

«Das nenn' ich Dreistigkeit.»

Konflikte im Verhältnis von sozialen Akteuren vor und hinter der Kamera: Bettina Brauns «Hansaring-Trilogie»

Inga Selck

Die Frage nach der ethischen Dimension des Dokumentarfilms bildet in der Filmtheorie ein weitgehend unstrukturiertes Feld. Der Fokus der Betrachtung richtet sich zumeist auf *problematische* Fälle, welche die Grenzen des Erlaubten und Ertragbaren herausfordern. Grundsätzlich können aber alle Dokumentarfilme unter ethischen Gesichtspunkten betrachtet werden, um Praktiken des Filmemachens, Haltungen von Filmemacherinnen und Muster im Verhältnis von Filmemachern und sozialen Akteuren vor der Kamera offenzulegen. Problematisch an dieser filmwissenschaftlichen Perspektive ist, dass ihr der Einblick in dokumentarische Praktiken fehlt und sich diese anhand von Filmanalysen höchstens implizit im Text selbst ausmachen lassen. Es bleiben Fragen offen, die filmanalytisch nicht beantwortet werden können: Gibt es Konflikte abseits der laufenden Kamera? Wie lässt sich das Rollengefüge der beteiligten Akteure beschreiben? In welcher kommunikativen Konstellation stehen sie zueinander? Bislang gibt es nur wenige Versuche, sich diese Informationen durch sozialwissenschaftlich orientierte Forschungsmethoden wie Befragungen von und Interviews mit Filmemachern und Gefilmten anzueignen (vgl. Donovan 2012; Nash 2011 u. 2012; Sanders 2012a u. 2012b; Thomas 2012). Vor diesem Hintergrund versteht sich der vorliegende Artikel als eine explorative Fallstudie am Beispiel der «Hansaring-Trilogie»,¹ die sich

1 WAS LEBST DU? (Bettina Braun, D 2004, 84 min.), WAS DU WILLST (Bettina Braun, D 2008, 42 min.), WO STEHST DU? (Bettina Braun, D 2011, 91 min.).

dem Verhältnis von Akteuren im Dokumentarfilm vor und hinter der Kamera über eine Kombination von Production Studies und Filmanalyse nähert: Im Zentrum der Analyse stehen die Produktionsprozesse, wie sie sich in den filmischen Text einschreiben; erweitert wird diese Herangehensweise durch ein leitfadengestütztes Interview mit der Filmemacherin Bettina Braun aus dem Jahr 2013.²

Diese doppelte Herangehensweise erlaubt insbesondere, aktuelle Tendenzen in dokumentarischen Filmen genauer zu erfassen. In ihnen zeichnen sich neue Formen der teilnehmenden Beobachtung ab, die über die intervenierende Stimme der Filmemacher aus dem Off und die gelegentliche Sichtbarkeit im Bild hinausgehen. Dabei werden die Filmemacher selbst zu handelnden Personen im sozialen Setting «Dokumentarfilm», zu *sozialen Akteuren*. Die Rolle ist nicht zufällig, sondern selbst gewählt und Bestandteil des dramaturgischen Konzepts. Wie ich im Folgenden zeigen möchte, hat die damit modellierte kommunikative Beziehung zwischen Filmemachern und Gefilmten Konsequenzen, die sowohl die Wahrnehmung der dokumentarischen Qualitäten des Films betreffen (im Sinne einer *dokumentarisierenden Lektüre* nach Odin [1998]) als auch den Diskurs, den der Film generiert.

Wie komplex die Frage nach den kommunikativen Prozessen und Rollen im Dokumentarfilm ist, spiegelt sich bereits in der Terminologie: Wie nennen wir die Menschen, die gefilmt werden? Diese Auseinandersetzung findet sich sowohl in der Dokumentarfilmtheorie als auch unter Filmemacherinnen und Filmemachern. Im Englischen spricht man relativ konsequent und einheitlich von *subject* – die deutsche Übersetzung *Subjekt* wird zuweilen als «das gefilmte Subjekt» wiedergegeben, ist aber kein geläufiger Begriff. Im Deutschen gibt es verschiedene alternative Termini: etwa «Protagonisten», «Gefilmte», «Darsteller» oder den soziologisch geprägten Begriff «sozialer Akteur» nach dem englischen Begriff *social actor*, den Bill Nichols geprägt hat (vgl. 2001, 5). Die meisten dieser Bezeichnungen sind mehrdeutig, irreführend oder entwerfen bereits eine spezifische Vorstellung davon, welche Rolle demjenigen zukommt, der an einem Dokumentarfilm teilnimmt. Je nach sprachlicher Zuweisung ändern sich die Vorzeichen und Eigenschaften der Rolle, die sich durch die Teilnahme am Film ergibt. Während der Begriff *subject* impliziert, dass etwas über

2 Bettina Braun, geboren 1969, hat in London Design studiert und ist Absolventin der Kunsthochschule für Medien in Köln. Sie lebt als freie Filmemacherin und Dozentin in Köln und ist Gründungsmitglied des Frauen-Dokumentarfilm-Netzwerks «LaDoc».

jemanden erzählt wird, die Person zum Gegenstand eines Filmes wird, beschreibt *social actor* eine wesentlich aktivere Rolle: eine handelnde Person – mehr noch, einen Akteur, der sich in einem sozialen Rollengefüge befindet und dieses mitgestaltet. In diesem Sinne möchte ich auch im Weiteren von sozialen Akteuren (vor der Kamera) sprechen. Bettina Braun verwendet im Interview den Begriff «Protagonisten».

