

Bachelorarbeit

Welchen Einfluss hat die Kameraarbeit im Dokumentarfilm auf die Balance zwischen authentischer Beobachtung und ästhetischer Inszenierung?

Ein Dokumentarfilm mit wissenschaftlicher Dokumentation

Technische Hochschule Ostwestfalen-Lippe

Studiengang Medienproduktion

Loreen Oberschelp

Bachelorarbeit

Welchen Einfluss hat die Kameraarbeit im Dokumentarfilm auf die Balance zwischen authentischer Beobachtung und ästhetischer Inszenierung?

Ein Dokumentarfilm mit wissenschaftlicher Dokumentation

Studienschwerpunkt:

Film und Produktion

Erstprüfer:

Prof. Dipl.-DoP Georgij Pestov

Zweitprüfer:

Dipl.-Kam. Dominik Moos

Verfasserin:

Loreen Oberschelp

Abgabedatum:

05.05.2025

CC Lizenz:

CC BY-SA (4.0)

Zur besseren Lesbarkeit wird in dieser Arbeit das generische Maskulinum verwendet. Alle Personenbezeichnungen gelten, sofern nicht anders angegeben, für alle Geschlechter.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	4
1.1 Ziel der Arbeit und Relevanz des Themas	4
1.2 Vorstellung des Filmprojekts und dessen Kontext	4
1.3 Forschungsfrage.....	4
1.4 Methodik	5
1.5 Ablauf der Bachelorarbeit	5
2 Theoretische Grundlagen: Authentizität und Ästhetik im Dokumentarfilm	6
2.1 Grundlagen der Dokumentarfilmtheorie	6
2.1.1 Direct Cinema.....	6
2.1.2 Cinéma Vérité.....	6
2.2 Konzepte der filmischen Authentizität: Beobachtende Kameraarbeit.....	7
2.2 Ansätze zur ästhetischen Inszenierung im Dokumentarfilm.....	8
2.4 Spannungsfeld zwischen Authentizität und Inszenierung	9
3 Praktischer Teil: Entstehung des Dokumentarfilms	11
3.1 Konzeptentwicklung und Zielsetzung des Films	11
3.2 Kamerakzept und gestalterische Entscheidungen	11
3.3 Umsetzung und Arbeitsprozess.....	12
3.3.1 Vorbereitung und Planung	12
3.3.2 Drehphase.....	13
3.3.3 Technische Herausforderungen.....	15
4 Vergleich: Authentische Beobachtung vs. Ästhetische Inszenierung im Film	17
4.1 Analyse von ausgewählten Szenen	17
4.2 Rückblick: Wie wurde die Balance durch Kameraführung und Bildgestaltung realisiert?	19
5 Fazit und Ausblick	20
5.1 Zusammenfassung der Erkenntnisse aus Theorie und Praxis	20
5.2 Bedeutung der Ergebnisse für die filmische Praxis	20
5.3 Persönliche Lerneffekte.....	21
5.4 Ausblick auf zukünftige Arbeiten	21
Literaturverzeichnis	22

1 Einleitung

1.1 Ziel der Arbeit und Relevanz des Themas

Seit den 1960er Jahren setzen sich Filmemacher intensiv mit der Frage auseinander, wie Authentizität im Dokumentarfilm dargestellt werden kann. Insbesondere die Kameraarbeit spielt in diesem Diskurs eine zentrale Rolle, da sie sowohl die Wahrnehmung der Authentizität als auch die ästhetische Qualität eines Films maßgeblich beeinflusst. Im Spannungsfeld zwischen authentischer Beobachtung und ästhetischer Inszenierung stehen Filmemacher vor der Herausforderung, eine Balance zu schaffen, die den Zuschauer überzeugt und gleichzeitig visuell anspricht.

Diese Arbeit untersucht, wie die Kameraarbeit im Dokumentarfilm eingesetzt werden kann, um diese Balance zu erreichen. Während es bereits umfassende Literatur zum Spannungsfeld von Authentizität und Inszenierung gibt, wird die spezifische Rolle der Kameraarbeit oft nur am Rande behandelt. Anhand theoretischer Grundlagen und der Reflexion des eigenen dokumentarischen Filmprojekts soll erörtert werden, inwiefern die Kameraarbeit die Balance zwischen Authentizität und Ästhetik unterstützt und welche Kameratechniken dazu beitragen können.

1.2 Vorstellung des Filmprojekts und dessen Kontext

Das Filmprojekt zu dieser Bachelorarbeit ist ein Dokumentarfilm über meine Großmutter Karin Frantza Oberschelp, eine Künstlerin, die sich auf die Gestaltung von Skulpturen und Gefäßen aus Ton spezialisiert hat. Ihre Werke, häufig inspiriert von Tanz und Musik, spiegeln ihre Bewunderung für Pina Bausch, eine bedeutende Balletttänzerin und Choreografin, wider. Der Film erzählt nicht nur ihre Lebensgeschichte, sondern thematisiert auch ihre Kunst und ihre Inspirationsquellen.

Das Filmprojekt wurde in Zusammenarbeit mit meinem Kommilitonen Florian Rogon umgesetzt, der Regie geführt hat, während ich für die Kameraarbeit verantwortlich war. Unser Ziel war es, eine Balance zwischen Authentizität und ästhetischer Gestaltung zu schaffen: Der Film soll authentische Einblicke in das Leben einer Künstlerin bieten, ohne inszeniert zu wirken, gleichzeitig aber ästhetisch ansprechende Bilder liefern, die den künstlerischen Charakter der Protagonistin und ihrer Werke unterstreichen.

1.3 Forschungsfrage

Ziel dieser Arbeit ist die Beantwortung der Forschungsfrage „Welchen Einfluss hat die Kameraarbeit im Dokumentarfilm auf die Balance zwischen authentischer Beobachtung und ästhetischer Inszenierung?“

Grierson (1966, S. 147) charakterisiert Dokumentarfilme als „die kreative Behandlung der aktuellen Wirklichkeit“. Anders als der Spielfilm zielt dieser darauf ab, die Realität darzustellen und Einblicke in die tatsächliche Welt zu geben (Nichols, 1991, S. 3). In diesem Kontext nimmt die Kameraarbeit eine Schlüsselrolle ein. Sie umfasst nicht nur das reine Aufzeichnen von Bildern, sondern bezeichnet, wie Prümm (2019, S. 2) feststellt, „in einem umfassenderen Sinn die Arbeit mit der Kamera“ und ist „von Beginn an ein komplexer und anspruchsvoller Prozess der Bildgestaltung“. Durch bewusste Kameraarbeit können authentische Aufnahmen geschaffen werden. In dieser Arbeit steht authentische Beobachtung für den Versuch, die Realität möglichst unverfälscht einzufangen und ohne spürbaren Eingriff der Filmemacher darzustellen. Wie auch Straub (2012, S.9-32) Authentizität in Dokumentarfilmen beschreibt: “[R]epresenting authenticity means mediating, what ought to be original since un-mediated.“ Die Ästhetik, die nicht immer mit Authentizität einhergeht, wird in dieser Arbeit wie folgt verstanden: Ästhetische Inszenierung bezeichnet die bewusste visuelle Gestaltung, die eine emotionale Wirkung und eine ansprechende Atmosphäre erzeugen soll. Sie umfasst sowohl technische als auch künstlerische Entscheidungen.

Das Ziel dieser Arbeit ist es, ein vertieftes Verständnis für die Rolle der Kameraarbeit im Dokumentarfilm zu entwickeln. Dabei wird untersucht, wie technische und künstlerische Entscheidungen, beispielsweise bei Perspektiven, Kamerabewegungen oder Lichtgestaltung, die Authentizität und visuelle Gestaltung beeinflussen.

Die gewonnenen Erkenntnisse leisten nicht nur einen wissenschaftlichen Beitrag zur Diskussion über Authentizität und Subjektivität im Dokumentarfilm, sondern sollen auch Filmemachern als Orientierung dienen, um eine glaubwürdige und gleichzeitig visuell ansprechende Darstellung bewusst zu gestalten.

1.4 Methodik

Die methodische Herangehensweise basiert auf einer Kombination aus theoretischer Analyse, praktischer Reflexion und vergleichender Betrachtung.

Zur theoretischen Analyse wurden relevante Literatur und Konzepte untersucht, um den theoretischen Rahmen dieser Arbeit zu entwickeln. Des Weiteren wurde das eigene Filmprojekt mit Schwerpunkt auf den Entscheidungen zur Kameraarbeit analysiert. Abschließend folgte eine Diskussion, inwieweit die filmischen Entscheidungen dazu beigetragen haben, im eigenen Film eine Balance zwischen Authentizität und ästhetischer Inszenierung zu erreichen.

1.5 Ablauf der Bachelorarbeit

Der Arbeitsprozess begann mit der Themenfestlegung und Planungsgesprächen mit der Protagonistin des Dokumentarfilms. In der anschließenden Recherchephase wurde relevante Literatur gesichtet und erste Inhalte gesammelt. Parallel entstanden erste Filmaufnahmen, insbesondere Interviews. Diese wurden im Anschluss grob geschnitten und die Forschungsfrage sowie die Gliederung der Arbeit wurden festgelegt.

Die weiterführenden Dreharbeiten fanden über mehrere Monate verteilt statt, abwechselnd zur Literaturanalyse und zum Schreiben der Arbeit. Nach Abschluss der meisten Dreharbeiten folgte eine intensive Schnittphase, in der sowohl dramaturgische als auch gestalterische Entscheidungen getroffen wurden.

Während der Schnittphase fanden weitere Drehtage statt, um Inhalte nachzudrehen, die im Montageprozess als fehlend erkannt wurden. In der Endphase der Postproduktion wurde schließlich auch die schriftliche Arbeit finalisiert.

