

Einwilligung, Preisgabe und Selbstdarstellung dokumentarischer Personen

Willemien Sanders

Einleitung

Seit den späten 1970er-Jahren stand die Ethik im Zentrum der Diskussionen um den Dokumentarfilm, und zwar seit im Laufe der beiden vergangenen Dekaden tragbare Kameras und synchroner Ton eingeführt wurden. Diese Innovationen hatten neue Stilformen und filmische Arbeitsweisen ermöglicht, so zum Beispiel im Direct Cinema und Cinéma vérité. Die Erfahrungen der Filmemacher, ihre Entscheidungen und deren Begründung wurden vielfach diskutiert. Dabei fiel mir ein Umstand besonders auf: Meist sprach bei solchen Diskussionen ein Filmemacher über ein paar Szenen, die problematisch erschienen; die gefilmten Personen dagegen waren abwesend, obwohl sie in den Berichten der Filmemacher über die Ethik ihrer Arbeitsweise ja mitgedacht waren.

Dasselbe gilt für den akademischen Diskurs zur dokumentarischen Ethik: Üblicherweise geht man auf ein oder zwei Filme oder Filmemacher ein, aber nur ausnahmsweise auf die filmische Praxis (vgl. z.B. Anderson/Benson 1988; Borden 2008; Bradford/Hull 2011). Doch auch wenn die Reflexion über die eigene Praxis von den Filmemachern eingebracht wird (vgl. z.B. Berman/Rosenheimer/Aviad 2003; Gilbert 1981; Piotrowska 2012; Wiseman 2001), fehlen jeweils die Gefilmten. Überdies hat die Frage, was unter einer dokumentarischen Ethik zu verstehen sei, wenig Aufmerksamkeit von Seiten der Forschung erfahren. Wissenschaftler und Dokumentaristen pflegen eine

gewisse filmische Praxis zu unterstellen, ohne sie zu hinterfragen: Empirische Forschung fehlt so gut wie völlig. Dies hat mich dazu veranlasst, die Erfahrungen von Filmemachern ebenso wie die von Gefilmten zu untersuchen.

Im vorliegenden Beitrag lege ich die Ergebnisse meiner Forschung über die ethischen Aspekte des Dokumentarischen dar. Sie basiert auf ganz anderen Strategien als die üblichen Ansätze: Ich habe in einer Befragung die Erfahrungen zahlreicher Filmemacher gesammelt und vier gefilmte Personen ausführliche interviewt. Im Folgenden werde ich zunächst auf das theoretisch erarbeitete ethische Konzept eingehen und darauf, wie ich es zur dokumentarischen Praxis in Beziehung setze. Anschließend skizziere ich meine Methoden und die Ergebnisse der Befragung, soweit sie als Gerüst für diesen Beitrag dienen: die Erfahrungen von zwei der Interviewten bei ihrem Mitwirken an einem Dokumentarfilm, insbesondere bei ihrer Einwilligungserklärung und der Preisgabe von Information. Zum Schluss werde ich diskutieren, welchen Stellenwert meine Ergebnisse für unser Verständnis der dokumentarischen Ethik und die Rolle der Gefilmten haben können.

Ethik und Dokumentarfilm

Die Begriffe «ethisch» und «moralisch» werden oft synonym gebraucht, so jedenfalls im dokumentarischen Diskurs. Aber während *Moral* sich darauf bezieht, wie Menschen miteinander umgehen sollten, ist die *Ethik* eine Disziplin, die über diesen Umgang reflektiert (vgl. Düwell/Hübenthal/Werner 2000); oder die Ethik ist, gemäß Kettner (2000), die Philosophie der Moral. Moral lässt sich also definieren als die Gesamtheit der Normen und Werte einer Gemeinschaft in Hinblick darauf, wie unser Verhalten unsere Mitmenschen und uns selbst affiziert. Normen und Werte sowie die Fragen, welche Menschen für uns relevant sind, unterscheiden sich in den Moralsystemen von zum Beispiel Chinesen und Europäern.

In der Diskussion über dokumentarische Ethik spielt, neben dem Verhältnis zwischen Filmemachern und Publikum, das Verhältnis zwischen Filmemachern und Gefilmten die zentrale Rolle. Während Ersteres sich um Fragen nach Wahrheit und Verlässlichkeit dreht, dreht sich Letzteres um Fragen nach Verletzlichkeit, Risiko, filmischer Darstellung und Ausbeutung. Ich möchte mich im Folgenden darauf konzentrieren, wie sich Filmemacher und Gefilmte als relevante Bezugspersonen gegenüberstehen.

Wenn Ethik über menschliche Verhaltensweisen reflektiert, ist es notwendig, die realen Umstände der Praxis zu verstehen. Im vorliegenden Beitrag möchte ich die Praxis aus der Warte sowohl der Filmemacher wie der Gefilmten beleuchten, indem ich beide zu Wort kommen lasse. Ich werde ihre Perspektiven und Erfahrungen zu moralischen Fragen in Bezug zur Diskussion in der Forschung setzen, werde Übereinstimmungen und Abweichungen herausarbeiten und ausloten, was sie bedeuten. Dabei wähle ich einen mikroethischen Ansatz. *Mikroethik* bezieht sich auf Situationen des Alltags und untersucht alltägliche Handlungen (vgl. Nikku/Eriksson 2006); sie fokussiert darauf, «was sich in jeder Interaktion ereignet» (Komesaroff 1995, zit.n. Frank 1998, S. 37). Gemäß Frank geht die Mikroethik vom reziproken Charakter der Beziehungen und Interaktionen aus. Dieser Ansatz hilft uns zu verstehen, welche Entscheidungen Filmemacher wie Gefilmte treffen, welche Strategien sie anwenden, um moralische Probleme zu lösen, und warum sie so und nicht anders verfahren. Damit möchte ich dazu beitragen, den Diskurs zur dokumentarischen Ethik zu aktualisieren und neue Fragestellungen zu entwickeln.

