

Florian Herrmann

Fachbereich Medienproduktion

Bachelorarbeit

Zur Problematik des Authentischen in der Realisierung von dokumentarischen Filmen

Wintersemester 2025/2026

Erstprüfer: Prof. Dipl.-Reg. Sebastian Grobler

Zweitprüferin: Susanne Dietz

Technische Hochschule Ostwestfalen-Lippe



Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	3
2. Theoretischer Teil	4
2.1 Der Dokumentarfilm	4
2.1.1 Definition und zentrale Prinzipien	4
2.1.2 Entstehung und Entwicklung.....	6
2.2 Authentizität	8
2.2.1 Begriffserläuterung.....	8
2.2.2 Authentizität im Dokumentarfilm	8
3. Produktion „Garage Shaping“	10
3.1 Idee und Inspiration	10
3.1 Dreharbeiten	11
3.3 Inszenierung vs. Beobachtung.....	13
3.4 Postproduktion.....	14
4. Reflexion des eigenen Films	16
4.1 Erzeugung von Authentizität	16
4.2 Brüche, Widersprüche und Grenzen	17
4.3 Selbstpositionierung als Filmemacher	18
5. Fazit	18
Literaturverzeichnis	20
Eidesstattliche Erklärung	22

1. Einleitung

Sich selbst nicht verleugnen, authentisch bleiben und dennoch dem anderen so viel Platz schaffen, dass der das eigentlich Wichtige, das Hauptsächliche, die Hauptfigur ist, selbst das Authentische bleibt – das ist meiner Ansicht nach die einzige Kunst, die nötig ist, um einen gerade wegen seiner Subjektivität glaubwürdigen Dokumentarfilm zu machen (Schadt, 2005, S. 42).

Mit diesem Zitat wird eine zentrale Herausforderung des dokumentarischen Filmemachens beschrieben: Die Balance zwischen der subjektiven Perspektive der Filmemacher*innen und der subjektiven Wahrnehmung der Protagonist*innen. Die Erwartungshaltung des Publikums an Dokumentarfilme ist oft, die Realität möglichst unverfälscht dargestellt zu bekommen. Eine „objektive Berichterstattung“ (Schadt, 2005, S. 42) ist jedoch nicht möglich, da ein Film im Entstehungsprozess stets durch die subjektive Wahrnehmung seines Schöpfers geprägt wird.

Im Rahmen dieser Bachelorarbeit wird die Problematik der Authentizität im Dokumentarfilm untersucht und insbesondere der Frage nachgegangen, welche Rolle filmische Mittel, Inszenierung und persönliche Nähe zwischen Filmemacher*innen und Protagonist*innen für die Wahrnehmung von Authentizität spielen. Ziel ist es, die Erzeugung von Authentizität im Dokumentarfilm besser zu verstehen und anhand des praktischen Teils, dem selbst produzierten Dokumentarfilm *Garage Shaping*, eine Verbindung zwischen theoretischer Ausarbeitung und praktischer Umsetzung herzustellen.

Der theoretische Teil dieser Bachelorarbeit befasst sich zunächst mit einer Definition, den zentralen Prinzipien und der Entstehung des Dokumentarfilms. Außerdem wird der Begriff der Authentizität betrachtet, insbesondere im Kontext von Dokumentarfilmen. Anschließend widmet sich der praktische Teil der eigenen Produktion des Dokumentarfilms *Garage Shaping*, was mitunter die Ideenfindung, Dreharbeiten und Postproduktion umfasst. Dabei wird auf die Problematik des Authentischen bei der Umsetzung dokumentarischer Filme eingegangen. Im vierten Kapitel steht die Reflexion des eigenen Films im Fokus. Dahingehend wird die Erzeugung von Authentizität untersucht, Widersprüche und Grenzen aufgezeigt sowie eine Selbstpositionierung als Filmemacher vorgenommen. Die Verbindung von Theorie und Praxis soll es ermöglichen, Authentizität nicht nur abstrakt zu diskutieren, sondern konkret am praktischen Beispiel zu untersuchen. Ein abschließendes Fazit fasst die zentralen Erkenntnisse zusammen.

2. Theoretischer Teil

2.1 Der Dokumentarfilm

2.1.1 Definition und zentrale Prinzipien

Der Dokumentarfilm ist eine Form des Films, die sich auf die Darstellung realer Menschen, Ereignisse und gesellschaftlicher Themen konzentriert. Dabei ist es das größte Ziel, einen authentischen Einblick in die Wirklichkeit zu geben. Da Dokumentarfilme jedoch auch von der Perspektive der Filmemacher*innen beeinflusst werden, kann darüber diskutiert werden, ob und wann eine Wirklichkeit authentisch sein kann (vgl. Nichols, 2017, S. 10).

