, dass spontanes Filmen und Originalton-Sequenzen unmöglich waren. Nichtsdestotrotz sind einige frühe Arbeiten für die spätere Entwicklung des Genres unverzichtbar (vgl. Witzke et al. 2003:43).

Die folgenden internationalen Dokumentarfilmer stellen eine unvollständige Auswahl dar, sie werden jedoch auf der ganzen Welt als die Väter des Dokumentarfilmes als Genre angesehen, ihre Werke sind heute noch spannend und lehrreich für spätere Dokumentaristen.

4.1.1 Gebrüder Lumière

Die erste öffentliche Filmvorführung am 28. Dezember 1895 in Paris wird allgemein als der Beginn der Filmgeschichte gesehen. Dies veranstalteten die Gebrüder Lumière gegen Eintrittsgeld und führten kurze Filme, die eher lebendige Fotografien waren, vor. Die Zuschauer, teils erschrocken, teils überrascht, erlebten bewegte Bilder aus dem Alltag. Ein Kind auf den Knien der Mutter, während sie es füttert, Arbeiter, die die Fabrik nach der Arbeit verlassen und die Ankunft eines Zuges, dessen Lokomotive die Kinobesucher in Panik versetzte, als sie an ihnen (an der Kamera) vorbeiraste. Die neue vorgeführte Technik hatte einen sensationellen Erfolg, da die Zuschauer das Gefühl hatten, alles unmittelbar mitzuerleben. Diese große Begeisterung hielt jedoch nur etwa zwei Jahre an, da die Gebrüder Lumière es nicht geschafft haben, ihre Werke inhaltlich weiterzuentwickeln. Die Neuartigkeit der Erfindung erblasste schnell, denn die Filme hatten keine Geschichten, sie gaben nur Alltägliches wieder (vgl. Witzke et al. 2003:43).

4.1.2 Robert Flaherty (1884-1951)

In der Filmgeschichte wird „Nanook of the North“ (Nanuk, der Eskimo, 1922) von Robert Flaherty als erster Dokumentarfilm angesehen (vgl. Witzke et al. 2003:45). Er schuf mit diesem Film etwas völlig neues, einen spannenden Film, der einerseits allgemeine Informationen über das Leben der Innuits und andererseits eine individuelle kontinuierliche Geschichte einer Familie lieferte.

Dieser Film war das Ergebnis jahrelanger Recherche bei den Eskimos im Norden. Flaherty baute zwar romantische Elemente ein und stellte die Ureinwohner als

Halbwilde, wenig zivilisierte Menschen dar – der Grund hierfür war, die Zuschauer zu beeindrucken– der eigentliche Schwerpunkt des Films war jedoch rein realistisch und dokumentarisch: der tägliche Kampf der Inuits gegen den harten Winter und um Nahrung (vgl. Musser 1998:84).

„Nanook of the North übernahm in vielerlei Hinsicht die Erzähltechniken des Hollywood-Kinos und operiert an der Grenze zwischen Dokumentar- und Spielfilm, indem er ethnografische Beobachtungen in einer romantischen Filmerzählung verarbeitet. (...) Trotz dieser eindeutigen Fiktionalisierung rühmte André Bazin später die langen Einstellungen des Films für die Sorgfalt, mit der Flaherty seinem Thema und den Schauplätzen begegnete.“ (Musser 1998:84)

Nanuk eroberte blitzschnell alle europäischen Metropolen und Flaherty gilt mit vier weiteren langen Filmen seitdem als Vater des Dokumentarfilms, obwohl seine Arbeitsweise immer wieder auf Kritik stoß (vgl. Witzke et al. 2003:47).

„Und trotzdem: Flaherty ging nicht ins Studio; er drehte nicht mit Schauspielern. Die Menschen, die Flaherty vor seine Kamera holte, waren aus Fleisch und Blut. Hie Härte ihres Lebens, die er z.T. in nachgestellten Szenen darstellte, reflektiert die wirkliche Härte ihres Alltagslebens. In schrecklicher Art und Weise wurde das deutlich, als Nanook und seine Familie kurz nach den Dreharbeiten ums Leben kamen.“ (Witzke et al. 2003:50)

4.1.3 Dziga Wertow (1896-1954)

Montagetechnik und die bewusste Einsetzung der Kamera im Film hat die Entwicklung des Mediums stark beeinflusst. Junge Künstler, die sich besonders für das Filmschaffen interessierten, nutzten die kulturell fruchtbare Zeit nach der Oktober-Revolution in der Sowjetunion dazu, das Medium Film mit besonderem Schwerpunkt auf die Organisation des Filmmaterials im Schneiderraum weiterzuentwickeln (vgl. Witzke et al. 2003:50).

„Die russischen Filmschaffenden waren die Ersten, die systematisch die Gesetze und Ausdrucksmöglichkeiten der Montage untersucht und angewendet haben.“ (Witzke et al. 2003:50)

Dziga Wertow spielte dabei eine sehr wichtige Rolle, sowohl mit seinen filmischen Arbeiten, als auch mit seinen theoretischen Schriften und Manifesten. Er gründete die Monatsfilmschau, die Kino-Prawda (Kino-Wahrheit) und später die Gruppe KINO-GLAS (auch Kino-Auge), bestehend aus jungen, technikbegeisterten Künstlern, für die die mechanische Kamera geradezu ein Eigenleben führte. Der Operateur unterstützte die Kamera lediglich als „Kinoki-Pilot“, er fungiere bloß als Helfer des Maschinenauges (vgl. Witzke et al. 2003:51).

Wertows überragendes Werk „Čelovek s kinoapparatom“ (Der Mann mit der Kamera, 1929) verbindet die futuristische Ästhetik, von der Wertow beeinflusst war, mit Marxismus und damit unterstützte er als Kameramann den Aufbau einer neuen,

sowjetischen Welt (vgl. Witzke et al. 2003:50). Seine virtuose Montagearbeit kommt in diesem Film am intensivsten zum Ausdruck.

„Dieser Anspruch wird filmisch durch das Nebeneinanderstellen von Szenen und Gebäuden umgesetzt, die an verschiedenen Schauplätzen aufgenommen [sic!], wodurch eine imaginäre, künstliche Stadt entsteht. Alkoholismus, Kapitalismus (durch die neue Wirtschaftspolitik) und andere vorrevolutionäre Probleme bestehen weiterhin neben positiven Entwicklungen. Es ist Aufgabe des Films, diese Wahrheiten dem neuen Sowjetbürger zu präsentieren (...). Daher thematisiert Čelovek s kinoapparatom ständig den Prozess des Filmschaffens – Inszenierung, Schnitt, Vorführung und Rezeption. Vor diesem Hintergrund ist Vertovs Arbeit ein Manifest des Dokumentarfilms und eine Absage an den Spielfilm, gegen den Vertov auch in seinen Schriften Stellung bezog.“ (Musser 1998:86)

Wertow verzichtet auf das Narrative, auf das Literarische in seinem Film und setzt völlig auf die Wirkung der Montage. Dies macht seinen Film zu einem einzigartigen und innovativen Werk, das das spätere dokumentarische Schaffen auf der ganzen Welt bereichert. Wertows Kamera fängt das Leben in seiner Unmittelbarkeit ein, die Montage jedoch formt aus dem Material politische oder gesellschaftliche Botschaften. Die Filmbilder konnten aus dem Kontext gerissen und in neuen Formationen zusammengesetzt werden. Wertow hatte die Absicht, hinter der Oberfläche der Dinge die Wahrheit zu suchen (vgl. Witzke et al. 2003:52).

4.1.4 John Grierson (1898 – 1972)

Griersons Definition des Dokumentarfilms als „creative treatment of actuality“ (vgl. Witzke et al. 2003:54) sagt das Wesentliche über seine Auffassung aus. Diese Aussage ist zugleich auch ein Qualitätssiegel für dokumentarisches Arbeiten: Es muss mehr sein, als die Aneinanderreihung von gefilmtem Material.

Frühere gefilmte Situationen, auch „Ansichten“ (vgl. Gunning 1995:111) genannt, unterscheiden sich wesentlich von einem Dokumentarfilm:

„Die Ansichten und der Dokumentarfilm unterscheiden sich nach Grad, Methode und Zweck der Interpretation. Ich denke, der Dokumentarfilm entsteht in dem Moment, in dem, wie Grierson es ausdrückt, das filmische Material neu geordnet wird, also durch Schnitt und Zwischentitel in einen diskursiven Zusammenhang gestellt wird.“ (Gunning 1995:118)

Laut Grierson funktioniert der Dokumentarfilm nur dann, wenn er eine Einheit aus Bildern und Argumentationen bzw. einer gewissen Dramatik bildet. Die überdachte, geordnete Struktur schafft die Spannung und befriedigt das Interesse der Zuschauer, wobei sein eigenes Werk pädagogische, sogar propagandistische Züge aufwies (vgl. Witzke et al. 2003:53).

Sein Werk „Drifters“ (1929) ist nicht aus der Entwicklung der Dokumentarfilmgeschichte wegzudenken. Dieser Film kann als Sozialdokumentation gesehen werden. Keine Einzelperson, wie z. B. in Flahertys

Nanook, sondern eine Gruppe von Fischern, eine soziale Schicht, wird mit authentischen (keine Schauspieler, keine Dekorationen) und mit dramaturgischen Mitteln (Montage, abstrakte Darstellung) dargestellt (vgl. Witzke et al. 2003:55).

„Der Film zeigt die Arbeit von Treibnetzfishern, die mit ihrem Boot nach Heringsschwärmen suchen und kombiniert eine an Flaherty angelehnte „Mensch gegen Natur“ – Handlung mit abstrakten Großaufnahmen (...)“ (Musser 1998:88)

Grierson verwies seine Darsteller jedoch an die Peripherie seines Films, für ihn waren die Individuen untergeordnet, die Darstellung von einer größeren Einheit, in diesem Fall von der Ausbeutung der Fischer, stand im Vordergrund:

„Grierson bestand kategorisch darauf, den individuellen Helden abzulehnen, (...). Anstelle der privaten Person müsse man im Film den Menschen im öffentlichen Leben zeigen, und zwar als ein Element (eines von vielen) der Gesellschaft. (...)“

Meist wählten die Regisseure den leichtesten Weg und behandelten die Menschen als Symbole.“ (Witzke et al. 2003:56)

4.1.5 Richard Leacock (*1921)

Der Durchbruch des eigentlichen Dokumentarfilmes, den wir als Zuschauer heute kennen, gelang erst um das Jahr 1960, als leichte und leise Handkameras, tragbare Tonausrüstungen und hoch empfindliche Filmmaterialien entwickelt wurden (vgl. Witzke et al. 2003:56). Die Dokumentarfilme waren im Gegensatz zu den Spielfilmen, sogenannten „fiktionalen“ Filmen, großteils immer noch nach dem bildtechnischen Prinzip des Stummfilmes aufgebaut (vgl. Roth:1982:9), und da Originalton – Aufnahmen aus technischen Gründen sehr selten möglich waren, wurde der Ton in den meisten Fällen nachsynchronisiert.

„Der Bruch, der sich beim Spielfilm um 1930 vollzog, wurde im Dokumentarfilm erst dreißig Jahre später sichtbar. Zwar benützt auch der Dokumentarfilm der dreißiger, vierziger und fünfziger Jahre den Ton, da aber wegen der unhandlichen Technik Originalton in der Regel nicht möglich war (nur in Wochenschauen gab es häufiger Originaltonpassagen) dominierte der Kommentar. (...) Viele Dokumentarfilme dieser drei Dekaden glichen eher Bildgedichten als Reportagen oder Dokumentationen im journalistischen Sinne.“ (Roth 1982:9)

Die neue Technik ermöglichte nach 1960 das spontane Drehen mit Originalton, das bis heute eines der signifikantesten Merkmale des dokumentarischen, journalistischen Fernsehens ist. Der Kameramann bemühte sich ab diesem Zeitpunkt nicht mehr um einen harmonischen, ästhetischen Bildaufbau, sondern wandte sich dem sprechenden Menschen zu (vgl. Roth 1982:9). Der Schwerpunkt der dokumentarischen Arbeit verlagerte sich. Bis 1960 genügte es, dass Filmemacher ihre Themen aus der Wirklichkeit nahmen und diese dann nach Belieben bzw. nach Möglichkeit filmisch repräsentierten, sogar inszenierten. Ab 1960 strebten junge Dokumentaristen die unverfälschte Wiedergabe von realen Situationen an, wobei es

immer um Geschehnisse in der Öffentlichkeit ging, da das Privatleben zu dieser Zeit noch Tabu war (vgl. Roth 1982:9). Je weniger der Filmemacher eingreift, desto authentischer ist das filmische Endprodukt, war ihr Leitsatz. Was bereits vergangen ist, oder sich nicht abbilden lässt, wurde in O-Ton Gesprächen rekonstruiert. Richard Leacock leistete revolutionäre Arbeit: Um seine Person sammelten sich talentierte junge Filmemacher, die in den USA eine prägende Form des Dokumentarfilmes schufen: Das sog. „Direct Cinema“, auch „uncontrolled cinema“ oder auf die Kameraarbeit bezogen „living camera“ genannt (vgl. Roth 1982:9).

„Er wollte seine Kamera so einsetzen, dass ihre Anwesenheit auf die gefilmten Menschen so wenig Einfluss wie möglich ausübte. (...) Für Leacock besteht die Aufgabe des Dokumentaristen darin, reale Vorgänge sicht- und hörbar einzufangen, um ihnen den ‚Augenblick der Wahrheit abzuluchsen‘.“ (Witzke et al. 2003:57)

Leacock handelt nach Wertow, sein Ziel ist es, das Leben zu überrumpeln, so, dass die Kamera zum Augenzeugen wird. Jedoch behält Leacock die Zeitabfolge bei und arbeitet weniger mit Montage, weil letzteres den Inhalt beeinflussen würde und die Authentizität reduzieren würde. Er sucht das Drama im Alltag und glaubt an die „gefundene Geschichte“, sein Film greift Themen auf, die zwar alltäglich sind, in denen jedoch Dramatisches vorprogrammiert ist, wie z. B. Autorennen, Präsidentschaftswahlen, Fünfplingsgeburten oder Todeskandidaten (vgl. Witzke et al. 2003:57). Diese Themen ähnelten sich darin, dass es oft um Menschen in Entscheidungssituationen ging.

Ein vieldiskutiertes Grundproblem dieser Filmmethode ist, in wie weit sich die Ereignisse im Falle der Anwesenheit von einem – noch so kleinen – Kamerateam verändern. Werden die Protagonisten nicht doch für die Kamera spielen? Leacocks Methode, um dies möglichst zu umgehen, war es, die Gegenwart des Teams auf das absolute Minimum zu reduzieren (vgl. Witzke et al. 2003:58).

„Die Filme Leacocks sind wie Geschichten angelegt. Die spektakulären Sujets garantieren aus sich heraus das Drama. Es sind Sets, bei denen alles auf eine Entscheidung drängt, in denen es um Leben und Tod geht. Diese Abläufe haben vorsehbar einen Anfang, einen Konflikt und einen Höhepunkt. (...) Der Ausgang bleibt bis zum Schluss ungewiss. Nie weiß der Zuschauer mehr als die Protagonisten und das Kamerateam gewusst haben. Die dramatischen Sujets, der hohe Grad an Authentizität und das offene Ende schaffen beim Zuschauer das Gefühl des intensiven Miterlebens.“ (Witzke et al. 2003:59)

Später wurde Leacock von Filmemachern für seine Arbeitsmethode kritisiert, da einige der Meinung waren, seine Filme seien oberflächlich und würden nur die äußerlichen Aspekte der gefilmten Situation wiedergeben. Trotz aller Kritik zählt Leacock zu den wichtigsten Persönlichkeiten des Dokumentarfilms, eben gerade für seine objektive Betrachtung und Darstellung realer Situationen aus dem Leben, die dem Zuschauer eine eigene Beurteilung ermöglicht (vgl. Witzke et al. 2003:59).

4.1.6 Jean Rouch (1917 – 2004)

In Frankreich entwickelte sich parallel zu Leacock's Direct Cinema eine zwar in seinem Stil ähnliche Gattung, die jedoch eine andere filmische Philosophie vertritt. Geprägt wird das französische „Cinema-Verité“ ebenfalls von Wertow:

„Um die theoretischen Fragen zu untersuchen, die das ‚Cinema-vérité‘ aufwirft, muss man den Begriff auf seine Ursprünge zurückführen. Die Urheber der ‚Formel‘, Jean Rouch und Edgar Morin, ließen sich von einem Ausdruck anregen, den der sowjetische Regisseur Dsiga Wertow in folgendem Zusammenhang brauchte:

Wertow war ein Kameramann, der mit der Gründung und Leitung einer Wochenschau mit dem Titel ‚Kino Prawda‘, beauftragt wurde, einer gefilmten Ergänzung der großen Tageszeitung. Das Wort ‚Kino Prawda‘, das soviel wie ‚Film-Wahrheit‘, also ‚Cinéma-verité‘, bedeutet, wurde zu Wertows Motto (...)“ (Sadoul 1966:6)

Demnach erkennen wir die Verbindung zwischen Rouch und Leacock, sowie den großen Einfluss Wertows auf die weitere Entwicklung des Genres Dokumentarfilm. Die zwei Hauptfiguren des non-fiktionalen Films der 60er Jahre stehen sich mit ihren Ansichten jedoch gegenüber.

Jean Rouch erkannte bereits während seinen ersten Arbeiten, dass die Gegenwart einer Kamera das Verhalten der beobachteten Personen beeinflusst. Er war der Meinung, dass das Inszenieren in Dokumentarfilmen ebenso nötig ist wie in fiktionalen Filmen, die Improvisation in seinen Werken war nicht spontan, er studierte seine Protagonisten und erstellte eine Art Drehbuch, oder treffender gesagt, einen Drehplan, der nur Richtlinien enthielt (vgl. Sadoul 1966:14).

„Anstatt zuvor Erdachtes zu inszenieren, könne man zunehmend freier mit der Kamera den Film direkt ‚schreiben‘; die Kamera werde zum Federhalter.“ (Hohenberger 1988:224)

Ein Versuch der näheren Erläuterung des Begriffes cinema verité hilft uns dabei die Filme Rouchs besser interpretieren zu können:

„Gedacht als Hommage an Vertow, gleichzeitig projektiv als Ausblick auf die Zukunft des Dokumentarfilms gerichtet, andererseits aber auch schnell von amerikanischen Autoren für das „direct“ übernommen, war die terminologische Verwirrung schließlich groß. Morin und Rouch versuchten in der Folgezeit mehrfach, den Begriff zu erläutern, gerade auch in seiner Abgrenzung zu Vertow, die vor allem im Verhältnis von Kamera und vorfilmischer Realität liegt. Während Vertow heimlich drehte, ist ja die offene Anwesenheit der Kamera Kennzeichen des cinéma verité. Die Übereinstimmung mit Vertow liegt im Begriff der Wahrheit, der keineswegs empirisch gemeint ist, sondern die nur mit den Mitteln des Films herstellbare Wahrheit über das Sichtbare hinaus betrifft, also die Wahrheit des Films als enthüllenden Diskurs über das nichtfilmisch Reale meint.“ (Hohenberger 1988:228)

Wertow war damals der Meinung, dass sich der Filmmacher in die Geschehnisse vor der Kamera nicht einzumischen hat und versuchen soll, möglichst unauffällig zu agieren, damit sich das Verhalten der Protagonisten nicht ändert. Rouch dagegen greift in seinen Filmen ein, er lässt die Kamera bewusst werden. Der Entstehung des kontrollierten Dokumentarfilms stand nun nichts mehr im Wege. Rouchs Schaffen stellte hiermit einen Gegenpol zu Leacock's Arbeiten dar. Das *cinema verité* versuchte nicht, ein bestimmtes Thema passiv abzufilmen, so wie das *direct cinema*, sondern ging auf Konfrontation, machte die Kamera bewusst und erhoffte sich so, aus dem Gefilmten die Wahrheit, die sich verbirgt, hervorzuholen. Rouch drehte in den 60er Jahren einige für das spätere dokumentarische Arbeiten sehr wichtige Werke, in denen die Protagonisten sich für die Kamera und somit dem Rezipienten öffneten. Es könnte sogar behauptet werden, dass die Kamera provozierte und durch diese Haltung der Kamera offenbarten sich Wahrheiten, die den Vertretern des unkontrollierten Films verborgen blieben (vgl. Roth 1982:16ff)

Die Filme Jean Rouchs waren bereits an der Grenze zwischen Spielfilm und Dokumentarfilm, er leistete mit seinen ethnografischen Dokumentationen einen sehr wichtigen Beitrag zur Entwicklung des heutigen Dokumentarfilms.

4.2 Dokumentation im öffentlich-rechtlichen Fernsehen

„Inter – esse ist lateinisch und heißt: ‚Dabei – sein‘. Jeder Filmbericht ist verfehlt, wenn wir für ein gutes Thema kein Interesse zu wecken und zu erhalten vermögen. Der Zuschauer ist dann ‚nicht dabei‘, er ist woanders – sei es körperlich, sei es auch nur mit seinen Gedanken. Unsere Arbeit ist vertan und das darin investierte Geld verschwendet.“ (Appeldorn 1970:72)

Im Zeitalter der Massenkommunikation ist mehr oder weniger jeder von uns ein Fernsehexperte. Als Zuschauer des Mediums Fernsehen erkennen wir in den ersten Sekunden einer Sendung, um welche Gattung es sich dabei handelt, ob Spielfilm, Zeichentrickfilm, Reportage oder Quizsendung uvm. In diesem Kapitel werden einige unterschiedliche Formen des dokumentarischen Fernsehens erläutert.