Das Filmbeispiel

Bettina Brauns partizipatorisch angelegte Langzeitstudie umfasst drei Filme, die eine Gruppe männlicher Jugendlicher mit unterschiedlichem Migrationshintergrund in und um das Kölner Jugendzentrum Klingelpütz porträtieren: *WAS LEBST DU?* (2004), *WAS DU WILLST* (2008) und *WO STEHST DU?* (2011).³ Braun hat darin die Jugendlichen Ali und Moussa el Mklaki, Kais Setti, Alban Kadiri und Ertan Dinc über fast zehn Jahre hinweg begleitet. Ihre Eltern kommen aus Marokko, Tunesien, Albanien und der Türkei. Alle sind in Köln geboren und aufgewachsen und entwickeln über den Zeitraum der Langzeitstudie sehr unterschiedliche Bildungsbiografien. Ertan besteht im Laufe des ersten Films seine Gesellenprüfung zum Elektriker, Ali kündigt seinen Ausbildungsplatz als Glaser, um eine Tanz- und Musikkarriere zu beginnen. Er ist wiederholt arbeitslos, landet später in einer Zeitarbeitsfirma und bekommt sein Leben nur schwer in den Griff. Alban macht sich mit einem Café selbstständig und nimmt dafür einen illegalen Kredit an, der ihn und seine Familie in Schwierigkeiten bringt. Einzig Kais überwindet die Grenzen seines sozialen Milieus, absolviert eine Schauspielausbildung und wird professioneller Schauspieler. Braun begibt sich als Akteurin in das häufig als problematisch beschriebene Umfeld rund um das Jugendzentrum Klingelpütz, das pädagogische Arbeit für sozial benachteiligte Schichten leistet.

Zugang zum sozialen Feld

Bereits beim ersten Film der Chronik fällt auf, dass die Jugendlichen extrem medienaffin sind. Sie zeigen keine Scheu, vor der Kamera zu agieren. Diese Beobachtung führt zur Frage: Wie und mit welchen Kriterien wählt die Filmemacherin ihre Akteure aus? Die Grundidee des Films, so Braun im Interview, stamme aus ihrer Zeit in London, wo sie beobachtete, wie Jugendliche mit Migrationshintergrund sich

3 2013 erhielt die Filmemacherin für ihre Trilogie den Grimme-Preis.

in Gruppen bewegten, die sozial geschlossen wirkten. Gerade männliche Jugendliche schienen in den Gruppen zu einem extrovertierten Verhalten zu neigen, das man gemeinhin als ‚prollhaft‘ bezeichnen würde. Braun interessierten die komplexen Charaktere und Lebensläufe hinter dem Stereotyp. Durch ihre Erfahrung als Fremde in einem anderen Land habe sie das Gefühl der Nicht-Zugehörigkeit erlebt, das sie im eigenen Land näher erforschen wollte: «Was bedeutet das, wenn man keinen eindeutigen Sehnsuchtsort hat?» Die Auswahl der mitwirkenden Jugendlichen war dann eine intuitive Entscheidung. Es habe wenig Vorlaufzeit zum Kennenlernen im Jugendzentrum ohne Kamera gegeben. Die Aushandlung der Drehbedingungen begann nach der Zusage zur Teilnahme, allerdings merkt Braun an: «Die waren zwar direkt einverstanden, aber ihre Vorstellung von dem, wozu sie ihre Zusage gegeben haben, war eine ganz andere als meine Vorstellung davon, was ich von ihnen wollte.»

Vereinbarungspraktiken in der Dokumentarfilmproduktion

In der einschlägigen Literatur werden Aufklärungsgespräche im Vorfeld des Drehs als *informed consent* (vgl. Anderson/Benson 1988, 59ff) bezeichnet.* Bill Nichols fasst sie als Prüfstein für ethische Fragen des Dokumentarfilms: «This principle [...] states, that participants in a study should be told of the possible consequences of their participation» (2001, 10). Natürlich bleibt dies zumeist ein vager Anspruch. Er fragt weiter: Wie sollen wir Menschen behandeln, die wir filmen? Dass diese Frage auch in die andere Richtung gestellt werden kann, der Filmemacher nicht die alleinige Macht über diese Fragen hat und dass es sich hierbei eher um einen Aushandlungsprozess handelt, soll im Folgenden verdeutlicht werden.

Neben den interpersonellen Aushandlungen der Bedingungen, die sich an eine Teilnahme an einem dokumentarischen Film knüpfen, gibt es bei Beteiligung unterschiedlicher Produktionsinstanzen, etwa öffentlich-rechtlicher Rundfunksender, vorgefertigte Mitwirkenden-Verträge.⁴ Diese müssen von den Gefilmten unterzeichnet werden, damit ein Projekt überhaupt stattfinden kann. Jeder Dokumentarfilm erhält so nicht nur eine ethische, sondern auch eine juristische

* [Anm.d.Hg.:] Vgl. zum *informed consent* den Beitrag von Sanders in diesem Heft.