2 Theoretische Grundlagen: Authentizität und Ästhetik im Dokumentarfilm

2.1 Grundlagen der Dokumentarfilmtheorie

In der Geschichte des Dokumentarfilms lassen sich zwei bedeutende theoretische Ansätze identifizieren, die sich mit dem Konzept der reinen Beobachtung auseinandersetzen, das Direct Cinema und das Cinéma Vérité. Beide Strömungen entstanden in den 1960er Jahren (Fahle, 2020, S. 78) und teilen das Ziel, Wirklichkeit auf filmischer Ebene darzustellen, unterscheiden sich jedoch in ihren methodischen und konzeptionellen Grundsätzen.

2.1.1 Direct Cinema

„Das dramaturgische Rückgrat des Direct Cinema besteht in der Annahme, dass der Filmemacher Wirklichkeit unverfälscht beobachten kann“ (Lipp, 2012, S. 86). Dieser Ansatz geht von der Möglichkeit aus, die Realität objektiv einzufangen, ohne die subjektive Perspektive des Filmemachers in den Vordergrund zu stellen. Zum ersten Mal wurden alltägliche Themen sowie aktuelle soziale Probleme dokumentarisch behandelt (Fahle, 2020, S. 80). Das Direct Cinema setzte auf eine hohe Mobilität der Kamera, die oft auf der Schulter getragen wurde. Diese Technik sollte den Eindruck erwecken, dass der Zuschauer direkt am Geschehen beteiligt sei (Lipp, 2012, S. 86).

Produktionen des Direct Cinema zeichneten sich durch kleine Teams aus, die häufig nur aus Regisseur, Kameramann und Tonassistenten bestanden oder gar von einer Einzelperson realisiert wurden. Es gab selten Drehpläne. Die Filmemacher begleiteten ihre Protagonisten über einen langen Zeitraum und warteten darauf, bedeutende Momente spontan einzufangen. Interviews oder Sprecherkommentare wurden bewusst vermieden (Lipp, 2012, S. 87). Statt vorab geplante Szenen zu inszenieren, ließen sich die Filmschaffenden von den Ereignissen leiten und griffen nur minimal in das Geschehen ein (Brinckmann, 2010, S. 198).

Ein zentraler Vorteil dieser Methode liegt laut Thorolf Lipp im Aufbau von Vertrauen zwischen dem Filmteam und den Protagonisten, der durch die lange Begleitung und die geringe Teamgröße begünstigt wird. Dieses Vertrauen ermöglicht es den Protagonisten, sich vor der Kamera natürlich zu verhalten, wodurch unverfälschte Aufnahmen entstehen können (Lipp 2012, S. 98). Christine Brinckmann bestätigt diesen Zusammenhang und betont, dass ein Vertrauensverhältnis oft private Momente sichtbar macht, die tiefe Einblicke in die Gefühlswelt und Persönlichkeit der Protagonisten ermöglichen (Brinckmann 2010, S. 199).

Ein weiterer Vorteil des Direct Cinema liegt laut Lipp in der Möglichkeit, dem Zuschauer einen „weitgehend ungefilterten, ungestellten und ungeschönten Zugang zu fremden Lebenswelten“ zu bieten (Lipp 2012, S. 98). Gleichzeitig räumt er jedoch ein, dass auch diese Methode niemals ein vollkommen objektives Abbild der Realität liefern kann: „Ein bloßes Abbild der Realität jedoch kann auch ein Direct Cinema Film niemals sein“ (Lipp 2012, S. 100).

Brinckmann unterstreicht ebenfalls, dass absolute Objektivität unerreichbar bleibt. Sie weist darauf hin, dass die bewusste Entscheidung der Filmemacher für Techniken wie Schulterkameras, Zooms und den Verzicht auf künstliche Beleuchtung die Authentizität unterstreichen sollte, jedoch letztlich subjektive Eingriffe darstellen (Brinckmann 2010, S. 200).

2.1.2 Cinéma Vérité

Das Cinéma Vérité basiert auf der Grundannahme, „dass der Filmemacher immer nur das abbilden kann, was er mit der Kamera selbst herzustellen hilft“ (Lipp 2012, S. 101). Im Gegensatz zum Direct Cinema, das versucht, möglichst unauffällig zu agieren, beeinflussen die Filmemacher im Cinéma Vérité bewusst das Geschehen vor der Kamera. Sie sind sich bewusst, dass ihre bloße Anwesenheit,

ihre Fragen, ihre Kameraarbeit und die getroffenen Entscheidungen die dargestellte Realität beeinflussen. Thorolf Lipp betont: „Cinéma Vérité und Direct Cinema werden oft fälschlicherweise verwechselt oder für den gleichen filmischen Ansatz gehalten“ (Lipp 2012, S. 101). Dies liegt möglicherweise daran, dass in beiden Theorien ähnliche technische Mittel verwendet werden, beispielsweise Schulterkameras und keine eingesprochenen Kommentare (Lipp 2012, S. 101 f.).

Ein entscheidender Unterschied liegt jedoch in der bewussten Reflexion der Subjektivität. Vertreter des Cinéma Vérité berücksichtigen die Auswirkungen ihrer eigenen Präsenz und beziehen dies aktiv in ihre filmischen Entscheidungen ein. Die Kamera wird nicht nur als Werkzeug der Dokumentation, sondern auch als Mittel zur Interaktion und Provokation eingesetzt. So hebt Lipp hervor, dass in einigen Filmen Personal bewusst im Bild gezeigt werden, um die Authentizität zu erhöhen (Lipp 2012, S. 102). Ebenso betont Fahle, dass „im cinéma vérité die Regisseure im Film auftreten und Teil der dokumentarischen Wirklichkeit sind“ (Fahle, 2020, S. 81).

Jean Rouch, einer der Mitbegründer des Cinéma Vérité, arbeitete mit kleinen Teams und übernahm selbst die Kameraführung. Er begründete dies damit, dass er die volle Verantwortung für die subjektive Perspektive übernehmen wollte und gleichzeitig die Darsteller durch wenige Leute am Set, weniger stören wollte. Zudem verwendete er Weitwinkelobjektive, um den Protagonisten möglichst nah zu sein und dennoch eine gewisse Objektivität zu vermitteln (Yakir & Rouch, 1978, S. 7). Zur Frage der Objektivität äußerte sich Rouch wie folgt: Wahre Objektivität bestehe darin, sich bewusst in eine neue Umgebung einzufügen und anzupassen. Nur durch das Bewusstsein der eigenen Subjektivität könne ein annähernd objektives Ergebnis erzielt werden.

Im Gegensatz zu dieser reflektierten Haltung argumentiert Mamber, dass „das wesentliche Element des Cinéma Vérité darin besteht, reale Menschen in unkontrollierten Situationen zu filmen“ (Mamber, 1974, S. 2). Damit hebt er den dokumentarischen Anspruch der Bewegung hervor, die eine möglichst authentische Darstellung der Realität anstrebt. Aber vergisst dabei die Subjektivität. Denn das Cinéma Vérité ist weniger eine reine Abbildung als vielmehr ein Prozess, welcher von der bewussten Präsenz des Filmemachers geprägt wird.

2.2 Konzepte der filmischen Authentizität: Beobachtende Kameraarbeit

Die Beobachtung und Darstellung von Realität stellt eine der zentralen Herausforderungen im dokumentarischen Film dar. Die Kamera spielt dabei eine doppelte Rolle. Einerseits dient sie als technisches Werkzeug, um die Wirklichkeit möglichst präzise abzubilden, andererseits ist sie ein vermittelndes Medium, dessen Perspektive unweigerlich durch die Entscheidungen des Kamerateams geprägt wird. Die sogenannte beobachtende Kameraarbeit versucht, diese Herausforderung zu meistern, indem sie darauf abzielt, die Präsenz der Filmemacher möglichst unsichtbar zu machen und dadurch Authentizität zu erzeugen. Dieses Kapitel untersucht die Konzepte, die diesem Ansatz zugrunde liegen, und beleuchtet, wie sie im dokumentarischen Kontext umgesetzt werden können.

Hoffmann (2012, S. 22), ein renommierter Experte für dokumentarisches Filmemachen, betont, dass Spontaneität eine der wichtigsten Fähigkeiten eines Kamerateams im Dokumentarfilm sind. Nur durch intuitive Reaktionen auf unvorhergesehene Situationen lassen sich authentische Momente einfangen, die vom Publikum als wahrhaftig wahrgenommen werden. In diesem Zusammenhang verweist Schadt (2002, S. 50f.) darauf, dass allein die Präsenz einer Kamera den Zugang zu privaten Räumen und Lebens Einblicken führen kann. Er beschreibt die Kamera als „Lizenz, ein Freibrief, eine Eintrittskarte in Bereiche des Lebens, die einem Normalsterblichen in der Regel verwehrt bleiben“ (Schadt 2002, S. 50).

Mit dem Aufkommen des *Direct Cinema* und des *cinéma vérité* in den 1960er Jahren rückte die beobachtende Kameraarbeit stärker in den Fokus. Filmemacher verwendeten bevorzugt Handkameras, um spontane Ereignisse in natürlichem Licht einzufangen und Authentizität zu vermitteln (Brinckmann 2010, S. 200 ; Niney, 2012, S. 56). Auch Schadt beschreibt den Einsatz von Schulterkameras. Durch sie kann flexibel auf unvorhersehbare Momente reagiert werden. In seinen

Reflexionen zeigt er, wie er spontane Entscheidungen traf, um authentische Szenen festzuhalten: „Ich nahm die Kamera vom Stativ, ließ mein vorher ausgedachtes Auflösungskonzept fallen und drehte eine lange, ruhige Beobachtung dieser Situation von der Schulter“ (Schadt 2002, S. 112).