Laut Nichols (2017, S. 5) existiert keine eindeutig festgelegte Definition des dokumentarischen Films. Zur Annäherung nennt Nichols drei Grundprinzipien des Dokumentarfilms:

„1. Documentaries are about reality; they’re about something that actually happened“ (ebd., S. 5)

„2. Documentaries are about real people“ (ebd., S. 6)

„3. Documentaries tell stories about what happens in the real world“ (ebd., S. 7)

Außerdem lassen sich Dokumentarfilme in verschiedene *Modes*, sprich in verschiedene Kategorien einteilen (vgl. ebd., S. 22). Dabei ist es möglich, dass ein Film mehreren Kategorien gleichzeitig zugeordnet werden kann. Es werden die folgenden sechs Hauptformen unterschieden:

Der expositorische Dokumentarfilm (*The Expository Mode*) zeichnet sich durch eine klare, informative Erzählstruktur aus. In der Regel wird ein Voice-Over eingesetzt, um die Zuschauenden durch die Geschichte des Films zu leiten. Die meisten Menschen verbinden genau diese Kategorie mit Dokumentarfilmen. Im beobachtenden Dokumentarfilm (*The Observational Mode*), auch *Direct Cinema* genannt, wird ein reales Geschehen ohne Inszenierung oder Kommentare durch die Filmemacher*innen gezeigt, um Authentizität und das Gefühl des Beobachtens zu erzeugen. Filmemacher*innen nehmen im partizipativen Dokumentarfilm (*The Participatory Mode*) durch Interviews oder Gespräche aktiv Einfluss auf die Handlung und die Protagonist*innen. Das Hauptmerkmal des reflexiven Dokumentarfilms (*The Reflexive Mode*) ist der Fokus auf dem eigentlichen Entstehungsprozess. Im performativen Dokumentarfilm (*The Performative Mode*) werden persönliche Erfahrungen der Filmemacher*innen mit gesellschaftlichen Themen verbunden. Der poetische Dokumentarfilm (*The Poetic Mode*) konzentriert sich auf eine

künstlerische und assoziative Bildsprache statt auf die klassische Narration eines Geschehens. Jeder *Mode* ist eigenständig zu betrachten. Dennoch kommt es vor, dass Filmmacher*innen verschiedene *Modes* in unterschiedlichem Ausmaß miteinander kombinieren. (vgl. ebd., S. 22f.)

Nach Thorolf Lipp (2012, S. 130) bestehen die „Aufgaben von Dokumentaristen [...] darin, Geschichten zu erzählen, die von der Wirklichkeit handeln und diese gleichzeitig wie durch ein Brennglas verdichten“. Lipp unterscheidet zunächst zwischen fiktionalen und nonfiktionalen Filmen. Der *nonfiktionale* Film wird im weitesten Sinne auf Grundlage der drei oben genannten Aussagen von Nichols verstanden. Ein nonfiktionaler Film muss einen deutlichen Bezug zur historischen Realität aufweisen und verzichtet auf den Einsatz professioneller Schauspieler*innen. Demgegenüber stehen *fiktionale* Filme, die auf erdachten und konstruierten Welten basieren und in der Regel eine plotbasierte Handlung aufweisen (vgl. Lipp, 2012, S. 16). Lipp ist der Ansicht, dass der Begriff des Dokumentarfilms in diesem Kontext inflationär verwendet wird, da jährlich nur „eine sehr geringe Anzahl an Nonfiktionalen Filmen produziert [werden], die das Prädikat Dokumentarfilm wirklich verdienen“ (ebd., S. 31). Damit stellt er nicht die Qualität nonfiktionaler Filme infrage, die seinen aufgestellten Kriterien nicht entsprechen, sondern zielt vielmehr auf eine breitere Differenzierung des Begriffs Dokumentarfilm ab.

Zur Differenzierung wurde das fünfteilige Modell *Die Spielarten des Dokumentarischen* aufgestellt, das alle nonfiktionalen Filme hinsichtlich ihrer wesentlichen narrativen Strukturen umfasst (vgl. ebd., S. 32):

1. Plotbasierter Dokumentarfilm
2. Nonverbaler Dokumentarfilm
3. Documentary
4. Direct Cinema
5. Cinéma Vérité

Um die einzelnen Spielarten näher zu erläutern, wird im anschließenden Kapitel anhand von Beispielfilmen auf die geschichtliche Entwicklung des Dokumentarfilms eingegangen.

2.1.2 Entstehung und Entwicklung

Als einer der ersten Dokumentarfilme der Geschichte gilt der Film *Nanook of the North* von Robert Flaherty (1922 veröffentlicht). Der Film handelt vom Überleben einer Inuit Familie in der Arktis. Zwischen 1913 und 1920 dreht Flaherty viele Stunden Material, um eine möglichst reale Darstellung seiner Protagonist*innen zu erreichen. Nachdem er das gedrehte Material montiert, empfindet er dieses allerdings als langweilig. Aus diesem Grund und weil sein gesamtes Rohmaterial infolge einer Unachtsamkeit vollständig verbrennt, entscheidet er sich für einen anderen Ansatz, der schließlich zu dem Film führt, der bekannt wird. Flaherty inszeniert den Film bewusst, um die „im Aussterben begriffene archaische Kultur“ (Lipp, 2012, S. 54) einem Weltpublikum auf möglichst eindrückliche Weise zu präsentieren. Da die ursprüngliche Ausprägung dieser Kultur bereits nicht mehr existent war, verändert Flaherty die tatsächlichen Gegebenheiten bewusst zugunsten seiner Geschichte. Diese Vorgehensweise legitimiert er damit, dass er das Publikum auf diese Weise wirkungsvoller an einer fremden Kultur teilhaben lassen kann als durch unzusammenhängende Zufallsaufnahmen. Der Film lässt sich laut Lipp dem *plotbasierten Dokumentarfilm* zuordnen, da er klare Strukturen eines plotbasierten Dramas aufweist. Dabei ist es dem Regisseur wichtiger eine spannende Geschichte zu erzählen, als Rücksicht auf deren Wahrheitsgehalt zu nehmen (vgl. ebd., S. 52-55). Lipp bezeichnet *Naonok of the North* deshalb als „dokumentarisch angereicherten Spielfilm“ (ebd., S. 53).

