

Technische Hochschule Ostwestfalen-Lippe
Fachbereich 2: Medien und Kultur (B.A.)

Bachelorthesis

Best Practices beim Dreh von Dokumentarfilmen Anwendungen an einem Praxisprojekt

Betreuender Professor: Prof. Dipl.-DoP Georgij Pestov

Zweitprüfer: Dipl.-Kam. Dominik Moos

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	1
2 Kurzvorstellung des Praxisprojekts	2
3 Sammlung und mögliche Anwendungen von Best Practices im Praxisprojekt	3
3.1 Einordnung der Vorgehensweise	3
3.1.1 Begriffsverwendung „Best Practices“	3
3.1.2 Literaturnutzung und Wissenschaftlichkeit	5
3.1.3 Eingrenzung des Themenfeldes	5
3.1.4 Herangehensweise und Darstellung	5
3.2 Anwendung der Best Practices	7
3.2.1 Wahl der Kameraoptik	7
3.2.2 Wild Tracks und Set Ton	10
3.2.3 Pannen, Checklisten und Zuständigkeiten	12
3.2.4 Fokus Interviewführung: Das Standard-Interview-Setup	13
3.2.5 Fokus Interviewführung: Timing der O-Töne	16
3.2.6 Fokus Interviewführung: Zeitpunkt, Art und Präsenz der Fragestellung	18
3.3 Kritische Auseinandersetzung	22
4 Fazit	22
5 Literatur	23
6 Anhang	24
6.1 Genutzte Hilfsmittel	24

1 Einleitung

Inhalte der vorliegenden Arbeit beziehen sich zu großen Teilen auf ein Praxisprojekt, welches vom Autor dieses Dokuments in einer Gruppe von drei Leuten selbst durchgeführt wurde. Es handelt sich dabei um die Produktion eines Dokumentarfilms, welches Personenportraits von zwei Frauen aus der ehemaligen Colonia Dignidad erstellt. Im Folgenden wird auf jenes Projekt mit „das Praxisprojekt“ verwiesen.

Die Arbeitsweise bei Filmproduktionen im Dokumentarfilm ist das Produkt einer langen Historie und Tradition. Wie genau die Haltung der Crew zu den Personen vor der Kamera ist, wie konkret mit bestimmter Technik umgegangen wird und welche Abläufe zum Einsatz kommen hat sich über viele Jahrzehnte entwickelt. Auf diesem Weg haben sich einige Methoden und Vorgehensweisen als besonders nützliche Best Practices herauskristallisiert.

Als Forschungsfrage soll untersucht werden, was die genauen Bedingungen sind, in denen ausgewählte Best Practices anwendbar sind.

Diese Untersuchung geschieht im Bezug zu den tatsächlichen Erfahrungen innerhalb des Praxisprojekts. Diese Erfahrungswerte werden hierfür mit den Hinweisen und Empfehlungen der Best Practices aus der Literatur verglichen. Bei dieser Zusammenführung wird betrachtet, inwiefern und in welchem Rahmen eine Anwendung tatsächlich sinnvoll ist. Dabei wird herausgestellt, inwiefern die Best Practices, wie sie in der Literatur beschrieben sind, in der tatsächlichen Durchführung des Praxisprojekts anwendbar gewesen wären, beziehungsweise welche spezifischen Umstände eine Anwendung der jeweiligen Best Practice einschränken.

Um das zu Untersuchen wird einerseits betrachtet, welche Bedingungen für die jeweiligen Best Practices vorherrschen sollten und andererseits was die konkreten Effekte, aber auch Limitationen sind, welche mit der Anwendung einer Best Practice einhergehen, um anhand dessen eine Einschätzung zu geben, in welchen Situationen eine spezifische Best Practice anwendbar ist.

2 Kurzvorstellung des Praxisprojekts

Das Praxisprojekt der Bachelorarbeit ist die Produktion eines Dokumentationsfilms über eine Gruppe an Menschen, welche heutige Überlebende der deutschen Kolonie „Colonia Dignidad“ sind.

Menschen der Kolonie sind Anfang der 60er-Jahre illegal aus Deutschland nach Chile emigriert und haben sich dort schnell in Sektenstrukturen formiert. Die religiös begründete gesellschaftliche Struktur ging vor allem von Paul Schäfer, dem Anführer der Gemeinschaft aus und hielt auch noch bis nach seiner Flucht Ende der 90er-Jahre an¹.

Selbst nach dem Verschwinden von Paul Schäfer benötigte es von politischer, soziologischer und psychologischer Seite sehr viel Aufwand um die sektenhaften Strukturen und Denkweisen der Koloniebewohner zu durchbrechen. Dieser Prozess ist bis heute nicht abgeschlossen und bedeutet gerade für die Individuen, welche in die Sekte hineingeboren wurden, eine psychologisch anspruchsvolle Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung und Einordnung der eigenen Identität, des Weltbildes und gesunder sozialer Strukturen².

Erschwerend kommt außerdem hinzu, dass die gesellschaftlichen Regelungen der Kolonie weiterhin ähnliche sektenhafte Strukturen beinhaltet wie damals – wenn auch in abgeschwächter Form. Somit wird den heute noch dort lebenden „Kolonos“ kein nüchterner Abstand ermöglicht, um sich mit den Missständen der Vergangenheit auseinanderzusetzen und mit der nötigen Nüchternheit die Zeit von damals zu reflektieren.

Der entstandene Film des Praxisprojekts soll mittels zweier Protagonistinnen ein Portrait von Menschen aufzeigen, welche genau dieser Herausforderung entgegenstehen: In die Kolonie hineingeboren, die Kolonie unter Schäfer überlebt und heute noch in derselben Kolonie wohnhaft. Der Versuch sich von einem sektengeprägten Denken zu trennen während man weiterhin Teil eines sektenhaften Systems ist, eröffnet die

¹. (Vgl. Auswärtiges Amt 2021)

² Eine Anzahl an dieser Herausfordernden Lebensentwürfe werden im Buch „Lasst uns reden“ näher beleuchtet (vgl. Rittel und Karwelat 2022)

Möglichkeit Themen wie Resilienz, Vergebung, den Umgang von „Opfer“ zu „Täter“ und vieles mehr zu behandeln.

Der Film soll die beiden Frauen ein Stück weit durch ihr Leben begleiten und ihre Ansätze, Versuche und Erfolge zeigen, sich von den Traumata der Vergangenheit zu trennen und ein erfülltes Leben zu führen – und das, während sie sich weiterhin auf denselben Schauplätzen befinden auf denen auch ihre Folterungen und Indoktrinierungen stattgefunden haben und im Umfeld derselben Menschen leben die sie damals misshandelt haben.