Neben Spontanität betonen Dunker (2012, S. 20) und Wember (1972, S. 36) die Bedeutung der Einstellungsgrößen für die Wahrnehmung von Authentizität. Laut Dunker wirken Panoramaaufnahmen auf den Zuschauer besonders neutral, da sie einen Überblick über den gesamten Film Ort bieten. Wember ergänzt, dass Totaleinstellungen „klare Zusammenhänge“ zeigen und „sachlich“ wirken können, auch wenn sie bestimmte Details ausblenden (Wember 1972, S. 36).

Die Länge der Einstellungen spielt ebenfalls eine wichtige Rolle für die Authentizität. Schadt (2002, S. 112) beschreibt, wie lange, ruhige Aufnahmen zu emotionaleren Szenen führen können. Dies zeigt sich besonders in Momenten, in denen der Filmemacher unauffällig bleibt und der Protagonist die Kamera „vergisst“. Eine solche Vorgehensweise ermöglicht es, natürliche und ungezwungene Situationen einzufangen, welche dem Zuschauer zusagen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die beobachtende Kameraarbeit im Dokumentarfilm eine zentrale Strategie darstellt, um Authentizität zu vermitteln. Dabei spielen sowohl technische Aspekte wie Kameratypen und Einstellungsgrößen als auch das Verhalten des Kamerateams eine entscheidende Rolle.

2.2 Ansätze zur ästhetischen Inszenierung im Dokumentarfilm

Im Gegensatz zur beobachtenden Kameraarbeit, die darauf abzielt, Momente der Authentizität und Spontaneität einzufangen, steht die ästhetische Kameraarbeit im Mittelpunkt eines bewussten gestalterischen Prozesses. Hier dient die Kamera nicht nur der Dokumentation, sondern wird zu einem künstlerischen Werkzeug, das durch den gezielten Einsatz von Licht, Bildkomposition, Perspektive und Bewegung eine emotionale Wirkung erzeugt und dramaturgische Akzente setzt. Dieses Kapitel untersucht, wie ästhetische Kameraarbeit als Mittel der Inszenierung genutzt wird, um Inhalte nicht nur zu dokumentieren, sondern auch durch visuelle Gestaltung zu interpretieren und zu transformieren.

„Wer denkt: Kamera einfach hinhalten reicht, zeigt Ignoranz.“ (Wildenhahn, 1973, S. 121). Dieses Zitat von Klaus Wildenhahn, einem einflussreichen deutschen Dokumentarfilmer, unterstreicht die Komplexität der Kameraarbeit im Film. Um ästhetische Bilder zu erzeugen, sind zahlreiche Faktoren zu berücksichtigen, und zwar die Wahl des Objektivs, der Einstellungsgröße, der Perspektive, der Tiefenschärfe, der Bildrate und anderer technischer sowie gestalterischer Aspekte. Dies zeigt, dass hinter jeder Aufnahme intensive Vorüberlegungen und Entscheidungen stehen.

Hieber und Winter betonen: „Die vorfilmische Realität bezieht sich auf das, was im Moment der Kameraaufnahme aufgenommen wird, welcher Ausschnitt und welche Perspektive selektiv gewählt, oder auch, welche Inszenierungen von Szenen vorgenommen werden“ (Hieber & Winter, 2020, S. 138 f.). Diese Aussage verdeutlicht, dass Kameraarbeit ein Prozess ist, der technisches Können, künstlerische Intuition und ein tiefes Verständnis der erzählerischen Absicht erfordert. Auch Schadt hebt hervor, dass die Kamera zwar als Beobachtungsinstrument dient, ihre Verwendung jedoch weit mehr erfordert als nur passives Aufzeichnen (Schadt 2002, S. 51).

Neben der erzählerischen Funktion gewinnt auch die visuelle Ästhetik immer mehr an Bedeutung. Wie Prümm feststellt, ist „der Look der Filme ein wichtiger Faktor der Aufmerksamkeitslenkung geworden“ (Prümm, 2019, 17). Kameratechnologien wie große Sensoren und geringe Tiefenschärfe erzeugen beim Publikum häufig ein stärkeres Gefühl von Ästhetik und Glaubwürdigkeit. Diese Innovationen in der Kameratechnik haben die visuelle Sprache des Dokumentarfilms nachhaltig geprägt (Iseli, C., Dux, S., & Loertscher, M., 2020, S. 29).

Die Wahl der Einstellungsgrößen trägt ebenfalls zur Ästhetik bei. Großaufnahmen beispielsweise intensivieren die emotionale Wirkung, wie Wember hervorhebt: „Die Großaufnahme wirkt intensiv,

aber oft suggestiv. [...] Die Großaufnahme bringt wirkungsvolle Details, aber auf Kosten des Zusammenhangs“ (Wember 1972, S. 36). Diese Ambivalenz macht deutlich, dass Großaufnahmen zwar stärkere Emotionen auslösen, gleichzeitig jedoch die räumliche Orientierung und das Verständnis der Storyline beeinträchtigen können.

Bewegungen wie Kamerafahrten und Schwenks sind ein weiteres gestalterisches Mittel, dessen Wirkung sorgfältig abgewogen werden muss. Dunker argumentiert, dass „manchmal Fahrten und Schwenks das visuelle Tempo und den optischen Rhythmus behindern oder gar ausbremsen können“ (Dunker 2012, S. 119). Diese Einschätzung zeigt, dass solche Kamerabewegungen nicht zwangsläufig zur Ästhetik eines Films beitragen, in manchen Fällen sogar störend wirken.

Ein weiterer Aspekt, der die Balance zwischen Authentizität und Ästhetik beeinflusst, ist die Wiederholung von Szenen. Schadt betont, dass eine erneute Aufnahme von Szenen oft an Authentizität verliert, da der erste, einmalige Moment nicht reproduzierbar ist (Schadt 2002, S. 109).

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die ästhetische Kameraarbeit im Dokumentarfilm gezielt eingesetzt wird, um Emotionen zu erzeugen und dramaturgische Akzente zu setzen. Technische Entscheidungen wie Tiefenschärfe, Bildqualität und Großaufnahmen beeinflussen dabei sowohl die visuelle Ästhetik als auch die Wahrnehmung von Authentizität.

2.4 Spannungsfeld zwischen Authentizität und Inszenierung

Die Entwicklung von Direct Cinema und Cinéma Vérité in den 1960er Jahren legte den Grundstein für die heutige Diskussion zur Authentizität im Dokumentarfilm. Beide Ansätze haben gezeigt, dass die Frage nach Objektivität und dem Einfluss der Filmemacher auf ihre Protagonisten eine zentrale Herausforderung des Genres bleibt. Auch heute beschäftigen sich Dokumentarfilmer intensiv mit der Frage, inwieweit es möglich ist, die Realität unverfälscht darzustellen, und wie man den Einfluss auf die Protagonisten während der Dreharbeiten minimieren kann.

Bereits damals standen technische und künstlerische Entscheidungen im Fokus, insbesondere die Kameraarbeit, die sowohl im Direct Cinema als auch im Cinéma Vérité eine wichtige Rolle spielte.

Auch heute bleibt die Kameraarbeit ein Spannungsfeld zwischen Authentizität und künstlerischer Inszenierung. Die ästhetische Qualität eines Films wird durch technische Entscheidungen wie Lichtführung, Kamerabewegung und Schnitt beeinflusst. Doch genau diese Entscheidungen wirken sich auch auf die Authentizität des Films aus. Die größte Herausforderung besteht im Balanceakt den Zuschauer emotional zu erreichen, ohne die Glaubwürdigkeit der gezeigten Inhalte zu gefährden.

Wie Schadt (2002, S. 40) treffend feststellt, ist eine völlig objektive Berichterstattung oder ein neutraler Standpunkt jedoch nicht möglich, es handelt sich vielmehr um Annäherungen an diese Ideale. Jede Entscheidung während einer Filmproduktion, sei es bei der Themenwahl, der Kameraperspektive, dem Schnitt oder der Auswahl des Materials, trägt zur Subjektivität des Endprodukts bei (Hieber & Winter, 2020, S. 137–138). Schadt bezeichnet daher die Vorstellung von Objektivität im Dokumentarfilm als „Irrsinn“. In ähnlicher Weise argumentiert Wember (1972, S. 9), dass der „Mythos einer wertfreien Dokumentation“ weiterhin existiert, obwohl er längst widerlegt wurde. Diese Aussagen verdeutlichen, dass der Dokumentarfilm immer eine subjektive Interpretation der Realität bleibt, die durch künstlerische und technische Entscheidungen geprägt wird.

Meiner Ansicht nach ist das Spannungsfeld zwischen Authentizität und Inszenierung ein wesentlicher und unvermeidbarer Bestandteil von Dokumentarfilmen. Während Subjektivität durch technische und gestalterische Entscheidungen unvermeidlich ist, liegt die Kunst darin, diese bewusst einzusetzen, um eine ehrliche und zugleich ansprechende Darstellung zu schaffen. Statt auf absolute

Objektivität zu bestehen, sollte der Fokus darauf liegen, eine reflektierte und transparente Perspektive auf die dargestellten Inhalte zu bieten. In einer zunehmend visuell geprägten Medienwelt liegt der Mehrwert von Dokumentarfilmen darin, authentische Geschichten zu erzählen, Raum für Interpretation zu schaffen und mittels künstlerischer Ideen zu berühren.

