

STEFANIE VOLLMANN

VIDEOJOURNALISTEN ALS STORYTELLER

Eine Chance für neue
authentische Narrationsformen
in der TV-Landschaft



BÜCHNER

VIDEOJOURNALISTEN ALS STORYTELLER

Stefanie Vollmann, geboren 1989, studierte Journalistik und Wirtschaftswissenschaften in Dortmund und Paris. In Ihren Abschlussarbeiten im Bereich Journalistik untersuchte sie, wie Inhalt, Storytelling und Gestaltung in journalistischen Langformaten qualitätssteigernd und innovativ miteinander verknüpft werden können und sollten. Die noch relativ unerforschte Phase der Ideenbewertung im unsicheren frühen Stadium des Innovationsprozesses behandelte sie anschließend im Rahmen ihrer Masterarbeit im Fach Wirtschaftswissenschaften.

Ihr journalistisches Volontariat absolvierte sie in verschiedenen Redaktionen des ZDF. Im Anschluss daran war sie als freiberufliche Autorin für diverse WDR-Redaktionen und Produktionsfirmen tätig. Aktuell arbeitet sie für die WDR-Reportage-Redaktion, in der sie neben klassischen Reportagen auch innovative Erzählformen (Virtual und Augmented Reality) für das Netz entwickelt. Über sich selbst sagt sie: »Ich mag Menschen und Musik, Fotografieren und Filmen, Poesie, Paris und Pommes.« Derzeit lebt sie in Düsseldorf – ihre Heimat ist und bleibt aber das Ruhrgebiet.

Stefanie Vollmann

VIDEOJOURNALISTEN
ALS STORYTELLER

Eine Chance für neue authentische
Narrationsformen in der TV-Landschaft



BÜCHNER-VERLAG

Wissenschaft und Kultur

PARIS PAR HASARD – PARIS PER ZUFALL

VJ-Film von Stefanie Vollmann unter: <https://www.nrwision.de/programm/sendungen/ansetzen/paris-par-hasard-paris-per-zufall.html>

Stefanie Vollmann

Videojournalisten als Storyteller

Eine Chance für neue authentische Narrationsformen in der TV-Landschaft

ISBN (Print) 978-3-941310-113-0

ISBN (ePDF) 978-3-96317-614-2

Copyright © 2018 Büchner-Verlag eG, Marburg

Satz und Umschlaggestaltung: DeinSatz Marburg

Das Werk, einschließlich all seiner Teile, ist urheberrechtlich durch den Verlag geschützt. Jede Verwertung ist ohne die Zustimmung des Verlags unzulässig. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der

Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Angaben sind im

Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

||: ||

Abkürzungsverzeichnis

ARD	Arbeitsgemeinschaft d. öffentlich-rechtl. Rundfunkanstalten der BRD
AZ Media TV	Andre Zalbertus Media GmbH
Bd.	Band
bzw.	beziehungsweise
CutA	Cutter-Autor; schneidender Autor
d.h.	das heißt
DJV	Deutscher Journalisten-Verband
DSLR	Digital Single Lens Reflex; deutsch: Spiegelreflex
DV	Digital Video; deutsch: Digitale Video- ...
EB	elektronische Berichterstattung
ebd.	ebenda
et al.	et alii bzw. et aliee (und andere)
etc.	et cetera (und so weiter)
f. / ff.	angegebene und folgende Seite /die angegebene und folgenden Seiten
ggf.	gegebenenfalls
HDTV	High Defintion Television; deutsch: Hochauflösendes Fernsehen
Hg.	Herausgeber
HR	Hessischer Rundfunk
n	Grundgesamtheit
NDR	Norddeutscher Rundfunk
Nr.	Nummer
PCM	englisch: Pulse-Code-Modulation; deutsch: Pulsmodulationsverfahren
S.	Seite
s.o.	siehe oben
SWR	Südwestrundfunk
TV	Television; deutsch: Fernsehen
u.a.	unter anderem/unter anderen
URL	Uniform Resource Locator (Website-Verweis)
Vgl.	Vergleich
VJ	Videojournalist/in
VR	Videoreporter/in
WDR	Westdeutscher Rundfunk
ZDF	Zweites Deutsches Fernsehen

