

Was ist authentisch?

Über den Dokumentarfilm „Lovemobil“ wird seit Tagen heiß diskutiert. Die Autorin hat inszeniert und mit Darstellerinnen gearbeitet. Kentlich gemacht war dies nicht. Der mitproduzierende NDR hat den Film einkassiert. Was dürfen Dokumentarfilmer, wie sollen sie arbeiten, wie sind die Bedingungen? Wir fragen die Chefs der Arbeitsgemeinschaft Dokumentarfilm, AG Dok.

Der Norddeutsche Rundfunk hat herausgefunden und bekanntgemacht, dass der Dokumentarfilm „Lovemobil“ von Elke Lehrenkrauss in weiten Teilen inszeniert ist. Der Film handelt von Prostituierten, die am Rande von Bundesstraßen in Niedersachsen ihre Sexdienste anbieten. „Lovemobil“ arbeitet mit Darstellerinnen, die Rollen spielen. Der NDR hat den Film in den Giftschrank gesperrt. Elke Lehrenkrauss hat den Dokumentarfilmpreis, den sie vergangenes Jahr gewann, zurückgegeben. Aus der Nominierung zum Grimme-Preis ist sie herausgefallen. Wie beurteilen Sie diesen Fall?

DAVID BERNET: Mittlerweile gibt es sehr viel Publizität zu diesem Fall, es gibt sehr detaillierte Analysen, es gibt ein langes Interview darüber, wie das alles entstanden ist. Der Aufschlag, der durch die Redaktion „STRG F“ des NDR entstand, war eine Enthüllungsgeschichte. Inzwischen ist es eine Debatte über die Frage, wie funktioniert Dokumentarfilm, was gibt es für unterschiedliche Formen. Gibt es so etwas wie ein Versprechen zwischen den Dokumentarfilmern und dem Publikum oder auch den Partnern der Produktion? Kann man sagen, wo Realitätsabbildung aufhört und Fiktion beginnt? Aus Dokumentarfilmersicht würde man sich wünschen, dass das Beste aus dieser Diskussion hervorgeht. Das Schlechteste wäre, die Ansprüche an die Darstellung von Realität im Dokumentarfilm verstecken zu lassen.

SUSANNE BINNINGER: Es scheint, als wäre das eine überfällige Debatte. Wir beobachten, dass zum Beispiel auf internationalen Festivals bestimmte Formen von Dokumentarfilm en vogue sind und prämiert werden. Das sind auch immer wieder hybride Formen, also Filme, die in Teilen klar inszeniert und sehr erfolgreich sind. Der Film „The Mole Agent“ zum Beispiel, für den ein Dreißendzjähriger in ein Altersheim eingeschleust wurde, ist jetzt für den Oscar nominiert. Es gibt Benchmarks, die der internationale Markt setzt. In Deutschland ist diese Form noch wenig angekommen. Aber sie wird als preiswürdig angesehen. Wir müssen als Dokumentarfilmerinnen und Dokumentarfilmer die Debatte jetzt führen. Wir wollen nicht einseitig und schnell nach Schuldzuschreibungen suchen. Wir glauben, das Bild ist ein größeres.

Lassen Sie uns einen Augenblick bei „Lovemobil“ bleiben. Der Film wurde im Laufe von fünf Jahren entwickelt. Er lief auf Festivals und hat einen Preis bekommen. Die Dokumentarfilmredaktion des NDR war zufrieden. Jetzt stellt sich heraus, es war vieles komplett inszeniert. Ist das erlaubt?

BINNINGER: Die Frage, was erlaubt ist und was nicht, setzt ein Regelwerk voraus. Und dann ist die Rede von einem Vertrag mit dem Publikum. Es gibt keine Regelwerke und keine Vertragsvordrucke. Es gibt sehr wohl Konventionen. Dokumentarfilm fußt auf der Konvention, dass er eine Beziehung hat zu einer vorfilmlichen Realität. Wie diese Beziehung aussieht, ist vom Film, seinem Thema und seinen Macherinnen abhängig. Elke Lehrenkrauss hat einen gravierenden Fehler begangen, indem sie ihre Methodik nicht kenntlich gemacht hat. Meinem Verständnis nach durfte sie ihre Mittel einsetzen,

wenn sie diese kenntlich gemacht hätte. Dafür gäbe es sehr viele Formen. Das muss nicht im Abspann stehen, es gibt kreative Methoden, Inszenierungen kenntlich zu machen.