3 Praktischer Teil: Entstehung des Dokumentarfilms

3.1 Konzeptentwicklung und Zielsetzung des Films

Die Idee zur Dokumentation über Karin Franitza Oberschelp und ihr Lebenswerk entstand aus einem zuvor realisierten Fotobuch, das bereits in Zusammenarbeit mit Florian Rogon entstanden war. Neben den Fotografien wollten wir ihre Kunst auch filmisch festhalten. Als wir überlegten, welches Projekt wir für unsere Bachelorarbeit realisieren könnten, kam uns der Gedanke, dieses Filmprojekt weiterzuführen und ihm mehr Zeit und Aufmerksamkeit zu widmen. Schließlich entschieden wir uns, ihre Biografie und ihr künstlerisches Schaffen in Form einer Dokumentation festzuhalten.

Mein Interesse an Dokumentarfilmen war schon immer groß, und dieses Projekt bot mir die Möglichkeit, erstmals selbst eine umfangreiche Dokumentation zu drehen. Von Anfang an war mir bewusst, dass der Film für Karin ein bedeutungsvolles Geschenk sein würde, da sie sich immer gewünscht hatte, ihr Lebenswerk festzuhalten. Gleichzeitig sehe ich den Film als ein wertvolles Erinnerungsstück für die Familie Oberschelp. Durch unsere enge familiäre Verbindung erhoffte ich mir zudem, besonders intime und authentische Einblicke in ihr Leben einfangen zu können – Momente, die dem Zuschauer ermöglichen, sie ungefiltert kennenzulernen. Unser Ziel war es, nicht nur oberflächlich über ihr Leben und ihre Kunst zu berichten, sondern eine tiefere Ebene zu erreichen.

Da ich sie seit meiner Kindheit zu Ausstellungen begleite, bringe ich bereits ein fundiertes Wissen über ihre Werke und ihre künstlerische Entwicklung mit. Dies wollten wir nutzen, um ihre Geschichte umfassend zu erzählen und dabei zu vermitteln, dass die Kunst nicht nur ihr Lebensinhalt, sondern auch ihre größte Leidenschaft ist. Gleichzeitig sollte die Dokumentation eine Würdigung ihres künstlerischen Schaffens sein.

Die Dokumentation setzt sich aus drei zentralen Elementen zusammen: Interviews, filmische Aufnahmen ihrer Kunstwerke sowie Alltagsmomente, die einen persönlichen Einblick in ihr Leben ermöglichen und den Film abwechslungsreich gestalten. Diese Kombination soll eine Balance zwischen biografischer Erzählung, künstlerischer Darstellung und authentischer Beobachtung schaffen.

3.2 Kamerakzept und gestalterische Entscheidungen

Die Interviews mit Karin haben wir bewusst mit einer statischen Kamera vom Stativ gefilmt, um ihre Erzählung in den Vordergrund zu stellen und Ablenkungen durch bewegte Bilder zu vermeiden. Alltagsszenen, wie das Teekochen oder die Vorbereitungen für ihre Ausstellung, haben wir hingegen mit der Handkamera gedreht. Besonders während der Ausstellungsvorbereitungen und der Ausstellung selbst, sollte die leicht wackelige, bewegte Kameraführung ihre Nervosität und Anspannung widerspiegeln.

Die Aufnahmen ihrer Skulpturen haben wir hingegen bewusst ruhig und kontrolliert geführt, um die Ästhetik der Kunstwerke zu unterstreichen. Dabei war es uns wichtig, dass die Bilder die Besonderheit und Ausdruckskraft ihrer Werke transportieren. Ergänzend dazu haben wir viele Detailaufnahmen sowohl von ihr als auch von ihren Kunstwerken eingefangen, um dem Zuschauer eine tiefere emotionale Verbindung zu ermöglichen. Durch diese Nahaufnahmen sollte auch die haptische Beschaffenheit der Skulpturen erfahrbar werden.

Für die visuelle Ästhetik entschieden wir uns bewusst für Vintage-Contax-Zeiss-Linsen statt für moderne, perfekt scharfe Objektive. Dieser Look sollte das fortgeschrittene Alter von Karin visuell unterstreichen und eine nostalgische Atmosphäre schaffen. Zudem passte der organische, leicht weiche Look der Linsen zum künstlerischen Thema der Dokumentation.

Beim Colorgrading wählten wir eine schlichte, natürliche Farbgebung, da ein besonders bunter oder kontrastreicher Look nicht zur ruhigen und persönlichen Erzählweise des Films gepasst hätte.

Auch bei der Lichtsetzung folgten wir einem natürlichen Ansatz. Wo das vorhandene Licht nicht ausreichte, haben wir es dezent mit künstlichem Licht ergänzt, um eine harmonische Wirkung zu

bewahren. Eine Ausnahme bildeten die Bronze-Skulpturen, bei denen wir das Licht bewusst inszenierten, um ihre Formen und Strukturen besonders vorteilhaft hervorzuheben.

3.3 Umsetzung und Arbeitsprozess

3.3.1 Vorbereitung und Planung

Von Anfang an war unser Ziel, alle Aspekte zu filmen, die Karin zu der Künstlerin gemacht haben, die sie heute ist. Deshalb war es für uns von Beginn an klar, dass ihre Gefäße und Skulpturen im Film erklärt werden sollten. Ebenso wollten wir ihre Biografie dokumentieren. Während des Drehs entwickelte sich jedoch die Idee, die Dramaturgie des Films um ihre letzte Ausstellung herum aufzubauen, um einen roten Faden zu schaffen. Auch kleinere Szenen, wie die Sequenz, in der sie Tee kocht, entstanden erst im Laufe des Prozesses. Wir wollten eine Alltagssituation für den Film und überlegten deshalb, welche Situation sich gut für den Film eignen würde, bis wir eines Tages selbst bei ihr Tee tranken und die Idee dazu kam.

Einen festen Drehplan gab es nicht. Wir entschieden Woche für Woche, was als Nächstes gedreht werden sollte, abhängig von unseren Kapazitäten, der Verfügbarkeit von Karin und auch der Verfügbarkeit des Hochschulequipments. Besonders spontane Drehs ergaben sich aus situativen Gelegenheiten, wie zum Beispiel die Schneeszene. Als wir eines Morgens sahen, wie viel Schnee über Nacht gefallen war, fuhren wir spontan los, um ihre Skulpturen in dieser besonderen Umgebung zu filmen. Es hat sich gelohnt, die Aufnahmen sind besonders geworden und zeigen ihre Kunst in einer neuen Umgebung.

Ursprünglich wollten wir unsere Dokumentation mit zwei Sony-Kameras von der Hochschule drehen. Da diese jedoch sehr gefragt und oft vergriffen waren, hätten wir unsere Drehtage lange im Voraus planen müssen. Das hätte allerdings nicht zu unserer Arbeitsweise gepasst. Deshalb entschieden wir uns, mit unseren eigenen Kameras zu arbeiten, einer Canon C70 und einer Canon R6, die sich vom Look her gut ergänzen. Wir haben bewusst mit zwei Kameras gefilmt, um beispielsweise die Interviews aus zwei Perspektiven aufnehmen zu können. So konnten wir in der Postproduktion Schnitte unauffällig setzen.

Auch bei den Objektiven mussten wir improvisieren. Wir wollten ursprünglich mit den Vintage-Linsen aus der Ausleihe arbeiten, doch als wir sie buchen wollten, erfuhren wir, dass sie gerade zur Wartung eingeschickt worden waren. Glücklicherweise bot uns ein Mitarbeiter der Ausleihe seine privaten Linsen an, die den ursprünglich geplanten sehr ähnlich waren – ein Angebot, das wir dankend annahmen.

Zur inhaltlichen Vorbereitung sprachen wir mit Karin über ihre Wünsche und stellten ihr unser Konzept vor. Überraschenderweise war sie mit unserer ersten Idee nicht einverstanden. Daraufhin überarbeiteten wir unser Konzept grundlegend. Wir entschieden uns aber, es ihr nicht mehr im Detail zu präsentieren, da sie möglicherweise einen großen Einfluss auf unsere künstlerische Gestaltung genommen hätte.

Die Kommunikation mit ihr verlief stets unkompliziert, sei es telefonisch, per Nachrichten oder persönlich. Unsere familiäre Verbindung war hierbei ein großer Vorteil, da wir flexibel auf spontane Gelegenheiten reagieren konnten.

3.3.2 Drehphase

Die Zusammenarbeit mit Florian Rogon verlief problemlos, da wir bereits mehrere Projekte gemeinsam umgesetzt hatten. Wir waren gut aufeinander eingespielt und hatten eine klare Rollenverteilung.

Die Kooperation mit der Protagonistin Karin stellte in einigen Momenten eine Herausforderung dar. Sie verfügte über eine ausgeprägte Vorstellung davon, wie bestimmte Inhalte umgesetzt werden sollten, was gelegentlich zu Diskussionen führte. Es war notwendig, gestalterische Entscheidungen nachvollziehbar zu kommunizieren und sensibel zu vermitteln.

Eine weitere Schwierigkeit bestand darin, dass Karin in ihren Erzählungen häufig weit ausholte, wodurch die Antworten teilweise vom thematischen Fokus der Fragen abwichen. Trotz mehrfacher Hinweise fiel es ihr schwer, sich kürzer zu fassen und gezielt auf Fragen einzugehen. Im Verlauf mehrerer Interviews zeigte sich jedoch eine zunehmende Verbesserung in der Präzision ihrer Aussagen.

