



FILMUNIVERSITÄT  
BABELSBERG  
KONRAD WOLF

Bachelorarbeit zum Thema:

## **Wie viel Fiktion verträgt Dokumentarfilm?**

Eine Analyse anhand der Auseinandersetzung um den Film "Lovemobil"

Zur Erlangung des akademischen Grades Bachelor of Arts  
an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF

Vorgelegt von: Angelina Hermann

Matrikelnummer: 10555

Studiengang: Film- und Fernsehproduktion

Vorgelegt am: 26.08.22

Betreuerin: Cosima Lange

Weiterer Gutachter: Prof. Martin Hagemann

# Inhaltsverzeichnis

|            |   |           |
|------------|---|-----------|
| <b>I</b>   | <b>Abbildungsverzeichnis</b>                                | <b>3</b>  |
| <b>II</b>  | <b>Tabellenverzeichnis</b>                                  | <b>4</b>  |
| <b>1.</b>  | <b>Einleitung</b>   | <b>5</b>  |
| <b>2.</b>  | <b>Der Dokumentarfilm</b>                                   | <b>6</b>  |
| 2.1        | Definitionsmöglichkeiten                                    | 7         |
| 2.2        | Dokumentarische Formen und Abgrenzung zum Spielfilm         | 9         |
| 2.3        | Einflussfaktoren der Dokumentarfilmproduktion               | 11        |
| <b>3.</b>  | <b>Spannungsfeld Fiktion und Realität im Dokumentarfilm</b> | <b>13</b> |
| 3.1        | Fiktion und Konstruktion                                    | 13        |
| 3.2.       | Realität und Authentizität                                  | 18        |
| 3.3.       | Zwischenfazit   | 20        |
| <b>4.</b>  | <b>Der Fall "Lovemobil"</b>                                 | <b>21</b> |
| 4.1        | Der Film und das Problem                                    | 22        |
| 4.2        | Konstruktion vs. Manipulation                               | 26        |
| 4.3        | Realität und Authentizität                                  | 30        |
| 4.4        | Analyse der medialen Diskussion                             | 33        |
| <b>5.</b>  | <b>Resümee</b>  | <b>38</b> |
| <b>III</b> | <b>Literaturverzeichnis</b>                                 | <b>41</b> |
| <b>IV</b>  | <b>Anhang: Experteninterview mit David Bernet</b>           | <b>46</b> |
| <b>V</b>   | <b>Selbstständigkeitserklärung</b>                          | <b>58</b> |

# I Abbildungsverzeichnis

|   |    |
|---|----|
| <b>Abbildung 1:</b> <i>Spannungsfeld Authentizität</i> (Quelle: Eigene Darstellung)         | 9  |
| <b>Abbildung 2:</b> <i>Fiktionalität vs. Fiktivität</i> (Quelle: Eigene Darstellung)        | 14 |
| <b>Abbildung 3:</b> <i>Einordnung stilistischer Mittel</i> (Quelle: Eigene Darstellung)     | 17 |
| <b>Abbildung 4:</b> <i>Realität und Fiktion</i> (Quelle: Eigene Darstellung)                | 19 |
| <b>Abbildung 5:</b> <i>Stilistische Mittel in "Lovemobil"</i> (Quelle: Eigene Darstellung)  | 29 |
| <b>Abbildung 6:</b> <i>Realität und Fiktion in "Lovemobil"</i> (Quelle: Eigene Darstellung) | 33 |

## II Tabellenverzeichnis

|  |    |
|--|----|
| <b>Tabelle 1:</b> <i>Personen in "Lovemobil"</i> (Quelle: Eigene Darstellung)                      | 23 |
| <b>Tabelle 2:</b> <i>Szenen in "Lovemobil"</i> (Quelle: Eigene Darstellung)                        | 25 |
| <b>Tabelle 3:</b> <i>Orte in "Lovemobil"</i> (Quelle: Eigene Darstellung)                          | 25 |
| <b>Tabelle 4:</b> <i>Manipulation und Konstruktion in "Lovemobil"</i> (Quelle: Eigene Darstellung) | 27 |

# 1. Einleitung

Das Spannungsfeld Wahrheit vs. Fiktion im Dokumentarfilm existiert mindestens seit 100 Jahren – und ist somit beinahe so alt wie das Genre selbst. Im Jahr 1922 begeisterte der erste abendfüllende Dokumentarfilm *“Nanook of the North/Nanuk, der Eskimo”* ein großes Publikum in den USA, arbeitete aber bereits mit konstruierenden bis hin zu manipulativen Mitteln. Regisseur Robert Flaherty nutzte romantisierende Elemente, rekonstruierte und re-inszenierte. Dabei verschwieg er den Aspekt westlicher Zivilisation, die bereits 10 Jahre zuvor neben der Inuitkultur existierte, um mehr Dramatik und Spannung zu erzeugen. So wurden Gewehre, die die Inuit bereits zur Jagd nutzten, durch altertümliche Waffen wie Harpunen und Knochenmesser ausgetauscht. Zudem stellte er Ereignisse extra für die Kamera her und ließ diese so oft wiederholen, bis sie in sein Idealbild passten – ein Vorgehen, das weit über das *Finden* und *Beobachten* einer Geschichte hinausgeht. Mit einer spielfilmähnlichen Dramatisierung, vereint mit der gefilmten Wirklichkeit, leitete er ein produktionsästhetisch neues Genre ein, das sich gegen den klassischen Hollywoodfilm durchsetzen sollte.<sup>2</sup> Flahertys fragwürdige Darstellung einer manipulierten Wirklichkeit und der Fakt, dass der Film ein großer Publikumserfolg wurde, macht *Nanook of the North* bis heute zum viel zitierten Beispiel in der Filmwissenschaft, wenn es um die Frage geht: *Wie viel Fiktion verträgt Dokumentarfilm?*

Fast 100 Jahre später wird eben diese Frage in der deutschsprachigen Filmszene wieder heiß diskutiert. Der Grund dafür ist der Dokumentarfilm *“Lovemobil”*, der 2021 beim Filmfest München erstaufgeführt wurde und anschließend linear und digital beim NDR ausgestrahlt wurde. Die filmische Begleitung von zwei Prostituierten in ihren als Bordell genutzten Wohnwagen bzw. *“Lovemobilen”* – so wurde es nach der Veröffentlichung von einem Recherche-Team des NDR aufgedeckt – setzte auf zahlreiche konstruierende und manipulative Stilmittel, wie erfundene Szenen und den Einsatz von Laien-Darsteller:innen. Das Vorgehen der Regisseurin Elke Margarete Lehrenkrauss, die damit verbundene Verwischung der Grenngrenzen zwischen Dokumentar- und Spielfilm, sowie die daraufhin einsetzende mediale Diskussion sind Gegenstand der vorliegenden Arbeit.

Hierzu widme ich mich im theoretischen Teil zunächst einer Literaturanalyse in Hinblick auf verschiedene Definitionen des Dokumentarfilms und zeige verschiedene Hybridformen sowie Einflussfaktoren der Dokumentarfilmproduktion auf (Kapitel 2). Im Folgenden betrachte ich das Spannungsfeld zwischen Realität und Fiktion und grenze grundlegende Begrifflichkeiten ab, die für die Beantwortung meiner Forschungsfrage

---

<sup>1</sup>(USA 1922; Robert Flaherty)

<sup>2</sup>vgl. Zimmermann 2005, S. 9ff

essentiell sind (Kapitel 3). Auf dieser theoretischen Grundlage diskutiere ich die Forschungsfrage am Fallbeispiel "Lovemobil", indem ich den Aufbau des Films darstelle, konstruierte und manipulierte Stilmittel schematisch aufzeige, im Spannungsfeld von Wahrheit vs. Fiktion analysiere und abschließend die zentralen Bewertungen der zurückliegenden medialen Diskussion wiedergebe (Kapitel 4). Im Resümee fasse ich die zentralen Erkenntnisse dieser Arbeit zusammen und stelle meine eigene Meinung des Sachverhalts dar (Kapitel 5).

## 2. Der Dokumentarfilm

Das Genre des Dokumentarfilms umfasst zahlreiche journalistische Formen, wie zum Beispiel Nachrichten, Portraitfilme, Chroniken, Natur-, Reise- und Kulturfilme, aber auch Unterrichtsfilme, politische und sozialkritische Filme. Dabei ist der Zweck der dokumentarischen Darstellungen immer der, den Rezipierende Bilder und Eindrücke zu übermitteln, die sich in der Realität abspielen und bei denen sie selbst nicht anwesend sein können. Die Funktion der dokumentarischen Filme ist vor allem das Informieren und Aufklären sowie Anreize zum Handeln oder Nachdenken zu setzen.<sup>3</sup> Der Unterhaltungsfaktor spielt nur eine untergeordnete Rolle.<sup>4</sup> Doch der Anspruch und die Erwartung an den Dokumentarfilm verändert sich schon seit Anbeginn stetig. Über die Jahrzehnte machte er immer wieder Entwicklungen und Veränderungen durch. Mit der Etablierung und Professionalisierung der Filmwirtschaft wurde das Genre in den 1930er Jahren als solches definiert – und von John Grierson als "kreativen Umgang mit der Realität" bezeichnet.<sup>5</sup> In diesen Anfangsjahren des Genres ging es hauptsächlich um die beobachtende Darstellung des alltäglichen Lebens der Menschen. Zu sehen waren diese Filme ausschließlich im Kino, da dies der einzige Ort zur Filmrezeption war.<sup>6</sup> Bald darauf, in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde der Dokumentarfilm vor allem als Propagandainstrument und politischer Spielball zur Manipulation der öffentlichen Meinung im Ersten und Zweiten Weltkrieg genutzt. Der dokumentarische Film orientierte sich vorrangig an historischen Umbrüchen. Hohenberger bezeichnet diese Krisenzeiten deshalb als "die Treibhäuser des Dokumentarfilms".<sup>7</sup> Durch die technischen Neuerungen veränderten sich die Umsetzungsmöglichkeiten, welche FilmemacherInnen mehr Freiheiten boten, was ebenfalls zu einem neuen Anspruch auf Wahrheit und Wirklichkeitsbezug führte.<sup>8</sup> Auch die Distribution und Rezeption des Dokumentarfilms

---

<sup>3</sup>vgl. Zimmermann 2005, S. 8

<sup>4</sup>vgl. Grünefeld 2009, S. 7

<sup>5</sup>vgl. Grierson 1930 in: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* 2012, S.92

<sup>6</sup>Hoffmann 2018

<sup>7</sup>vgl. Hohenberger 1998, S. 8

<sup>8</sup>Hoffmann, 2018

änderten sich mit dem technischen Fortschritt. Durch die rasante Verbreitung des Fernsehens ab den 1950er- und 60er-Jahren, verlor der Dokumentarfilm als Kinoerlebnis immer mehr an Bedeutung. Das Genre konnte sich gegen die unterhaltsamen Spielfilme nicht mehr durchsetzen, so dass die Kinobesucher:innenzahlen rückläufig verliefen.<sup>9</sup> Mit den Jahren wurde das Fernsehen der wichtigste Käufer und Produzent von Dokumentarfilmen – eine Entwicklung, die bis heute anhält. Dokumentarfilme sind daher in der Regel Fernsehproduktionen und in der heutigen Kinolandschaft – abseits von Festivals – eher selten. Mit der Entwicklung weiterer neuer Produktionsweisen und den Veränderungen in Auswertung und Rezeption entstanden zahlreiche unterhaltsame dokumentarische hybride Spielformen. Dabei wird die Frage nach dem Grenzbereich zwischen Erzählung und Wirklichkeit immer wieder aufs Neue diskutiert – und spiegelt sich so auch in den vielfältigen Definitionen des Dokumentarfilms wider.

## 2.1 Definitionsmöglichkeiten

Im allgemeinen Sprachgebrauch existieren ebenso wie in der Filmwissenschaft zahlreiche Definitionen des Dokumentarfilms, die bereits erste Anhaltspunkte zur Beantwortung der Kernfrage dieser Arbeit liefern.

Gemäß Duden ist *“der Dokumentarfilm [...] ein Film mit Dokumentaraufnahmen, die tatsächliche Begebenheiten und Verhältnisse möglichst genau zu schildern versucht. Dabei verzichtet er auf fiktive Charaktere und Geschichten.”*<sup>10</sup> Folglich erhebt der Dokumentarfilm einen Anspruch darauf, etwas filmisch zu zeigen, zu beweisen oder zu belegen. Diese Annahme kann man auch aus der Genrebezeichnung selbst schließen, die aus den zwei Wörtern *Dokument* (aus dem lat. “docere” = zeigen, beweisen, belegen) und *Film* zusammengesetzt ist, wobei letzterer Begriff gezeigte, bewegte Bilder meint.<sup>11</sup> Auf Grundlage dieser Begriffsanalysen kann der Dokumentarfilm als die Darstellung einer dokumentarischen Filmarbeit von etwas Wahrheitsgemäßen bezeichnet werden.

Der Realitätsbezug und Beweischarakter von Dokumentarfilmen wird auch in der oft zitierten Definition des Filmwissenschaftlers Wilhelm Roth beschrieben, der davon ausgeht, dass ein Film nur dann als Dokumentarfilm anerkannt wird, wenn er „[...] Ereignisse abbildet, die auch ohne die Anwesenheit der Kamera stattgefunden hätten und in dem reale Personen in ihrem Alltag auftreten – ein Film also, der sich an das Gefundene hält.“<sup>12</sup> Auch nach Seidl und Baumgartner behauptet der Dokumentarfilm, “mit dem gefilmten Material die Wirklichkeit darzustellen, wovon man die Rezipient:innen zu

---

<sup>9</sup>vgl. Zimmermann 2006, S. 87

<sup>10</sup>vgl. Duden.de: Dokumentarfilm 2022

<sup>11</sup>vgl. Duden.de: Bewegtbild 2022

<sup>12</sup>vgl. Roth 1982, S. 9

überzeugen versucht”.<sup>13</sup> Ferner werden darunter “alle Arten der Aufzeichnung (auf Zelluloid) verstanden, die jegliche Aspekte der Wirklichkeit durch gegenwärtiges Filmen oder durch gerechtfertigtes Nachgestalten reproduzieren”.<sup>14</sup> Diese Definitionen sind jedoch sehr theoretisch und berücksichtigen die Verwendung ästhetischer und filmischer Elemente nicht explizit.

Eine differenzierte Sichtweise auf das Wahrheitsgemäße im Dokumentarfilm beinhaltet die Definition von Filmregisseur und Produzent Thomas Schadt. Er bezeichnet den Dokumentarfilm als nicht-fiktionalen Film, dessen Alleinstellungsmerkmal die *Authentizität* darstellt, da dieser sich mit realen Sachverhalten auseinandersetzt. Ebenso wie bei inszenierten Filmen “wird in die Realität in gewissem Maße eingegriffen, z.B. durch die Wahl des Blickwinkels oder der ausgewählten Szene.”<sup>15</sup> Der Dokumentarfilm sei demnach nur eine “Interpretation der Wirklichkeit”.<sup>16</sup> Auch die Definition des Westdeutschen Rundfunks (WDR) – einer der wichtigsten Produzenten und Käufer von Dokumentarfilmen in Deutschland – stellt die Schaffung von Authentizität in den Mittelpunkt. Demnach sei der Dokumentarfilm “ein Versuch, die Wirklichkeit einzufangen, ohne etwas zu erfinden oder zu beschönigen. [...] Die Aufgabe der Filmemacher:innen bei der Herstellung eines Dokumentarfilms ist hierbei das Auswählen, neu anordnen und das Geben ihres Blicks auf die Wirklichkeit. “Diese kann dementsprechend in gewissem Maße nur *subjektiv* sein – ein zentraler Aspekt, weshalb Dokumentarfilme oft in der Diskussion stehen.”<sup>17</sup>

Die verschiedenen Definitionen des Dokumentarfilms zeigen auf, dass Film-Theoretiker:innen und -Praktiker:innen unterschiedliche Ansätze verfolgen.<sup>18</sup> Der filmwissenschaftliche Versuch einer klaren Abgrenzung trifft in der Praxis auf filmische Anspruchshaltung, technische Möglichkeiten und kreative Stilmittel, die Filmemacher:innen ermöglichen, Informationen und Wissen unterhaltsam, zuschauer:innenorientiert und authentischer zu vermitteln. In diesem Spannungsfeld entwickeln dokumentarische Filme oftmals eine große Bandbreite des dokumentarisch-ästhetischen Spektrums und nutzen zahlreiche Hilfsmittel, deren Einsatzzweck – so der gemeinsame Nenner aller zitierten Definitionen – jedoch immer die Schaffung von Authentizität sein sollte (vgl. Abb. 1).<sup>19</sup>

---

<sup>13</sup>vgl. Seidl 2003, S. 10

<sup>14</sup>vgl. Baumgartner 1959, S. 348

<sup>15</sup>vgl. Schadt 2005, S. 124

<sup>16</sup>vgl. Ebd., S. 125

<sup>17</sup>vgl. wdr 2022

<sup>18</sup>Seidl, 2003, S.10

<sup>19</sup>vgl. Haus des Dokumentarfilms 2022



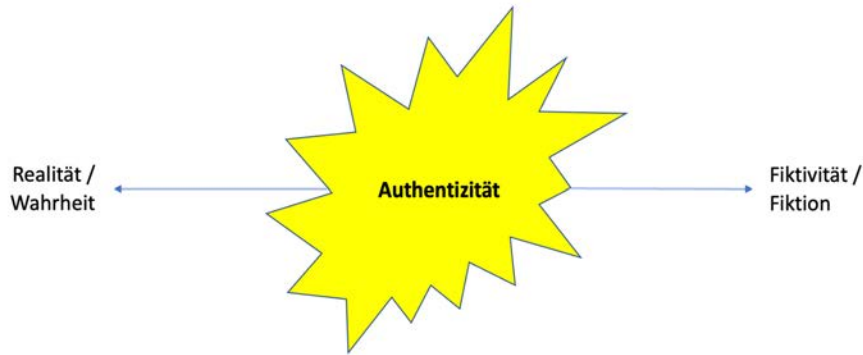


Abb. 1: Spannungsfeld Authentizität (Quelle: Eigene Darstellung)

## 2.2 Dokumentarische Formen und Abgrenzung zum Spielfilm

Nach Hißnauer kann der Dokumentarfilm in vier idealtypische "etablierte Formen des Fernsehdokumentarismus"<sup>20</sup> unterschieden werden:

- Die *Dokumentation*,
- das *Feature*,
- die *Reportage*
- und der *Dokumentarfilm*.

Bei den ersten drei genannten, vor allem journalistischen Formen, wird auf eine einzigartige Ästhetik, die durch den/die Regisseur:in bzw. Autor:in erschaffen wird, grundsätzlich verzichtet. Anders stellt sich das im Dokumentarfilm dar, in dem sich zahlreiche Hybridformen entwickelt haben. Von einer Hybridform wird gesprochen, wenn sich ein Film durch den Einsatz von fiktiven Stilmitteln im Graubereich zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm bewegt.<sup>21</sup> Der Versuch, die Realität durch den Einsatz fiktiver Stilmittel authentischer, aber auch unterhaltsamer darzustellen, kann sehr vielfältig sein und ist vor allem im Fernsehen zu erkennen – z.B. anhand des Reality-TV oder bei der Inszenierung von historischen Ereignissen. Die meist genutzten Hybridformen zeichnen sich durch den Einsatz diverser stilistischer Mittel aus und können wie folgt definiert werden<sup>22</sup>:

Das *Doku-Drama* verbindet vorsätzlich die Elemente des dokumentarischen Films und denen des Spielfilms. Dabei handelt es sich häufig um historische, auf wahren

<sup>20</sup>vgl. Hißnauer 2010, S. 17-28.

<sup>21</sup>vgl. Lothar 2012

<sup>22</sup>vgl. Schadt 2005, S. 127

Begebenheiten beruhende Themen, die durch Archivmaterial und Zeitzeugeninterviews rekonstruiert und durch nachgestellte Szenen (engl. Reenactment) ergänzt und zu einem Werk zusammengefügt werden. Dabei wird eine dramatische Erzählweise verwendet.

In *Reality-TV-Formaten* stehen echte Menschen im Mittelpunkt, die sich in inszenierten Szenen wiederfinden und so herausfordernde Situationen meistern müssen, über die sie in Form von Interviews berichten.<sup>23</sup> Hierbei wird das beobachtende Element des Dokumentarischen mit dramaturgischen Gestaltungsformen verbunden.

*Fake-Dokus und Scripted Reality* sind in Hinblick auf ihre Transparenz angesichts ihres dokumentarischen Anspruchs kritisch zu betrachten. Hißnauer beschreibt dieses Format als "fiktionalen Film im Gewand des Dokumentarismus"<sup>24</sup>. Die Personen und Handlungen sind frei erfunden und folgen einem Drehbuch. Jedoch wird ein dokumentarischer Charakter durch typische dokumentarische Gestaltungsformen erzeugt, was bei den Zuschauenden eine Unklarheit über Fiktion und Realität bewirkt.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die genannten Formate Genre Grenzen gezielt vermischen, was zu einem Wandel des Verständnisses des Dokumentarischen führt. Weg von der geprägten Grundidee des Kinodokumentarfilms hinzu einer großen Vielfalt dokumentarischen Films.<sup>25</sup> Die stetigen Entwicklungen hybrider Formate dienen vor allem dem Zweck der Unterhaltung. Sie stellen unter anderem den Versuch dar, dokumentarische Inhalte durch Spannung und einem hohen Unterhaltungswert ein größeres Publikum zu erreichen. Inwiefern sich der Dokumentarfilm unter Verwendung filmischer Elemente vom Spielfilm abgrenzt, kann hieraus noch nicht geschlussfolgert werden.

Eva Hohenberger entwickelte für eine Definition des Dokumentarfilms eine Abgrenzungsmethodik. Hierfür führt sie vier Ebenen auf, anhand derer man den Dokumentarfilm vom Spielfilm unterscheiden kann.<sup>26</sup>

- 1) Auf der *institutionellen Ebene* hat der Dokumentarfilm meist eine andere Wirtschaftlichkeit als der Spielfilm. Zum Einen wird er weniger kostenintensiv produziert, zum Anderen unterscheiden sich die Vertriebs- und Auswertungswege.
- 2) Auf der *sozialen Ebene* erhebt ein Dokumentarfilm, anders als der Spielfilm, den Anspruch auf Wissen und Aufklärung über die Realität.