4 Eine Auswertung solcher Verträge wäre für das Verständnis dokumentarischer Praktiken sehr hilfreich.

Dimension. Auch das in diesem Beispiel beteiligte ZDF machte die Unterzeichnung eines Vertrags für die Protagonisten der Filme zur Bedingung. Bettina Braun äußert sich dazu kritisch:

Bei allen drei Produktionen war es Thema, weil die Sender von einem ja erwarten, dass man den Protagonisten so absurde «Unterzeichne-dein-Leben-weg»-Verträge zur Unterschrift vorlegt. [...] Man muss dem Sender unheimlich viel garantieren. Jeder Mensch, der da irgendwie mal vor der Kamera auftaucht, soll mir im Grunde unterschreiben, dass ich mit diesem Material bis ins Jahr Unendlich und wenn es auf dem Mars mal gezeigt würde, alles machen kann.

Für den Sonderfall der Langzeitstudie handelte Braun den Kompromiss aus, nur die Hauptprotagonisten um eine Unterschrift zu bitten. Sie erklärte ihnen diesen Sachverhalt, indem sie die gemeinsame Position betonte:

Also liegt im inhaltlichen Konfliktfall die letzte Entscheidung ja auch nicht bei mir und ich muss dann wieder dem Redakteur vertrauen, dass der nicht sagt: «Ich will das aber 'rein», wenn ich sag' «Ich will das nicht 'rein».

Ein weiterer Aspekt, der die Zusammenarbeit beeinflusst, ist die Bezahlung von Protagonisten, die in der dokumentarischen Praxis ganz unterschiedlich gehandhabt wird. Für Brauns ersten Film haben die Hauptmitwirkenden eine Aufwandsentschädigung in Höhe von 150 Euro von der Produktionsfirma bekommen, beim zweiten Film 500 Euro pro Person. Bei den Vorbereitungen zum zweiten Film begannen die Protagonisten bereits zu verhandeln. Zum Konflikt wurden die Gagen beim dritten Film. Für Bettina Braun war das Geld auch ein Argument gegenüber den Gefilmten, um die dauerhaften Machtkämpfe zu unterbinden. Erst nach ihrer Drohung, das Projekt zu beenden, kommen ihr die Jugendlichen entgegen:

Kais wollte den dritten Film. Denn er wollte einen Film, der gut ausgeht. Und dann merkte ich zwei Sachen. Zum einen: Den Film gar nicht zu machen, das wollten sie auch nicht. [...] Alban sagte: «Du hast den ganzen Ruhm und wir hängen hier rum.» Wir saßen im Mediapark draußen und ich hab' zu Alban gesagt: «Siehst du irgendjemanden hier, der mich anguckt und mein Autogramm haben will? Ich bin doch genauso am Kämpfen wie du.» [...] Und dann merkte ich, es geht ums Geld. Wir haben diskutiert und dann haben die – und das finde ich auch verständlich – gesagt: «Im

ersten Film war es vielleicht noch austauschbar, aber jetzt geht es nur um uns.» Wir oder keiner. Das haben sie begriffen. Und dann war ich bei 700 und sie bei 2500 und letztendlich hat dann jeder 1600 Euro bekommen. Das war meine Entscheidung von meinem Budget. Das kleine Fernsehspiel hat für den Dokumentarfilm ein bestimmtes Budget. [...] «Ich habe keinen Bock mehr auf diese Spiele. Wenn ich euch dieses Geld jetzt zahle, und es ist viel Geld von so einem Budget, dann will ich auch, dass ihr dabei seid und nicht nochmal droht, dem Projekt abzuspringen.» Und das war dann auch so.

Hier zeigt sich die Doppelfunktion der Filmemacherin: Sie ist einerseits Akteurin innerhalb der sozialen Gruppe und muss auf die Anderen reagieren; andererseits hat sie die Verantwortung für den Film gegenüber der fördernden Institution und ist beruflich daran interessiert, dass der Film entsteht.

Die kommunikative Konstellation

Der Filmanfang von *WAS LEBST DU?* etabliert auf eindringliche Weise den Modus der Trilogie und die Haltung der sozialen Akteure zueinander. Schon in den ersten Szenen positioniert sich die Filmemacherin durch eine aktiv-provokative Handlung zu den Akteuren vor der Kamera. Sie ist mit Ali, Kais, Ertan und Alban jeweils einzeln im Gespräch. So stellt sie jeden der Gefilmten als charakteristische Figur vor, exponiert aber auch sich selbst innerhalb der jeweiligen Situation. Die Kamera zeigt die jungen Männer in halbnaher Einstellungsgröße frontal zur Kamera. Brauns Stimme ist aus dem Off zu hören. Sie erzählt zuerst Ertan, dann Kais, Ali und schließlich Alban, dass sie im vierten Monat schwanger ist, und nimmt die unterschiedlichen Reaktionen der jungen Männer auf. Aus dem Kommunikationsverhalten der Gesprächspartner geht hervor, dass der Film nicht chronologisch von Drehbeginn bis Drehende erzählt ist, sondern die Akteure vor und hinter der Kamera schon miteinander bekannt sind und Erwartungen aneinander haben. Warum stellt Braun ausgerechnet diese Szene an den Anfang und steigt nicht direkt in das eigentliche Thema – das Leben der Jugendlichen – ein?