Es wurde deutlich, dass ihre ausführliche Erzählweise auch Ausdruck ihrer Begeisterung für das Projekt war. Die Filmproduktion stellte für sie ein Herzensanliegen dar, dem sie mit großem Engagement begegnete. Diese hohe Motivation war sowohl bereichernd für den Entstehungsprozess als auch anspruchsvoll im Hinblick auf die Planung und Umsetzung des Drehs. Ihre aktive Beteiligung und ihr Interesse am Projektverlauf waren jedoch insgesamt förderlich für die Dynamik der Produktion.

Unsere Drehtage folgten einer festen Routine. Als Erstes brachten wir die Technik ins Haus, bauten in Ruhe auf und erst dann kam Karin dazu. So konnte sie sich vorher ausruhen und ihre Energie für die Interviews aufsparen. Nach den Dreharbeiten zog sie sich meist zurück und wir bauten währenddessen ab. Häufig ließen wir die Technik bis zum nächsten Dreh bei ihr, um uns den Transport zu ersparen.

Während der Dreharbeiten gab es auch spontane und ungeplante Momente, die sich als Glücksfall für unseren Film erwiesen. Ein Beispiel dafür ist die Szene, in der Karin ihre Skulpturen im Ausstellungsraum im Licht des Sonnenuntergangs betrachtet. Als Florian und ich den Raum betraten, sahen wir sofort, wie eindrucksvoll das Sonnenlicht durch die Skulpturen fiel, uns war sofort klar, dass wir diesen Moment unbedingt festhalten mussten. Wir baten Karin, sich auf die Bank daneben zu setzen, und beobachteten sie mit der Kamera, während wir zusätzlich die Skulpturen aus ihrer Perspektive filmten. Diese Szene dient im Film nun als Übergang zwischen zwei Interviews, wodurch der Zuschauer das zuvor Gehörte verarbeiten und die Kunst auf sich wirken lassen kann.

Eine Herausforderung während der Dreharbeiten stellte die Geräuschkulisse dar. Da der Großteil der Aufnahmen in Karins Wohnhaus stattfand, kam es gelegentlich zu Störungen durch externe Einflüsse, etwa durch ihre Haushaltshilfe oder die Gartenpflege. Infolgedessen mussten Drehzeiten flexibel angepasst oder unterbrochen werden, bis störende Hintergrundgeräusche, wie beispielsweise ein laufender Laubbläser, abgeklungen waren. In einem Fall war es notwendig, ein Interview vorzeitig zu beenden, da die akustischen Störungen eine Weiterführung der Aufnahme nicht zuließen.

Auch die Ausstellung selbst war anders als erwartet. Ursprünglich sollte sie als dramaturgischen Höhepunkt der Dokumentation dienen. Doch vor Ort stellten wir fest, dass die Ausstellung deutlich kleiner war, als wir angenommen hatten. Die Skulpturen standen lediglich als Begleitprogramm zu den Haller Bachtagen und wurden vor, während und nach den Konzerten betrachtet. Sie waren also nicht der zentrale Fokus der Veranstaltung. Da wir die Ausstellung aber als Abschluss und Höhepunkt des Films geplant hatten, mussten wir diesen Part in der Montage entsprechend anpassen.

Trotz dieser Herausforderungen gab es zahlreiche schöne und emotionale Momente, die wir mühelos einfangen konnten. Karin zeigte sich oft von ihrer humorvollen Seite, erzählte lustige Anekdoten und lachte viel mit uns. Besonders während der Vorbereitungen für die Ausstellung kamen ihre Sorgen und Ängste zum Vorschein, wie die Furcht, dass eine Skulptur beschädigt werden könnte.

Allerdings gab es auch Themen, zu denen sich Karin nur ungern äußerte. Insbesondere Fragen zu früheren Ehen oder finanziellen Hintergründen wurden wiederholt umgangen, selbst bei gezieltem Nachfragen. Erst unter dem Eindruck, die Kamera sei ausgeschaltet, zeigte sie sich offener und gab persönlichere Einblicke. In diesen Momenten ließen wir den Ton bewusst weiterlaufen und teilweise auch die Kamera. Dieses Vorgehen diente dazu, eine tiefere emotionale Ebene im Film zu ermöglichen. Dabei war es uns jedoch stets ein Anliegen, ihre Privatsphäre zu wahren und ausschließlich Inhalte zu verwenden, die ihrer Persönlichkeit und ihrem Lebenswerk mit Respekt begegnen.

Karin erwies sich als geborene Protagonistin. Sie fühlte sich vor der Kamera schnell wohl und hatte keine Scheu, sich mitzuteilen. Nach den ersten Interviews legte sie ihre Unsicherheiten ab und sprach frei. Ganz anders war es bei ihrer Freundin Christiane, mit der sie gemeinsam Aktzeichnungen betrachtet. Christiane wollte nicht von vorne gefilmt werden, sodass wir sie nur von hinten zeigen konnten. Für den Film wäre es zwar schöner gewesen, sie auch frontal zu sehen, aber letztlich geht es in der Dokumentation um Karin. Christianes äußere Erscheinung ist für die Erzählung nicht entscheidend.

In Momenten, in denen ich mich mit der Kamera bewusst zurücknahm, trat die Beziehung zwischen Karin und ihrem Sohn Kai besonders authentisch hervor. Kai hat Karin während ihrer gesamten künstlerischen Entwicklung begleitet und unterstützt, weshalb er auch eine Rolle im Film einnimmt. Trotz der Kameras haben sie ungezwungen miteinander interagiert. Sie diskutierten, machten Witze, lachten, all diese kleinen Momente zeigen ihre enge Verbindung und verleihen dem Film eine emotionale Tiefe.

Durch die Dreharbeiten habe ich Karin als Protagonistin von einer Seite kennengelernt, die mir zuvor nicht in dieser Intensität vertraut war. Zwar war mir ihre starke Persönlichkeit bekannt, jedoch nicht, wie wenig sie es schätzt, unterbrochen zu werden, oder wie durchsetzungsstark sie in bestimmten Situationen reagiert. Gleichzeitig verbrachten wir in dieser Zeit so viel Zeit miteinander wie nie zuvor, was dazu führte, dass auch sie mehr über mich erfuhr – eine Entwicklung, die unsere Beziehung gestärkt hat.

Obwohl mir ihre künstlerische Arbeit bereits vertraut war, gab es dennoch immer wieder neue und überraschende Einblicke, insbesondere in ihre Kindheit, die mir bisher unbekannt waren. Diese persönlichen Offenbarungen empfand ich als besonders bereichernd.

Mit einer nahestehenden Person einen Film zu realisieren, stellt eine besondere Herausforderung dar aber auch eine riesige Chance. Mir war bewusst, dass die Produktion nicht einfach sein würde, dennoch hatte ich nicht erwartet, dass es mich in manchen Momenten auch emotional fordern würde. Neben der technischen und inhaltlichen Umsetzung galt es stets, die persönliche Beziehung zu wahren und behutsam mit sensiblen Situationen umzugehen. Der Wunsch, Fehler zu vermeiden oder jemanden nicht zu verletzen, war stets präsent. Andererseits hat man durch die persönliche Beziehung keine Berührungsängste zum Protagonisten und dadurch alle Möglichkeiten. Trotz dieser Chancen und Herausforderungen war die Erfahrung für mich in filmischer wie auch persönlicher Hinsicht äußerst wertvoll.

3.3.3 Technische Herausforderungen

Während des gesamten Drehzeitraums traten immer wieder technische Probleme und spontane Herausforderungen auf, die wir flexibel lösen mussten.

Eine der ersten Hürden ergab sich bei unserem zweiten Interview. Um den Eindruck von natürlichem Sonnenlicht zu bewahren, hatten wir das Tageslicht mit einer Lampe ergänzt. Mit der Zeit wurde es jedoch immer dunkler, sodass schließlich nur noch die Lampe das Sonnenlicht simulierte. Kurz vor Ende des Interviews klingelte es plötzlich an der Haustür. Es war die Nachbarin, welche sich beschwerte, dass unser Licht so hell auf ihren Hauseingang scheine, dass sie nichts mehr sehen könne. Obwohl unsere Lampe nicht besonders stark war und auf die Entfernung bereits viel Licht verloren gegangen sein musste, ließ sie sich nicht umstimmen. Wir mussten die Lampe ausschalten und das Interview abbrechen. Im Nachhinein ärgerte ich mich, dass ich nicht hartnäckiger war. Mit einer kurzen Verhandlung hätten wir vielleicht noch 15 Minuten drehen können.

Die Nutzung von zusätzlichem Licht war vor allem notwendig, weil die Sonne im Spätherbst und Winter schnell unterging. Oft mussten wir Drehnachmittage auf den Vormittag verschieben, um das Tageslicht optimal zu nutzen. In einem Interview hatten wir eine Softbox aufgestellt, während im Hintergrund ein Fenster zu sehen war. Während der Aufnahme ging die Sonne langsam unter, was sich in der Szene deutlich bemerkbar macht. Zwar störte uns der Helligkeitsverlust draußen nicht besonders, jedoch fiel dadurch umso mehr auf, dass wir mit künstlichem Licht gearbeitet hatten. Was uns jetzt im Nachhinein ärgert.

Auch beim Ton hatten wir Herausforderungen. Erst im Laufe der Zeit merkten wir, dass wir von Anfang an besser mit Ansteckmikrofonen hätten arbeiten sollen. In manchen Aufnahmen bewegte sich Karin zu weit vom Richtmikrofon weg oder wir konnten aus Platzgründen nicht näher an sie heran. Das führte dazu, dass der Ton teilweise hallend klang.

