

# Abschlussarbeit

zur Erlangung der Magistra Artium  
im Fachbereich Theater-, Film und Medienwissenschaft  
der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main  
Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft

## Repräsentationsformen des Direct Cinema – untersucht an einem Film von Frederick Wiseman

1. Gutachterin: Prof. Dr. Heide Schlüpmann
2. Gutachter: Prof. Dr. Burkhardt Lindner

vorgelegt von: Esther Zeschky  
aus: Schotten

Einreichungsdatum: 09. 07. 2002

*Antje, für alles. Thank You!*

# Inhaltsverzeichnis

1. **Einleitung** 4
2. **Vom *non-fiction*-Film zur *documentary***  
Frühe Formen des Dokumentarfilms 8
3. **Das amerikanische *Direct Cinema* der 60er Jahre** 17
  - 3.1 Einflüsse auf das *Direct Cinema* 24
  - 3.2 Ästhetik, Authentizität und Objektivität im *Direct Cinema* 41
  - 3.3 Die *Drew Associates* 45
    - 3.3.1 Die Erzählstruktur der *Drew*-Filme 52
    - 3.3.2 Leacocks und Pennebakers Trennung von den *Drew Associates*  
und andere Filmemacher des *Direct Cinema* 55
4. **Der Dokumentarfilmer Frederick Wiseman** 57
  - 4.1 Frederick Wisemans Vorgehensweise 64
  - 4.2 Analyse des Films *High School* (1968) 69
5. **Schlussbemerkung** 83
6. **Literaturverzeichnis** 89
7. **Anhang** 85
  - Segmentierung des Films *High School* (1968) 96
  - Abbildungen 101
  - Frederick Wiseman's Documentary Films* 102

# 1. Einleitung

Every film is a documentary. Even the most whimsical of fictions gives evidence of the culture that produced it and reproduces the likenesses of the people who perform within it. In fact, we could say that there are two kinds of film: (1) documentaries of wish-fulfillment and (2) documentaries of social representation. Each type tells a story, but the stories, or narratives, are of different sorts.<sup>1</sup>

Wie Bill Nichols in obigem Zitat treffend zum Ausdruck bringt, gibt es keine scharfe Trennungslinie zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm. In jedem Spielfilm manifestiert sich automatisch auch Dokumentarisches: Schauspieler, Kulissen, Requisiten und zufällig Aufgenommenes legen darin Zeugnis ihrer selbst und ihrer Zeit ab. Aber auch umgekehrt beinhaltet der Dokumentarfilm fiktive Elemente, da keine Geschichte ohne das Dazutun des Erzählers geschildert werden kann.

Beide Gattungen setzen sich also aus denselben Ingredienzien zusammen: „Wirklichkeit“ und „Fiktion“; nur ist das Mischverhältnis jeweils ein anderes.

Da bei einem Dokumentarfilm in der Regel die Zutat „Wirklichkeit“ überwiegt, ist dieser näher an der „äußeren Wirklichkeit“<sup>2</sup> als ein Spielfilm. Und wahrscheinlich bildet genau dieser Umstand das Faszinosum dieses Genres. Denn wer könnte bestreiten, dass eine erzählte Geschichte um so mehr bewegt, wenn man um ihre reale Existenz weiß? Und mehr noch, wenn man durch den Film Zeuge dieser Angelegenheit wird.

Ich möchte hier jedoch nicht zum Ausdruck bringen, dass ein Spielfilm weniger "authentisch" sei. Ist er gut inszeniert, kann er möglicherweise einen tieferen

---

<sup>1</sup>Bill Nichols, „Why are Ethical Issues Central to Documentary Filmmaking?“, *Introduction To Documentary* (Bloomington, 2001)

<sup>2</sup>Sigfried Kracauer verwendet diesen Begriff in seiner *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Erstmals erschienen in englisch unter dem Titel *Theory of film. The Redemption of Physical Reality* (New York, 1960)

Einblick in die Hintergründe menschlichen Handelns geben als ein Dokumentarfilm. Denn meist repräsentiert dieser doch eher die „äußere“ Realität. Dennoch: im „Außen“ manifestieren sich immer auch „innere“ Realitäten, und so können wir – immer vorausgesetzt, wir werden nicht vom Standpunkt des Filmemachers erdrückt – das „Innere“ *zwischen* den Zeilen lesen.