Durch die Mitteilung ihrer Schwangerschaft stellt die Filmemacherin das Vertrauensverhältnis aus, das das Narrativ des Films trägt, und macht ihre Beziehung zu den Jugendlichen deutlich: Ohne das Vertrauen zwischen ihnen und Bettina Braun wäre der Film so nicht zustande gekommen. Die Ansprache der Filmemacherin ist dabei

freundschaftlich; und Alis empörte Reaktion («Und du kommst erst jetzt damit an, ne? Schön!») zeigt, dass auch die vier Jugendlichen ein grundsätzlich positives Verhältnis zu ihr aufgebaut haben. So wird von Beginn an ein Eindruck vom Prozess des Filmemachens selbst vermittelt, der verdeutlicht: Dieser Film ist durch eine subjektive Perspektive geprägt und basiert auf dem Verhältnis der sozialen Akteurin hinter und den sozialen Akteuren vor der Kamera, von dem er zugleich auch erzählt. Diese Beziehung, an die sich auch Erwartungen knüpfen wie Vertrauen, Loyalität, Humor und die Bereitschaft, Privates zu teilen, wird im Verlauf der Trilogie auch zur Grundlage von Konflikten und Machtkämpfen.

Interessant an diesem Einstieg ist, dass sich die Regisseurin nur teilweise sichtbar macht: Sie durchbricht den Off-Raum, aus dem wir ihre Stimme hören, indem sie ihre Hand Kais zum Einschlagen entgegenstreckt, als er mit ihr wetten will, dass sie gar nicht schwanger sei (Abb. 2). In dieser Szene ist sie erstmals selbst im Bild zu sehen – allerdings immer nur ausschnittsweise, da sie zugleich die Kamera führt. Dadurch wird zugleich der Eindruck erweckt, ihr Körper gehöre zur Kamera; er wird mit dieser zu einer Einheit verschmolzen, sodass die Kamera niemals «neutrales» Beobachtungsobjekt werden kann. Zudem reagieren die Protagonisten körperlich auf die Kamera: Kais staunt und zuckt erschrocken zurück, als er, Blick leicht nach unten gerichtet, auf den Bauch der Filmemacherin schaut. Ertan geht auf die Kamera zu und umarmt Braun, um ihr zu gratulieren – Übertretungen, in denen die professionelle Situation (mit Vormachtstellung der Kamera) zugunsten der persönlichen Situation (der freundschaftlichen Beziehung) aufgegeben wird (vgl. Hartmann 2012).

In einer anderen Szene begleitet Braun Ali und Ertan mit der Kamera in einen Park, wo sie über die Schwangerschaft sprechen. Insgesamt gehen die jungen Männer sehr interessiert und behutsam mit der Schwangeren um; so zeigt eine Einstellung die Hände von Ertan

2 Bettina Braun wettet mit Kais

3 Die Protagonisten berühren den Bauch der Filmemacherin



und Ali, wie sie ihren Bauch berühren. Die Kamera schwenkt von den Gesichtern zu den Händen auf dem Bauch der Filmemacherin (Abb. 3). Wenn die Jugendlichen mit der Kamera sprechen, adressieren sie Braun dahinter. Sie nennen sie beim Vornamen, stellen ihr Fragen, binden sie in ihr Leben ein.

Innerhalb der dokumentarischen Diegese scheint die Filmemacherin ein gutes, wenn auch hart erarbeitetes Verhältnis zu den jungen Männern aufzubauen. Durch gegenseitige Zugeständnisse wie den Informationsaustausch in Bezug auf die Schwangerschaft entsteht ein Bündnis nach außen – auch gegenüber dem Zuschauer. Bei persönlichen Themen der Jugendlichen – hier ein Konflikt mit dem Gesetz – wird dieses Bündnis deutlich:

BRAUN: Du möchtest nicht, dass ich dich vor der Kamera frage, über das, was passiert ist.

KAIS: Ja.

BRAUN: Können wir uns drauf einigen, dass du ziemliche Scheiße gebaut hast.

KAIS: Jaja, können wir uns drauf einigen. Ich kann dir auch privat, also ohne Kamera, kann ich dir erzählen, was abging.

BRAUN: Bist du jetzt vorbestraft?

KAIS: Jaja, glaub schon.

Braun schaltet die Kamera ab, es folgt die nächste Szene. Der Zuschauer muss hier ein Gespräch imaginieren, aus dem er ausgeschlossen wird. Die Filmemacherin wahrt die Privatsphäre ihrer Protagonisten und verrät deren Geheimnisse nicht – eine Geste des Vertrauens, die zugleich die Bedingung für diese Form partizipatorischer Filmarbeit darstellt.

Die Schwangerschaft der Filmemacherin dient immer wieder als Anknüpfungspunkt für Aussagen über die Wertvorstellungen und Zukunftspläne der Jugendlichen. Die Vorstellungen sind dabei durchaus unterschiedlich: Während sich zwei von ihnen eine Partnerin und Familie wünschen, ist das für die anderen (noch) kein Thema. Ertan kann sich relativ schlecht in die Situation von Frauen versetzen und ekelt sich nach eigenen Aussagen vor Schwangerschaft und Geburt. Im weiteren Verlauf dient das mittlerweile geborene Kind als Gesprächsanlass über das Leben der Protagonisten. Zentrale Themen sind Zukunftsperspektiven (oder das Fehlen solcher), die eigene Bildungsbiografie, Beziehungen und Religion. Die Regisseurin erweitert das Vertrauensverhältnis, indem sie den Jugendlichen ihr Kind überlässt.