Die Perspektive der Filmemacher: eine konflikthafte Zusammenarbeit

In meiner Dissertation (Sanders 2012a) wollte ich herausfinden, wie Dokumentarfilmer mit ethischen Fragen umgehen, wobei es mir nicht um bestimmte Individuen ging, sondern um die professionelle Gruppe. Zu diesem Zweck führte ich eine Umfrage unter 659 Filmemachern durch, die bei einem von zwölf Dokumentarfestivals mit einem Film vertreten waren. Ich stellte ihnen 132 Fragen und bat sie, auf Zitate zu ethischen Problemen zu reagieren, die ich aus den wichtigsten Schriften zum Dokumentarfilm und zur dokumentarischen Ethik zusammengestellt hatte (u.a. Gross/Katz/Ruby 1988a; Nichols 1991; Rosenthal 1988b; Winston 1995; 2000). Auch sollten sie sich auf ihr letztes vollendetes Projekt und auf eine gefilmte Person ihrer Wahl beziehen. Ich erkundigte mich außerdem nach den spezifischen Eigenschaften von gefilmter Person, Projekt und Filmemacher, um zu sehen, ob besondere Umstände eine Rolle spielten. In meiner Arbeit diskutiere ich die Details meiner Befragung ausführlich (vgl. Sanders 2012a u. 2012b); hier möchte ich nur jene Ergebnisse beiziehen, die für den vorliegenden Beitrag interessant sind.

Mein Hauptziel war es, rekurrierende Muster in den Antworten der Befragten auszumachen: Wie weit und inwiefern stimmten die

Antworten überein oder unterschieden sich? Und konnten besondere Eigenschaften der Gefilmten, des Projekts oder der Filmemacher die Unterschiede erklären? Ich führte eine reguläre und eine Faktorenanalyse höherer Ordnung durch (vgl. Evans 1999; Field 2005; Gray 1997; Wolff/Preisung 2005).

Die wichtigsten Muster in den gewonnenen Daten betrafen das kommunikative Verhalten und die Zusammenarbeit: die Preisgabe von Information, die Aufklärung über das Projekt. Dagegen war das persönliche Wohlergehen der Gefilmten nicht Teil dieser Kommunikation; es ging nicht darum, sie auf Augenhöhe zu behandeln, sicherzustellen, dass sie auf der Leinwand gut aussehen, ehrlich zu ihnen zu sein, ihre Privatheit zu respektieren und behutsam damit umzugehen. Vielmehr waren die Gespräche projektbezogen mit dem Ziel, den Kontakt zwischen Filmemacher und gefilmter Person herzustellen. Konflikte, die aus der filmischen Darstellung erwachsen oder aus dem Verhalten der Filmemacher sind dagegen weniger häufig, ihr Vorhandensein ist jedoch (statistisch) signifikant: Bis zu einem gewissen Grad kommt es bei den meisten Projekten zu Schwierigkeiten. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Filmemacher und Gefilmte miteinander kommunizieren und kollaborieren, um den Film zu verwirklichen; Konflikte sind ein kleiner, aber üblicher Teil ihrer Zusammenarbeit.

Spezifische Umstände spielten keine besondere Rolle in den Berichten der Befragten. Kombinationen der Variablen von Gefilmten, Projekt und/oder Filmemachern erklären nur 15,7 bis 25,3% der Differenzen zwischen den Antworten. Mit anderen Worten: Unterschiedliche Erfahrungen – soweit berichtet – sind nur sehr begrenzt auf spezifische Umstände zurückzuführen. Dies deutet darauf hin, dass die Verhaltensmuster, die ich in der Analyse ermitteln konnte, generalisierbar sind. Das bestätigten auch die Interviews mit den Gefilmten. Im Folgenden werde ich über zwei Fälle berichten und mich dabei auf den Umgang mit Einwilligungserklärungen und Problemen bei der Preisgabe von Information konzentrieren.

Die Perspektive der Gefilmten

Aus früheren Erfahrungen und Gesprächen wusste ich, dass Filmemacher und Produzenten befürchten, eine Befragung der Gefilmten könne den Arbeitsprozess stören. Daher kontaktierte ich einige Produzenten und Filmemacher, erläuterte meinen Wunsch und bat sie, mir geeignete Projekte und Mitwirkende zu nennen. Auf diese Weise fand ich vier Personen, die in verschiedenen Dokumentarfilmen aufgetreten

und bereit waren, mit mir zu sprechen. Zwei davon habe ich für diesen Beitrag ausgewählt. Ich entschied mich für halbstrukturierte, je zweimalige Interviews (vgl. Galletta 2012): eins direkt vor oder nach der Premiere des Films, ein zweites sechs Monate später. Es ging um den Produktionsprozess, und wir sprachen über die verschiedenen Phasen Vorbereitung, Aufnahme, Montage, Premiere und Werbung.