---

<sup>23</sup>vgl. Keppler 1995, S. 147

<sup>24</sup>vgl. Hißnauer 2011, S. 223

<sup>25</sup>vgl. Heinze/Weber 2017, S.9

<sup>26</sup>vgl. Hohenberger 1998, S.37

- 3) Die *Produktebene* unterscheidet die beiden Genres nach Aufnahmen, die beim Dokumentarfilm nicht-fiktional sein sollten. Die Verläufe der Ereignisse sind maßgeblich für die Anordnung des Materials.
- 4) Auf der *pragmatischen Ebene* heißt es, soll der Dokumentarfilm vom Rezipienten als Film über die reale Welt erkannt werden.

Hohenberger's Methodik verdeutlicht nur grobe Unterschiede des Dokumentar- und Spielfilms.

## 2.3 Einflussfaktoren der Dokumentarfilmproduktion

Im Produktionsprozess eines Dokumentarfilms soll die authentische Realität kontrollierbar und umsetzbar gemacht werden. Der Begriff des Films ist historisch an bestimmte Bedingungen der Produktion, des Produkts und der Distribution geknüpft.<sup>27</sup> Auch beim Dokumentarfilm bedarf es produktionseller Vorgehensweisen, die einen nicht unerheblichen Einfluss auf das Gesamtwerk haben. Dabei müssen sowohl in der Vorproduktion, als auch in der Drehphase Urheberrechte und Persönlichkeitsrechte geschützt werden. Jede gefilmte Person hat das Recht am eigenen Bild und muss wissen, worauf er oder sie sich einlässt. Das bedeutet, die Person ist sich über das Thema im Klaren, weiß um was für eine Art Film es sich handelt und wo dieser am Ende gezeigt wird. Es ist nicht immer notwendig, dass Protagonist:innen einen Vertrag unterschreiben. Bei einem Interview, von dem sie wissen, dass es ausgestrahlt wird, geht die Rechtsprechung davon aus, dass sie durch ihr Verhalten zustimmen.<sup>28</sup> Jedoch bedeutet eine widerspruchslöse Teilnahme bei Filmaufnahmen nicht immer automatisch Zustimmung (bspw. Krankenhaus, Disco, etc.). In solchen Situationen muss die Zustimmung eingeholt werden. Eine Einverständniserklärung muss auch dann eingeholt werden, wenn die Zustimmung bereits erfolgt, das Material jedoch in einem anderen Zusammenhang verwendet werden soll. Diese Regelungen gelten so lange, bis die individuelle Person nicht mehr genau zu erkennen ist, weil sie zB. aus der Ferne aufgenommen wurde. Folglich ist klar: gibt eine Person ihr Einverständnis ausdrücklich nicht, darf diese nicht gefilmt und gezeigt werden.<sup>29</sup>

Die Urheberrechte, die sich auf geistiges Eigentum oder erschaffene Werke beziehen, müssen beim Dokumentarfilm ebenfalls besonders beachtet werden. Das kann sich bspw. konkret auf Bilder an der Wand in der Wohnung der oder des Protagonist:in beziehen oder auch auf Musik, die verwendet werden soll, für die die Filmschaffenden die Rechte

---

<sup>27</sup>vgl. Heinze/Weber 2017. S. 28

<sup>28</sup>vgl. WDR 2022

<sup>29</sup>vgl. Bildung, Bundeszentrale Für Politische: 2022

und Lizenzen klären müssen. Am Ende hat der oder die Filmemacher:innen wiederum das Urheberrecht an dem geschaffenen Dokumentarfilm. Die Rechte können in Form von Nutzungsrechten an Sender oder andere Plattformen verkauft werden. Das Urheberrecht bleibt dennoch bei den Filmemacher:innen.<sup>30</sup>

Das sind nur grobe Aspekte, die bei der Produktion eines Dokumentarfilms beachtet werden müssen. Gleichzeitig ist zu berücksichtigen, dass dem Dokumentarfilm weitaus weniger Budget als bspw. dem Spielfilm zur Verfügung steht. Die Filmteams sind sehr viel kleiner, viele Aspekte des Spielfilms fallen im Dokumentarischen nicht an. Dennoch müssen in der Recherchephase Drehorte besichtigt und Interviews geführt werden. Dafür können bereits hohe Reisekosten anfallen, für die Filmemacher:innen meist ein Recherchehonorar erhalten. Die durchschnittlichen Kosten für einen in Deutschland produzierten 90-minütigen Dokumentarfilm liegen bei ca. 200.000€ bis 400.000€.<sup>31</sup> Oft arbeiten die Filmschaffenden weitaus mehr Stunden als sie bezahlt werden. Der Kameramann und Autor Hans-Albrecht Luszkat bemängelt, dass Dokumentarfilme heutzutage weniger aus Neugier Einzelner produziert werden, sondern vielmehr aus rein wirtschaftlichem Interesse mit vielen Abhängigkeiten und einem hohen Zwang zum Erfolg.<sup>32</sup> Das erscheint nachvollziehbar, denn ein Großteil der Dokumentarfilmemacher:innen geben an, dass sie von ihrem Beruf allein nicht leben können.<sup>33</sup> Luszkat beschreibt den Prozess der Recherchephase als zuvor kalkuliertes Spiel. Es müssen bereits bei der Recherche Inhalte geliefert werden, die sich vorab erhofft wurden, um finanzielle Unterstützung für weitere Schritte zu erhalten. Dass die Recherchephase, die mit einer Grundintention gestartet wird, ergebnisoffen begonnen wird, ist nur noch selten der Fall. Auftraggeber:innen möchten für ihr Geld entsprechende Inhalte erhalten. So kommt es, dass das grobe Ergebnis natürlich nicht in allen Einzelheiten schon zu Beginn feststeht. Folglich wird die Realität häufig so gedreht, bis sie zum Ergebnis passt. Nur für die interessanten Entwicklungen und Erkenntnisse gibt es die Anerkennung.<sup>34</sup>

Entscheidungen werden unter Berücksichtigung künstlerischer, finanzieller und rechtlicher Aspekte getroffen. Sie haben großen Einfluss auf das Gesamtwerk und geben meist eine Richtung vor. Oftmals müssen sich Filmemacher:innen alternativer Vorgehensweisen bedienen und auf filmische Mittel zurückgreifen, um die Realität authentisch darstellen zu können. Es kann gesagt werden, dass die Rahmenbedingungen teilweise ausschlaggebend für die Wahl der Konstruktionsmittel sein können.

---

<sup>30</sup>vgl. Bildung, Bundeszentrale Für Politische: 2022

<sup>31</sup>vgl. WDR 2022.

<sup>32</sup>vgl. Voigt-Müller 2022

<sup>33</sup>vgl. Frickel, 2020

<sup>34</sup>vgl. Hans-Albrecht Luszkat 2022

### 3. Spannungsfeld Fiktion und Realität im Dokumentarfilm

Die Erzählung eines Dokumentarfilms bietet unterschiedliche Formen. So kann eine Geschichte zum Beispiel chronologisch erzählt werden oder auch mit Rückblenden arbeiten. Beides ist dokumentarisch. Situationen oder Handlungen sind nicht dokumentarisch, wenn sie anders dargestellt werden, als sie passiert sind. Dies könnte beispielsweise durch das Auslassen positiver Meinungen, das Überbetonen negativer Bewertungen oder auch durch manipulatives Zusammenschneiden hergestellt werden. Doch die generelle Verwendung fiktiver, stilistischer Elemente zur Anreicherung der Realität gehört zu den ältesten Vorgehensweisen der menschlichen Kultur und ist differenzierter zu bewerten. Mit Hilfe von Bildern konnten Künstler:innen schon früh in der Kulturgeschichte die Wirklichkeit für sich interpretieren. Erfindungen wie das Fernrohr oder Mikroskop haben zuvor nicht sichtbares real werden lassen. Die Entwicklung der Fotografie hat Bildern einen weiteren Stellenwert beigemessen. Es entstand der Glaube an eine Authentizität, ausgelöst durch den Glauben an ein objektives, technisches Gerät ohne Manipulation durch den Menschen, welches in der Lage ist, die Wirklichkeit festzuhalten.<sup>35</sup> So entwickelte sich die Fotografie zu einem objektiven Beweismittel, besonders in der Wissenschaft. Durch die technischen Voraussetzungen leitete sich der Glaube an die gleiche Qualität von Realitätsbildungen durch das Bewegtbild her. Doch die Fähigkeit des bewegten Bildes ermöglicht es auch reale Zeitverläufe aufzulösen, zu verzerren und neu anzuordnen. Deshalb muss mit den filmgestalterischen Mitteln ein entsprechender Umgang geführt werden, um durch eine bestimmte Ästhetik die Realität abbilden zu können. Die Realität im Film passiert nicht einfach, sie muss erst hergestellt werden.<sup>36</sup> Folglich ist die Unterscheidung von Fiktion und Realität auch im Dokumentarfilm von besonderer Relevanz.

#### 3.1 Fiktion und Konstruktion

Der Dokumentarfilm ist kein Spielfilm und wird dem *non-fiction* Segment zugeordnet, was übersetzt als nicht-fiktional verwendet wird. Folglich zeigt der Dokumentarfilm keine Schauspieler:innen, verfügt über keine Rollen, folgt keinem festgelegten Drehbuch und erzählt keine erfundene Geschichte.<sup>37</sup> Jedoch werden auch bei dokumentarischen Produktionen inszenatorische Entscheidungen, beispielsweise durch Themensetzung und Auswahl der Protagonist:innen getroffen. Besonders in der Debatte der neuen Formen des Dokumentarismus wird Fiktion mit etwas *Gemachtem* vor der Kamera in Form der

---

<sup>35</sup>vgl. Zimmermann 2005, S. 34

<sup>36</sup>vgl. ebd. S. 36

<sup>37</sup>vgl. WDR 2021

Inszenierung und Dramaturgie gleichgesetzt.<sup>38</sup> Die Fiktionalisierung dabei erzeugt den Eindruck, dass gleichzeitig ein Verlust der Authentizität des Dokumentarischen stattfindet. Dies wiederum würde bedeuten, dass es ein "Reinheitsgebot" für dokumentarische Arbeiten gäbe, die die Authentizität im Bereich des Nicht-fiktionalen garantiert und in anderen Formaten nicht möglich ist.<sup>39</sup> Der Drehbuchautor und Philosoph Klaus Arriens unterscheidet den Begriff Fiktion jedoch nach *Fiktivität* und *Fiktionalität*, die unterschiedlich gebraucht werden müssen.

*Fiktivität* bedeutet im Film demnach, dass es sich um etwas Erfundenes, Ausgedachtes handelt – die Handlung eines Films also nicht auf der Wirklichkeit basiert. *Fiktionalität* im Film beschreibt Arriens hingegen als Mittel für Gestaltung und Ästhetik. Dazu zählt er Elemente, wie die Positionierung und Perspektivenwahl der Kamera, Lichtverhältnisse und weitere gestalterische Merkmale, die neben der Anwendung im Spielfilm auch im Dokumentarfilm eingesetzt werden (vgl. Abb. 2).<sup>40</sup>

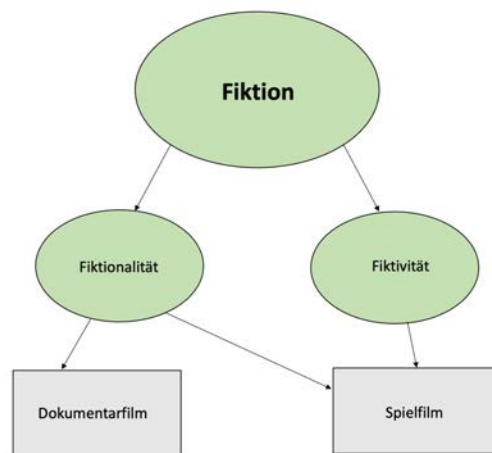


Abb. 2: *Fiktionalität vs. Fiktivität* (Quelle: Eigene Darstellung)

Auch Arriens bezeichnet die Konstruktion im Dokumentarfilm als nicht vermeidbar, aber kontrollierbar.<sup>41</sup> Fiktionalität, Inszenierung und Konstruktion beginnen dementsprechend nicht erst mit agierenden SchauspielerInnen, viel mehr bringt jede Erzählung Fiktion mit sich.<sup>42</sup> Auf jeder Produktionsebene, von der Auswahl des Aufzeichnungsmediums, über den Aufnahmezeitpunkt bis hin zur Montage, bei der verdichtet und ein Zusammenhang erstellt wird, gilt es, Entscheidungen zur Inszenierung zu treffen.<sup>43</sup> Daraus resultierend ist

<sup>38</sup>vgl. Hißnauer, 2010, S. 18ff

<sup>39</sup>vgl. ebd.

<sup>40</sup>vgl. Arriens 1999, S. 36ff

<sup>41</sup>vgl. Ebd.

<sup>42</sup>vgl. Hohenberger 1998, S. 82

<sup>43</sup>vgl. Hißnauer 2010, S. 94

der Dokumentarfilm nicht ausschließlich ein nicht-fiktionales, sondern gleichzeitig auch ein fiktionales Werk, bei dem *Konstruktion* nicht vermeidbar ist.<sup>44</sup>

Sobald diese *Konstruktion* jedoch absichtlich genutzt wird, um die Zuschauenden zu beeinflussen und zu einer konkreten Ansicht zu bringen, wird von *Manipulation* gesprochen. Daraus ergeben sich Möglichkeiten der Täuschung bei der Aufnahme und Nachbearbeitung. Ein Vorwurf, mit dem sich der Dokumentarfilm seit Anbeginn im Hinblick auf seine Legitimation als eigenes Genre regelmäßig auseinandersetzen muss. Unter Täuschung in diesem Sinne wird gesprochen, wenn etwas von der Wahrheit abweicht oder eine Irreführung der Tatsachen geschieht.

Entscheidungen – gewollt oder ungewollt – die zu Konstruktion oder Manipulation führen, finden während des gesamten Produktionsprozesses statt. Durch die zuvor erläuterten Definitionen von Konstruktion und Manipulation ist es möglich, die einzelnen Entscheidungen der Produktionsprozesse einzuordnen und voneinander abzugrenzen.

Beim *Selektieren* und der *Wahl des Standpunkts* werden Entscheidungen der Konstruktion getroffen, die unabdingbar sind, um den Film überhaupt produzieren zu können. Die Filmemacher:innen wählen ein bestimmtes Thema nach subjektiven Entscheidungskriterien und selektieren nach dem, was gefilmt wird, da nie alles gezeigt werden kann. Die Auswahl des Standpunktes kann sich sowohl auf den Inhalt als auch auf die Standortpositionierung der Kamera beziehen. Anschließend findet die *Auswahl des Bildausschnitts* und die Entscheidung zur Einstellungsgröße statt. Dies sind Mittel der Konstruktion, die unbedenklich sind, da sie eine Notwendigkeit darstellen, um ins Handeln bzw. Filmen zu kommen.<sup>45</sup>

Das *Auslassen* und *Betonen* oder *Überbetonen* bestimmter Aufnahmen hingegen, stellen teilweise Mittel der Manipulation dar. Es müssen Aspekte weggelassen werden, da nicht immer alles gezeigt werden kann. Doch das Auslassen bestimmter Bereiche führt dazu, etwas zu Gunsten der Intention verheimlichen zu wollen und muss somit zur Manipulation gezählt werden. Auch das Überbetonen im Vergleich zum einfachen Betonem, das zur Selektierung gezählt wird, ist eine Manipulation. Sie entsteht durch die absichtliche extreme Betonung und somit stärkere Gewichtung in eine bestimmte Richtung, die den anderen Aspekten weniger Bedeutung zukommen lässt, obwohl sie es nicht sind.<sup>46</sup>

Das *Nachstellen von Szenen*, auch *Reenactment* genannt, findet meist im Rahmen von Darstellungen Anwendung, die weit in der Vergangenheit liegen oder wenn zu wenig Originalmaterial vorhanden ist. Die nachgestellten Szenen sollten sich dabei an nachweisbaren Quellen orientieren, um die Wirklichkeit möglichst genau wiederzugeben.

---

<sup>44</sup>vgl. Arriens 1999, S. 118

<sup>45</sup>vgl. Wippersberg, 1998, S. 36ff

<sup>46</sup>vgl. ebd.

Sobald der geschehene Umstand bewusst anders dargestellt wird, wird das Nachstellen zur Manipulation.<sup>47</sup>

Viele Dokumentarfilme arbeiten zu Gunsten des Spannungsbogens und der Verständlichkeit mit einer *Dramaturgie und Narrativität*. Die Meinungen zu diesem Konstruktionsmittel sind umstritten. Es werden ähnliche Ausdrucksmittel wie beim Spielfilm verwendet. Dabei werden die Protagonist:innen häufig in den Mittelpunkt gestellt und die Geschichte wird um sie herum entwickelt.<sup>48</sup> Einen solchen klaren Handlungsablauf, also die dramaturgische Gestaltung wie die eines Spielfilms, lehnen einige TheoretikerInnen und PraktikerInnen ab. Sie vertreten die Meinung, dass ausschließlich die Bilder des Lebens, so wie es ist, zulässig sind.<sup>49</sup> Die Vorgehensweise hierbei entscheidet sich bereits in der Produktionsphase. Je nachdem, ob nach einem Konzept vorgegangen wird, oder ob auf Aufnahmen gewartet wird und sich das Thema währenddessen entwickelt. Jene, die sich für eine Narrativität im Film aussprechen, erachten diese als Notwendigkeit für die Erstellung von Zusammenhängen und Erklärungen. Einzelne Bilder können ihrer Ansicht nach nicht einzeln stehen bleiben, da der/die RezipientIn Antworten auf Bilder, welche möglicherweise Fragen aufwerfen, erwartet.<sup>50</sup> Diese dramaturgische Struktur führt folglich dazu, dass eine Geschichte erzählt wird. Häufig gegliedert in Anfang (eine Szene dient als Einführung in den Sachverhalt), Mitte (Fragen kommen auf, ein im weitesten Sinne bestehender Konflikt) und Ende (die Fragen werden beantwortet, es wird aufgelöst). Gegner schließen die Narrativität als Gestaltungsmittel aus. Der Dokumentarfilm soll nicht erzählen, sondern ausschließlich zeigen und beschreiben. Hier stellt sich die Frage, ob die Zuschauenden nicht ohnehin immer auch selbst nach Zusammenhängen suchen, sodass die Erzählweise dementsprechend außerhalb des Films bei den Rezipierenden stattfindet.<sup>51</sup>

Ein weiteres polarisierendes, funktionelles als auch dramaturgisches Element stellen *Texte* im Film dar. Dafür sprechen jene, die Texte als Notwendigkeit für die Erstellung von Zusammenhängen und Erklärungen erachten. Dagegen spricht das Argument, dass die Aussagekraft der Bilder ausreichen müsse, um einen Dokumentarfilm zu produzieren. Bei der Verwendung von Texten müsse laut Wippersberg darauf geachtet werden, dass diese sich in die Bilder einfügen und nicht nur darauf liegen.<sup>52</sup> Ebenso achtsam muss mit *Archivmaterial* umgegangen werden. Dieses Material wurde trotz seiner ggf. passenden Bilder für einen anderen Zweck produziert und wird somit aus seinem ursprünglichen

---

<sup>47</sup>vgl. Wippersberg, 1998, S. 36ff

<sup>48</sup>vgl. ebd.

<sup>49</sup>vgl. Seidel, 2003, S. 14

<sup>50</sup>vgl. Wippersberg, 1998, S. 159

<sup>51</sup>vgl. ebd.

<sup>52</sup>vgl. ebd. S. 106



Zusammenhang gerissen, der in einen anderen Kontext gesetzt wird.<sup>53</sup>

Das Erschaffen von Zusammenhängen, die eventuell nicht tatsächlich in einer Kausalität stehen, kann ebenfalls beeinflussend wirken, weshalb es als Konstruktionsmittel eher vermieden werden sollte. Als weiteres Manipulationsmittel ist das Hinarbeiten auf eine bestimmte *Schlussfolgerung*, die keinen Raum für andere Konklusionen zulässt.

In der Postproduktion entstehen Momente für Konstruktion und mögliche Manipulation im Rahmen des *Schnitts* und der Anwendung von *Tricks*. Im Schnitt muss erneut selektiert werden – ein Konstruktionsmittel. Aber auch hier kann gleichermaßen wie beim Selektieren zuvor Manipulation stattfinden. Tricks, wie Animationen oder andere technische Bearbeitungsmöglichkeiten sind nicht notwendig und vermeidbar.<sup>54</sup>

Grundsätzlich ist bei Filmemacher:innen davon auszugehen, dass sie mit dem Werk eine Intention verfolgen. Obwohl sie in der Regel stets darum bemüht sind, die Wirklichkeit möglichst objektiv darzustellen, ist dies aber nie ganz erreichbar, denn eine unbeabsichtigte Darstellung der Wirklichkeit gibt es nicht.<sup>55</sup> Konstruktion im Dokumentarfilm ist teilweise unabdinglich. Die Interpretation der Wirklichkeit kann durch filmische Stilmittel authentisch gemacht werden. Die Grenze zur Manipulation sollte – solange kein hybrides Format oder gar ein Spielfilm geplant ist – jedoch unbedingt berücksichtigt und vermieden werden (vgl. Abb. 3).