Da wir immer mit zwei Kameras arbeiteten, war es für mich als einzige Kamerafrau oft eine Herausforderung, schnell zu reagieren. Wenn sich Karin viel bewegte, musste ich den Bildausschnitt und die Schärfe auf beiden Kameras gleichzeitig anpassen. Eine zusätzliche Schwierigkeit war, dass die Canon R6 nur 30 Minuten am Stück aufzeichnen konnte, bevor sie wegen Überhitzung abschaltete. Ich musste also regelmäßig daran denken, sie neu zu starten. Einmal war ich jedoch unaufmerksam und die Kamera lief einige Minuten nicht mehr, während das Interview noch im Gange war. Zusätzlich hatte ich nicht immer auf dieser Kamera einen eigenen externen Kamerabildschirm, und wenn in der Ausleihe keiner verfügbar war, fiel es mir schwer, auf dem kleinen Display die Schärfe richtig zu ziehen. Ein Interview ist daher leider nicht ganz scharf geworden.

Für einige Szenen nutzten wir einen Slider, um sanfte Kamerafahrten zu erzeugen. Doch der Slider war bereits alt, und die Kamera wackelte darauf, wenn man nicht während der Fahrt zusätzlich Druck ausübte. Trotzdem wurden einige Slider Fahrten sehr schön. Für eine Außenaufnahme des Hauses hätte sich der Slider jedoch besser geeignet als das Gimbal, da wir mit ihm kontrolliertere und längere Kamerafahrten hätten umsetzen können.

Besonders nervenaufreibend waren die Aufnahmen der Bronze-Skulpturen im Studio unserer Hochschule. Wir wollten sie mit einem Dolly umfahren, doch die Umsetzung war schwieriger als erwartet. Da wir mit genügend Abstand um die Skulpturen herumfahren wollten, musste ich viel schwenken, um sie in der Bildmitte zu halten. Zudem war die Dolly-Fahrt unruhig, da die Schienen offenbar leicht uneben waren. Erst als ich mit einem Gimbal auf den Dolly stieg, konnten wir das Wackeln reduzieren. Doch das Schwenken blieb problematisch. Schließlich fanden wir eine bessere Lösung. Wir stellten die Skulpturen auf eine Drehplatte. Damit gelangen uns endlich flüssige und detaillierte Aufnahmen aus der Nähe.

Bei Karin Zuhause wollten wir dasselbe mit den Ton-Skulpturen umsetzen, um sie vollständig erfassbar zu machen. Da sie jedoch sehr zerbrechlich waren, entschieden wir uns, sie nicht zu transportieren, sondern direkt bei Karin zuhause zu filmen. Das stellte sich als eine riesige Herausforderung heraus: Die Skulptur saß extrem fest auf ihrem Metallstab und ließ sich nur schwer herausheben. Karin meinte, sie müsste sich einfach nach oben abziehen lassen, doch das funktionierte nicht. Florian und ich versuchten es vorsichtig, aber ohne Erfolg. Während ich die Skulptur in der Hand hielt, wurde sie mir immer schwerer, da ich sie mit ausgestreckten Armen tragen musste. Schließlich schafften wir es, sie zu lösen und auf die Drehplatte zu setzen. Doch dann stellte sich heraus, dass die Platte sich nicht gleichmäßig drehte. Zudem war unser improvisierter Hintergrund aus Stoff nicht groß genug, sodass die Skulpturen nicht vollständig davor zu sehen waren. Wir drehten dennoch einige Aufnahmen und planten, den Hintergrund später in Photoshop anzupassen. Als wir mit den Aufnahmen fertig waren, musste die Skulptur wieder an ihren ursprünglichen Platz. Das erwies sich als ebenso mühsam wie das Abnehmen. Florian und ich waren zunehmend gestresst. Wir hatten Angst, die wertvolle Skulptur zu beschädigen. Letztendlich schafften wir es, aber als wir uns das Material später ansahen, waren wir von den Aufnahmen nicht überzeugt. Nach der ganzen Mühe entschieden wir, diesen Prozess nicht noch einmal zu wiederholen.

Obwohl wir viele technische Herausforderungen meistern mussten, haben wir aus ihnen viel gelernt. Wir würden einige Dinge beim nächsten Mal anders angehen, insbesondere den Umgang mit Ton und Tageslicht. Trotz aller Schwierigkeiten sind wir mit dem Endergebnis zufrieden, und viele Aufnahmen haben sich letztlich als wertvoll für unseren Film erwiesen.

4 Vergleich: Authentische Beobachtung vs. Ästhetische Inszenierung im Film

4.1 Analyse von ausgewählten Szenen

Wie bereits herausgearbeitet, gibt es verschiedene Merkmale, anhand derer Zuschauer Szenen im Dokumentarfilm als authentische Beobachtung wahrnehmen.

Der Einsatz von Schulter- oder Handkameras erzeugt eine leicht wackelige, aber dynamische Bildsprache, die spontane Ereignisse einfängt und dadurch besonders echt wirkt. Auch der bewusste Verzicht auf Zooms und künstliche Beleuchtung trägt zur Authentizität bei, da er den Eindruck vermittelt, das Gezeigte sei ungestellt.

Weitwinkel- und Panoramaaufnahmen verstärken dieses Gefühl, indem sie dem Zuschauer die Illusion vermitteln, alles im Blick zu haben. Dadurch entsteht Vertrauen in das Gezeigte, da keine vermeintlich selektive Bildkomposition stattfindet.

Lange und ruhige Einstellungen spielen ebenfalls eine entscheidende Rolle. Sie lassen den Eindruck entstehen, dass die Kamera unbeeinflusst vom Geschehen bleibt. Dadurch können sich die Protagonisten freier bewegen, ohne ihr Verhalten bewusst an die Kamera anzupassen.

Die natürlichsten Aufnahmen des gesamten Films sind die Szenen, in denen Karin gemeinsam mit Kai die Skulpturen für die Ausstellung verpackt und anschließend mit dem Auto dorthin transportiert. Hier haben wir fast ausschließlich mit Handkameras gearbeitet, um schnell reagieren zu können und um die Situation möglichst authentisch einzufangen. Zu Beginn des Verpackens haben wir eine Kamera als Totale im Ausstellungsraum positioniert, während ich mit der zweiten Kamera mobil unterwegs war, um Details und Nahaufnahmen einzufangen. Die Totale sollte vorsichtshalber alles abdecken, was in dem Raum passiert. Florian gab keinerlei Anweisungen. Ich habe lediglich versucht, die beiden bei ihrer Arbeit zu beobachten und den Prozess zu dokumentieren. Nur im Raum, in dem die Skulpturen in Kartons verpackt wurden, haben wir mit einer Lampe für etwas mehr Helligkeit gesorgt. Dabei haben wir das Licht so gesetzt, dass es für den Zuschauer nicht offensichtlich wird, dass eine künstliche Lichtquelle im Einsatz war.

Beim Verladen der Skulpturen ins Auto sprang der Wagen plötzlich nicht mehr an. Erst waren Florian und ich besorgt, dann fanden wir die Situation amüsant. Es ist ein spontaner, authentischer Moment geworden, den ich mit der Handkamera festgehalten habe. Diese Szene bringt Spannung in den Film und sorgt gleichzeitig für eine Auflockerung.

Eine weitere Szene, in der wir gezielt eine authentische Beobachtung erzeugen wollten, zeigt Karin und ihre Freundin vom Aktzeichnen, wie sie alte Zeichnungen durchsehen und sich darüber unterhalten. Auch hier gab Florian den beiden kaum Anweisungen. Sie sollten einfach in Ruhe ihre Zeichnungen betrachten, Erinnerungen austauschen und erzählen, was ihnen dazu einfällt. Diese Natürlichkeit spiegelt sich auch in ihrem Verhalten wider. Sie ließen sich von unserer Anwesenheit nicht stören, interagierten wie gewohnt miteinander und blendeten uns weitgehend aus. Die Wahl, die Szene vom Stativ aus zu filmen, verstärkte zusätzlich das Gefühl der Authentizität. Die A-Kamera nahm das gesamte Geschehen in einer starren Totalen auf, während die B-Kamera Details der Zeichnungen sowie Karins Gesichtsausdrücke einfing. Ich habe mit der B-Kamera spontan auf ihre Unterhaltung reagiert und so den Moment möglichst unverfälscht eingefangen. An Hand der Aufnahme der A Kamera könnte der Zuschauer das Gefühl bekommen, dass keine filmenden Personen mit im Raum waren. Die Totale zeigt vermeintlich den ganzen Raum und die Kamera wird von den beiden nicht beachtet.

Die erste Einstellung des Films ist zugleich die längste. Die Kamera steht auf einem Stativ und nutzt ein Weitwinkelobjektiv. Aus der Perspektive des Gartens blickt man auf Karins Haus. Sie tritt aus

der Tür, geht auf eine Skulptur zu und betrachtet sie. In der darauffolgenden Einstellung beginnt sie, die Skulptur zu putzen. Während der Einstellung sind die Originalgeräusche zu hören, das Zufallen der Tür, ihre Schritte und die Umgebungsgeräusche der Natur. Neben dem natürlichen Ton, haben wir auch nur mit dem natürlichen Licht gearbeitet. Die Sonne ging zum Zeitpunkt der Aufnahme langsam unter. Für mich gehört diese Szene zu den schönsten und gleichzeitig authentischsten des Films. Karin bewegt sich völlig natürlich, ohne sich der Kamera bewusst zu sein. Die starre Einstellung verstärkt den Eindruck, dass sie unbeobachtet bleibt, fast so, als wäre die Kamera gar nicht vorhanden.

Durch die bewusste Entscheidung, authentische Beobachtungen in unsere Dokumentation zu integrieren, konnten wir eine Atmosphäre schaffen, die den Zuschauer unmittelbar ins Geschehen einbindet. Gerade die ungestellten, spontanen Momente verleihen dem Film seine Echtheit und lassen den Zuschauer das Gefühl haben, Karin persönlich kennenzulernen.