Bei der Analyse der Interviews habe ich zwei Ansätze miteinander kombiniert: die von Thornberg (2012) so genannte *informed grounded theory* und das *sensitizing concept* von Bowen (2008); beide Ansätze sind besonders wichtig für die Beurteilung von Kommunikation, Kollaboration und Konflikt.

Im Zentrum der Diskussion stehen zwei Hauptkonzepte der dokumentarischen Ethik: die Einwilligungserklärung und die Preisgabe von Information bei der Aussage.¹ Sie sind eng miteinander verbunden, da die Gefilmten einwilligen, über Elemente ihres Lebens, über Erfahrungen und Spezialkenntnisse zu berichten. Im Folgenden werde ich mich darauf konzentrieren, wie die beiden Befragten ihre Einwilligung ausgehandelt und die Preisgabe von Information gehandhabt haben, sowie darauf, wie sich dies auf ihre Selbstdarstellung bezieht und sie beeinflusst. Zum Schluss werde ich anhand der Befunde darlegen, dass die Gefilmten als Mitautoren des Films zu betrachten sind.

Ben und Debby

Zur Zeit meiner Befragung arbeitete Ben als Nachtpfleger bei verschiedenen Kunden.² Der Film, an dem er mitgewirkt hat, handelt von einem Politiker und dessen politischer Bewegung. Der Produzent hatte mich zu einer privaten Premiere eingeladen und mir erlaubt, die Gefilmten zu kontaktieren, und ich habe mich an Ben gewandt, weil seine Rolle im Film besonders relevant war. Das erste Interview fand eine knappe Woche später, Mitte September 2010, bei ihm zu Hause statt. Kurz darauf wurde der Film auf einem Festival und im Fernsehen gezeigt. Das zweite Interview erfolgte Mitte Februar 2011, wiederum in Bens Wohnung.

Debby hatte gerade ihre Dissertation abgegeben, eine biografische Arbeit, und der Dokumentarfilm, an dem sie mitgewirkt hat, kreist um dieselbe Person, über die sie geschrieben hatte. Das erste Interview

1 Für eine extensive Diskussion der ethischen Fragen im Dokumentarfilm vgl. Sanders (2010; 2012a).

2 Beide Namen sind Pseudonyme, da die Interviews vertraulich waren.

fand Mitte Oktober 2010 statt, noch vor der Premiere des Films und an dem Ort, an dem sie für die Biografie recherchiert hatte. Bald darauf wurde der Film im privaten Rahmen vorgeführt. Die Fernsehausstrahlung fand zwei Monate später statt. Zur Zeit des Interviews hatte Debby nur jene Sequenzen gesehen, in denen sie selbst auftritt. Das zweite Interview erfolgte Ende Februar 2011, sechs Monate nach der Ausstrahlung, in Debby's Büro.

Ich sprach mit Ben und Debby über den filmischen Arbeitsprozess. Dabei habe ich nicht direkt nach ethischen Problemen gefragt, sondern mich darauf verlassen, dass zur Sprache kommen würde, was ihnen wichtig war. Gegebenenfalls habe ich nachgehakt.

Die Einwilligung

Faden und Beauchamp (1986) behandeln die Frage der Einwilligung oder Erlaubnis zur Verwendung von Aufnahmen als Autorisierung: Autorisierung, den Film zu gestalten, nachdem die Gefilmten zuvor über das Verfahren, die Ergebnisse und Risiken informiert wurden.

Im dokumentarischen Bereich ist der Begriff *informierte Einwilligung* [*informed consent*] zwar üblich (vgl. Winston 1988), doch viele Autoren stimmen darin überein, dass es unmöglich und kontrainuitiv ist, Mitwirkende eines Dokumentarfilms umfassend darüber aufzuklären, welche Konsequenzen und Risiken auftreten könnten.³ Im Kern der dokumentarischen Arbeit geht es ja um unsere historische Realität, und Realität ist ihrem Wesen nach unvorhersehbar. Daher scheint die informierte Einwilligung ein unerreichbarer Anspruch. Die Einwilligung wird im Allgemeinen als einmaliger Vorgang diskutiert: Sie wird zu Beginn der Produktion eingeholt, oft in Form eines Vertrages, und es wird angenommen, dass sie für unbestimmte Zeit gültig ist. Die Verträge und das Vorgehen bei Einwilligungsverfahren sind allerdings unterschiedlich.

Ben wurde zu Beginn gefragt, ob er einverstanden sei, in einem Dokumentarfilm aufzutreten. Er war bereit, sich ohne Vorabinformationen darauf einzulassen. Sollte es eine formale Absprache gegeben haben, so scheint sie für ihn nicht besonders wichtig gewesen zu sein; offenbar wollte er auch nicht allzu genau über das Projekt ins Bild gesetzt werden. Außerdem hat er darauf verzichtet, den fertigen Film

3 Vgl. Anderson/Benson 1988; Bakker 2005; Becker 1988; Gross/Katz/Ruby 1988b; Katz/Milstein Katz 1988; Nichols 1991; Rosenthal 1988a; Winston 1988; 1995; 2000.

vor der Premiere anzuschauen, sondern beschlossen, ihn so freizugeben, wie er war.

Debby war zunächst aufgrund ihrer Expertise als Beraterin herangezogen worden und wurde erst nach und nach zur wichtigsten Mitwirkenden. Dies geschah, wie sie erklärte, weil es dem Regisseur und ihr als Biografin um dasselbe ging – um eine interessante Perspektive. Ihr konzeptueller Konsens bestimmte die weitere Arbeit, sodass das übliche Vorgehen, bei dem die Gefilmten zur Mitwirkung eingeladen sind und nur «ja» oder «nein» sagen sollen, von vornherein nicht gegeben war.