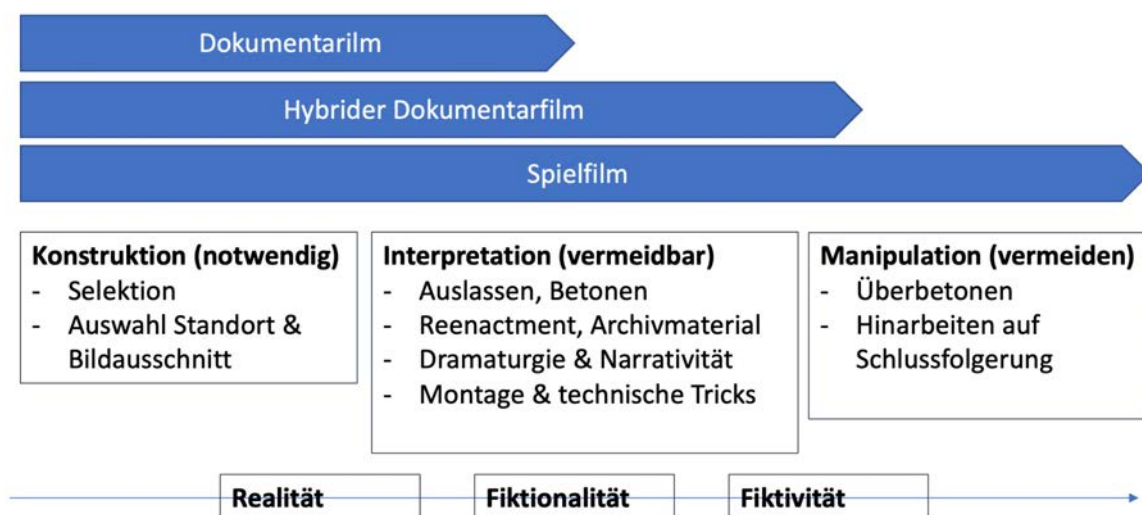


Abb. 3: Einordnung stilistischer Mittel (Quelle: Eigene Darstellung)

<sup>53</sup>vgl. Wippersberg, 1998, S. 36ff

<sup>54</sup>vgl. ebd.

<sup>55</sup>vgl. Arriens, 199, S. 11

## 3.2. Realität und Authentizität

Der Zusammenhang zwischen Realität und Authentizität im Dokumentarfilm ist ein weiterer relevanter Aspekt beim Produzieren. In Hinblick darauf wird stets die Frage gestellt, inwieweit der Dokumentarfilm überhaupt die Wirklichkeit eines Sachverhalts wahrheitsgemäß abbilden kann und ob dies automatisch zu Authentizität führt. Authentizität bezeichnet die Eigenschaft einer Sache, Person oder Organisation, die auf Echtheit geprüft werden kann.<sup>56</sup> Rein theoretisch und technisch ist es möglich, die Wahrheit aufzuzeichnen. Praktisch gesehen stellen Filmemacher:innen in Frage, ob es überhaupt *die eine* Wirklichkeit gibt und meinen deshalb, es sei im Film nicht möglich, eben diese abzubilden.

Realität sei demnach etwas, das jedem Individuum zu eigen ist und von jedem unterschiedlich wahrgenommen wird. Paul Watzlawick erklärt dies durch die "Theorie der Wirklichkeit erster und zweiter Ordnung". Unter der *Wirklichkeit erster Ordnung* versteht er die von den Sinnesorganen wahrgenommene Wirklichkeit. Die *Wirklichkeit zweiter Ordnung* meint die Wirklichkeit, die während der Weiterverarbeitung der Informationen entsteht. Somit ist die Wirklichkeit erster Ordnung grundsätzlich für alle gleich. Sie differenzieren sich erst voneinander ab, sobald jedes Individuum das Gesehene weiterverarbeitet, in unterschiedliche Zusammenhänge stellt, durch eigene Erfahrungen anreichert, individuell wahrnimmt und so dann als Wahrheit bezeichnet wird.<sup>57</sup> Die o.g. Abb. 3 wird im Folgenden um diese Unterscheidung zwischen der Wirklichkeit erster und zweiter Ordnung erweitert (vgl. Abb. 4).

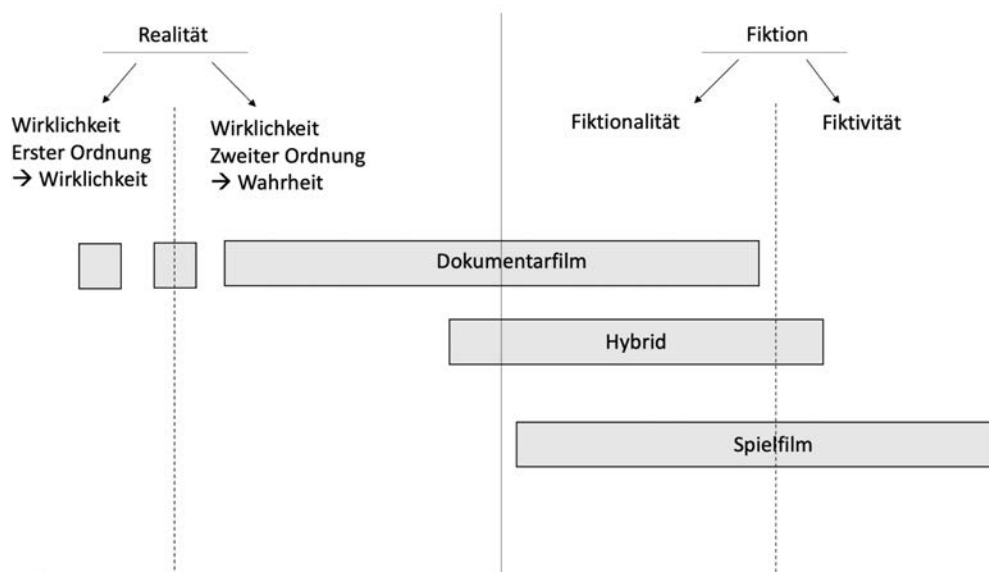


Abb. 4: *Realität und Fiktion* (Quelle: Eigene Darstellung)

<sup>56</sup>vgl. Duden.de: Authentizität 2022

<sup>57</sup>vgl. Watzlawick 2006, S. 26

Wirft man einen Blick auf die praktischen Aspekte beim Produzieren eines Dokumentarfilms, ist zu bedenken, dass sich einige Situationen oder Milieus aus persönlichkeitsrechtlichen Gründen nicht immer dokumentieren lassen. Es stellt sich die Frage, wie eine solche Wahrheit trotzdem authentisch abgebildet und konstruiert werden kann. Dies unterliegt den Entscheidungen der Filmschaffenden. Des Weiteren sollte sowohl den Filmemacher:innen als auch den Rezipient:innen stets bewusst sein, dass schon die Anwesenheit der Filmschaffenden sowie die der Kamera immer einen Einfluss auf die Protagonist:innen und die Umgebung haben, die damit die Realität beeinflussen. Um dem Begriff der Realität näher zu kommen, differenziert Eva Hohenberger nach fünf unterschiedlichen Realitätsebenen.<sup>58</sup>

- 1) *Nichtfilmische Realität*: Sie beinhaltet alle verfügbaren Bilder und Einstellungen. Diese Ebene ist Teil der Wirklichkeit, aus denen FilmemacherInnen die Filmbilder auswählen. Sie basiert auf der historischen, sozialen, kulturellen und politischen Welt.
- 2) *Vorfilmische Realität*: Diese ist jene Realitätsebene, die sich vor laufender Kamera abspielt. Sie steht im engen Verhältnis mit der nichtfilmischen Realität, denn auf diese nimmt der Dokumentarfilm Bezug. Die vorfilmische Realität wird immer auf Grundlage der nichtfilmischen ausgewählt, indem nach visueller und dramaturgischer Verwertbarkeit ausgewählt wird, was nicht selten zu Inszenierungen durch FilmemacherInnen führt.
- 3) *Realität Film*: Sie bezeichnet Elemente wie Organisation, Finanzierung, Arbeitsweise, Technik, Schnitt, kinematografische Infrastruktur usw., die die Produktion des Films ermöglichen. Die Realität Film definiert die Rahmenbedingungen der Produktion eines Films. In Bezug auf die Kameratechnik ist der jeweilige Entwicklungsstand maßgebend für die Ästhetik des Films.
- 4) *Filmische Realität*: Ist die Ebene, die der Film selbst ist. Eine Aneinanderreihung von Sequenzen und Einstellungen, die nach der Montage das sinnhafte Gesamtwerk ergeben.
- 5) *Nachfilmische Realität*: beschreibt die Wahrnehmungs- und Rezeptionsebene. Sie stellt einen Abschnitt der nichtfilmischen Realität dar, bezieht sich dabei jedoch nur auf den Film und das behandelte Thema. Dabei lässt sie alles, was in der Wirklichkeit passierte, außen vor. Des Weiteren trifft diese Ebene Auskunft darüber, inwiefern eine authentische Wirkung erschaffen wurde.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup>vgl. Hohenberger, 2012, S. 28ff

<sup>59</sup>vgl. Hohenberger 2012, S. 28

Ein weiterer Ansatz, der sich auf die nachfilmische Realität bezieht, ist die Semio-Pragmatik nach Roger Odin. Diese bezieht sich auf den/die Rezipient:in. Dabei wird davon ausgegangen, dass es eine:n Zuschauende:n gibt, der/die aufgrund des eigenen Vorverständnisses und der Kompetenz selbst entscheidet, ob der Film dokumentarisch rezipiert wird oder nicht. Die Annahme der Existenz eines/r impliziten Zuschauenden wird heutzutage jedoch in Frage gestellt. Aus heutiger Sicht reicht es nicht aus, ausschließlich von impliziten Zuschauer:innen auszugehen, da die Produktion und Distribution ebenfalls einen erheblichen Einfluss auf die Rezeption haben.<sup>60</sup> Vor allem in Hinblick auf die Entwicklung von Fake Dokus und Scripted Realities scheint dies eine angemessene theoretische Weiterentwicklung zu sein.

Das Ziel des Dokumentarfilms ist es, die Rezipient:innen von der Realität des Dargestellten zu überzeugen. Dies wiederum hängt von seiner Authentizität ab. Diese Authentizität kann teilweise nur durch Fiktionalität erreicht werden.<sup>61</sup> Diese Aussage kann durch die Definition nach Manfred Hattendorf untermauert werden, der die Authentizität im Dokumentarfilm in zwei unterschiedlichen Hinsichten erklärt. Zum einen bezieht sich die Authentizität auf die objektive Echtheit einer Aufnahme, bei der das Ereignis durch die filmische Aufnahme nicht beeinflusst wurde. Zum Anderen meint der Begriff die Glaubwürdigkeit, die durch das Dargestellte mit Hilfe filmischer Strategien und der daraus resultierenden Wirkung auf die Rezipient:innen erzeugt wurde. Da bereits in Kapitel 3.1 definiert wurde, dass Objektivität im Dokumentarfilm nicht möglich ist, kann nur die zweite Definition für Authentizität in Frage kommen. Folglich liegt es an den Zuschauer:innen, ob das Gesehene als authentisch empfunden wird. Dies kann aufgrund der Echtheit oder auch seiner gezielten Umsetzung durch Mittel der Fiktionalität erzeugt werden. Der Film gilt also dann als authentisch, wenn er glaubwürdig und nicht notwendigerweise objektiv erscheint.<sup>62</sup> Dokumentarfilmemacher David Bernet ordnet Authentizität in einem Dreiecksverhältnis ein, die zwischen Realität, Filmschaffender und ihren Mitteln und der Kommunikation, die zwischen der Realität und dem Publikum hergestellt wird.<sup>63</sup>

### 3.3. Zwischenfazit

Es kann festgehalten werden, dass ein Dokumentarfilm grundsätzlich aus technischer Sicht dazu in der Lage wäre, die Wahrheit eines Ausschnitts abzubilden. Da sich jedoch Theoretiker:innen und Praktiker:innen einig sind, dass es nicht nur *die eine* Wirklichkeit für

---

<sup>60</sup>vgl. Roger 2000, S.142

<sup>61</sup>vgl. Bernet 2022 in: *DIE WELT*, 17:00 min

<sup>62</sup>vgl. Hattendorf 1994, S. 106

<sup>63</sup>vgl. Anhang, Antwort 16

den Dokumentarfilm geben kann, da diese immer subjektiv behandelt wird, ist es praktisch nicht möglich, eine allgemeingültige Wahrheit abzubilden. Diese Erkenntnis wird durch Hohenbergers Modell untermauert. Vielmehr wird davon ausgegangen, dass der Dokumentarfilm unterschiedliche Wirklichkeitsbezüge vorweisen kann.

Auf der Ebene der filmischen Realität werden zur Herstellung der Authentizität verschiedene künstlerische Mittel zur Darstellung der Wirklichkeit verwendet. Dabei bestimmen oftmals die Rahmenbedingungen der Vorproduktion und Drehphase die Verwendung der Mittel. Die Verwendung dieser Mittel, um ein authentisches, realitätsnahes Gesamtwerk zu erschaffen, ist jedoch, anders als im Spielfilm, nur eingeschränkt möglich.

Im Kern geht es immer darum, Authentizität herzustellen. Dafür gibt es einen unausgesprochenen Vertrag zwischen Filmemacher:innen und dem Publikum. Filmschaffende setzen auf der einen Seite ein mündiges Publikum voraus: also Zuschauer:innen, die Mittel wie Schnitt und Montage wahrnehmen und denen zumindest unbewusst klar ist, dass sich die Kamera durch den Willen des/der Regisseur:in bewegt. Das Publikum auf der anderen Seite vertraut darauf, dass die Aufnahmen der Echtheit entsprechen.<sup>64</sup>

#### 4. Der Fall "Lovemobil"

In dem Film "Lovemobil" porträtiert die Regisseurin Elke Margarete Lehrenkrauss zwei junge Frauen aus Bulgarien und Nigeria, die als Sexarbeiterinnen tätig sind. Vermieterin Uschi, früher selbst Prostituierte, stellt den Frauen mobile Bordelle in Form von Wohnmobilen für einen täglichen Preis von 70 Euro zur Verfügung. Die "Lovemobile" stehen an unterschiedlichen Stellen am Waldrand neben Landstraßen im niedersächsischen Gifhorn. Im Film vermitteln die Bordelle eine erdrückende Atmosphäre. Fernab jeglicher Hoffnung warten die Frauen auf Kundschaft, die von Lichterketten angezogen werden soll. Das verdiente Geld wollen die Frauen für ein besseres Leben ansparen, aber auch, um ihre Familie in der Heimat zu unterstützen. Die gewählten Standorte der "Lovemobile", an denen die Sexarbeiterinnen allein und isoliert sind, bieten keinen Schutz. Die Frauen berichten von gewalttätigen Übergriffen durch Freier und auch von einem Mord an einer Kollegin. Während der Filmaufnahmen ereignet sich ein weiterer Mord an einer Sexarbeiterin. Dies führt zu großer Angst und Unsicherheit unter den Kolleginnen. Es wird deutlich, dass die Protagonistinnen das Milieu oder zumindest ihren Arbeitsort verlassen wollen – eine von ihnen verlässt am Ende des Films dann auch ihr "Lovemobil".

---

<sup>64</sup>vgl. Beattie 2004, S. 76.

## 4.1 Der Film und das Problem

„Lovemobil“ entstand im Rahmen des „Cast & Cut“-Stipendiums (15.000 Euro Produktionszuschuss)<sup>65</sup>, das von der Stiftung Kulturregion Hannover vergeben wird. Außerdem beteiligte sich die Nordmedia Film- und Mediengesellschaft Niedersachsen Bremen mbH mit einer Förderung in Höhe von 50.000 Euro. „Lovemobil“ wurde 2014 als Dokumentar-Langfilm vom Norddeutschen Rundfunk (NDR) unter redaktioneller Leitung von Timo Großpietsch entwickelt und koproduziert. Der NDR stellte finanzielle Mittel in Höhe von 27.000 Euro zur Verfügung. Somit verfügte der Debütfilm von Elke Margarete Lehrenkrauss nach eigenen Angaben über ein Gesamtbudget von insgesamt rund 90.000€.<sup>66</sup> Die Recherchen der Regisseurin und ihrem Team erstreckten sich laut eigener Aussage über mehrere Jahre – die 67 Drehtage verteilten sich auf insgesamt drei Jahre. Der als Dokumentarfilm ausgewiesene 90-Minüter erhielt 2019 den Deutschen Dokumentarfilmpreis, war für den Grimme Preis nominiert und lief für kurze Zeit auch im Kino. Er wurde vor allem aufgrund seiner authentischen und gleichzeitig bildstarken Darstellung gefeiert.<sup>67</sup> Wenig später deckte die Redaktion des NDR-Reportageformats „STRG\_F“ mittels Investigativrecherchen auf, dass die meisten Aufnahmen des Films nichts mit dokumentarischer Arbeit zutun hatten. Vielmehr wurde mit nachgestellten und durch Darsteller:innen inszenierten Szenen gearbeitet, die als solche nicht kenntlich gemacht wurden. Der NDR distanzierte sich von „Lovemobil“ und nahm ihn aus der Mediathek. Es kam zu massiver Kritik an Lehrenkrauss, der letztlich Täuschung vorgeworfen wurde. Unter dem Druck gestand sie öffentlich Fehler ein und gab den renommierten Preis zurück – die Grimme Preis-Nominierung wurde im Zuge der Recherche zuvor bereits zurückgezogen. Der Vorfall löste erneut eine intensive Debatte über die Legitimation des Dokumentarfilms aus.

„Lovemobil“ stellt diverse Probleme in Hinblick auf die Nutzung stilistischer Mittel und im Umgang mit Transparenz dar. Gleichzeitig wirft er viele Fragen auf. Gezeigt werden vermeintlich echte Prostituierte, darunter die beiden Hauptcharaktere Rita und Milena, mehrere Freier, ein Zuhälter und die Vermieterin der „Lovemobile“ namens Uschi. Sie werden als echte Personen ausgegeben und ebenso dargestellt. Diese Information betont Lehrenkrauss in späteren Interviews immer wieder. Durch den zuerst anonymen Hinweis der Editorin Irem Schwarz, begann das Team von STRG\_F eigene Recherchen zu dem Film und dem Vorwurf. Dabei fanden sie heraus, dass viele Szenen inszeniert wurden und

---

<sup>65</sup>Pressebox 2012

<sup>66</sup>Artechock 2021

<sup>67</sup>vgl. ZAPP - Das Medienmagazin 2021, 01:45 min

die gezeigten Personen zum Großteil (Laien-)Darsteller:innen sind.<sup>68</sup> Des Weiteren geben die meisten Darsteller:innen an, nicht gewusst zu haben, dass der Film als "echt" ausgegeben und ihre Darstellung nicht entsprechend kenntlich gemacht werden würde. Um einen Überblick über Echtheit und Manipulationen in diesem Film zu bekommen, wird in der folgenden tabellarischen Aufstellung ein kurzer Faktencheck bezüglich der wichtigsten Aspekte der 1) Personen, 2) Szenen und 3) Drehorte durchgeführt.<sup>69</sup>

### 1) Personen

| <b>ProtagonistIn</b>             | <b>DarstellerIn<br/>oder<br/>echte Person</b>  | <b>Hintergrundinformationen</b>   |
|----------------------------------|--|---|
| Fareeda als Sexarbeiterin "Rita" | <b>Darstellerin</b>                            | <i>Die in den USA lebende Rita ist eine Darstellerin, die in Wirklichkeit Fareeda heißt und zur Zeit Filmstudentin ist. Sie wusste darum, dass der Film ein Dokumentarfilm sein sollte, aber bis zu den Nachfragen seitens STRG_F wusste sie nicht, dass der Film als rein dokumentarisch, ohne Kennzeichnung zur nachgestellten Figur, dargestellt wurde. Dennoch steht die Frau weiterhin zu dem Projekt und bestärkt die genutzten Mittel.</i> |
| Milena                           | <b>Echte Person in<br/>anderem<br/>Kontext</b> | <i>Auch Milena stand dem Film als Darstellerin zur Verfügung. Sie ist jedoch auch im wahren Leben Sexarbeiterin und wurde von Lehrenkrauss gefragt, ihre Geschichte in einem anderen Kontext zu erzählen. In einem "Lovemobil" hat sie nicht gearbeitet.</i>  |
| Uschi                            | <b>Echte Person</b>                            | <i>Uschi sagt in einem Interview, sie fühle sich nicht dargestellt. Die Uschi, die im Film zu sehen ist, entspricht ihrer Person. Außerdem erklärt sie, dass "ihre" Frauen sich nicht filmen lassen wollten. Dass Rita eine Darstellerin war, wusste sie während der Dreharbeiten nicht. Uschi selbst verteidigt das Gefilmte und bezeichnet den Film als "Realitätsshow". Szenen, in denen Uschi mit anderen zu sehen ist, wurden gestellt.</i>  |
| Heiko als Zuhälter "Manni"       | <b>Darsteller</b>                              | <i>Heiko wusste nicht, dass alle Szenen, die er spielte, als dokumentarisch ausgegeben werden würden. Er fühlt sich "hintergangen und verarscht". Er ging sogar davon aus, es handle sich bei den Dreharbeiten um die Arbeit für einen Spielfilm. Er selbst gibt an,</i>  |

<sup>68</sup>vgl. STRG\_F 2021, 00:50 - 26:45 min

<sup>69</sup>vgl. ebd.

|  |                                       |   |
|--|---------------------------------------|---|
|  |                                       | <i>Hausmeister zu sein. Lehrenkrauss behauptet, alle Personen außer Rita seien im Rotlicht-Milieu tätig.</i>  |
| Hermann als Freier                     | Darsteller                            | <i>Hermann, der im wahren Leben als Tankstellenwart arbeitet, kam über den Kontakt von Heiko. Sein Auftrag war es, so zu tun, als sei er ein Freier. Dass es so dargestellt wurde, als sei er tatsächlich einer, der sich so verhalten würde wie in dem Film, findet er nicht in Ordnung und sieht sich als "Scheißkerl" dargestellt. Er macht sich Sorgen darum, was seine Kundschaft von ihm denken könnte.</i> |
| Weitere Freier & NebenprotagonistInnen | Darsteller & Bekannte der Regisseurin | k.A.  |

Tab. 1: Personen in "Lovemobil" (Quelle: Eigene Darstellung)

Es wird deutlich, dass sich nur zwei der zehn dargestellten Personen (Uschi, z.T. Milena) mit der eigenen Person identifizieren konnten oder wollten. Es scheint, dass die wenigsten der gezeigten Personen wussten, dass der Film als Dokumentarfilm ausgewertet werden sollte. An dieser Stelle wird deutlich, dass nicht nur eine Täuschung am Publikum und der Redaktion, sondern auch gegenüber den DarstellerInnen stattgefunden hat.