Um dieses komplexe Thema in einer Kurzdokumentation in Szene zu setzen, bestand die Crew während der Produktion vor Ort aus drei Leuten und verbrachte ca. dreieinhalb Wochen in dem chilenischen Ort „Villa Baviera“ (ehemals „Colonia Dignidad“), um sich in dem Dorf zu vernetzen und Aufnahmen zu machen. Das Team teilte sich in die Rollen Regie, Kamera und Ton auf. Ton sowie die technische Unterstützung der Kameraarbeit wurden vom Autor dieses Dokuments übernommen. Auf die genaue Aufteilung der Verantwortungsbereiche wird im Kapitel 3.2.3 näher eingegangen.

Die Finanzierung des Projekts erfolgte größtenteils durch Preisgelder und öffentliches Crowdfunding. Das Equipment stammte zum größten Teil aus dem Technikbestand der Technischen Hochschule Ostwestfalen-Lippe, von der das Projekt betreut wurde. Weitere Details zur Produktion werden im direkten Bezug zu den einzelnen Best Practices im folgenden Kapitel dargestellt.

3 Sammlung und mögliche Anwendungen von Best Practices im Praxisprojekt

3.1 Einordnung der Vorgehensweise

3.1.1 Begriffsverwendung „Best Practices“

In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff „Best Practice“ verwendet. Wird hier von Best Practice gesprochen, ist damit eine Methodik, Anwendung oder Praxis gemeint,

welche sich nach einiger Zeit oder häufiger Anwendung als nützlich und besser etabliert hat als mögliche Alternativen. Sie wird auch als „bestmögliche (bereits erprobte) Methode[...] zur Durchführung [oder] Umsetzung von etwas“³ beschrieben.

„Bestmöglich“ oder „besser“ ist hierbei ein loser Begriff. Wird von „besser“ gesprochen, wird zugleich der Bezug zu einem festgelegten Ziel klar. Eine Methode mag für das Erreichen eines definierten Ergebnisses die effektivste sein, für ein anderes Ergebnis hingegen ungeeignet. Die Nutzung eines Gimbalsystems mag eine Einstellung ruhig und sauber wirken lassen. Soll eine Szene in der visuellen Sprache jedoch chaotisch und rastlos wirken, kreierte das Gimbalsystem eine visuell angenehme Erfahrung, verfehlt aber den gewünschten Effekt.

Äußere Einflüsse spielen bei der Findung einer Best Practice ebenso eine Rolle. Sollen visuell ansprechende Bilder erzeugt werden, mag es eine geeignete Methode sein, große Lampen und Equipment zu verwenden. Hier können im Zuge einer Auslandsdokumentation allerdings schnell Limitationen bei der Zeit (und ggf. dem Budget) aufkommen, welche eine Best Practice bedingen können, da mit diesen Limitationen auch ein „bestmöglicher“ Umgang gefunden werden muss.

Dabei beziehen sich äußere Einschränkungen nicht nur auf bloße Ressourcen wie die Menge der Zeit, welche an dem Drehort zur Verfügung steht. Selbst in einer idealisierten Vorstellung, in der die Zeit und das Budget im Überfluss vorhanden sind, kann die falsche Gewichtung der Ressourcen das Ergebnis mit bedingen. Vorstellbar wäre, dass der technische Anteil eine zu zeitaufwendige Rolle spielt und ein wichtiger Moment verpasst wird. Es wird also klar, dass mit der Beschreibung einer Best Practice auch die genauen Zielvorstellungen und Limitationen geklärt werden müssen, um die Effektivität bemessen zu können.

Des Weiteren wird in dieser Arbeit die Beziehung einer Best Practice zu dessen Auswirkung, – also das Verhältnis von Input und Output – nicht im Sinne einer Kausalität verstanden, sondern als Plausibilität und einander korrelierend. Die Anwendung einer Methode mag ein gewünschtes Ergebnis begünstigen, hat dieses allerdings

³ (Duden, o.D., s.v. „Best Practice“)

nicht unter allen Umständen zur Folge, wie es bei einer mathematischen Gleichung der Fall wäre. In diesem Sinne hat auch die Betrachtung, inwiefern sich Best Practices hypothetisch auswirken würden, hier eher die Absicht einen fundierten und bewussten Umgang in praktischen Situationen aufzuzeigen, als „Wenn-Dann“ Beziehungen aufzubauen.

3.1.2 Literaturnutzung und Wissenschaftlichkeit

Bei einer Analyse der Nutzung von Memes in der Internetkultur können Instagram Posts und Chatverläufe nutzbare Quellen sein, welche in sich keine Wissenschaftlichkeit beanspruchen. Das steht jedoch nicht im Widerspruch zu einer wissenschaftlichen Vorgehensweise, bei der aus diesen Quellen medienwissenschaftliche Erkenntnisse geschöpft werden können. So wird auch in dieser Ausarbeitung vorgegangen und auf Quellen zurückgegriffen, welche sich zum Teil nicht auf wissenschaftlich nachprüfbar Werte stützen, jedoch durch ihre Charakteristik als Handbuch und Ratgeber, heute tatsächlich genutzte Methoden und Umgangsweisen aufzeigen.

3.1.3 Eingrenzung des Themenfeldes

Bei der Behandlung von Best Practices beim Dreh von Dokumentarfilmen wird schnell die Menge an möglichen Themen klar, auf die sich diese beziehen lassen. In dieser Ausarbeitung wird lediglich eine Auswahl behandelt. Diese ergibt sich aus erlebten Umständen und dem aufgenommenen Filmmaterial des durchgeführten Praxisprojekts. Hierbei liegt der Fokus auf der Produktion vor Ort und der Schwerpunkt wird auf technische Aspekte, Interviewführung und den Umgang innerhalb der Crew gelegt.