In den 1920er Jahren entstehen die ersten *nonverbalen Dokumentarfilme*, etwa *Berlin, Die Sinfonie der Grossstadt* von Walter Ruttmann (1927) und *Man with the movie camera* von Dziga Vertov (1929). Im Gegensatz zum plotbasierten Dokumentarfilm erzählt der nonverbale Dokumentarfilm seine Geschichte allein durch Bild und Ton, ohne einem narrativen Plot zu folgen. Trotz des fehlenden Plots bedienen sich diese Filme einer Dramaturgie, wie der sinfonischen Form, die aus Literatur- und Musiktheorien abgeleitet ist (vgl. Lipp, 2012, S. 64).

Im Jahr 1932 prägt der britische Filmemacher John Grierson erstmals den Begriff „documentary“. Grierson institutionalisiert seine Idee der *Documentary* im Empire Marketing Board (EMB), einer Agentur der britischen Regierung für Öffentlichkeitsarbeit (vgl. ebd., S. 74). Mit *Drifters* (1929) dreht Grierson einen Film, der sein Publikum zwar unterhalten, aber hauptsächlich informieren und zur Meinungsbildung beitragen soll (vgl. ebd., S. 75).

In den 1950er Jahren bildet sich durch technische Innovation eine neue Form des Dokumentarfilms aus, das sogenannte *Direct Cinema*. Gemeinsam entwickeln Richard Leacock, Donn Alan Pennebaker und Robert Drew ein Gerät, das eine Bild-Ton-Synchronität ermöglicht. Ab diesem Zeitpunkt können Filmemacher*innen in einem kleinen, unauffälligen Team Bild und Ton parallel aufzuzeichnen, wodurch es möglich wird, das Geschehene aufzuzeichnen, ohne es selbst zu beeinflussen. Als stilbildend gilt der Film *Primary* (1960), der die Wahlkämpfe der damaligen US-Präsidentenwahlen dokumentiert und die beiden Kontrahenten John F. Kennedy und Hubert Humphrey porträtiert (vgl. ebd., S. 88).

Fast zeitgleich erforschen der Ethnologe Jean Rouch und Edgar Morin in Frankreich einen weiteren filmischen Ansatz, das *Cinéma Vérité*. Diese Form des nonfiktionalen Films wird häufig mit dem Direct Cinema verwechselt, was vor allem auf visuelle Gemeinsamkeiten beider Stile zurückzuführen ist. Beide Stile zeichnen sich durch eine handgeführte Kamera und Synchronton aus und den Verzicht auf Off-Stimmen aus. Im Gegensatz zum Direct Cinema beeinflusst das Cinéma Vérité das Geschehen aktiv, um bestimmte Reaktionen zu erzeugen. Dabei wird der Prozess des Filmemachens für den Rezipienten vollständig offengelegt. Im Cinéma Vérité wird die Kamera als Katalysator genutzt, um Reaktionen beim Protagonisten zu provozieren und „dramatisch zugespitzte Gefühle des Augenblicks“ (Lipp, 2012, S. 102) zu erzeugen. Die Vorstellung, dass Filmemacher*innen das Geschehen nur beobachten und nicht durch ihre Anwesenheit beeinflussen, wird somit konsequent abgelehnt. Mit *Chronique d'un été* (1961) schaffen Rouch und Morin einen Film zu Forschungszwecken, der zeigt, dass „Film ein von unzähligen Faktoren geprägtes soziales Konstrukt ist“ (ebd., S. 105).

Im Laufe der Zeit entwickeln sich die einzelnen filmischen Ansätze weiter und vermischen sich. Einige der beschriebenen *Modes* sind in der heutigen Dokumentarfilmlandschaft stärker vertreten, andere weniger bis gar nicht mehr vorhanden. Das hat unter anderem finanzielle Gründe, da beispielsweise ein Direct-Cinema-Film einen deutlich aufwendigeren und dadurch teureren Prozess erfordert als andere Stile. Zugleich lassen sich Wichtig die im Laufe der Filmgeschichte entwickelten narrativen Strukturen auch kombinieren, sodass daraus gleichermaßen gelungene Filme resultieren können. Lipp (2012, S. 12) betont, „eine einzige Urform des Dokumentarfilms gibt es nicht“.

2.2 Authentizität

2.2.1 Begriffserläuterung

Im Duden werden für den Begriff „Authentizität“ unter anderem die Synonyme Echtheit, Glaubwürdigkeit, Sicherheit und Verlässlichkeit aufgeführt (vgl. Authentizität, o. D.). Der Begriff leitet sich vom griechischen Wort „auto-entes“ ab, was so viel wie der Selbstvollendete bedeutet (vgl. Kalisch, 2000, S. 32).

Hattendorf (1994, S. 67) definiert den Begriff wie folgt:

Authentizität ist ein Ergebnis der filmischen Bearbeitung. Die 'Glaubwürdigkeit' eines dargestellten Ereignisses ist damit abhängig von der Wirkung filmischer Strategien im Augenblick der Rezeption. Die Authentizität liegt gleichermaßen in der formalen Gestaltung wie der Rezeption begründet.