## 2) Szenen

| Szene  | Inhaltliche Darstellung   |
|--|---|
| Streit im Auto<br>(zwischen Zuhälter Heiko und Milena)           | Der dargestellte Zuhälter führt im Auto einen Streit mit Milena, dabei geht es um die wenige Kundschaft Milenas, für die die Miete des "Lovemobils" zu hoch sei. Eine Szene, um die Lehrenkrauss in der Nacht vor dem Drehtag bei Heiko bat. Inhaltlich gab sie vor, dass es sich bei dem Streit um Milenas Willen zum Weggehen handeln sollte. Heiko sollte auf diesen Streit eingehen und versuchen, sie davon abzubringen. |
| Auseinandersetzung im Club<br>(zwischen Zuhälter Manni und Rita) | Fast ähnlich verlief die Arbeit bei der Szene im Club, die eine Situation zwischen Heiko und Rita zeigt. Dabei geht es um die Hautfarbe Ritas, die der Grund dafür sei, weshalb sie im Club nicht angestellt werden könnte. Auch hier handelt es sich um eine Vorgabe der Regisseurin, die eine Szene haben wollte, die die Hautfarbe Ritas zu ihrem Nachteil thematisieren wollte.   |
| Mord an einer Prostituierten vor den Dreharbeiten                | Heiko erzählt den FilmemacherInnen, dass es bereits einen Mord durch einen Freier an einer von Uschis Mieterinnen gab.  |



|   |   |
|---|---|
|   | Im Rohmaterial ist festgehalten, dass Elke Lehrenkrauss Heiko, um eine erfundene Geschichte zu einem Mord bittet.   |
| Mord an einer Prostituierten während der Dreharbeiten | Eine russische Kollegin, die ganz in der Nähe von Milena arbeitete, soll ermordet worden sein. Dies führt zu großer Angst, Besorgnis und Trauer, besonders bei Milena. Dabei drückt sie unter Tränen ihr Mitgefühl für den hinterbliebenen Sohn der Ermordeten aus. Doch das Blaulicht, die Absperrungen und die Trage sind nicht nur ohne Kenntlichmachung nachgestellt, sondern inszeniert. |
| Outing von Milena bei bester Freundin                 | Nach Aussagen der Regisseurin ist dieser Moment so passiert wie gefilmt. Milena habe ihrer Freundin immer gesagt, sie würde einen Film über Bulgaren in Berlin drehen. Dass sie sich dann vor ihr als Sexarbeiterinnen offenbart, sei so passiert.  |

Tab. 2: Szenen in "Lovemobil" (Quelle: Eigene Darstellung)

### 3) Drehorte

| Drehort     | Echter Drehort oder Inszenierung  |
|-------------|---|
| "Lovemobil" | Die mobilen Bordelle gibt es laut Recherchen tatsächlich in Gifhorn. Die im Film zu sehenden "Lovemobile" wurden jedoch von Lehrenkrauss angemietet und für den Dreh in Szene gesetzt.<br>Des Weiteren existieren solche "Lovemobile" unter anderem an der B3 Richtung Hamburg und rund um Celle. <sup>70</sup> |
| Uschis Haus | Entspricht Uschis Zuhause während der Dreharbeiten.   |
| Der Club    | k.A.  |

Tab. 3: Orte in "Lovemobil" (Quelle: Eigene Darstellung)

Bei den Darstellungen ist nicht eindeutig nachweisbar, inwiefern Erzähltes der Wahrheit entspricht oder gänzlich erfunden worden ist. Dies macht es auch im Nachgang schwierig, dem Film ein Mindestmaß an Vertrauenswürdigkeit und Transparenz zuzuschreiben.

Ein weiteres Problem stellt die transparente Kommunikation und der Umgang mit dem Film seitens der Regisseurin dar. Bevor die o.g. Konstruktionen und Manipulationen publik wurden, stellte sie in mehreren Interviews die Echtheit und Einzigartigkeit sowie den Fakt heraus, so nah an das Milieu herangekommen zu sein. Auch der Abspann machte an keiner Stelle deutlich, dass Fareeda als Rita agierte oder andere Darsteller zum Einsatz kamen.

Nachdem das Vorgehen der Regisseurin bekannt wurde, entfernte der NDR den Film aus seiner Mediathek. Derzeit ist er öffentlich nur über Amazon zum Leih oder Kauf erhältlich.

<sup>70</sup>Prengemann 2021

Im Abspann des Films ist mittlerweile zu lesen: "Dieser Film hat eine hybride dokumentarische Form. Er enthält erzählerische Elemente basierend auf wahren Begebenheiten, die in jahrelanger Recherche, detaillierten Beobachtungen und Interviews zusammengetragen wurden. Zum Schutz der Protagonist:innen wurde der Charakter Rita durch eine Darstellerin ersetzt. Milena erzählt ihre Geschichte für den Film in einem "Lovemobil". Der Charakter Manni und einzelne Nebenprotagonist:innen sind Darsteller:innen."<sup>71</sup> Das Ausmaß der Konstruktion bzw. Manipulation wird also auch hier nur im Ansatz kenntlich gemacht.

## 4.2 Konstruktion vs. Manipulation

Wie bereits in Kapitel 3.1 definiert, werden stilistische Mittel der Konstruktion zu Manipulation, sobald diese absichtlich genutzt werden, um die Zuschauenden zu beeinflussen. In der folgenden Tabelle werden Schlüsselszenen und bekannte Informationen in Hinblick auf die Art und Weise der Konstruktion oder Manipulation überprüft. In der folgenden tabellarischen Gegenüberstellung beziehe ich mich auf den Film, den ich am 2. Juli 2022 über Amazon Prime Video abgerufen habe.

| Anwendungsbereich der Konstruktion/<br>Manipulation | Art und Weise der Konstruktion/<br>Manipulation   |
|---|---|
| <i>Personen:</i>                                    |   |
| Rita, Zuhälter, Freier,<br>NebenprotagonistInnen    | <ul style="list-style-type: none"> <li>Einsatz von DarstellerInnen, fehlende Kenntlichmachung<br/>→ <i>Manipulation</i></li> </ul>  |
| Milena  | <ul style="list-style-type: none"> <li>Inhalt ihrer Erzählungen wird aus einem anderen Kontext in Zusammenhang gebracht<br/>→ <i>Interpretation</i> durch Anwendung einer Narrativität die einen Zusammenhang schaffen soll<br/>→ wird zu <i>Manipulation</i>, da kein transparenter Umgang erfolgte</li> </ul> |
| Uschi   | <ul style="list-style-type: none"> <li>Beobachtung einer echten Person, um die eine Geschichte herum erzählt wird<br/>→ <i>Interpretation</i> durch Dramaturgie</li> </ul>  |
| <i>Szenen:</i>                                      |   |

<sup>71</sup>vgl. Lehrenkrauss, Elke: Lovemobil, Deutschland, 2020

|  |   |
|--|---|
| Streit im Auto<br>(zwischen Zuhälter Heiko und Milena)           | <ul style="list-style-type: none"> <li>● Inszenierung bzw. ggf. Reenactment ohne Kennzeichnung<br/>→ <i>Manipulation</i></li> <li>● Entwicklung einer bestimmten und gewollten Dramaturgie, die Hoffnungslosigkeit Überbetonen soll<br/>→ <i>Manipulation</i></li> <li>● Hinarbeiten auf Schlussfolgerung<br/>→ <i>Manipulation</i></li> </ul>  |
| Auseinandersetzung im Club<br>(zwischen Zuhälter Heiko und Rita) | <ul style="list-style-type: none"> <li>● Inszenierung bzw. ggf. Reenactment ohne Kennzeichnung<br/>→ <i>Manipulation</i></li> <li>● Entwicklung einer bestimmten und gewollten Dramaturgie, die die Ausweglosigkeit Überbetonen soll<br/>→ <i>Manipulation</i></li> <li>● Hinarbeiten auf Schlussfolgerung<br/>→ <i>Manipulation</i></li> </ul> |
| Mord an einer Prostituierten vor den Dreharbeiten                | <ul style="list-style-type: none"> <li>● Erfindung und Entwicklung einer Dramaturgie und Geschichte<br/>→ <i>Manipulation</i></li> <li>● Überbetonen von Gefahr<br/>→ <i>Manipulation</i></li> <li>● Hinarbeiten auf Schlussfolgerung<br/>→ <i>Manipulation</i></li> </ul>  |
| Mord an einer Prostituierten während der Dreharbeiten            | <ul style="list-style-type: none"> <li>● Erfindung und Entwicklung einer Dramaturgie und Geschichte<br/>→ <i>Manipulation</i></li> <li>● absichtliche Betonung von Gefahr<br/>→ <i>Manipulation</i></li> <li>● Hinarbeiten auf Schlussfolgerung<br/>→ <i>Manipulation</i></li> </ul>  |
| Outing von Milena bei bester Freundin                            | <ul style="list-style-type: none"> <li>● Offene Handlungseinladung der Regisseurin führte zu unvorhergesehener Situation (Angaben nach E.L.)<br/>→ <i>Konstruktion</i></li> </ul>   |

Tab. 4: *Konstruktion und Manipulation in "Lovemobil"* (Quelle: Eigene Darstellung)

Die ausgewählte filmische Vorgehensweise der Regisseurin kann in mehr als 14 Fällen der Manipulation eingeordnet werden. Begründet werden kann dies vorrangig durch die fehlende Kennzeichnung der Mittel und der nicht vorhandenen Transparenz. Aufgrund fehlender Rechercheberichte und dem Mangel an Vertrauen gegenüber der Filmemacherin kann nicht überprüft werden, inwiefern einige Situationen tatsächlich so passiert sind – also als "Konstruktion durch Reenactment" eingeordnet werden könnten.

Dementsprechend kann davon ausgegangen werden, dass ein Großteil der gezeigten Bilder von der Wahrheit abweichen bzw. eine Irreführung der Tatsachen geschah. Dies führt dazu, dass der Film als Täuschung definiert werden kann.<sup>72</sup> In der folgenden Abbildung sind die verwendeten Stilmittel der Regisseurin im Überblick dargestellt. Die rot markierten Mittel beziehen sich dabei auf Manipulation, die grün markierten auf Konstruktion. Auch die Mittel, die in den Bereich der Interpretation fallen – die also je nach Anwendung der Konstruktion oder Manipulation zugeordnet werden können – kamen bei Lovemobil manipulativ zum Einsatz.

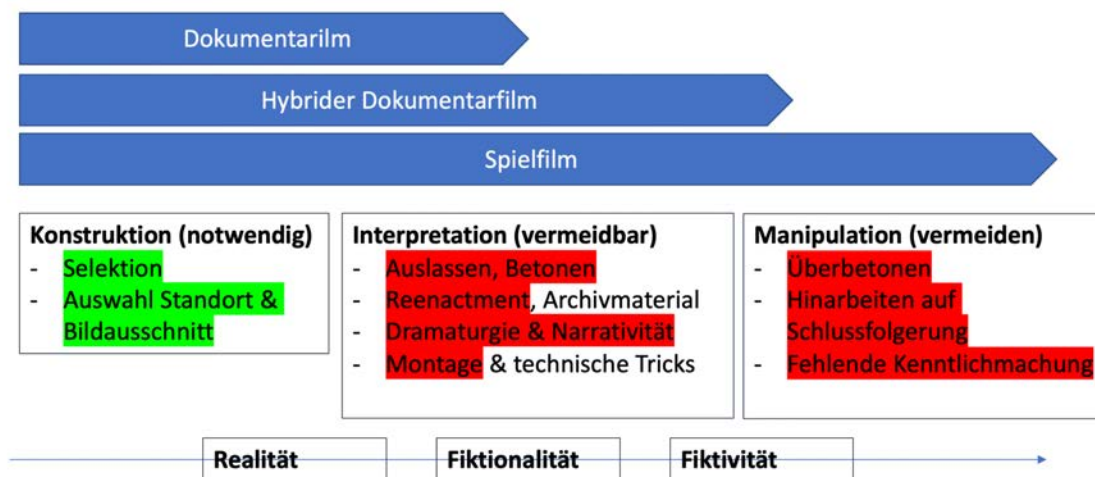


Abb. 5: *Stilistische Mittel in "Lovemobil"* (Quelle: Eigene Darstellung)

Die Abbildung verdeutlicht, dass die Regisseurin während der Produktion von "Lovemobil" zahlreiche Entscheidungen traf, die weniger der Konstruktion als vielmehr der Manipulation zugeordnet werden können. Der in Kapitel 3.1 beschriebene, kritisch gesehene Einsatz von Dramaturgie und Erzählweise waren ausschlaggebend für den zunächst großen Erfolg des Films. Die beiden Sexarbeiterinnen als Protagonistinnen und ihr Pendant Uschi wurden in den Mittelpunkt gestellt und die Geschichte um sie herum erzählt. Der spielfilmartige Aufbau mit Anfang, Mitte, Ende und Spannungsbogen ist hier sehr deutlich zu erkennen. Der Film wird mit der Vorstellung der beiden Sexarbeiterinnen und der "Lovemobile" eingeleitet. Rita fängt gerade neu bei Uschi an und findet sich gerade ein. Milena ist schon länger dort tätig und beschreibt in einem Streit mit dem Zuhälter die Missstände der Branche. Im Mittelteil spitzen sich diese Missstände zu. Es kommt zu einem Mord an einer Kollegin, wahrscheinlich umgebracht durch einen aggressiven Freier. Milena berichtet von Gewalt und Angst. Währenddessen möchte Rita sich mit der Situation noch abfinden, weiß jedoch keinen Ausweg und verdeutlicht die Hoffnungslosigkeit in den "Lovemobilen". Am Ende sehen die Zuschauenden Rita ihr

<sup>72</sup>vgl. Duden.de: Täuschung 2022

„Lovemobil“ mit ihrem Gepäck verlassen. Milena offenbarte sich ihrer besten Freundin, die ihr einen Ausweg bietet. Fast wie in einem *Happy End* gibt es für beide Protagonistinnen Hoffnung auf ein besseres Leben. Die angewandte Dramaturgie scheint dabei fast einem Drehbuch zu folgen, das es jedoch nie gab. Aufgrund der Tatsache, dass wie bereits erörtert, viele Sachverhalte nicht der Wirklichkeit entsprachen, handelt es sich um klare Manipulation, die die Frage aufwerfen kann, ob der Film an diesem Punkt die Grenze von einem Hybrid hin zum Spielfilm überschreitet. Um weitere Einblicke zu bekommen, wie viel Fiktion ein Dokumentarfilm vertragen kann, ist es hilfreich einen vergleichenden Blick auf eine andere Form des Dokumentarfilms zu werfen – den Tierdokumentarfilm.

Die Bilder im Tierdokumentarfilm sind nicht immer echt. Tiere agieren nicht freiwillig und folgen nur selten Handlungseinladungen. Deshalb wenden FilmemacherInnen schon lange technische und dramaturgische Tricks an. *„Im Unterschied zu früheren Tierdokumentationen zieht heute niemand mehr ohne Drehbuch los“*.<sup>73</sup> Es geht mehr denn je darum, eine Geschichte zu erzählen und Zusammenhänge zu zeigen, so Tier- und Naturdokumentarfilmer Jan Haft. Diese Dramaturgie ist nur möglich, wenn das Team vorher genau weiß, was vor der Kamera passieren soll. Auch deshalb werden häufig ältere Aufnahmen, also Archivmaterialien von z.B. Tieren, die sich nicht zeigen lassen wollen, für den neuen Film verwendet. Es werden aber auch dressierte Tiere eingesetzt, die außergewöhnliche Szenen nachstellen. Der/die tierische Protagonist:in wird häufig durch mehrere Artgenoss:innen dargestellt – natürlich ohne dies extra auszuweisen. *„Der Tierfilm ist nie ein völlig in sich geschlossenes Werk. Das ist eine Besonderheit dieses Genres.“* sagt Vinzenz Hediger, Filmwissenschaftler an der Ruhr-Universität Bochum.<sup>74</sup> Tierdokumentarfilme entstehen vor allem in der Postproduktion. Absoluter Standard ist eine Manipulation der zeitlich-räumlichen Kontinuität in der Montage. Bilder werden häufig aus verschiedenen Kontexten oder unterschiedlichen Schauplätzen in Zusammenhang gebracht, um die freie Natur darzustellen. Mehrere Stunden Aufnahmen, die über Tage verteilt aufgenommen wurden, werden zu einer einzigen Sequenz zusammengeschnitten. Anschließend finden im Studio Foley-Aufnahmen statt, die die Tierlaute imitieren. Des Weiteren wird die Dramaturgie häufig durch Kommentare erschaffen, die die Tiere vermenschlichen und die oftmals nicht mit den Bildern übereinstimmen. Um den Kampf zwischen Löwe und Gazelle eindrucksvoller zu gestalten, wird eine dramatische Musik unterlegt. Fakt ist, dass vieles, was die Zuschauenden in Tierfilmen sehen, gestellt oder manipuliert ist.<sup>75</sup> In welchem Ausmaß diese Manipulationen passieren, ist unterschiedlich

---

<sup>73</sup>vgl. Jan Haft, 2009

<sup>74</sup>vgl. Kohlmann 2021

<sup>75</sup>vgl. ebd.

und entscheidet der/die Filmmacher:in nach der eigenen ethischen Vertretbarkeit. Der Grundsatz lautet, nichts zu zeigen, was sich nicht auch in der Wildnis zugetragen hätte. Unter Filmmacher:innen herrscht weitestgehend Einverständnis über die "Mogelei"<sup>76</sup>, solange sie authentisch dargestellt wird, damit dem Dokumentarfilm das Dokumentarische nicht abhanden kommt. Heidinger nennt es die "Mogelei, um besser sehen zu können, ohne den Zuschauer deswegen zu täuschen."<sup>77</sup>

Es kann festgehalten werden, dass die Manipulationen, die in "Lovemobil" festgestellt wurden, übliche Praxis im Tierdokumentarfilm sind. In beiden Beispielen geht es im Kern um die Authentizität. So argumentiert auch Elke Lehrenkrauss in einer oft zitierten und kritisierte Aussage: *"Ich kann mir nicht vorwerfen, die Realität verfälscht zu haben, weil diese Realität, die ich in dem Film geschaffen habe, ist eine viel authentischere Realität."*<sup>78</sup> Im Folgenden soll daher genauer untersucht werden, inwiefern die Regisseurin mit ihrer Aussage recht haben könnte.

### 4.3 Realität und Authentizität

Die Realität des Rotlicht-Mileus authentisch abzubilden, stellte die Regisseurin vor eine besondere Herausforderung. Sie durfte bzw. wollte die echten Sexarbeiterinnen nicht filmen, also entschied sie sich für den Einsatz von Laien.<sup>79</sup> Nach Steinmetz ist dies ein legitimes Mittel, das der Authentizität dienen kann.<sup>80</sup> Auch die Nachstellung der "Lovemobile" führte zu einer weitaus höheren Authentizität im Vergleich zu einer Interviewsituation der Frauen in einem neutralen Raum. Ein weiteres Mittel, das der Authentizität dient und ein Zeichen für das Dokumentarische ist, ist die angewandte Handkamera. Diese fand in Lovemobil vor allem bei der nachgestellten Mordszene Anwendung. Die Kamera filmte aus größerer Entfernung, bewegte sich viel und arbeitete mit Unschärfen. Das ließ den Film zwar authentischer wirken, allerdings wurde dann aufgedeckt, dass der Mord gar nicht während des Drehs passierte. Daraus kann geschlussfolgert werden, dass das Mittel nur dem Zweck der Manipulation diene. Es sollte der Anschein erweckt werden, dass die Kamera live dabei war, obwohl es sich um eine Tat handelte, die zwar geschehen ist, jedoch nicht während des Produktionszeitraums passierte. Weitere Kameraeinstellungen, die sehr nah an den Protagonistinnen dran sind, erwecken den Anschein besonderer Nähe in einem Milieu,

---

<sup>76</sup>vgl. Heidiger 2002, S. 87

<sup>77</sup>vgl. ebd.

<sup>78</sup>vgl. Lehrenkrauss 2021 in: *Reportage STRG\_F*, 16:35 min.

<sup>79</sup>vgl. STRG\_F 2021, 00:50 - 26:45 min

<sup>80</sup>vgl. Steinmetz 1995, S.171f.

von dem es sonst wenig Nahaufnahmen gibt. Auch eine fehlende Dramaturgie kann ein authentisches Gesamtbild erschaffen. Auf dieses Mittel hat Lehrenkrauss jedoch verzichtet, denn der Film wurde für seine außergewöhnliche Dramaturgie gelobt, was unter anderem ausschlaggebend für die Nachforschungen gewesen ist.

Anhand der Anwendung des Modells nach Hohenberger (vgl. 3.2) wird im Folgenden überprüft, inwiefern "Lovemobil" unterschiedliche Wirklichkeitsbezüge herstellen kann. In Bezug auf die *nichtfilmische Realität* kann festgestellt werden, dass es ähnliche Situationen von Prostitution und Rotlicht-Milieu wohl überall in Deutschland gibt. Aufgrund der fehlenden Transparenz und des damit einhergehenden Vertrauensverlustes muss jedoch in Zweifel gezogen werden, dass die Regisseurin diese Situationen auch tatsächlich recherchiert und wahrheitsgemäß nachgestellt hat. Es ist nicht überprüfbar, inwiefern Geschehnisse tatsächlich so passiert sind oder ihrer Fantasie, ihrem "Idealbild" oder sonstigen Stereotypen von Prostitution folgen.

Folglich kann auch kein Bezug zur *vorfilmische Realität* hergestellt werden, denn die Nähe zum Milieu und den gezeigten Personen – die der Film zeigt – basiert auf einer nicht existenten, nichtfilmischen Realität. Deshalb entschied sich die Regisseurin für den Einsatz von Laien und Darsteller:innen. Wäre in der nichtfilmsichen Realität mit Transparenz umgegangen worden und könnten die Ereignisse auf ihre Wirklichkeit überprüft werden, könnte es einen Bezug auf die vorfilmische Realität geben. Grundsätzlich organisiert Dokumentarfilm das vorfilmisch Reale im Film in spezifischer Weise als Erzählung und Darstellung. Somit bringt er die Realität in eine ästhetisch empfundene Form. Da die Organisation jedoch auf nicht nachprüfaren Fakten basiert, ist die Anwendung dieser Theorie im Weiteren nur bedingt möglich und unter Berücksichtigung dessen zu bewerten.