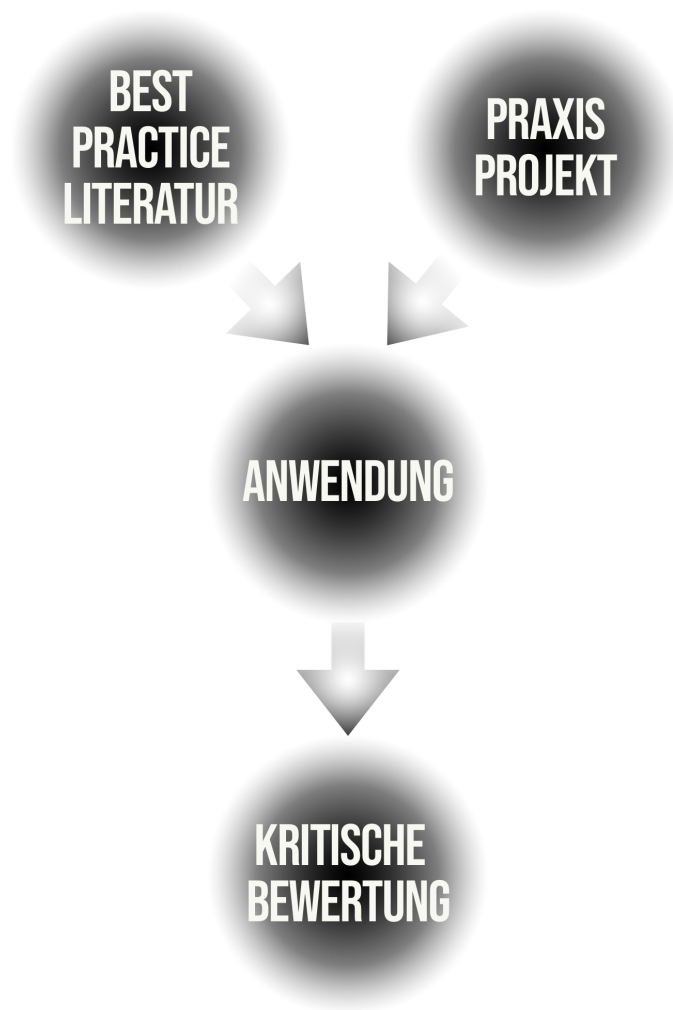
3.1.4 Herangehensweise und Darstellung

Um zu untersuchen was die genauen Bedingungen sind, in denen Best Practices anwendbar sind werden sie im Nächsten Schritt mit den tatsächlichen Erfahrungen des Praxisprojekts zusammengeführt und darauf angewandt. Um diese Anwendung praxis-

nah und zugleich eine strukturiert zu behandeln, wird der Transfer in vier Schritten durchgeführt:

1. Eine Best Practice aus der Literatur wird vorgestellt,
2. die Umstände, Erfahrungen und *tatsächlich angewandten* Methoden aus dem Praxisprojekt werden aufgezeigt,
3. eine mögliche Anwendung der Best Practice in dem Fallbeispiel wird herausgearbeitet
4. die Anwendung wird auf ihre Sinnhaftigkeit geprüft und im Kontext von Zielsetzung und Limitationen bewertet (siehe Kapitel 3.1.1).

Für eine kohärente Zusammenführung von Literatur und Praxisprojekt werden die aufgeführten Schritte nicht zwangsläufig getrennt voneinander abgehandelt, sondern zeigen lediglich die grundlegende Herangehensweise auf.



Darstellung 1.
Quelle: Eigene Veranschaulichung.

3.2 Anwendung der Best Practices

3.2.1 Wahl der Kameraoptik

Michael Rabiger spricht in „Dokumentarfilmregie“ die Wahl der Optiken an: „Ein echter Weitwinkel-Zoom vereinfacht die Kameraarbeit aus der Hand erheblich, denn er fängt einen größeren Teil der Szene ein und erlaubt bewegte Einstellungen, die ruhiger aussehen“⁴. Hier wird der Ansatz beworben, technisches Equipment so auszulegen, dass die Umgebung möglichst umfänglich eingefangen wird.

⁴ (Rabiger 2008, S.290)

Die Wahl der Brennweite entscheidet letztendlich über viele Aspekte. Die Größe der Schärfentiefe, die Tendenz zu einer Verzerrung des Bildes in den Randgebieten des Bildausschnitts, das Gefühl von Geschwindigkeit und Kamerabewegung und letztendlich die Größe des Betrachtungswinkels. In der Best Practice wird hierbei der Fokus auf die letzten beiden Aspekte gelegt. Weiter im Text empfiehlt Rabiger die Nutzung eines Zoom-Objektivs welches eine untere Brennweite von 9 oder 10 mm besitzt. Das bezieht er auf das Filmen auf 16-mm-Film⁵ was einem horizontalen Blickwinkel von ca. 66° und damit einem vergleichbaren Bildwinkel von einem 32 mm Objektiv auf einem Vollformat Sensor entspricht⁶.

Im Praxisprojekt wurden für den Film insgesamt zwei Objektive genutzt. Jeweils Zoomoptiken, welche eine Brennweite von 12 bis 24 mm und 24 bis 70 mm hatten und auf einer Kamera mit APS-C-Sensor genutzt wurden. In den Interviewszenen kamen zwei Kameras und damit beide Objektive zugleich zum Einsatz. Die A-Kamera stand nah an der Interview führenden Person und wurde dazu genutzt, die Person mit der weitwinkligen Optik im Umgebungskontext zu zeigen, während die B-Kamera mit bis zu 70 mm Brennweite noch einmal nähere Einstellungen mit größerem Fokus auf die Mimik der Person ermöglichte.

Wurde mit nur einer Kamera gefilmt, wurde tatsächlich häufig die weitwinklige Optik gewählt. Es gab viele Situationen, in denen der größere bildliche Kontext tatsächlich viele Vorteile hatte. Unterhielten sich zwei Personen im Freien und hatten einen größeren Abstand zueinander, konnten beide Personen gezeigt werden, während der physikalische Abstand nahe genug blieb, um dem Zuschauer das Gefühl zu geben, als dritte Person direkt daneben zu stehen.

⁵ (vgl. Rabiger 2008, S.290)

⁶ (siehe hier auch eine genauere Auflistung eines 9,5 mm Objektivs und dessen Field of View: Ryan 1993, S.189)



Bild 1: Cadrage mit dem weitwinkligen Objektiv.
Quelle: Rohmaterial aus dem Praxisprojekt.

Die Nutzung eines weitwinkligen Objektivs stellte sich im Praxisprojekt als gute Möglichkeit heraus, eine Menge an Effekten zu erreichen, die sich häufig mit den typischen Zielen des Dokumentarfilms überschneiden. Es liefert die Möglichkeit,

- Orientierung zu geben,
- große Räume und weite Landschaften zu zeigen,
- Übersicht und viel Kontext geben, um die gezeigten Personen und Geschichten in der Welt und der Umgebung zu verorten
- und physische Nähe zu vermitteln.

Die Auseinandersetzung mit der Wahl des Kameraobjektivs hat zugleich auch Auswirkungen auf die cineastische Wahrnehmung und lässt sich somit auch als Umgang mit der Filmsprache der Kamera beschreiben. Die Wahl des Objektivs bekommt damit ebenso die Aufgabe, Aussagen visuell zu vermitteln oder zu unterstreichen statt nur möglichst steril und allumfänglich einen Ort oder Menschen zu dokumentieren.

So kann beispielsweise ein Teleobjektiv genutzt werden, um eine Person visuell eingeeengt und absichtlich ohne Weite oder Möglichkeit zur Flucht zu zeigen, also bewusst *nicht* frei und in einem weiten Kontext. Das Ziel möglichst viel Umgebung für

den Zuschauer zu dokumentieren kann also dem Ziel entgegenstehen, in der Filmsprache dramatische oder künstlerische Aussagen zu nutzen. Diese sich möglicherweise widersprechenden Ziele geben Raum dazu, von der Kamera und Regie diskutiert und verhandelt zu werden, um für den entsprechenden Film eine bewusste Haltung zu entwickeln.

3.2.2 Wild Tracks und Set Ton

Eine weitere Best Practice ist die Aufnahme von *Wild Tracks*, also Aufnahmen „von Tönen, die für die Verstärkung der Tonsur [...] später nützlich werden können“⁷. Es soll mithilfe von Geräuschen, die im Kontext des Filmortes gehört werden können, eine Klangwelt geschaffen werden, welche den Film auf akustischer Ebene einordnet⁸. Es ist damit die Art von Tonaufnahme, die nicht Set-Ton ist – und somit nicht den Zweck erfüllt, synchron zur Kamera geschnitten zu werden. Daher muss sie auch nicht synchron zu ihr aufgenommen werden.