Hattendorf verdeutlicht damit, dass erst eine Reaktion der Rezipient*innen darüber entscheidet, ob der*die Filmemacher*in es geschafft hat, Authentizität zu erzeugen. Authentizität ist also keine bloße Wiedergabe der Wirklichkeit, sondern eine von Filmemachenden geschaffene Realität, die der Wirklichkeit möglichst nah kommen soll.

2.2.2 Authentizität im Dokumentarfilm

Die Frage nach der Authentizität im Dokumentarfilm stellt sich bereits in Robert Flahertys Film *Nanook of the north* (1922 veröffentlicht). Flaherty inszeniert seinen Film bewusst, um ihn authentisch wirken zu lassen. Ein Vorgehen, das auf den ersten Blick paradox erscheint. Widerspricht nicht gerade eine Inszenierung jeglicher Authentizität?

Flaherty ist anderer Meinung und verfolgt das Ziel, dass seine Zuschauenden durch eine dramatisierte Geschichte stärker in den Bann der Lebensweise der Inuit gezogen werden als durch bloße Beobachtung. Er verfälscht also die Echtheit der Gegebenheiten, um dadurch einer authentischen Darstellung der Ursprünglichkeit seiner Geschichte näher zu kommen. Positiv anzumerken ist dabei, dass Flaherty lange vor Drehbeginn mit seinen Protagonist*innen zusammenlebt, um sich in die Thematik einzuarbeiten. Seinem Film wird deshalb zugeschrieben, eine

frühe Form der Kollaboration von Filmemacher*innen und Protagonist*innen zu sein, die zur Authentizität einer Geschichte beiträgt (vgl. Lipp, 2012, S. 52-55).

Ab Mitte der 1930er Jahre experimentiert Grierson in seinen *Documentaries* erstmals in der Filmgeschichte mit Synchrontonaufnahmen. Diese ersten Interviews an Originalschauplätzen sollen dem Publikum eine hohe Glaubwürdigkeit des Gesagten vermitteln. Dies gelingt mitunter, da sich das Publikum mit den gezeigten Protagonist*innen aus ähnlichen gesellschaftlichen Schichten identifizieren können (vgl. ebd., S.75). Ebenso werden Personen in nonfiktionalen Filmen als authentisch wahrgenommen, wenn sie ihre Emotionen zeigen. Ein Beispiel sind Interviews von Zeitzeugen in Geschichtsdokumentationen. Menschen, die emotional sprechen, wirken glaubhafter als solche, die einen Text aufsagen (vgl. Keilbach, 2021, S. 40).

Die handgeführte Schulterkamera des Direct Cinema ist ein visuelles Merkmal, das beim Publikum Authentizität des Gezeigten vermittelt. Verwackelte und unscharfe Bilder sowie fehlerhafte Tonaufnahmen suggerieren Realitätsnähe und Glaubwürdigkeit auf der Leinwand. Das Direct Cinema erreicht seine Wahrhaftigkeit, indem Momente direkt eingefangen werden. Eine Szene wird, auch wenn sie technisch nicht sauber gelungen ist, nicht wiederholt, was eine Authentizität des Moments suggeriert. Dies gilt auch für das bewusste Aus- oder Weglassen von Momenten, die sich ohne Nachstellung nicht darstellen ließen (vgl. Schadt, 2005, S. 25). Dadurch kann der Eindruck entstehen, dass dieser filmische Ansatz die Realität unverfälscht wiedergibt. Tatsächlich beeinflusst jedoch bereits die selektive Wahrnehmung des Kameramanns bzw. der Kamerafrau die Darstellung und in der Postproduktion nehmen Regisseur*innen direkten Einfluss auf die Wirklichkeit des Films, da Szenen aussortiert, verkürzt oder chronologisch verändert werden, um die Dramaturgie des Films zu erzeugen (vgl. Lipp, 2012, S. 98ff.). Das Cinéma Vérité nutzt die Offenlegung des Filmprozesses als Stärke. Regisseur*innen können dem Publikum transparent zeigen, wie der Film und seine Aussagen entstehen. Dies vermittelt Glaubwürdigkeit und führt wiederum zu Authentizität (vgl. ebd., S. 110).

Ein weiterer Aspekt wird von Thomas Schadt als „Poesie des Authentischen“ (Schadt, 2005, S. 108) bezeichnet. Gemeint sind zufällige und ungeplante Momente, die Filmemacher*innen nicht selbst herbeiführen können. Sie geschehen spontan und werden entweder im richtigen Moment mit der Kamera eingefangen oder verpasst. Laut Schadt besteht lediglich die

Möglichkeit, diese „vorbeifliegenden Realitätsperlen“ (ebd., S. 109) durch scharfe Beobachtung und ein erfahrenes Gespür zu erahnen (vgl. ebd., S. 108f.).

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Filmemacher*innen verschiedene Werkzeuge nutzen können, um eine Geschichte authentisch zu präsentieren. Dennoch kann „kein Nonfiktionaler Film die Wirklichkeit je so abbilden wie sie real existiert“ (Lipp, 2012, S. 16f.).