Als Zuschauerin verwerte ich den Dokumentarfilm anders als den Spielfilm, nämlich eher intellektuell als emotional. Im Gegensatz zum Spielfilm identifiziere ich mich kaum mit den dargestellten Personen, sondern höre oder sehe ihnen zu, als Zeugin, als imaginäre Gesprächspartnerin oder einfach nur als Beobachterin. Und trotz einer möglicherweise großen Anteilnahme ist es ein anderes Leben, das ich hier betrachte, nicht – wie so oft im Spielfilm – mein eigenes.

Obwohl ich den Spielfilm und die mit ihm verbundene Kinoerfahrung – in der Regel eine stärkere emotionale Eingebundenheit – über alles genieße, habe ich mich entschlossen, diese Arbeit dem Dokumentarfilm zu widmen, da ich diesen in besonderem Maße als Vermittler von Wissen und Lebenserfahrung schätze. Durch Beobachtung oder Zuhören kann ich etwas über andere Zustände erfahren, sehe ich, was Menschen bewegt, wie sie die Vergangenheit oder wichtige Situationen in ihrem Leben meistern. Der Dokumentarfilm ergänzt somit den lebensnotwendigen zwischenmenschlichen Erfahrungsaustausch, aus dem wir lernen können. Es ist hierbei besonders wichtig, dass es sich um reale Ereignisse und sich selbst darstellende Personen handelt. Denn daraus gewinnt der Dokumentarfilm – trotz einer gewissen Fiktionalisierung – seine Kraft.

Leider ist der Anteil der Dokumentarfilme, die im Kino gezeigt werden, verschwindend gering. Und diejenigen Filme, die ihren Weg trotzdem dorthin finden, ziehen selten ein großes Publikum an. Möglicherweise ist dies dadurch zu begründen, dass der Dokumentarfilm nicht wie der Spielfilm das Bedürfnis der Zuschauer nach Identifikation, Unterhaltung und emotionaler Beteiligung befriedigt, und dies auch scheinbar im Kino erwartet wird. Eher als dort findet der Dokumentarfilm im Fernsehen ein Publikum.

Meine Arbeit beginnt mit einem Exkurs über die Geschichte des Dokumentarfilms. In diesem Zusammenhang werde ich auf mehrere Regisseure

und Theoretiker eingehen, so zum Beispiel auf den amerikanischen Filmwissenschaftler Tom Gunning, der sich ausführlich mit den frühen *non-fiction*-Filmen beschäftigt hat. Ebenfalls miteinbezogen wird der britische Filmemacher und Theoretiker John Grierson, der auch als der „Vater der Dokumentarfilmbewegung in der englisch-sprachigen Welt“<sup>3</sup> bekannt ist und den Begriff „documentary“ geprägt haben soll. In den 30er Jahren war Grierson maßgeblich an einer institutionellen Dokumentarfilmproduktion in England beteiligt und gründete die Filmabteilung am *Empire Marketing Board*. Weitere Gallionsfiguren der Dokumentarfilm-Geschichte sind Dziga Vertov und Robert Flaherty.

Im Kapitel „Das amerikanische *Direct Cinema* der 60er Jahre“ werde ich die Ansätze und Methoden des *Direct Cinema* untersuchen und dabei die Regisseure und Filmemacher so oft wie möglich selbst zu Wort kommen lassen. Denn die Aussagen der Praktiker sind für mich von großem Interesse, da sie sozusagen aus „erster Hand“ über die Produktionsgegebenheiten der einzelnen Filme berichten. Eher noch als im Spielfilm richtet sich mein Blick beim Dokumentarfilm darauf, auf welche Weise Situationen im Film entstanden sein könnten und welche Schwierigkeiten sich möglicherweise bei den Dreharbeiten ergeben haben.