Die Aufnahmen hatten noch vor Ausfertigung des Vertrags begonnen. Die Verzögerung gab Debby Gelegenheit herauszufinden, wie sich die Dreharbeiten gestalteten. «Eigentlich merkt man erst, wie es ist, wenn man schon mitten drin steckt [...]. So bin ich froh, dass ich den Vertrag erst verspätet bekam, sonst wäre ich vielleicht zu optimistisch oder zu naiv gewesen.» Aufgrund ihrer Erfahrungen verlangte Debby nun eine Änderung des Vertragsentwurfs: Sie wollte das Material, auf dem sie selbst zu sehen war, erst freigeben, nachdem sie den fertigen Film gesehen hatte. Offenbar war dieser Punkt gar nicht zur Sprache gekommen, und Debby's Wunsch wurde auch nicht berücksichtigt.

Laut Winston (2000) lassen sich manche Produzenten bereits zu Beginn des Projekts die Freigabe des fertigen Werks bescheinigen. Pryluck (1976) geht davon aus, dass die Filmemacher entscheiden, was in den Film eingehen soll: Sie zeigen den Gefilmten lediglich ein mehr oder weniger fertiges Produkt. Ben entschied sich dafür, auf Vorabinformationen zu verzichten und die gestellten Fragen oder den fertigen Film pauschal zu genehmigen. Debby war bereit zu beginnen, bevor sie überhaupt wusste, auf was sie sich laut Vertrag einlassen sollte. Anderson und Benson (1988) erklären dazu, dass auch Schweigen von Seiten der Gefilmten als Zustimmung betrachtet werden kann. Im Fall von Ben und Debby spielte dies allerdings keine Rolle.

Eine Komplikation ergab sich im Falle von Ben, als er zu Hause interviewt wurde. Zunächst wohnte seine Frau dem Gespräch lediglich bei, doch dann entschloss sich der Filmemacher, sie ebenfalls zu interviewen, änderte also den ursprünglichen Plan. Doch die Offenheit, mit der sie Auskunft gab, wurde Ben unbehaglich, er fand ihre Aussagen zu persönlich: So unterbrach er die Aufnahme, um sich mit ihr zu besprechen.

Auch Debby weigerte sich einmal, den Wünschen des Filmemachers nachzugeben mit der Begründung, dass sie zum Gegenstand

sowohl ihrer Biografie wie des Dokumentarfilms ein anderes Verhältnis habe und ihre Forschung anders angelegt sei als im Film vorgesehen. Sie wollte ihre wissenschaftliche Perspektive nicht aufgeben und handelte ihre Teilnahme am Film daher neu aus. Ähnliches geschah, als der Regisseur Debby bat, in die Kamera zu sprechen, ohne ihr Zeit zu geben, die Formulierung zu überdenken. Er hatte einen Satz vorgeschlagen, der die Tatsachen verfälschte, sodass sie nicht einverstanden war. Als er versuchte, sie trotzdem zu der Aussage zu drängen, und argumentierte, niemand würde den «Fehler» bemerken, reagierte sie verärgert. Schließlich gab er nach. Debby ließ es also auf eine Konfrontation ankommen, um ihren Willen durchzusetzen.

Diese Beispiele zeigen, dass die Einwilligungserklärung nachverhandelt werden kann. Sie muss nicht ein für alle Mal erfolgen, wie etwa Becker (1988) und Winston (2000) glauben machen. Pryluck (1976) problematisiert die Praxis von Filmemachern, die eine affirmative Weigerung der Gefilmten zu erhalten suchen, statt eine affirmative Zustimmung («Haben Sie etwas dagegen, wenn ...» – «Nein»; statt «Ist es ok, wenn» – «Ja»). Ben und Debby haben sich geweigert, Aussagen zu machen, mit denen sie nicht einverstanden waren. In beiden Fällen scheint die formelle Einwilligung keine Rolle gespielt zu haben; beide erwähnten nicht, dass sie zu einem bestimmten Augenblick im Vorfeld aufgeklärt wurden und ihre Einwilligung gegeben hätten. Vielmehr wurde ihre Bereitschaft von Fall zu Fall ausgehandelt.

Meine Untersuchung weist auch darauf hin, dass sich die Filmemacher ohnehin bei Uneinigkeit oder Unbehagen nicht auf eine Einwilligungserklärung berufen können. Angesichts des dynamischen Kooperationsverhältnisses zwischen Filmemachern und Gefilmten erscheint diese Erklärung eine Formalität, die nicht allzu weit trägt und kein gültiges Prinzip für die Zusammenarbeit liefert. Anderson und Benson schließen daraus, dass die Einwilligung idealerweise prozesshaft sei und nicht vertraglich festgelegt werden solle; sie durchlaufe verschiedene Phasen, bei denen die Einwilligung bestätigt oder zurückgezogen werden könne. Dies scheint auch bei beiden Befragten der Fall gewesen zu sein. Außerdem hatte Debby Gelegenheit, Einblick in die Filmarbeit zu nehmen, bevor sie den Vertrag unterschrieben hat. Dies zeigt, wie praktische Erfahrungen vertragliche Regelungen aushebeln können. Sie vermitteln den Gefilmten eine bessere Vorstellung davon, worauf sie sich einlassen, als verbale Aufklärung und ein Vertrag, den man vor Drehbeginn unterschreiben soll.