Im dokumentarischen Fernsehen geht es immer um Geschichten, die einen authentischen Kern haben. Aus Naturfilmen, geschichtlichen Dokumentarfilmen, informativen Reportagen über aktuelle weltpolitische Ereignisse und sozialkritischen Filmen mit gesellschaftlich relevanten Themen kann sich der Zuschauer nicht nur informieren sondern sich auch eine eigene Meinung bilden. An dieser Stelle noch eine Definition des Begriffes Dokument:

„Der Begriff Dokument (von lat.: documentum) bedeutet Beweis, glaubwürdiges Zeugnis. Der allgemeingültige Gebrauch des Begriffes weist auf Schriftstück mit einer juristischen Bedeutung hin, das als Beweismittel oder Bestätigung dient. (...) Dokumente sind alle materiellen physikalischen Träger auf denen der Mensch

bewusst eine Information für die Bedürfnisse der Erhaltung in der Zeit (oder im Raum) fixiert hat.“ (Drenska Wehrli 1996:24)

Das Fernsehen ermöglichte erstmals die zweidimensionale Darstellung unserer dreidimensionalen Wirklichkeit, die bewegten Bilder und der Originalton schufen eine neue Möglichkeit und Form der Rezeption von Geschehnissen.

Reportagen und Dokumentationen hat es in Form von Erzählungen wahrscheinlich schon immer gegeben (vgl. Witzke et al. 2003:36), das neue Medium Fernsehen erleichtert jedoch den Informationsfluss enorm und mit Hilfe der Technik liefert es auch originale Bild- und Tonbelege für diverse Themen.

Der Inhalt eines audiovisuellen bzw. nur eines Audio-Dokumentes kann jedoch nie vollkommen objektiv sein, da die Schaffenden bereits mit Produktionswerkzeugen, wie z. B. der Montage individuelle Ansichten einbringen. Die wichtigsten dieser Werkzeuge habe ich im Glossar ausführlich definiert. Die Inhalte dürfen jedoch nicht manipulativ verändert werden, da dies in der Branche als Betrug gilt (vgl. Witzke et al. 2003:32).

„Der Grad der Zuverlässigkeit des Dokumentes hängt von den Zielen und Aufgaben des Journalisten ab. Verschieden sind die Methoden für die Darstellung und die Bearbeitung eines und desselben Teils der Wirklichkeit“ (Drenska Wehrli 1996:26)

Die Auswahl u. a. dokumentarischer Sendungen im öffentlich-rechtlichen Fernsehen wird immer nach den Kriterien des Rundfunkgesetzes (siehe Kapitel 3) festgelegt.

4.2.1 Genres des dokumentarischen Fernsehens

„Kaum eine Filmform hat so viele unterschiedliche Produkte hervorgebracht, wie der Dokumentarfilm. Es gibt Filme, die weitgehend dem Verständnis von authentischer Reportage entsprechen; es gibt Dokumentarfilme, in denen ein Schauspieler einen Text vorliest und sonst nichts passiert; es gibt Dokumentarfilme, die aus Spielfilmszenen und Bildern von Überwachungskameras kompiliert sind.“ (Witzke et al. 2003:76)

Diese Aussage lässt sich sehr gut auf das Fernsehinformationsangebot projizieren. Das Medium Fernsehen, insbesondere das öffentlich-rechtliche Fernsehen, bietet den interessierten Zuschauern auch im heutigen, medial überfluteten Zeitalter eine Möglichkeit, dokumentarische Sendungen zu sehen, egal ob eine Reportage, eine Tierdokumentation oder eine Hintergrundinformationssendung zu aktuellen politischen oder gesellschaftlichen Ereignissen.

Das öffentlich – rechtliche Fernsehen und dokumentarische Sendungen sind im Allgemeinen mit dem Medienbewusstsein des Rezipienten eng verbunden, denn – nehmen wir als Beispiel den österreichischen ORF – er muss als öffentlich – rechtliche Anstalt ein im Mediengesetz festgelegtes Pensum an informativen

Sendungen ausstrahlen, die mit journalistischer Arbeit und auf Basis der Dokumentation entstehen. Zu diesen dokumentarischen Formen zählen u. a. Reportagen, politische Informationssendungen, geleitete Diskussionen zu ausgewählten Themen und kurze Beiträge in den Nachrichten im Hauptabendprogramm. Im Laufe seiner Entwicklung hat das Fernsehen verschiedenste Formen von dokumentarischen Sendungen hervorgebracht.

4.2.1.1 Die Reportage

Die Reportage beinhaltet ihren Kern bereits in ihrer Bezeichnung: Die Reportage, also ein Ereignis, wird von einem Reporter mit seiner Kamera dargestellt. Das Wort stammt aus dem lateinischen „reportare“ und bedeutet in etwa ein „Augenzeugenbericht“. Die Reportage ist eine Erlebnisschilderung, eine faktische, jedoch gezwungenermaßen subjektive Darbietung einer Tatsache (vgl. Witzke et al. 2003:16).

„Immer wird Bezug auf die Person des Reporters genommen. Es geht um die Perspektive des Betrachters, die Frage, wie sich ein Sachverhalt in einem bestimmten Moment dem Reporter darbietet. Es wird Wert darauf gelegt, dass es der Reporter ist, der das Ereignis schildert. (...) Der Reporter als Augenzeuge ist für alle Definitionen der Reportage ein konstituierendes und unstrittiges Element. Der Reporter fasst kein Bücherwissen zusammen und er berichtet nicht vom Hörensagen, er geht vor Ort und schaut sich die Dinge selbst an.“ (Witzke et al. 2003:16)

Die Fernsehreportage ist unter den Fernsehmachern das meistdiskutierte Genre, denn manche halten sie für eine billige, banalisierte Form des wirklichen, fiktionalen Fernsehens, andere dagegen sprechen von der „Königsdiziplin“ selbst. (vgl. Witzke et al. 2003:7)

Die gute Reportage gehört zu den schwierigsten Formen der audiovisuellen Informationsvermittlung, denn es geht hauptsächlich darum, dem Zuschauer das Gefühl zu vermitteln, bei einer Situation dabei gewesen zu sein. Die Reportage entwickelt sich in mehreren Etappen und benötigt das gut funktionierende Zusammenwirken eines Fernsightteams und eine gründliche Recherche des jeweiligen Themas bzw. Schwerpunkts. Der wichtigste Aspekt bei der Gestaltung einer Reportage ist die Präsenz des Journalisten. Seine Rolle ist die Erzählerrolle, er steuert den Grad der Authentizität durch seine aktive Anwesenheit (vgl. Klinger et al. 2004:112). Eine gelungene, gute Reportage zeichnet sich ebenfalls auch dadurch aus, dass der Rezipient das Gefühl vermittelt bekommt, „life“ dabei zu sein, alles hautnah zu erleben. Dies ist der Grund, warum die Produktion einer wirklich guten Reportage nicht zu unterschätzen ist.

„(...) dass man das Publikum nur dann für eine Geschichte wirklich interessieren kann, wenn einem ein emotionaler Zugang gelingt. Wenn man es also schafft, in jedem Zuseher eine Saite zum Schwingen zu bringen. Sei es, dass man Freude oder

Angst auslöst, sei es dass man Haltungen bestärkt oder abschwächt. Nur eines darf man nicht, nämlich beliebig und gleichgültig sein, denn dann reagiert das Publikum genauso.

Die beste Möglichkeit spannende Beiträge und Reportagen zu machen ist, dass der Journalist nicht von außen oder von oben herab an eine Geschichte herangeht, sondern dass er sich in den Blickwinkel der jeweilig [sic!] handelnden Personen versetzt.“ (Klinger et al. 2004:111)

4.2.1.2 Der Dokumentarfilm

Der klassische Dokumentarfilm ist bemüht – im Gegensatz zu einem journalistisch-dokumentarischen Beitrag – seinen Inhalt auf filmisch-ästhetischer Ebene darzustellen (vgl. Witzke et al. 2003:77), auf einer Ebene, die bei rein informativen Kurzbeiträgen nicht relevant ist.

Das Format Dokumentarfilm erlaubt dem Schaffenden auf Grund seiner Vielschichtigkeit sehr viel Spielraum. Es existieren derart verschiedene Definitionen und Richtlinien zu diesem Genre, dass man angefangen von Experimentalfilmen bis hin zu der ORF-Serie „Universum“ alles als Dokumentation einstufen kann. Allgemein kann man sagen, dass TV-Dokumentarfilme dramaturgisch auf keinen Fall linear verlaufen dürfen. Das Tempo des Films ist ausschlaggebend für die Spannung und garantiert die Treue des Zuschauers, denn die Konkurrenz ist sehr groß. Spannende Höhepunkte müssen genau deswegen immer wieder und sehr gut geplant werden, damit eine Dokumentation ein „Wechselbad der Gefühle“ wird und die Gefühlswelt der Rezipienten stimuliert, es muss ein ständiger auf – und - ab Zustand erzielt und gehalten werden. (vgl. Klinger et al. 2004:115)

Das öffentlich-rechtliche Fernsehen hat jedoch die Arbeit der Dokumentaristen u. a. auf der Zeitebene eingeschränkt, die Filme, die für das Fernsehen produziert werden, müssen dem vorgegebenen Zeitraum auf die Sekunde entsprechen, meistens handelt es sich um ein 30- oder 45 – Minuten-Raster. Neben der Zeitfrage ist die Qualität von Dokumentarfilmen ebenfalls ein Thema, denn die breite Masse von Fernsehberichterstattungen ist in der Regel filmisch nicht wertvoll. Ein Dokumentarfilmer bemüht sich jedoch auch für das Massenmedium Fernsehen qualitativ hochwertige Produktionen zu liefern (vgl. Witzke et al. 2003:77).

Die Dokumentarfilme, die für das Fernsehen produziert werden, sind nicht nur von den subjektiven Absichten des Filmemachers selbst, sondern auch von den ideologischen und ästhetischen Normen und den Produktionsbedingungen des jeweiligen Senders abhängig. Zimmermann (2006:91) beschreibt dieses Phänomen wie folgt:

„Den neuen Formen des Dokumentarfilms gegenüber nahm das Fernsehen eine ambivalente Haltung ein. Zwar übernahm es die Form des beobachtenden

Originalton-Dokumentarismus und auch einen Teil des Themenspektrums in sein Repertoire, brach den Filmen jedoch die politische Spitze. Es zwang ihnen politisch und stilistisch journalistische Regeln auf und passte sie den Erfordernissen der eigenen Programmpolitik und deren Sendeschemata an.“

Dokumentarfilme für das Fernsehen müssen sich nicht nur den technischen und inhaltlichen Formatvorgaben der Fernsehsender anpassen. Sie müssen für die Allgemeinheit zugänglich sein und haben die Aufgabe, einen möglichst breiten Rezipientenkreis unterhalten zu können.

„Als Inhalt für Dokumentationen eignen sich nicht alle Themen. Sie müssen so umfassend sein, dass sie möglichst viele interessieren können, sie müssen so vielschichtig sein, dass man sie von den unterschiedlichsten Standpunkten aus beleuchten kann, sie müssen so abwechslungsreich sein, dass man einen guten dramaturgischen Bogen über eine halbe Stunde lang spannen kann und sie müssen etwas ganz Besonderes haben, sei es inhaltlich eine kleine Sensation, sei es optisch ein exotischer Drehort oder sei es technisch eine neue Machart.“ (Klinger et al. 2004:115)

TV-Stationen lehnen sich außerdem auch an aktuelle Themen an und berücksichtigen bei ihrer Programmauswahl auch die Weltereignisse, diese können u. a. politischer, wirtschaftlicher, ökologischer Natur sein.

Der ORF nahm sich ein Beispiel am britischen öffentlich-rechtlichen Sender BBC – der immer noch die meisten Dokumentarfilme ausstrahlt – und räumte dem Dokumentarfilm einen hohen Stellenwert ein. Ein Beispiel hierfür ist die Reihe „Universum“, die im ORF 2 gleich zwei Termine in der Woche, Dienstag und Donnerstag, der sogenannten „Prime Time“ um 20.15 belegt.

Nicht alle Dokumentarfilme sind so populär, wie die Reihe „Universum“, der Dokumentarfilm hat als Genre mit den Einschaltquoten zu kämpfen.

4.2.1.3 Die Doku-Soap

Diese Gattung des dokumentarischen Fernsehens ist ein neues Phänomen, eine Art „Mutation“, wie Ihn Gegner bezeichnen könnten, die Kreuzung zwischen Reportagen und sogenannten „Daily Soaps“ (vgl. Witzke et al. 2003:305). Sie ist unter allen Gattungen dokumentarischen Fernsehens auch die kontroverseste, die bereits in ihrem zehnjährigen Bestehen für zahlreiche Diskussionen sorgte.

„Ein fruchtbarer Boden für innovative Konzepte also – und für die schöpferische Weiterentwicklung bewährter Formen. Prompt tauchte etwas Neues auf den Bildschirmen auf – ein Bastard, eine elektronische Promenadenmischung, wie sie die alte Erzählmaschine Fernsehen bis dato nicht kannte (...).“ (Witzke et al. 2003:305)

Der Auslöser für die Entstehung der Doku-Soaps hat mehrere Gründe, die meist mit den uns allen bekannten gesellschaftlichen Veränderungen in Zusammenhang zu bringen sind:

„Denn: die neuen Probleme brauchen neue Lösungen. Vor allem der galoppierende Verlust an jüngeren Zuschauern zwingt zum Handeln.“ (Witzke et al. 2003:306)

Obwohl dieses Format in den Programmen der öffentlich-rechtlichen Sender noch nicht durchgedrungen ist, halte ich es für wichtig, dieses Genre hier anzuführen. Ansätze der Doku-Soaps findet man in Sendungen wie der Reality-Show „Taxi Orange“, dessen Formate eingekauft werden, oder sehr wohl bereits vom ORF konzipiert sind. Die Präsenz von leichter voyeuristischer Fernsehkost wird auch bei den Öffentlich-rechtlichen höchstwahrscheinlich nicht mehr lange auf sich warten lassen.

An dieser Stelle muss jedoch festgehalten werden, dass dieses Format eher für das Privatfernsehen typisch ist, wo wir bereits ein immens großes Angebot von verschiedenen Reality-Shows und TV-Doku-Soaps zu nahezu allen Themen unseres Lebens und unserer Gesellschaft finden können.

„Trotz der vielen Eintagsfliegen bewies sich die Doku-Soap als eine neue Form erzählerischen Fernsehens; als ein Konzept, das viele Themen und formale Zugriffe zulässt und damit überlebensfähig ist. Während noch einige Traditionalisten prophezeiten, das Ganze sei bald wie ein Spuk vorbei, hießen andere Kritiker die Doku-Soap schon bald im Garten der Fernsehformen als neues ‚Pflänzchen‘ willkommen. Und bei den Sendern hielt die Experimentierlust an.“ (Witzke et al. 2003:309)

Wo liegt der Reiz dieses neuen Fernsehens? In welche Richtung entwickelt sich unsere Kommunikation? Auf der einen Seite braucht der Rezipient des 21. Jahrhunderts schnellere Formen der Bild - und Tongestaltung, andererseits müssen die Inhalte immer bizarrer ausgewählt werden, um wirkliches Interesse zu finden und dadurch die Einschaltquoten zu erhöhen. Wichtig bei diesem Genre ist auch die Wahrung der Authentizität, die Zuschauer erwarten sich echte Menschen, echtes Leben, reale Schicksale die das Leben schuf, wirkliche Situationen (vgl. Witzke et al. 2003:311). Der Autor einer Doku-Soap verspricht dies alles, und wenn er das Gelingen seiner Sendung anstrebt, muss er dieses Versprechen auch kontinuierlich wahren.

5 Glossar

5.1 Fachbegriffe aus der Kommunikationswissenschaft

1. de AV-Medien (Pl)

Def: „Geräte und Verfahren, die sowohl akustische als auch optische Informationen (Töne und Bilder) übermitteln; ihre Wahrnehmung erfolgt durch Hören (lateinisch *audire*) und Sehen (*videre*). Einfache audiovisuelle Medien sind Tonfilm und Fernsehen.“

Que: <http://www.wissen.de/wde/generator/wissen/ressorts/technik/kommunikation/index?page=1053758.html> [eingesehen am: 19.06.08]

Kon: „AV-Medien unterliegen größtenteils einem Urheberrecht, Verwertungsrecht und einem Kopierschutz. Bei Kopie, bzw. Digitalisierung beachten Sie bitte die jeweiligen Bedingungen.“

Que: <http://www.uibk.ac.at/zid/abteilungen/lt/zentralelearninginfrastruktur/av-medien/avmedien.html> [eingesehen am: 24.06.08]

1. hu audiovizuális média (Sg)

Def: „(Latin: hangokat és képeket hordozó közeg): A hangos mozgókép médiumainak (film, televízió, video, multimédia, DVD) együttes megnevezése.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 196.

Kon: „Ha igaz az, hogy a képi kultúra korában az audiovizuális médiarendszerek állapotán múlik a nemzeti kultúra jövője, s én ezt egyre kétségbevonhatatlanabbnak látom, akkor olyan médiarendszert kell alkotni, amely szerkezetileg képes ennek a felelősségnek és szerepnek megfelelni, s aztán, ha a közgazdasági és jogi struktúra rendelkezésre áll, természetesen azokat az embereket is meg kell majd találni, akik megértik, miféle felelősség is háramlik rájuk a televízióban.“

Que: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=2273 [eingesehen am: 22.05.08]

2. de Duales System (Sg, n)

Erk: „Durch die Dualisierung des Systems ist im Laufe der letzten 15 Jahre ein großer privater Rundfunksektor entstanden; die öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten sind dadurch in ein nahezu unlösbares Dilemma geraten, da sie eigentlich unvereinbare Ziele zu verfolgen haben. Einerseits stehen sie vor der Herausforderung, ihren Programmauftrag angemessen erfüllen zu müssen, und andererseits vor dem unternehmerischen Imperativ, finanzierbar zu bleiben, was durch Rundfunkgebühren allein längst nicht mehr garantiert werden kann. Die immer stärkere Abhängigkeit von Werbeeinnahmen, die ihrerseits von Einschaltquoten abhängig sind, führt unweigerlich zu einer Anpassung an das Programm der kommerziellen Konkurrenten. Damit aber verschwindet der Unterschied zwischen öffentlich-rechtlichem und kommerziellem Fernsehen, was letztendlich die Legitimationsgrundlage für die Einhebung von Gebühren deutlich schwächt.“

Que: http://www.politikberatung.or.at/typo3/fileadmin/02_Studien/1_Liberalisierung/FernsehenNEU.pdf [eingesehen am: 14.05.08]

Kon: „Die gesetzlichen Rahmenbedingungen für das so genannte duale System in Österreich müssen entscheidend nachjustiert werden, um ein Gleichgewicht zwischen dem öffentlich-rechtlichen ORF und privaten Rundfunkanbietern herzustellen, betonte VÖZ-Präsident Horst Pirker in seinem Bericht für die Generalversammlung des Verbandes Österreichischer Zeitungen am 8. März in Wien.“

Que: <http://www.datum.at/0407/stories/3489977/> [eingesehen am: 14.05.08]

2. hu duális rendszer (Sg)

Def: „A közszolgálati és kereskedelmi médiumok működését és egymásra hatásuk mikéntjét leíró fogalom. A duális rendszer minden demokratikus jogállamban működhet, míg az antidemokratikus (diktatorikus) országokban a rendszer egyik eleme, a kereskedelmi médiumok általában hiányoznak.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 207.

Kon: „Később a nyugat-európai országok parlamentjeinek többsége is hozzájárult az új adók születéséhez, és egyre több helyen alakult ki egy úgynevezett „duális“, azaz kettős rendszer, amelyben egymás mellett létezik a közpénzekből fenntartott állami és a reklámokból élő kereskedelmi televízió.“

Que: Horváth, János. 2000. Televíziós ismeretek. Budapest: Média Hungária, 6.

3. de Fernsehen (Sg, n)

Def: „Fernsehen (engl. Television, Abk. TV) ist eine elektronische Bildübertragung mittels Radiowellen oder Kabel von Fernsehsendern auf ein heimisches TV-Gerät. TV vermag live zu übertragen als auch zuvor gespeicherte Aufnahmen zu senden. Das öffentliche bzw. private TV ist wesentlicher Bestandteil unseres täglichen Lebens mit einer durchschnittlichen Sehbeteiligung von 3,5 Stunden.“

Que: [http://www.politik-lernen.at/_data/pdf/ Peter_Filzmaier_Politikvermittlung_in_der_Mediengesellschaft.pdf](http://www.politik-lernen.at/_data/pdf/Peter_Filzmaier_Politikvermittlung_in_der_Mediengesellschaft.pdf) [eingesehen am: 14.05.08]

Kon: „So ist etwa das Schuß-Gegenschuß-Schnittverfahren bei der Darstellung von Gesprächen, das zwar die Einstellungsgröße beibehält, aber die Kameraperspektive hart verändert, hier zu nennen: Im Bild ist z.B. Sprecher A zu sehen/Schnitt/Sprecher B antwortet; jetzt ist Sprecher B zu sehen/Schnitt/wieder Sprecher A usw. Dieses Verfahren ist nicht nur im Spielfilm, sondern inzwischen ebenfalls durch das Fernsehen, etwa auch bei Informationssendungen, so konventionalisiert, daß es vom Zuschauer als quasi natürliche Abbildung eines Gesprächs angesehen wird – der Schnitt bleibt so unsichtbar.“

Que: Gast, Wolfgang. 1993. Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse. Frankfurt a.M.: Moritz Diesterweg, S. 41.

3. hu televízió (Sg)

Def: „A görög tele (távol) és a latin visio (látás) szavak összevonásával képzett kifejezés. Először 1907-ben használták egy amerikai tudományos folyóiratban, B. L. Rosing, amerikai mérnök kutatásaival kapcsolatban. Tágabb értelemben bármely kép elektronikus úton történő átvitelének teljes folyamatát jelenti (...). A televíziós adás az adóállomásokról közvetített jeleket a légkörben terjedő elektromágneses hullámok segítségével vagy arra alkalmas vezetéken keresztül juttatja el a vevőkészülékbe, ahol a kép információkat tartalmazó jelek a képcső ernyőjén ismét képpé alakulnak.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 324.