Ferner möchte ich in meiner Arbeit die verschiedenen Strömungen, die Einfluss auf das *Direct Cinema* genommen haben, erwähnen. Außer auf die großen Vorbilder, die von den Filmemachern selbst genannt wurden, habe ich den Schwerpunkt auf solche Namen gelegt, die in der Literatur zur Geschichte und Theorie des Dokumentarfilms – z.B. bei Stephen Mamber, Mo Beyerle, Eva Hohenberger, aber auch in zahlreichen anderen Publikationen – genannt wurden und die mir selbst auch wichtig erscheinen.

Im Zusammenhang mit dem amerikanischen *Direct Cinema* der 60er Jahre ist besonders eine Gruppe von Filmemachern zu nennen: die *Drew Associates*, der zunächst auch Richard Leacock und D. A. Pennebaker angehörten. Durch die

---

<sup>3</sup>Richard Meran Barsam zitiert nach: Eva Hohenberger (Hg.), „Dokumentarfilmtheorie“, *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (Berlin, 1998), S. 12

Mitarbeit der *Drew Associates* an der Entwicklung neuer Kameraausrüstungen und zahlreicher Filmproduktionen wird diese Organisation bis heute maßgeblich mit dem *Direct Cinema* in Verbindung gebracht. Ihnen soll deswegen auch ein Kapitel gewidmet werden.

Mitte der 60er Jahre entschlossen sich weitere Filmemacher, die Methoden des *Direct Cinema* für ihre Zwecke zu übernehmen, darunter auch Frederick Wiseman, der bis zum heutigen Tag produziert und einer der bekanntesten Dokumentarfilmer Amerikas geworden ist.

Der zweite Teil dieser Arbeit wird sich deshalb diesem Filmemacher widmen, zunächst in einer allgemeinen Betrachtung seiner Vorstellungen und Arbeitsmethoden und anschließend in einem *close reading* seines Films *High School* von 1968.

Das Gros meines Wissens über Frederick Wiseman habe ich folgender Literatur entnommen: Alan R. Cholodenko, *The Films of Frederick Wiseman*, Barry Keith Grant, *Voyages of Discovery. The Cinema of Frederick Wiseman*, Stephen Mamber, *Cinema Verite in America*. und *A Tribute To Frederick Wiseman* sowie Carolyn Anderson und Thomas W. Benson, *Reality Fictions: The Films of Frederik Wiseman*. Außerdem habe ich auf zahlreiche Interviews und Zeitungsartikel zurückgegriffen. Weitere Informationen sowie eine Dialogliste des Films wurden mir von Frederick Wisemans Produktionsfirma, *Zipporah Films* in Cambridge, Massachusetts, freundlicherweise zur Verfügung gestellt. Im Anhang dieser Arbeit findet sich neben einer Segment-Liste des Films *High School*, die ich selbst anhand einer am Schneidetisch gesichteten 16mm-Filmkopie erstellt habe, und einigen *film stills*, eine Filmo-/Biografie von Frederick Wiseman. Dieses Dokument wurde von *Zipporah Films* erstellt und von mir nur zu Informationszwecken an diese Arbeit angefügt. Ich habe den Text inhaltlich nicht verändert, ihn lediglich – aus Gründen der Einheitlichkeit – an das Layout meiner Arbeit angepasst.

## 2. Vom *non-fiction*-Film zur *documentary* Frühe Formen des Dokumentarfilms

In dem vielgelesenen Buch *Film verstehen* von James Monaco erfahren wir, dass die erste „Dichotomie der Filmästhetik“ bereits im Frühwerk der Filmpioniere, den Gebrüdern Lumière und Georges Méliès, angelegt ist. Für die Lumières, die von der Fotografie zum Film kamen, bot sich mit der neuen Technik eine ausgezeichnete Möglichkeit, die Realität nun im bewegten Bild festzuhalten. Filme wie *L'Arrivée D'Un Train* oder *La Sortie Des Usines Lumière A Lyon* dokumentieren einfache alltägliche Ereignisse, während die Filme des Zauberkünstlers Méliès kunstvolle Inszenierungen magischer Geschichten und Phantasiereisen darstellen. *Le Voyage Dans la Lune* ist wohl das berühmteste Beispiel seiner Inszenierungen. Und so gelten heute die Filme der Gebrüder Lumière als Prototypen des nichtfiktionalen Films, während die Filme Georges Méliès' als Urform des fiktionalen Films angesehen werden.<sup>4</sup>