Inhalt

1. Einleitung	9
2. Definitiorische Aspekte	13
2.1. Digitalisierung und das journalistische Geschichtenerzählen	13
2.2. Videojournalismus in Deutschland	16
2.3. Narrative audiovisuelle Genres	19
2.3.1. Dachgattungen: Fernsehdokumentarismus und -journalismus	19
2.3.2. Narrative audiovisuelle Genres	23
2.4. Narrative Langformate im audiovisuellen Journalismus in Deutschland	30
2.4.1. Narrative Langformate im Fernsehen	30
2.4.2. Narrative Langformate im Internet	33
2.4.3. Erfolg neuer narrativer Formate im Internet: Authentisch und unkonventionell	36
3. Ist-Zustand	41
3.1. Der VJ in der Empirie: Stand der Forschung	42
3.2. Der VJ in der Fachliteratur und -presse	54
3.3. Der VJ in der populären Presse	58
4. Empirie: Der VJ in narrativen Langformaten	63
4.1. Methodik, Forschungsziel und Güte	64

4.2. Qualitative Befragung von Redakteuren und VJs	66
4.2.1. Erstellung der Fragebögen für Redakteure und VJs	66
4.2.2. Rahmenbedingungen und Stichprobenauswahl	70
4.2.3. Vorstellung und Interpretation der Ergebnisse	74
4.3. Experiment: Der VJ-Film »Paris par Hasard«	91
4.3.1. »Paris par Hasard« – ein »klassischer« VJ-Film?	91
4.3.2. Reflektion über die VJ-Produktion von »Paris par Hasard«	105
4.4. Qualitative Rezipientenbefragung zu »Paris par Hasard«	112
4.4.1. Erstellung des Fragebogens für Rezipienten	112
4.4.2. Rahmenbedingungen und Stichprobenauswahl	114
4.4.3. Vorstellung und Interpretation der Ergebnisse	116
4.5. Ableitung von Handlungsempfehlungen für die Praxis	131
5. Fazit und Methodenkritik	135
6. Ausblick	139
7. Literaturverzeichnis	141
8. Anhang	153
Abbildungsverzeichnis	184

1. Einleitung

Jeder kann Filme machen. Jeder kann sie verbreiten. Jeder kann auf sie zugreifen, auf sie reagieren, sie einordnen, weiterdrehen und so neue gesellschaftsrelevante Themen setzen – *zumindest theoretisch*.

Im vergangenen Jahrzehnt hat die digitale Revolution unsere Gesellschaft und insbesondere die Medienlandschaft so grundlegend verändert, dass vieles, was lange Zeit Gültigkeit besaß, von heute auf morgen obsolet geworden ist (Diemand et al., 2007, S. 9/Streich, 2008, S. 9, Müller, 2011, S. 21/Braverman, 2014, S. 20). Durch die direkte Zugänglichkeit von digitalen Verbreitungswegen (Online-Plattformen) und die zunehmend einfach handhabbare digitale Videotechnik (DV) wird in Fachkreisen häufig von einer »Demokratisierung« des Fernsehmarktes gesprochen (Hinterkörner, 2008; Schönafinger/von Dahlen, 2007, S. 193). Gemeint ist hiermit, dass potentiell jeder Filmbeiträge erstellen und verbreiten kann, wodurch die Inhalte und deren Gestaltung vielseitiger werden. Für die Fernsehpraxis bedeutet dies, dass die klassische, arbeitsteilige Team-Produktion nicht mehr der einzig mögliche Weg zu Filmbeiträgen ist. Eine Alternative hierzu ist beispielsweise der Videojournalist¹ (VJ). Bereits seit den Achtzigerjahren gilt er als Generalist der Fernsehproduktion, der alle Ebenen der Gestaltung (Bild, Ton, Schnitt) und die Autorenschaft in sich vereint (Moj/Ordolff, 2016, S. 231). Eine aktuelle Betrachtung des Einsatzes von VJs in der journalistischen Praxis lässt allerdings vermuten, dass das Potential von VJs, trotz ihrer verhältnismäßig langen Etabliertheit, auch heutzutage noch nicht ideal