Ebenso wie es bestimmte Merkmale für eine authentische Beobachtung gibt, lassen sich klare Kennzeichen einer ästhetischen Inszenierung im Film definieren. Eine ästhetische Inszenierung ist ein bewusster gestalterischer Prozess, der meist intensive Vorüberlegungen erfordert. Die Kamera wird hier zum künstlerischen Werkzeug, das durch den gezielten Einsatz von Licht, Bildkomposition, Perspektive und Bewegung eine emotionale Wirkung erzeugt und dramaturgische Akzente setzt.

Für ästhetische Bilder spielen viele Faktoren eine entscheidende Rolle, beispielsweise die Wahl des Objektivs, der Einstellungsgröße, der Perspektive, der Blendenwahl und der Bildrate. In der heutigen Zeit wird eine starke visuelle Ästhetik in Dokumentarfilmen immer wichtiger, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu gewinnen. Besonders eine hohe Bildqualität und eine ausgeprägte Tiefenschärfe wirken auf Zuschauer ansprechend. Großaufnahmen können zudem die emotionale Wirkung intensivieren.

Die aufwendigsten Aufnahmen unseres Films entstanden im Studio unserer Hochschule, wo wir die Bronze-Skulpturen gefilmt haben. Schon im Vorfeld überlegten wir, welche Hintergrundfarbe am besten passen würde, welche Skulpturen sich besonders für die Aufnahmen eignen und welches Licht, ob hart oder weich, kalt oder warm, die gewünschte Atmosphäre erzeugen könnte. Im Studio selbst benötigten wir viel Zeit, um herauszufinden, wie wir möglichst ruhige Kamerafahrten um die Skulpturen realisieren können. Letztlich fanden wir die ideale Lösung, indem wir die Skulpturen auf eine Drehscheibe stellten. Während der Dreharbeiten steuerten wir bewusst das Tempo der Drehungen, die Perspektiven, Einstellungsgrößen, Schärfeverlagerungen und die Blendenwahl. Das Ergebnis sind beeindruckende, stilvolle Bilder: Der Hintergrund ist tiefschwarz, von der linken Seite trifft ein hartes, warmes Licht auf die Skulpturen, während von der rechten Seite eine leichte, kühle Aufhellung kommt. Die langsamen Drehbewegungen lassen die Skulpturen plastisch wirken. In den Detailaufnahmen ist die Patina der Oberfläche perfekt erkennbar, während die Totalen die Skulpturen in ihrer ganzen Form zeigen.

Ein wesentlicher Bestandteil unserer Dokumentation sind die Interviews, in denen Karin über ihr Leben und ihre Kunst spricht. Florian und ich planten im Voraus, wo wir diese Interviews drehen wollten. Die Ästhetik spielte dabei eine zentrale Rolle. Wir suchten bewusst nach Orten, wo aus Kameraperspektive der Raum viel Tiefe hat und richteten die Kamera auf die schattigere Gesichtshälfte. Auch über das Licht machten wir uns vor Ort viele Gedanken. Fast ausschließlich arbeiteten wir mit natürlichem Licht oder setzten künstliches Licht so ein, dass es wie Sonnenlicht wirkte. In zwei Interviews gelang uns das nicht ganz. In diesen Aufnahmen ist erkennbar, dass wir mit einer Softbox gearbeitet haben. Dennoch sind auch diese Aufnahmen ästhetisch ansprechend, wenn auch nicht so harmonisch wie die übrigen.

Für die A-Kamera wählte ich meist eine leicht seitliche Perspektive mit einem 24mm- oder 35mm-Objektiv, während die B-Kamera mit einem gewissen Abstand daneben positioniert war und mit

50mm- oder 85mm-Objektiv. Die Blende lag durchschnittlich bei 2.8, was für eine ausgeprägte Tiefenunschärfe sorgte.

Ein interessantes Beispiel für die Verbindung von authentischer Beobachtung und ästhetischer Inszenierung ist die Szene, in der Karin durch ihren Ausstellungsraum geht, auf die Gefäße im Regal zusteuert und sie betrachtet. Auf den ersten Blick wirkt die Szene völlig natürlich: die lange, ruhige Totale und ihr ungestelltes Verhalten vermitteln den Eindruck, als hätten wir sie einfach nur beobachtet. Tatsächlich aber gab Florian ihr explizite Anweisungen. Er bestimmte das Tempo ihres Gangs, wo sie stehen bleiben sollte und wie lange sie sich die Gefäße anschauen sollte. Selbst das vermeintliche Sonnenlicht, das durch das Fenster fällt, wurde von uns gezielt gesetzt, indem wir eine Lichtquelle auf dem Balkon platzierten. Auch die Kameraperspektive war stark überlegt. Für die Nahaufnahmen dieser Szene musste Karin ihre Bewegungen wiederholen, damit ich sie mit einer höheren Brennweite einfangen konnte. Die Detailaufnahmen filmten wir sogar erst drei Monate nachträglich. Dabei nutzte ich eine kleine Blendenöffnung, um die gewünschte Tiefenunschärfe zu erzeugen und den ästhetischen Charakter der Szene zu verstärken.

Letztlich zeigt sich, dass eine ästhetische Inszenierung ein wirkungsvolles Mittel sein kann, um eine Dokumentation visuell ansprechender zu gestalten. Durch bewusst gesetztes Licht, präzise Bildkompositionen und eine durchdachte Kameraführung lassen sich Momente kreieren, die nicht nur informativ, sondern auch ästhetisch und emotional fesselnd sind. In unserer Dokumentation haben wir versucht, eine Balance zwischen Ästhetik und Inhalt zu finden, sodass die Inszenierung die Erzählung unterstützt, anstatt sie zu dominieren.

4.2 Rückblick: Wie wurde die Balance durch Kameraführung und Bildgestaltung realisiert?

Die Balance zwischen Authentizität und Ästhetik wurde durch eine bewusste Kameraführung und Bildgestaltung erreicht. Indem wir beobachtende und ästhetische Aufnahmen gezielt abwechseln ließen. Wir wollten nicht nur für visuelle Abwechslung sorgen, sondern auch eine harmonische Mischung aus Natürlichkeit, Ästhetik und Informationen schaffen. Dabei war es uns wichtig, die dokumentarische Erzählweise spannend zu halten, ohne dass die Ästhetik oder Echtheit weichen muss.

Obwohl viele Interviews in unserem Film eine zentrale Rolle spielen, welche ich zur ästhetischen Gestaltung zählen würde, haben wir versucht, sie so lebendig wie möglich zu integrieren. Die Interviews wurden immer wieder mit ungestellten, beobachtenden Szenen aufgelockert, sodass ein Gleichgewicht zwischen ruhigen, reflektierenden Momenten und lebendigen, spontanen Situationen entstand.

Ein wesentlicher Faktor für die Authentizität des Films war jedoch nicht nur unsere Kameraführung oder der Schnitt, sondern vor allem Karin selbst. Sie hat sich vor der Kamera mit der Zeit völlig ungezwungen verhalten, Anekdoten erzählt, persönliche Erlebnisse geteilt und bei Momenten wie dem Einpacken der Skulpturen mit Kai ganz natürlich agiert. Sie nahm selten ein Blatt vor den Mund, was ihrem Auftreten eine besondere Echtheit verlieh.

Letztlich zeigt sich, dass authentische Beobachtung und ästhetische Inszenierung im Dokumentarfilm keine Gegensätze sein müssen, vielmehr können sie sich gegenseitig ergänzen. Während die authentischen Momente dem Zuschauer das Gefühl geben, wirklich an Karins Leben teilzuhaben und sie persönlich kennenzulernen, sorgt die ästhetische Gestaltung für eine visuelle Tiefe, die die emotionale Wirkung verstärkt. Gerade diese Balance macht den Reiz unserer Dokumentation aus. Sie soll nicht nur informieren, sondern auch berühren.

5 Fazit und Ausblick

5.1 Zusammenfassung der Erkenntnisse aus Theorie und Praxis

Die Forschungsfrage „Welchen Einfluss hat die Kameraarbeit im Dokumentarfilm auf die Balance zwischen authentischer Beobachtung und ästhetischer Inszenierung?“ lässt sich nicht pauschal beantworten.

Was sich jedoch eindeutig sagen lässt: Die Kameraarbeit spielt eine zentrale Rolle bei der Gestaltung dieser Balance. Durch ruhige, lange Einstellungen kann eine scheinbar authentische Beobachtung suggeriert werden, während durch gezielte Lichtsetzung, die Wahl des Objektivs oder der Perspektive eine starke ästhetische Wirkung erzeugt werden kann.

Ein zentrales Ergebnis dieser Auseinandersetzung ist die Einsicht, dass es im dokumentarischen Arbeiten keine vollständige Objektivität geben kann. Jede filmische Entscheidung, sei es die Wahl des Bildausschnitts, der Perspektive, der Lichtsetzung oder des Moments, in dem die Kamera läuft oder eben nicht, ist Ausdruck einer subjektiven Haltung. Diese Subjektivität ist ein wichtiger Bestandteil dokumentarischer Praxis und prägt maßgeblich, wie Wirklichkeit im Film dargestellt und wahrgenommen wird.

Im konkreten Fall dieser Arbeit verstärkt sich diese subjektive Prägung durch meine familiäre Beziehung zur Protagonistin. Diese Nähe ermöglichte einen besonders persönlichen Zugang zu ihrer Geschichte und eröffnete intime Momente, die ohne ein bestehendes Vertrauensverhältnis so nicht entstanden wären. Gleichzeitig beeinflusste diese Beziehung, bewusst oder unbewusst, die filmische Darstellung. Die Authentizität der Inszenierung ist dadurch nicht weniger glaubwürdig, aber sie ist in einem besonderen Maße durch meine Perspektive als Familienmitglied gefiltert. Dies verweist auf die grundsätzliche Bedeutung von Selbstreflexion in dokumentarischen Projekten, insbesondere dann, wenn persönliche Nähe zwischen Filmschaffenden und Protagonisten besteht.