Auf der Ebene der *Realität Film* kann gesagt werden, dass der Film ohne die gewählten stilistischen Mittel nicht umsetzbar gewesen wäre, ohne die Persönlichkeitsrechte der Sexarbeiterinnen zu verletzen. Interessant ist, dass sich die Regisseurin dazu entschied, die Rezipierenden darüber im Dunkeln zu lassen, dass die gezeigten Personen nicht der Realität entsprechen. Zuvor begründete sie, dass sie nicht mit der "echten" Rita drehen konnte, da dieser schwanger geworden ist und sich ihr gegenüber ethisch verantwortlich fühlte. In Bezug auf die Laiendarsteller:innen schien sie die Verantwortung hinsichtlich der negativen Auswirkungen auf Persönliches nicht zu haben. Die weiteren grundsätzlichen Rahmenbedingungen wie Finanzierung, Technik, etc. zur Erstellung des Films waren vorhanden.

Zur *filmischen Realität* kann gesagt werden, dass das Gesamtwerk durch die Montage und vorherige Manipulationen zu dieser Realität wurde. An dieser Stelle hätte das

Gesamtwerk durch Kenntlichmachung inszenierter und nachgestellter Szenen ergänzt werden können und müssen. Da die objektive Wirklichkeit durch die Realität der Regisseurin subjektiv wird, liegt diese Verantwortung bei ebendieser Position. Die filmische Realität spiegelt hier nicht die nichtfilmische Realität wider und verliert gleichzeitig die durch künstlerische Formen erschaffene Authentizität.

Die *nachfilmische Realität*, also die Wahrnehmung durch die Rezipierenden, muss bei "Lovemobil" differenziert betrachtet werden. Vor Aufdeckung der Täuschung wurde der Film im Rahmen des Deutschen Dokumentarfilmjahres ausgezeichnet. Eine der höchsten Auszeichnungen, die es für einen Dokumentarfilm in Deutschland geben kann. Dementsprechend kann davon ausgegangen werden, dass Expert:innen, Juror:innen und Zuschauer:innen von der Authentizität zunächst überzeugt waren. Dass die Wirklichkeit eine andere war, wird in dieser Ebene nicht berücksichtigt. Durch die Aufdeckung der Täuschung hat sich der Bezug auf dieser Ebene jedoch nachträglich verändert. Rezipient:innen erlebten einen Vertrauensverlust an der Filmemacherin und dem Film selbst, weshalb er nicht mehr authentisch wahrgenommen wird. Folglich ist davon auszugehen, dass Lehrenkrauss eine künstliche Authentizität geschaffen hat, die nicht auf Echtheit im ursprünglichen Sinne basierte.

Aufgrund der vorliegenden, offenbarten Täuschung des Films kann gesagt werden, dass "Lovemobil" kein typisches Beispiel für die Diskussion und Einordnung zwischen Dokumentarfilm, Hybrid und Spielfilm darstellt. Im Grunde birgt er von allem etwas in sich, je nachdem wie glaubhaft man der Filmemacherin noch gegenübersteht. Übersetzt auf die in Kapitel 3.2 gezeigte Darstellung, erstreckt sich "Lovemobil" über das gesamte Spektrum filmischer Wirklichkeitsbezüge.

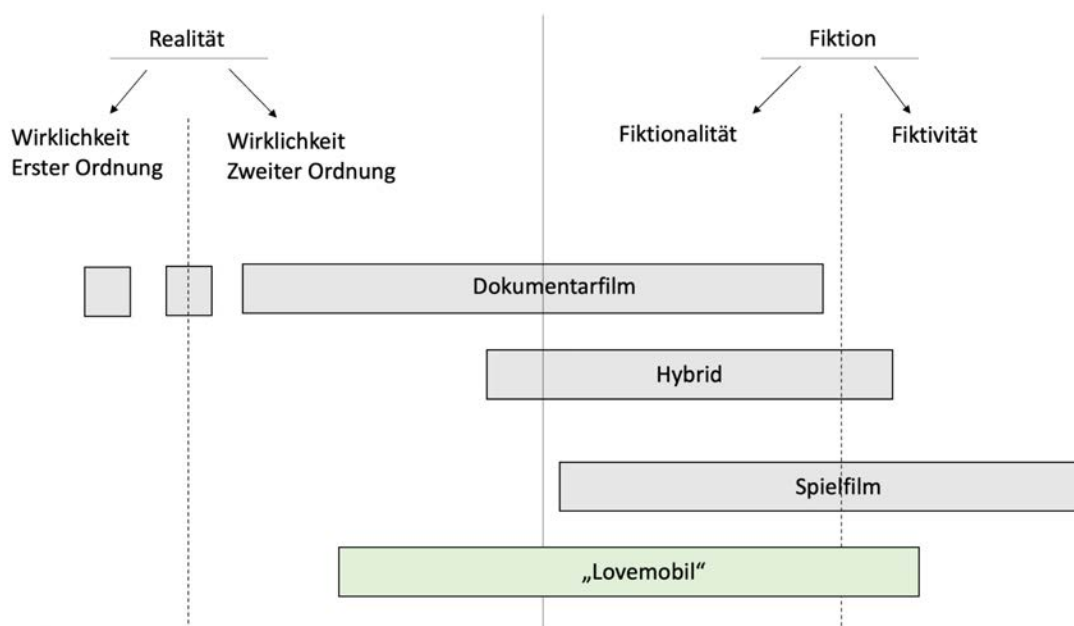


Abb. 6: *Realität und Fiktion in Lovemobil* (Quelle: Eigene Darstellung)



Schenkt man den Aussagen Lehrenkrauss' – sie habe eine "authentischere Realität geschaffen"<sup>81</sup>, als es ihr ohne diese Mittel möglich gewesen wäre – Glauben, so bedeutet dies, dass ihre Realität, also ihre eigene Wirklichkeit zweiter Ordnung, ein authentisches Abbild der Realität entspricht.

Das Vertrauen gegenüber der Filmemacherin ist mit ihrem intransparenten Umgang hinsichtlich der Anwendung stilistischer Mittel verloren gegangen. Dies hat zur Folge, dass die Zuschauenden das Gesamtwerk nicht mehr als authentisch und realitätsnah betrachten können. Die Probleme des Films treffen einen "wunden Punkt" des Genre Dokumentarfilm, der sich erneut der Legitimationsfrage stellen muss. Dies führte zu einem großen medialen Echo sowohl bei ExpertInnen als auch ZuschauerInnen.

#### 4.4 Analyse der medialen Diskussion

In Hinblick auf die zuvor gewonnen Erkenntnisse zu den Möglichkeiten und Grenzen des Dokumentarfilms und der differenzierten Darstellung von "Lovemobil", werden im Folgenden verschiedenen veröffentlichte Meinungen rund um die mediale Diskussion um den Film betrachtet und analysiert.

In zahlreichen medialen Berichterstattungen wird Elke Lehrenkrauss mit folgender Aussage zitiert: "(...) Dadurch, dass wir mit diesen Menschen arbeiten konnten, haben wir es geschafft, eine viel größere Realität zu schaffen (...) als hinter einem Busch zu sitzen (...). Ich kann mir auf jeden Fall nicht vorwerfen, die Realität verfälscht zu haben, weil diese Realität, die ich in dem Film geschaffen habe, ist eine viel authentischere Realität".<sup>82</sup> Ihre Aussagen treffen den Kern der Frage, wie viel Fiktion im Dokumentarfilm zulässig ist, um nicht an Authentizität zu verlieren. Dennoch müssen diese Aussagen im gesamten Kontext eingeordnet werden. Denn Lehrenkrauss gesteht auch Fehler ein. Sie habe den Punkt verpasst, die Inszenierungen kenntlich zu machen.<sup>83</sup>

Trotz jahrelanger Recherche fanden sich keine Sexarbeiterinnen der "Lovemobile", die vor die Kamera wollten. Lehrenkrauss distanzierte sich nach eigenen Angaben davon, eine Sexarbeiterin zu filmen, die während der Recherche schwanger wurde, da sie sich als Filmemacherin in der Verantwortung gegenüber dem Kind und der werdenden Mutter sah. Dies führte zu der Entscheidung, experimentell mit den Rechercheergebnissen umzugehen, Darstellerinnen einzusetzen und Szenen nachzubauen.<sup>84</sup> Des Weiteren gibt

---

<sup>81</sup>Lehrenkrauss 2021 in: *STRG\_F*, 16:35 min.

<sup>82</sup>vgl. Lehrenkrauss 2021 in *Arteckock*

<sup>83</sup>Lehrenkrauss 2021 in: *STRG\_F*, 18:27 min.

<sup>84</sup>vgl. Lehrenkrauss 2021 in: *Arteckock*

sie den zeitlichen Druck hinsichtlich der Fertigstellung des Films an.<sup>85</sup> Im gleichen Interview sagt sie jedoch auch, dass sie davon überzeugt war, den Sendeplatz und die finanziellen Mittel des NDR durch die Kenntlichmachung einer Hybridisierung zu verlieren. Dies erweckt den Eindruck, dass nicht nur der zeitliche Druck ausschlaggebend für das Versäumnis der Kenntlichmachung war. Vielmehr begründet Dokumentarfilmemacher und Vorsitzender der AG-Dok, David Bernet, den Druck mit dem großen Machtgefälle zwischen Sender und *„unerfahrener Produzentin“*.<sup>86</sup> Dies begründet er auch mit einer veralteten Filmförderstruktur. Diese führt dazu, dass das Gesamtbudget wie ein *„Flickenteppich“* zusammengestellt wird. Dadurch fühle sich niemand außer der Filmemacherin ganzheitlich verantwortlich.<sup>87</sup> Zudem kommt die hohe Erwartungshaltung an intensiver Verdichtungen und Spannungsbögen wie im Spielfilm, sowohl seitens des Publikums, aber eben auch der Sender und Filmemacher:innen. Bernet führt dafür die Konkurrenz-Sendeplätze der Video on Demand-Plattformen auf, die diese Entwicklung vorantreiben. Bspw. sei bei Netflix die Fiktionalisierung von Dokumentationen üblich. Gleichwohl sieht er den kreativen Dokumentarfilm durch *„Lovemobil“* beschädigt.<sup>88</sup>

Doch auch der Umgang mit der Darstellung seitens der Regisseurin, sowohl während der Dreharbeiten gegenüber den Darsteller:innen, als auch die Interviews nach der Premiere des Films, verstärken die Absicht der Täuschung. Denn Lehrenkrauss betonte mehrmals, dass es sich um echte Personen handele. Der verantwortliche Redakteur des NDR, Timo Großpietsch, kann die Vorwürfe und den Vertrauensmissbrauch seitens der Regisseurin nicht nachvollziehen.<sup>89</sup> Im Radioeins-Medienmagazin spricht er über die jahrelange Zusammenarbeit mit Elke Lehrenkrauss, die sich druckfrei und offen gestalteten. Er untermauert seine Argumentation damit, dass der Abgabetermin des Films um zwei Jahre nach hinten verschoben und weiteres Geld zur Verfügung gestellt wurde. Im Zuge der internen Aufklärung überprüfte er Kommunikationsverläufe mit Lehrenkrauss, denen er ausschließlich einen engen Austausch und Dankbarkeit seitens der Regisseurin entnehmen kann.<sup>90</sup> Nirgendwo soll es eine Aufforderung dazu gegeben haben, einen dramaturgisch perfekten Film abzuliefern, wie jener, der es geworden ist. Er sei ergebnisoffen an die Entwicklung des Films herangegangen. Dies zeigten vor allem die Rahmenbedingungen der Redaktion, die nach keinem Treatment verlangten, völlige Freiheit zu arbeiten und eine offene Kommunikation boten.

Neben der Diskussion rund um das Verhältnis zwischen Sendern und Filmemacher:innen und den ausbaufähigen Bedingungen für Dokumentarfilmemacher:innen stellte sich die

---

<sup>85</sup>Lehrenkrauss 2021 in: *STRG\_F*, 18:39 min.

<sup>86</sup>vgl. Bernet 2022 in: *DIE WELT*, 18:25 min.

<sup>87</sup>vgl. Anhang, Antwort 4

<sup>88</sup>ebd., 17:15 min.

<sup>89</sup>vgl. Großpietsch 2021, in: *radioeins-Medienmagazin*

<sup>90</sup>vgl. Großpietsch 2021, in: *radioeins-Medienmagazin*

grundsätzliche Frage nach der Legitimation des Dokumentarfilms in den Vordergrund. Der NDR distanziert sich dabei deutlich von der Bezeichnung "künstlerisch dokumentarische Form". Diese wird manchmal von Festivals, aber nicht vom NDR verwendet. Für die Zuschauenden sei es irreführend, weshalb sich der Sender zu Gunsten der Transparenz zu klaren Genre Grenzen bekennt. Darunter versteht der Sender, dass Dokumentarfilm der Realität verpflichtet ist und es einer Kennzeichnung von Figuren und Situationen bedarf, die nicht echt sind. Wird ein Film als Hybriddokumentation, Formatgrenzgänger oder Doku-Drama bezeichnet, dann macht der NDR kenntlich, dass fiktive oder szenische Elemente enthalten sein können.<sup>91</sup> Es muss für die Gesellschaft irgendwo etwas Verlässliches geben, etwas dem sich der NDR verschrieben hat. Wenn der Film im Bereich Dokumentarfilm platziert wird, dann muss er das auch sein, sagt Anja Reschke vom NDR.<sup>92</sup> Der Programmdirektor Frank Beckmann zieht ein klares Fazit und ordnet "Lovemobil" als einen Film ein, der nicht den Standards entspricht, die der NDR an dokumentarisches Erzählen hat. Der Film verspricht dem Publikum eine Authentizität, die er nicht hat. Angesichts der Definition von Authentizität im Film in Kapitel 3.2, entscheidet der/die Zuschauende, ob das Gezeigte als authentisch empfunden wird. Es kann davon ausgegangen werden, dass, wenn das Ausmaß der Täuschung nicht durch einen Hinweis der Insiderin entlarvt worden wäre, der Film zum Großteil authentisch wahrgenommen wurde. Nicht umsonst gewann er ohne dieses Wissen den Deutschen Dokumentarfilmpreis.

Auch Susanne Binniger, Vorsitzende der AG-Dok, sagte in einem Interview der Sendung "Zapp", sie habe bereits beim ersten Ansehen erkannt, dass kein reiner Dokumentarfilm eine solch hohe Verdichtung und ästhetische Qualität herstellen kann.<sup>93</sup> Das Ausmaß der Inszenierung wurde aber auch ihr erst bei der Enthüllung deutlich. Sie erklärt, dass hybride Formen ein zulässiges Subgenre des dokumentarischen Filmschaffens sind. Als Beispiel zieht sie "The Mole Agent" (Maite Alberdi, 2020) heran, der die hybride Darstellung ebenfalls nicht ausweist – dennoch ist der Film im Rennen um den Oscar. Entscheidend sei hier, dass die Regisseurin von Beginn einen transparenten Umgang mit dem Film pflegt und offen darüber spricht, dass die Hauptfigur gecastet ist. Auch Bernet wünscht sich, dass Dokumentarfilm anhand anderer Beispiele diskutiert wird. Er zieht dafür "Isle of the Hungry Ghosts"<sup>94</sup> von Gabrielle Brady heran. Sie geht von vornherein transparent mit den verwendeten filmischen Mitteln um, die die "enorme Wirkung"<sup>95</sup> und Authentizität des Films überhaupt erst erzeugen konnten.

---

<sup>91</sup>vgl. NDR 2021

<sup>92</sup>vgl. ZAPP - Das Medienmagazin 2021, 32:03 min

<sup>93</sup>vgl. ebd., 23:38 min

<sup>94</sup>(Deutschland 2019; Gabrielle Brady)

<sup>95</sup>Anhang, Antwort 14

Nach Binniger definiert jede/r Filmemacher:in die Grenze des Genres selbst. Dokumentarfilm bedeutet eben keine 1:1-Abbildung der Realität und sei keine Überwachungskamera. "Der Dokumentarfilm darf die Realität auch überformen."<sup>96</sup> Hierin zeigt sich die Unterscheidung zwischen dem Verständnis von Dokumentarfilm als Filmemacher:in und einem Sender wie dem NDR, der klare Grenzen der Definitionen verlangt.

Der Dokumentarfilm-Regisseur und Produzent Stephan Lamby argumentiert ähnlich wie Binniger. Im Interview der Sendung "Zapp" sagt er, der Dokumentarfilm dürfe essayistisch, puristisch, hybrid oder experimentell sein. Jedoch betont er die Notwendigkeit der Überprüfbarkeit des Inhalts. Sind diese es nicht, muss gekennzeichnet werden. Ähnlich wie der NDR geht er davon aus, dass ein Dokumentarfilm immer künstlerisch ist. Genau das sei es, was man von einem solchen Film erwartet. Alle filmischen Mittel sind dabei nicht nur erlaubt, sondern sogar willkommen – solange die Zuschauenden darauf hingewiesen werden. "Alles andere sei Täuschung". "Lovemobil" mit seinen Mitteln hingegen habe den Eindruck erweckt, als sei die Kamera die ganze Zeit dabei gewesen, als bestimmte Situationen passiert sind. Dabei verhielt es sich sowohl hinter als auch vor der Kamera so, dass die Regisseurin und die Darstellerin begannen zu improvisieren. Die Darstellerin hat so gespielt, wie sie sich die Lage der echten Prostituierten vorstellt. Das wiederum sei dann keine Recherche mehr, sondern Erfindung.<sup>97</sup> Seiner Meinung nach handelt es sich bei "Lovemobil" um einen guten Spielfilm, aber keinen Dokumentarfilm. Er fühlt sich als Dokumentarfilmemacher im Zugang zu den Zuschauenden beschädigt. Gleichzeitig sei die Täuschung zwar schwerer zu erkennen, aber auch offensichtlich. "Welt"-Redakteur Christian Meier begründet diese Haltung damit, dass man nicht einmal wisse, auf welche Personen sich die Darstellerinnen beziehen. Ob es Vorbilder gab oder ob die Darstellung einer Darstellerin aus vielen verschiedenen Erzählungen mehrerer Personen besteht. Dies sei völlig unklar und folglich Fiktion.<sup>98</sup>

David Bernet vertritt eine andere Ansicht. Im Interview mit dem "Welt"-Podcast "Medienwoche" sagt er, "Lovemobil" sei ganz klar ein hybrider Dokumentarfilm, der keinen ungewöhnlichen Ansatz verfolge. Für ihn handelt es sich nicht um einen Spielfilm. Diese Art der Darstellung sei schon immer Teil in der Dokumentarfilm-Geschichte gewesen – und bezieht sich dabei direkt auf den Dokumentarfilm "Nanook of the North".<sup>99</sup> Im Weiteren begründet er seine Einordnung damit, dass die Regisseurin keine These hatte, die sie von Anfang an stützen wollte, sondern sich lange Zeit mit dem Milieu beschäftigt

---

<sup>96</sup>vgl. ZAPP - Das Medienmagazin 2021, 33:15 min

<sup>97</sup>vgl. Stephan Lamby, 2021

<sup>98</sup>vgl. Meier 2022 in: *DIE WELT*, 24:05 min

<sup>99</sup>vgl. Bernet 2022 in: *DIE WELT*, 38:23 min

hat. Er sieht das Hauptproblem ausschließlich in der nicht vorhandenen Transparenz des Films. Ein offener Umgang mit diesen hybriden Stilmitteln hätte beim NDR jedoch zu einer anderen Sendeplatzierung geführt. Bernet ist davon überzeugt, dass es einer "lebendigen Kultur" des Genres bedarf, die diese Dynamik akzeptiert. Denn Dokumentarfilm heißt für ihn, dass man zu Beginn nicht weiß, ob er ein Hybrid wird oder nicht.<sup>100</sup> Im besten Fall entstünde daraus eine breite und öffentliche Debatte um die Legitimationsfrage. Diese sei wichtig, um zu verstehen, was Medien überhaupt machen – und kann für die Medienkompetenz der Öffentlichkeit nur förderlich sein.<sup>101</sup>

Bernet scheint bei seiner These davon auszugehen, dass die Recherche bei Lehrenkrauss stattgefunden hat und das Gezeigte einen Großteil dieser "nichtfilmischen Realität" widerspiegelt. Hierzu äußert Großpietsch, dass es keine Beweise für die Recherchetätigkeiten der Regisseurin gebe. Diese Aussage führte in weiteren Diskussionsrunden zu der Frage nach der Notwendigkeit von Kontrolle und Qualitätsprüfung im Genre Dokumentarfilm. Gerade in Zeiten von Fake News und in Deutschland insbesondere nach dem Fall Claas Relotius<sup>102</sup> gibt es viele kritische Stimmen, die Überprüfungsverfahren fordern. Großpietsch vertritt die Meinung, dass so ein Verfahren einen Film "unmachbar" werden lassen könne. Er behauptet, wenn jemand täuschen will, dann schafft er das grundsätzlich auch.<sup>103</sup> Stephan Lamby hingegen erachtet kurze Rechercheberichte für die Qualitätssicherung als angemessen und sinnvoll. Auch Binninger stellt die Frage nach dem Umgang mit kreativen Lösungen in den Raum, die es bedarf, um an die Wirklichkeit zu gelangen.<sup>104</sup> Die Nachprüfbarkeit der Recherchearbeit ist für einen Dokumentarfilm zwar nicht unbedingt ein Kriterium, muss jedoch vor dem Publikum, der filmschaffenden Person selbst, als auch den Protagonist:innen Bestand haben.<sup>105</sup> Der Übergang zwischen journalistischer und künstlerischer Darstellung ist fließend und hat auch etwas mit der Medienkompetenz zu tun. Des Weiteren bezieht sich Binninger auf die Notwendigkeit der Referenz auf die vorfilmische Realität.<sup>106</sup> Dennoch geben Filmemacher:innen ein Versprechen ab, dessen Verantwortung darin liegt, diesem gerecht zu werden.

Generell sind sich die Expert:innen einig, dass die Kommunikation rund um den Dokumentarfilm verbessert und intensiviert werden muss. Die geringe Kommunikation

---

<sup>100</sup>Anhang, Antwort 15

<sup>101</sup>vgl. Bernet 2022 in: *DIE WELT*, 39:02 min.