1 Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Arbeit ausschließlich die männliche Form benutzt.

genutzt wird: Im Jahr 2012 wurden VJs in Deutschland vorrangig in der tagesaktuellen Produktion eingesetzt (Vogt, 2012), obwohl wissenschaftliche Untersuchungen bis dato bereits mehrfach darauf verwiesen hatten, dass VJs in diesem Bereich weniger effizient und gut arbeiten als klassische Teams (Wittke, 2000; Günzel, 2003; Böhnisch, 2005; Kruse, 2005; Kupka, 2006; Mainka, 2007; Bruns, 2007; Schmidt, 2010; Bock, 2011a; Mischel, 2005). Da VJs in ihrem Haupteinsatzbereich, der Aktualität, tendenziell schlechtere Ergebnisse erzielen als Teams, werden sie von den Programmverantwortlichen häufig in erster Linie als Kostenersparnis, nicht aber als inhaltlicher Zugewinn, gesehen (Vogt, 2012; Zuber/Zamorano, 2010; Mischel, 2005; Neri, 2005; 2011; Majchrzak 2009, S. 78, Bohus, 2004). Aufgrund ihrer unkonventionellen Produktionsweise könnten VJs allerdings sehr wohl ein innovativer Zugewinn für das Programm sein: In der Literatur herrscht Einigkeit darüber, dass durch den Einsatz der digitalen Filmtechnik und der sich daraus ergebenden neuen journalistischen Produktionsformen die Art des visuellen Geschichtenerzählens grundlegend verändert werden kann (vgl. Diamond et al., 2007, S. 9, Streich, 2008, S. 9, Leder, 2003, S. 168; Götzke/Knüppel, 2009, S. 72; Müller, 2011, S. 270).

Im Rahmen dieser Arbeit wird auf der Basis dieser Annahme untersucht, ob der VJ ein Beispiel dafür ist, dass in der journalistischen Praxis neue Möglichkeiten der Produktion nicht zwangsläufig im Sinne ihres innovativen Potentials genutzt, sondern sie vielmehr ohne eine vorhergehende Identifikation ihres Potentials in bestehende Produktionsschablonen eingegliedert werden. Aufgrund des erwähnten Einflusses der DV-Technik auf das visuelle Geschichtenerzählen, liegt der Fokus dieser Arbeit auf narrativen Langformaten.

Um einen Überblick über die Begrifflichkeiten zu erlangen, wird in Kapitel 2 dieser Arbeit zunächst die Digitalisierung und ihr Einfluss auf Narrationsformen beschrieben. Daran schließen sich die Definitionen des Videojournalismus und relevanter narrativer Genres an. Um den Bogen zur Praxis zu schlagen, folgt darauf ein Überblick über die Formen und Verbreitungen narrativer Langformate im Deutschen Fernseh- und