Sie haben beim Gespräch das Baby auf dem Arm und spielen mit ihm (Abb. 1). Dies ermöglicht den Jugendlichen, die Beziehung zur Filmemacherin mitzugestalten. So dreht Ali im letzten Film *WO STEHST DU?* die Interviewsituation um und befragt Bettina Braun zu ihrer Integration in seine soziale Welt: Ali ist vor der Kamera in Nahaufnahme, Braun hinter der Kamera. Im Bildhintergrund sehen wir eine Gruppe Erwachsener mit Migrationshintergrund, die zusammen auf dem Bürgersteig stehen. Ali begrüßt einige und geht weiter, etwas später bleibt er stehen und fordert sie heraus.

ALI (*in die Kamera*): Hey, eine Frage. Das Bild da für dich als Deutsche, als Außenstehende, wenn du so ein Bild sehen würdest, wär' das für dich asozial?

BRAUN (*aus dem Off*): Das Bild meinst du? (*schwenkt zurück auf die Männer vor dem Laden*) Nicht asozial, aber vor ein paar Jahren wäre es mir fremd gewesen. Eine fremde Welt.

ALI: Und wie ist die Welt für dich? Ist die so fremd? Nein, ne?

BRAUN: Jetzt kenn ich die Welt so ein bisschen, aber vor fünf Jahren hätte ich sie noch nicht gekannt.

Dieser Dialog macht deutlich, dass das Verhältnis zwischen der Filmemacherin und den Akteuren vor der Kamera viele Konfliktebenen impliziert, die im Verlauf der Filmproduktionen von beiden Seiten thematisiert werden: die der Herkunft, des Geschlechts, des Altersunterschieds und der Bildung. Die daraus resultierenden Machtkonflikte lassen sich allerdings nicht allein aus dem filmischen Text ersehen – um diese Ebene mitzureflektieren, hilft ein Blick auf die Produktion in Verbindung mit den Aussagen der Filmemacherin.

So eröffnete das Interview mit Bettina Braun Einblicke in weitere ethische Dimensionen des Produktionsprozesses. Auf die Frage, warum sie bei diesem Projekt Regie, Kamera und Ton in Personalunion übernahm, gab sie an, dass sie nicht nur eine Verantwortung gegenüber Zuschauern und Gefilmten, sondern auch gegenüber den an der Produktion Beteiligten habe. Zunächst war die Mehrfachrolle der nicht vorhandenen Finanzierung geschuldet, später hielt sie aus arbeitspragmatischen Gründen (spontane Drehs, enges Verhältnis zu den Gefilmten, Entwicklung einer eigenen Kamerasprache) an der Methode fest. Zur nicht finanzierten Phase des Films äußert sich Braun so:

Darüber hinaus bin ich aber auch niemand, der sehr gut andere für sich einbinden mag, ohne sie zu bezahlen. Es gibt Leute, die können das sehr

gut. Im Grunde genommen ist es auch in Ordnung, es wird ja keiner gezwungen, umsonst zu arbeiten, aber ich kann das nicht. Ich fühle mich dann immer verantwortlich und muss mich rechtfertigen, und vielleicht weiß ich dann auch nicht, ob ich selber genug an das Projekt glaube, dass ich da jetzt auch noch jemand anderen umsonst arbeiten lasse.

Kamerafreie Zonen

Wie die oben geschilderten Verhandlungen zeigen, ändern sich bei mehreren Filmen mit denselben Protagonisten die Vorzeichen der prä-filmischen Absprachen. Im Interview geht Braun auf mehrere Konfliktebenen ein, die sich an Beispielen festmachen lassen: Das Drehen in den elterlichen Wohnungen, die familiären Beziehungen und die Beziehungen der Protagonisten zu Frauen wurden besonders pro-aktiv behandelt. Was gezeigt oder geschützt werden sollte, wurde jeweils ausgehandelt. So erinnert sich Braun: «Zum Beispiel habe ich ihnen von Anfang an gesagt, dass ich in die Elternhäuser wollte, und sie haben erstmal gesagt: «Kannste vergessen.» Nach eineinhalb Jahren ging es dann.» Sie zeigt einen ersten Besuch bei Alis Eltern, bei dem er ihr sagt, wann sie Fragen stellen darf. Es wird klar, dass er die Situation selbst organisiert hat und sie zu seinen Bedingungen gestaltet. Die Anwesenheit der Kamera und der Filmemacherin ist ihm sichtlich unangenehm, er wirkt nervös. Wiederholt wird Braun in ihren Entscheidungen und ihrer Arbeitsweise von den Jugendlichen bewertet – eine Dynamik, der sie und die Editorin Gesa Marten im Schnitt Rechnung getragen haben. So verzichteten sie beispielsweise darauf, das gesamte Gespräch mit Alis Eltern zu zeigen, und konzentrierten sich stattdessen auf seine Reaktionen. Der Konflikt des Jugendlichen um die Preisgabe seines Privatlebens wird so zum zentralen Punkt der Betrachtung. Ganz ähnlich ist eine Szene bei den El Mklakis im zweiten Film WAS DU WILLST gestaltet, wo Braun mit Alis Mutter in der Küche sitzt:

ALI (*leicht sauer*): Bettina, du kommst einfach dreist hier rein.