Im Praxisprojekt wurde diese Methode ebenso angewandt. Es gab einige Phasen, in denen die Kamerafrau zusammen mit dem Tonmann ohne Darsteller die Umgebung „erkundet“ haben und B-Roll Aufnahmen sowie asynchrone Wild Tracks aufgenommen wurden. Dies waren beispielsweise das Wehen des Windes durch die Erntefelder auf dem Gelände der Kolonie, das Vorbeifahren eines Autos oder elektrischen Kleinrads oder das sehr spezifische Kreischen einer lokal ansässigen Vogelart. Dieses Material dient dann dem Sounddesigner in der Postproduktion, welcher daraus eine Klanglandschaft zusammenbaut, beziehungsweise einzelne Elemente wie das vorbeifahrende Elektro-Kleinrad mit entsprechendem Tonmaterial umgibt.

Etwas schwieriger ergab es sich dann im Praxisprojekt mit dem Set-Ton an sich. Einerseits gab es Interviewszenen, in denen sich eine Protagonistin für eine Stunde auf einen Stuhl setzte und die Kamera und der Ton die gesamte Zeit ununterbrochen lief, was für die Synchronisation von Bild und Ton unproblematisch war. Es wurden allerd-

⁷ (Rabiger 2008, S.322)

⁸ (vgl. Rabiger 2008, S.322)

ings auch einige Szenen in einem Setting gedreht, wo die Protagonistin ihrem gewohnten Alltag nachging und von dem Filmteam begleitet wurde. Diese Drehs konnten länger dauern und wurden aus Gründen der Datenmengen nicht mit einer durchgehenden Aufnahme gefilmt – teilweise lagen auch längere Autofahrten zwischen den einzelnen Takes. Bei diesen Aufnahmen war der Set-Ton notwendig, also die zur Kamera synchrone Tonaufnahme. Da der Ton mit einem externen Recorder unabhängig von der Kamera aufgenommen wurde, entstand daraus dann allerdings die Herausforderung, dass die einzelnen Takes, sprich jedes starten und beenden der Aufnahme, zwischen dem Kamera- und dem Ton-Operator kommuniziert werden musste. Gleichzeitig musste dabei auch beachtet werden, die dokumentierte Situation nicht durch eine stetige Kommunikation innerhalb des Filmteams zu stören.

Aus diesen Ansprüchen ergab sich dann die Praxis, dass die Kamera die entscheidende Führung übernahm und den Take mit dem Aufnahmestart der Kamera selbst beginnen konnte, woraufhin der Tonmann an der roten Lampe (welche glücklicherweise an der oberen Seite der Kamera angebracht war) das Signal bekam, dass gerade eine Aufnahme lief und damit selbst die Aufnahme startete. Dies lief insgesamt sehr gut und der Verzug zwischen Bild und Ton, den diese Methode mit sich brachte war minimal. Der Start der Kameraaufnahme musste aus einer antizipierenden Haltung heraus entschieden werden, also in einem Moment *bevor* ein wichtiger O-Ton gesagt wurde oder etwas interessantes vor der Kamera passierte. Das ist allerdings auch unabhängig von der Herausforderung des gleichzeitigen Aufnahmestarts notwendig.

Die hier beschriebene Praxis brachte allerdings die Herausforderung mit sich, dass alle Ton- und Bildaufnahmen in der Postproduktion manuell miteinander synchronisiert werden mussten. Dem wurde teilweise dadurch entgegengewirkt, dass in der Kamera und dem Tonrecorder darauf geachtet wurde, dass die eingestellte Uhrzeit möglichst identisch war, anhand dieser Daten war allerdings keine „ein-Klick-Synchronisation“ möglich, sondern nur eine erste Annäherung, um die einzelnen Aufnahmen einander zuzuteilen.

Eine Lösung welche zumindest diese zweite Herausforderung angeht (die der Synchronisation, aber nicht die des gleichzeitigen Aufnahmestarts) wäre die Nutzung eines Timecode-Geräts, welches den Ton auf den Frame genau mit dem Bild synchronisiert. Die Verwendung eines solchen Geräts ist durchaus sinnvoll und gerade durch die geringe Größe des Geräts wenig problematisch, wenn auf Limitationen wie die eingeschränkte Menge an Technik geschaut wird, die sich auf Low-Budget Dokumentationsfilme im Ausland mitnehmen lässt.

3.2.3 Pannen, Checklisten und Zuständigkeiten

Pannen und menschliche Fehlleistungen sind früher oder später Thema bei Dokumentarfilmen. Michael Rabiger empfiehlt hierbei im Vorhinein eine Liste der Beschaffungsquellen in der Gegend des Drehorts zu erstellen um bereits zu wissen wohin sich gewendet werden kann, wenn für bestimmte Technik Ersatz nötig wird⁹.

Außerdem stellt er eine hilfreiche Auflistung an Vorsorgemaßnahmen auf, welche Pannen und menschliches Versagen unterbinden sollen. Eines der Punkte ist, Verantwortungsketten zu etablieren, um zu klären, wo die Arbeit der einen Person anfängt und die der Anderen aufhört¹⁰.

Im Praxisprojekt ergab sich einmal die Situation, wo vor Ort unklar war, ob die Speicherkarte für den Tonrecorder den Anforderungen für längere Interviews gerecht wird, beziehungsweise ob eine weitere Speicherkarte nötig wird. Nach dem Durchsuchen von einigen Technikläden wurde klar, dass genau jene Art von Speicherkarte für den genutzten Rekorder nicht zu finden war. Im Verlauf der Filmaufnahmen stellte sich dann allerdings heraus, dass die Größe der bereits vorhandenen Speicherkarte tatsächlich für alle erforderlichen Zwecke ausreichend war.

Während der Drehsituationen und der Vorbereitung vor Ort waren die Rollen Regie, Kamera und Ton klar definiert. Erledigte ein Crewmitglied alle Vorbereitungen im eigenen Bereich selbst, gab es lediglich kurze Nachfragen und Check-ups der anderen

⁹ (vgl. Rabiger 2008, S.327)

¹⁰ (vgl. Rabiger 2008, S.327 f.)

Teammitglieder. Hielt ein Teammitglied es für sinnvoll, die anderen in bestimmte Aufgaben mit hinein zu nehmen, wurde das vom Teammitglied selbst kommuniziert. Das konnten beispielsweise technische Vorbereitungen an der Kamera oder dem Gimbal-system sein, woran dann zu zweit gearbeitet wurde. Einige Absprachen kamen auch durch übergreifende Aufgaben zustande, beispielsweise durch Interviews, die mit der A- und B-Kamera aufgenommen wurden.