3. Produktion „Garage Shaping“

Der Dokumentarfilm *Garage Shaping* ist ein Einblick in die gleichnamige Surfergruppe, bestehend aus drei Freunden, die ihre eigenen Boards shapen, also herstellen, um damit zu surfen. Es werden drei Personen porträtiert, die ihrer Leidenschaft nachgehen, dabei auf Hindernisse stoßen und diese gemeinsam überwinden. Der Film hat eine Laufzeit von etwa 37 Minuten und die Produktion erfolgte zwischen Ende 2022 und Mitte 2025.

3.1 Idee und Inspiration

In erster Linie war es mir wichtig, eine Geschichte über Menschen zu erzählen, die für ihre Leidenschaft brennen. Durch einen Zufall lernte ich Lasse kennen, einen der Mitbegründer der Surfergruppe Garage Shaping. Sofort konnte ich seine Leidenschaft für das Thema Surfen spüren. Gemeinsam mit ihm entschied ich, ihn und seine Freunde mit der Kamera zu begleiten.

Da ich zuvor kaum Berührungspunkte mit dem Surfsport hatte, begann ich zunächst damit, mich intensiver mit dem Thema auseinanderzusetzen und verschiedene Surffilme anzusehen. Eine erste Inspirationsquelle für mein Projekt war der Film *LIVE TO SEA* von Freddie Meadows. Mit seinen eindrucksvollen Bildern und der sehr emotionalen Geschichte hat er mich dazu inspiriert, ebenfalls eine Geschichte über diese verrückten Menschen zu erzählen, die sich selbst bei eisigen Temperaturen auf ein Surfbrett stellen, um über das Wasser zu gleiten.

Garage Shaping sollte mein erster nonfiktionaler Film werden, den ich selbst produziere. Zwar war mir der Dokumentarfilm durch mein Studium und meine generelle Begeisterung für Film bereits ein Begriff, doch hatte ich mich vor Beginn dieses Projekts noch nicht eingehend mit der

Filmtheorie dazu beschäftigt. Ich bin generell ein Mensch, der neue Dinge praktisch erprobt, weshalb ich sehr schnell nach der Entscheidung für dieses Projekt mit den Dreharbeiten begann. Mein Gedanke dabei war, mit der Kamera möglichst nah am Moment zu sein und sichtbar zu machen, wer diese Männer sind und was sie auszeichnet.

3.1 Dreharbeiten

Eine klassische Vorproduktionsphase, wie ich sie aus fiktionalen Filmprojekten kannte, gab es in diesem Projekt nicht. Sämtliches Wissen über das Surfen und über Surffilme eignete ich mir erst im Verlauf der Dreharbeiten an. Meine Protagonisten ermöglichten mir, mit der Kamera in diese Welt einzutauchen, indem sie mich an allen relevanten Prozessen teilhaben ließen. Daraus resultierten über den gesamten Drehzeitraum etwa 61 Drehtage. Ein Großteil davon fand ich der Werkstatt der Gruppe statt, in der die Surfbords gefertigt wurden. Ich dokumentierte sowohl den Aufbau der Werkstatt als auch den Entstehungsprozess diverser Surfboards vom Rohling bis zum ersten Surf. Darüber hinaus begleitete ich Weihnachtsfeiern, Ausflüge in den Schnee, Indoor-Flusssurfen, Seminaren und die Produktion von Merch.

Regelmäßig unternahmen die Protagonisten Surfreisen mit dem selbst ausgebauten Camper. Zu Beginn der Dreharbeiten, befand sich die Gruppe in der Planungsphase der nächsten Surfreise. Das Ziel waren die Äußeren Hebriden in Schottland und mein Plan war es, das Ganze filmisch zu dokumentieren. Einige Monate später begleitete ich außerdem eine weitere Reise nach Ervik in Norwegen. Im Anschluss an diese Reise schloss ich die Dreharbeiten ab und begann mit der Postproduktion.

Technische Vorbereitung und Ressourcenplanung

Für die Produktion war es wichtig mit möglichst reduziertem technischem Aufwand und Equipment zu arbeiten, da sämtliche Kamera- und Tonaufnahmen von mir allein umgesetzt wurden, ohne weitere beteiligte Personen am Set. Der langen Produktionszeitraums machte es erforderlich, jederzeit auf das benötigte Equipment zugreifen zu können, ohne von Leihfristen oder externen Ressourcen abhängig zu sein. Zu den grundlegenden technischen Anforderungen

zählte eine Kamera mit entsprechenden Audioanschlüssen, ein Zoomobjektiv mit möglichst schnellem F-Stop für wechselnde Lichtverhältnisse sowie zwei bis vier Ansteckmikrofone, abhängig von der Anzahl der beteiligten Protagonist*innen. Ich habe mich bewusst dazu entschlossen ausschließlich mit natürlichem Licht zu arbeiten und kein Licht zu setzen. Diese Ausstattung ermöglichte es, schnell auf Situationen zu reagieren und nah an den handelnden Personen zu bleiben, ohne den dokumentarischen Prozess durch aufwendige Technik zu stören. Für aufwendigere Drehtage, insbesondere in Schottland und Norwegen, wurde das Setup gezielt erweitert. Zum Einsatz kamen unter anderem ein Teleobjektiv und ein Kamerastativ für wackelfreie Surfaufnahmen vom Strand aus. Um auch im Wasser filmen zu können, war zusätzlich eine B-Kamera mit Unterwassergehäuse erforderlich. Außerdem war ein Laptop mit Backupfestplatten für die Datensicherung und Materialsichtung vor Ort nötig. Dabei war es notwendig, die Auswahl des Equipments auf das Wesentliche zu beschränken, da der Stauraum im Camper begrenzt war. Auf den folgenden Fotos sieht man einmal exemplarisch die verschiedenen Kamerasetups für die Aufnahmen auf den Reisen.



