

2.8 Moralische Perspektiven im Dokumentarischen

Bill Nichols arbeitet auch die moralische Dimension dokumentarischer Praxen heraus – wobei Moral im Rahmen dieser Arbeit nicht den »Hays Code«¹⁸² oder formatierte Riten christlicher Leibfeindlichkeit meint, sondern die abstrakten, postkonventionellen Prinzipien, die Habermas als Grundlage des Diskurses rund um richtiges, zwischenmenschliches Handeln bestimmt, als Grundlage und Voraussetzung der Begründung von Regeln des Mitseins.

Als Teil demokratischer Öffentlichkeiten kommen Dokumentarist*innen häufig wie erwähnt nicht umhin, als eine Art »Anwalt« derer aufzutreten, die durch ihre Filme eine Stimme erhalten¹⁸³. »They also convey impressions, make proposals, mount arguments, or offer perspectives of their own, setting out to persuade us to accept their views«¹⁸⁴; *erheben also Geltungsansprüche*, und das nicht nur, indem sie sich als deren Interessenvertreter behaupten, sondern zugleich, indem sie als die Macht hinter der Kamera bestimmen und so steuern, wie Andere inszeniert werden. Mit anderen Worten: »What do we do with people when we make a documentary?«¹⁸⁵ Wie behandeln Filmschaffende die Personen, die sie in »The Mix« einweben, die als Teil eines produzierten Ganzen in *Docutimelines* ihre »Slots« zugewiesen bekommen? Diese Frage kann aus Perspektive der Diskursethik so formuliert werden: aufgrund welcher Präsuppositionen kann überhaupt von Wahrheit, Richtigkeit im Sinne der Verständigung die Rede sein, wie berücksichtigen die Filmenden die Regeln gelingender Kommunikation und wie kann dabei ggf. konkrete Sittlichkeit auch *kritisiert* werden?

Die dem Setting derer vor und hinter der Kamera als Grundkonstellation zugrunde liegende Asymmetrie bedarf praktischer, aber auch filmischer Antworten, will sie denn überhaupt im Sinne des Wahren und Richtigen operieren können. Oder aber sie ignoriert diese Fragestellung und richtet zu, ggf. auch hin – wie der Boulevard mit seinen ausschwärmenden Paparazzi, in der in diesem Teil abschließend zu analysierenden Musikdokumentation zu Britney Spears ausführlich

182 »Der von der MPPDA beschlossene »Production Code«, der oft auch Hays-Code genannt wird, war eine freiwillige Selbstbeschränkung der Filmfirmen, um zu vermeiden, dass staatliche oder lokale Gruppen Zensuren an ihren Filmen vornahmen. Dazu gehörte, dass (Gewalt-)verbrechen nicht explizit gezeigt werden durften, ebenso wenig die Heroisierung von Kriminellen und erst recht keine sexuelle Perversion, was die damalige Umschreibung für Homosexualität war. Später wurden auch Angriffe auf die Institution der Ehe (vor- und außer-eheliche Verhältnisse) mitaufgenommen.« <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=198>, aufgerufen am 1.4.2020

183 Nichols 2010, S. 43

184 Ebd., S. 45

185 Ebd.

behandelt, wie in der Tradition des ethnographischen Blicks oder auch dem in das Dschungelcamp.