BRAUN: Ich komm gar nicht dreist hier rein. Ich hab' alle gefragt.

ALI: Aber du musst mich fragen, weil ich bin die Hauptrolle. Du machst keinen Film mit meiner Mutter, du machst keinen Film mit meinem Bruder, du machst einen Film mit mir, oder?

BRAUN: Ja, aber du hast mich doch gerade versetzt.

ALI: Nein, ich wollte dir Bescheid sagen, aber das geht nicht, Bettina. Das nenn' ich Dreistigkeit.

BRAUN: Ja, stimmt. Aber ich find dich auch ein bisschen dreist, deswegen habe ich mir gedacht, erlaube ich mir das jetzt mal.

ALI: Ja, aber das kannst du nicht. Na, egal. Wie geht's dir, Bettina?

Die Regisseurin reagiert auf Alis abwehrendes Verhalten, das sie als Machtspiel mit ihr wertet, indem sie ihm eine Rollenverschiebung entgegenstellt. Sie klinkt sich temporär aus der Zweierbeziehung zu ihm aus, geht eigenständig zu seiner Familie und setzt sich zu seiner Mutter, um auf ihn zu warten. Diese Handlung kann ihrerseits als Machtdemonstration gewertet werden. Sie macht deutlich, dass sie ihn nicht braucht, um den Film zu drehen, und verbündet sich mit seiner Mutter. Ali kritisiert die Filmemacherin daraufhin scharf. Die Reflexion seiner eigenen Position innerhalb der kommunikativen Konstellation bei der dokumentarischen Arbeit ist bei ihm besonders ausgeprägt.

Auch bei Ertan sind es insbesondere familiäre Themen, die zu Konflikten führen. Im Film wird dies in einer Szene deutlich, in der Braun ihn in seiner Wohnung filmt, nachdem er kurzzeitig zuhause ausgezogen ist. Ertan deutet an, dass es zu gewalttätigen Auseinandersetzungen gekommen sei, die von seinem Vater ausgingen. Diese Flucht aus der Familie in Verbindung mit dem plötzlichen Erfolg des Films führt zu Konflikten mit Braun. Im Interview rechtfertigt sie die Einbindung seiner Szenen damit, dass Ertan wiederholt Kritik geübt habe und sich der filmischen Umgebung bewusst gewesen sei. Dies widerspricht der Reaktion des Jugendlichen nach der Premiere auf der Berlinale, in der er sehr emotional deutlich gemacht hat, dass er mit den betreffenden Teilen des Films nicht einverstanden ist. Braun erinnert sich:

Es war zum Beispiel bei Ertan so, dass er sehr unglücklich war, weil er sich da über seinen Vater kritisch äußert. Und ich hab es in den Film rein getan, weil ich der Meinung bin, dass ich ihn da nicht kalt erwischt habe, sondern dass er sehr wohl wusste, was er da tut, und dass er das nicht nur einmal, sondern mehrfach gemacht hat und dass ich ihm nach meiner Einschätzung damit auch nicht schade. Er ist dann aber sehr ausgerastet. Es gab die Vorführung auf der Berlinale, da hat er im Sessel gesessen und konnte das gar nicht richtig genießen [...], und dann hatte der Film so ungewöhnlichen Erfolg, sodass es um eine Kinoauswertung ging, und dann hingen auf einmal in ganz Köln – da hatte ich ihn zum Glück vorher noch gefragt – A2-große Plakate von einem Pressefoto von ihm und meinem Sohn. Der Film bekam eine große Aufmerksamkeit, war auf dem *choices*-Titelblatt und so weiter, und da hat er einfach einen wahnsinnigen Schiss

gekriegt. Er war so sauer, dass ich mich mit ihm noch mal vor den Schnitt gesetzt habe. Wir mussten sowieso noch mal neu Mastern fürs Kino. Das kam dann irgendwie ganz günstig, und wir haben dann sozusagen einen Kompromiss gefunden. Die Produktion war damals auch dabei, und ich weiß noch, da hat er seinen Kopf gegen die Wand gehauen. Es war auf jeden Fall so, dass wir dann einen Kompromiss gefunden haben und ich zwei Sachen rausgenommen habe.