Ich bin daher der Meinung, dass die informierte Einwilligung in der dokumentarischen Praxis nicht funktioniert; ich möchte sie aber

auch nicht als Mythos abtun (vgl. Anderson/Benson 1988). Das Konzept der Einwilligung verdient einen dynamischeren Ansatz, bei dem die Gefilmten generell einverstanden sind, gefilmt zu werden, aber die Details im Prozess der Produktion immer wieder neu aushandeln und überdenken können.

Die Preisgabe von Informationen

Die Preisgabe betrifft die Menge und Spezifität der Information, welche die Gefilmten mitteilen – oder mitzuteilen bereit sind –, sowohl verbal wie durch ihr Auftreten.

So erzählte Ben, er habe sich vorgenommen, selbst zu bestimmen, was er vor der Kamera aussagen würde. Zum Beispiel war es ihm nicht recht, Urteile darüber abzugeben, ob etwas richtig oder falsch sei. Und er wollte auch nicht, dass seine Bedenken in den fertigen Film aufgenommen wurden.

Katz und Milstein Katz (1988) argumentieren, dass Aussagen dann ethisch problematisch werden, wenn die Gefilmten die Kontrolle darüber verlieren oder nachträglich merken, dass sie zu viel gesagt haben. Ben behielt die Kontrolle, indem er mitunter die Aussage verweigerte, obwohl der Filmemacher Wert auf manche Informationen gelegt hätte. Ben verstand auch, dass der Film dann interessanter geworden wäre, und machte Vorschläge, wie man anders vorgehen könnte.

Laut Winston (2000) enthalten die Verträge meist eine Klausel, die besagt, dass die Filmemacher das Recht haben zu bestimmen, was in der Montage berücksichtigt wird und was nicht. Doch für Ben war es wichtig, neben seiner Rolle im Film auch seine Position in der Ortsgemeinschaft zu bedenken. Während er also manches nicht zu sagen bereit war, versuchte er zugleich durchzusetzen, dass weiteres Material in den Film Aufnahme fand. Nach dem Rohschnitt fiel ihm auf, dass Szenen mit ihm und seinem Sohn fehlten, und der Filmemacher hatte auch nichts dagegen, sie noch einzubeziehen. Ben ging es dabei nicht um künstlerische, sondern um persönliche Erwägungen. Für die Gefilmten ist es also nicht nur relevant, Risiken und Übergriffe zu vermeiden, sondern sie können auch Dinge einbringen. Ben verlangte zudem, dass seine politischen Einstellungen spezifischer und expliziter einbezogen werden sollten: Ihm war wichtig, sich nicht nur mit Frau und Kind und Eigenheim zu präsentieren, sondern auch als jemand, der radikale Gedanken zu entwickeln in der Lage ist. Dies allerdings stieß auf Widerstand des Filmemachers. Hier ging es nicht um Zwang oder Verletzung der Privatsphäre, sondern um eine Beschneidung

oder Zurückweisung der Wünsche des Gefilmten. In allen drei Fällen hatte Ben aktiv versucht, über seine Äußerungen selbst zu bestimmen, indem er sie limitierte oder um neues Material erweiterte. Die Preisgabe seiner Einlassungen lag hier nicht nur in Händen des Filmemachers, sondern wurde gemeinsam festgelegt.

Auch Debby hat gelegentlich ihre Aussagen limitiert oder über die Absichten des Regisseurs hinaus erweitert. Im einen Fall erbat sie sich Bedenkzeit, um eine bessere Formulierung zu finden. Sie übernahm die Kontrolle über ihre Aussage, und dabei ging es ihr nicht nur um die gemeinsame Findung des Wortlauts, sondern auch um die Form der Auseinandersetzung. Schon bei der Vorbereitung wollte sie sicherstellen, dass alles, was ihr wichtig war, auch im Film zur Sprache kam. Sie bat daher darum, ihr das Thema, um das es gehen sollte, einen Tag im Voraus zu übermitteln. Debby konnte so Informationen einbringen, die der Filmemacher nicht besaß oder nicht in Erwägung gezogen hatte, und es ging ihr dabei nicht nur um eigene Ideen, sondern auch um die Gestaltung des Films.

Die Art und Weise, wie meine beiden Informanten ihre Einwilligung ausgehandelt und die Kontrolle über ihre Aussagen sichergestellt haben, ist verknüpft mit ihrer Selbstdarstellung und affiziert zugleich ihren Beitrag zum jeweiligen Film.

Zur Selbstdarstellung

Der wissenschaftliche Diskurs zum Dokumentarfilm charakterisiert die Gefilmten eher implizit denn explizit als Teil einer vorausgesetzten Praxis. Ben und Debby geben indes Einblick in ihre eigenen Vorstellungen von dieser Praxis und zeigen, dass sie über ihre Selbstdarstellung reflektiert haben. Beiden war es wichtig, wie ihr filmischer Auftritt von ihrer Umwelt wahrgenommen würde, und ihre Einschätzung bestimmte, welches Material schlussendlich Eingang in den Film fand. Sowohl Rosenthal (1988b) wie Pryluck (1976) bezweifeln die Fähigkeit der Gefilmten «zu erkennen, welche Implikationen und Konsequenzen es haben könnte, wenn man im Film porträtiert oder interviewt wird» (Rosenthal 1988b, 246). Doch dies trifft weder auf Ben noch auf Debby zu. Ben war es wichtig, als normaler Kleinstadt-Familienvater aufzutreten, der dennoch radikale politische Vorstellungen hat. Debby ging es um ihre berufliche Identität; sie versteht ihre Rolle im Film als die einer Wissenschaftlerin und möchte nicht hinter ihre professionellen Standards zurückfallen. Für sie fungiert der Film als eine Art Fortsetzung ihrer Dissertation.