<sup>102</sup>Claas Relotius ist ein deutscher Journalist, der vielfach ausgezeichnete Reportagen für den *Spiegel* schrieb. Im Jahr 2018 wurde bekannt, dass große Teile seiner Reportagen und Interviews erfunden waren, was einen Medienskandal auslöste.

<sup>103</sup>vgl. Großpietsch in: STRG\_F 2021, 19:06 min.

<sup>104</sup>vgl. Binninger in: ZAPP - Das Medienmagazin 2021, 27:43 min.

<sup>105</sup>vgl. ebd., 29:03 min.

<sup>106</sup>vgl. ebd., 22:56 min

führt zu falschen Erwartungen und Annahmen, die das Genre nicht erfüllen kann. Frank Beckmann betont die Wichtigkeit, Wege zu finden, um sich zukünftig vor “Irreführungen” schützen zu können.<sup>107</sup> Die Meinungen zu diesen Wegen in Form von Kontrolle gehen dabei auseinander. In Hinblick auf die zahlreichen, offenen Definitionen des Dokumentarfilms, die jede/r Filmemacher:in auch individuell interpretiert, sowie in Zeiten der einfachen und schnellen Verbreitung von Halbwahrheiten oder auch Unwahrheiten, ist es besonders wichtig, einen transparenten Umgang mit dem Publikum zu pflegen. Elke Lehrenkrauss sieht das Problem hauptsächlich bei den journalistischen Maßstäben, die der NDR an den Film hatte.<sup>108</sup> Sie ist der Überzeugung, dass Dokumentarfilm auch anders definiert werden kann. Während die Regisseurin die künstlerisch dokumentarische Form ihres Films betont, sagt der NDR, dass auch ein künstlerischer Dokumentarfilm ein Dokumentarfilm bleibt und damit der Realität verpflichtet ist.<sup>109</sup>

## 5. Resümee

In der vorliegenden Arbeit bin ich der Frage nachgegangen: Wie viel Fiktion verträgt der Dokumentarfilm? Um das zur Diskussion notwendige Grundlagenwissen herzustellen, habe ich zunächst verschiedene Definitionsmöglichkeiten des Dokumentarfilms aufgezeigt und dargestellt, dass dieses Genre immer nur eine “Interpretation der Wirklichkeit” abbilden kann – diese Wirklichkeit aber möglichst authentisch sein soll. Zur Erreichung dieses Ziels bewegen sich Filmemacher:innen aufgrund diverser Einflussfaktoren immer in einem Spannungsfeld zwischen Realität und Fiktion (Kapitel 2). Die in Kapitel 3 vorgenommene Differenzierung von Realität erster und zweiter Ordnung sowie von Fiktionalität und Fiktivität ermöglicht ferner eine Einordnung nach notwendig-konstruktiven, vermeidbar-interpretativen und im Dokumentarfilm unzulässig-manipulativen filmischen Stilmitteln, die klassische und hybride Dokumentarfilme sowie Spielfilme voneinander abgrenzen. Dieses theoretische Grundgerüst wird im Hauptteil dieser Arbeit auf den Fall “Lovemobil” angewendet (Kapitel 4). Dabei wird zunächst der Inhalt und grundlegende Probleme dieser Produktion geschildert und auf manipulative Anteile untersucht. Nachfolgend wird aufgezeigt, welche Entscheidung die Regisseurin des Films im Spannungsverhältnis von Fiktion und Realität bewusst traf, anhand Hohenbergers filmischer Realitätsebenen diskutiert und um die Expert:innenmeinungen aus der medialen Berichterstattung sowie einem Experteninterview mit David Bernet ergänzt.

---

<sup>107</sup>vgl. Frank Beckmann, 2021

<sup>108</sup>vgl. Lehrenkrauss 2021 in: *Arteckock*

<sup>109</sup>vgl. NDR 2021

Die Analyse und Diskussion rund um „Lovemobil“ verdeutlicht, warum die Kernfrage dieser Arbeit nicht eindimensional zu beantworten ist. Anders als beim Spielfilm oder manchen hybriden Dokumentarfilm-Formaten mag der Einsatz fiktionaler Stilmittel beim klassischen Dokumentarfilm bzw. journalistischen Subgenres keine *notwendige* Bedingung sein, um das filmische Ziel zu erreichen (authentische Informations- bzw. Wahrheitsvermittlung) – das ist wohl auch beim Thema Prostitution so. Dennoch scheint Fiktionalität heutzutage oft die *hinreichende* Bedingung zu sein, um die Realität so authentisch *wie möglich* darzustellen, die gestiegenen Erwartungen des Publikums zu erfüllen und damit auch die „Realität Film“ zum Erfolg zu führen. Nicht ohne Grund ist der Bereich der „Fiktionalität“ ein probates und oft angewendetes stilistisches Mittel und somit viele Dokumentarfilme dem Hybrid-Genre zuzuordnen.

Der Wunsch nach einer möglichst authentischen filmischen Realität und zeitgleicher Befriedigung der Zielgruppe bei hohem Erfolgsdruck (Realität Film) verleitete offenbar auch die Regisseurin von „Lovemobil“ dazu, fiktionale Inhalte zu konstruieren, die es in der vorfilmischen Realität zwar so nie gab, aber nichtfilmisch – davon darf man in Deutschlands Rotlicht-Milieu ausgehen – wohl täglich mehrmals ähnlich ablaufen. Diesem Vorgehen ordnete sie andere Aspekte (v.a. rechtliche Themen in der Realität Film sowie Transparenz in der nachfilmischen Realität) rücksichtslos unter. Ein Blick auf andere Dokfilm-Genres zeigt jedoch, dass fiktionale Elemente hier ebenfalls intransparent zum Einsatz kommen und von Publikum und Kritikern in der Regel wohlwollend ignoriert werden (vgl. künstliche Dramaturgie und Einsatz manipulativer Stilmittel in Tierdokus, Kapitel 4.2). Eine Frage drängt sich daher auf: warum sind diese hybriden Stilmittel in anderen Dokfilm-Genres zulässig, bei einem Dokumentarfilm, der ein möglichst authentisches Bild von Prostitution vermitteln will, aber verwerflich? Oder anders: Verträgt ein Tierfilm mehr Fiktionales als Dokumentarfilme, die ein gesellschaftliches Problem behandeln?

Beim Blick auf die Medienrezensionen zu „Lovemobil“ muss man diese Frage wohl mit „Jein“ beantworten. Vor allem die Reaktionen auf Auftraggeberseite (v.a. NDR) zeigen, dass bei Themen, die eine gesellschaftliche und politische Komponente aufweisen, die Ansprüche an journalistische Arbeitsweisen höher und die Bewertung fiktionaler Elemente kritischer zu sein scheinen. Insbesondere dann, wenn ebendieses Vorgehen nicht explizit gekennzeichnet wird und mit moralisch verwerflichen Mitteln wie Täuschung von Crew und Protagonist:innen einhergeht, stimmen jedoch auch die Filmemacher:innen mit in die Kritik ein, die dem Einsatz hybrider Dokumentarfilme und der damit verbundenen kreativen Freiheit sonst deutlich offener gegenüber stehen. Denn dass „Fiktion“ im

Dokumentarischen grundsätzlich zulässig ist, die in "Lovemobil" vorgenommene Täuschung aber nicht – darin sind sich alle einig. Denn grundsätzlich muss der/die Rezipient:in von der Ehrlichkeit der Filmemacher:innen ausgehen können. Überhaupt scheint "Weniger Täuschung, Mehr Transparenz" die Zauberformel zu sein, mit der die Regisseurin den Skandal um ihren Film relativ einfach verhindert hätte. Ob ein von vornherein offener Umgang der eingesetzten filmischen Mittel zu einem ebenso großen Erfolg geführt hätte, wie es der Film vor der Aufdeckung der Täuschung erlebt hat, kann jetzt nicht mehr geprüft werden – vermutlich nicht. Dennoch weist der Skandal um "Lovemobil" uns die Richtung zur Beantwortung der hier vorliegenden Forschungsfrage:

*Je glaubwürdiger und verantwortungsbewusster der/die Filmemacher:in, desto mehr Fiktion verträgt auch der Dokumentarfilm.*

Diesem Grundsatz nicht zu entsprechen, teilt Elke Lehrenkrauss mit Robert Flaherty. Und so wird 100 Jahre nach dem manipulativen Dokumentarfilm-Erfolg "Nanook" auch "Lovemobil" nicht das letzte Werk dieses Genres gewesen sein, in dem die Grenzen von Realität und Fiktion verwischen.



### III Literaturverzeichnis

#### Bücher

- Arriens, Klaus (1999): *Wahrheit und Wirklichkeit im Film: Philosophie des Dokumentarfilms*. Würzburg: Königshausen und Neumann (= Pommersfeldener Beiträge 10).
- Baumgartner, Christoph (1959): „*Dokumentarfilm und Dokumentarsendungen im Fernsehen*.“ In: *Publizistik*, 4, S. 345-357.
- Beattie, K. (2004): *Documentary Screens– Non-fiction Film and Television*. Basing- stoke, S. 11; vgl. auch Hattendorf, M. (1994): *Dokumentarfilm und Authentizität – Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz, S. 76.
- Bundeszentrale für politische Bildung (2022): *Dokumentarfilm in Deutschland: von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung (= Zeitbilder).
- Grierson, John (2012). Grundsätze des Dokumentarfilms und Die Idee des Dokumentarfilms. In *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Hrsg. Eva Hohenberger, 90–114. Berlin: Vorwerk 8.
- Grünefeld, V. (2009): *Dokumentarfilm populär: Michael Moore und seine Darstellung der amerikanischen Gesellschaft*. Frankfurt/New York
- Hattendorf, Manfred (1994): *Dokumentarfilm und Authentizität: Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. 1. Aufl, Konstanz: Ölschläger (= Close up 4).
- Heinze, Carsten / Weber, Thomas (2017), (Hg.): *Medienkulturen des Dokumentarischen*. Wiesbaden [Heidelberg]: Springer VS (= Film und Bewegtbild in Kultur und Gesellschaft). —: *Medienkulturen des Dokumentarischen*. Wiesbaden: Springer VS 2017 (= Film und Bewegtbild in Kultur und Gesellschaft).
- Hißnauer, Christian (2011): *Fernsehdokumentarismus*. Band 1. Auflage. O. O.: Herbert von Halem Verlag.

- Hohenberger, Eva (2012), (Hg.): *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 4. Aufl, Berlin: Vorwerk 8.
- Hohenberger, Eva / Rouch, Jean (1988): *Die Wirklichkeit des Films: Dokumentarfilm, ethnographischer Film, Jean Rouch*. Hildesheim: Olms (= Studien zur Filmgeschichte 5).
- Keppler, Angela (1995): *Wirklicher als die Wirklichkeit? Das neue Realitätsprinzip der Fernsehunterhaltung*. Frankfurt: Fischer TB.
- Roth, Wilhelm (1982): *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München: Bucher (= Report Film).
- Ruf, Wolfgang (1979) (Hg.): *Möglichkeiten des Dokumentarfilms: Materialien zu Filmen von John Grierson ... [et. al.]: Anh., Die Authentizität dokumentarischer Filmaufnahmen, Methoden e. krit. Prüfung*. Oberhausen: Laufen.
- Seidl, Katharina (2003): *Sprache und Arbeitsweise im Dokumentarfilm: Eine Analyse der Filme des Regisseurs Ulrich Seidl.- Dipl.-Arb. Univ. Wien*
- Schadt, Thomas (2005): *Das Gefühl des Augenblicks: zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*. Orig.-Ausg., 2. Aufl, Bergisch-Gladbach: Bastei Lübbe (= Bastei-Lübbe-Taschenbuch 94014).
- Watzlawick, Paul (2006) (Hg.): *Die erfundene Wirklichkeit: wie wissen wir, was wir zu wissen glauben?; Beiträge zum Konstruktivismus*. Ungek. Taschenbuchausg., 18. Aufl, München: Piper (= Serie Piper 373).
- Wippersberg, Julia (1998): *Was dokumentiert der Dokumentarfilm? Über die Wirklichkeit und ihre Konstruktion im Dokumentarfilm*. Diplomarbeit. Wien: Universität Wien.
- Zimmermann, Peter (2005): *Haus des Dokumentarfilms (Stuttgart, Germany) (Hg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Stuttgart: P. Reclam jun
- Zimmermann, Peter (2006): *„Der Autorenfilm und die Programm-Maschine Fernsehen“*. In: der- selbe und Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch. Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz, S. 85 - 103.

## Digitale Quellen

WDR (2022): Was ist ein Dokumentarfilm? in: WDR Kultur - dok mal!, o. D.,  
<https://www1.wdr.de/kultur/film/dokmal/die-filmischen-mittel/filmische-mittel-doku-dinger-einfuehrung-100.html> (abgerufen am 27.07.2022).

Haus des Dokumentarfilms (2022): Authentisch, wirklich, wahr? // Die Geburt des Dokumentarfilms //, in: Filmwissen Online, o. D.,  
<https://filmwissen.online/wirklichkeit-wahr/die-geburt-des-dokumentarfilms/> (abgerufen am 06.08.2022).

Hoffmann, Kay (2022): Von Hochs und Tiefs: Zur Situation des Dokumentarfilms, in: Haus des Dokumentarfilms, o. D.,  
<https://dokumentarfilm.info/index.php/hintergrund/229-zukunft-des-dokumentarfilms.html> (abgerufen am 23.08.2022)

WDR (2021): Rechtsfragen rund ums Filmen – Gibt es die?, in: Praxistipps - dok' mal! - Film - Kultur - WDR, 26.02.2021,  
<https://www1.wdr.de/kultur/film/dokmal/praxistipps/praxistipps-rechtsfragen-100.html#:~:text=Bevor%20ein%20Dokumentarfilmer%20seine%20Hauptperson,oder%20Filmaufnahmen%20von%20dir%20passiert.> (abgerufen am 23.07.2022).

Voigt-Müller, Gerd (2022): Wie dokumentarisch kann der Dokumentarfilm noch sein?, in: film-tv-video.de, 28.06.2022,  
<https://www.film-tv-video.de/productions/2022/06/28/wie-dokumentarisch-kann-der-dokumentarfilm-noch-sein/> (abgerufen am 15.07.2022).

Nordmedia Film- und Mediengesellschaft Niedersachsen/Bremen mbH: Zehn Jahre cast&cut-Stipendium, in: Pressebox, 12.10.2012,  
<https://www.pressebox.de/pressemitteilung/nordmedia-film-und-mediengesellschaft-niedersachsenbremen-mbh/Zehn-Jahre-cast-cut-Stipendium/boxid/546559> (abgerufen am 20.08.2022).

Sporrer, Ludwig, Lemke, Grit (2021): "Mir wurde gesagt: Das verstehen unsere Zuschauer nicht": in: Artechock, o. D.,  
[https://www.artechock.de/film/text/interview//lehrenkrauss\\_2021.html](https://www.artechock.de/film/text/interview//lehrenkrauss_2021.html) (abgerufen am 02.08.2022).

Donner, Susanne (2009): WIE TIERFILMER TRICKSEN, in: wissenschaft.de, 04.02.2018, <https://www.wissenschaft.de/erde-umwelt/wie-tierfilmer-tricksen/> (abgerufen am 10.08.2022).

Kinofenster.de (2021): Gunda und der dokumentarische Tierfilm - kinofenster.de, in: Bundeszentrale für politische Bildung/bpb und Vision Kino - Netzwerk für Film- und Medienkompetenz <https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf2108/kf2108-gunda-hg2-tierdokus/> (abgerufen am 15.08.2022).

NDR (2021a): NDR distanziert sich vom Dokumentarfilm „Lovemobil“, in: NDR.de - Der NDR - Unternehmen [https://www.ndr.de/der\\_ndr/unternehmen/NDR-distanziert-sich-vom-Dokumentarfilm-Lovemobil,ineigersache106.html](https://www.ndr.de/der_ndr/unternehmen/NDR-distanziert-sich-vom-Dokumentarfilm-Lovemobil,ineigersache106.html) (abgerufen am 14.08.2022).

NDR (2021b): Stellungnahme der NDR Dokumentarfilmredaktion zu „Lovemobil“, in: NDR.de - Der NDR - Unternehmen [https://www.ndr.de/der\\_ndr/unternehmen/Stellungnahme-der-NDR-Dokumentarfilm-redaktion-zu-Lovemobil,stellungnahme152.html](https://www.ndr.de/der_ndr/unternehmen/Stellungnahme-der-NDR-Dokumentarfilm-redaktion-zu-Lovemobil,stellungnahme152.html) (abgerufen am 08.08.2022).

Krischke, Ben (2020): „Viele Dokumentarfilmer können von ihrer Arbeit nicht leben“, in: MEEDIA, 18.09.2020, <https://meedia.de/2020/09/18/viele-dokumentarfilmer-koennen-von-ihrer-arbeit-nicht-leben/> (abgerufen am 20.08.2022).

DWDL.de GmbH (2022): NDR distanziert sich: Preisgekrönte Doku über Sexarbeit gefälscht, in: DWDL.de, o. D., [https://www.dwdl.de/nachrichten/82014/ndr\\_distanziert\\_sich\\_von\\_eigener\\_koproduzierten\\_doku/?utm\\_source=&utm\\_medium=&utm\\_campaign=&utm\\_term=](https://www.dwdl.de/nachrichten/82014/ndr_distanziert_sich_von_eigener_koproduzierten_doku/?utm_source=&utm_medium=&utm_campaign=&utm_term=) (abgerufen am 20.06.2022).

Duden.de: Authentizität, in: Duden online, 21.06.2022, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Authentizitaet> (abgerufen am 12.05.2022).

Duden.de (2022): Täuschung, in: Duden online, 21.06.2022, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Dokumentarfilm> (abgerufen am 12.05.2022).

Duden.de (2022): Bewegtbild, in: Duden online, 21.06.2022,  
<https://www.duden.de/rechtschreibung/Bewegtbild> (abgerufen am 12.05.2022).

Prengemann, Agnes (2021): „Lovemobil“-Skandal: „Ich entschuldige mich bei den Zuschauern“, in: BöhmeZeitung, 05.04.2021,  
<https://www.boehme-zeitung.de/nachrichten-blog/2021/4/5/cdb4sn16ps2yfbhkg0dysmrwrmt6tb> (abgerufen am 24.07.2022).

Zapp - Das Medienmagazin (2021) Zu schön, um wahr zu sein? Lehren aus "Lovemobil" | ZAPP | NDR, YouTube, 21.05.21.  
<https://www.youtube.com/watch?v=22li8V4bTpc>

STRG\_F (2021): LOVEMOBIL: Dokumentarfilm über Prostitution gefälscht? | STRG\_F., YouTube, 23.04.21  
<https://www.youtube.com/watch?v=ckq2PeQ6VJc&t=6s>

## **Podcast**

Großpietsch (2021) in: radioeins-Medienmagazin (rbb) und in einer gekürzten Fassung im rbb Inforadio Live am 27.03.2021, 18:28 Uhr (abgerufen am 20.07.2022).

Meier, Christian (2022): Wie viel Relotius steckt in der NDR-Doku „Lovemobil“? – Podcast, in: DIE WELT, 24.05.2022,  
<https://www.welt.de/kultur/medien/article229255737/Wie-viel-Relotius-steckt-in-der-NDR-Doku-Lovemobil-Podcast.html> (abgerufen am 25.07.2022).

Schorschel (2021): LOVEMOBIL – authentischer als authentisch? – World Wide Wagner, in: LOVEMOBIL – authentischer als authentisch?, 27.03.2021,  
<https://www.wwwagner.tv/?p=49334> (abgerufen am 02.08.2022).

## IV Anhang: Experteninterview mit David Bernet

|                                 |   |
|---------------------------------|---|
| Datum:                          | 15.08.2022  |
| Beginn:                         | 11:00 Uhr   |
| Ende:                           | 11:52 Uhr   |
| Dauer des Interviews:           | 52:01 Min   |
| Aufnahmesituation:              | Telefonisch   |
| Name der Interviewerin:         | Angelina Hermann  |
| Name des Interviewpartners:     | David Bernet  |
| Position des Interviewpartners: | Ko-Vorsitzender der AG-Dok,<br>Dozent an der Filmuniversität Babelsberg,<br>Dokumentarfilmemacher |

**Angelina Hermann:** [00:00:00] Hallo David Bernet. Ich freue mich, dass Sie Zeit für mich haben. Ich schreibe meine Bachelorarbeit über das Thema „Wie viel Fiktion verträgt Dokumentarfilm?“ und analysiere dieses anhand der Auseinandersetzung des Films „Lovemobil“.

**David Bernet:** [00:01:15] *Ah ja, sehr spannend. Haben wir uns schon einmal persönlich kennengelernt?*

**Frage 1:** [00:01:17]: Leider nicht. Aber auf meine Recherchen bin ich oft auf Sie gestoßen, deshalb kenne ich sie vielleicht etwas mehr als Sie mich. Ich interessiere mich sehr für den Wahrheitsgehalt in Filmen und stelle mir die Frage danach schon seit ich das Studium angefangen habe. Jetzt habe ich ein paar Fragen, die mich interessieren würden. Zum einen, weil ich gerne Ihre Meinung hören würde und zum anderen, weil ich auch gerne auch auf Sie als Quelle verweisen würde. Ich würde sagen, wir starten einmal mit den Fragen. Meine erste Frage bezieht sich darauf, welche drei Hauptaspekte würden Sie sagen, beeinflussen den Dokumentarfilm in der Vorproduktion am meisten?