BERNET: Es gibt keinen Vertrag, aber es gibt ein Versprechen. Das hat die Filmemacherin abgegeben, indem sie in vielen Gesprächen auf ganz konkrete Fragen hin nicht gesagt hat, welche Mittel sie eingesetzt hat. Dafür, dass sie dieses Versprechen gebrochen hat, dafür musste sie sich jetzt verantworten.

BINNINGER: Nicht erlaubt ist, was sie mit den Protagonistinnen gemacht haben soll, die angeblich in dem Glauben waren, dass sie in einer spielfilmhaften Anordnung agieren, sich aber in einem Dokumentarfilm als Prostituierte wiederfinden.

BERNET: Das, muss man dazu sagen, steht aber auch in Frage. Es gibt Audiobotschaften der betreffenden Frauen, die sagen, sie wussten das. Es geht eher um die beiden Männer, die als Freier im Film zu sehen sind. Der Film kam vor zwei Jahren beim Dok-Fest in München heraus. Seitdem war in der Branche eine Debatte im Gange über die Hybridität dieses Films. Dass diese Geschichte jetzt als „Enthüllung“ aufgetaucht ist, ist ein wenig verwunderlich. Niemand ging davon aus, dass eine der Frauen eine Darstellerin ist. Aber dass der Film mit Inszenierungen arbeitet, das war Branchengespräch.

Was ist denn ein „hybrider“ und was ist ein „künstlerischer“ Dokumentarfilm? BINNINGER: Wir müssen zunächst auseinanderhalten, was ein Dokumentarfilm und was eine Dokumentation ist. Ein künstlerischer Dokumentarfilm ist ein Autorinnen-Film. Ein Film, in dem es eine subjektive Autorenhaltung gibt, die kenntlich ist.

Was ist ein „hybrider“ Dokumentarfilm? BERNET: Eine Mischung aus Dokumentarfilm und Spielfilm. Einzelne Elemente können gespielt, müssen aber nicht als solche erkennbar sein. Das ist nicht, was man unter einem „Doku-Drama“ versteht. Da hat man ein Interview und die erkennbar gespielte Szene dazu. Ein hybrider Film spielt mit den Erwartungen, die man gegenüber einem Spiel- oder einem Dokumentarfilm hat. Das ist eine Herausforderung für das Publikum. Das Hybride besteht darin, dass man nicht sagen kann, was gilt und was nicht gilt. Der erste Dokumentarfilm, der als solcher gilt, auch wenn er nicht wirklich der erste war, stammt von Rob Flaherty aus den zwanziger Jahren: die Geschichte einer Inuit-Familie, die in einem Iglu lebt und auf Jagd geht im Eis. Tatsächlich war die Familie gecastet und lebte in einem Holzhaus. Das hat damals niemand in Fra-

ge gestellt. Aber es hat die Basis für die Debatte über solche Mittel gelegt.

Elke Lehrenkrauss wird mit dem Satz zitiert, sie stelle eine „authentischere“ Realität dar. Was fangen Sie mit einer solchen Aussage an?

BERNET: Ich habe gelernt, dass dieser Satz nicht vollständig zitiert ist. Der Nebensatz, der Elke Lehrenkrauss abgeschnitten wurde, lautet, dem Sinn nach: als wenn ich einen Direct-Cinema-Film gemacht hätte. BINNINGER: Trotzdem kann man die Frage stellen, ob man „authentisch“ steigern kann. Ob es „authentischer“ überhaupt gibt? Elke Lehrenkrauss hat erzählt, dass es am Anfang ein Bild gab, dem sie hinterhergejagt ist: eine schwarze Frau, die in einem Wald sitzt. Als sie festgestellt hat, dass sie dieses Bild nicht bekommt, hat sie einen Genrewechsel vollzogen und inszeniert. Sie hat es versäumt, diesen Genrewechsel kenntlich zu machen. Zu glauben, dass Dokumentarfilmerinnen und Dokumentarfilmer losziehen, um ein Bild sichtlich einzufangen, ist eine Vorstellung, von der wir uns schon lange entfernt haben. Schon die Anwesenheit einer Kamera verändert die Realität. Es geht um graduelle Abstufungen, Beobachtung und die Frage, wie weit entfernt man sich von dieser Beobachtung. Das wird bei jedem Dokumentarfilm neu ausverhandelt.