Kon: „Ám az évtizedek során a televíziózás fogalma is átalakult. Mikor az említett angol dokumentumfilmet 1982-ben Magyarországon bemutatták, itthon már majd minden lakásban volt televízió. De a készülék, ahogyan mindenütt másutt, csak arra volt alkalmas hogy vegye azokat a jeleket, amelyeket a központból sugároztak. Két csatornán érkezett az adás, ezeket lehetett szidni vagy szeretni, mert nem volt még műhold, nem volt kábel, s nem volt kompjúter.“

Que: <http://www.mek.oszk.hu/00100/00143/00143.htm> [eingesehen am: 14.05.08]

4. de Öffentlich-rechtlicher Rundfunk (Sg, m)

Def: „Organisationsform von Hörfunk und Fernsehen als Anstalten öffentlichen Rechts, die von staatlicher und privater Kontrolle entkoppelt sind. Die Programmkontrolle erfolgt über den Rundfunkrat, dessen Mitglieder sich aus Vertretern gesellschaftlich relevanter Gruppen rekrutieren.“

Que: Sturm, Robert et al. 2001. Lexikon elektronische Medien. Radio – Fernsehen – Internet. Konstanz: UVK, 150.

Kon: „Viele Protagonisten werden auch misstrauisch, wenn sie die umfassenden Verträge unterschreiben sollen, die mit Honoraren zumindest bei öffentlich - rechtlichen Sendern verbunden sind.“

Que: Witzke, Bodo et al. 2003. Die Fernsehreportage. Konstanz: UVK, 143.

4. hu közszolgálati televízió (Sg)

Def: „A televíziós műsorszolgáltatás egyik hagyományos modellje. A közszolgálati csatorna állami tulajdonban van, és a készülékkel rendelkező népesség előfizetési díjaiból, ill. adóiból tartják fenn, ellentétben a magánkézben lévő kereskedelmi televíziókkal. A lakossági hozzájárulás mértéke és formája országonként változik.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 254.

Kon: „A műsorokkal nem lehet várni, hátha megjavulnak, gyorsan lecserélik a kevésbé nézett ötleteket, embereket, műsortípusokat. A közszolgálati televíziók ilyen szempontból általában türelmesebbek, sokszor tudatosan szerkesztenek kisebb nézettségű műsorokat fődíbe, mert azokat politikai vagy éppen kulturális szempontból fontosnak tartják.“

Que: Horváth, János. 2000. Televíziós ismeretek. Budapest: Média Hungária, 37.

5. de Sehbeteiligung (Sg, f)

Erk: „Nahezu alle österreichischen Privat-Haushalte sind mit einem TV-Gerät ausgestattet und täglich machen knapp zwei Drittel der Österreicher/innen davon Gebrauch. Konkret haben im Jahr 2007 pro Tag durchschnittlich 4.466.000 Österreicher/innen ab 12 Jahren zumindest kurz ferngesehen (= 60 aufeinander folgende Sekunden), damit wurden 64,1 % der gesamten TV-Bevölkerung 12+ (6,97 Millionen) vom Medium Fernsehen erreicht. Gegenüber 2006 nahm die Sehbeteiligung der Österreicher/innen erneut ab und zwar um 2,8 Prozentpunkte bzw. um rund 150.000 Seher/innen pro Tag.“

Que: http://mediaresearch.orf.at/index2.htm?fernsehen/fernsehen_nutzungsverhalten.htm [eingesehen am: 14.05.08]

Kon: „Die Wirkung eines Berichts über ein Senatsverhör des „Kommunistenjägers“ McCarthy wurde wissenschaftlich getestet. Die Sendung hatte 75 Prozent Sehbeteiligung. McCarthys Einfluß auf das politische Leben der USA brach danach abrupt ab, und die Untersuchung ergab eindeutig, daß dies die Folge der Fernsehsendung war.“

Que: Appeldorn, Werner van. 1970. Der dokumentarische Film. Dramaturgie Gestaltung Technik. Bonn: Ferd. Dümmlers, 70.

5. hu közönségárány (Sg)

Def: „Televízió közönségárány - Egy program vagy egy reklám közönségáránya az adott időben a programot/reklámot nézők százaléka. A közönségárány vagy a százalék bármely célközönségen alapulhat...“

Que: http://www.mediainfo.hu/terminologia/index.php?Submitbutton=Keres&filter_abc=I-L&filter_category=kutatas&filter_lang=0&filter_title=&lstresults=1 [eingesehen am: 14.06.08]

Kon: „Amellett, hogy a tüntetés is békésen zajlott, a nézők kíváncsian követték az MTV Híradójában sugárzott tudósítást a székház előtti állapotokról. A történeteknek köszönhetően a 2007. szeptember 18-i, fél nyolckor jelentkező m1-es Híradót a teljes lakosságból 935 ezren látták (közönségárány: 20,9%), 19.45-től pedig egymillió fölé emelkedett a nézőszám. Ugyanebben az időben az m2-n a 4 évesnél idősebbek közül közel 89 ezren nézték az esti híradót.“

Que: <http://www.mediainfo.hu/hirek/article.php?id=9855> [eingesehen am: 14.05.08]

6. de Sendeplatz (Sg, m)

Erk: „Nach Festlegung des angestrebten Programmprofils muß zunächst ein Programmschema entwickelt werden. In diesem ist festgehalten, welche Arten von Sendungen (z.B. Nachrichten, Spielfilm, Serie, Kulturmagazin, Show) auf welchen Sendeplätzen vorgesehen sind. Dies bezieht sich meist auf die normale, d.h. nicht durch Feiertage oder besondere Ereignisse geprägte Woche. (...) Deshalb sind die verwendeten Programmschemata überwiegend gut merkbare Wochenschemata, bei denen feste Zeitschienen, die oft durch die Nachrichten geprägt sind, sogar täglich wiederkehren.“

Que: Ehlers, Renate. 1997. Programmplanung. Im Haifischbecken. In: Blaes, Ruth et al. ABC des Fernsehens. Konstanz: UVK, 330-337, S. 333.

Kon: „Der Countdown für die Reformer im Info-Bereich des ORF läuft. Das neue Programmschema, das am 10. April in Kraft tritt, bringt gerade im Bereich Fernsehinformation einen großen Schub. (...) Prominentere bzw. einen neuen Sendeplatz gibt es künftig für ‚Am Schauplatz‘ bzw. ‚Schauplatz Gericht‘ und ‚Newton‘.“

Que: http://www.orf.at/070321-10416/?href=http%3A%2F%2Fwww.orf.at%2F070321-10416%2F10384txt_story.html
[eingesehen am: 02.11.08]

6. hu műsorsáv (Sg)

Def: „a televíziós programok műsoridejét tagoló időszavok, amelyekben lehetőség szerint minden alkalommal azonos műsortípusokat sugároznak. A napszaktól függően megkülönböztetnek reggeli (6-9 óra), délelőtti (9-12 óra), délutáni (12-16 óra) és későesti (22-24 óra) zónát, valamint a kiemelt jelentőségű főműsoridőt, amely 19 és 22 óra közé esik (a magyar médiatörvény a 18.30 - 21.30 közötti sávot nevezi így).“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 277.

Kon: „A kereskedelmi és a köztelevíziók küzdelmében a sport egyre inkább központi helyre kerül, és egy-egy torna, vagy mérkőzés közvetítési jogának megszerzésekor óriási összegek cserélnek gazdát. A sportműsorok beillesztése a nagy televíziók műsorrendjébe egyébként nem egyszerű feladat.“

Que: Horváth, János. 2000. Televíziós ismeretek. Budapest: Média Hungária, 107.

Syn: műsorrend (Sg)

Que: Film- és médiafogalmak kishoztára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 277.

7. de Sendezeit (Sg, f)

Kon 1: „Die Sendezeiten stiegen von sechs Stunden täglich in den Anfangsjahren der ARD bis auf nunmehr vierundzwanzig Stunden rund um die Uhr – und das nicht nur im Ersten.“

Que: Bär, Markus F. W. et al. 1998. Erfolgreich bei Film & TV. Das Handbuch für den Einstieg in eine Karriere bei Film und Fernsehen. Köln: Emons, 7.

Kon 2: „In den früheren Jahren wechselte neben dem Sendetag auch noch die Sendezeit. Dies geschah nicht nur in Abhängigkeit zum Sendetag, sondern auch die ‚Sonntagsfilme‘ hatten Startzeiten zwischen 16.30 Uhr und 23.00 Uhr.“

Que: Peulings, Birgit et al. 1994. Einblicke aber keine Einsichten. Bemerkungen zur Sendereihe Unter deutschen Dächern von Radio Bremen. In: Heller, Heinz-B. (Hg.) Reihen und Aspekte des Dokumentarfilms im Fernsehen der Gegenwart. Siegen: Universität-GH-Siegen, 7-22, 8.

7. hu műsoridő (Sg)

Def: „Egy televízió vagy rádiócsatorna programszolgáltatásra rendelkezésére álló időtartam. Napi hossza az adó jellegétől függ: a regionális kábeltelevíziók napi néhány órányi adásidejétől az elsősorban a szakosított csatornákra jellemző egész napos sugárzásig (MTV, CNN, HBO).“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 277.

Kon: „Franciaországban a televíziós műsoridő eladások 95,4 százaléka már elektronikus úton történik, derült ki az EDI Publicité jelentéséből.“

Que: <http://mediainfo.hu/hirek/article.php?id=1993> [eingesehen am: 14.06.08]

5.2 Fachbegriffe aus der Filmproduktion

8. de Abblende (Sg, m)

Def: „Nur in besonderen Fällen wird man Zeitüberbrückungen durch Überblendungen ausdrücken. Gewöhnlich bedient man sich dazu der Ab- und Aufblende. Dabei wird das auslaufende Bild langsam dunkler, wonach das neue Bild langsam aus dem Dunklen heraus entsteht. Nach einer Abblende muss grundsätzlich immer eine Aufblende folgen.“

Que: Appeldorn, Werner van. 1970. Der dokumentarische Film. Dramaturgie Gestaltung Technik. Bonn: Ferd. Dümmlers, 218.

Kon: „Sequenz 3 und 4 sind über Abblende ins Schwarze und Aufblende miteinander verknüpft.“

Que:. Heim, Jo. 2002⁴. Die Montage bei CITIZEN CANE – Makroanalyse eines Klassikers, In: Beller, Hans (Hg.) Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München: TR-Verlagsunion, 190-203, 193.

8. hu leblende (Sg)

Def: „Azonos a német Aufblende-vel, amikor a kép pld. film elején feketéből, ritkábban fehérből előtűnik. A leblende ugyenez fordítva, pld. a film végén.“

Que: Interview wurde geführt mit: Sándor Novobáczky, freiberuflicher Dokumentarfilmredakteur u.- regisseur, Budapest, am 15.06.2008.

Kon: „A napszak és hangulatváltásokat fekete leblendék tagolják – a megoldás, ha helyén van, a szép emlékü Florida, a paradicsom óta mit sem veszített erejéből.“

Que: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=4420 [eingesehen am: 15.06.08]

Syn: ablende (Sg)

Que: Marx, József. 2003. A kétdimenziós ember. A játékfilm dramaturgiája. Budapest: Vince, 162.

9. de Angel (Sg, f)

Def: „Zubehör für das Mikrofon bei der TV-Produktion. Angelartiger Stab, an dem das Mikrofon befestigt wird.

Mit der Angel kann der Ton-Assistent das Mikrofon flexibel in verschiedene Positionen bringen, ohne selbst im Bild zu erscheinen.“

Que: Sturm, Robert et al. 2001. Lexikon elektronische Medien. Radio – Fernsehen – Internet. Konstanz: UVK, 18.

Kon: „Meistens wird die möglichst weit ausgefahrene Angel mit dem Mikrofon über der Kamera gehalten, was auf die Dauer eine erhebliche körperliche Leistung des Kameramannes darstellt.“

Que: Witzke, Bodo et al. 2003. Die Fernsehreportage. Konstanz: UVK, 200.

9. hu mikrofongém (Sg)

Def: „A hangátviteli lánc első és legfontosabb tagja a mikrofon. A mikrofonok alkalmazásuk szerint lehetnek:

- Rúdon, gémen vagy függesztve használt mikrofonok érzékenyek, távol lehetnek a hangforrástól, nagyon jó minőségű hangot vesznek fel, de kényesek a mechanikai behatásokra, a szélre, általában drágák.“

Que: Vagyóczky, Tibor. 1999. Kéziköny film-és tévéalkotóknak. Budapest: Magyar Operatőrök Társasága, 192.

Kon: „Az első felvételi napon időt szántunk rá, hogy részletesen elmagyarázzuk nekik, milyenek a felszereléseink: a mikrofongém, a magnó, az állvány, a lencsék, a szűrők és a többi. Minden kisfiú és kislány belenézett a képkeresőbe, játszott a zoommal, feltették a fejhallgatókat...“

Que: <http://www.premierpark.hu/cikk.php?cikk=1006859> [eingesehen am: 16.06.08]

10. de Archiv (Sg, n)

Def: „Dort werden alle Bilder und Töne, die auch für anderweitige Verwendung geeignet sind, gesammelt und bei Bedarf ausgeliehen.“

Que: Arnsten, Stefan. 2002⁴. Filmediting in den USA. In: Beller, Hans (Hg.) Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München: TR-Verlagsunion, 104-113, 105.

Kon: „Inzwischen gelten zahlreiche Filme früherer Jahrzehnte als definitiv verloren, bei anderen wird mit großem Aufwand und in Kooperation der Filmarchive an Restaurierungen oder Rekonstruktionen gearbeitet.“

Que: Koebner, Thomas (Hg.) 2002. Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 34.

10. hu archívum (Sg)

Def: „Muzeális jellegű közgyűjtemény, mely megőriz, nyilvántart és restaurál lehetőség szerint minden nemzeti filmalkotást, s ezen túl is gyűjti a filmtörténet valamennyi jelentős filmjét. Az archívumok gyűjtik és rendszerezik továbbá a filmekkel kapcsolatos fotókat, plakátokat, nyomtatványokat, könyveket, cikkeket, adatokat.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 18.

Kon: „A Magyar Televízió megközelítőleg a rendszerváltásig új műsorok készítésének lázában égett, s az archívumot csak mint az ismétlésekhez szükséges felvételek lelőhelyét értékelte.“

Que: Babiczky, László. 2007. Szabadság Tér 17. A Magyar Televízió tündöklése és... Budapest: Ráday Könyvesház, 193.

11. de Atmo (Sg, f)

Def: „Geräusche aus dem Archiv oder separat am Drehort aufgenommene atmosphärische Töne, die am Schneidetisch zu den ausgewählten Einstellungen und ihren Original-Tönen hinzugefügt werden oder diese in seltenen Fällen ersetzen.“

Que: Witzke, Bodo et al. 2003. Die Fernsehreportage. Konstanz: UVK, 86.

Kon: „Außerdem enthalten Tonrollen Atmos und Nurtöne, die der Cutter in der Regel nicht synchron anlegt, sondern separat archiviert, bis sie benötigt werden. Unter dem Gesichtspunkt der Arbeitseffizienz empfehle ich deshalb den folgenden Weg: (...) Beim Tondurchgang Atmos und Nurtöne heraustrennen.“

Que: Reinbold, Rudi. 2002⁴. Praktische Grundlagen des Filmschnitts oder Dem Chaos keine Chance. In: Beller, Hans (Hg.) Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München: TR-Verlagsunion, 84-103, 87.

11. hu atmoszféra (Sg)

Def: „A folyamatos hangszalag állandóságát a mindig jelenlévő atmoszféra biztosítja. A helyszíneken ezért mindig atmoszférafelvételt is kell készíteni, pontosan olyat, mint a riport alatt volt. “

Que: Vagyóczky, Tibor. 1999. Kéziköny film-és tévéalkotóknak. Budapest: Magyar Operatőrök Társasága, 204.

Kon: „A keverés előkészítése az egyes keverő hangszalagok kialakításából állnak, amelyek tartalmazzák a dialógszalagokat, zeneszalagokat és több zörejszalagot, elkülönítve a helyszíni hangfelvételeket, a stúdióban készült zörejfelvételeket és atmoszférákat.“

Que: Vagyóczky, Tibor: Kéziköny film-és tévéalkotóknak, Budapest, Magyar Operatőrök Társasága, 1999, S. 219

12. de Aufblende (Sg, f)

Def: „Eine Abblende ist eine allmähliche Verringerung der Blendenöffnung, bis das Bild schwarz wird; eine Aufblende ist das genaue Gegenteil: die sich langsam öffnende Blende manifestiert sich als langsam aus Schwarz aufscheinendes Projektionsbild.“

Que: Koebner, Thomas (Hg.) 2002. Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 635.

Kon: „In langsamer Aufblende wird ein neuer Feenreigen sichtbar, jetzt frontal zur Kamera, so dass man die weiße Fülle der hochgeklappten Röcke und die ebenmäßigen Beine der Tänzerinnen sieht.“

Que: Brinckmann, Christine N. 2002⁴. Busby Berkeleys Montageprinzipien. In: Beller, Hans (Hg.) Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München: TR-Verlagsunion, 204-220, 212.

12. hu felblende (Sg)

Def: „Azonos a német Aufblende-vel, amikor a kép pld. film elején feketéből, ritkábban fehérből előtűnik. A leblende ugyanez fordítva, pld. a film végén.“

Que: Interview wurde geführt mit: Sándor Novobáczky, freiberuflicher Dokumentarfilmredakteur u.- regisseur, Budapest, am 15.06.2008.

Kon: „Ezzel az eszközzel például már jóval a film előtt megoldották az áttűnés vagy a le- és felblende hatást oly módon, hogy a vetítőre két lencsét tettek, amelyek ugyanabba a pontba vannak beállítva, míg az egyiket keresztül vetített kép elhalványul, a másikon új kép jelenik meg.“

Que: http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=31 [eingesehen am: 14.05.08]

Syn: aufblende (Sg)

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 19.

13. de Aufnahme (Sg, f)

Def: „Aufnahme und Wiedergabe: Die Bildinformationen werden mit einer Bildaufnahmekamera (F.-Kamera), einem optisch-mechanischem Gerät, als Phasenbilder eines Bewegungsvorgangs auf einem perforierten F.-Streifen auf fotograf. Weg aufgezeichnet.“

Que: Der Brockhaus In fünfzehn Bänden. 1997. Mannheim/Leipzig: Brockhaus. Band 4, 344.

Kon: „Zur Aufnahme selbst aber musste man den Filmkanal wieder einschwänken, und wenn man Farbmateriale in der Kamera hatte, sah man dann überhaupt nichts mehr.“

Que: Appeldorn, Werner van. 1970. Der dokumentarische Film. Dramaturgie Gestaltung Technik. Bonn: Ferd. Dümmlers, 289.

13. hu felvétel (Sg)

Def 1: „A beállítás egyetlen kamera által rögzített folyamatos látvány. Minden beállítás egyetlen felvétellel készül.“

Que: Szabó, Gábor. 2002. Filmes könyv. Hogyan kommunikál a film? Budapest: Ab Ovo, 17.

Def 2: „Ez nyilván a filmre v. viedora történő rögzítés folyamata.“

Que: Interview wurde geführt mit: Sándor Novobáczky, freiberuflicher Dokumentarfilmredakteur u.- regisseur, Budapest, am 15.06.2008.

Kon: „Az operatőr legfontosabb feladata a helyszín bevilágítása, amiben legfőbb partnere a fővilágosító. Ezután játék- kamera- és hangpróbát tartanak, majd elkészítik az első felvételt.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 60.

14. de Außenaufnahme (Sg, f)

Def: „Typisierung von Filmaufnahmen nach dem Ort, an dem sie gemacht werden bzw. an dem sie spielen. (...)Im engeren Sinne ist damit gemeint, ob eine Einstellung außer- oder innerhalb eines geschlossenen Raumes aufgenommen ist, oder dort spielt (...).

Im weiteren, produktionstechnischen Sinne bezeichnen Außenaufnahmen Dreharbeiten ausschließlich außerhalb des Studiogeländes und Innenaufnahmen die reine Studio-Produktion, wobei in beiden Fällen sowohl an Innen- als auch an Außenschauplätzen gefilmt werden kann.

Dokumentarfilme bestehen in der Regel aus Außenaufnahmen, die 1) und 2) kombinieren.“

Que: Koebner, Thomas (Hg.) 2002. Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 40.

Kon: „Die Sonne, die in den meisten Fällen das Führungslicht liefert, kann man nicht verstellen. Bei Außenaufnahmen muß sich also die Motiv-Suche und die Aufstellung unserer Objekte nach dem Sonnenstand richten.“

Que: Appeldorn, Werner van. 1970. Der dokumentarische Film. Dramaturgie Gestaltung Technik. Bonn: Ferd. Dümmlers, 371.

14. hu külső felvétel (Sg)

Def: „A film külső helyszínein játszódó jeleneteinek felvétele.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 114.

Kon: „A külső felvételeknél az átlagos fényvisszaverő képesség kb. 12 %-ra csökken, mert a légköri viszonyok a Nap párhuzamos fénysugarait szétszórják.“

Que: Vagyóczky, Tibor. 1999. Kéziköny film-és tévéalkotóknak. Budapest: Magyar Operatőrök Társasága, 44.

15. de Blende (Sg, f)

Def: „Apertur- oder Irisblende, den Lichteinfall regulierender Mechanismus zwischen den Linsen eines Kameraobjektivs. Er besteht aus dünnen, einander überlappenden Plättchen, die durch Federn gespannt werden. Die Größe der kreisrunden Öffnung ist im Objektiv so verstellbar, dass die Menge des einfallenden Lichts und somit die Schärfentiefe des Bildes gesteuert werden können.“

Que: Koebner, Thomas (Hg.) 2002. Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 80.

Kon: „Die Blende hat verschiedene technische und damit dramaturgische Möglichkeiten, eine weiche, nicht unvermittelte Verbindung zwischen Einstellungen herzustellen. Man unterscheidet etwa Abblende (weicher Beginn einer Einstellung), Überblende (Doppelbelichtung: Zwei Einstellungen gehen sozusagen ineinander über).“

Que: Gast, Wolfgang. 1993. Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse. Frankfurt a.M.: Moritz Diesterweg, 40.

15. hu blende (Sg)

Def: „Az objektívben található változtatható nagyságú rekesz, melynek állításával szabályozható a filmszalagra jutó fény mennyisége, ill. a mélységélesség.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 22.