Nach dem ersten Film steigt Ertan als Protagonist aus dem Projekt aus – ein Umstand, der für viele Dokumentarfilmer das Ende eines Films bedeuten kann. Auf die Frage, ob Ertan seine Mitarbeit aufgrund des oben geschilderten Konfliktes gekündigt habe, reflektiert Braun im Interview die unterschiedlichen Charaktere der Akteure und ihre dramaturgische Funktion. Damit hebt sie die vordergründigen Konfliktthemen auf eine filmische Ebene:

Jein, [...] Ertan ist ein Analytiker. Das ist der Kais auf eine Art auch, aber der Kais liebt sich einfach selber so sehr vor der Kamera, dass ihm das auch wieder wichtiger ist. Aber Ertan ist halt so, was ich auch total verstehe. Ich bin auch eher so. [...] Beim zweiten Film – das war ja ein kurzer – habe ich ihn gar nicht mehr gefragt. [...] Vier Leute zu erzählen ist in der Dramaturgie und im Schnitt schon wahnsinnig schwer, da brauchte ich nicht noch Ertan als fünften. Beim dritten Film hab' ich den Ertan dann noch mal gefragt, und da hat er gesagt, er ist dabei, will aber keine Hauptfigur im Film sein. Also wenn er mal da ist, kann ich ihn mitdrehen, und da war es ja dann schon so, dass in dieser Konstellation der Kais ein bisschen die Ertan-Rolle übernommen hat, also die des Hinterfragers. [...] Bei WAS LEBST DU? brauchte ich den noch sehr, weil er derjenige war, der vor der Kamera schon mal was ausgesprochen hat, was ich hinter der Kamera gedacht habe. Später war für mich dann gar nicht die Notwendigkeit, den Ertan wirklich doll bitten zu müssen. Ich glaube, wenn ich das getan hätte, hätte er vielleicht sogar noch mal mitgemacht.

Bereiche, die nicht gezeigt werden dürfen, sind aber nicht nur die familiären Beziehungen der Jugendlichen. Auch ihre Beziehungen zu Frauen sollten aus verschiedenen Gründen nicht dokumentiert werden. In Was lebst du? wird dies in einer Szene mit Ertan deutlich:

ERTAN: Aber gleich nimmst du nicht meine Freundin auf – Kamera aus.

BRAUN: Ich kann sie vielleicht von Weitem filmen, sodass man sie nicht erkennen kann.

ERTAN: Hör auf. Bitte. Bitte, Bettina, sonst nehme ich dich echt nicht mit. Wenn das raus kommt, dann weißte aber nicht, was die für Probleme zu Hause hat. Weißte, was ich meine? Das kannst du dir nicht vorstellen. Du kennst Türken nicht, ey. Die labern und labern, türkische Frauen insbesondere. Wenn die älteren Frauen das einmal mitkriegten, wenn das eine mitkriegt. Fertig, Aus, Ende, Aus.

Hier geht es vor allem um die strenggläubigen Eltern der Frauen, die keine vorehelichen Beziehungen ihrer Töchter erlauben. Im dritten Film diskutiert Kais, der im Verlauf der Langzeitstudie die größte Entwicklung durchlebt, diesen Konflikt noch einmal von einer anderen Seite:

KAIS: Aber du musst mir jetzt mal erklären, warum du immer so heiß auf unsere Freundinnen bist. Biste ja schon immer gewesen. Aus welchem Grund? Weil wir sie dir nie zeigen wollten, oder?

BRAUN: Nee, weil das einfach ein wichtiger Teil eures Lebens ist. Weil das komisch ist, einen Film zu machen über junge Männer. Einen – o.k.; aber drei Filme, und da kommen nie Frauen drin vor?

KAIS: Ja, da können die Leute sich doch mal überlegen, warum. Das hat jetzt nichts mit Islam oder kulturellen Unterschieden zu tun. Ich glaub', manche von uns sind deutscher als die Deutschesten. Nein, das hat einfach mit dem Alter zu tun. Weil es natürlich in unserem Alter immer so wechselnde Liebhaberinnen gibt, weißte? Im meinem Fall natürlich nicht, aber normalerweise. Und dann kannst du natürlich nicht ins eigene Fleisch schneiden.

BRAUN: Wieso?

KAIS: Das hab' ich mal mit Ali auch besprochen. Das ist so 'ne Fantasie. Ja, stell mal vor, du filmst mit einer Freundin und dann hast du ein, zwei Monate später 'ne andere [...]. Aber dann guckste den Film und sitzt da irgendwie mit deiner siebten Freundin innerhalb von einem Jahr oder anderthalb. Dann bleibt die da wahrscheinlich nicht so lange sitzen, weißte.

Die Reflexion der eigenen sozialen Position – und besonders die Dynamik der sozialen Akteure untereinander – beeinflusst den Drehprozess und die Verhandlung der Produktion jenseits der Drehtage. Die Offenlegung von Brauns Absichten wird immer wieder konkret eingefordert und verweist darauf, dass das Verhältnis zwischen Filmmacherin und Gefilmten zwar vertraut, aber dennoch fragil ist.

Fazit

Die explorative Fallstudie wirft Licht auf die Techniken des Erschließens eines sozialen Bereichs, auf Konflikte zwischen den Akteuren vor und hinter der Kamera und konnte zusätzlich einige Hinweise auf die prekäre Ökonomie dokumentarischen Arbeitens geben. Zum Verständnis solcher Praxen können Interviews mit den Beteiligten die Analysen der Filme bereichern. Selbstkritisch muss hier angemerkt werden, dass in diesem Fall aus Gründen der Zugänglichkeit nur die Sichtweise der Filmemacherin zu Tage gefördert und somit gestärkt wird. Für weitergehende Studien an der Schnittstelle von Filmanalyse und Production Studies wären Interviews mit den sozialen Akteuren vor der Kamera ebenso wichtig.