Es gibt eine Erwartungshaltung – des Publikums und der Redaktionen. Die langjährige WDR-Redakteurin Sabine Rollberg hat geschrieben, dass Redaktionen regelrechte Drehbücher verlangen: Sie wollen vorher schon wissen, was bei einem Dokumentarfilm herauskommt. Wie ist Ihre Erfahrung?

BERNET: Es gibt sehr viele verschiedene dokumentarische Formate. Es gibt freie

Produktionen, es gibt das, was hier passiert ist, und es gibt klassische Dokumentationen, Formate, die eine bestimmte Dramaturgie vorschreiben, es gibt einen hohen Anspruch an geskriptete Dokumentationen, die ein möglichst kleines Produktionsrisiko haben sollen. Es gibt einen hohen Druck, und der geht nicht nur von den Redaktionen aus. Das Publikum hat die Erwartung, dass nichts Falsches behauptet wird, aber man möchte auch nicht gelangweilt werden und tolle Bilder sehen. Es gibt einen Wettbewerb um die Klasse von Bildern, die Dramatisierung, Verdichtung und Thesen. All das schränkt das, was man sich romantisch unter Dokumentarfilm vorstellt – man geht raus und beobachtet und filmt –, ein. Aber das ist Teil unseres Anspruchs. Wir erzählen dokumentarisch Geschichten.

BINNINGER: Es gibt im Fernsehen noch ein paar Leuchtturm-Sendeplätze, die den langen Dokumentarfilm und die offene Form pflegen. Aber das sind sehr wenige, die restlichen Plätze sind mehr oder weniger formatiert, das heißt, sie sind mit vorformulierten Ansprüchen an Form und Inhalt verbunden. Wenn wir über Filmförderungen gehen, landen wir in der Tat bei Treatments, die vorher eingereicht werden und zwanzig Seiten umfassen. Damit muss man umgehen können. Aber das ist natürlich nicht das, was Dokumentarfilm auch sein soll – ins Offene hinein arbeiten zu können.

BERNET: Wir leben eigentlich ein einer Hochphase des Dokumentarfilms. Auch wenn Netflix die Konkurrenz mit hochgradig inszenierten Filmen verschärft. Das Schlimmste, was uns passieren könnte, wäre, wenn es jetzt hieß: Wir regulieren die Genres des Dokumentarfilms. BINNINGER: Ich würde mir wünschen, dass dieser Fall nicht in neue Kontrollmechanismen mündet, sondern dass es mög-

lich ist, dass Partner vertrauensvoll darüber sprechen, was sie tun. BERNET: Erstlingswerke entstehen oft unter prekären Bedingungen mit wahrscheinlich viel Eigenleistung. Das ist ein Missstand. Die jungen Leute machen das, weil sie ihr Talent zeigen wollen. Gleichzeitig heißt es: Es geht also auch billig. Das ist eine Prekarisierung, die wir verändern wollen. Viele deutsche Dokumentarfilme arbeiten mit dem, was man international als low budget bezeichnet.

BINNINGER: Wir lieben das, was wir machen und deswegen machen wir auch weiter. Sabine Rollberg hat auch gesagt, dass es auch um Angst geht, um Angst, die jetzt geschürt wird. Das ist ein Grundproblem, das auch die Redaktionen beherrscht. Es gibt die Angst vor der Quote. In unserem Bereich zählen Quoten, obwohl das völlig absurd ist. Die Quote an sich ist absurd. Wir brauchen Vertrauen in Autorinnen und Autoren und dokumentarische Arbeiten und darin, dass man den Zuschauer etwas zumuten kann. Wenn alle nur noch dramatisierte Filme für Netflix machen, gibt es nur noch Netflix. Das ist nicht die Aufgabe des öffentlich-rechtlichen Rundfunks.