Kon: „Az archetipikus emlékképsorokat az utolsó tétel gyorsított felvételei követik, melyek az arénát azonosítják a civilizációval. A blendézések és a gyorsításokba való rávágások keresztezik az éles és a belső vágást, a blendeváltások a kép más-más részletét teszik hangsúlyossá vagy láthatóvá.“

Que: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=2677 [eingesehen am: 09.06.08]

16. de Cutter (Sg, m)

Def: „Die Arbeit des Cutters beginnt nach Beendigung der Dreharbeiten, wenn das Filmmaterial aus dem Kopierwerk, in dem es entwickelt wurde, zurückkommt. Seine Aufgabe ist es, zusammen mit dem Regisseur aus dem Film- und Tonmaterial den endgültigen Film zu schneiden und zu montieren.“

Que: Bär, Markus F. W. et al. 1998. Erfolgreich bei Film & TV. Das Handbuch für den Einstieg in eine Karriere bei Film und Fernsehen. Köln: Emons, 70.

Kon: „Der Cutter beginnt so bald wie möglich mit dem Rohschnitt der Sequenzen. Der Austausch mit der Regie bei der Mustervorführung gibt dem Cutter Anhaltspunkte für den Schnitt.“

Que: Beller, Hans. 2002⁴. Filmediting/Filmmontage/Filmschnitt – Berufsbild: Cutter/Schnittmeister. In: Beller, Hans (Hg.) Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München: TR-Verlagsunion, 78-83, 79.

16. hu vágó (Sg)

Def: „a különböző helyszíneken, s a filmcselekmény kronológiájától többnyire eltérő időpontokban felvett jelenetek végső sorrendjét összeállító szakember. (...) A vágó munkája nem pusztán mechanikai tevékenység. A tempó, a ritmus megformálásával, a megfelelő jelenethosszok kialakításával alkotó módon is részt vállal a film stílusának, formanyelvének kialakításában.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 184.

Kon: „Amikor a különböző helyeken és sorrendben felvett filmrészleteket a rendező és a vágó már vágással összeállította, akkor egy szalagra másolják a képet és a hangot.“

Que: Bölcs, István. 1970⁵. Film esztétika II. Budapest: Tankönyvkiadó, 31.

17. de Detailaufnahme (Sg, f)

Def: „Die Detailaufnahme zeigt meist ein menschliches Gesicht, kann aber auch auf ein beliebiges Objekt bezogen sein. Nach der Definition wird ein bildbeherrschendes Detail im Bild abgebildet, ein extremer Ausschnitt in einer sehr großen Nähe, z.B. das Auge eines Gesichtes. Es liegt eine extreme Reduktion von Bildinformation und Zeichen vor mit einer Dingbetonung. Die Einstellung wird oft zu Beginn einer Sequenz gezeigt oder als Ende einer Sequenz verwendet. Das gezeigte[sic!] rückt in den Mittelpunkt und das Bild sorgt so für eine hohe Symbolik.“

Que: http://media.bekomedia.com/studium/medienw_protokoll06.pdf [eingesehen am: 15.06.08]

Kon: „Die Großaufnahme kann den Abstand zum menschlichen Körper wie auch zu Gegenständen noch verringern und heißt dann Detailaufnahme (Extreme Close-Up).“

Que: Koebner, Thomas (Hg.) 2002. Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 140.

Syn: Detail (Sg, n)

Que: Appeldorn, Werner van. 1970. Der dokumentarische Film. Dramaturgie Gestaltung Technik. Bonn: Ferd. Dümmlers, 159.

17. hu szuperközeli (Sg)

Def: „A közelinek továbbszűkítése a szuperközeli, amely már csak részletet mutat valamiből. Ez lehet egy arc részlete – pl. csak a szemek és a száj -, de lehet egy tárgy részlete is.“

Que: Szabó, Gábor. 2002. Filmes könyv. Hogyan kommunikál a film? Budapest: Ab Ovo, 26.

Kon: „Az elmúlt évtizedekben óriási átalakulásokon áteső műfaj eljutott az egésztől a részig, a természetfilm mondanivalója óriástotálók helyett a szuperközelikben fogalmazódik meg, a portréfilmekben és történelmi filmekben több száz éves események elevenednek meg a szemünk előtt a hitelesebb ábrázolás és szemléltetés végett, s a tematikus tévécsatornáknak köszönhetően a nemzetközi produkciók reality show-vá alakultak át, melyek szinte kivétel nélkül drámát, apokalipszist sugároznak, s fokozzák a beleélés lehetőségét.“

Que: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=8517, [eingesehen am: 09.06.08]

18. de Dokumentarfilm (Sg, m)

Def: „Der Dokumentarfilm geht von den Gegebenheiten einer vorgefundenen Umgebung aus und sucht dann eine zweckmäßige Idee, um das Wesen dieser Gegebenheiten filmisch darzustellen.“

Que: Appeldorn, Werner van. 1970. Der dokumentarische Film. Dramaturgie Gestaltung Technik. Bonn: Ferd. Dümmlers, 12.

Kon: „Im Dokumentarfilm ist Chronologie, eine vorhersehbare – und damit planbare – Reihenfolge der Sequenzen, selten. Dokumentarfilme entstehen meist erst am Schneidetisch.“

Que: Beller, Hans. 2002⁴. Filmediting/Filmmontage/Filmschnitt – Berufsbild: Cutter/Schnittmeister. In: Beller, Hans (Hg.) Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München: TR-Verlagsunion, 78-83, 82.

18. hu dokumentumfilm (Sg)

Def: „megtörtént eseményekről, valóságos személyek, közösségek életéről, konfliktusairól, a tudomány a művészetek egy-egy fontos vagy érdekes problémájáról, eredményeiről tudósít – mint az elnevezés is utal rá – tényszerűen, pontosan, szándéka szerint objektívan.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 38.

Kon: „A dokumentumfilm általában elfogadott, a köztudatba beleivódott, mindenki által jól ismert jelentéséből indulunk ki. A dokumentumfilmekkel szemben támasztott elvárások általában a következők: valósághű, elfogulatlan, eredeti, bemutató-leíró jellegű.“

Que: Horváth, Réka. 2004. A „valóság“ megragadása és a „hiteles ábrázolás“ kérdése az antropológiai filmekben. In: Horváth, Réka et al (Hgg.) Szoft montázs/Elméleti közelítések az antropológiai filmhez Budapest: MTA Politikai Tudományok Intézete Etnoregionális Központ, 25-31, 29.

19. de Einstellung (Sg, f)

Def: „Kleinster, ohne Unterbrechung aufgenommener Teil des Films. Ein Spielfilm besteht im Durchschnitt aus etwa 400 bis 500 Einstellungen.“

Que: Vielmuth, Ulrich. 1982. Fachwort-Lexikon/Film Fernsehen Video. Köln: DuMont, 48.

Kon: „Später wurde ich einmal gefragt, warum ich nicht irgendwann in dieser langen Einstellung die Brennweite oder meine Kameraposition geändert habe, um ihn oder eine seiner Rosenknospen ‚groß‘ zu zeigen.“

Que: Schadt, Thomas. 2002. Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms. Bergisch Gladbach: Lübbe, 43.

19. hu beállítás (Sg)

Def: „Többnyire az egyik vágástól a másikig terjedő filmszerkezeti egység, melyben folyamatos a kamera által rögzített tér, ill. idő.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 20.

Kon: „Valójában ezt a gondolatot már Arnheim is megfogalmazta a harmincas évek elején. Ő is éppen azt vizsgálta, hogyan tud a kamera tárgytól való távolsága vagy beállítása új hatásokat létrehozni, a természetes valóságot átalakítani.“

Que: Bíró, Yvette. 1994. A hetedik művészet. A film formanyelve A film formaisága. Budapest: Századvég, 54.

20. de Einstellungsgröße (Sg, f)

Def: „Relative Ausschnittgröße eines aufgenommenen Bildes.

Bezugsgröße ist die Großaufnahme, die den Aussagekern einer Bildsequenz erhält. Die Großaufnahme einer Sequenz kann die Erdkugel sein (der blaue Planet im Sonnensystem) oder ein Auge (Beitrag über Sinnesorgane).“

Que: Sturm, Robert et al. 2001. Lexikon elektronische Medien. Radio – Fernsehen – Internet. Konstanz: UVK, 64.

Kon: „Takes, die deutliche Unterschiede in den Einstellungsgrößen aufweisen, kann man leicht aneinander schneiden, wie zum Beispiel eine Totale an eine Großaufnahme. Am wirkungsvollsten ist es, wenn mehrere Einstellungsgrößen übersprungen werden.“

Que: Witzke, Bodo et al. 2003. Die Fernsehreportage. Konstanz: UVK, 103.

20. hu plán (Sg)

Def: „A kamera és a képtárgy viszonyát jelölő fogalom, melyben a mérték mindig az emberi alak. (...) A plán vagy képkivágás a hangsúlyozás egyik legfontosabb eleme a filmen, ahol a képtárgy fontosságát többnyire annak relatív - a többi képhez viszonyított nagysága érzékelteti.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 141.

Kon: „A plánok megválasztása mindenekelőtt az elbeszélés világosságát, értelmességét kell hogy szolgálja: a plánok nagyságát ugyanis aszerint kell meghatározni, mennyi anyagot kívánunk az egyes képbe sűríteni és mekkora figyelmet kívánunk kelteni az egyes részletek iránt.“

Que: Bíró, Yvette. 1994. A hetedik művészet. A film formanyelve A film formaisága. Budapest: Századvég, 53.

Syn: képkivágás (Sg)

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 141.

21. de Einzelbild (Sg, n)

Def: „Einzelbild bei magnetischer Bildaufzeichnung.“

Que: Sturm, Robert et al. 2001. Lexikon elektronische Medien. Radio – Fernsehen – Internet. Konstanz: UVK, 76.

Kon: „Dabei besteht allerdings die Gefahr, dass die Einzelbilder starker Bewegungen zu scharf wiedergegeben werden.“

Que: Appeldorn, Werner van. 2002⁵. Handbuch der Film- und Fernsehproduktion. Psychologie-Gestaltung-Technik. München: TR-Verlagsunion, 141.

21. hu fáziskép (Sg)

Def: „A mozgóképek valójában pillanatfelvételek, fázisképek (frame-ek) sorozatából áll. Az arra alkalmas mechanizmus (greifer) a celluloidszalagot a felvétel ill. a vetítés során rövid időre megállítja az optika előtt, majd továbbítja azt. A moziban tulajdonképpen állóképeket látunk (s-onként 24-25 frame – et, régebben 16-ot vagy annál kevesebbet).“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 46f.

Kon: „Akkor egyszerre elkészítették a gyorsan romló fényérzékeny lemezt és betöltötték a kameráikat. A pályán keresztben zsinegek voltak kifeszítve, ezek elszakításával önmagukról készítették el a fázisképeket a lovak.“

Que: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=6043, [eingesehen am: 14.05.08]

Syn: frame (Sg)

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 46f.

22. de Farbtemperatur (Sg, f)

Def: „Temperatur des Planckschen schwarzen Strahlers, angegeben in Kelvin (K), bei der dieser Licht gleicher Farbe wie der zu kennzeichnende Strahler aussendet. (...) Lichtquellen mit hoher Farbtemperatur strahlen ‚kaltes‘ Licht aus, Lichtquellen mit niedriger Farbtemperatur ‚warmes‘ Licht.“

Que: Vielmuth, Ulrich. 1982. Fachwort-Lexikon/Film Fernsehen Video. Köln: DuMont, 58.

Kon: „Zur Messung der Farbtemperatur werden Instrumente verwendet, die ähnlich konstruiert sind, wie die zur Messung einfallenden Lichts. (...) Dabei wird davon ausgegangen, dass das gemessene Licht ein kontinuierliches Spektrum (wie bei Temperaturstrahlern) besitzt. Man kann dann aus dem Rot-Blau-Verhältnis auf die Farbtemperatur der Lichtquelle schließen.“

Que: Appeldorn, Werner van. 2002⁵. Handbuch der Film- und Fernsehproduktion. Psychologie-Gestaltung-Technik. München: TR-Verlagsunion, 227.

22 hu színhőmérséklet (Sg)

Def: „A fényforrásokat jellemző mérőszám (mértékegysége a Kelvin fok), amely azt mutatja meg, hogy az adott fényforrás által kisugárzott fény hullámhossza milyen hőmérsékletre hevített egységnyi fekete test által kibocsátott hősugárzás hullámhosszával egyezik meg.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 156.

Kon: „Minél magasabb a színhőmérséklet, annál kékebb a fény, minél alacsonyabb a színhőmérséklet, annál vörösebb (vagy sárgább, illetve narancssárgább) A napfény magasabb színhőmérsékletű, mint a műfény, és így kékesebb vagy ‚hidegebb‘ színű.“

Que: Vagyóczky, Tibor. 1999. Kéziköny film-és tévéalkotóknak. Budapest: Magyar Operatőrök Társasága, 68.

23. de Filmmaterial (Sg, n)

Erk: „Die Filmhersteller haben sich viele Tricks einfallen lassen, um einerseits dünne Schichten herzustellen und andererseits eine möglichst ideale Mischung von großen und kleinen Kristallen so fein zu verteilen, daß diese beim Entwickeln nicht ‚zusammenklumpen‘. Die Unterschiede zwischen den einzelnen Fabrikaten bestehen in unterschiedlichen Kompromissen, mit denen die Hersteller versuchen, ihrem Anspruch ‚ein hochempfindliches, feinkörniges Filmmaterial‘ zu liefern, möglichst nahe zu kommen.“

Que: Appeldorn, Werner van. 2002⁵. Handbuch der Film- und Fernsehproduktion. Psychologie-Gestaltung-Technik. München: TR-Verlagsunion, 123.

Kon: „Der sichere und umgehende Transport des bereits belichteten Filmmaterials gehört mit zu den Aufgaben des Teams bzw. in erster Linie zu denen des Assistenten.“

Que: Appeldorn, Werner van. 2002⁵. Handbuch der Film- und Fernsehproduktion. Psychologie-Gestaltung-Technik. München: TR-Verlagsunion, 309.

23. hu filmszalag (Sg)

Def: „Olyan többretegű anyag – egy hordozórétegre egyenletesen felvitt fény - és színérzékeny emulzió -, amelyre a mozgóképet rögzítik. (...) Egyetlen percnyi normál méretű (35 mm-es) mozifilm csaknem harminc m-nyi filmszalag lepergetését jelenti.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 72.

Kon: „A filmszalagot elvágják rövid tekercsekre, és egy startszalaggal együtt végtelenített szalagba ragasztva fűzik a vetítógépbe.“

Que: Vagyóczky, Tibor. 1999. Kéziköny film-és tévéalkotóknak. Budapest: Magyar Operatőrök Társasága, 221.

24. de Filmmusik (Sg, f)

Def: „Zusätzlich am Schneidetisch hinzugefügte Musik, aus dem Archiv oder eigens für den Film komponiert.“

Que: Witzke, Bodo et al. 2003. Die Fernsehreportage. Konstanz: UVK, 86.

Kon: „Zur Tonbearbeitung am Schneidetisch gehört auch die Arbeit mit Filmmusik. Ich setze bevorzugt Originalmusiken ein, die manchmal sogar durch eine kleine Szene mit Musikern in den Film eingeführt werden können.“

Que: Balkenhol, Thomas. 2002⁴. Pflicht und Kür der Dokumentarfilm-Montage. In: Beller, Hans (Hg.) Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München: TR-Verlagsunion, 123-143, 138.

24. hu filmzene (Sg)

Def: „Valamely filmalkotás számára írt vagy átírt (esetleg a filmcselekmény során rádióból, televízióból megszólaló) zene, amelyet a film zeneszerzője komponál. Gyakran kerül a filmbe önálló, ún. betétdal is. Ez utóbbi még a forgatás előtt megszülethet, az aláfestő zene viszont később, a képi világhoz és ritmushoz igazodva nyeri el végső formáját.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 78.

Kon: „Ha egy film megnézése után megkérdezzük a nézőket, hogy milyen volt például a film zenéje, sokszor nem is tudnak válaszolni rá, hogy egyáltalán volt-e zene a filmben. Az emlékezetünk a film vizualitásához kapcsolódik, de azért a zenék, a zörejek, hangeffektek nagyon intenzíven hatnak a nézőkre, csak nem tudatosulnak.“

Que: Vagyóczky, Tibor. 1999. Kézikönyv film-és tévéalkotóknak. Budapest: Magyar Operatőrök Társasága, 182.

25. de Filmstudio (Sg, n)

Def: „Eine große leere Halle mit Lichttechnik an der Decke. Hier können Filme sowie auch Fernsehsendungen aufgezeichnet werden.“

Que: Interview wurde geführt mit: Thomas Fischer, Producer der Sendung „Das Perfekte Dinner“ und „Promi Dinner“, Köln, am 24.06.2008.

Kon: „Vorweg möchte ich darauf hinweisen, dass es keine weltweit gültigen Standards gibt, sondern bestenfalls handwerkliche Gewohnheiten, die in jedem Filmstudio, in jeder Sendeanstalt, in jedem Schneiderraum und sogar bei jedem einzelnen Schnittmeister unterschiedlich sein können.“

Que: Reinbold, Rudi. 2002⁴. Praktische Grundlagen des Filmschnitts oder Dem Chaos keine Chance. In: Beller, Hans (Hg.) Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München: TR-Verlagsunion, 84-103, 84.

25. hu filmstúdió (Sg)

Def: „Nagyméretű műterem vagy műteremegyüttes, amelyben különböző díszletek építhetők fel. Építéskor nagy figyelmet fordítanak a külső zajok elleni védelemre, az akusztika kialakítására s a mesterséges fényforrások helyének kiépítésére.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 71.

Kon: „A viták közepette háttérbe szorult – az MMKA főtitkára szerint egyik leglényegesebb – kérdés, hogy miként kellene rendezni a filmstúdiók helyzetét. Egyik tervezet sem szól ugyanis arról, mi legyen a filmstúdiókban lévő filmvagyon sorsa, noha rendkívül értékes állami vagyonról van szó, amely mindenképpen védelmet érdemel.“

Que: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=3303 [eingesehen am: 13.06.08]

26. de Filter (Sg, n)

Def: „Alle Arten von Filtern, die man vor ein Objektiv setzt, werden Bestandteil des Kamera-Objektivs. Ihre Oberflächen müssen darum genau plan und parallel sein, damit sie die Richtung der durchfallenden Lichtstrahlen nicht verändern. (...) Die Tatsache, dass ein Filter einen Teil der Korrektur von Aberrationen aufheben kann, wird zuweilen ausgenutzt.“

Que: Appeldorn, Werner van. 1970. Der dokumentarische Film. Dramaturgie Gestaltung Technik. Bonn: Ferd. Dümmlers, 284.

Kon: „Wird dabei ein Mangel oder Überschuss an Grün angezeigt, kann durch entsprechende (Grün- oder Magenta-)Filter korrigiert werden.“

Que: Appeldorn, Werner van. 2002⁵. Handbuch der Film- und Fernsehproduktion. Psychologie-Gestaltung-Technik. München: TR-Verlagsunion, 228.

26. hu szűrő (Sg)

Def: „Az objektív kiegészítő tartozéka, mely a nyersanyagra érkező fény tulajdonságainak módosítására szolgál.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 170.

Kon: „A kerek színszűrőket közvetlenül is felszerelhetjük az objektívre szorítógyűrűvel vagy a fényvédő (kompendium) segítségével, amely szűrőtartóval van kombinálva.“

Que: Vagyóczky, Tibor. 1999. Kéziköny film-és tévéalkotóknak. Budapest: Magyar Operatőrök Társasága, 73.

27. de Großeinstellung (Sg, f)

Def: „Bei der Großeinstellung hat der Zuschauer sein Augenmerk ausschließlich auf ein Detail gerichtet. Die Großaufnahme drückt aus, daß es jetzt zur Sache kommt, daß man zum Höhepunkt, zur Quintessenz der Handlung gelangt ist. Beim Fernsehen allerdings ist diese Wirkung durch das kleine Bild etwas abgeschwächt, und man kann die Großeinstellung dort häufiger anwenden, um durch Verschmelzung einen Gesamteindruck zu fördern.“

Que: Appeldorn, Werner van. 1970. Der dokumentarische Film. Dramaturgie Gestaltung Technik. Bonn: Ferd. Dümmlers, 137.

Kon: „Großeinstellung der Hand des Protagonisten, der gerade auf der Tastatur tippt.

Ton: Originalton des Kameramikros wurde benutzt.“

Que: http://achtzehnnnullsechs.com/fhwars/media/fhwars_storyboard.pdf
[eingesehen am: 15.06.08]

Syn: Großaufnahme (Sg, f)

Que: Appeldorn, Werner van. 1970. Der dokumentarische Film. Dramaturgie Gestaltung Technik. Bonn: Ferd. Dümmlers, 137.

Syn: Groß (Sg, n)

Que: Balkenhol, Thomas. 2002⁴. Pflicht und Kür der Dokumentarfilm-Montage. In: Beller, Hans (Hg.) Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München: TR-Verlagsunion, 123-143, 126.

27. hu nagyközeli (Sg)¹

Erk: „Csakhogy Sam Huntley kamerája mindig a részletekre figyel: gyakran nagyközeliket látunk, és nem is csak arcokat. A gesztusok, mozdulatok mindennél beszédesebbek. A tehetetlenül verdeső kéz, az összeszorított lábfej, a lesütött szem.“

¹ Diese Einstellungsgröße wird in Ungarn nicht einheitlich von jedem Filmemacher verwendet. Ich führe den Begriff hier im Glossar wegen der Vollständigkeit der deutschen Begriffe an.

Que: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=8317 [eingesehen am 13.06.08]

Kon: „A nagyközeliek drámai telítettsége, dinamikus ereje érdekesen alakítja az élettelen tárgyak ‚arcát‘ is.“

Que: Bíró, Yvette. 1994. A hetedik művészet. A film formanyelve A film formaisága. Budapest: Századvég, 58.

28. de Halbnah-Einstellung (Sg, f)

Def: „Die nächst größere Einstellung, die Halbnaheinstellung, ist eine Abbildung des menschlichen Körpers von den Hüften an aufwärts. Hier wird das szenische, die Situation, der Zusammenhang betont, weniger die Person, die Figur.“

Que: http://media.bekomedia.com/studium/medienw_protokoll06.pdf [eingesehen am: 15.06.08]

Kon: „Aus diesem Grunde wird man bei Fernsehfilmen Totalen und bei Breitwandfilmen Groß-Aufnahmen weitgehend vermeiden, in anderen Worten: Filmbilder für die Breitwand im Kino werden überwiegend Totale, Halbtotale, Nah- und Halbnah-Einstellungen sein.“

Que: Appeldorn, Werner van. 1970. Der dokumentarische Film. Dramaturgie Gestaltung Technik. Bonn: Ferd. Dümmlers, 159.