Die achronologische Erzählweise und das Hervorkehren der engen Beziehung zwischen Filmemacherin und sozialen Akteuren weisen die Filme der «Hansaring»-Langzeitstudie als Produkt eines Aushandlungsprozesses aus. Sie erweisen sich als eine Mischung aus reflexivem und partizipatorischem Modus, bei dem die Filmemacherin – ganz im Stile des sozial-dokumentarischen Erzählens ab den 2000er-Jahren – zum sozialen Akteur wird. Durch die Personalunion von Kamera, Regie und Ton und die radikale Einbeziehung der eigenen Person erhält er zudem eine (auto-)biografische Komponente. Die Haltung zu den vordergründigen gesellschaftspolitischen Themen Migration, Integration und sozialer (Chancen-)Ungleichheit wird nicht in einem expliziten sprachlichen Kommentar erklärt, sondern performativ – am Beispiel der Beziehung zwischen Filmemacherin und Protagonisten – verhandelt.

Die arbeits- und produktionsökonomische Entscheidung der Alleinarbeit prägt den Film auch ästhetisch: Verzichtet wird auf eine Voice-over, stattdessen sollen die Protagonisten selbst über ihre Lebenssituation sprechen. Die Kommentierung erfolgt dann aber wiederum über die Gespräche mit der Filmemacherin. Bettina Braun stellt Fragen, hält aber auch ihre Meinung zum Verhalten der Gefilmten nicht zurück, sodass ihre Rolle changiert zwischen Filmemacherin, Freundin, weiblicher Vertrauten, vielleicht auch Sozialarbeiterin.

Über diese Verfahren thematisiert die Langzeitstudie um Ali, Moussa, Ertan, Kais und Alban, dass die Machtposition nicht zwangsläufig derjenige Akteur innehat, der die Kamera führt und sich im Off-Raum befindet. Im vorliegenden Fall haben wir es mit einem Kräftenessen zu tun, das sich auch sicht- und hörbar vor der Kamera abspielt. So wird der kommunikative Vertrag zwischen den sozialen

Akteuren zum zentralen Thema des Films. Wir erleben starke Akteure, die das Konzept des *informed consent* immer wieder in Zweifel ziehen, von sich aus neu verhandeln und vom Gegenüber Offenlegung einfordern. Die Filmemacher-Instanz, die Roger Odin (1998) als «reales Ursprungs-Ich» bezeichnet hat, wird in der Lektüre nicht nur mitgedacht, sondern ist zugleich als soziale Akteurin involviert. Die Filmemacherin ist mehr als nur Adressatin, teilnehmende Beobachterin oder Teil des sozialen Settings. Ihre Funktion ist diejenige einer Spiegel- und Reibungsfläche, einer Beraterin, Verbündeten, aber auch fordernden Begleiterin.

Deutlich wird dabei auch, dass es einen sozialen und Bildungsunterschied zwischen der Filmemacherin und den Gefilmten gibt. Auf den ersten Blick scheint dies die Annahme zu bestätigen, dass die Filmemacherin die Brücke zu einer Welt außerhalb der Sphäre der sozialen Akteure bilde, dass sie wisse, wie das Mediensystem funktioniert, dass sie Kontrolle über die Repräsentation habe und somit eine stärkere Position. Brauns «Hansaring-Trilogie» zeigt aber zugleich, dass dieses Machtgefüge nicht zwangsläufig eindimensional ist. Es erweist sich vielmehr als changierend im Verlauf der Langzeitstudie. Aus dem Interview geht hervor, was sich im Film mehrfach andeutet: Auch die Filmemacherin wird zuweilen zum Spielball der Gefilmten und ist gezwungen, deren Regeln und Forderungen zu folgen. Damit erweitert Bettina Braun in ihrer partizipatorischen und persönlichen Form der Langzeitstudie die Möglichkeiten der Erschließung eher verborgener gesellschaftlicher Subsysteme. Ihre «anwesende Abwesenheit» (Hartmann 2012) und die fortwährenden Aushandlungsprozesse der Bedingungen, unter denen sich das Filmemachen vollzieht, machen den besonderen Reiz der Filmchronik aus. Der zerbrechliche Kontrakt brachte für die Filmemacherin erhebliche Schwierigkeiten mit sich und ist zugleich die große Stärke des Projekts.

Literatur

- Donovan, Kay (2012) The Ethical Stance and Its Representation in the Expressive Techniques of Documentary Filming: A Case Study of TAGGED. In: *New Review of Film and Television Studies* 10,3, S. 344–361.
- Hartmann, Britta (2012) Anwesende Abwesenheit: Zur kommunikativen Konstellation des Dokumentarfilms. In: *Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers*. Hg. v. Julian Hanich & Hans J. Wulff. München: Fink, S. 145–160.

- Nash, Kate (2012) Telling Stories: The Narrative Study of Documentary Ethics. In: *New Review of Film and Television Studies* 10,3, S. 318–331.
- Nichols, Bill (2001) *Introduction to Documentary*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Odin, Roger (1998) Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hg. v. Eva Hohenberger. Berlin: Vorwerk 8, S. 286–303.
- Sanders, Willemien (2012a) *Participatory Spaces. Negotiating Cooperation and Conflict in Documentary Projects*. Diss. Universiteit Utrecht: Instituut voor Cultuurwetenschappelijk Onderzoek.
- Sanders, Willemien (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.