Allerdings wird im Zuge neuerer Debatten um die gegenseitige Durchdringung der beiden Gattungen auch häufig darauf aufmerksam gemacht, dass eine klare Trennung zwischen fiktionalem und nichtfiktionalem Film sowohl für die neueren als auch frühen Filme problematisch ist. Denn selbst in den kurzen Aufzeichnungen einfacher Aktualitäten der Gebrüder Lumière gibt es kleine Inszenierungen und narrative Elemente. Thomas Elsaesser fasst dies zusammen:

Überhaupt konnte überzeugend argumentiert werden, daß Lumières mit einer statischen Kamera gedrehte *single shot/single scene*-Filme keineswegs, wie die traditionelle Filmgeschichte behauptet hatte, ohne Handlung waren und nur „das Aufnehmen ungeplanter, unkonstruierter Realität“ zeigten, sondern im Gegenteil sehr präzise Einstellungen aufwiesen, die Dank einer Reihe sorgsam getroffener

---

<sup>4</sup>Vgl. James Monaco, *Film verstehen* (Reinbek bei Hamburg, 1995), S. 282-283



Entscheidungen eine logische Erzählstruktur vermitteln. Wenn man sich besonders Anfang und Ende der Filme vornimmt, wird klar, wie sehr Lumière darauf bedacht war, Vorgänge und Ereignisse aufzunehmen, in denen sich entweder das Ende an den Beginn anschließt (wie bei *Partie D'Écarté*) oder das Ende den Anfang umgekehrt widerspiegelt (z. B. das Öffnen und Schließen der Fabrikore in *Sortie D'Usine*), was natürlich ein kinetisch und ästhetisch befriedigendes narratives Ende gewährleistet.<sup>5</sup>

Doch zurück zu den Anfängen des *non-fiction*-Films: In den ersten Jahren der Filmgeschichte wurden wesentlich mehr *non-fiction*s als Filme mit Spielhandlung produziert. Dem Filmwissenschaftler Tom Gunning fiel auf, dass, obwohl es eine Vielzahl unterschiedlicher Arten von frühen *non-fiction*-Filmen der 10er Jahre gab, die meisten doch einer ähnlichen Ästhetik folgten. Er nannte diese Filme „Ansichten“.

Dieser Ausdruck, der in zeitgenössischen Texten oft verwendet wurde, um frühe Aktualitätenfilme zu beschreiben [...], soll hervorheben, daß die Struktur dieser Filme sich immer um die Präsentation von etwas Visuellem dreht, um einen Blickfang oder einen besonderen Blickpunkt.<sup>6</sup>

Gunning unterschied zwei breite Gattungen von „Ansichten“:

Zunächst gibt es Filme, die beim Besuch einer bestimmten Gegend entstehen und diese präsentieren. [...] In solchen Filmen geht es um Städte, ländliche Gegenden oder sogar um Reisen durch fremde

---

<sup>5</sup>Thomas Elsaesser, „Realität zeigen: Der frühe Film im Zeichen Lumière“, in: Ursula von Keitz (Hg.) und Kay Hoffmann (Hg.), *Die Einübung des Dokumentarischen Blicks: Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945* (Marburg, 2001), S. 36-38. Thomas Elsaesser bezieht sich in diesem Zitat seinerseits auf Marshall Deutelbaum: „Structural Patterning In The Lumière Films“, in: *Wide Angle*, Bd. 3 Nr. 1, 1979, S. 28-37

<sup>6</sup>Tom Gunning, „Vor dem Dokumentarfilm: Frühe *non-fiction*-Filme und die Ästhetik der ‚Ansicht‘“, in *KINtop 4: Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films: Anfänge des dokumentarischen Films*. (Basel/Frankfurt, 1995), S. 111 - 121

Länder. Die Bilder zeigen natürliche Landschaften, von Menschenhand geschaffene Strukturen oder eine Kombination von beidem [...] Der Blick des Touristen wird hier wiedergegeben, Landschaften und Kulturstätten werden zur Schau gestellt, gleichzeitig aber auch der Akt visueller Aneignung nachgeahmt. Natur und Kultur werden zu *Sehenswürdigkeiten*.