Im politisch-investigativen Bildjournalismus, in dem das Gegenüber als Funktionsträger z.B. eines politischen Amtes vor die Kamera tritt oder auch in Grenzfällen wie z.B. dem Rechtsrock, wenn also grobe Verstöße gegen Gebote des moralisch Richtigen im Sinne des zu berücksichtigenden Gleichheitsgrundsatzes vorliegen, kann eine Situation entstehen, in der wahlweise die Funktion die Person dominiert oder aber in den Inhalten so eklatante Widersprüche gegen die Grundlagen gelingender Kommunikation formuliert werden, dass sie nicht mehr rational führbar sind. Im Regelfall gilt jedoch, dass solche Fragen sich so stellen, wie Nichols sie stellt – eben deshalb, weil Personen als sie selbst vor die Kamera treten oder die Rolle, die sie einnehmen (wie z.B. Divine als Drag-Queen, nicht als Transsexuelle), aus lebensweltlichen Erfahrungen wie auch der ästhetischen Rationalität entsteht und somit »Respect« ganz im Sinne Aretha Franklins erfordert. Nichols fragt angesichts dessen (und ich habe mich das im Rahmen meiner Lohnarbeit diese Frage mehr als 25 Jahre lang immer wieder gefragt): welche *Verantwortung* haben die Filmenden für die Effekte ihrer Arbeit auf das Leben derer, die sie inszenieren? Wann reproduzieren sie Klischees, Stereotypen, wann attackieren sie die Würde auch von Opfern, für die sie doch sprechen wollen (rund um »War Porn«¹⁸⁶ werden sie seit Jahren z.B. geführt)?

Nichols bestimmt ganz wie Habermas und feministische Ansätze Moral als einen Schutz für in interpersonalen Beziehungen immer schon auf Andere Angewiesene und deren darin gründende Verletzlichkeit: »Ethics become a measure of the ways in which negotiations about the nature of the relationship between filmmaker and subject have consequences for subjects and viewers alike.«¹⁸⁷. Gerade im »Direct Cinema« Operierende, die vorgeblich »filterlos« thematisieren, begreifen oft ihre eigene Perspektive nicht, reflektieren nicht, wann ihre Motivauswahl und Formen des *Mise en Scène* einfach nur eigene, kulturelle Prägungen reproduzieren, zeigen dann ggf., was zurichtet, was Personen, die die Macht der Kamera manchmal nicht einschätzen können, gar nicht von sich zeigen wollen.

Nichols verweist als Antwort auf den »informed consent«¹⁸⁸, also eine intensive Information über die möglichen Folgen der Teilnahme an Dreharbeiten.

Als Spezialfall, in dem Dokumentarist*innen die Verantwortung für ihr Gegenüber übernehmen, lässt sich das Interview begreifen. Interviews können verschiedene Funktionen im Rahmen von »Documentary« erfüllen; ich beschränke mich

186 Siehe z.B. den zweiten Teil von »Peace'n'Pop«, ZDF/ARTE 2015, Autor: Christian Bettges, in dem auch das 2014 erschienene, gleichnamige Buch von Christian Bangert Thema ist.

187 Nichols 2010, S. 52

188 Ebd., S 53

hier auf »Interview als Darstellungsform«¹⁸⁹. Künstler wie z.B. Till Velten gehen noch erheblich weiter und begreifen Gespräche als soziale Plastik¹⁹⁰ in der Tradition von Joseph Beuys – ergänzend betrachten auch Peter Wicke und Diederich Diederichsen Pop-Musik im Sinne einer sozialen Skulptur, ein Strang, der in dieser Arbeit nicht weiterverfolgt wird und lediglich im Zusammenhang mit der Popstar-Pose erwähnt wurde.

Tatsächlich führen Analysen der Inszenierungsformen von Interviewbildern bis tief hinein in Darstellungstraditionen des Portraits in der bildenden Kunst (gerade dann, wenn schwarzer Molton in den Hintergrund gehängt wird), und in manchen Hinsichten können die Einstellungen analog zum Affektbild bei Gilles Deleuze¹⁹¹ interpretiert werden. Auch, weil eben nicht nur das Gesagte, sondern auch Mimiken, ggf. Gestiken, das Performative, zum Verstehen beitragen, die Interviews auch on Location in Szenarien, die mit Inhalten korrespondieren (besonders abschreckend: die Bücherwand hinter Experten) und ggf. situativ einbezogen werden (»hier habe ich erstmals Gabi Delgado von DAF getroffen«).