Onlinejournalismus. In Kapitel 3 werden anschließend die Stärken und Schwächen von VJs anhand einer ausführlichen Literaturanalyse (Wissenschafts-, Praxis-, Fachliteratur und populäre Presse) ermittelt. Der Fokus liegt hierbei auf ihrer Eignung für narrative Langformate. Um die aus der Literaturanalyse abgeleiteten Potentiale von VJs auf deren Gültigkeit für die Praxis zu untersuchen, schließt sich in Kapitel 4 die triangulative empirische Untersuchung dieser Arbeit an. Sie beginnt mit einer qualitativen Befragung von VJs (4.2.) und Redakteuren (Macherseite) bezüglich des Potentials von VJs für narrative Langformate. In Anlehnung an die in Kapitel 3 und 4.2. ermittelten Potentiale von VJs wird in Kapitel 4.3. die narrative VJ-Produktion »Paris par Hasard« (63 Minuten) vorgestellt, analysiert und reflektiert. Auf Basis dieses Films wird in Kapitel 4.4. eine Rezipientenbefragung durchgeführt, anhand derer untersucht wird, ob die in den Kapiteln 3 und 4.2. identifizierten Stärken und Schwächen von VJs auch seitens der Rezipienten als solche wahrgenommen werden. Außerdem wird die Akzeptanz der Zuschauer gegenüber unkonventionellen VJ-Produktionsformen untersucht. Aus den Ergebnissen der Empirie werden anschließend konkrete Handlungsvorschläge für die Praxis abgeleitet (4.5.). Im Fazit (5) wird sich einer Antwort auf die Forschungsfrage »Ist der VJ eine Chance für neue authentische und unkonventionelle Narrationsformen in der zunehmend formatierten TV-Landschaft?« angenähert. Anschließend werden die Ergebnisse dieser Arbeit kritisch reflektiert (6) und in einen größeren Kontext eingeordnet (7).

2. Definitorische Aspekte

2.1. Digitalisierung und das journalistische Geschichtenerzählen

Insbesondere auf audiovisuelle Medien hat der rapide voranschreitende technologische Wandel der letzten Jahrzehnte einen starken Einfluss. Als entscheidender technologischer Treiber für einen grundlegenden Wandel im audiovisuellen Journalismus gilt hierbei die Digitalisierung. Neben dem Internet, welches als neu gewonnene meist unformatierte Verbreitungsplattform für audiovisuelle journalistische Produktionen genutzt werden kann, gelten besonders die stetige Verbesserung der digitalen Aufnahme- und Schnitttechnik als technologische Faktoren, die den audiovisuellen Journalismus verändern (Linh Tu, 2015, S. 5). Videoplattformen wie YouTube (2016: Eine Milliarde Zugriffe pro Tag (Schlag/Wenz, 2016), Vimeo, Daylimotion und weitere erreichen immer mehr Menschen. Die Bild- und Tonqualität der handlichen digitalen Video-Kameras (DV-Kameras) steigen stetig und auch die Möglichkeit des flexiblen digitalen Schnitts am ortsungebundenen Laptop hat einen starken Einfluss auf die Produktion und Verbreitung audiovisueller journalistischer Formate (Streich, 2008, S. 9). Da die Gestaltung narrativer audiovisueller journalistischer Formate im Kern dieser Arbeit steht, werden im Folgenden die Verknüpfungen zwischen der modernen DV-Technik und audiovisuellen Narrationen herausgearbeitet. Besonders im letzten Jahrzehnt hat sich die Filmtechnik derart weiterentwickelt, dass in Fachkreisen argumentiert wird, nie seien die narrativen Chancen für Fernsehjournalisten so groß gewesen wie heutzutage

(Streich, 2008, S. 9). Die Praxis heute zeigt, was die Theorie prophezeit hat: Die digitale Kameratechnik ermöglicht seit einigen Jahren neue Formen des visuellen Geschichtenerzählens (vgl. Diemand et al., 2007, S. 9). Fachkreise sind sich zum Beispiel darüber einig, dass die digitale Aufnahmetechnik zu einer Veränderung der Ästhetik in audiovisuellen Produktionen führt (Leder, 2003, S. 168), da die handliche Größe der digitalen Kameras eine flexiblere Kameraführung ermöglicht und somit ungewöhnliche, teils auch intimere, Perspektiven eröffnet (ebd.).