Dieser Austausch außerhalb der zugeteilten Rollen fungierte hierbei keinesfalls nur als bloßes Aushelfen an Stellen, an denen ein Teammitglied an die eigenen Grenzen kam. Die Produktion profitierte stark durch den gemeinsamen Austausch. Gerade im Bereich der Regie und der Findung der Dramaturgie des Films etablierte sich schnell die Dynamik, bei der sich alle Mitglieder an den Überlegungen beteiligten. Das hatte ganz organisch mehrere positive Auswirkungen zur Folge: Der Regisseur hatte die Möglichkeit die eigenen Überlegungen dem Team mitzuteilen, wodurch er seine Gedanken selbst einmal in eine sinnhafte Satzreihenfolge brachte, das Team konnte dem Regisseur Denkanstöße geben, beispielsweise was sie selbst in den vergangenen Interviews interessant fanden und zugleich gewährleistete der Austausch den anderen Departments die Möglichkeit, die Ausrichtung ihrer Arbeit der Gesamtvision des Films anzupassen und Missverständnisse frühzeitig zu entdecken.

Spezialisten am Set zu haben, welche ihre eigene Aufgabe mit Exzellenz ausüben ist ein Prinzip, welches Einfluss auf die Produktionsqualität des Films hat. Ein zweites Prinzip ist wie oben beschrieben das der Synergie, bei dem durch das Aufbrechen der separierten Teamstruktur einige Aufgaben überhaupt erst erledigt werden können und die gemeinsame Ausrichtung der einzelnen Crewmitglieder gewährleistet wird. Die Best Practice bewusst Zuständigkeitsbereiche zu etablieren fand insgesamt also im Praxisprojekt ihre Anwendung, wurde aber an einigen Stellen bewusst liberal gehalten.

3.2.4 Fokus Interviewführung: Das Standard-Interview-Setup

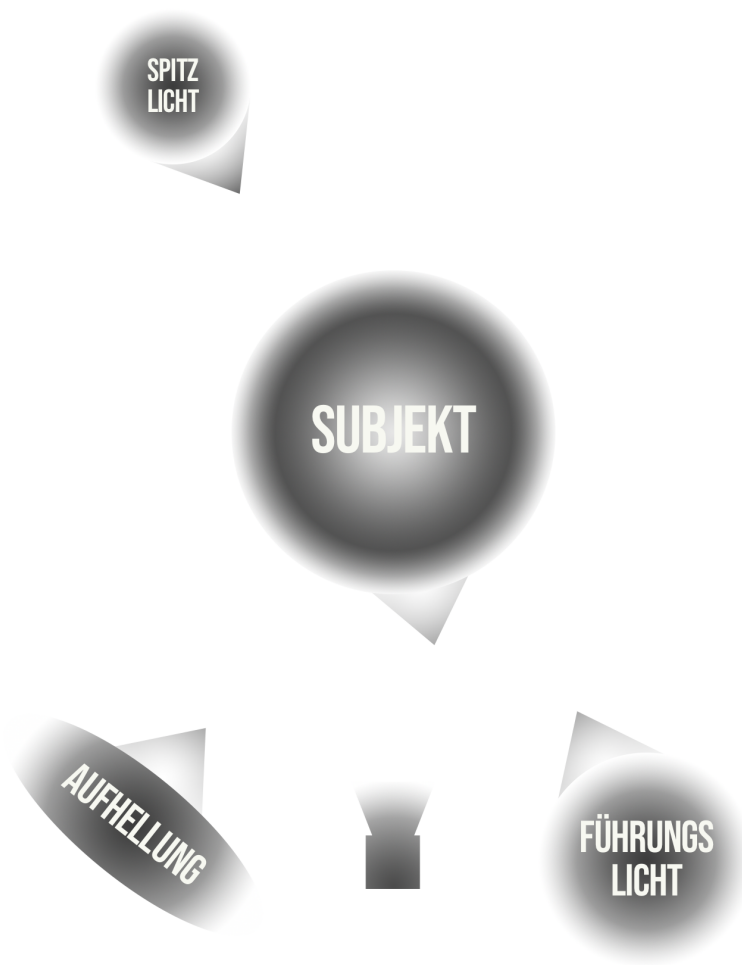
Im Dokumentarfilm zählt das Interview wohl zu einer der gängigsten Methoden. Hierbei hat sich eine sehr typische Bildgestaltung entwickelt, welche sich immer wieder in

sehr ähnlicher Form finden lässt. Aus dieser Bildgestaltung lässt sich im Folgeschluss ein typisches „Standard Interview Set-up“¹¹ herleiten, das vorgibt, wie ein solches Interview technisch aufgebaut werden kann. Dieses hat meist in etwa folgende Eigenschaften:

Die Einstellungsgröße ist eine Halbnahe bis zu einer Nahen, die Blickachse geht so nah wie möglich an der Kamera vorbei, ohne dass die Person direkt in die Kamera schaut, wobei sich der Großteil vom Negative Space vor der Person in Richtung der Blickachse befindet. Der Hintergrund ist mindestens 1,5 Meter von der dargestellten Person entfernt und möglichst dunkler als das Subjekt. Lichter werden in der Standard Dreipunktbeleuchtung eingesetzt, während das Führungs-Licht die kameraabgewandte Seite des Gesichts beleuchtet¹².

¹¹ (Jong, Wilma de und Knudsen, Erik und Rothwell, Jerry 2012, S.249)

¹² (Vgl. Jong, Wilma de und Knudsen, Erik und Rothwell, Jerry 2012, S.249)



Darstellung 2: Veranschaulichung der Dreipunktbeleuchtung .
 Quelle: Eigene Veranschaulichung (in Anlehnung an Jong, Wilma de und Knudsen, Erik und Rothwell, Jerry 2012, S.250).

Im Praxisprojekt wurde das typische Interview Setup mit den vorhandenen Mitteln grundlegend so angewandt wie oben beschrieben. Teilweise wurde die zweite Kamera so ausgerichtet, dass sich in Blickrichtung weniger Negative Space befindet als hinter der Person. Bei der Dreipunktbeleuchtung wurde mit den kleinen vorhandenen Lampen und mit Reflexion und Abdunklung des natürlichen Lichts gearbeitet.

Man könnte argumentieren, wer das Standard-Setup verwendet, macht erst einmal nichts falsch. Hier ist es jedoch sinnvoll, sich der Effekte bewusst zu sein, die die einzelnen Komponenten des Setups bewirken, und diese mit der gewünschten Zielsetzung abzugleichen. Ein direkt in die Kamera gerichteter Blick wirkt sehr intensiv und

kann an der richtigen Stelle angemessen sein, solange sich dieser Wirkung bewusst ist. Auch die Verkürzung des Negative Space in Richtung der Blickachse ist grundlegend nicht falsch, sondern erzielt einen bestimmten Effekt. Die Person kann als schwach oder im tatsächlichen Wortsinn „aussichtslos“ wahrgenommen werden.

Es lässt sich also schließen, dass es eine geeignete Herangehensweise ist, die Grundregeln des Standard-Setups zu kennen und es infolgedessen insofern anzupassen wie es sich durch die *gewünschten Effekte* als maßgebende Richtlinie ergibt.