Nichols zufolge können sich in der Interviewführung Möglichkeiten vom schlichten Gespräch bis zu Verhörtechniken aktualisieren. Doch auch hier gelten im besten Fall jene Regeln, die Habermas als sich mit jemanden über etwas in der Welt verständigen fasst, und dazu gehört eben auch nachfragen, ohne etwas zu suggerieren. Möglichst offen und ohne bereits implizite Zuschreibungen, gesellschaftliche Positionierungen oder sonstige Hierarchiebildungen zu etablieren auch dann, wenn der oder die hinter der Kamera die Macht hat. Interviewführung wie überhaupt Musik in Audiovisualitäten transformieren besteht u.a. aus *Zuhören*. Alles andere öffnet sich den in Teil 5 thematisierten normalisierenden und strategischen Rationalitäten.

Nichols verbindet diese Position zutreffend mit ethnologischer Arbeit im Feld¹⁹²: eben so wenig Vorverständnisse wie möglich einbringen, ohne dass gelegnet wird, dass es solche gibt und dass sie wirken. Nicht sich wichtiger nehmen als das Gegenüber – auch die Verbindung zu den von Michel Foucault in »Der Wille zum Wissen« ausgeführten Wurzeln der Psychoanalyse in christlichen Beichtrituale zieht Nichols als Möglichkeit hinzu, ein solches Setting zu begreifen. Foucault hat bekanntlich in manchen Winkeln seines Werkes konstatiert, Macht bestünde nicht darin, Sprechen zu unterdrücken, sondern zum Sprechen

189 Hißnauer 2011, S. 293

190 Z.B. in der das ganze Kunsthaus Zug bespielenden Skulptur »Einzelsystem«, die zu erheblichen Teilen aus akustisch oder audiovisuelle aufgezeichneten Interviews mit Bewohnern der Stadt bestand. <https://kunsthausezug.ch/html/09english/englishvelten.html>, aufgerufen am 24.5.2020

191 Deleuze 1989, S. 143ff.

192 Nichols 2010. S. 189

zu bringen – da in anderen Ecken seines Werks sich Aussagen finden wie jene, dass Macht nicht das Böse sei, kann das Sprechen im Gegensatz dazu auch als Ermächtigung (»Empowerment«) verstanden werden.

Interviewer*innen sollten all diese Möglichkeiten in Betracht ziehen, wenn sie Fragen stellen, wollen sie nicht außer-rational oder strategisch nur Druck ausüben, »triggern«, Effekte erzielen oder, wie durchaus gar nicht nur unüblich, Menschen so formulieren zu lassen, dass es in die 20-30 Sekunden-Slots passt, die dafür in standardisierten Formatierungen vorgesehen sind. All das sind Programmatiken, ja; im Falle philosophisch fundierter Begründungen des Sollens geht es ja um solche.

Nichols ordnet die Praktiken des Kompilierens von Interviews mit sie stützenden Materialien dem Expositorischen zu; als einen eindrucksvollen Spezialfall der Nutzung von Interviews führt er Claude Lanzmanns »Shoah« (1985) an. Die Forschung befragt die Verwendung von Zeit-Zeugen-Interviews in Dokumentationen zumeist am Leitfaden von Glaubwürdigkeitserwägungen. Das führt häufig dazu, dass eher guten Gründen folgend in den Mittelpunkt der Diskussion der Nationalsozialismus rückt, wobei – völlig zurecht – die Perspektive der Opfer als maßgeblich betrachtet wird. Kritik erfährt so, dass das, was Täter glauben, dass sie es zu sagen hätten, während sie als Hitlers Helfer agierten, hinzugezogen wird. Somit wird die Frage nach der Legitimität von Zeit-Zeugen-Einsätzen häufig eher verneint und Lanzmanns Film als Ausnahme betrachtet. Doch welche Alternative zu Zeit-Zeugen gibt es in diesem Fall?