Klassisches und leichtes „Handeld“ Setup bestehend aus der Kamera mit internem Akku, Zoomobjektiv und Shotgun Mikrofon.



Setup für weiter entfernte Surfaufnahmen bestehend aus der gleichen Kamera aber mit externem Akku, Telezoomobjektiv und Stativ



Unterwasserkamerasetup für Aufnahmen im und unter Wasser

3.3 Inszenierung vs. Beobachtung

Bereits zu Beginn der Dreharbeiten wurde mir deutlich, auf welche Weise ich das Projekt umsetzen möchte. Ziel war es unverfälschte und echte Momente einzufangen. Ich wollte im Hier und Jetzt sein. Die Gestaltungsmittel des Direct Cinema boten sich als naheliegender Ansatz an. Bewusste Inszenierung wollte ich vermeiden und lediglich der stille Beobachter des Geschehens sein. Ohne eine vorab festgelegte Dramaturgie oder einen vorgegebenen narrativen roten Faden begleitete ich die Protagonisten mit der Kamera im Moment des Geschehens.

Dieses Konzept erwies sich nur bis zu einem gewissen Punkt als umsetzbar. Im weiteren Verlauf wurde deutlich, dass eine vollständige Unsichtbarkeit von mir und der Kamera nicht möglich war. Zwar ließ sich die eigene Präsenz durch zurückhaltendes Verhalten reduzieren, dennoch blieb die Kamera für die Protagonisten stets spürbar und auch ich wurde vereinzelt in die Handlung miteinbezogen. Das fiel besonders auf, wenn ich mit einzelnen Personen drehte. In Grupsituationen trat dies weniger stark auf, blieb jedoch weiterhin präsent.

Der entscheidende Faktor im Umgang mit dieser Problematik war der Zeitfaktor. Je mehr Zeit ich mit der Gruppe verbrachte, desto authentischer verhielten sie sich vor der Kamera. In einigen Momenten entstand der Eindruck, als gerate die Kamera in den Hintergrund und werde vergessen. Dadurch hatte ich auch das Gefühl, Situationen einzufangen, die Schadt als "Poesie des Authentischen" (Schadt, 2005, S. 108) beschreibt. Demnach handelt es sich um Momente, die nicht planbar sind, sondern sich erst durch Nähe, Vertrauen und Zeit ergeben.

3.4 Postproduktion

Der Schnittprozess meines Films *Garage Shaping* lässt sich in vier Abschnitte einteilen:

- 1) Sichtung und Organisation des Materials
- 2) Entwicklung einer Dramaturgie
- 3) Resignation
- 4) Erkenntnis

1) Sichtung und Organisation des Materials

Die insgesamt knapp 61 Drehtage korrelierten mit etwa 14 TB Bild- und Tonmaterial auf meiner Festplatte. Entsprechend verbrachte ich zunächst viel Zeit im Schnittraum, um mir einen Überblick über die filmische Realität der letzten zwei Drehjahre des Projekts zu verschaffen. Während der Dreharbeiten hatte ich mir bereits eine nach Datum sortierte Ordnerstruktur angelegt, die sich in dieser Phase als sehr hilfreich erwies, insbesondere da mir die Inhalte einzelner Drehtage nicht mehr präsent waren.

2) Entwicklung einer Dramaturgie

Im nächsten Schritt begann ich, das sortierte Material zu sichten und in sich geschlossene Szenen zu bauen. Sprich kleine Beats für eine größere Dramaturgie zu formen. Dies erwies sich als langwieriger Prozess. Die bloße Menge an Szenen erschwerte es, eine übergeordnete Struktur zu erkennen, wodurch der Blick auf das große Ganze verhindert wurde.

3) Resignation

Die intensive und lang andauernde Arbeit im Schnittraum führte schließlich zu einer Phase der Stagnation. Es gelang mir nicht, aus dem Material eine Dramaturgie zu entwickeln, die sich inhaltlich und emotional stimmig anfühlte. Infolgedessen setzte ein Gefühl der Resignation ein und ich entschied mich, vorübergehend Abstand vom Projekt zu nehmen.

4) Erkenntnis

Nach einer mehrmonatigen Pause schaute ich mit einem frischen Blick auf mein Material und erkannte, dass eine stärkere Reduktion notwendig war. Ich entschied mich dazu, nach und nach Szenen vollständig zu entfernen. Dieser Prozess führte schließlich zu der Erkenntnis, den Film auf die Reise nach Schottland zu fokussieren, da sich erstmals das Potenzial für eine Dramaturgie abzeichnete. Nachdem ich eine für mich schlüssige Dramaturgie gefunden hatte, begann ich damit den Schnitt abzurunden und der Film ging weiter ins Color Grading, das von Johannes

Feltkamp übernommen wurde sowie ins Sounddesign, das Mika Beckmann verantwortete. In enger Zusammenarbeit wurde der Film fertiggestellt.