Studien über den Einfluss der digitalen Kameratechnik auf die Videoproduktion mit aussagekräftigen Stichprobengrößen oder Beobachtungszeiträumen konnten im Rahmen dieser Arbeit nicht aufgefunden gemacht werden. Allerdings ist in der Fachliteratur unumstritten, dass die neue Kameratechnik die Bildqualität, die Bildästhetik, die Kameraführung und damit auch die Art des audiovisuellen Geschichtenerzählens grundlegend verändert bzw. verändern kann, wenn dies zugelassen wird (u.a. Müller, 2011, S. 21/Diemand et al., 2007, S. 9). Müller (2011, S. 270) fand hierzu in einer kleiner angelegten Studie anhand einer fotografischen Filmanalyse von DV-Produktionen heraus, die neue, teils semi-professionelle, digitale Videotechnik habe auf inhaltlicher und ästhetischer Ebene zu einer Ausdifferenzierung dokumentarischer Film-Genres geführt. Darüber hinaus ergab seine Studie, die Vereinfachung der Aufnahmetechnik forcieren unter Dokumentarfilmern das Erstellen erzählender, miterlebender Filme (ebd., S. 285). Hollywood-Kameramann und Dozent Barry Braverman (2014, S. 20) argumentiert ergänzend dazu, durch die handliche DV-Technik ergebe sich die Möglichkeit, den Produktionsfokus weg von den technischen Ressourcen hin zur narrativen Gestaltung zu lenken. Anhand dieser Aussage wird die steigende Relevanz von audiovisuellen Narrationen, also auch die Relevanz des Forschungsinteresses dieser Arbeit, untermauert. Auch Manfred Götzke und Leila Knüppel untersuchten im Jahr 2009 anhand einer zweistufigen Umfrage mit Redaktionen und Filmemachern, inwieweit die DV-Technik dokumentarische Formate verändert (Götzke/Knüppel, 2009, S. 14). Im Rahmen ihrer Befragung fanden sie

heraus, dass im Jahr 2006 bei mehr als der Hälfte (31) der von ihnen angefragten Redaktionen die digitale Videotechnik eingesetzt wurde, vorrangig im Bereich der Reportage und des Dokumentarfilms (ebd., S. 59). Weiter zeigte die Untersuchung, dass der Einsatz der DV-Technik eine größere Nähe zum Protagonisten schaffen kann und ein flexibleres Arbeiten ermöglicht (ebd. S. 72). Durch diese Vorteile gehen die Autoren davon aus, dass die DV-Videotechnik das Themenspektrum des Dokumentarfilms inhaltlich erweitern kann (ebd. S. 78). In Bezug auf die Bildgestaltung ergab die Befragung konkret, dass die DV-Technik eine eigene Ästhetik zum Vorschein bringen kann: Sie hat zum einen technische Besonderheiten, wie beispielsweise die hohe Tiefenschärfe, aber auch gestalterisch-narrative Merkmale, beispielsweise die subjektive, teils verwackelte und unscharfe Kameraführung der selbstdrehenden Autoren, wodurch das »Miterleben gesteigert werden kann« (ebd., S. 83). Final fassen Götzke und Knüppel (ebd., S. 95) zusammen, dass die »primär als mangelhaft empfundene Ästhetik der digitalen Kameratechnik« zukünftig mehr und mehr zum »Kennzeichen von Authentizität« werde. Die Analyse verschiedener DV-Produktionen von Müller (2011) bestätigt, dass die oft amateurhaft wirkende Kameraführung von DV-Aufnahmen seitens des Zuschauers häufig als Zugewinn an Authentizität empfunden wird. Laut Müller (ebd., S. 280) ist ein Grund hierfür, dass sich diese wenig professionelle Gestaltungsart klar vom fiktionalen Kinofilm abgrenze. Dietrich Leder, Professor an der Kunsthochschule für Medien Köln (2003, S. 168), verweist allerdings neben den Potentialen auch auf Gefahren des Qualitätsverlusts durch die Entprofessionalisierung der Kamera- und Schnitтарbeit. Er beobachtete bereits zu Beginn der 2000er-Jahre im Rahmen entprofessionalisierter Produktionsformen (beispielsweise Drehs durch nicht ausgebildete Kameramänner, z.B. Videojournalisten), die Bilder seien weniger kadriert und weniger nach klassischen ästhetischen Kriterien konstruiert worden. Ein Einfluss der DV-Technik auf das journalistische Geschichtenerzählen ist folglich in der Literatur unumstritten. Im Rahmen dieser Arbeit soll nun versucht werden, die bereits kurz angesprochenen Potentiale und Risiken