3.2.5 Fokus Interviewführung: Timing der O-Töne

Zudem wird zu dem Thema Interviewführung in der Literatur zu einer gewissen Vorsicht geraten, die gewünschten Antworten zu den Interviewfragen schon zu bekommen, bevor die Kamera anfängt aufzunehmen¹³.

Im Praxisprojekt trat tatsächlich häufig genau diese Situation ein, und die interviewte Person fing bereits an, exakt die gewünschten O-Töne und Antworten zu den Fragen zu geben, noch bevor die Technik fertig eingerichtet war.

Dies hatte die ganz praktische Ursache darin, dass am Ort der Aufnahme der technische Teil der Crew damit beschäftigt war, die Kamera und den Ton aufzubauen und die interviewte Person zu diesem Zeitpunkt typischerweise keine Beschäftigung hatte. Hinzu kam dann, dass ihr eventuell bereits bewusst war, was in dem Interview thematisiert werden sollte¹⁴. So lag es nahe, dem Regisseur (der zu diesem Zeitpunkt ebenso untätig zu sein schien) zu erzählen, was man sich im Vorhinein an Antworten zurecht gelegt hat.

Kam dieselbe Thematik dann im tatsächlichen Interview erneut auf, war dies in diesem Sinne kein neuartiges Gespräch mehr und unter Umständen verglich die Person ihre

¹³ (Vgl. Jong, Wilma de und Knudsen, Erik und Rothwell, Jerry 2012, S.246)

¹⁴ Dass die interviewte Person bereits weiß, was thematisiert wird, ist an sich kein Problem. Eine weitere Best Practice im selben Kapitel legt nahe, dass die geplanten Themenbereiche für das Interview schon vorher klar sein sollen, damit sich die interviewte Person darauf vorbereiten kann. Die konkreten Fragen sollten allerdings nicht im Vorhinein kommuniziert werden. (Vgl. Jong, Wilma de und Knudsen, Erik und Rothwell, Jerry 2012, S.251)

Aussagen auf dem Hintergrund des zuvor geführten Gesprächs oder fing an zu versuchen, die Aussagen gleichwertig eloquent zu formulieren.

Das stellte sich teilweise als problematisch heraus, besonders weil beim ersten Erzählen eine gewisse Freiheit spürbar war, welche so wirken konnte, als würden die Ereignisse in dem Moment erneut im eigenen Verständnis „gefunden“ werden. Im Gegensatz dazu wirkte es beim zweiten Erzählen – als die Kamera dann lief und das Interview offiziell begonnen hatte – weniger als wären die Gedanken neu entdeckt, sondern eher wiederholt und revidiert worden. Für dieses weniger freie Verhalten sollte allerdings auch der Faktor einbezogen werden, dass Menschen dazu tendieren sich anders zu benehmen oder sich ihres eigenen Verhaltens bewusster zu sein, sobald sie wissen, dass sie aufgenommen werden.

Eine Lösung dieses ungünstigen Umstands könnte hierbei sein, dass der Regisseur sich zu dem Zeitpunkt, in der die Technik eingerichtet wird zwar mit der interviewten Person unterhält, dabei das Gespräch aber bewusst in eine andere Richtung lenkt, als das für das Interview vorgesehene. Das bringt zugleich mehrere Vorteile mit sich:

Zum einen richtet ein aktives Gespräch die Aufmerksamkeit von der Technik und der Crew weg, welche sich für die Einrichtung eventuell auch über technische Inhalte unterhält, sodass sich die interviewte Person weniger bewusst ist, dass in dem Moment eine Anzahl an Kameras und technischen Geräten auf sie gerichtet werden. Damit kann schon einmal der Faktor des übermäßigen Bewusstseins über das eigene Verhalten aufgrund der Aufnahmesituation minimiert werden.

Zum anderen wird der interviewten Person die Möglichkeit gegeben, sich bereits an den Umstand zu gewöhnen, genau in der Umgebung, in der sie sich befindet, mit dem Regisseur zu sprechen und dabei eine möglichst angenehme Stimmung zu verspüren. Die Person sitzt dabei bereits möglichst genau auf dem Stuhl – und an der Stelle – wo sie auch das Interview führt, und spricht mit genau der Person, mit der sie auch das Interview hält, sobald die Kameras laufen. Es kann also sehr gut als eine Art der Eingewöhnung genutzt werden, sodass sich das tatsächliche Interview wenig von einem natürlichen Gespräch unterscheidet, welches bis kurz vorher noch geführt

wurde. Zugleich wird somit vermieden, dass die Fragen des Interviews im Vorhinein beantwortet werden.

3.2.6 Fokus Interviewführung: Zeitpunkt, Art und Präsenz der Fragestellung

Klaus Stanjek spricht in die Babelsberger Schule des Dokumentarfilms über eine bestimmte Art der Interviewführung, welche weniger darauf abzielt „bestimmte Antworten herauszufordern oder sein Vorwissen über einen Sachverhalt ins Gespräch einzubringen, sondern vielmehr darauf, seinen Gesprächspartnern zu ermöglichen, ihre Gedanken, Gefühle und Haltungen auf ihre eigene Weise zu entwickeln“¹⁵. Der Interviewer fragt beispielsweise in dem Dokumentarfilm *Märkische Gesellschaft MBH*¹⁶ eine westdeutsche Besucherin: „Und die Russen?“¹⁷ und selbst wenn diese etwas irritiert mit „was – die Russen?“¹⁸ antwortet, bleibt Koepp weiter knapp: „Ja, für uns waren sie ja immer ziemlich nah“¹⁹. Das genügt der Frau dann nun um frei heraus anzufangen zu erzählen²⁰.

Des Weiteren beschreibt Stanjek im selben Kapitel, dass Interviews häufig im parallel zu anderen Tätigkeiten geführt werden, welche für die Personen vor der Kamera zum Alltag gehören. Beispiele aus dem DEFA-Studio für Dokumentarfilme wären hier „Wäscherinnen“²¹ und „Märkische Ziegel“²². „Für Zuschauer stellt sich dabei der Eindruck her, dass es so ähnlich auch ohne Kamera passiert sein könnte und die Anwesenheit des Filmteams die Grundaussagen des Arbeiters nicht wesentlich manipuliert

¹⁵ (Stanjek, Klaus 2012, S.35)

¹⁶ (Koepp 1991)

¹⁷ (Koepp 1991)

¹⁸ (Koepp 1991)

¹⁹ (Koepp 1991)

²⁰ (Vgl. Stanjek, Klaus 2012, S.35)

²¹ (Böttcher 1972)

²² (Koepp 1989)

haben dürfte“²³. Es geht hierbei also gleichzeitig um die Zielsetzung, die Glaubwürdigkeit des Gezeigten nicht durch die offensichtliche Anwesenheit des Filmteams zu beeinflussen während gleichzeitig eine Verknüpfung der Tätigkeit und dem Gesagten direkt am Drehort geschaffen wird und nicht erst im Schnitt des Films²⁴.