4. Reflexion des eigenen Films

4.1 Erzeugung von Authentizität

Während der Dreharbeiten stellte sich für mich wiederholt die Frage, wie authentisch ein Film überhaupt sein kann. Ist das, was vor der Kamera passiert, tatsächlich "echt", oder geschieht es nur durch die Präsenz der Kamera? Ich hatte das Gefühl, je mehr Zeit ich mit den Protagonisten meines Films verbrachte, desto authentischer wurden sie vor der Kamera. Auch die Drehumstände trugen zu einer gewissen Authentizität bei. Ein Beispiel: Nach einer längeren Surfsession kommen die Jungs aus dem kalten Wasser, konzentrieren sich auf andere Dinge wie Umziehen oder etwas Warmes zu trinken und merken kaum, dass ich gerade filme. Auf diese Weise gelang es mir, echte Momente einzufangen. Relativ früh im Film gibt es die Szene, in der Lasse und Sören eins der Surfboards für die kommende Reise nach Schottland shapen. Ab 04:37:00 spricht Sören direkt in die Kamera und sagt: „Schneiden wir alles raus“. Zum ersten Mal wird hier bewusst der Prozess des Filmemachens offengelegt. Dies wiederholt sich im Verlauf des Films mehrmals und trägt meiner Meinung nach zu einer höheren Authentizität bei. Im weiteren Verlauf der Reise durch Schottland werden die Männer zunehmend frustrierter, weil sie keine guten Wellen zum Surfen finden. Die Entwicklung von Emotionen ist deutlich spürbar. Zunächst wird das Ausbleiben guter Wellen noch weggelächelt und optimistisch auf den nächsten Surfspot gehofft. Als auch dort die Aussicht auf gute Wellen ausbleibt, wird die Stimmung das erste Mal ernüchternder. Gegen Ende des Films erreicht die Frustration schließlich ihren Höhepunkt. Wie im theoretischen Teil dieser Arbeit erläutert, wirken gerade diese echten und starken Emotionen der Protagonisten besonders authentisch. Dies wird insbesondere dadurch verstärkt, dass die Zuschauenden den gesamten Leidensweg miterlebt haben und somit die emotionalen Höhen und Tiefen nachvollziehen können.

Ich erkannte relativ früh zu Beginn der Dreharbeiten, dass ich die größtmögliche Authentizität nicht als stiller Beobachter erreichen würde, sondern indem ich den Film gemeinsam mit meinen Protagonisten gestalte. Besonders hervorheben möchte ich das mir entgegengebrachte Vertrauen meiner Protagonisten. Ohne dieses Vertrauen wäre eine solche Dynamik gar nicht erst möglich gewesen. Ich bin überzeugt, dass gerade dieser gemeinsame Prozess entscheidend zur Authentizität des Films beigetragen hat.

4.2 Brüche, Widersprüche und Grenzen

Da ich versucht habe, mich nicht aktiv ins Geschehen vor der Kamera einzumischen, hatte ich keine Kontrolle darüber, was als nächstes passieren würde. Das bedeutete, wenn ich einen Moment verpasste festzuhalten, war er für immer weg. Das passierte tatsächlich regelmäßig und ist meiner Meinung nach auch unvermeidbar. Manchmal lag es daran, dass ich Situationen, die für den Film spannend waren, zu spät erkannte. Manchmal bekam ich Momente auch nicht mit, wenn ich mit meiner Kamera mit Teleobjektiv allein am Strand stand. In dieser 24-stündigen Drehsituation, war es unmöglich, alles einzufangen. Auch ich musste irgendwann essen, schlafen und auf die Toilette gehen. Außerdem war ich trotzdem Teil der Gruppe und beteiligte mich selbstverständlich auch an den anfallenden Aufgaben, wie zum Beispiel Geschirr spülen. Um dem Verpassen wichtiger Momente entgegenzuwirken, versuchte ich meine Kamera so gut es geht drehbereit bei mir zu haben, um spontane Situationen einfangen zu können.

Der größte Bruch mit den bisher verwendeten gestalterischen Mitteln zeigt sich am Ende des Films. Es ist der erlösende Moment für die Männer, in dem sie endlich eine gute Welle finden. Hier setzte ich auf eine Montage von Surfaufnahmen aus diversen Perspektiven, untermalt mit Musik. So wie es für die Männer eine Belohnung ist, dass sie nach den ganzen Strapazen endlich eine Welle zum Surfen gefunden haben, wird hier auch das Publikum für seine Geduld beim Zuschauen „belohnt“.

4.3 Selbstpositionierung als Filmemacher

Ich sehe mich selbst nicht als den neutralen Beobachter mit der Kamera, sondern vielmehr als Teil eines sozialen Gefüges, das den Film erst möglich gemacht hat. Authentizität entsteht in diesem Kontext nicht durch die Illusion objektiver Distanz, sondern durch Nähe, Vertrauen und die gemeinsam verbrachte Zeit.

Jede Entscheidung, vom Kamerawinkel bis zur Auswahl der Szenen in der Postproduktion, beeinflussen die Wahrnehmung der Zuschauenden. Authentizität entsteht also gerade durch diese Subjektivität im Entstehungsprozess.

Gleichzeitig muss ich anerkennen, dass ich durch meine Anwesenheit und Wahrnehmung selbst Einfluss auf das Geschehen genommen habe. Momente, die ich verpasst oder nicht erkannt habe, bleiben unaufgezeichnet und zeigen die Grenzen meiner Rolle als Filmemacher.