technikbedingter neuer Produktionsformen zu analysieren. Der direkte Praxisbezug zum Journalismus wird dabei durch die Fokussierung auf Videojournalisten, also selbst drehende und schneidende Autoren, hergestellt, da diese Akteursgruppe besonders häufig auf die DV-Technik zurückgreift.

2.2. Videojournalismus in Deutschland

Ein bereits marginal angesprochenes Phänomen der Vereinfachung der Produktionsbedingungen ist die Konzentration der Produktion auf weniger Personen; oder, anders ausgedrückt, die Entprofessionalisierung von audiovisuellen Produktionen. Als eine derartige Extremform in Bezug auf journalistische Produktionen gilt das sogenannte »Ein-Mann-Team«, auch bekannt als »Videojournalist« bzw. »Rucksackproduzent« (Niedenthal, 2005/Zabel, 2009, S. 243).

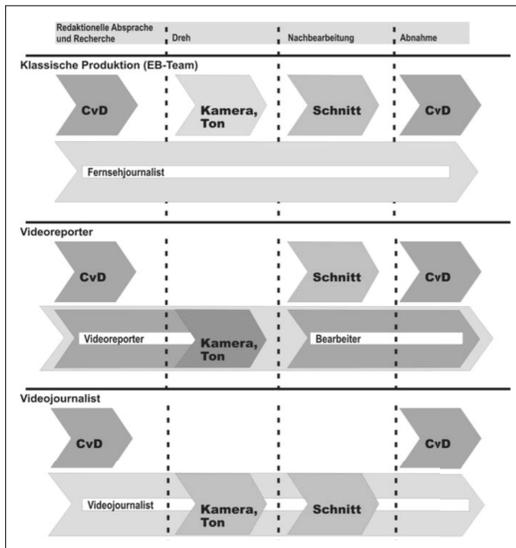


Abbildung 1: Produktionsformen des audiovisuellen Journalismus. Quelle: Sehl, 2008, S. 21

Der Videojournalist, kurz VJ, ist in der Lage, autark sendefähige Beiträge herzustellen, indem er neben der Autorentätigkeit, auch jene des Kameramanns, Tonassistenten und Cutters übernimmt (vgl. Abbildung 1). Meist nutzt er für die Produktion die moderne DV-Technik, wie beispielsweise Spiegelreflex-Kame-

ras² oder Laptops mit einer digitalen Schnittsoftware. Nicht zwangsläufig ist der VJ auch Eigentümer der Produktionstechnik. Häufig ist dies allerdings der Fall, da er so besonders flexibel agieren kann (Zabel, 2009, S. 194). Durch diese Bündelung der Produktion genießt der VJ (mit Ausnahme der redaktionellen Endabnahme) jegliche inhaltliche und gestalterische Freiheiten während der Produktion, allerdings trägt er auch jegliche Produktionsverantwortung (ebd.). Abzugrenzen ist der Videojournalist vom Videoreporter (VR), der zwar auch selbst recherchiert und dreht, seine Beiträge jedoch nicht selbst schneidet (Sehl, 2008, S. 22). In Abbildung 1 ist der Wandel des Arbeitsprozesses von der klassischen arbeitsteiligen Produktion hin zu einer VJ-Produktion aufgezeigt. Der VJ vereint im Idealfall also gleichermaßen journalistische Kompetenzen (Recherche, Quellenprüfung, Vermittlungskompetenzen etc.), technische Kompetenzen (Dreh und Schnitt), gestalterische Kompetenzen (Ästhetik und Narration des Films), planerische Kompetenzen (Organisation von Dreh und Technik), soziale Kompetenzen (Interaktion innerhalb der Redaktion und während des Drehs) und gewisse körperliche Kompetenzen (körperliche und geistige Mehrfachbelastung beim Alleine-Dreh) (Wintsch, 2006, S. 195). VJs gelten demnach als »Generalisten der Fernsehproduktion« (Moj/Ordolff, 2016, S. 231).