Syn: Halbnahaufnahme (Sg, f)

Que: Vielmuth, Ulrich. 1982. Fachwort-Lexikon/Film Fernsehen Video. Köln: DuMont, 75.

28. hu félközeli (Sg)

Def: „A félközeli, másnéven a szekond (...) a maradék részt osztja fel, amely még a közeliig hátravan. Alapesetben ezen olyan plánt értünk, amely nagyjából mell alatt vágja el a szereplőt, de ezen belül is létezik bő, ill. szűk szekond.“

Que: Szabó, Gábor. 2002. Filmes könyv. Hogyan kommunikál a film? Budapest: Ab Ovo, 25.

Kon: „28. Félközel

(Svenk) (panorámázás)

Vajkay kétségbeesetten tördeli kezét.“

Que: Bölcs, István. 1970⁵. Film esztétika II. Budapest: Tankönyvkiadó, 80.

29. de Halbtotale (Sg, f)

Def: „Während die Totale die Funktion eines distanzierten Beobachters erfüllt, rückt die Halbtotale näher an das Objekt heran, das damit schon etwas besser charakterisiert und differenziert wird. Bildausschnitt der einen großen Teil einer Szene bildfüllend wiedergibt.“

Que: Vielmuth, Ulrich. 1982. Fachwort-Lexikon/Film Fernsehen Video. Köln: DuMont, 75.

Kon: „Das heißt: Wenn ich eine Halbtotale einer Gruppe von drei Menschen zeige und in der Groß-Aufnahme an den linken der drei heranspringe, dann muß dessen Gesicht in der linken Bildhälfte bleiben.“

Que: Appeldorn, Werner van. 1970. Der dokumentarische Film. Dramaturgie Gestaltung Technik. Bonn: Ferd. Dümmlers, 145.

29. hu féltotál (Sg)

Def: „Kisebb totál, azaz pld. tárgyak vagy emberek kisebb együttesének megjelenítése.“

Que: Interview wurde geführt mit: Sándor Novobáczky, freiberuflicher Dokumentarfilmredakteur u.- régisseur, Budapest, am 15.06.2008.

Kon: „Az akció féltotálokban van felvéve, így szinte mindent látunk egyszerre – de meglehetősen messziről. Két szempontból is elnagyolt a jelenet: egyrészt az egyéni akció helyett a dinamizmus általános benyomását kelti, másrészt ahelyett hogy pontos expresszív tulajdonságokat mutatna fel, túlradagolja az érzéki benyomásokat.“

Que: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=2013, [eingesehen am: 22.05.08]

30. de Handkamera (Sg, f)

Def: „Handliche Filmkamera, die oft ohne Stativ eingesetzt wird.“

Que: Vielmuth, Ulrich. 1982. Fachwort-Lexikon/Film Fernsehen Video. Köln: DuMont, 76.

Kon: „Das leise Atmen der Handkamera gibt auch diesen Takes einen authentischeren Charakter und schafft einen einheitlicheren Gesamteindruck.“

Que: Witzke, Bodo et al. 2003. Die Fernsehreportage. Konstanz: UVK, 183.

30. hu kézikamera (Sg)

Def: „A vállra vehető kézikamerák (Arriflex, Cameflex) a 60-as évektől terjedtek el, világszerte forradalmasítva mind a játék, mind a dokumentumfilm-gyártás kifejezőeszközeit.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 108.

Kon: „Ha egy filmet vagy egy jelenetet végig kézikamerával vesznek fel, nézőként egy idő után hozzászokunk, észre se vesszük, és úgy értékeljük, mint egyfajta fogalmazási stílust.“

Que: Szabó, Gábor. 2002. Filmes könyv. Hogyan kommunikál a film? Budapest: Ab Ovo, 94.

31. de Hintergrundberichterstattung (Sg, f)

Def: „Darstellungsform, die die Zusammenhänge und Entwicklungen eines Ereignisses beleuchtet, die die Geschichten hinter dem Ereignis erklärt.“

Que: Sturm, Robert et al. 2001. Lexikon elektronische Medien. Radio – Fernsehen – Internet. Konstanz: UVK, 91.

Kon: „Der Medienkonsument braucht diese Form der Hintergrundberichterstattung, um sein eigenes Wertesystem daran zu messen oder überhaupt erst zu formen.“

Que: Klinger, Franz et al. 2004. Radio- & Fernsehjournalismus. Ein Grundkurs. Graz: Leykam, 5.

31. hu háttérműsor (Sg)

Def: „Közérdekű témák, várhatóan nagyobb visszhangot kiváltó hírek részletes kifejtésére, elemzésére vállalkozó műsortípus. Szemben a főként tényközlésre szorítkozó rövid hírműsorokkal, híradókkal, amelyek esetében a médiatörvény előírja a tény és vélemény elkülönítését, a háttérműsorok szerepe a tárgyalt témához kapcsolódó objektív háttéranyagok mellett az érdekeltek szubjektív álláspontjainak bemutatása, amelyek segítségével a néző kialakíthatja saját véleményét.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 226.

Kon: „A televíziós műsorkészítésben általában 7 nagy területet szoktak megkülönböztetni:

információs műsorok (híradók, háttérműsorok, beszélgetések, riportok stb)

filmműsorok (saját készítésűek és vásárolt drámai művek)

kulturális és oktatóműsorok (pl. zenei műsorok, színházi közvetítések, kulturális magazinok, iskolatévé)

gyermekműsorok

sportműsorok (sporthíradók, összefoglalók és helyszíni közvetítések)

szórakoztató műsorok (show-műsorok, vetélkedők, szórakoztató magazinok)

promóciós műsorok (a saját műsorokat hirdető, beharangozó blokkok)“

Que: Horváth, János. 2000. Televíziós ismeretek. Budapest: Média Hungária, 48.

32. de Innenaufnahme (Sg, f)

Def: „Typisierung von Filmaufnahmen nach dem Ort, an dem sie gemacht werden bzw. an dem sie spielen. (...)“

Im engeren Sinne ist damit gemeint, ob eine Einstellung außer- oder innerhalb eines geschlossenen Raumes aufgenommen ist, oder dort spielt (...).

Im weiteren, produktionstechnischen Sinne bezeichnen Außenaufnahmen Dreharbeiten ausschließlich außerhalb des Studiogeländes und Innenaufnahmen die reine Studio-Produktion, wobei in beiden Fällen sowohl an Innen- als auch an Außenschauplätzen gefilmt werden kann.

Dokumentarfilme bestehen in der Regel aus Außenaufnahmen, die 1) und 2) kombinieren.“

Que: Koebner, Thomas (Hg.) 2002. Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 40.

Kon: „Auf der Tonseite der Einstellung 32 steht „ABBLENDEN“. Diese Angabe ist für den Schnittmeister wichtig, denn sie sagt ihm, daß das ferne Meeresgeräusch nicht über die Innenaufnahmen des nächsten Bildes weitergeführt wird.“

Que: Appeldorn, Werner van. 1970. Der dokumentarische Film. Dramaturgie Gestaltung Technik. Bonn: Ferd. Dümmlers, 216.

32. hu belső felvétel (Sg)

Def: „A kifejezés egyaránt utal valamely film belső térben (pl. lakásban) játszódó jeleneteire, ill. a filmek műteremben (stúdióban) felvett jeleneteire.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 21.

Kon: „Akár külső, akár belső felvételekről van szó, a derítőfénynek olyan megvilágítást kell adnia, ami nem hoz létre felületi árnyékokat, illetve nem vet árnyékokat.“

Que: Vagyóczky, Tibor. 1999. Kézikönyv film-és tévéalkotóknak. Budapest: Magyar Operatőrök Társasága, 45.

33. de Innere Montage (Sg, f)

Erk: „Die Filmkamera bildet nicht nur den Raum ab. Sie kann Abläufe zeigen, sie kann sich bewegen und so Verbindungen zwischen Dingen schaffen und in einem Take unterschiedliche Einstellungsgrößen anbieten. So kann schon während der Aufnahme montiert werden, ohne dass das die Bedeutung des Schnittes verringert. Man kann diese Form der Aufnahme innere Montage (Kandorfer 1994,204) oder Plansequenz nennen.“

Que: Witzke, Bodo et al. 2003. Die Fernsehreportage. Konstanz: UVK, 94.

Kon: „Durch die erweiterte Tiefenschärfe ist es erstmals möglich, die gesamte Bildtiefe im Schärfenbereich darzustellen. Dadurch ergibt sich für Welles die Möglichkeit, sorgfältig arrangierte Szenen zu drehen, in denen Figuren im Vorder- und im Hintergrund gleichermaßen scharf abgebildet werden. André Bazin ist von diesem Mittel der inneren Montage begeistert. Er sieht den Zuschauer von der Unmündigkeit, die ihm der Montagestil der russischen Avantgardisten auferlegt hat, befreit.“

Que: <http://www.medienstudent.de/studi/montage.htm>, [eingesehen am: 14.05.08]

33. hu belső vágás (Sg)

Def: „A montázs vagy nem montázs vitájában egyébként van egy *tertium datur*: az úgynevezett belső vágás, amely expresszív módon tagolja a képet, de nem szünteti vágás révén a jelenet időbeli és térbeli folytonosságát.“

Que: Marx, József. 2003. A kétdimenziós ember. A játékfilm dramaturgiája. Budapest: Vince, 158.

Kon: „Szemben az élesvágással, a belső vágást tartalmazó beállítás esetében a jelenet ritmusa a vágás során már nem változtatható. Kénytelenek vagyunk a forgatás pillanatában teljes értékűen létrehozni, és ez nem könnyű feladat még gyakorlott filmesek számára sem.“

Que: Szabó, Gábor. 2002. Filmes könyv. Hogyan kommunikál a film? Budapest: Ab Ovo, 84.

34. de Kamera (Sg, f)

Def: „Gerät zur Aufnahme optischer Informationen und deren Speicherung auf Film oder Magnetband zum Zwecke der Wiedergabe. Es gibt Filmkameras verschiedener Bildformate sowie Elektronische [sic!] Kameras mit unterschiedlicher Bildaufnahmeröhren-Zahl und unterschiedlicher Auflösung.“

Que: Vielmuth, Ulrich. 1982. Fachwort-Lexikon/Film Fernsehen Video. Köln: DuMont, 83.

Kon: „Mehrere Kameras sind im Dokumentarfilm jedoch die Ausnahme. So bleibt dem Cutter die Aufgabe, eine Szene mit den nacheinander gedrehten Bildern und Tönen so zu montieren, als sei sie mit mehreren Kameras gleichzeitig aufgenommen.“

Que: Balkenhol, Thomas. 2002⁴. Pflicht und Kür der Dokumentarfilm-Montage. In: Beller, Hans (Hg.) Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München: TR-Verlagsunion, 123-143, 130.

34. hu kamera (Sg)

Def: „Olyan szerkezet, mely a benne futó fényérzékeny filmszalagon fotográfiai eljárással folyamatosan rögzíti a látványsokaságból az optika (objektív) által bekeretezett és leképezett formákat, színeket, eseményeket – a látható világ kiválasztott részét.“

Que: Film- és médiafogalmak kyszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 107.

Kon: „Minden olyan esetet értek rajta, amelyekben a kamera két képet vagy akár két pillanatot köt össze. Manapság (...) gyakran játszanak a kamera sebességével.“

Que: Szabó, Gábor. 2002. Filmes könyv. Hogyan kommunikál a film? Budapest: Ab Ovo, 78.

Syn: felvevőgép (Sg)

Que: Bíró, Yvette. 1994. A hetedik művészet. A film formanyelve A film formaisága. Budapest: Századvég, 56.

35. de Kamerafahrt (Sg, f)

Def: „Standortveränderung der Kamera (Realfahrt) und/oder Ausschnittveränderung des Bildes (optische Fahrt, z. B. Zoom). Realfahrt: Kameramann bewegt sich mit der Kamera z. B. auf einem Fahrzeug, einem Kran o. ä..“

Que: Sturm, Robert et al. 2001. Lexikon elektronische Medien. Radio – Fernsehen – Internet. Konstanz: UVK, 110.

Kon: „Grundsätzlich ist das mit einer Kamerafahrt immer problemlos, weil der Zuschauer damit von einem Betrachtungspunkt zum anderen geführt wird.“

Que: Appeldorn, Werner van. 2002⁵. Handbuch der Film- und Fernsehproduktion. Psychologie-Gestaltung-Technik. München: TR-Verlagsunion, 34.

35. hu kocsizás (Sg)

Def: „Amikor a kamera ténylegesen elmozdul – pl. az erre a célra kiépített sínen vagy járművön, esetleg az operatőr kezében –, akkor fahrtról vagy kocsizásról beszélünk, (...)“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 109.

Kon: „A gép hátra kocsizik

Anyja védőn, segítőn átkarolja a vállát.“

Que: Bölcs, István. 1970⁵. Film esztétika II. Budapest: Tankönyvkiadó, 73.

Syn: fahrt (Sg)

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 109.

36. de Kameramann (Sg, m)

Def: „Bei den Aufnahmen selbst wird vom Dokumentarfilm-Kameramann, außer der gründlichen Beherrschung bilddramaturgischer und filmtechnischer Kenntnisse, ein umfangreiches Repertoire sehr unterschiedlicher Fähigkeiten verlangt. Dazu gehört u. a. auch ein stark ausgeprägtes Improvisationstalent, da er häufig in äußerst kurzer Zeit und mit sehr geringen Mitteln sowie unzureichenden lichttechnischen Möglichkeiten akzeptable und aussagestarke Bilder zustande bringen muss.“

Que: Appeldorn, Werner van. 2002⁵. Handbuch der Film- und Fernsehproduktion. Psychologie-Gestaltung-Technik. München: TR-Verlagsunion, 309.

Kon: „Der Kameramann muss sein Gerät mit nachtwandlerischer Sicherheit bedienen können und die Technik darf ihm nicht sein Gefühl für Situationen und Menschen rauben.“

Que: Witzke, Bodo et al. 2003. Die Fernsehreportage. Konstanz: UVK, 179.

36. hu operatőr (Sg)

Def: „A filmkészítés során a képért közvetlenül felelős személy. (...) A kameraman² a kameratechnikát felügyeli, ill. általában a tényleges felvétel során kezeli a felvevőgépet.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 137.

Kon: „Ahogy a technika fejlődésével egyre fejlettebb, szinte minden műveletet, beállítást automatikusan szabályozó videokamerák kerültek a piacra, csökkent az operatőri munka becsülete.“

Que: Horváth, János. 2000. Televíziós ismeretek. Budapest: Média Hungária, 59.

² Wird von der Autorin selbst als Synonym verwendet.

37. de Kameraobjektiv (Sg, n)

Def: „Linsen-System zur optischen Übertragung abzubildender Objekte auf die (zu belichtende) Filmschicht oder Aufnahmeröhre. Je höher die Lichtstärke eines Objektivs ist, desto komplizierter ist dessen Bauweise. Moderne Objektive sind in der Regel Anastigmat. Man unterscheidet je nach Bildwinkel und Brennweite Normal-, Weitwinkel-, Tele-Objektive, Vario-Objektive.“

Que: Vielmuth, Ulrich. 1982. Fachwort-Lexikon/Film Fernsehen Video. Köln: DuMont, 109.

Kon: „Das Vorsetzen eines farbigen Filters vor das Kameraobjektiv hat eine ähnliche Wirkung – es verleiht immer dem Bild als Ganzem einen dominierenden Farbton.“

Que: Appeldorn, Werner van. 2002⁵. Handbuch der Film- und Fernsehproduktion. Psychologie-Gestaltung-Technik. München: TR-Verlagsunion, 61.

37. hu objektív (Sg)

Def: „Egy vagy több elemből álló optikai lencserendszer. A felvevőgép ‚szeme‘, a vetítőgép ‚ablaka‘. Az objektív a ráeső fényt a képkapuban futó filmszalagra, ill. a vetítőgépben pergetett transzparens filmet átvilágító fénysugarakat a vászonra képzi le.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 134.

Kon: „Alapesetben az a szakmai gyakorlat, hogy a tágabb beállításokat, totálokat nagylátószögű objektívekkel veszik fel, a közeliakat pedig telékkal.“

Que: Szabó, Gábor. 2002. Filmes könyv. Hogyan kommunikál a film? Budapest: Ab Ovo, 33.

38. de Klappe (Sg, f)

Def: „Die Klappe ist ein Holzbrett, an dem mit einem Scharnier eine Leiste befestigt ist, die man zuschlagen kann. Sie wird vor bzw. nach jeder Einstellung abgefilmt, um später bei der Nachbearbeitung deren Identifizierung und die Synchronisierung von Bild und Ton zu ermöglichen. Üblicherweise ist der 2. Kameraassistent für die Handhabung dieses zum Symbol gewordenen Hilfsmittels zuständig. Mit Kreide oder Filzstift werden auf den nicht reflektierenden Grund Informationen wie etwa Titel des Films, Einstellungsnummer, Regisseur usw. geschrieben.“

Que: Koebner, Thomas (Hg.) 2002. Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 305.

Kon: „Pro Klappennummer werden die belichteten Meter, die Kopierer oder Nichtkopierer und die Bemerkungen aufgeschrieben. (...) Hier wird erwartet, daß Schlußklappen und fehlende Klappen notiert werden, abgebrochene Einstellungen und Lichtwechsel, sowie vom Kameramann diktierter Bemerkungen.“

Que: Niemeyer, Käthe. 2001³. Berufsbilder im Regie- und Produktionsstab. In: Clevé, Bastian (Hg.) Von der Idee zum Film, Produktionsmanagement für Film und Fernsehen. Gerlingen: Bleicher, 9-38, 13.

Syn: Synchronklappe (Sg, f)

Que: <http://www.movie-college.de/filmschule/ton/synchronklappe.htm> [eingesehen am: 15.06.08]

38. hu csapó (Sg)

Def: „a hagyományos, celluloidra készülő film forgatása során a csapótábla³ képét rögzíti a kamera először, s a csattanó hangját követően indul a felvétel. A csapót kezelő munkatárs a kis fekete tábla nyitható felső részét lecsapja, így a külön rögzített kép- ill. hangszalagon a vágó majd könnyen megtalálja a szinkronpontot. A csapótáblára krétával ráírják a jelenet és a beállítás számát, a felvétel időpontját (ill. a napszakot), a film címét, a rendező és az operatőr nevét.“

³ Wird von der Autorin selbst als Synonym verwendet.

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 32.

Kon: „A *Meghallgatás* kezdő és záró képein a csapó is látható, a filmben a rendező is feltűnik, éppen a kulcsjelenetben, reflektálva saját módszerének lényegi pontjára.“

Que: <http://apertura.hu/2008/tel/rumann> [einegesehen am: 14.05.08]

39. de Kranfahrt (Sg, f)

Def: „Für vertikale Kamerabewegungen werden mit einem Kranbaum (‚Kamerakran‘) ausgerüstete Kamerawagen verwendet. (...) Weiträumige Kamerabewegungen werden durch Kräne ermöglicht, bei denen kein Kameramann mehr mitgeführt wird. Die Gewichtsersparnis lässt erheblich größere Ausleger zu.“

Que: Appeldorn, Werner van. 2002⁵. Handbuch der Film- und Fernsehproduktion. Psychologie-Gestaltung-Technik. München: TR-Verlagsunion, 313.

Kon: „Der Übergang von Sequenz 6 zu 7, der durch eine Überblendung in eine Kranfahrt in den El Rancho Nightclub realisiert und zum Abschluss der 7. Sequenz in umgekehrter „Fahrtrichtung“ wiederholt wird, wäre möglich gewesen, (...)“

Que: Heim, Jo. 2002⁴. Die Montage bei CITIZEN CANE – Makroanalyse eines Klassikers, In: Beller, Hans (Hg.) Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München: TR-Verlagsunion, 190-203, 192.

39. hu kránózás (Sg)

Def: „Az elnevezés onnan ered, hogy a kamerát egy daruszerű szerkezet segítségével függőlegesen mozgatjuk. (...) Magyar fordítása, a „daruzás“ megint csak azok közé a magyarítások közé tartozik, amelyeket a szakma nem tett magáévá. Bár a „daruk“, a kránok nem csak függőleges kameramozgásra alkalmasak, maga az elnevezés kifejezetten a függőleges kameramozgást jelenti, vagyis azt, hogy a kamera a térben emelkedik vagy süllyed.“

Que: Szabó, Gábor. 2002. Filmes könyv. Hogyan kommunikál a film? Budapest: Ab Ovo, 69.

Kon: „Némely része olyan, mint egy Huston-film paródiája: egy hosszú beállításban a kamera egészen messziről, egy szikla csúcsáról közelít a hatalmas barokk balkonon álló főszereplők, Jennifer Jones és Humprey Bogart felé (szinte érezni, hogy az operatőr szédült kránózás közben), a következő jelenetben (az angol) Jennifer Jones azt mondja, „én még csak filmekben láttam igazi amerikaiit, maga olyan, mint egy igazi amerikai, olyan, mint egy filmsztár?“

Que: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=8907 [eingesehen am: 13.06.08]

Syn: daruzás (Sg)

Que: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php [eingesehen am: 15.06.08]

Syn: krán használata (Sg)

Que: Interview wurde geführt mit: Sándor Novobáczky, freiberuflicher Dokumentarfilmredakteur u.- regisseur, Budapest, am 15.06.2008.

40. de Kurzfilm (Sg, m)

Def: „Ein Film, dessen Länge relativ kurz ist, d. h. jeder Film, der drei Filmrollen bzw. eine Dauer von 30 Minuten nicht übersteigt. (...) Der Kurzfilm taucht heute vor allem als Dokumentarfilm, Animations-, Industrie- und Werbefilm, als Wissenschaftsfilm und pädagogischer Schulfilm und besonders als Videoclip auf.“

Que: Koebner, Thomas (Hg.) 2002. Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 337f.