Im Praxisprojekt wurde früh abgesprochen, dass auch dort die Interviews zu möglichst großen Teilen im Geschehen des Alltags der Protagonistinnen durchgeführt werden sollen. Das Filmteam ist hier nicht nur stumm dabei, während Eva ihren Hühnerstall pflegt, ihren Hund bürstet oder im Fitnessstudio Gewichte hebt, sondern stellt aktiv aus dem Off Fragen und beteiligt sich in diesem Sinne aktiv an einem Gespräch²⁵. Während es zwar um die Antworten geht, ist es hierbei um so wichtiger die Fragen *richtig* zu stellen. War es eine geschlossene Frage oder war sie zu lang, bedeutete das für die Antwort häufig, dass sie hingegen kurz ausfiel oder so formuliert wurde, dass sie sich in der Satzstellung zu offensichtlich auf eine zuvor gestellte Frage bezog und somit im Schnitt erforderte, dass die Frage ebenso mit hinein genommen werden musste.

Das ist im Dokumentarfilm durchaus legitim, muss aber dann bewusst so entschieden werden. Im Praxisprojekt kam das Team darin überein, dass die Fragen aus dem Off teilweise im Film mit zu hören sein dürfen. Inwiefern dieser Ansatz gewählt wird, hängt von der speziellen Zielsetzung des Films ab:

Fragen direkt aus dem Off zu stellen, kann den Effekt erzielen, das Innere der Person durch den Dialog direkter zum Vorschein zu bringen, als es durch eine bloße Beobachtung der Fall wäre. Dem Zuschauer ergibt sich über das Gesagte und das Gezeigte ein paralleles Bild der Person, welches durch die Ergänzung oder durch den Widerspruch interessant gestaltet werden kann.

²³ (Stanjek, Klaus 2012, S.36)

²⁴ (Vgl. Stanjek, Klaus 2012, S.36)

²⁵ Beispiele beziehen sich auf den Film des Praxisprojekts

Dennoch ist dies ein fundamentaler Unterschied zu dem Ansatz die Dokumentation im Stile des „Fly-on-the-Wall“-Prinzips²⁶ zu gestalten. Selbst wenn die Glaubwürdigkeit gewahrt bleibt, dass die Anwesenheit des Filmteams nicht fundamental die Inhalte verändert hat, wird dem Zuschauer hierbei eine Illusion genommen.

Als Verfechter des „Fly on the Wall“-Ansatzes könnte argumentiert werden, dass die Zuschauer nach einiger Zeit die Haltung des Unsichtbaren einnehmen, bei dem sie (beziehungsweise die Kamera) sich ohne jegliche Notiz der Anwesenden an jeden beliebigen Ort bewegen können, ohne jemals entdeckt zu werden. Im Gegenzug dazu würden sie sich bei einer direkten Frage aus dem Off entdeckt beziehungsweise entlarvt fühlen. Selbst wenn die angesprochene Person bei der Antwort nicht in die Kamera schaut ist es fast als wäre die vierte Wand durchbrochen und es wäre, nicht nur die Kamera, sondern auch der Zuschauer entdeckt und damit entlarvt worden. Das Wort Illusion ist hierbei bewusst genutzt, da es tatsächlich selten Aufnahmen gibt, welche tatsächlich keinen Einfluss auf die handelnde Person nimmt²⁷. Im Gegensatz dazu könnte argumentiert werden, dass der Ansatz, als Filmteam präsent im Film mit aufzutreten eine gewisse Authentizität ermöglicht, weil der heutzutage medienaffine Zuschauer gut darüber aufgeklärt ist, dass bei einer Filmaufnahme eine Kamera, eine Crew und Absprachen vorhanden sind.

Ohne an dieser Stelle für die eine oder andere Sichtweise zu argumentieren bleibt letztendlich die Frage der Transparenz, die dem Zuschauenden hierbei ermöglicht wird. Die Frage, wie viel ihm gezeigt oder verheimlicht werden soll beziehungsweise, wie viel durch die eigene Präsenz bewusst in das Geschehen eingegriffen werden darf, ist letztendlich ausschlaggebend dafür, welches der jeweiligen Ansätze angemessen ist.

Ein weiterer Ansatz mit dieser Spanne umzugehen ist außerdem in einem Film von Estephan Wagner zu sehen, welcher ebenso das heutige Leben auf dem Gelände der ehemaligen Colonia Dignidad behandelt. Thematisch zeigt er in „Songs of Repres-

²⁶ Dieses Prinzip geht aus dem Ansatz des „Direct Cinema“ hervor, welcher unter anderem durch Richard Leacock geprägt wurde. (Vgl. Fraller 2007, S.44)

²⁷ (Als Ausnahme wäre an dieser Stelle vielleicht eine heimliche Aufnahme zu nennen, was für gesamte Dokumentarfilme meist als schwierig umzusetzen ist)

sion“²⁸ die Haltung der Menschen in der heutigen Villa Baviera auf und unterteilt diese in zwei Gruppierungen welche grundlegend unterschiedliche Lebenshaltungen und Einstellungen zu der heutigen Lebensweise auf dem Gelände haben. Während beide Seiten in direkten Interviews zu Wort kommen und zu keinem Zeitpunkt direkt von Wagner kommentiert werden, wird schnell klar, welche Ansicht von ihm selbst vertreten wird. Seine Haltung wird durch seine Methode bewusst, mit der er die unrealistische und weltfremde Lebenshaltung der einen Gruppierung als bloße Selbstdarstellung entpuppt.

Bei den Interviews, welche er mit dieser Gruppe des Dorfes führt, geht er im Bezug auf seine eigene Präsenz darüber hinaus, nur aus dem Off Fragen zu stellen und diese im finalen Film mit aufzunehmen. Er filmt und schneidet bewusst Teile des Produktionsablaufes in seinen Film hinein, bei denen sich die interviewten Personen selbst inszenieren, während sie sich auf das Interview vorbereiten. Die Kamera zeigt beispielsweise dem Zuschauer, wie mehrere Personen auf einer Bank sitzen und sich ihre Kleidung glatt streichen, und gegenseitig den Kragen richten und sich darüber unterhalten ordentlich auszusehen. Zu einem anderen Zeitpunkt steht die interviewte Person in einem Feld und ruft zu Wagner rüber, ob er so gut stünde, oder sich doch besser woanders hinstellen sollte. Wagner zeigt bewusst den Teil auf, bei dem sich die Menschen vor der Kamera schön machen, und sich –ähnlich wie Schauspieler– auf ihre Darstellung vorbereiten. Das Interview, welches dann an demselben Ort folgt, wird vom Zuschauer mit genau diesem Unterton wahrgenommen: Dass Menschen vor einem stehen, welche eine Wahrheit *darstellen*, statt Menschen, die diese Wahrheit ebenso echt und authentisch ausleben wenn die Kamera nicht mehr aufnimmt.