**Antwort 1:** [00:02:04] *Oh, eine sehr konkrete Frage. Gut, dass es so konkret wird. Weil wie Sie gesagt haben, die Lovemobildebatte, die spielt ja mit vielen falschen Erwartungen, die oft an den Dokumentarfilm herangetragen werden. Wenn man es jetzt konkret fasst, merkt man schnell, dass viele Dinge des Films, diese Erwartungen eben so nicht stimmen oder anders gewichtet werden. Meiner Meinung. Also die drei wichtigsten Faktoren, die den Dokumentarfilm beeinflussen in der Vorproduktion, ist als erstes natürlich die Recherche. Wie viel Zeit hat man, wie tief kann man in einen Stoff eindringen oder wie tief kann man graben? Wie viel Zeit hat man, sich mit Protagonisten auseinanderzusetzen und deren Vertrauen zu gewinnen? Also Zeit für Recherche ist der wichtigste Faktor und natürlich dann auch die Qualität der Recherche, logischerweise. Dann geht es dann in der Vorproduktion auch um finanzielle Fragen. Da würde ich sagen, ein sehr wichtiger Faktor ist, woher kommt das Geld. Also hat man einen Fernsehsender, der sagt ich übernehm' das, dann wird man sich mit den Formatierungsfragen auseinander setzen müssen des jeweiligen Senders. Oder hat man eine internationale oder nationale Koproduktion? Muss man sich mit den Effekten auseinandersetzen? Und diese Effekte haben dann wiederum einen Effekt auf das Team. Und das Team ist ein*

wichtiger Faktor. Wer arbeitet mit wem zusammen? Also welche Produktionsfirma? Wie läuft die Kommunikation zwischen den Kreativen und der Firma? Verstehen sie sich als Team im Sinne einer kreativen Gruppe auch? Haben Sie eine gemeinsame Geschichte? Wie gut kennen sich die Leute oder müssen sie zusammengesetzt werden durch irgendwelche Effekte oder auch sonstige Anforderungen? Es gibt ja mittlerweile noch mehrere Anforderungen, wie Diversitätskategorie usw. Also das würde ich jetzt mal herausstellen, als die drei größten Elemente. Also wie tief konnte man das Thema erarbeiten? Wie konkret ist damit auch die filmische Vorstellung, kann man sagen. Zweitens Woher kommt die Finanzierung? Drittens wie ist das Team zusammengesetzt?

**Frage 2** [00:04:55] Ja, spannend, das stimmt. Das ist sehr, sehr wichtig. Und weil Sie auch die finanziellen Bedingungen jetzt auch schon einmal angesprochen haben, würde ich da auch ganz kurz einhaken. Das Budget für Dokumentarfilme ist nachweislich auch eher immer relativ gering. Dafür werden gerade die Fernsehsender stark kritisiert. Sehen Sie das genauso?

**Antwort 2:** [00:05:18]: *In Deutschland ist es so, dass man eigentlich keinen Dokumentarfilm machen kann ohne Fernsehsender. Es gibt Förderer, die wollen das, dass man zunächst mal einen Sender mitbringt, bevor man überhaupt Filmförderung bekommt. Das ist nicht überall so, aber das ist einer der Punkte. Das Fernsehen ist immer dabei. Angesichts der, sagen wir mal, schwachen Ergebnisse, die man bei Kino Auswirkungen hat, ist es auch nicht ganz falsch, weil man sagen kann, okay, im Fernsehen ist garantiert, dass das Publikum die Chance hat, diesen Film zu sehen. Die Höhe der Budgets ist eine andere Frage. Das Fernsehen hat grundsätzlich für einen kompletten Dokumentarfilm keine Budgets mehr, um zu sagen, wir können eine hundertprozentige Auftragsproduktion realisieren. Die Budgets existieren nicht. Das heißt, man hat es immer zu tun mit einer Mischung aus Fernsehgeldern und Regionalförderung und Bundesförderung und dann noch andere, je nachdem. Das heißt, alle fühlen sich nicht für das Gesamtbudget verantwortlich, heißt das. Das hängt immer bei den freien Produzenten, vielen Produktionsfirmen und es ist sehr schwierig, ein anständiges Budget herzustellen, wenn man überall Tranchen einsammeln muss. Wie gesagt, regionale Effekte zum Beispiel muss man nachweisen können und das kann man nicht bei jedem Projekt. Das heißt die Budgets fallen oft zu klein aus, weil es einfach ein riesen Flickenteppich ist. Und die Großen Finanziere, Institutionen und das Fernsehen fühlen sich nicht verantwortlich für das Gesamtbudget. Und darum haben wir da ein Riesenproblem auf der Seite. Das heißt, es gibt einige Filme, die professionell kalkuliert werden können, viele, viele nicht. Und da entstehen dann versteckte Quer-Zufinanzierung, also eben durch Rückstellungen oder eben auch durch Leistungen, die dann gar nicht mehr kalkuliert werden und die einfach gemacht werden, wie zum Beispiel die Recherche, die passiert dann einfach unbezahlt. Und so weiter. Es entstehen viele Frust Faktoren, die die Leute daran hindern dann auch von ihrem Beruf zu leben. Nicht grundsätzlich daran hindern, aber es sehr schwer machen.*

**Frage 3:** [00:08:40] Ja, das finde ich auch total spannend: die Verantwortlichkeit, die Sie da ansprechen, die ja dann eben ausschließlich auch bei den FilmemacherInnen liegen. Das ist jetzt vielleicht auch eine Frage, die Ihnen schon aus den Ohren raushängt. Aber was müsste sich denn Ihrer Meinung nach verändern, um bessere Rahmenbedingungen für DokumentarfilmemacherInnen zu ermöglichen? Da wiederholt sich ja vielleicht einiges

auch ein bisschen, zum Beispiel grundsätzlich größere Budgets. Was denn noch, wenn man es sich jetzt ausmalen könnte, wie man wollte.

**Antwort 3:** [00:09:19] *Ja, wir haben ja zum Glück ein bisschen Konkurrenz bekommen hier in Deutschland, also durch Streaming Plattformen, die auch Produktionsfirmen sind, wie Netflix oder andere, die erstmal mit anderen Budgets herkamen, aber sehr schnell gemerkt haben, dass man auch billig produzieren kann in Deutschland. Das heißt, es ist nicht mehr so, wie wir noch dachten vor drei Jahren: Oh, Jetzt ist Konkurrenz da. Die werden sich gegenseitig überbieten müssen im Wettbewerb um die besten Stoffe und die besten Leute, und so weiter. Das hat sich bei Netflix ein bisschen anders herausgestellt, aber das ist ein komplexer Hintergrund, den ich jetzt nicht angehen will. Die Frage, die Sie da ansprechen, ist eine zentrale Frage, natürlich. Keinesfalls bin ich diese Frage leid. Sondern es ist das, worum es jetzt gerade geht. Aber sie geht in zwei Richtungen. Das eine ist das Fernsehen. Wie wir wissen hat letztes Jahr die ARD angekündigt, sie werden neue Schwerpunkte setzen für das Dokumentarische. Es geht um die Aussage vor vielen Jahren und das hat ja auch gestimmt ein paar Jahrzehnte, dass das Dokumentarische die DNA des öffentlich-rechtlichen Fernsehens ist, auch gerade, weil im Privaten da sehr wenig passiert. Das sind nicht unsere natürlichen Partner. Das sind die öffentlich-rechtlichen. Und jetzt haben Sie gesagt: Okay, wir werden jetzt auch im Zuge der Digitalisierung oder der größeren Bedeutung, den die Mediatheken oder die online Nutzung hat, neue Schwerpunkte setzen. Was da noch fehlt, ist die Verlagerung von Budgets in diese Richtung. Also im Moment ist es so, dass das Fernsehen immer noch mit ihren analogen Budgets operiert. Und jetzt einfach beginnt umzuschichten. Und die parallele Auswertbarkeit verlangt. Also man muss einen 90 Minuten Film machen fürs Fernsehen und drei Mal 30 Minuten für die Mediathek und so weiter. Und das ist noch nicht das, was wir uns wünschen. Denn was wir uns wünschen durch die Plattformisierung ist auch die Öffnung dieser Formate bzw. Leitplanken, die ja immer auch eine Verengung des Blicks, eine Verengung der künstlerischen Entwicklung, des Genres darstellen. Dass man für alles Regeln festlegt, für Zellformen, für die Bildgestaltung und so weiter. Für die Wiedererkennbarkeit der Storylines und so. Und was wir uns wünschen, ist ein großer Aufbruch in die Richtung. Das sehen wir noch nicht. Aber das ist das, was das Fernsehen leisten könnte. Wir könnten sagen, wir haben jetzt durch die geöffneten Plattformen Möglichkeiten, uns von Formaten zu verabschieden oder zu realisieren, dass das anders funktioniert. Tatsächlich ist es so, Statistiken von der HWE sagen uns, dass eben online Einzelstücke besser funktionieren. Die Formate Behauptung war immer die, die Leute wollen an einem Tag, zu einer bestimmte Uhrzeit etwas sehen, was sie schon kennen in neuer Form. Und diese Wiedererkennbarkeit macht diesen Sendeplatz spannend oder erfolgreich. Und die Mediatheken funktionieren anders. Da wirken Einzelstücke stärker als Serien sogar. Serien halt natürlich Leute länger auf der Plattform, aber Einzelstücke funktionieren besser. Tatsächlich ist es so, dass die langen Produktionen online besser funktionieren als die kurzen. Bislang zumindest, das sind die Zahlen, die wir vom letzten Jahr bekommen haben. Aber diesen Aufbruch hat das Fernsehen noch nicht angekündigt. Aber man braucht ein bisschen mehr als nur die Töpfchen des Formatfernsehens, um zu sagen wir finanzieren diesen Aufbruch. Und stattdessen wurde gesagt Ja, sie machen das über ihr Korrespondenten System und so. Und das ist natürlich nicht das was, was wir uns wünschen. Was wir uns wünschen, ist Mut, Kreativität und natürlich auch das Selbstverständnis. Wir wollen auch in diese kreative Filmlandschaft investieren. Das heißt, es muss anständig Geld sein, es muss*



*eine professionelle Professionalisierung möglich sein, im Sinne von Leute müssen davon leben können. Und nicht nur wir finanzieren hier mal ein bisschen und da mal ein bisschen und dort ein bisschen. Und den Rest sollen die Leute sich von der Filmförderung holen. Das ist nicht das was diesen Aufbruch quasi unterstützt. Aber der Wille ist da, das sehen wir schon. Und auch die Erkenntnis. Man hat da was nachzuholen, aufzuräumen.*

**Frage 4:** [00:14:32] Gerade dafür ist „Lovemobil“ ja vielleicht auch ein spannender Aufhänger, um da einfach noch mal öffentlich in einer große Breite genau drüber zu reden.

**Antwort 4:** [00:14:47] *Ja klar, kann man, ja. Da wurden einfach Fehler gemacht. Es gibt noch einen zweiten Aspekt jetzt in Bezug auf was muss sich ändern? Deutschland hat ein Filmförderungsgesetz aus den 60er Jahren. Die ganze Förderstruktur ist, wie sie jetzt existiert, ein System von falschen Anreizen. Die Produktionsfirmen überleben dann, wenn sie viel produzieren und nicht, wenn sie Klasse produzieren. Und das ist ein Riesenproblem. Wir haben es gerade jetzt so, dass das Filmförderungsgesetz überarbeitet werden – werden muss. Wir wissen in ein oder zwei Wochen, ob das neue Ministerium mit einer neuen Spitzen dazu bereit ist, da grundlegende Veränderungen zu ermöglichen oder was neu zu schreiben oder nicht. Was wir uns wünschen, ist eine Filmförderstruktur, die es ermöglicht, mit einem Sender, mit einer Bundesförderung, mit einer Regionalförderung einen Film professionell produzieren zu können. Das wünschen wir uns. Jetzt haben wir eine Struktur, wo man 5 bis 10 verschiedene Partner haben muss, um unser Budget herzustellen. Und wie das geht, das ist kompliziert, weil Bundesförderung ist Kulturförderung zum Teil, zum Teil Wirtschaftsförderung, Regionalförderung ist Wirtschaftsförderung, die wollen die Effekte haben und so weiter. Und so verschiedene andere Ansprüche an diese Produktion, die dann mit politischen Fragen zu tun haben mit Diversität und so weiter. Aber wünschen wir uns einen grundlegenden Umbau, um eben die Budgetierung besser und effizienter entlang der kreativen Prozesse gestalten zu können. Und um sowas zu ermöglichen, wie die gemeinsame Karriere von kreativen Teams, was meiner Meinung nach absolut vernachlässigt wird in Deutschland. Dieser Team Gedanke.*

**Frage 5:** [00:17:04] Dass man gleich ganze Teams fördert anstelle von einzelnen Personen, ja?

**Antwort 5:** [00:17:15] *Ja, und nicht nur Projekte, egal wer produziert sie, egal wer macht sie, sondern eben auch Teams. Weil was man sieht ist, dass die Abschlussfilme von Filmschulen hohe Qualität haben und die Festivals dominieren, die Preise abholen usw und dann nachher fallen die Leute in ein Loch, weil sie merken, so wie wir jetzt gearbeitet haben, um diese Qualität herzustellen, so können wir nicht mehr arbeiten. Weil erstens, ich kann nicht mit meiner Kamerafrau oder Kameramann arbeiten, weil die im falschen Bundesland wohnt oder solche Dinge. Und man müsste sich stärker Gedanken machen, was macht die Qualität eigentlich aus dieser Filme und was braucht man dafür? Und daran entlang sollte man sich die Regeln bauen.*

**Frage 6:** [00:18:17] Das ist ein sehr schöner Gedanke. Ein sehr schöner Ansatz. Das macht eine ganze Menge aus, finde ich. Wie so ein Film wird, ist auch einfach wie man im Team arbeiten kann. Das habe ich auch so erlebt.

**Antwort 6:** [00:18:39] *Ja eben. Innerhalb der Uni ist es so, man wächst zusammen über Jahre, man kennt sich sehr gut und kann sich aufeinander verlassen und weiß, was man voneinander erwarten kann usw. Das ist ganz wesentlich. Und in Deutschland sind sowas wie künstlerische Handschriften von Teams etwas, das absolut vernachlässigt wird. Und ich glaube es auch mit ein Problem, warum der Dokumentarfilm nicht den Status hat den er haben könnte. Auch international gesehen.*

**Frage 7:** [00:19:12] *So, dann würde ich noch mal ganz kurz zurück. Sie waren ja jetzt bei den ganzen die Rahmenbedingungen der Vorproduktion. Jetzt will ich noch mal kurz zum Gegenabgleich, bevor es konkret um die Fehler in „Lovemobil“ geht, welche wichtigsten Aspekte sehen Sie denn in der Dreh Phase? Welche Rahmenbedingungen beeinflussen die Drehphase Ihrer Meinung nach am stärksten?*

**Antwort 7:** [00:19:45] *Die Drehphase. Da würde ich an erster Stelle das Team stellen und natürlich auch wiederum Faktor Zeit, also wie viel Zeit habe ich zur Verfügung? Im Dokumentarfilm wahnsinnig wichtig, weil wir ja nicht sagen können, an dem Tag drehen wir das und dann jenes und danach das. Wir können sagen, am ersten Tag drehen wir das und dann wissen wir schon nicht mehr am zweiten Tag, ob das noch relevant ist, weil das, was am ersten Tag gedreht wurde, vielleicht auch unsere Geschichte verändert, und so weiter. Das heißt, wichtig ist, die kreativen Prozesse spielen zu lassen, um den Film so gut wie möglich zu machen. Und da kommt es natürlich auf den Stoff selber an. Es gibt Stoffe, die kann man nicht zwei, drei Wochen drehen. Das geht. Aber in den meisten Fällen ist nicht so, sondern man arbeitet sich voran und baut auf der Basis der Ergebnisse, die man mit jedem Tag hat, auch seine Erzählungen um. Nicht komplett, aber wenn ich versuche, zum Beispiel Drehbuchautoren für Fiktionale zu erklären, wie Dokumentarfilm-Buch funktioniert, sag ich immer „man schreibt das Buch nach jedem neuen Tag um.“ Weil neue Aspekte entstanden sind, Dinge bekannt wurden, mit denen wir nicht gerechnet haben oder von denen wir nichts wussten oder weil Momente entstanden sind, die so groß sind, dass man sagen muss, das muss Platz haben im Film. Man muss neu überlegen wie. Also das ist ein wichtiger Faktor. Dann ist wichtig, glaube ich das Vertrauensverhältnis zwischen den Kreativen und der Produktion, die Kommunikation ist ganz, ganz wichtig zwischen denen. Da geht es letztlich immer darum, wie viel kreative Spielräume können wir uns erlauben. Und natürlich hat die Produktion einen anderen Fokus. Muss sie haben, weil sie auf die Bezahlbarkeit achten muss und Dokumentarfilme meistens sehr kleine Teams sind. Also die Kommunikation ist sehr wichtig. Was ich oft erlebe, dass wenn Leute aus der Filmschule kommen, sie dann nicht wissen, wie man mit Produktionsfirmen spricht. Also wenn eine Firma sagt „Na ja, überlegt dir mal genau, ob du das wirklich machen willst, weil wir haben nicht unendlich Zeit und nicht unendlich Geld. Das sind neue Verhältnisse, die muss man sich gegenseitig erläutern können, glaube ich. Und da ist jede Verständigung nötig. Je besser man sie kennt, desto weniger Verständigung ist nötig. Ist klar. Ich arbeite mit meinen Produktionsfirmen so, dass ich relativ selbstständig operiere und die das auch akzeptieren gewissermaßen. Aber weil ich auch immer das Geld im Kopf habe, gleichzeitig. Also die Kommunikation ist wichtig, aber war das erst der erste Punkt) Jetzt habe ich mich verlaufen.*

**Frage 8:** [00:23:12] *Ich habe jetzt schon, zweieinhalb wichtige Aspekte rausgehört.*

**Antwort 8:** [00:23:16] *Ah ja, Zeit! Und dann die Fähigkeit auf die Errungenschaften und die Erkenntnisse reagieren zu können während des Produktionsprozesses. Dann die Kommunikation zwischen denen, die alle beteiligt sind an diesem Prozess. Drittens ist glaube ich die allgemeine Bereitschaft der Finanzierende, aller die da drin sind, ob es die Filmförderungen sind oder TV, Redaktionen, das Abenteuer Dokumentarfilm zu genießen. Nämlich das Abenteuer, dass ein Projekt in eine andere Richtung gehen kann, als ich es vielleicht ursprünglich wollte. Die Bereitschaft, das Neue zu akzeptieren und damit umzugehen oder es zu feiern.*

**Frage 9:** [00:24:17] Und in der Erwartungshaltung auch offen zu bleiben. Jetzt möchte ich noch einmal nachfragen: Sie haben jetzt noch gar nicht von Rechten gesprochen, die man ja auch einholen muss. Wo sehen Sie diese? Eher zweitrangig oder daneben?

**Antwort 9:** [00:24:32] *Ah ja, Rechte sind natürlich wichtig. Also klar, das erste sind die Werkverträge, Produktionsverträge wo es um Rechte geht, weil die Rechte ist alles was wir haben. Was wir verkaufen können sind Rechte. Rechte sind extrem wichtig. Also die Rechte, die wir natürlich rausgeben, um den Film finanzieren zu können, das ist das Eine. Das sind die Rechte, die wir bekommen müssen von allen, die sich irgendwie beteiligt haben. Es gibt da je nachdem unterschiedliche Anforderungen. Das eine ist, wenn ich mich in einem Milieu bewege, das ich kenne und weiß, alle vertrauen mir und das andere, wenn ich in Milieus bin, mit denen ich mich arrangieren muss in Bezug auf das was darf ich mitnehmen. Welche Töne, welche Bilder, wie wird das geschnitten, was kommt dabei raus? Was ist die Intention des Filmes und solche Dinge? Das kann sehr kompliziert werden, je nachdem. Das andere ist die Rechtslage, Musik und Archivmaterialien. Und so weiter. Letzteres ist sehr schwierig, weil die Preise in den Himmel gestiegen sind oder sogar unglaublich teuer geworden. Das schadet glaube ich dem Genre Kombinationsfilm sehr.*

**Frage 10** [00:25:57] Und die Rechte für die ProtagonistInnen sind dabei ja auch maßgeblich dafür in welche Richtung sich der Film eben entwickelt, wie es ja auch bei „Lovemobil“ ein Hauptaspekt war. Wie gehen sie damit um, wenn sie jemanden nicht überzeugt bekommen, den Sie aber unbedingt brauchen? Da sind Sie dann auch flexibel genug, um umdenken zu können?

**Antwort 10** [00:26:27] *Ja, muss man, ja. Also wenn jemand nicht will, dann will jemand nicht, ganz klar. Das ist so, da muss man sagen: war eine gute Idee, jetzt muss ich mir überlege, wie ich diese Lücke erzählen kann oder wo führt das dann im Film hin? Das war jetzt bei „Lovemobil“ ja interessant, dass sie sagt ich ersetzt die Leute einfach und sag's ihnen. Das ist, das ist eine eigene Entscheidung gewesen. Die ist grundsätzlich legitim, glaube ich, zu sagen, ich ersetz die Leute, füll die Lücke, ich fiktionalisier das Ganze. Das ganze Problem waren natürlich die Rahmenbedingungen, die sie nicht geschaffen hat, um da auch die Akzeptanz zu schaffen im produktionellen Zusammenhang. Und dann gegenüber dem Publikum das nicht offenbart hat. Das war der tragische Fehler, würde ich sagen. Ansonsten war das Mittel, die Wahl der Mittel nicht zwingend schlecht. Überhaupt nicht. Weil das passierte ja auf recherchiertem Wissen. Die wusste wie die reden. Die konnte genau sagen, weil sie sehr tief drin war in dem Milieu, wie fühlt sich das an und wer kann das spielen und so weiter.*

**Frage 11:** [00:27:50] Das ist ja das Interessante. Sie sagen auch, die Mittel sind nicht zwingend schlecht gewählt – Man hat ja aber auch eine Verantwortung gegenüber den ProtagonistInnen, wie sie eben gesehen werden. Das ist ja gerade auch besonders schlecht gelaufen bei Lovemobil, weil die Personen, die ja DarstellerInnen waren, gar nicht wussten, wie sie da präsentiert werden würden. Aber man hat ja auch als FilmmacherIn, wie Sie es ja auch sind, auch eine gewissen Verantwortung eben, die Person so darzustellen, dass sie sich auch noch in weiterer Zukunft damit noch zeigen lassen wollen.