Es wird der Vergleich gezogen zwischen „Lovemobil“ und dem Fall des „Spiegels“-Redakteurs Claus Relotius im Journalismus. Der ist mit seinen kompletten Erfindungen erst nach Jahren aufgeflogen, hat massenweise Preise bekommen, weil er immer genau die Geschichten erzählt hat, die in der Redaktion gefragt waren. Ist „Lovemobil“ der Fall Relotius im Dokumentarfilm?

BERNET: Sie begegnen sich nur auf einer einzigen Ebene. Sowohl die Geschichten von Claus Relotius wie auch dieser Film bedienen eine Erwartungshaltung und haben großen Unterhaltungswert. Der große Unterschied ist, dass Claus Relotius festangestellter Redakteur des „Spiegels“ war, gut bezahlt. Er hat interne Verifikationsverfahren überwunden. Elke Lehrenkrauss war weitgehend allein, und sie hat sehr intensiv recherchiert. Sie hat den Film auf Recherchen, Gesprächen und Erfahrungen aufgebaut. Das kann man nicht über einen Leisten ziehen. BINNINGER: Die einzige Überschneidung ist, dass Projektionen und Erwartungen erfüllt werden.

Können wir eine positive Lehre aus dem Fall „Lovemobil“ ziehen?

BERNET: Hier geht es um Fokussierung, Verdichtung und erzählerische Mittel, um etwas, was auch im Journalismus stattfindet. Auch der Beitrag von „STRG F“ ist ein dramaturgisch zugeschnittenes Produkt. Ich wünsche mir, dass dies der Vermittlung von Medienkompetenz dient, dass das Publikum selbst erkennt, wo Wahrheit und Fiktion liegen. Es ist sehr schade, dass dieser Film nicht mehr zu sehen ist. Wäre er zu sehen, könnte sich das Publikum selbst ein Bild machen. Dann könnte man vielleicht erkennen, dass dieser Film gut gemacht ist – vielleicht nicht als Dokumentarfilm, der den Dokumentarfilmpreis gewonnen hat, sondern als Hybrid, der von einer Wirklichkeit und von Geschichten von Frauen erzählt, auf die es sich zu blicken lohnt.

BINNINGER: Positiv ist die Debatte, die auch uns Filmemacherinnen und Filmemacher zwingt, über unsere Grundsätze und unser Vorgehen nachzudenken. Sie lenkt den Blick auf Produktionsbedingungen, Finanzierungen und Berufswege und auf die Verhältnisse, unter denen der Nachwuchs arbeitet. Die Debatte trifft uns ins Mark, sie ist für uns als Community wichtig und für unser Verhältnis zu unserem Publikum. Ich hoffe, dass es zu vermitteln gelingt, was Dokumentarfilme sind, wie sie entstehen und wie sie gesehen werden müssen.

Susanne Binninger ist Ko-Vorsitzende der AG Dok, Filmemacherin und Produzentin in Berlin. Ihr Film „Reine Männersache“ war für den Grimme-Preis 2011 nominiert, der Kinodokumentarfilm „Fighter“ in der Vorauswahl für den Deutschen Filmpreis 2018. Sie ist Mitglied der Sektion Dokumentarfilm der Deutschen Filmakademie und lehrt als Dozentin Dokumentarfilm an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin und an der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf.

David Bernet ist Autor und Regisseur für Dokumentarfilm und seit 2020 Ko-Vorsitzender der AG Dok. Er arbeitet zurzeit an dem Kino-Dokumentarfilm „Solidarity“ und an einer TV-Doku-Serie. Mit seinem Dokumentarfilm „Democracy“ gewann er den Deutschen Dokumentarfilmpreis, zwei Jahre bevor „Lovemobil“ den Preis erhielt und mittlerweile zurückgab.

Die AG Dok und die Deutsche Akademie für Fernsehen diskutieren heute um 19 Uhr die Frage „Was darf Dokumentarfilm?“. https://agdok.de/de_DE/was-darf-dokumentarfilm.

Das Gespräch führte Michael Hanfeld



Susanne Binninger und David Bernet führen die AG Dok, mit 920 Mitgliedern größter Verband unabhängiger Autoren, Regisseure, Produzenten. Fotos Margarete Fuchs/Simon Bierwald