Nachdem die Eigenschaften von VJs grob definiert worden sind, soll nun ein sehr kurzer Einblick in die Geschichte der VJs gegeben werden. Die Welle der VJs begann im Zuge der Digitalisierung mit einigen wenigen Pionier-Videojournalisten. Ein besonders engagierter hiervon war und ist auch heute noch der VJ und VJ-Coach Michael Rosenblum, auf dessen euphorische Thesen zum Videojournalismus im späteren Verlauf der Arbeit noch eingegangen wird. Erhebungen darüber, wie viele Journalisten heutzutage als VJs tätig sind, konnten im Rahmen der Recherche zu dieser Arbeit nicht ermittelt werden. Allerdings ist aus der Praxisliteratur bekannt, dass die Zahl der VJs, ebenso wie die technische Qualität ihrer Beiträge, in den letzten Jahren stetig gestiegen ist

2 Diese werden auch als »digital single lens reflex«-, kurz DSLR-Kameras bezeichnet.

(u.a. Robiné, 2016, S. 352). Eine Erhebung von Guido Vogt aus dem Jahr 2012 ergab außerdem, dass »der typische VJ« für das Privatfernsehen arbeitet, festangestellt ist und weniger als 3000 Euro Brutto Monat verdient (Vogt, 2012). Die Studie ergab ebenfalls, dass 62 Prozent der VJs männlich, gut ausgebildet (Hochschulabschluss und Volontariat) und mit durchschnittlich 30 bis 34 Jahren meist jünger als allgemeine TV-Journalisten (36 bis 45 Jahre) sind.

Im Rahmen dieser Arbeit soll der Fokus ausschließlich auf VJs gelegt werden, die sich freiwillig für diese Produktionsform entschieden haben. VJs, die beispielsweise durch redaktionelle oder finanzielle Zwänge in dieses Produktionsverhältnis gedrängt worden sind, werden folglich nur marginal thematisiert. Von dieser Fokussierung wird sich eine Betrachtungsgruppe erhofft, die ein gewisses Maß an persönlicher Motivation für ihre Tätigkeit mitbringt und daher an ihr am ehesten die Potentiale von VJs bewertet werden können. An dieser Stelle sei allerdings darauf hingewiesen, dass die Qualität des Ergebnisses gerade in der VJ-Produktion ausschließlich von der individuellen Motivation und den individuellen Fähigkeiten des jeweiligen VJs abhängt und demnach jegliche Formen von Verallgemeinerungen, beispielsweise bezüglich eines typischen »VJ-Stils«, nur eine begrenzte Gültigkeit besitzen (vgl. Streich, 2008, S. 201).

In der Literatur werden jedoch mehrfach übereinstimmend zwei Ebenen identifiziert, auf denen VJs potentiell für mehr Vielfalt im Fernsehen sorgen könnten: Zum einen auf der gestalterischen Ebene durch den individuellen Stil, zum anderen auf der thematischen Ebene, da er flexibler einsetzbar ist als ein Team (Sallet, 2005/Sehl, 2008/Eschenhagen, 2009). Im Folgenden sollen die theoretischen Potentiale von VJs für narrative Langformate ermittelt und im späteren Verlauf der Arbeit in die Praxis übertragen und analysiert werden³. Bevor dies geschieht,

3 Thematisch werden hierbei aus Gründen der Fokussierung die praktischen Arbeitsbedingungen von VJs ausgeklammert, die in der journalistischen Praxis jedoch von großer Relevanz für VJs und damit für das Endergebnis sind. Die finalen Ergebnisse sollten also stets vor dem Hintergrund dieser Auslassung bewertet werden.