Wagner versteht die Bedingungen der Produktion des Films an dieser Stelle nicht als einen Gegensatz zu einer unbeteiligten Beobachtung, oder als Spanne welche ausgehandelt werden muss. Stattdessen geht er mit der Präsenz seiner Filmproduktion mit einer derart offenen Haltung um, dass sie zu einem Werkzeug wird, um seine eigene Haltung zu verdeutlichen.

²⁸ (Wagner 2020)

3.3 Kritische Auseinandersetzung

Die in diesem Kapitel vorgenommene hypothetische Anwendung der Best Practices auf Filmprojekte ist im gewissen Sinne kritisch zu betrachten. Wären die Best Practices tatsächlich in den beschriebenen Situationen angewandt worden, könnte sich das Resultat durchaus von den in diesem Kapitel beschriebenen Ergebnissen unterscheiden. Grund dafür ist, dass die Anwendung letztendlich auf fiktiver Ebene geschieht. Jedoch ist das Ziel der Anwendung ohnehin nicht die akkurate Vorhersage von erwarteten Ergebnissen, sondern vielmehr die Auseinandersetzung, die durch die Diskussion der Best Practices entsteht, sobald sie an einem konkreten Fall – wenn auch nur fiktiv – zu Ende gedacht wird. Die Argumentationen, die dadurch entstehen, zeigen dabei ein Für und Wider auf, wann eine Best Practice sinnvoll eingesetzt werden sollte und wann nicht.

4 Fazit

Wie Eingangs in der Forschungsfrage thematisiert, wurde in den vorausgegangenen Kapiteln untersucht, in welchen speziellen Fällen ausgewählte Best Practices anwendbar sind.

Dafür wurden Best Practices aus der Literatur herausgearbeitet und erläutert. Infolgedessen wurden konkrete Situationen des Praxisprojekts untersucht und in einem weiteren Schritt mögliche Auswirkungen einer Anwendung der Best Practices analysiert.

Durch die konkrete Anwendung konnten die möglichen Effekte und Limitationen der einzelnen Best Practices herausgearbeitet werden.

In jedem Fall ist die Beurteilung, wie sinnvoll eine Anwendung tatsächlich ist, individuell zu treffen. Als sinnvolle Herangehensweise konnte in dieser Arbeit allerdings aufgezeigt werden, dass die Best Practices immer im Bewusstsein der Zielvorstellungen und Limitationen des vorliegenden Projekts betrachtet werden müssen statt sie universell anzuwenden.

5 Literatur

- Auswärtiges Amt: „»Colonia Dignidad«: Bilanzbericht der Gemeinsamen Kommission“, 2021, zuletzt geprüft am 21. August 2026, <https://www.auswaertiges-amt.de/de/service/laender/chile-node/bilanzbericht-colonia-dignidad-2483426>.
- Böttcher, Jürgen: *Wäscherinnen*, DDR: DEFA-Studio für Dokumentarfilme, 1972. Die DEFA-Stiftung bestätigt Jürgen Böttcher als Regisseur und das Jahr 1972.
- Dudenredaktion (Hrsg.): *Duden online*, o. D., zuletzt geprüft am 13. August 2026, https://www.duden.de/rechtschreibung/Best_Practice.
- Fraller, Elisabeth: „To see things as they are. Direct Cinema und die Renaissance des dokumentarischen Films“, in: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, Jg. 10, 2007, S. 41–55.
- Jong, Wilma de; Knudsen, Erik; Rothwell, Jerry: *Creative Documentary: Theory and Practice*, 1. Auflage, Harlow: Pearson Education, 2012. ISBN 978-1-4058-7422-9.
- Koepp, Volker: *Märkische Gesellschaft mbH*, Deutschland: DEFA-Studio für Dokumentarfilme GmbH, 1991. Die Produktionsangaben werden auch im DOK.fest-Katalog mit Volker Koepp als Regisseur und der DEFA Studio für Dokumentarfilm GmbH als Produktion geführt.
- Koepp, Volker: *Märkische Ziegel*, DDR: DEFA-Studio für Dokumentarfilme, 1989.
- Rabiger, Michael: *Dokumentarfilmregie*, Mülheim an der Ruhr: edition filmwerkstatt, 2008. Die deutsche Ausgabe ist eine Übersetzung der 4. Auflage; die bibliografischen Angaben bestätigen Mülheim und edition filmwerkstatt.
- Rittel, Heike; Karwelat, Jürgen: *Lasst uns reden: Frauenprotokolle aus der Colonia Dignidad*, 2. Auflage, Stuttgart: Schmetterling Verlag, 2022.
- Ryan, Rod (Hrsg.): *American Cinematographer Manual*, 7. Auflage, Hollywood, CA: The ASC Press, 1993.
- Stanjek, Klaus (Hrsg.): *Die Babelsberger Schule des Dokumentarfilms*, Berlin: Bertz + Fischer, 2012. ISBN 978-3-86505-215-5.
- Wagner, Estephan; Hougen-Moraga, Marianne: *Songs of Repression*, Dänemark/Niederlande: Final Cut for Real/Viking Film, 2020.

6 Anhang

6.1 Genutzte Hilfsmittel

Aus Gründen der Eigenständigkeit und Originalität wurde bewusst auf Ausformulierungen der Arbeit durch künstliche Intelligenz *verzichtet*, selbst wenn durch die „menschliche Schreibweise“ in Kauf genommen wurde, eine weniger akademisch wirkende Schreibweise zu erzielen. Der eigene Prozess des Schreibens und der Korrektur des Textes, welcher den Inhalt erneut wiederholt und verdichtet, wurde bei der vorliegenden Thematik priorisiert, wodurch eine stärkere Auseinandersetzung des Autors mit der Thematik möglich wurde (bei der es viel um das Abwägen verschiedener Zielvorstellungen geht).

Der Einsatz von künstlicher Intelligenz durch Large Language Models wurde lediglich genutzt um

- die Rechtschreibung und Grammatik zu überprüfen und zu korrigieren,
- Literatur zu recherchieren und korrekt zu zitieren und
- kleine Dinge zu recherchieren die keiner Literaturangabe benötigen, ähnlich wie die Nutzung eine Google Suchmaschinen Anfrage²⁹.

²⁹ Beispiele sind hier: „ist sinnhaft ein Wort“ oder „Übersetzung englische und deutsche einstellungsgrößen“ oder die Berechnung des Field of Views verschiedener Objektiv Brennweiten, wobei in- folgedessen in der vorliegenden Ausarbeitung weitere Quellen aus der Literatur aufgeführt wurden (Ryan 1993, 189).

Eidesstattliche Erklärung

Ich, Dennis Wittmann, versichere hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit mit dem Titel „Best Practices beim Dreh von Dokumentarfilmen“ selbstständig verfasst habe. Andere als die angegebenen Hilfsmittel habe ich nicht verwendet. Alle wörtlich oder sinngemäß übernommenen Textstellen sind als solche kenntlich gemacht.

Blomberg, 22. August 2026,

Wittmann