Kon: „Das VIS hat sich mittlerweile zu Österreichs größtem Kurzfilmfestival entwickelt. Gezeigt werden Kurzfilme aus aller Welt mit einer maximalen Länge von 30 Minuten. Das nächste VIS findet von 15. bis 20. Mai 2007 in Wien statt.“

Que: <http://film.orf.at/shortonscreen/tipps.html>, [eingesehen am: 17.06.08]

40. hu rövidfilm (Sg)

Def: „ahogyan az irodalomban kialakul a regény mellett a novellaforma, úgy a kisebb, rövidebb lélegzetű mondandó megformálására a filmművészetben is elkülönül a nagyfilmtől a rövid- vagy kisfilm. A rövidfilm ma gyűjtőfogalma minden olyan filmnek, mely a nagyjátékfilmben kialakult szokásos perchossznál (minimálisan 70 perc) rövidebb, legyen az formanyelvi kísérlet, szabad képköltészet, történetmesélő darab vagy ismeretterjesztő film.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 150.

Kon: „A közelmúlt fejleményei viszont mintha éppen a négy évtizedes hagyomány szintézisét nyújtanák – immár jórészt a Balázs Béla Stúdió kötelékén kívül. Vagyis jó néhány sikeres rövidfilm egyszerre hordozza magán a kísérletezés, a szárnypróbálgatás attitűdjét, készíti elő a későbbi nagyjátékfilmeket, de egyúttal önértékén is számottevő alkotás, a későbbi életmű szerves része.“

Que: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=8371 [eingesehen am: 14.05.08]

41. de Life-Schaltung (Sg, f)

Def: „Bei vielen Ereignissen ist es nicht mehr möglich ein Kamerateam vor Ort zu schicken und oft können aus Zeitgründen auch wichtige Interviewpartner nicht ins Studio kommen. Dann wird eine Life-Schaltung gemacht. Inhaltlich geht es darum möglichst knapp und spannend das Thema zu klären und den Inhalt zu vermitteln.“

Que: Klinger, Franz et al. 2004². Radio- & Fernsehjournalismus. Ein Grundkurs. Graz: Leykam, 128.

Kon: „Die häßliche Zwillingschwester der Authentizität ist die Life-Schaltung. Wenn in Amerika Hochwasser herrscht, muß der Korrespondent in Gummistiefeln im Mississippi stehen und mit dem Moderator in Deutschland vor gurgelndem Hintergrundgeräusch sprechen. Sonst gilt es nicht.“

Que: Wermann, Claus Fokke. 1997. Reportage Life. In: Blaes, Ruth et al. ABC des Fernsehens. Konstanz: UVK, 231-239, 232.

41. hu helyszíni közvetítés (Sg)

Def: „Egyenes adásban a helyszínről közvetített riport.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 228.

Kon: „Ugyancsak kikényszeríthetik az egyidejűséget jelentős politikai események, melyeket csak helyszíni közvetítés formájában lehet vagy érdemes képernyőre vinni.“

Que: Horváth, János. 2000. Televíziós ismeretek. Budapest: Média Hungária, 74.

42. de Life-Sendung (Sg, f)

Def: „Eine Sendung, im engeren Sinne ein Magazin oder Show, die zeitgleich zum Geschehen ausgestrahlt wird.“

Que: Sturm, Robert et al. 2001. Lexikon elektronische Medien. Radio – Fernsehen – Internet. Konstanz: UVK, 122.

Kon: „Gewöhnlich werden von Life-Sendungen zur Archivierung sowie als Protokoll für nachträgliche Kontrollen magnetische Aufzeichnungen gemacht.“

Que: Appeldorn, Werner van. 2002⁵. Handbuch der Film- und Fernsehproduktion. Psychologie-Gestaltung-Technik. München: TR-Verlagsunion, 287.

42. hu élő adás (Sg)

Def: „A televíziós műsorok azon csoportja, amelyeknél a felvétel és a sugárzás gyakorlatilag egy időben zajlik.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 212.

Kon: „Az élőadás igazán kollektív műsorkészítői tevékenység. Rendezőnek, operatőrnek, asszisztensnek, műsorvezetőnek valóban tökéletesen illik ismerni egymás gondolatmenetét.“

Que: Horváth, János. 2000. Televíziós ismeretek. Budapest: Média Hungária, 74.

Syn: egyenes adás (Sg)

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 212.

43. de Montage (Sg, f)

Def: „Die Montage eines Films findet fern ab von jedem Set am Schneidetisch oder inzwischen am Computer statt. Einzelne Filmsequenzen werden, ergänzt durch Ton und Musik, zusammengefügt. Dabei gibt es viele künstlerische Formen einen Film durch Montage zu kreieren.“

Que: <http://www.mediaculture-online.de/Film-Montage.1221.0.html> [eingesehen am: 15.06.08]

Kon: „Die Schilderung der vielfältigen Veränderungen, die das Ausgangsmaterial im Laufe der Montage erfährt, wird bei manchem Leser vielleicht das naive Vertrauen in die Glaubwürdigkeit des Dokumentarfilms erschüttern.“

Que: Balkenhol, Thomas. 2002⁴. Pflicht und Kür der Dokumentarfilm-Montage. In: Beller, Hans (Hg.) Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München: TR-Verlagsunion, 123-143, 124.

43. hu montázs (Sg)

Def: „Szinte minden film (vagy televíziós műsor) képsorait összeillesztik, összevágják, más szóval montírozzák. (...) A montázs tehát kiemeli egy-egy eseménysorból a legfontosabb részleteket, sűríti, tömöríti a bemutatás szempontjából fontos eseményeket, ill. segítségével szabadon alakítható valamely film tere és ideje.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 120.

Kon: „A filmtörténet kezdetén ez a kameramozgás javarészt virtuális maradt, a más-más távolságból felvett képrészletek között vágás volt, hiányzott a folyamatosság. Ebből született a montázs forradalmi szerepe, mely ezeket a független képtöréseket egy egészbe ötvözte.“

Que: Bíró, Yvette. 1994. A hetedik művészet. A film formanyelve A film formaisága. Budapest: Századvég, 54.

44. de Muster (Sg, n)

Def: „Muster nennt man die erste Kopie vom Negativ, die als Arbeitskopie dem Schneideraum zur Verfügung steht. Da stimmen dann manchmal die Farben überhaupt nicht (früher waren Muster generell schwarzweiß), und man braucht Kopierwerkskenntnisse, um zu wissen, ob die Bilder farblich zusammenpassen.“

Que: Höf, Ursula. 2002⁴. Werkstatt-Notizen aus dem Schneideraum. In: Beller, Hans (Hg.) Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München: TR-Verlagsunion, 114-122, 122.

Kon: „Nach dem Numerieren von Bild- und Tonmuster wird jene endgültige Schnittliste angefertigt, die den Cutter dann bis zur Fertigstellung des Films begleitet.“

Que: Reinbold, Rudi. 2002⁴. Praktische Grundlagen des Filmschnitts oder Dem Chaos keine Chance. In: Beller, Hans (Hg.) Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München: TR-Verlagsunion, 84-103, 99.

44. hu muszter (Sg)

Def: „A kamerában forgatott eredeti negatívról – mindenféle fényelési korrekció nélkül – lehúzott pozitív kópia. A filmforgatás során egy-egy beállításról rendszerint több felvétel készül, melyek közül a rendező munkatársaival kiválogatja a legjobbnak ítélt felvételt.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 125.

Kon: „A csak hangfelvételek nem tartoznak szervesen a képi anyaghoz, a muszterok készítése közben, a vágáskor könnyen elkallódhatnak, ezért azonosításukra gondolni kell; vagy külön csapószámot kell adni minden hangfelvételnek, vagy egy külön számcsoporthal jelölni (...).“

Que: Vagyóczky, Tibor. 1999. Kézikönyv film-és tévéalkotóknak. Budapest: Magyar Operatőrök Társasága, 205.

45. de Nah-Einstellung (Sg, f)

Def: „Im Unterschied zu der Großaufnahme ist diese Einstellung etwas distanzierter und wird bei personenbetontem Erzählen, wie z.B. in einem Dialog eingesetzt. Teile des Raumes und der Umgebung sowie andere Details können bereits erkennbar sein. Zwar ist dies ebenfalls Akzentuierung auf die Figur, jedoch ohne die Dramatisierungseffekte der Großaufnahme. Die Einstellung ist aufgrund der Nähe häufig eine Visualisierung eines Dialogs zwischen Vertrauten.“

Que: http://media.bekomedia.com/studium /medienw_protokoll06.pdf [eingesehen am: 15.06.08]

Kon: „Naheinstellung des Gegners, der sein Lichtschwert bedrohlich hin- und herschwenkt.

Ton:

Im Hintergrund hört man, daß der Protagonist auch sein Schwert ausfährt.“

Que: http://achtzehnnnullsechs.com/fhwars/media/fhwars_storyboard.pdf [eingesehen am: 24.06.2008]

Syn: Nahaufnahme (Sg, f)

Que: Brinckmann, Christine N. 2002⁴. Busby Berkeleys Montageprinzipien. In: Beller, Hans (Hg.) Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München: TR-Verlagsunion, 204-220, 208.

45. hu közele (Sg)

Def: „A közele – angolul close up (C.U.) funkciója, hogy a kép tárgyát környezetéből leválassza, kiemelje. “

Que: Szabó, Gábor. 2002. Filmes könyv. Hogyan kommunikál a film? Budapest: Ab Ovo, 26.

Kon: „Közel

A hordár tekintetével követi őket, majd tekintete a fényképre esik.“

Que: Bölcs, István. 1970⁵. Film esztétika II. Budapest: Tankönyvkiadó, 74.

46. de O-Ton (Sg, m)

Def: „Geräusche, Sprache, Musik, synchron aufgenommen zu den Bildern.“

Que: Witzke, Bodo et al. 2003. Die Fernsehreportage. Konstanz: UVK, 86.

Kon: „Ausgehend von der Basisinformation (...), wird die erste Haltung im ersten Originalton gebracht, über die Brücke des Zwischentextes vom Reporter kommt die Gegenmeinung im Originalton zwei.“

Que: Klinger, Franz et al. 2004². Radio- & Fernsehjournalismus. Ein Grundkurs. Graz: Leykam, 99.

Syn: Originalton (Sg, m)

Que: <http://www.uni-rostock.de/avmz/fotos/filmen4.pdf> [eingesehen am: 15.06.08]

46. hu eredeti hang (Sg)

Def: „A filmképpel együtt szinkronban felvett hang az un. eredeti hang, mivel az eredeti hang pontosan szinkronban rögzíti a jelenet verbális és nem verbális információit.“

Que: Vagyóczky, Tibor. 1999. Kéziköny film-és tévéalkotóknak. Budapest: Magyar Operatőrök Társasága, 180.

Kon: „A dokumentumfilmek eredeti hangfelvételeinél nem lehet próbát csinálni Itt a rendező feladata, behatárolni a játékteret, és a felvételi időt. Nagyon zavaró, ha valaki a képbe kerül vagy a nyersanyag a kamerából pont akkor fut ki, amikor a legjobb esemény történik.“

Que: Vagyóczky, Tibor. 1999. Kéziköny film-és tévéalkotóknak. Budapest: Magyar Operatőrök Társasága, 208.

47. de Panoramaschwenk (Sg, m)

Def: „Langsamer horizontaler Übersichtsschwenk. Die mögliche Schwenkgeschwindigkeit ist abhängig von der Entfernung des Objekts und von der Brennweite des Objektivs.“

Que: <http://www.bet.de/lexikon/begriffe/Panoramaschwenk.htm> [eingesehen am: 15.06.08]

Kon: „Ein Panoramaschwenk macht uns mit der Landschaft bekannt, in der die Geschichte des Filmes angesiedelt ist. Ölleitungen und Telegraphenmaste durchschneiden eine sandige Dünenlandschaft.“

Que: <http://www.mediamanual.at/mediamanual/workshop/pdf/kinderkino/pipelinekinder.pdf> [eingesehen am: 15.06.2008]

47. hu panorámázás (Sg)

Def: „Filmgyártási-filmművészeti terminus: a filmfelvevő gép mozdulatlan függőleges tengely körüli elfordulása, ami voltaképpen belső vágást eredményez.“

Que: <http://www.kislexikon.hu/panoramazas.html>, [eingesehen am: 15.06.08]

Kon: „A film kettős befejezéssel zárul: egy hajnaltól nyomon követett (bizonyára megrendezett) hajléktalan munkában – és egy embermontázs: addig szigorúan száműzött beállításban, félközeliben egymásra vágva az eddigi figurák – egy cipész, egy-egy árus vagy csavargók. Arcok kései seregszemléje – hogy azután már csak hatalmas lassú panorámázás zárhassa....“

Que: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=9246 [eingesehen am: 15.06.2008]

48. de Perforation (Sg, f)

Def: „Lochreihe, z. B. beim Film zum Transportieren.“

Que: Der Brockhaus In fünfzehn Bänden. 1997. Mannheim/Leipzig: Brockhaus. Band 4, 441.

Kon: „Negativ-Fußnummern sind fortlaufend kodierte Einkopierungen zwischen den Perforationslöchern des Originalnegativs, die bei der Musterbelichtung in der Regel mitkopiert werden.“

Que: Reinbold, Rudi. 2002⁴. Praktische Grundlagen des Filmschnitts oder Dem Chaos keine Chance. In: Beller, Hans (Hg.) Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München: TR-Verlagsunion, 84-103, 84.

Syn: Cordband (Sg, n)

Que: http://www.schnittpunkt.de/wissen/Fachartikel/DV_Produktion_heute/35_mm_super16_DV.htm [eingesehen am: 15.06.08]

48. hu perforáció (Sg)

Def: „A filmszalag szélén látható szabályos lyuksorozat, amely arra szolgál, hogy a felvevő- ill. vetítógépben egy szakaszosan mozgó villás szerkezet - az ún. greiffer – segítségével a mozgó filmet továbbítani és megállítani lehessen.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 140.

Kon: „A képszalag és a perforált hangszalag összeszámozására azért van szükség, hogy az egyszer már szinkronba rakott kép és hang minden egyes pontja – ha a vágás során elcsúszik – ismét könnyen szinkronba tehető legyen. Ugyanazt a számot írják rá a képre és a hangra az összetartozó perforációknál.“

Que: Vagyóczky, Tibor. 1999. Kézikönyv film-és tévéalkotóknak. Budapest: Magyar Operatőrök Társasága, 219.

49. de Postproduktion (Sg, f)

Def: „Nachbearbeitung von Audio- und/oder Videomaterial.

Zur Postproduktion gehören Schneiden, Vertonen, Mischen von aufgenommenem Material.“

Que: Sturm, Robert et al. 2001. Lexikon elektronische Medien. Radio – Fernsehen – Internet. Konstanz: UVK, 158.

Kon: „Wenn die Herstellung eines Films sichergestellt ist, d.h., wenn entweder der Produktionsauftrag von einem Sender vergeben wurde oder die Finanzierung anderweitig gesichert wurde, beginnt die eigentliche Filmproduktion. Dabei unterscheidet man 3 Phasen: die Vorbereitung, die Dreharbeiten und die Postproduktion.“

Que: Niemeyer, Käthe. 2001³. Berufsbilder im Regie- und Produktionsstab. In: Clevé, Bastian (Hg.) Von der Idee zum Film, Produktionsmanagement für Film und Fernsehen. Gerlingen: Bleicher, 9-38, 9.

49. hu utómunka (Sg)

Def: „A filmgyártásban a forgatást követő végső, utolsó munkaszakasz, mely több elkülönülő munkafázisból áll (előhívás, vágás, utószinkron, hangkeverés, negatív vágás, fénymegadás).“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 182

Kon: „Ha például Szlovéniában nagyon meglódnak az utómunkák (értsd: egyszerre két vagy három filmen is dolgoznak), akkor a stábok sorban állnak az ország egyetlen vágójáért.“

Que: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=9268 [eingesehen am: 13.06.08]

50. de Produktionsleiter (Sg, m)

Def: „Der Produktionsleiter bringt in jedem Stadium der Verhandlungen oder der Produktion die bereits vertraglich ausgehandelten, zur Verhandlung stehenden oder während der Produktion anfallenden Geldbeträge mit dem geplanten Gesamtetat und der Vorkalkulation in Übereinstimmung. Er muß bei all seinen Dispositionen die jeweiligen arbeitsrechtlichen, handelsrechtlichen und tarifvertraglichen Bestimmungen sowie Jugendschutzgesetze, Gesetze über das Recht am eigenen Bild, Urheberrechte u.v.a.m. beachten.“

Que: Appeldorn, Werner van. 2002⁵. Handbuch der Film- und Fernsehproduktion. Psychologie-Gestaltung-Technik. München: TR-Verlagsunion, 346.

Kon: „Es ist leichter, einen Produktionsleiter davon zu überzeugen, daß man für eine Innenaufnahme 100 kW Licht braucht, als davon, daß man für außen eine billige Silberblende benötigt.“

Que: Appeldorn, Werner van. 1970. Der dokumentarische Film. Dramaturgie Gestaltung Technik. Bonn: Ferd. Dümmlers, 369f.

50. hu gyártásvezető (Sg)

Def: „A filmgyártás gazdasági irányítója, a producer alkalmazottja. Ő készíti a filmprodukciónak költségvetését, felügyeli a stáb gazdálkodását, pénzügyeit, szerződéseket köt a közreműködő művészekkel, stábtaggal stb. A film előkészítő munkálataitól az utómunkáig a produkció anyagi ügyeinek felelőse.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 95.

Kon: „Az olcsó magazininformációhoz szokott gyártásvezető képtelen egy produkcióra megszervezni tíznél több színészt, mert soha életében nem csinált ilyet. Nincsenek már olyan műhelyek sem, ahol ezt meglehetne tanulni (BBS, FMS).“

Que: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=7938 [eingesehen am: 14.05.08]

51. de Regisseur (Sg, m)

Def: „Die Hauptaufgabe der Regie besteht darin, die Arbeit von Kameramann, Tonmeister, Cutterin, Szenen- und Kostümbildner und selbstverständlich auch die der Darsteller so miteinander zu koordinieren, dass aus den unterschiedlichen Beiträgen ein einheitliches Werk entsteht. Dabei hat jeder Regisseur seinen ganz persönlichen Stil.“

Que: Appeldorn, Werner van. 2002⁵. Handbuch der Film- und Fernsehproduktion. Psychologie-Gestaltung-Technik. München: TR-Verlagsunion, 349.

Kon: „Es bleibt der Redlichkeit des Cutters und des Regisseurs überlassen, den Sinn des Gesagten nicht zu verfälschen und der Person, dem Ereignis, dem portraitierten Gegenstand gerecht zu werden.“

Que: Balkenhol, Thomas. 2002⁴. Pflicht und Kür der Dokumentarfilm-Montage. In: Beller, Hans (Hg.) Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München: TR-Verlagsunion, 123-143, 125.

51. hu rendező (Sg)

Def: „A filmgyártás központi alakja. Általában – főként a tömegfilmgyártásban – a producer kéri fel egy-egy film létrehozására, de gyakori az is (pl. a szerzői, a rövid-, ill. a dokumentumfilmekben), hogy a filmötlet a rendezőtől ered, sőt maga írja a forgatókönyvet is.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 148.

Kon: „A rendezői és a produceri alkotásnak – ha két körnek tekintjük őket, van közös metszete.“

Que: Marx, József. 2003. A kétdimenziós ember. A játékfilm dramaturgiája. Budapest: Vince, 170.

52. de Reißschwenk (Sg, m)

Def: „Sehr schnelle, ‚gerissene‘ Schwenkbewegung der Kamera am Schluß einer Einstellung.“

Que: Vielmuth, Ulrich. 1982. Fachwort-Lexikon/Film Fernsehen Video. Köln: DuMont, 119.

Kon: „Im Rhythmus der Bewegung der die Kamera tragenden oder mit sich führenden Person werden die die Bilder gezeigt. Ständig verwackelte Bilder, Unschärfen, hektische Reißschwenks u. ä. erzeugen den Eindruck von Authentizität, vermitteln dem Zuschauer einen hohen Grad an Identifikation mit dem Geschehen.“

Que: Gast, Wolfgang. 1993. Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse. Frankfurt a.M.: Moritz Diesterweg, 27.

52. hu rántott svenk (Sg)

Def: „Az átigazításnak van egy olyan változata, amely szinte végletes formában valósítja meg az összekötő effektust. Ezt magyarul ‚rántott svenknek‘ angolul ‚switch pan‘-nek nevezik. Ilyenkor a kamera olyan gyorsan ránt át a két kép között, hogy a kameramozgást csak néhány wish-szerűen elmosódott filmkocka jelzi.“

Que: Szabó, Gábor. 2002. Filmes könyv. Hogyan kommunikál a film? Budapest: Ab Ovo, 78.

Kon: „Rántott svenk, a kezdő és befejező kép között elmosódás.“

Que: <http://k2.jozsef.kando.hu/~guczi/FILM/kammoz.htm> [eingesehen am: 15.06.08]

53. de Reportage (Sg, f)

Def: „Sie ist faktizierender Augenzeugenbericht und schildernder Erlebnisbericht in einem. Sie bezieht sich auf Ereignisse und vermittelt sie als Erlebnisse.“

Que: Witzke, Bodo et al. 2003. Die Fernsehreportage. Konstanz: UVK, 15.

Kon: „Am Schauplatz‘ pflegt die Tradition der feinfühligsten Reportage mit Tiefgang. Die Themenpalette ist breit gefächert: Sozialreportagen, ungewöhnliche Lebensgeschichten, liebevoll-ironische Milieustudien.“

Que: <http://kundendienst.orf.at/programm/fernsehen/orf2/schaupl.html> [eingesehen am: 14.05.08]

53. hu riport (Sg)

Def: „A nyomtatott és az audiovizuális médiában egyaránt az egyik vezető publicisztikai szövegforma: többnyire valamely aktuális eseményről készült rövidebb tudósítás vagy beszélgetés (interjú), amelynek során a kérdező (riporter) vagy a helyszínen (helyszíni tudósítás), vagy a stúdióban (stúdióriport) szólaltatja meg az érintetteket ill. a beszélgetőpartnert.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 299.