**Antwort 11 tbc:** [00:28:32] *Ja... ich meine viele Fragen, die Lovemobil aufgeworfen hat oder die in der Debatte entstanden sind, werden nicht am besten beantwortet durch den Blick auf Lovemobil, muss man sagen. Jetzt die Konsequenz zu ziehen, man darf dies nicht, man darf jenes nicht, und das darf man auch nicht, ist nicht richtige, vor allem nicht aus filmkünstlerischer Perspektive. In Bezug auf die Frage „wissen die Protagonisten, wie sie gezeigt werden?“ Das betrifft jetzt in Sachen Lovemobil nur eine einzelne Person, oder? Nämlich den Barkeeper oder Fahrer?*

**AH:** [00:29:13] Na gut, und der Hermann, der ein Freier war.

**DB:** [00:29:23] *Ah ja, der sagt ich will keine schwarze Haut.*

**AH:** [00:29:25] Genau der, der auch Tankstellenwart ist. Der Zuhälter hat rassistische Aussagen getroffen. Aber auch der Freier, der in Wirklichkeit Tankstellenwart ist, fühlt sich damit ja auch sehr „verarscht“ sagt er.

**Tbc Antwort 11:** [00:29:41] *Ja. Gut, ich meine natürlich, das sind schwierige Sachen. Und das stimmt. Klar. Und ich glaube, die Verantwortung liegt bei Autorin und Produktion zu sagen, wie weit gehen wir, wenn wir solche Momente in den Film einbauen? Wie weit gehen wir damit? Wie weit dürfen wir Leute entblößen? Wie radikal dürfen wir sein? Wir kennen jetzt nicht die konkreten Hintergründe dieser Geschichte. Also da gibt es schon noch zwei Aspekte, die ein bisschen schwierig sind. Natürlich will sich niemand öffentlich rassistisch geäußert haben. Vielleicht war es trotzdem so. Das wissen wir nicht. Das andere ist dieser eine Fahrer, der sagt ich bin Hausmeister, nicht Zuhälter. Niemand, der Zuhälter ist wird sagen „Ich bin Zuhälter“. Also Zuhälter sind immer Fahrer oder Hausmeister oder Barkeeper und nie Zuhälter. Oder Bodyguard oder weiß der Geier was. Dieser Begriff ist ja auch strafrechtlich relevant. Also da muss man im Einzelfall sich überlegen, wie gehen wir damit um, wenn man in einem Milieu ist, das quasi knapp am moralischen Vergehen, also wie zum Beispiel der Rassismus oder am kriminellen Vergehen vorbeischrämmt. Das ist schwer abzuschätzen, wenn man einfach nur den Film gesehen hat. Und klar, im Rahmen einer Debatte, die so hochgekocht ist, würde ich auch sagen, ja, das war ich gar nicht, das bin nicht ich. Ich würde das auch machen, wenn ich der gewesen wäre.*

**Frage 12:** [00:31:29] Das ist ja auch das Spannende, dass man die Transparenz ja jetzt auch nachträglich gar nicht geben kann, weil man eben auch nicht weiß, was jetzt recherchiert wurde und was nicht. Was mich auch noch mal dazu bringt – ich weiß nicht, ob Sie das in einem Interview schon mal kurz beantwortet hatten – aber denken Sie denn,

es sei sinnvoll, Recherchen engmaschiger zu begleiten seitens der Redaktionen? Zum Beispiel ist es in den USA ja teilweise so, da muss man Recherchen mit GPS Daten belegen. Das haben wir ja in Deutschland so gar nicht. Was halten Sie denn davon?

**DB:** [00:32:01] *Das habe ich noch nie gehört. Wirklich wahr? Wo muss man das? Bei wem?*

**AH:** [00:32:04] In den USA ist das wohl so.

**DB:** [00:32:07] *Und wer will das?*

**AH:** [00:32:09] Die Finanzierenden.

**DB:** [00:32:14] *Wirklich wahr? Habe ich noch nie gehört.*

**AH:** [00:32:15] Ne? Ich habe das einmal recherchiert. Ich weiß nicht, ob das jetzt auf alle Produktionen zutrifft, aber auf jeden Fall wird es teilweise so gehandhabt.

**Antwort 12:** [00:32:24] *Ich glaube nicht, dass Kontrolle die Antwort ist. Das ist so ein das Problem, wie die Debatte geführt wurde. Wir müssen jetzt alles unter Kontrolle bringen. Wir brauchen für alles ein Vier Augen Prinzip oder weiß der Geier was. „Der Sender muss in jede Sache involviert sein. In der Recherche muss abgesichert werden in jede Richtung“. Ich meine, die, die das mitgeredet haben, waren zum Teil einfach auch Journalisten. Die haben noch andere Ansprüche. Wo es nicht darum geht, sieht es gut aus? Ist das eine filmische Erzählung oder ist es einfach ein Bericht, der in sich einigermaßen stimmt? Da muss man schon vergleichen: Der gewöhnliche Milieu-Film oder die gewöhnliche Milieu-Reportage beim NDR oder anderen Fernsehanstalten oder Spiegel TV oder was auch immer, wie die funktionieren. Die haben ja den selben Speech, hier verpixeln, da verpixeln. Dann gibt es diesen Kommentar, der alles ein bisschen anzureißen versucht. Das heißt, diese Filme Fiktionalisieren ja extrem. Sie tragen im Prinzip die Projektion, die Stereotypen, um diese Orte rein, die das Publikum erwartet womöglich oder die man eben in Reportagen immer wieder auffrischt, weil sie Emotionalisieren. Das hat Lovemobil nicht gemacht oder so nicht gewollt. Jetzt umgekehrt dann eben schon. Auf eine tragische Art Weise dann eben schon. Aber das sind andere Gründe. Also aber die journalistische Erwartung wie an eine Reportage, die inhaltlich absolut korrekt sein kann in Bezug auf die Fakten, die ein Kommentar mit sich bringt und visuell komplett unkorrekt gleichzeitig. Daran wird sich dann niemand stören plötzlich. Das ist seltsam muss man sagen. Also die Fiktionalisierung ist ja etwas, was nicht der kreative Dokumentarfilm mit sich bringt, wo man sagt „Hups, mir ist eine Protagonistin weggebrochen, wie ersetzt ich?“ sondern die entsteht „Ich habe eine Geschichte zu erzählen, die muss schnell sein, die muss heftig sein, da muss Emotion drin sein und die Leute sollen ein bisschen ein Bauchgefühl entwickeln“. Es ist interessant, dass der Spiegel TV in der Podiumsdiskussion im Zusammenhang mit Lovemobil sagt „Funktionalisierung im Dokfilm? Das machen wir dauernd.“ Das ist Tagesgeschäft, weil das Format, das Genre, Reportage, TV Reportage im Milieu, wir wissen, wie es funktioniert. Und das ist Fiktion. Und dann kann man sagen „Ja im Kommentar haben wir lauter faktisch belegbare Zahlen“. Aber darum geht es eben nicht. Und insofern bin ich jetzt überhaupt kein Fan von irgendwelchen Strichlisten oder der Kontrolle der Recherche,*

*usw. Ich meine Lovemobil hat sehr viele Probleme. Da gab es nicht so viel Kommunikation zwischen Redaktion und Filmemachern. Offensichtlich. Was vielleicht damit zu tun hat, dass da zu wenig Geld drin war. Es war ein Budget, die haben 30.000 € drin gehabt oder 25 zuerst und noch mal 10 oder so, und das ist kein großes Ding gewesen für den Sender. Aber für die Filmemacherin, die gleichzeitige Produzentin auch noch war, war das alles, was sie hatte?*

**Frag3 13:** [00:36:00] Das zeigt ja auch so ein bisschen schon, was Sie vorhin gesagt haben, dass sie sich wahrscheinlich auch allein gefühlt hat. Und wenn man da eher ein Team hat, auf das man sich verlassen kann, von dem man sich auch Rückenstärkung holen kann, das scheint es ja vielleicht auch nicht gegeben zu haben. Sonst hätte man da ja vielleicht auch ein bisschen optimistischer drauf geschaut, wenn man offen darüber gesprochen hätte.

**Antwort 13:** [00:36:23] Das ist schwer zu sagen jetzt im Nachhinein. Aber klar, es ist ganz klar Kommunikation hat da nicht so funktioniert, wie sie funktionieren müsste.

**AH:** [00:36:30] In alle Richtungen. Ja.

**DB:** [00:36:33] Wer daran schuld ist, ist schwer zu sagen.

**Frage 14:** [00:36:37] Das stimmt. Um die Schuldfrage, um die geht es uns ja auch gar nicht. Ich finde es auch total spannend, was Sie gesagt haben, in Bezug auch auf das Fazit, dass man Lovemobil für die Diskussion, um die es geht, nicht unbedingt nehmen sollte und dürfte für eine Diskussion um den Dokumentarfilm. Trotzdem ist es natürlich irgendwo spannend. Sie beziehen sich in einem früheren Interview auch auf den Film „Nanook“. Da habe ich mich gefragt, Ist für Sie Nanook ein Hybrid? Es hörte sich für mich so an.

**Antwort 14 tbc:** [00:37:09] Ja. Ist er, ja.

**AH:** [00:37:10] Okay, der ist für Sie also ein Hybrid.

**Tbc. Antwort 14:** [00:37:13] *Im Prinzip ist er ein Hybrid, ja. Weil man sagt wir haben eine fiktionale Geschichte, wir haben Laiendarsteller. Aber währenddessen wir diese Laiendarsteller beobachten, entsteht etwas unglaublich authentisches. Es gab parallel zu dieser Geschichte von Lovemobil einen Film der nicht so viel Aufmerksamkeit erregt hat wie er hätte sollen, der hieß „Island of the hungry Ghosts“. Von einer australischen Filmemacherin, das ist ihr Erstling, von Gabriele Brady. Die ist eine Schauspielerin, ursprünglich, lebt in Berlin, Deutsche. Hat dann glaube ich noch studiert, Film und das ist ihr Erstlingswerk. Und da erzählt die Geschichte einer Therapeutin auf der Christmas Isle in Australien, aber vor Australien, wo ein Internierungslager, Gefängnis für Migranten existiert. Und sie ist zuständig für die Traumabehandlung von Insassen und merkt, sie kann den Leuten nicht helfen, weil die Traumata gehen nicht weg, wenn man unter solchen Bedingungen leben muss. Und das wird immer schlimmer und die Leute bringen sich um. Und merkt, sie scheitert als Therapeutin. Und die Geschichte ist in einer hybriden Form erzählt. Man konnte diesen Film nicht machen auf der Insel, solange diese Frau angestellt war als Therapeutin, das heißt eigentlich ist alles nacherzählen, aber auf*

*eine sehr spezielle, sehr eindringliche Art und Weise. Und ich finde, anhand solchen Filmen sollten wir über Hybrid reden. Weil sie musste auf eine Bedingung reagieren, die da war. Also die Frau hat gekündigt, weil sie gescheitert ist, was eine persönliche Entscheidung war, zu sagen „Ich verlasse diese Insel, ich muss die Leute nicht im Stich lassen, weil ich ihnen nicht helfen kann, weil ich die Bedingungen, in denen sie leben, nicht ändern kann“. Und diese Geschichte ist extrem bedeutsam, konnte aber nicht gefilmt werden, solange sie diese Arbeit gemacht hat. Das heißt, die Entscheidung zu sagen, Ich erzähl nach, war notwendig. Es ging nicht anders. Oder man hätte eine Reportage gemacht, wo man ständig vor Situationen gestellt ist „das kann ich nicht zeigen hier kann ich es nicht zeigen. Mit ihm kann ich nicht reden, mit der auch nicht“. Und dann zu sagen ich bleib beim Dokumentarischen, aber auf hybride Art und Weise, ist eine ganz große Entscheidung. Und die Schönheit und Kraft dieses Films ist enorm. Und darüber müssen wir sprechen.*

**AH:** [00:40:15] Und das ist ja auch das Schöne, diese Möglichkeiten des Dokumentarfilms, wenn sie transparent gemacht werden, natürlich.

**DB:** [00:40:24] *Richtig, so ist es und das ist bei ihr sehr transparent, weil von Anfang hat man gemerkt, hier gibt es Fiktion. Irgendwas ist hier anders als beim Dokumentarische normalerweise. Das ist der Punkt, da muss man die Mittel wählen und die Mittel heißen nicht zwingend „Ich schreibe hin, die Szene ist nachgestellt“. Das ist es nicht, sondern ich glaube, man auch auf anderen Wegen dem Publikum sichtbar machen, wie dieser Film funktioniert und was hier spielt. Ohne, dass man jetzt das gesamte Arbeitsbesteck immer zeigen muss.*

**Frage 15:** [00:41:00] Dass man also nicht jedes Mittel einmal beschreiben muss. Das wäre ja auch unschön. Aber jetzt schon fast daran anknüpfend, komme ich zu meiner letzten Frage, dessen Antwort ich mir jetzt vielleicht schon ein bisschen denken kann. Aber was halten Sie denn von einer klaren Definition eines Hybrid? Also ich habe jetzt mal so ganz in die Tüte gesprochen, was ist mit einer Prozent Anzahl? Dieser Film wurde zu 50 % mit stilistischen Mitteln aufgefüllt oder die für einen Hybrid sprechen würden oder die es zu einem Hybrid machen. Was halten Sie von so einer konkreten Transparenz als Lösung?

**Antwort 15:** [00:41:37] *Gar nichts, weil die Hybridität entsteht eben durch Entscheidungen, die man macht, wenn man sich mit der Realität auseinandersetzt. Die Realität setzt einen ständig vor Optionen „Das kann ich zeigen, das kann ich nicht zeigen“. Und man muss entscheiden, wie kann man das Unsichtbare oder auch das Sichtbare so ins Bild setzen oder in die Erzählung einbauen, dass es verstanden wird, dass es ein Film ist, dass eine große Geschichte entsteht, die Aspekte dieser Momente alle erfassen kann. Oder welche Aspekte kann ich fassen und so weiter. Und das sind Entscheidungen, die völlig offen sind. Also es kann ein Film, der als nicht hybrid startet ein Hybrid werden. Was übrigens bei Lovemobil nicht der Fall war. Es war von Anfang an als experimentelles Projekt gedacht. Ich habe jetzt zum Beispiel letzten Freitag habe ich gedreht mit einer Protagonistin, die krank geworden ist während des Drehprozesses. Und die Frage war dann, erzählen wir das? Sagen wir was sie hat und wie sie da raus kommt vielleicht oder wie sie daran vielleicht sterben wird? Und wir haben lange diskutiert darüber Wie machen wir das? Und letztlich war alles, was wir getan haben, an diesem*

*Tag verabredet. Es war ganz klar, das zeigen wir, das zeigen wir nicht. Und so weiter. Und trotzdem ist ein Drehtag entstanden, der alle umgehauen hat, die da waren, weil es unglaublich authentisch war. Obwohl alles verabredet war, was wir da gemacht haben. Ist jetzt der Stil Hybrid? Ich weiß nicht. Kann ich sagen wie viel Prozen von diesem Drehmaterial durch diese Motivation verändert wurde oder nicht? Ich kann es nicht sagen.*

**AH:** [00:43:39] Meiner Meinung nach haben Sie ja auch eine Verantwortung gegenüber der Protagonistin gehabt und das wiederum ist dann ja etwas, dass das dann dem gegenübersteht, wo man abwägen muss als FilmemacherIn.

**DB:** [00:43:54] So ist es. Und solche Entscheidungen trifft man ständig, mal mehr dramatisch und mal weniger dramatisch, mal im Vorbeigehen, mal in unendlicher Vorbereitung gewissermaßen.

**Frage 16:** [00:44:08] Genau, aber das am Ende einmal Transparenz, am Ende noch mal zu rekapitulieren, auch als Filmschaffende zu sagen „Wir haben da jetzt so viel, wo wir sagen, dass es rein dokumentarisch entstanden und mit künstlerischem Anspruch und das ist aber etwas, wo wir sagen okay, an dem Tag mussten wir einfach aufgrund der Begebenheiten etwas konkreter vorgehen, als wir es jetzt sonst getan hätten“. Das trotzdem irgendwie kenntlich zu machen anhand von irgendeinem Satz oder so.

**Antwort 16:** [00:44:41] *Ne, das halt ich für den falschen Ansatz, weil wie gesagt, diese Aussage dieses Chefs von Spiegel TV war wichtig. Zu sagen „Fiktion? Das machen wir jeden Tag“. Die Fiktion liegt im Genre. Reportage heißt ich gehe wohin. In kürzester Zeit mache ich ein Bild der Lage. Ich habe ein paar Fakten und daraus baue ich mir eine Geschichte. Fertig. Das ist Fiktion, auch wenn alle Fakten überprüfbar sind. Jetzt zu sagen „was ist rein dokumentarisch“, das soll mir mal jemand sagen. Ist die Überwachungskamera rein dokumentarisch? Ich glaube nicht. Schon da ist der Ausschnitt da. Da gehen zwei Menschen über den Platz. Einer kehrt zurück. Was ist passiert? Keine Ahnung. Aber ich fange an, mir Gedanken darüber zu machen, was passiert ist. Ich projiziere was in diesem Moment. Diesen Moment kann ich nutzen, um als Filmemacher –Den Moment der Spekulation und kann alles daraus erzählen. Also die Idee des reinen Dokumentarischen, also des Objektiven Zuschauens, die hat es ja nie gegeben. Das ist ja immer nur eine Theorie das an das Dokumentarischen herangetragen wird. Was den Dokumentarfilm auszeichnet, ist das Authentische und wie das Authentische zur Geltung kommen kann, das ist immer eine Frage der Wahl der künstlerischen oder erzählerischen Mittel. Das Authentische ist nicht, So ist die Wirklichkeit eins zu eins. Das kann kein Film leisten. Kein Film erzählt irgendwas, eins zu eins. Und deswegen ist das Authentische etwas das entsteht im Dreiecksverhältnis zwischen Realität, filmischer Filmschaffende mit ihren Mitteln, eine Kommunikation zwischen der Realität und dem Publikum herstellen. Und es gibt Momente, wo das Publikum sagt „Ich akzeptiere das Authentische“. Es ist zum Beispiel sehr interessant in Bezug auf die Hybridität: Es gab diesen Film, der hieß End California, vor 15 Jahren oder zehn Jahren, ich weiß nicht genau. Ein Film, der erzählt die dokumentarisch die Skaterszene in Ostberlin zu DDR Zeiten und hat eine Hauptfigur, die war der wilde Skater, der sich alles selber gebastelt hat. Und die Stasi hat sich interessiert für diese Skater, weil ihnen die zu wild waren. Dann gab es den Mauerfall, dieser Typ musste in den Krieg und ist gestorben in Afghanistan. Das war wurde als Dokumentarfilm gezeigt, gefeiert. Alle haben gesagt „Wow was für ein Film.*



*Großartig“. Und dann kam raus: Nee, das ist alles nachgestellt, das Material wurde selbst gebastelt. Nichts stimmt an dieser Geschichte, außer dass man weiß, es gab Skater. Die Figur existiert nicht, das Material ist nicht echt, die Stasileute im Interview reden gescraptete Texte und so weiter. Also es war reine Fiktion. Und ich habe diesen Film nachher gesehen, als ich wusste, dass es Fiktion ist. Und er ist arschlangweilig. Es ist unglaublich langweilig, wenn man nicht diese Authentizität da rein projiziert in diese Bilder. Man kann nicht fünfmal hintereinander schneiden wie jemand um die Ecke fährt mit einem Rollbrett, wenn man nicht das Gefühl hat, ich sehe eine vergangene Welt. Wenn ich das Gefühl habe ich sehe hier eine inszenierte und ich habe fünfmal gesehen, wie das Rollbrett um die Ecke biegt, sag mir warum. Einmal hat mir gereicht. Und das ist eben das worum es hier geht. Das Potenzial im Dokumentarischen ist das Authentische. Aber das Authentische ist nicht die Abbildung von Realität eins zu eins. Das sind für mich verschiedene Dinge.*

**AH:** [00:48:57] Ja und das Fazit ist dann: es braucht auch keine Prozentangaben, es braucht keine klare Definition. Das ist dann ja vielleicht auch einfach die Magie an Dokumentarfilm, dass man sich davon mitnehmen lässt und sich auch darauf einlässt.

**DB:** [00:49:16] Ja, und auch wieder zurück zum Beispiel „The Isle of the Hungry Ghost“. Der Film, der versucht hätte zu erzählen, während sie da noch gearbeitet hätte, was da los ist und was für ein Problem diese Therapeutin hat, unter welchen Bedingungen die Leute leben, wäre ein ganz anderer gewesen, als der Film, der jetzt entstanden ist. Der sehr intim sich an diesen Fragen abarbeitet und eine unglaubliche Wucht entwickelt dabei. Also der Nacherzählte, der aber so tut, als würde er die Momente wirklich filmen, was passiert ist. Und beides sind legitime Mittel, aber es entstehen andere Filme daraus. Und entscheidend ist, was für was für ein Verständnis dieser Welt entwickeln wir da. Kommen wir auf dasselbe Ergebnis? Und wie? Mit welchen Mitteln? Und beides kann sehr authentisch sein.

**AH:**[00:50:19] Authentizität ist das Stichwort für den ganzen Dokumentarfilm.

**DB:** [00:50:25] Na sagen wir so, es ist ein Fund, aber es wird absolut verwechselt mit Dokumentarfilm bildet Realität ab. Dokumentarfilm bildet nicht Realität ab.

**AH:** [00:50:38] Auf jeden Fall.

**DB:** [00:50:42] Authentizität ist ein Ergebnis dieses Kommunikationsprozess, der sehr komplex ist.

**AH:** [00:50:49] Herr Bernet, ich danke Ihnen vielmals. Das war sehr bereichernd. Ich danke Ihnen für Ihre Zeit, für die ausführliche Beantwortung meiner ganzen Fragen. Es war sehr hilfreich und weiterbringend.

**DB:** [00:51:02] Das freut mich zu hören. Ja, ich danke Ihnen für die Bereitschaft, sich mit dem Thema zu beschäftigen (...)

\*Unbedeutende Füllwörter wurden zu Gunsten der Lesbarkeit nicht mit transkribiert.

## V Selbstständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne fremde Hilfe verfasst und keine anderen Hilfsmittel als die angegebenen verwendet habe. Insbesondere versichere ich, dass ich alle wörtlichen und sinngemäßen Übernahmen aus anderen Werken als solche kenntlich gemacht habe.

Berlin, den 26.08.2022

---