Gross, Katz und Ruby fragen sich, «ob die Interessen der Subjekte immer dem Prozess des Bildermachens geopfert werden müssen» (1988b, ix). Doch Ben und Debby haben dafür gesorgt, dass dies nicht geschah. Konsens herrscht auch darüber, dass die Gefilmten wenig oder nichts von ihrer Teilnahme am Film hätten (vgl. Gross/Katz/Ruby 1988b; Pryluck 1976), und ebenso darüber, dass sie vom Filmemachen und den Medien allgemein nichts verstünden. Laut Winston konzentriert sich «die Mehrheit der Dokumentarfilme [...] üblicherweise auf Menschen, die nicht selbst für ihre Rechte kämpfen können» (1978, 30).

Doch meine Forschung und die hier diskutierten Fälle weisen darauf hin, dass die Gefilmten ihre Einwilligung kontinuierlich überdenken und ihre Aussagen neu aushandeln. Sie konstruieren ihre Selbstdarstellung und werden in dieser Hinsicht zu Mitautoren. Ich möchte zum Schluss darüber nachdenken, wie diese Mitautorschaft sich auf die Diskussion der dokumentarischen Ethik auswirkt und wie zukünftige Forschungsprojekte die Verantwortlichkeit der Gefilmten einbeziehen könnten.

Zum Aspekt der Verantwortlichkeit

Beim Problem der informierten Einwilligung geht es nicht nur darum, wie weit man jemand «vollständig» über das Vorgehen, mögliche Konsequenzen und Risiken aufklären kann (vgl. Faden/Beauchamp 1986; Winston 1995), sondern auch darum, inwiefern dies überhaupt wünschenswert ist. Manche Mitwirkende so wie Ben und Debby ziehen es offensichtlich vor, (zeitweise) uninformiert zu sein. Zudem kann eine Vorab-Erfahrung bei den Dreharbeiten die Gefilmten mit möglichen Risiken vertraut machen – wie dies bei Debby vor Vertragsschluss der Fall war.

Die Einwilligung wird im Allgemeinen als einmalige Angelegenheit diskutiert, bei der einfach nur die Bereitschaft, gefilmt zu werden, sowie die Erlaubnis, das gefilmte Material für ein bestimmtes Projekt zu verwenden, geklärt und vertraglich festgehalten wird. Die Aushandlungen bei beiden Fallstudien weisen darauf hin, dass die Einwilligung, die zu Beginn gegeben wurde, nicht für die gesamte Produktion galt. Auch garantieren Einverständniserklärungen, die irgendwann zwischendurch erfolgen (vgl. Anderson/Benson 1988), nichts für die Zukunft. Ein Dokumentarfilm ist ein kollaboratives Unterfangen – wenn vielleicht auch nicht in dem Maße, wie Pryluck (1976) dies annahm. Die Szenen werden gemeinsam von Filmemachern und Gefilmten konzipiert und gestaltet.

Auch das Problem der Preisgabe von Information ist wiederholt unter den Stichwörtern «Risiko», «Zwang» und «Exzess» diskutiert worden (vgl. Katz/Milstein Katz 1988; Pryluck 1976) und soll allein der Kontrolle des Filmemachers unterliegen (vgl. Winston 2000). Doch die besprochenen Fälle weisen darauf hin, dass die Gefilmten aushandeln, was sie preisgeben, und dabei sowohl die Aufnahme wie die Montage im Blick haben. Ben und Debby waren sich bewusst, welche Möglichkeiten der Selbstdarstellung sich ihnen boten. Dies widerspricht dem Diskurs über dokumentarische Personen, der diese als verwundbar, ignorant und als Verlierer oder Opfer darstellt, und zeigt vielmehr, dass die Gefilmten als Mitautoren ihrer Szenen zu betrachten sind. Debbie wie auch Ben waren bei gelegentlichen Konflikten durchaus in der Lage, sich zu wehren.

Der Diskurs zur dokumentarischen Ethik datiert aus den 1970er- und 1980er-Jahren. Er hat sich seither kaum weiterentwickelt und scheint, da er auf der Pionierarbeit von Pryluck (1976) aufbaut, auf eine einigermaßen altmodische Praxis zu rekurrieren. Bei der Produktion von *HOUSING PROBLEMS* (Arthur Elton & Edgar Anstey, GB 1935) wurden Menschen porträtiert, die prekär in einer klassenbewussten Gesellschaft lebten. Die Vorstellungen von einem solchen sozialen Gefälle dürften die damalige Beziehung zwischen unterprivilegierten Mitwirkenden und privilegierten Filmemachern reflektieren. Mit der Einführung von 16mm-Kameras und Synchronon und mit der Produktion von Filmen über Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, so zum Beispiel *PRIMARY* (Robert Drew, USA 1960), veränderte sich dieses Verhältnis. Die Gefilmten waren ihrerseits privilegiert und zudem medien erfahren.⁴ Bei der Vielzahl von dokumentarischen Formen und Technologien der Selbstdarstellung, die wir heute kennen – Social Media, Blogs, YouTube etc. –, stellt sich die Frage, ob auch die Gefilmten sich verändert haben, wobei ich keine simple oder geradlinige Kausalität zwischen solchen Technologien und dem Mitwirken in einem Dokumentarfilm behaupten will. Heute präsentiert man sich wahrscheinlich in ganz unterschiedlicher Weise auf verschiedenen Plattformen – man denke an Winnifred Bonjean Alpert, Teenager der Facebook-Generation in *SEX BABY* (Jill Bauer & Ronna Gradus, USA 2012). Ben und Debby mögen ebenfalls zu dieser Generation gehören. Auch die erhöhte Nachfrage nach Mitwirkenden in dokumentarischen Filmen und die Wandlungen der Medienlandschaft