Kon: „Lehetnek egy-egy filmben gyengébb szerkezeti megoldások, esetlenebb operatőri fogások vagy sutább riporter kérdések, de mindig van egy kitüntetett pillanat, amikor a kamera formáló jelenléte megszűnik, és akkor és ott, igazi valójában mutatkozik meg az adott személyiség vagy közösség.“

Que: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=9237 [eingesehen am: 13.06.08]

54. de Schärfentiefe (Sg, f)

Def: „Entfernungsbereich (Tiefe), innerhalb dessen eine scharfe fotografische Abbildung des Objektes zu erreichen ist. Die Schärfentiefe ist umso größer, je weiter das Objekt von der Kamera entfernt ist. Die Schärfentiefe ist außerdem von der Brennweite und von der Öffnung der Objektiveblende abhängig. Je kleiner der Blendendurchmesser ist, desto größer ist die Schärfentiefe.“

Que: Vielmuth, Ulrich. 1982. Fachwort-Lexikon/Film Fernsehen Video. Köln: DuMont, 123.

Kon: „In Verbindung mit starken, sehr kontrastreich arbeitenden Entwickler-Chemikalien ergab sich nun ein Schärfentiefenbereich, der sich selbst bei Aufnahmen in Interieurs vom Vorder- bis zum Hintergrund erstreckte.“

Que: Koebner, Thomas (Hg.) 2002. Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 522.

54. hu mélységélesség (Sg)

Def: „A fotografálásnak az a jellegzetessége, hogy – az objektív műszaki tulajdonságaitól és a megvilágítástól függően – a néző a fókuszban lévő képtárgy előtti és mögötti tartományban is élesnek látja a képet. A rövid fókusztávolsággal dolgozó ún. nagylátószögű objektív ugyanannyi fénymennyiség mellett a tér különböző távolságra lévő pontjait élesebben képezi le, mint más objektívek. Használata nyomán egy-egy filmjelenet megnyílik a tér mélysége felé.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 119.

Kon: „A másik ok valóban az volt, hogy a mélységélesség minél nagyobb legyen.“

Que: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=3626 [eingesehen am: 13.06.08]

55. de schneiden (Inf)

Def: „Teil der Postproduktion, bei der das verfügbare Audio/Fimmaterial zu einem Beitrag zusammengestellt wird. Schneiden erfolgt analog oder digital, elektronisch oder mechanisch (ugs. ‚blutig‘).“

Que: Sturm, Robert et al. 2001. Lexikon elektronische Medien. Radio – Fernsehen – Internet. Konstanz: UVK, 184.

Kon: „Geschnitten wird die Musterkopie, die, wenn sie in der gewünschten Abfolge zusammengesetzt ist, den Rohschnitt darstellt.“

Que: Gumprecht, Hans-Peter. 1997. Die Produktion von journalistischen Sendungen. In: Blaes, Ruth et al. ABC des Fernsehens. Konstanz: UVK, 391-404, 396.

55. hu vágás (Sg)

Def: „A filmi utómunka meghatározó munkafázisa, melynek során a leforgatott filmet egy szakember, a vágó – többnyire a rendező közreműködésével – a vágóasztalon összeállítja (montírozza), folyamatosságot, ritmust biztosítva ezzel a készülő alkotásnak.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 183.

Kon: „Ennek a technikának például az egyik legfontosabb eleme a mozgásból mozgásra való vágás.“

Que: Marx, József. 2003. A kétdimenziós ember. A játékfilm dramaturgiája. Budapest: Vince, 152.

56. de Schwenk (Sg, m)

Def: „Äußere Kamerabewegung. Permanentes Bewegen der fixierten Kamera horizontal, vertikal oder diagonal.

Der Schwenk dient vor allem der Inhalts-Orientierung: z. B. Baustelle direkt neben dem Krankenhaus – Schwenk vom Krankenhaus zur Baustelle.“

Que: Sturm, Robert et al. 2001. Lexikon elektronische Medien. Radio – Fernsehen – Internet. Konstanz: UVK, 158.

Kon: „Ein verwackelter Schwenk ist nicht glaubwürdiger als ein nachträglich sauber mit Stativ gedrehter.“

Que: Balkenhol, Thomas. 2002⁴. Pflicht und Kür der Dokumentarfilm-Montage. In: Beller, Hans (Hg.) Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München: TR-Verlagsunion, 123-143, 124.

56. hu svenk (Sg)

Def: „A svenkelés során a kamera annak függőleges és vízszintes tengelye körül fordul el oldalra, lefelé vagy felfelé, többnyire azért, hogy kövesse a felvétel tárgyának mozgását.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 109.

Kon: „Még egy egyszerű svenket sem akartunk engedélyezni magunknak a filmekben. Arra voltunk kíváncsiak, hogy meg tudjuk-e csinálni az egész filmet csupa statikus beállításban.“

Que: Szabó, Gábor. 2002. Filmes könyv. Hogyan kommunikál a film? Budapest: Ab Ovo, 20.

57. de Stummfilm (Sg, m)

Def: „Von den ersten Filmen an, die ab 1893 in Edisons Guckkasten-Apparatur, dem Kinetoscope, und ab 1895 auf Leinwand projiziert zu sehen waren, bis zur Einführung des Tonfilms am Ende der 20er Jahre, wurde auf dem Filmstreifen lediglich das Bild und keine Tonspur aufgezeichnet. Diese mehr als drei Jahrzehnte gelten als Epoche des Stummfilms.“

Que: Koebner, Thomas (Hg.) 2002. Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 602.

Kon: „Neben der Sprache ist die Musik das wichtigste Element des Zeichensystems ‚Ton‘. Zwar hat sie nicht mehr die große Bedeutung wie zu Zeiten des Stummfilms, wo sie in vielen Fällen nicht nur eine die Bilder verstärkende, sondern auch diese interpretierende und kommentierende Funktion hatte.“

Que: Gast, Wolfgang. 1993. Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse. Frankfurt a.M.: Moritz Diesterweg, 37.

57. hu némafilm (Sg)

Def: „A filmtörténet első nagy korszaka, amely kb. három és fél évtizedig – az első kamerák és vetítők megjelenésétől (1890-es évek), az amerikai Edison, a francia Lumière fivérek, a német Skladanowsky testvérek fellépésétől a hangosfilm elterjedéséig (’20-as évek vége, ’30-as évek eleje) tart.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 127.

Kon: „A hangosfilm kezdetén a mikrofon alkalmazása, valamint a dialógusok elszaporodása miatt újból nehézkessé, sokszor stagnálónak vált a felvevőgép, mintha azokat az eredményeket is elfelejtette volna, amelyeket a némafilm nagy művészei kivívtak.“

Que: Bíró, Yvette. 1994. A hetedik művészet. A film formanyelve A film formaisága. Budapest: Századvég, 56.

58. de Tonband (Sg, n)

Def: „Medium auf dem Audiosignale gespeichert werden können.

Unterschieden werden digitale (z. B. CD, DAT) und analoge Tonträger (Tonband, Schallplatte).“

Que: Sturm, Robert et al. 2001. Lexikon elektronische Medien. Radio – Fernsehen – Internet. Konstanz: UVK, 210.

Kon: „Bei allen verlängernden oder verkürzenden Operationen im Bild muss selbstverständlich die Synchronität der Tonbänder erhalten bleiben.“

Que: Appeldorn, Werner van. 2002⁵. Handbuch der Film- und Fernsehproduktion. Psychologie-Gestaltung-Technik. München: TR-Verlagsunion, 333.

58. hu hangcsík (Sg)

Def: „A filmtörténeti fordulatot az hozta, amikor 1923 körül Lee de Forest amerikai mérnök phonofilmnek keresztelt rendszerében a hangot filmszalagra applikált mágnesszalagra, az ún. hangcsíkra rögzítette.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 97.

Kon: „Szintén ebben az összefüggésben értelmezhető a legszembetűnőbb formai sajátosság: a kép- és hanganyag közötti gyakori aszinkronitás. Sokszor a képek semmilyen módon nem kapcsolódnak mindahhoz, amit a hangcsíkon hallunk.“

Que: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=3299 [eingesehen am: 14.06.08]

59. de Tonfilm (Sg, m)

Def: „Ein Kinofilm, mit dem Bild und dazugehöriger Ton (Sprache, Musik, Geräusche) gleichzeitig wiedergegeben werden können. Der Ton ist in einer oder mehreren Spuren neben der Perforation des vorführfertigen Films untergebracht, und zwar beim Lichttonverfahren einkopiert als Zacken- oder Sprossenschrift, beim heute vielfach angewandten Magnettonverfahren in Form einer Schicht magnetisierten Eisenoxids. Zur Wiedergabe wird beim Lichttonverfahren die Tonspur durch eine Spaltoptik und eine Photozelle abgetastet, die einen Lautsprecher steuert. Die Magnettonspur induziert entsprechend während des Vorbeilaufs am Tonkopf verstärkbare Spannungsschwankungen...“

Que: <http://www.wissen.de/wde/generator/wissen/ressorts/bildung/index,page=1258172.html> [eingesehen am: 19.06.08]

Kon: „In den Anfangsjahren des Tonfilms bis zur Einführung des Magnettons wurden alle Tonaufnahmen direkt auf Lichtton-Negative aufgenommen.“

Que: Appeldorn, Werner van. 2002⁵. Handbuch der Film- und Fernsehproduktion. Psychologie-Gestaltung-Technik. München: TR-Verlagsunion, 162.

59. hu hangosfilm (Sg)

Def: „a '20as évek végétől terjed el, amikor a technikai fejlődés jóvoltából a filmszalagra már nem csupán képet, de hangot is lehetett rögzíteni. (...) A filmtörténeti fordulatot az hozta, amikor 1923 körül Lee de Forest amerikai mérnök phonofilmnek keresztelt rendszerében a hangot a filmszalagra applikált mágnesszalagra, az ún. hangcsíkra rögzítette.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 97.

Kon: „A hangosfilm kezdetén a mikrofon alkalmazása, valamint a dialógusok elszaporodása miatt újból nehézkessé, sokszor stagnálóvá vált a felvevőgép, mintha azokat az eredményeket is elfelejtette volna, amelyeket a némafilm nagy művészei kivívtak.“

Que: Bíró, Yvette. 1994. A hetedik művészet. A film formanyelve A film formaisága. Budapest: Századvég, 56.

60. de Toningenieur (Sg, m)

Def: „Toningenieure üben ihre Tätigkeit bei Fernsehen, Film, Hörfunk, Tonstudios, Theatern oder bei Open-Air-Konzerten aus. Sie zeichnen Sprache, Musik und Geräusche auf, vertonen Film- und Studioproduktionen im Bereich der Musik als auch bei Hörspielen. Um Störgeräusche auszuschalten, überprüfen sie die Akustik und wählen entsprechend Mikrofone und anderes technisches Gerät aus. Damit ein einwandfreier Klang erzeugt wird, positionieren sie die Mikrofone optimal. Toningenieure sind verantwortlich für die Tonmischung, beurteilen das klangliche Resultat und beraten die beteiligten Künstler ebenso wie Regisseure.“

Que: http://berufsstart.monster.de/3563_de-DE_p1.asp [eingesehen am: 19.06.08]

Kon: „Das ist allerdings kein pauschales Plädoyer gegen das klassische Drei-Mann-Team aus Kameramann, Kameraassistent und Toningenieur, das aus Sparsamkeitsgründen nur noch selten eingesetzt wird.“

Que: Witzke, Bodo et al. 2003. Die Fernsehreportage. Konstanz: UVK, 146.

60. hu hangmérnök (Sg)

Def: „A filmhangrögzítés és a hangi utómunkák szakembere. Mérnöki tudása nélkülözhetetlen a mára igen bonyolult hangrögzítési technikák működtetésénél, művészi művészi érzéke segíti a rendezőt a film hangi világának megteremtésében.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 97.

Kon: „Valójában a hangmérnök mérnöki tudása nem nélkülözhető a bonyolult elektronikák használatánál, de nem elégséges.“

Que: Vagyóczky, Tibor. 1999. Kézikönyv film-és tévéalkotóknak. Budapest: Magyar Operatőrök Társasága, 182.

61. de Totale (Sg, f)

Def: „Kameraeinstellung, die den gesamten Szenenraum erfasst und damit Überblick verschaffen soll.“

Que: Sturm, Robert et al. 2001. Lexikon elektronische Medien. Radio – Fernsehen – Internet. Konstanz: UVK, 210.

Kon: „Außerdem gilt es in jedem Fall zu vermeiden, dass z.B. beim Heransprung von einer Totalen auf eine GroBeinstellung durch falsche Führung des Mikrofons plötzlich ein völlig anderes Verhältnis zwischen Sprache und Hintergrundgeräusch entsteht.“

Que: Appeldorn, Werner van. 2002⁵. Handbuch der Film- und Fernsehproduktion. Psychologie-Gestaltung-Technik. München: TR-Verlagsunion, 318.

61. hu totál (Sg)

Def: „A totált tehát úgy definiálhatnánk, hogy a jelenet szempontjából lényeges összes elemet tartalmazza és egymáshoz viszonyított helyzetüket mutatja be.“

Que: Szabó, Gábor. 2002. Filmes könyv. Hogyan kommunikál a film? Budapest: Ab Ovo, 24.

Kon: „Ha a következő kép ismét egy totál, melyen felsorakozott rendőröket látunk hatalmas pajzsokkal, akkor öt egymást jól követő kép szekvenciája és alig húsz másodperc elég volt ahhoz, hogy informáljunk egy tüntetés hangulatáról, nagyságáról, a követelések lényegéről és a felgyülemlett indulatokról.“

Que: Horváth, János. 2000. Televíziós ismeretek. Budapest: Média Hungária, 57.

62. de Urheberrecht (Sg, n)

Def: „Das UrhG geht vom sogenannten „Schöpferprinzip“ aus. Demnach ist Urheber eines Werkes, wer es geschaffen hat (§ 10 Abs 1 UrhG). Als Urheber im Sinn des § 10 UrhG kommt daher immer nur eine physische Person in Betracht. Einen originären Erwerb von Urheberrechten durch juristische Personen gibt es grundsätzlich nicht.“

Que: Hasberger, Michael et al. 2006. Die Filmproduktion. Praxisfälle und Lösungen. Wien: Verlag Österreich, 12.

Kon: „Er muss bei all seinen Dispositionen die jeweiligen arbeitsrechtlichen, handelsrechtlichen und tarifvertraglichen Bestimmungen sowie Jugendschutzgesetze, Gesetze über das Recht am eigenen Bild, Urheberrechte u.v.a.m. beachten.“

Que: Appeldorn, Werner van. 2002⁵. Handbuch der Film- und Fernsehproduktion. Psychologie-Gestaltung-Technik. München: TR-Verlagsunion, 346.

62. hu szerzői jog (Sg)

Def: „a polgári jog egyik részterülete, a szellemi alkotások jogi védelmének biztosítója. Védelemben részesíti a művészi – irodalmi, zenei, képző- és iparművészeti, alkalmazott grafikai, fotóművészeti, táncművészeti, valamint az ún. másodlagos műveket (átdolgozás, fordítás) létrehozó –, az előadóművészi és a szerzői alkotómunkával rokon más tevékenységeket. Az alkotót egyrészt személyi jogok illetik meg, melyek a nyilvánosságra hozatalhoz, a mű integritásához, a név- és címhasználat kizárólagosságához fűződnek. Másrészt vagyoni jogok, melyek elsősorban a szerzői tiszteletdíjra (*tantième*), a mű forgalmazására, sokszorosítására, bármilyen felhasználására vonatkoznak. A szerzői vagyoni jog átruházható. A szerző halála után a műhöz fűződő szerzői jogok az örökösöket illetik ötven, ill. bizonyos esetekben tizenöt évig. A kiszabott idő elteltével a szerzői jog elévül, és a mű szellemi köztulajdon lesz. A szerzői jogról szóló jelenleg érvényes alapszabály az 1978. évi 27. sz. törvényerejű rendelettel módosított 1969. évi III. törvény, ill. az 1992. IV. 8. sz. rendelet.“

Que: <http://www.mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz24/314.html> [eingesehen am: 14.05.08]

Kon: „Éppen a NAVA érdekében (is) módosult a szerzői jogi törvény, úgy, hogy a művek szabad felhasználásának körébe sorolta be a könyvtárak közti online közvetítést is; ennek köszönhetően teheti a NAVA „virtuális könyvtárként” közkinccsé gyűjteményét.“

Que: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=8543 [eingesehen am:
14.05.08]

63. de Voice-Over (Sg, n)

Def: „Als Voice-over bezeichnet man die Stimme eines weiblichen oder männlichen Erzählers, der auf Leinwand oder Bildschirm nicht präsent ist, sich jedoch auch nicht im Feld außerhalb des Bildkaders (off screen) aufhält, also nicht mit der Off-Stimme einer im kinematographischen Raum anwesenden Figur verwechselt werden kann. (...) Im nichtfiktionalen Bereich der Reportagen, Dokumentationen usw. war und ist Voice-over immer als ein adäquates gestalterisches Mittel angesehen worden.“

Que: Koebner, Thomas (Hg.) 2002. Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 305.

Kon: „Für einen Sprecher bietet sich in Dokumentationen, Beiträgen und Reportagen ein vielfältiges Aufgabengebiet. Er führt z. B. als „Erzähler“ in einer Dokumentation durch den Film, fungiert als „Voice Over“ für fremdsprachige Texte oder leiht dem jeweiligen Redakteur seine Stimme für einen Beitrag oder einer Reportage.“

Que: http://www.mairspricht.at/sprecherin/ichspreche/dokumentationen_sprechen.html [eingesehen am: 14.05.08]

Syn: Off-Text (Sg, m), Off-Sprecher (Sg, m)

Que: Interview wurde geführt mit: Thomas Fischer, Producer der Sendung „Das Perfekte Dinner“ und „Promi Dinner“, Köln, am 24.06.2008.

63. hu narráció (Sg)

Def: „1. valamely filmben megjelenő szöveges vagy hangos kommentár, amelyet elolvashatunk a képen, vagy elmondja a mesélő, a narrátor.
2. a filmes elbeszélés fogalmára használt kifejezés.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 127.

Kon: „Máskor az objektív verbális narrációra bízza a cselekmény-ellipszisek kitöltését, vagy a legerőteljesebb drámai pillanatokat szikár feliratok bevágásával semlegesíti – ahogy ez egy elfogulatlan dokumentumfilmtől elvárható.“

Que: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=8970 [eingesehen am: 15.05.08]

64. de Weiteinstellung (Sg, f)

Def: „In dieser Einstellung kommt es auf Einzelheiten nicht an: Landschaften, Sonnenuntergänge, Skylines und anderes werden Weit gezeigt. Häufig als Beginn oder Abschluß einer Handlungssequenz soll die Weiteinstellung Atmosphäre vermitteln, symbolische Bilder entwerfen, eine Handlung gefühlvoll/monumental eröffnen oder beschließen.“

Que: Gast, Wolfgang. 1993. Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse. Frankfurt a.M.: Moritz Diesterweg, 16.

Kon: „Eine ganz andere Funktion hat die Weiteinstellung hier in der Deicheinweihungssequenz des ‚Schimmelreiter‘ von 1933. Der Deichgraf sagt in seiner Rede: ‚Dort wird neues Land erstehen, neue Höfe, neue Äcker usw.‘ Die Weiteinstellung (eingedeichtes Land) ist bildlicher Beleg für den sprachlichen Text.“

Que: <http://www.schule.at/dl/Filmsprache-Einfuehrung.pdf> [eingesehen am: 15.06.08]

64. hu távoli (Sg)

Def: „A second plán vagy félközeli mellképet mutat, míg a totál plán vagy távol (ill. nagytávol) bármilyen távolságban, de mindig teljes alakot, alakokat ábrázol azok környezetével együtt. “

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 141.

Kon: „Olykor lírai leíró értéke van a távoliakban élénk táruló tájnak: Grémillon *Vontatók*jában a szerelmesek sétája a kietlen tengerparton a szenvedély és gyengédség tónusát varázsolja élénk. “

Que: Bíró, Yvette. 1994. A hetedik művészet. A film formanyelve A film formaisága. Budapest: Századvég, 59.

65. de Zoom (Sg, m)

Def: „Kamera zoomt sich an etwas heran oder von dort weg, geht also von total auf halbtotale oder von halbtotale auf groß oder umgekehrt.“

Que: Klinger, Franz et al. 2004². Radio- & Fernsehjournalismus. Ein Grundkurs. Graz: Leykam, 93.

Kon: „Eine Zoom-Bewegung von Weitwinkel auf lange Brennweite hat z. B. zur Folge, daß ein Detail einer Umgebung am Ende stark vergrößert wiedergegeben wird.“

Que: Appeldorn, Werner van. 2002⁵. Handbuch der Film- und Fernsehproduktion. Psychologie-Gestaltung-Technik. München: TR-Verlagsunion, 43.

65. hu zoom (Sg)

Def: „speciális objektív, mely 1946-ban jelent meg először kereskedelmi forgalomban Zoomar lencse néven. Kifejlesztője Franz Back. A hagyományos lencserendszerekkel szemben – melyeknek fókusztávolsága állandó -, a zoom vagy gumiobjektív varifokális lencsével rendelkezik, mely különböző fókusztávolságokra állítható.“

Que: Film- és médiafogalmak kisszótára. 2002. Muhi, Klára et al. Budapest: Korona, 191.

Kon: „A kamera átsvenkelhet, átfárolhat; kombinálható az átmozgás kránnal és/vagy zoommal.“

Que: Szabó, Gábor. 2002. Filmes könyv. Hogyan kommunikál a film? Budapest: Ab Ovo, 77.

6 Resümee

Dokumentarische Sendungen im öffentlich-rechtlichen Fernsehen sind jedem Fernsehzuschauer – egal ob aktiv oder passiv – bekannt. Die wenigsten Rezipienten setzen sich jedoch mit diesem Genre auseinander. Diese Diplomarbeit verbindet das dokumentarische Arbeiten mit dem Medium Fernsehen und bietet eine Sammlung an spezifischen Termini in den Sprachen Deutsch und Ungarisch. Das Ziel der Arbeit war einerseits eine Untersuchung der Situation der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten sowohl in Österreich als auch in Ungarn, wobei ich den Schwerpunkt auf die Finanzierung gesetzt habe, andererseits – und dies bildet den Hauptkern der Arbeit – die Erstellung einer Terminologie in beiden Sprachen, die StudentInnen bzw. Interessenten einen Einblick in dieses Fachgebiet bietet und Übersetzungsarbeiten erleichtert.