Christian Hißnauer fasst Zeit-Zeugen-Einsätze mit dem Begriff der »Traumatisierung«, die im Schnitt durch das Herausschneiden von »ähns«, Pausen, Raffungen oder a-chronologischer Montage allererst erzeugt würde und so manipulativ eine »Affizierung von Zuschauern« erzielen wolle¹⁹³. Damit spiegelten Traumatisierungen immer auch vergangenheitspolitische Strategien wider, wenn zum Beispiel deutsche Wehrmachtssoldaten als traumatisiert inszeniert würden. Was zu Recht infrage gestellt und kritisiert wird, doch den Begriff »Traumatisierung« nicht rechtfertigt.

Je nachdem, wer gerade interviewt wird, kann ein Begriff wie »Traumatisierung« nicht nur im Falle eines Films wie »Shoah« als analytischer Begriff schnell ebenso zynisch werden wie das Verhalten von Medienmachern im genannten Beispiel; ein Ansatz wie die Semiopragmatik, die Unterschiede zwischen wahr und falsch, richtig oder nicht gar nicht mehr fassen kann, sondern in Lektüremodi und Kommunikationsverträge verlagert, überschreibt schon theoretisch die Möglichkeit der filmischen Artikulation menschliches Leids. Affizierungen sind Teil dessen; gerade in Musikdokumentationen, wo sie zum Sujet werden.

193 Hißnauer 2011, S. 125 – eine tatsächlich übliche Praktik, die allerdings eher der limitierten Zeit im Rahmen von vorgegebenen Sendeplätzen sich verdankt.

Geltungsorientiertes Filmschaffen kontextualisiert Interviews, auch Interviewpartner*innen, wählt bereits im Vorfeld gründlich aus, überprüft, was überprüft werden kann und betreiben historisch informiert auch keine Geschichtsklitterungen. Was Hißnauer beschreibt, greife ich im Zusammenhang mit strategischer Kommunikation noch einmal auf.

Nichols verweist ergänzend ausdrücklich auf Regularien in den Institutionen und Organisationen, als deren Teil oder beauftragt von ihnen Filmschaffende häufig agieren. In der Tat *kann* der bei manchen Produktionen der Effekt auftreten, dass bei Abnahme eines Films durch eine Senderredaktion Forderungen erhoben werden, Protagonisten vorzuführen, sie lächerlich zu machen, weil dieses ja so unterhaltsam sei, oder sie aus dem Film zu werfen, »weil sie nicht gut rüberkommen«. Konsequenz ist, dass nicht gezahlt wird, wenn nicht abgenommen wurde. Hier arbeiten konkrete Redaktionen und Redakteur*innen unterschiedlich¹⁹⁴. Viele berücksichtigen moralische Kriterien, andere zielen eher auf Effekte ab, innerhalb derer die Haltung zu Individuen egal ist – was dann zu Unwahrheiten führen kann. Das ist allerdings die exakt umgekehrte Struktur im Vergleich mit den Lügen, die »Lügenpresse«-Schreier unterstellen.

Letztlich gründet die Problematik auch in verschiedene Arten der Kommunikation und der Adressierungswiesen Filmschaffender an das Publikum. Nichols unterscheidet führt das am Beispiel von »I speak about them to you« aus – dieses arbeitet im besten Fall die als individuell ausgewiesene Teilnehmerperspektive der Autor*innen ebenso wie Selbstverständnisse der Gefilmten aus. Die Gefahr eines Off-Textes, der die »Stimme Gottes« simuliert«, über andere spricht, verschiebt den Fokus bereits und identifiziert die da als objektivierend. Personen erfahren so Entsubjektivierung und Verdinglichung. Hier greifen die Michel Foucault folgenden Medienkritiken ebenso wie jene des »Otherings« in der postkolonialen Theoriebildung, da die »Stimme Gottes« häufig die Perspektive mehrheitsgesellschaftlicher Dominanzkulturen einnimmt und sie als neutral behauptet. Ein Off-Text freilich kann viele Formen annehmen; gelingende Musikdokumentationen wissen um das Problem und meiden es.