4 Die Frage, ob man zwischen Prominenten und «normalen Menschen» unterscheiden sollte, wurde bereits von Linton (1976) und Pryluck (1976) aufgeworfen.

erfordern ein Überdenken des Verhältnisses zwischen Filmemachern und Gefilmten.

In neueren Untersuchungen (vgl. Boyle/Kelly 2010; Curnutt 2009; Grindstaff 2014; Marquis 2013; Shufeldt/Gale 2007) hat sich gezeigt, dass die Motivationen der Gefilmten vielfältig sind; sie umfassen den Wunsch nach Berühmtheit oder die Spekulation auf einen Preis, die Publizität für eine Sache, die Kundgabe einer lebensverändernden Erfahrung oder von Spezialwissen, Anerkennung, Widerstand gegen Stereotypen, erhöhte Sichtbarkeit von Minoritäten und den Wunsch, etwas Außergewöhnliches zu erleben (Grindstaff 2009; vgl. auch Sanders 2015). So zielten auch die Motive der Teilnehmer an meiner Studie auf spezielle Erfahrungen; sie wollten eine bestimmte Darstellung mitgestalten, einem Freund helfen oder ein neues Publikum für ihr Werk finden (vgl. Sanders 2012a). Damit, so könnte man behaupten, haben sie auch eine gewisse Verantwortung für den Film übernommen.

Ich möchte daher weitere Untersuchungen zum Thema «Verantwortung» anregen. Berührt es das Verhältnis zwischen Filmemachern und Gefilmten, wenn Letztere eigene Verantwortung übernehmen? Bedeutet das Verständnis der Gefilmten als Mitautoren, dass sie Mitverantwortung tragen? Bedeutet dies, dass eine bestimmte Haltung und/oder ein bestimmtes Benehmen besonders wünschenswert ist, erwartet oder sogar verlangt werden kann? Und wie affiziert dies die Autorschaft der Filmemacher? Diese Fragen verdienen es, weiter verfolgt zu werden.

Übersetzung aus dem Englischen von Christine N. Brinckmann

Literatur

- Anderson, Carolyn/Benson, Thomas W. (1988) Direct Cinema and the Myth of Informed Consent: The Case of *TITICUT FOLLIES*. In: Gross/Katz/Ruby 1988a, S. 58–90.
- (1991) *Documentary Dilemmas. Frederick Wiseman's TITICUT FOLLIES*. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Aufderheide, Patricia/Jaszi, Peter/Chandra, Mridu (2009) *Honest Truths: Documentary Filmmakers on Ethical Challenges in Their Work*. Washington, DC: Center for Social Media, American University.
- Bakker, Kees (2005) The Good, the Bad, and the Documentary. In: *Documentary Box 24* [www.yidff.jp/docbox/24/box24-3-e.html (Zugriff am 21.02.2007)].
- Becker, Howard S. (1988) Foreword: Images, Ethics and Organizations. In: Gross/Katz/Ruby 1988a, S. xi–xvii.

- Berman, Emanuel/Rosenheimer, Timna/Aviad, Michal (2003) Documentary Directors and their Protagonists: A Transferential/Counter-transferential Relationship? In: *The Couch and the Silver Screen: Psychoanalytic Reflections on European Cinema*. Hg. v. Andrea Sabbadini. Hove: Brunner-Routledge, S. 213–231.
- Borden, Sandra (2008) *Documentary Tradition and the Ethics of Michael Moore's SICKO*. Vortrag beim Annual Meeting of the Association for Education in Journalism and Mass Communication, Chicago [http://citation.allacademic.com/meta/p_mla_apa_research_citation/2/7/2/1/7/pages272177/p272177-1.php].
- Bowen, Glen (2008) Grounded Theory and Sensitizing Concepts. In: *International Journal of Qualitative Methods* 5,3, S. 12–23.
- Boyle, Raymond/Kelly, Lisa W. (2010) The Celebrity Entrepreneur on Television: Profile, Politics and Power. In: *Celebrity Studies* 1,3, S. 334–350.
- Bradford, David/Hull, John (2011) Another Blinding Documentary on Channel 4? In: *Journal of Visual Culture* 10,1, S. 125–133.
- Curnutt, Hugh (2009) «A Fan Crashing the Party»: Exploring Reality-celebrity in MTV's Real World Franchise. In: *Television & New Media* 10,3, S. 251–266.
- Düwell, Marcus/Hübenthal, Christoph/ Werner, Micha H. (Hg.) (2002a) *Handbuch Ethik*. Stuttgart: Metzler.
- Düwell, Marcus/Hübenthal, Christoph/Werner, Micha H. (2002b) Einleitung. In: Düwell/Hübenthal/Werner 2002a, S. 1–23.
- Evans, Victoria P. (1999) Higher Order Factor Analysis: an Introductory Primer. Paper presented at the annual meeting of the Southwest Educational Research Association, San Antonio, TX [<http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED427092.pdf> (Zugriff am 4.12.2011)].
- Faden, Ruth R./Beauchamp, Tom L. (1986) *A History and Theory of Informed Consent*. New York: Oxford University Press.
- Field, Andy (2005) *Discovering Statistics Using SPSS*. 2. Aufl. London: Sage.
- Frank, Arthur W. (1998) First-person Micro-ethics. Deriving Principles from Below. In: *Hastings Center Report* 28,4, S. 37–42.
- Galletta, Anne (2012) *Mastering the Semi-structured Interview and Beyond. From Research Design to Analysis and Publication*. New York: New York University Press.
- Gilbert, Craig (1981) Reflections on AN AMERICAN FAMILY II. In: *New Challenges for Documentary*. Hg. v. Alan Rosenthal. Berkeley: University of California Press, S. 288–307.
- Gray, B. Thomas (1997) Higher Order Factor Analysis. Paper presented at the annual meeting of the Southwest Educational Research Association, San Antonio, TX [<http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED407418.pdf> (Zugriff am 7.12.2011)].