Diese Einsicht wurde sowohl in der theoretischen Auseinandersetzung mit Fachliteratur als auch in der praktischen Umsetzung der eigenen Dokumentation deutlich.

5.2 Bedeutung der Ergebnisse für die filmische Praxis

Eine zentrale Erkenntnis für die filmische Praxis ist, dass auch eine ästhetisch anspruchsvolle Gestaltung nicht zwangsläufig auf Kosten der Glaubwürdigkeit geht. Ganz im Gegenteil kann ein bewusster Wechsel, zwischen beobachtenden und inszenierten Elementen, einem Dokumentarfilm zusätzliche Tiefe verleihen. Ziel sollte es sein, eine ausgewogene Balance zu schaffen, nicht nur, um visuelle Abwechslung zu bieten, sondern auch, um die Aufmerksamkeit des Publikums aufrechtzuerhalten und emotionale Zugänge zu ermöglichen.

Diese Balance ist jedoch individuell. Es gibt keine allgemeingültige Regel für das „richtige“ Verhältnis von Authentizität und Ästhetik. Entscheidend ist, was inhaltlich, thematisch und atmosphärisch zum jeweiligen Projekt, zu den Protagonisten und zur erzählerischen Absicht passt.

Die Kameraarbeit spielt dabei eine zentrale Rolle. Durch die bewusste Wahl von Kameraführung, kann man die Wirkungen eines Dokumentarfilms sehr beeinflussen. Dies kann man nutzen um bewusst bestimmte Wirkungen zu erzeugen. Filmschaffende sollten sich daher nicht ausschließlich auf Intuition verlassen, sondern gestalterische Entscheidungen auch konzeptionell reflektieren und gezielt einsetzen.

Ebenso tragen beispielweise Lichtsetzung, Positionierung des Protagonisten und Schnitt wesentlich zur Wirkung bei. Sie sind nicht nur technische Werkzeuge, sondern prägen wesentlich die Wahrnehmung von Authentizität oder Ästhetik. Wer diese Mittel bewusst einsetzt, kann die Aussagekraft und emotionale Wirkung eines Dokumentarfilms deutlich verstärken.

5.3 Persönliche Lerneffekte

Durch die Produktion des Dokumentarfilms ist meine Faszination für das dokumentarische Arbeiten nicht weniger geworden – im Gegenteil, sie hat sich noch verstärkt. Ich habe gelernt, wie viel Arbeit tatsächlich in einem Dokumentarfilm steckt und worauf man in den verschiedenen Phasen achten muss. Besonders hilfreich war es, dass wir bereits während der Dreharbeiten begonnen haben, das Material zu sichten und teilweise zu schneiden. So wussten wir stets, welche Aufnahmen bereits vorhanden waren und was eventuell noch fehlte. Diese strukturierte Vorarbeit hat uns später in der Postproduktionsphase viel Zeit und Aufwand erspart.

Wir sind ohne einen festen Drehplan in die Produktion gestartet, was sich im Nachhinein als sinnvoll erwiesen hat. Diese offene Herangehensweise hat unsere Kreativität gefördert und uns ermöglicht, spontan auf Situationen zu reagieren. Gleichzeitig bedeutete das aber auch, dass wir mehr Drehtage einplanen mussten, da wir im Schnitt feststellten, dass bestimmte Aufnahmen noch fehlten und nachgeholt werden mussten.

Eine wichtige Erfahrung war für mich die Bedeutung von Schnittbildern. Während der Planung dachten wir, dass nur wenige ergänzende Bilder notwendig seien. Im fertigen Film spielen jedoch die Aufnahmen der Skulpturen, Gefäße und ihres Hauses eine zentrale Rolle. Sie machen den Film nicht nur abwechslungsreicher, sondern auch emotionaler und geben dem Zuschauer die Möglichkeit, noch tiefer in Karins Leben und ihre Kunst einzutauchen.

Sowohl technisch als auch inhaltlich habe ich zwei wesentliche Erkenntnisse gewonnen. Erstens ist es für den Schnitt enorm hilfreich, mit mindestens zwei Kameras zu arbeiten. So kann man zwischen verschiedenen Perspektiven wechseln und Schnitte in Interviews unauffällig setzen. Zweitens ist der Einsatz von Ansteckmikrofonen entscheidend. Insbesondere, wenn keine zusätzliche Person für den Ton zur Verfügung steht. Protagonisten können sich spontan bewegen, mit einem Ansteckmikrofon bleibt die Tonqualität trotzdem konstant und zuverlässig.

5.4 Ausblick auf zukünftige Arbeiten

Für kommende Projekte habe ich gelernt, wie wichtig ein sensibler und respektvoller Umgang mit Protagonisten ist. Ihnen ein sicheres Gefühl zu vermitteln und mit Geduld auf sie einzugehen, trägt nicht nur zu einer angenehmen Arbeitsatmosphäre bei, sondern ermöglicht es auch, persönlichere und tiefere Momente filmisch einzufangen.

Die Erfahrung, wie sich ästhetische Inszenierung und authentische Beobachtung gegenseitig ergänzen können, möchte ich weiterverfolgen. Gerade in dokumentarischen Arbeiten ist diese Kombination ein wirkungsvolles Mittel, um Aufmerksamkeit zu erzeugen und emotionale Nähe herzustellen.

Insbesondere ist mir bewusst geworden, wie kraftvoll ruhige und lange Einstellungen sein können. In zukünftigen Arbeiten möchte ich den Mut haben, diese gezielter einzusetzen, um Szenen mehr Raum zu geben und ihre Wirkung auf den Zuschauer zu verstärken.

Literaturverzeichnis

- Brinckmann, C. N. (2010). Programmatik und Verfahren des Direct Cinema (mit besonderem Augenmerk auf Don Alan Pennebaker). *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, 2010(5.2), 198–202.
- Dunker, A. (2012). *eins zu hundert. Die Möglichkeiten der Kameragestaltung* (Praxis Film, Band 72, 2., überarbeitete Auflage). Konstanz, München: UVK Verlagsgesellschaft.
- Eitzen, D. (mediarep.org, Hrsg.). (1998). *Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus*. Verfügbar unter: <https://mediarep.org/server/api/core/bitstreams/2baebeeef57f-469e-856e-a8b26a75813e/content>
- Fahle, O. (2020). *Theorien des Dokumentarfilms zur Einführung. zur Einführung* (Zur Einführung). Hamburg: Junius.
- Hieber, L. & Winter, R. (Hrsg.). (2020). *Film als Kunst der Gesellschaft: Ästhetische Innovationen und gesellschaftliche Verhältnisse*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.
- Hoffmann, K. 1. (Hrsg.). (2012). *Spiel mit der Wirklichkeit : zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen* (Close up). Konstanz: UVK-Verl.-Ges. Verfügbar unter: https://deposit.dnb.de/cgi-bin/dokserv?id=3936428&prov=M&dok_var=1&dok_ext=htm
- Iseli, C., Dux, S., & Loertscher, M. (2020). *The Aesthetics and Perception of Documentary Film: A mixed methods approach and Its implications for Artistic Research*. Verfügbar unter: <https://doi.org/10.24140/ijfma.v5.n2.02>
- Lipp, T. (2012). *Spielarten des Dokumentarischen. Einführung in Geschichte und Theorie des Non-fiktionalen Films // Einführung in Geschichte und Theorie des nonfiktionalen Films*. Marburg: Schüren Verlag GmbH; Schüren.
- Mamber, S. (1974). *Cinema verite in America. Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge: MIT Press.
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Niney, F. (2012). *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen*. Marburg: Schüren.
- Prümm, K. (2019). *Zur Analyse der Kameraarbeit. Zwischen Technik und Ästhetik*, Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH.
- Schadt, T. (2002). *Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms* (Buch & Medien, Bd. 94014, Originalausg., 1. Aufl.). Bergisch Gladbach: Lübbe GmbH & Co. KG; Bastei Lübbe.
- Straub, J. (Springer Link (direct Cinema), Hrsg.). (2012). *Paradoxes of Authenticity. Studies on a Critical Concept*.
- Wember, B. 1. (1972). *Objektiver Dokumentarfilm? : Modell einer Analyse und Materialien für den Unterricht* (Didaktische Modelle, Erw. und überarb. Sonderdr). Berlin: Colloquium-Verl. Verfügbar unter: https://digitale-objekte.hbz-nrw.de/storage/2009/02/01/file_5/2790067.pdf
- Wildenhahn, K. (1973). *Über synthetischen und dokumentarischen Film*. Berlin: Kommunales Kino.
- Yakir, D. & Rouch, J. (1978). "Ciné-Transe": The Vision of Jean Rouch: An Interview. *Film Quarterly*, 31(3), 2–11. <https://doi.org/10.2307/1211721>

Technische Hochschule Ostwestfalen-Lippe

Fachbereich Medienproduktion



Selbstständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit mit dem Titel: **Welchen Einfluss hat die Kameraarbeit im Dokumentarfilm auf die Balance zwischen authentischer Beobachtung und ästhetischer Inszenierung?**

Selbstständig, ohne unerlaubte fremde Hilfe verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken (dazu zählen auch Internetquellen) entnommen sind, wurden unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht.

Detmold, 05.05.2025

Ort, Datum

Unterschrift