5. Fazit

Im Hinblick auf die zentrale Fragestellung dieser Arbeit lässt sich zusammenfassen, dass filmische Gestaltungsmittel, die Inszenierung einer Geschichte und die persönliche Nähe zwischen Filmemacher*innen und Protagonist*innen eine entscheidende Rolle für die Wahrnehmung von Authentizität in dokumentarischen Filmen spielen. Ausgangspunkt bildet dabei die Erkenntnis, dass der Dokumentarfilm trotz seines Anspruchs auf Realitätsnähe stets von der Subjektivität des Entstehungsprozesses geprägt ist. Aus der theoretischen Auseinandersetzung mit Dokumentarfilmen geht hervor, dass es keine einheitliche Schablone zur Erstellung von Dokumentarfilmen gibt. Vielmehr bedienen sich Dokumentarfilmer*innen einer Vielzahl von gestalterischen Mitteln, um eine authentische Wirkung zu erzielen.

Ist es mir nun gelungen einen authentischen Film zu machen? Eine klare Antwort auf diese Frage gibt es nicht, sie liegt im Auge der Zuschauenden. In meinem Film *Garage Shaping* lassen sich Gestaltungsformen finden, die laut der Theorie zu einer authentischen Darstellung der Realität beitragen. Was tatsächlich vor Ort passiert ist, können nur ich als Filmemacher und meine Protagonisten beantworten, da wir selbst dabei waren. Die Realität des Mediums Film kann

dadurch eine andere sein als die Realität selbst. Authentizität entsteht eben erst im Kopf der Rezipient*innen. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Authentizität im Dokumentarfilm kein erreichbarer Endzustand ist, sondern ein dynamischer Prozess. Die Verbindung von theoretischer Auseinandersetzung und praktischer Umsetzung zeigt, dass eine reflektierte Auseinandersetzung mit der eigenen Rolle als Filmemacher*in entscheidend zur Glaubwürdigkeit eines dokumentarischen Films beiträgt. Die Dreharbeiten zu *Garage Shaping* haben gezeigt, dass Nähe und Vertrauen zwischen Filmemacher*innen und Protagonist*innen entscheidend sind, um authentische Momente einfangen zu können, die über reine Beobachtung hinausgehen. Die gewonnenen Erkenntnisse lassen sich auf andere nonfiktionale Filmprojekte übertragen und können für ein besseres Verständnis, wie und wo Authentizität entsteht, sorgen. Für mich persönlich konnte ich einige Erfahrungen in der Umsetzung eines solchen Projekts sammeln. Mit Ausblick auf ein weiteres nonfiktionales Projekt würde ich aber gerne versuchen mir vor Drehbeginn ein konkreteres Konzept zu erarbeiten, um zielgerichteter und gerade in der Postproduktion effizienter arbeiten zu können.

Literaturverzeichnis

- Balke, F./ Fahle, O. & Urban, A. (Hrsg.) (2020). Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart. Bielefeld: transcript Verlag.
- Fahle, O. (2020). Theorien des Dokumentarfilms zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag.
- Lipp, T. (2012). Spielarten des Dokumentarischen. Einführung in Geschichte und Theorie des nonfiktionalen Films. Marburg: Schüren.
- Nichols, B. (2017). Introduction to Documentary. Bloomington, Indiana: Indiana University.
- Niney, F. (2011). Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms: 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen. Marburg: Schüren.
- Schadt, T. (2005). Das Gefühl des Augenblicks: zur Dramaturgie des Dokumentarfilms. 2. Auflage Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe.
- Vakalopoulos, T. (2021). Digitalisierung im Dokumentarfilm: der Einfluss digitaler Filmproduktionstechnik auf den Dokumentarfilm. Baden-Baden: Tectum Verlag.
- Wortmann, V. (2023). Authentisches Bild und authentisierende Form. 2. Auflage. Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Hattendorf, M. (1994). Dokumentarfilm und Authentizität – Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Band 4 der Reihe „Close Up – Schriften aus dem Hause des Dokumentarfilms. Konstanz.
- Kalisch, Eleonore (2000). Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung. In: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.) (2007): Inszenierung von Authentizität. 2. Auflage Tübingen: Francke

Onlinequellen:

Freddie Meadows „Live to Sea“ <https://www.youtube.com/watch?v=LNy9jJXnoCw> abgerufen am 14.01.2026

Wenzel, Eike: Eva Hohenberger (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. In: MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews, Jg. 15 (1998), Nr. 2, S. 155-157. <http://dx.doi.org/10.25969/mediarep/8321> abgerufen am 10.01.2026

Keilbach, Judith: Authentizität als filmische Konstruktion. In Christoph Classen, Achim Saupe und Hans-Ulrich Wagner (Hg.), Echt inszeniert. Historische Authentizität und Medien in der Moderne, Potsdam 2021 S. 31-57 <https://doi.org/10.14765/zzf.dok-2443> abgerufen am 10.01.2026

Dudenredaktion, o. D.: Authentizität, Duden online, abgerufen am 09.01.2026, <https://www.duden.de/node/11519/revision/1393443>

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Bachelorarbeit selbstständig und ohne unerlaubte fremde Hilfe angefertigt, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und die den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Bielefeld, den 27.01.2026

Florian Herrmann

(Florian Herrmann)

Matrikelnummer: 15412095