- Grindstaff, Laura (2009) Self-serve Celebrity. The Production of Ordinariness and the Ordinariness of Production in Reality Television. In: *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries*. Hg. v. Vicki Mayer, Miranda J. Banks & John Thornton Caldwell. New York: Routledge, S. 71–86.
- (2014) DI(t)Y, Reality-style: The Cultural Work of Ordinary Celebrity. In: *A Companion to Reality Television*. Hg. v. Laurie Ouellette. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, S. 324–344.
- Gross, Larry/Katz, John. S./Ruby, Jay (Hg.) (1988a) *Image Ethics. The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*. New York: Oxford University Press.
- (1988b) Introduction: A Moral Pause. In: Gross/Katz/Ruby 1988a, S. 3–33.
- (1988c) Preface. In: Gross/Katz/Ruby 1988a, S. v–x.
- Katz, John Stuart/Milstein Katz, Judith (1988) Ethics and the Perception of Ethics in Autobiographical Film. In: Gross/Katz/Ruby 1988a, S. 119–134.
- Kettner, Matthias (2002) Moral. In: Düwell/Hübenthal/Werner 2002a, S. 410–414.
- Komesaroff, Paul A. (1995) From Bioethics to Microethics: Ethical Debate and Clinical Medicine. In: *Troubled Bodies: Critical Perspectives on Postmodernism, Medical Ethics, and the Body*. Hg. v. Paul A. Komesaroff. Durham: Duke University Press, S. 62–86.
- Linton, James M. (1976) The Moral Dimension in Documentary. In: *Journal of the University Film Association* 28,2, S. 17–22.
- Marquis, Elizabeth (2013) Conceptualizing Documentary Performance. In: *Studies in Documentary Film* 7,1, S. 45–60.
- Nichols, Bill (1991) *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nikku, Nina/Eriksson, Brengt Erik (2006) Microethics in Action. In: *Bioethics* 20,4, S. 169–179.
- Piotrowska, Agnieszka (2012) *Psychoanalysis and Ethics in Documentary Film*. Diss., University of London.
- Pryluck, Calvin (1976) Ultimately We Are All Outsiders: The Ethics of Documentary Filming. In: Rosenthal 1988a, S. 255–268.
- Rosenthal, Alan (Hg.) (1988a) *New Challenges for Documentary*. Berkeley: University of California Press.
- (1988b) Introduction. In: Rosenthal 1988a, S. 245–253.
- Sanders, Willemien (2010) Documentary Filmmaking and Ethics: Concepts, Responsibilities, and the Need for Empirical Research. In: *Mass Communication & Society* 13,5, S. 528–553.
- (2012a) *Participatory Spaces. Negotiating Cooperation and Conflict in Documentary Projects*. Diss., Utrecht University.
- (2012b) The Aggie Will Come First Indeed. A Survey on Documentary

- Filmmakers Dealing with Participants. In: *New Review of Film and Television Studies* 10,3, S. 387–408.
- (2015) Production Studies and Documentary Participants: A Method. In: *Advancing Media Production Research: Shifting Sites, Methods, and Politics*. Hg. v. Chris Paterson et al. London: Palgrave Macmillan, S. 200–216.
- Shufeldt, Madeleine/Gale, Kendra (2007) Under the (Glue) Gun: Containing and Constructing Reality in Home Makeover TV. In: *Popular Communication* 5,4, S. 263–282.
- Thornberg, Robert (2012) Informed Grounded Theory. In: *Scandinavian Journal of Educational Research* 56,3, S. 243–259.
- Winston, Brian (1978) Documentary: I Think We Are in Trouble. In: Rosenthal 1988a, S. 21–33.
- (1988) The Tradition of the Victim in Griersonian Documentary. In: Rosenthal 1988a, S. 269–287.
- (1995) *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*. London: BFI.
- (2000) *Lies, Damn Lies and Documentaries*. London: BFI.
- Wiseman, Frederick (2001) Privacy and Documentary Filmmaking. In: *Social Research* 68,1, S. 41–47.
- Wolff, Hans-Georg/Preising, Katja (2005) Exploring Item and Higher Order Factor Structure with the Schmid-Leiman Solution: Syntax Codes for SPSS and SAS. In: *Behavior Research Methods* 37,1, S. 48–58.