194 Ein Fall, der ein gewisses Aufsehen erregte, ist der Mehrfach-Einsatz von gecasteten Darstellern als differente Persönlichkeiten im WDR-Format »Menschen Hautnah«: <https://www.spiegel.de/kultur/tv/wdr-fehler-und-verstoesse-gegen-standards-bei-menschen-hautnah-a-1248667.html>, aufgerufen am 24.5.2019. Der Sender schob hier der Autorin alle Verantwortung zu; solche Fehler entstehen jedoch in der Regel aufgrund der Anforderung der Redaktion an Protagonist*innen, die sich in je bestimmte Schemata einfügen sollen, so dass Autor*innen, um Aufträge zu erhalten, dann solche wie die beschriebenen Wege beschreiten, um die Anforderungen zu erfüllen. Ein Verstoß gegen normative Richtigkeit bildet so ggf. auch die ent-individualisierende, funktionalisierende Vorgabe formatfixierter Redakteur*innen, die solche Fixierung in Senderhierarchien erlernen.

Das vertiefe ich noch in Teil 5 in Auseinandersetzung mit dem Begriff des »Dispositivs« wie auch das daran anschließende Konzept von Mechanismen der Normalisierung im Werk von Hartmut Winkler. Nichols zufolge sind in frühen Werken des Dokumentarischen Personen so oft Platzhalter für etwas – und das durchaus auch im bereits skizzierten Fall Rodney King. »Mr. King does not emerge as a full-blown character in the raw footage widely on the news and beyond«¹⁹⁵ – und die Gewalt, der er ausgesetzt war, galt in der Wahrnehmung derer, die das sahen und selbst Angst hatten, derart zugerichtet zu werden, auch nicht ihm als Individuum. »Instead he serves as a symbol of police brutality and institutional racism.«¹⁹⁶ Die Polizisten freilich erfuhren auch keine Individualisierung, wobei sie im Gegensatz zu King auch als Funktionsträger agierten. Im Modus von »I speak about them to you« reproduziert sich zudem die Trennung zwischen denen im Bild und denen, die zuschauen. Wobei je nachdem, wer mit »them« gemeint ist, die Polizisten oder Rodney King, auch das »you« sich wandelt. Hier sind implizite Referenzen auf gesellschaftliche und kulturelle Gruppen mitgesprochen. In »I speak about them (or it) to us« greift dasselbe Schema. »I (or we) speak about us to you«¹⁹⁷ sind hingegen Selbstdarstellungen marginalisierter Gruppen ggf. inbegriffen; diese Adressierungsweise kann jedoch ebenso aus Sicht von behaupteten »Leitkulturen« auf die, die sich danach gefälligst zu richten haben, formuliert werden. In Musikdokumentationsreihen wie »Hip Hop Evolution« oder »The Defiant Ones« formiert sich so »visueller Gegendiskurs«, diese aufzubrechen unter Einbeziehung des Falls Rodney King.

In jedem Fall treten Asymmetrien auf zwischen denen, die hinter der Kamera agieren und in *Docutimelines* arrangieren und ihren Sujets. Eben diese unterlaufen mittlerweile Youtuber, Influencer und Popstars bei Instagram, nicht mehr bruchlos »Schubladen« ausgeliefert und selbst Programme schaffend. Sie unterscheiden auch das Dokumentieren von sich mit jemandem, also einem imaginierten Publikum, über etwas in der Welt Verständigens im Falle lebensweltlicher Kommunikation; dann, wenn das Werk entsteht, ist keine Interpersonalität mehr gegeben, allenfalls eine hypothetische. Diese Asymmetrien können nicht umgangen, jedoch bewusst in der Gestaltung reflektiert werden.