Allen Termini im vorliegenden Glossar wurde ein Äquivalent zugewiesen, mit Ausnahme eines Fachbegriffs, der im Deutschen einheitlich angewendet wird, im Ungarischen jedoch nicht bzw. nicht einheitlich – ich habe mit einer Fußnote darauf hingewiesen. Diese Arbeit präsentiert nun eine Reihe von Termini, die aktiv von Dokumentaristen und Fernsehmitarbeitern angewendet werden.

Der Erstellungsprozess der terminologischen Einträge wurde von gründlichster Recherche begleitet. Während der Arbeit musste ich sogar Äquivalenzen löschen, da sich nach weiterer Recherche herausstellte, dass sie doch nicht den genauen Anforderungen entsprachen.

Das Glossar wurde in eine Arbeit eingebettet, die sowohl die Einführung in die Terminologiewissenschaft als auch die Einführung in die Geschichte des Dokumentarfilms und in das dokumentarische Arbeiten im öffentlich-rechtlichen Fernsehen beinhaltet, um dieses Fachgebiet verständlicher zu präsentieren. Aufgrund dieser Positionierung des Glossars können ÜbersetzerInnen leichter entscheiden, ob die vorliegenden Termini für sie von Relevanz sind.

Ich hoffe mit dieser Arbeit ein für ÜbersetzerInnen nützliches Hilfsmittel erstellt zu haben.

7 Index Deutsch

1. de AV-Medien (Pl).....	29
2. de Duales System (Sg, n)	30
3. de Fernsehen (Sg, n).....	32
4. de Öffentlich-rechtlicher Rundfunk (Sg, m)	34
5. de Sehbeteiligung (Sg, f).....	35
6. de Sendeplatz (Sg, m)	36
7. de Sendezeit (Sg, f)	38
8. de Abblende (Sg, m)	39
9. de Angel (Sg, f).....	40
10. de Archiv (Sg, n).....	41
11. de Atmo (Sg, f).....	42
12. de Aufblende (Sg, f).....	43
13. de Aufnahme (Sg, f).....	44
14. de Außenaufnahme (Sg, f)	45
15. de Blende (Sg, f)	46
16. de Cutter (Sg, m).....	47
17. de Detailaufnahme (Sg, f)	48
18. de Dokumentarfilm (Sg, m)	49
19. de Einstellung (Sg, f)	50
20. de Einstellungsgröße (Sg, f).....	51
21. de Einzelbild (Sg, n).....	52
22. de Farbtemperatur (Sg, f)	53
23. de Filmmaterial (Sg, n)	54
24. de Filmmusik (Sg, f)	55
25. de Filmstudio (Sg, n).....	56
26. de Filter (Sg, n)	57
27. de GroBeinstellung (Sg, f).....	58
29. de Halbtotale (Sg, f)	61
30. de Handkamera (Sg, f)	62
31. de Hintergrundberichterstattung (Sg, f)	63
32. de Innenaufnahme (Sg, f).....	64
33. de Innere Montage (Sg, f)	65
34. de Kamera (Sg, f).....	66
35. de Kamerafahrt (Sg, f).....	67
36. de Kameramann (Sg, m)	68
37. de Kameraobjektiv (Sg, n)	69

38. de Klappe (Sg, f)	70
39. de Kranfahrt (Sg, f)	72
40. de Kurzfilm (Sg, m)	74
41. de Life-Schaltung (Sg, f)	75
42. de Life-Sendung (Sg, f)	76
43. de Montage (Sg, f)	77
44. de Muster (Sg, n)	78
45. de Nah-Einstellung (Sg, f)	79
46. de O-Ton (Sg, m)	80
47. de Panoramashwenk (Sg, m)	81
48. de Perforation (Sg, f)	82
49. de Postproduktion (Sg, f)	83
50. de Produktionsleiter (Sg, m)	84
51. de Regisseur (Sg, m)	85
52. de Reißschwenk (Sg, m)	86
53. de Reportage (Sg, f)	87
54. de Schärfentiefe (Sg, f)	88
55. de schneiden (Inf)	89
56. de Schwenk (Sg, m)	90
57. de Stummfilm (Sg, m)	91
58. de Tonband (Sg, n)	92
59. de Tonfilm (Sg, m)	93
60. de Toningenieur (Sg, m)	94
61. de Totale (Sg, f)	95
62. de Urheberrecht (Sg, n)	96
63. de Voice-Over (Sg, n)	98
64. de Weiteinstellung (Sg, f)	99
65. de Zoom (Sg, m)	100

8 Index Ungarisch

1. hu audiovizuális média (Sg).....	29
2. hu duális rendszer (Sg).....	30
3. hu televízió (Sg).....	32
4. hu közszolgálati televízió (Sg).....	34
5. hu közönségarány (Sg).....	35
6. hu műsorsáv (Sg).....	36
7. hu műsoridő (Sg).....	38
8. hu leblende (Sg).....	39
9. hu mikrofon (Sg).....	40
10. hu archívum (Sg).....	41
11. hu atmoszféra (Sg).....	42
12. hu felblende (Sg).....	43
13. hu felvétel (Sg).....	44
14. hu külső felvétel (Sg).....	45
15. hu blende (Sg).....	46
16. hu vágó (Sg).....	47
17. hu szuperközele (Sg).....	48
18. hu dokumentumfilm (Sg).....	49
19. hu beállítás (Sg).....	50
20. hu plán (Sg).....	51
21. hu fáziskép (Sg).....	52
22. hu színhőmérséklet (Sg).....	53
23. hu filmszalag (Sg).....	54
24. hu filmzene (Sg).....	55
25. hu filmstúdió (Sg).....	56
26. hu szűrő (Sg).....	57
27. hu nagyközele (Sg).....	58
28. hu félközele (Sg).....	60
29. hu féltotál (Sg).....	61
30. hu kézikamera (Sg).....	62
31. hu háttérkép (Sg).....	63
32. hu belső felvétel (Sg).....	64
33. hu belső vágás (Sg).....	65
34. hu kamera (Sg).....	66
35. hu kocsi (Sg).....	67
36. hu operatőr (Sg).....	68

37. hu objektív (Sg).....	69
38. hu csapó (Sg).....	70
39. hu kránozás (Sg).....	72
40. hu rövidfilm (Sg).....	74
41. hu helyszíni közvetítés (Sg)	75
42. hu élő adás (Sg).....	76
43. hu montázs (Sg)	77
44. hu muszter (Sg)	78
45. hu közeli (Sg)	79
46. hu eredeti hang (Sg)	80
47. hu panorámázás (Sg).....	81
48. hu perforáció (Sg)	82
49. hu utómunka (Sg).....	83
50. hu gyártásvezető (Sg).....	84
51. hu rendező (Sg)	85
52. hu rántott svenk (Sg)	86
53. hu riport (Sg).....	87
54. hu mélységélesség (Sg)	88
55. hu vágás (Sg).....	89
56. hu svenk (Sg)	90
57. hu némafilm (Sg)	91
58. hu hangcsík (Sg).....	92
59. hu hangosfilm (Sg).....	93
60. hu hangmérnök (Sg).....	94
61. hu totál (Sg).....	95
62. hu szerzői jog (Sg)	96
63. hu narráció (Sg).....	98
64. hu távoli (Sg).....	99
65. hu zoom (Sg).....	100

Literaturverzeichnis

Appeldorn, Werner van. 1970. Der dokumentarische Film. Dramaturgie Gestaltung Technik. Bonn: Ferd. Dümmlers.

Appeldorn, Werner van. 2002⁵. Handbuch der Film- und Fernsehproduktion. Psychologie – Gestaltung – Technik. München: TR-Verlagsunion.

Arnsten, Stefan. 2002⁴. Filmediting in den USA. In: Beller, Hans (Hg.) Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München: TR-Verlagsunion, 104-113.

Arntz, Reiner et al. 2004⁵. Einführung in die Terminologearbeit. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms.

Babiczky, László. 2007. Szabadság Tér 17. A Magyar Televízió tündöklése és... Budapest: Ráday Könyvesház.

Balkenhol, Thomas. 2002⁴. Pflicht und Kür der Dokumentarfilm-Montage. In: Beller, Hans (Hg.) Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München: TR-Verlagsunion, 123-143.

Bär, Markus F. W. et al. 1998. Erfolgreich bei Film & TV. Das Handbuch für den Einstieg in eine Karriere bei Film und Fernsehen. Köln: Emons.

Beller, Hans. 2002⁴. Filmediting/Filmmontage/Filmschnitt – Berufsbild: Cutter/Schnittmeister. In: Beller, Hans (Hg.) Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München: TR-Verlagsunion, 78-83.

Beller, Hans (Hg.) 2002⁴. Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München: TR-Verlagsunion.

Bíró, Yvette. 1994. A hetedik művészet. A film formanyelve A film formaisága. Budapest: Századvég.

Blaes, Ruth et al. 1997. ABC des Fernsehens. Konstanz: UVK.

Bölcs, István. 1970⁵. Film esztétika II. Budapest: Tankönyvkiadó.

Brinckmann, Christine N. 2002⁴. Busby Berkeleys Montageprinzipien. In: Beller, Hans (Hg.) Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München: TR-Verlagsunion, 204-220.

Clevé, Bastian (Hg.) 2001³. Von der Idee zum Film. Produktionsmanagement für Film und Fernsehen. Gerlingen: Bleicher.

Der Brockhaus In fünfzehn Bänden. 1997. Mannheim/Leipzig: Brockhaus.

DIN 2330 Begriffe und Benennungen. Allgemeine Grundsätze. 1993. Berlin/Köln: Beuth.

DIN 2342 Teil 1 Begriffe der Terminologielehre. Grundbegriffe. 1992. Berlin/Köln: Beuth.

Drenska Wehrli, Andrijana. 1996. Das Fernsehnachrichtenangebot im deutschsprachigen Europa. Analyse der aktuellen Berichterstattung. Universität Zürich: Dissertation.

Ehlers, Renate. 1997. Programmplanung. Im Haifischbecken. In: Blaes, Ruth et al. ABC des Fernsehens. Konstanz: UVK, 330-337.

Gast, Wolfgang. 1993. Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse. Frankfurt a.M.: Moritz Diesterweg.

Gumprecht, Hans-Peter. 1997. Die Produktion von journalistischen Sendungen. In: Blaes, Ruth et al. ABC des Fernsehens. Konstanz: UVK, 391-404.

Gunning, Tom. 1995. Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der „Ansicht“. In: Kessler, Franz (Hg.) et al. Kintop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Anfänge des dokumentarischen Films. Basel/Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern, 111-121.

Hasberger, Michael et al. 2006. Die Filmproduktion. Praxisfälle und Lösungen. Wien: Verlag Österreich.

Heim, Jo. 2002⁴. Die Montage bei CITIZEN CANE – Makroanalyse eines Klassikers, In: Beller, Hans (Hg.) Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München: TR-Verlagsunion, 190-203.

Heller, Heinz-B. (Hg.) 1994. Reihen und Aspekte des Dokumentarfilms im Fernsehen der Gegenwart. Siegen: Universität-GH-Siegen.

Hohenberger, Eva. 1988. Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms.

Hohnhold, Ingo. 1990. Übersetzungsorientierte Terminologiearbeit. Eine Grundlegung für Praktiker. Stuttgart: InTra.

Horváth, János. 2000. Televíziós ismeretek. Budapest: Média Hungária.

Horváth, Réka. 2004. A „valóság“ megragadása és a „hiteles ábrázolás“ kérdése az antropológiai filmekben. In: Horváth, Réka et al (Hgg.) Szoft montázs/Elméleti közelítések az antropológiai filmhez Budapest: MTA Politikai Tudományok Intézete Etnoregionális Központ, 25-31.

Horváth, Réka et al (Hgg.) 2004 Szoft montázs. Elméleti közelítések az antropológiai filmhez. Budapest: MTA Politikai Tudományok Intézete Etnoregionális Központ.

Höf, Ursula. 2002⁴. Werkstatt-Notizen aus dem Schneiderraum. In: Beller, Hans (Hg.) Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München: TR-Verlagsunion, 114-122.

Kaupp, Peter. 1979. Presse – Hörfunk – Fernsehen. Funktion Wirkung. Ein medienkundliches Handbuch. Frankfurt a.M.: dipa.

Kessler, Franz (Hg.) et al. 1995. Kintop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Anfänge des dokumentarischen Films. Basel/Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern.

Klinger, Franz et al. 2004². Radio- & Fernsehjournalismus. Ein Grundkurs. Graz: Leykam.

Koebner, Thomas (Hg.) 2002. Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Marx, József. 2003. A kétdimenziós ember. A játékfilm dramaturgiája. Budapest: Vince.

- Muhi, Klára et al. 2002. Film- és médiafogalmak kisszótára. Budapest: Korona.
- Musser, Charles. 1998. Der Frühe Dokumentarfilm. In: Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.) Geschichte des internationalen Films. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 80-88.
- Niemeyer, Käthe. 2001³. Berufsbilder im Regie- und Produktionsstab. In: Clevé, Bastian (Hg.) Von der Idee zum Film. Produktionsmanagement für Film und Fernsehen. Gerlingen: Bleicher, 9-38.
- Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.) 1998. Geschichte des internationalen Films. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Peulings, Birgit et al. 1994. Einblicke aber keine Einsichten. Bemerkungen zur Sendereihe Unter deutschen Dächern von Radio Bremen. In: Heller, Heinz-B. (Hg.) Reihen und Aspekte des Dokumentarfilms im Fernsehen der Gegenwart. Siegen: Universität-GH-Siegen, 7-22.
- Reinbold, Rudi. 2002⁴. Praktische Grundlagen des Filmschnitts oder Dem Chaos keine Chance. In: Beller, Hans (Hg.) Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München: TR-Verlagsunion, 84-103.
- Roth, Wilhelm. 1982. Der Dokumentarfilm seit 1960. München/Luzern: Bucher.
- Sadoul, Georges. 1966. Von Dziga Wertow zu Jean Rouch. „Cinéma-verité“ und „Kamera-Auge“. Kinemathek Vierter Jahrgang: Nr. 29, 6-21.
- Schadt, Thomas. 2002. Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms. Bergisch Gladbach: Lübbe.
- Sturm, Robert et al. 2001. Lexikon elektronische Medien. Radio – Fernsehen – Internet. Konstanz: UVK.
- Szabó, Gábor. 2002. Filmes könyv. Hogyan kommunikál a film? Budapest: Ab Ovo.
- Vagyóczky, Tibor. 1999. Kéziköny film-és tévéalkotóknak. Budapest: Magyar Operatőrök Társasága.
- Vielmuth, Ulrich. 1982. Fachwort-Lexikon Film Fernsehen Video. Köln: DuMont.

Wermann, Claus Fokke. 1997. Reportage Life. In: Blaes, Ruth et al. ABC des Fernsehens. Konstanz: UVK, 231-239.

Witzke, Bodo et al. 2003. Die Fernsehreportage. Konstanz: UVK.

Wolf, Franz Ferdinand. 2001. 25 Jahre ORF 1975-2000. Salzburg/Wien/Frankfurt a.M.: Residenz.

Zimmermann, Peter. 2006. Der Autorenfilm und die Programm-Maschine Fernsehen. In: Zimmermann, Peter et al. (Hgg.) Dokumentarfilm im Umbruch Kino – Fernsehen – Neue Medien. Konstanz: UVK, 85-103.

Zimmermann, Peter et al. (Hgg.) 2006. Dokumentarfilm im Umbruch Kino – Fernsehen – Neue Medien. Konstanz: UVK.

Internetquellen

[http://www2.pm.gov.hu/web/home.nsf/\(PortalArticles\)/E727D8D7EC38CCD4C12573B90034EC03/\\$File/2008_kv_torveny.pdf?OpenElement](http://www2.pm.gov.hu/web/home.nsf/(PortalArticles)/E727D8D7EC38CCD4C12573B90034EC03/$File/2008_kv_torveny.pdf?OpenElement), Stand: 12.11.2008

http://www.mtvka.hu/docs/ogy2004/ogybesz2004_mell07.pdf, Stand: 21.10.2008

<http://www.mtvzrt.hu/?id=201433>, Stand: 21.10.2008

<http://www.mtvzrt.hu/?id=295365>, Stand: 24.10.2008

http://www.orf-gis.at/?kategorie=gebuehren&thema=tabelle_tv, Stand: 22.06.2008

<http://www.orf-gis.at/?kategorie=gebuehren&thema=zusammensetzung>, Stand: 18.05.2008

Interviews

Interviews sind entsprechend ihrer Nummerierung im Sachteil angeführt.

Interview 1 wurde geführt mit: Thomas Fischer, Producer der Sendung „Das Perfekte Dinner“ und „Promi Dinner“, Köln, 24.06.2008.

Interview 2 wurde geführt mit: Sándor Novobáczky, freiberuflicher Dokumentarfilmredakteur u.- regisseur, Budapest, 15.06.2008.

Abkürzungsverzeichnis

Def.	Definition
Erk.	Erklärung
Hg.	Herausgeber
Kon.	Kontext
Que.	Quelle
Syn.	Synonym
Vgl.	Vergleiche

Abstract

Die vorliegende Arbeit stellt eine Einführung in die Fachsprache der dokumentarischen Filmproduktion für das öffentlich-rechtliche Fernsehen in den Sprachen Deutsch und Ungarisch dar. Die Termini wurden mit großer Sorgfalt ausgewählt, die Autorin bemühte sich stets, zu jeder deutschsprachigen Eintragung das ungarische Äquivalent zu finden. Die Arbeit umfasst nicht alle Fachbegriffe zum Thema, da dieser Bereich der Sprache tagtäglich wächst, parallel zur Technologie des Fernsehens und anderer Fachbereiche, mit denen er eng verbunden ist.

Im ersten Kapitel wird die Zielsetzung der Arbeit thematisiert sowie die Probleme aufgelistet, mit denen sich die Autorin während der Verwirklichung dieser Diplomarbeit auseinandersetzen musste.

Das zweite Kapitel gibt dem Leser einen kurzen und vereinfachten Einblick in die Terminologiewissenschaft, insbesondere in die übersetzungsorientierte Terminologearbeit, die das Kernstück dieser Diplomarbeit bildet.

Kapitel drei skizziert die Aufgaben von öffentlich-rechtlichen Fernsehsendern, als Beispiel werden der österreichische ORF und das ungarische MTV sowie das Duna TV angeführt. Die Schwerpunkte des Kapitels liegen unter anderem auf dem öffentlichen Auftrag dieser Fernsehanstalten (basierend auf dem jeweiligen Mediengesetz) sowie auf der Finanzierung.

Kapitel vier befasst sich mit den verschiedenen dokumentarischen Formaten, die im Fernsehen anzutreffen sind, nachdem eine kurze Geschichte der ersten wichtigen Dokumentarfilmemacher vorgestellt wurde.

Diese ersten vier Kapitel dienen dazu, ein allgemeines und umfassendes Bild vom Fachgebiet zu präsentieren, in das die im fünften Kapitel angeführten Fachbegriffe eingebettet sind. Die deutschsprachigen terminologischen Einträge sind im Glossar alphabetisch sortiert. Jeder Eintrag enthält mindestens eine klare Definition und einen Kontext, beides mit genauer Quellenangabe. Synonyme wurden nach genauer Prüfung ebenfalls mit einer Quellenangabe angeführt.

Im 6. Kapitel, im Resümee wird eine abschliessende Schlussfolgerung präsentiert, die die Ergebnisse der Recherche und Erstellung der Terminologie des Fachgebiets Dokumentation im öffentlich-rechtlichen erläutert.

Im Index auf Deutsch (Kapitel 7) sowie auf Ungarisch (Kapitel 8) findet der Leser schnell und effizient die gesuchten Termini. In der elektronischen Form der Arbeit ermöglicht eine Verknüpfung zum jeweiligen Fachwort das schnelle Erreichen der terminologischen Eintragung.

Die Autorin möchte mit dieser Arbeit eine Art Klärung der Begriffe dieses Fachgebietes bewirken, da manche Termini oft nicht ganz treffend und zielgerichtet angewendet werden. Viele dieser Fachwörter existieren bereits seit mehreren Jahrzehnten, manche sind erst seit ein paar Jahren in Gebrauch, aber mit großer Wahrscheinlichkeit wird der in dieser Arbeit angeführte Bestand an Fachwörtern in Zukunft noch viel genutzt werden.

Lebenslauf Laura SEITNER

PERSÖNLICHE DATEN

Geburtsdaten: 16. Januar 1975 in Miskolc, Ungarn
 Familienstand: verheiratet, 1 Kind
 Geburtsname: Pataki
 Eltern: Agnes PATAKI und Laszlo PATAKI

AUSBILDUNG

1996 – 2009 Übersetzer- und Dolmetscherausbildung sowie Theater-, Film- und Medienwissenschaften im Rahmen des Fächertausches, Universität Wien
 1995 – 1996 Studium der Handelswissenschaften, Wirtschaftsuniversität Wien
 Juni 1994 Matura
 1991 – 1994 Kossuth Lajos Kéttannyelvű Gimnázium, Mosonmagyaróvár, Ungarn
 1990 – 1991 Zrínyi Ilona Gimnázium, Miskolc, Ungarn
 1987 – 1990 Schillerschule GHWRS Singen, Deutschland
 1983 – 1987 Pattantyús Ábrahám Géza Általános Iskola, Miskolc, Ungarn
 1981 – 1983 27. sz. Általános Iskola, Miskolc, Ungarn

BERUFLICHE TÄTIGKEITEN

seit 05/2007 Karenz
 07/2005 – 05/2007 OBSERVER GmbH (Teamleitung Internationale Medienbeobachtung), 1020 Wien
 07/2001 – 07/2005 OBSERVER GmbH (Special Customizing) 1020 Wien
 10/1998 – 07/2001 OBSERVER GmbH (Dokumentenablage Lektorat), 1020 Wien
 03/1998 – 08/1998 Bloomsbury Bureau Au-Pair Vermittlung (Au Pair), London, Großbritannien
 09/1994 – 01/1995 Paprika Csárda (Rezeption), Hegyeshalom, Ungarn
 07/1994 – 08/1994 Balatontourist RT (Ferialarbeit, Rezeption und Animation), Révfülöp, Ungarn
 07/1993 – 08/1993 Balatontourist RT (Ferialarbeit, Rezeption) Révfülöp, Ungarn