Wiederum verweist die Problematik auf das Bewusstwerden der je eigenen Teilnehmerperspektive auch hinsichtlich der faktischen Zuordnung zu gesellschaftlichen Gruppen nicht im essenzialisierten Sinne, sondern als Effekt dominanzkultureller Formationen und deren Institutionalisierung und Einübung in lebensweltlichen Zusammenhängen. Entscheidend ist die Frage, ob ich das Gegenüber als zu achtendes Gegenüber im Sinne sich vollziehender, intersubjektiver

195 Nichols 2010., S 61

196 Ebd.

197 Ebd., S. 65

Kommunikation begreife oder ein instrumentelles Verhältnis zu ihm einnehme; Grenzfälle, in denen das nicht geht, weil das Gegenüber selbst ein instrumentelles Verhältnis zum generalisierten Anderen einnimmt, führen zur Kritik eben dieser Struktur. Dem sollte auch im Medialen mit der Maxime begegnet werden: »Instrumentalisierere niemanden!«¹⁹⁸

2.9 Queens of Pop: Britney Spears

2010 beauftragte ZDF/ARTE die Firma Signed Media, deren geschäftsführender Gesellschafter ich war und in deren Rahmen zusammen mit meinem Kompagnon Jean-Alexander Ntiviyihabwa ich als Produzent fungierte, mit einem 2011 ausstrahlenden »Gesamtpaket«: 10 Folgen à 30 Minuten Dokumentation seien zu produzieren – nach einer Idee von Wolfgang Bergmann. Zusätzlich sollten wir eine abendfüllende »Final-Show« Show ausrichten und aufzeichnen. Den Rahmen der Produktion bildete ein »Ranking«: die Zuschauenden sollten ihre »Queen of Pop« wählen. Die Mechanik: Zunächst würden 10 »Kandidatinnen« von diesen per Klick im Netz gekürt, zu denen seien dann 10 Musikdokumentationen zu fertigen als Entscheidungsgrundlage dafür, welche »Queen« zu wählen sei. Was eine solche Rahmung für einen unseres Erachtens durchaus anspruchsvoll inhaltlich zu gestaltenden Inhalt bezweckt, das wird in Teil 5 dieser Arbeit ausgeführt.

Es entstanden Filme über Madonna, Donna Summer, Beyoncé, Debbie Harry, Lady Gaga, Aretha Franklin, Mariah Carry, Kate Bush, Diana Ross und Britney Spears. Wir arbeiteten dabei auch mit formatierenden Elementen – die Reihe enthielt Reenactments, die in Absprache mit den Autor*innen alle von einem Regisseur, Jean Alexander Ntiviyihabwa, inszeniert wurden, um sodann von 10 Autor*innen in die jeweilige *Docutimeline* eingearbeitet zu werden. Identische, grafische Elemente sorgten für die Wiedererkennbarkeit des *Formats*. Die einzelnen Dokumentationen sollten jeweils mit einem Ereignis beginnen, das als *Wendepunkt* im Leben der Protagonist*innen betrachtet werden kann. Ein solcher Einstieg folgte den in Teil 1 skizzierten, dramaturgischen Gestaltungen, die zum Aufbau und Abbau von Spannung analog in Musiken wirken und in filmischen Dramaturgien als »Plot Points« begriffen werden können.

Die zu gestaltenden »Bio-Pics« waren keine über »Underground«, Noise- oder Art-Pop – um unseres Erachtens und dem der ZDF/ARTE-Redaktion wohlbegründet gesellschaftlich *relevante* Prozesse in Musikdokumentationen zu erfassen ist ein analytischer und doch empathischer Blick auf den »Mainstream« häufig sogar besser geeignet. Insofern folgten wir der Prämisse, feministische Perspektiven einzu beziehen, verstanden diese als Kritik an Geschlechterverhältnissen- und Stereo-

198 Tugendhat 1993, 5. Vorlesung, S. 79ff. und ebenso S. 145