[...] Das Pendant zu diesen Filmen in Hinblick auf eine zeitliche Organisation findet man in Filmen, die einen Prozeß darstellen, ob es nun um eine komplexe industrielle Warenproduktion geht, um einen handwerklichen Arbeitsvorgang, um lokale Bräuche oder um Feste.<sup>7</sup>

Wie auch Tom Gunning die „Ansicht“ noch nicht als „Dokumentarfilm“ betrachtete, hatte in den 20er Jahren John Grierson (1898-1972) bereits eine Unterscheidung zwischen dem einfachen, beschreibenden *non-fiction*-Film und dem „richtigen“ Dokumentarfilm gemacht.

In einigen Büchern zur Filmgeschichte wird der Begriff „documentary“ (deutsch: „Dokumentarfilm“) sogar explizit mit John Grierson in Verbindung gebracht. Der Begründer des *British Documentary Movements* und der Filmabteilung am *Empire Marketing Board* (einer staatlichen PR-Einrichtung Großbritanniens) und selbst ein bedeutender Dokumentarfilmer habe diesen Ausdruck zum ersten Mal benutzt und definiert.<sup>8</sup>

Griersons Interesse am Filmmachen – er studierte Sozialwissenschaften und *Public Relations* – galt einem gesellschaftlichen, aufklärerischen Ziel. Der Dokumentarfilm sollte über politische und gesellschaftliche Zusammenhänge informieren, den Zuschauer so zu einem mündigen Bürger machen und zur Teilnahme an öffentlichen Entscheidungsprozessen befähigen.

---

<sup>7</sup>*Ebd.*, S. 115

<sup>8</sup>*Grierson selbst schreibt jedoch in seinem Artikel „Grundsätze des Dokumentarfilms“, dass die Franzosen sich zuerst dieses Ausdrucks bedient und darunter den Reisefilm verstanden hätten.*

Grierson unterschied den Dokumentarfilm von anderen Filmen, die auf „naturegegebene Stoffe“ zurückgriffen, den Wochenschauen, den Lehrfilmen oder den sogenannten „Ansichten“. Er forderte, dass nur *die* Filme Dokumentarfilm genannt werden sollten, die das aufgenommene Rohmaterial in  *kreativer* Weise arrangierten und gestalteten und es somit interpretierten. Er nannte dies „creative treatment of actuality“. Der Begriff „Dokumentarfilm“ sollte nicht für die „weniger wertvollen Filmarten“, sondern nur für die „besseren Kategorien“ verwendet werden.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup>Vgl. John Grierson, „Grundsätze des Dokumentarfilms“, in: Eva Hohenberger (Hg.), *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (Berlin, 1998), S. 100

Es ist ganz besonders wichtig, gerade diese Grenze abzustechen, denn wenn man über die Reportage-, Magazin- und Belehrungsfilme (komischer, interessanter, aufregender oder nur rhetorischer Art) hinausgeht, kommt man in die Welt des eigentlichen Dokumentarfilms, in die Welt, wo der Dokumentarfilm einzig und alleine hoffen kann, die einfachsten künstlerischen Qualitäten zu erreichen. Hier kommen wir von ungeschminkten (oder erdichteten) Beschreibungen von naturgegebenen Stoffen zu bestimmten Zusammenstellungen, Anordnungen und schöpferischen Gestaltungen dieser Stoffe.<sup>10</sup>

Ein erfolgreicher Vertreter des Dokumentarfilms war für ihn der Filmmacher Robert Flaherty, der mit Originaldarstellern in einer Originalszenerie drehte und so seiner Meinung nach die „heutige Welt“ authentischer darstellen konnte als zum Beispiel die Studiofilme. Diese lehnte Grierson zwar nicht ab, ordnete sie aber eher dem Märchen- oder Theatergenre zu. Flahertys Filme *Moana* (1927) oder *Nanook of the North* (1922) über das Leben einer Eskimofamilie waren für Grierson ein gelungenes Beispiel für den kreativen Umgang mit „naturgegebenem“ Material. Er schätzte Flahertys Philosophie, die Handlung einer Erzählung aus dem betreffenden Milieu zu nehmen, um so das Wesentliche dieser Geschichte aufzeigen zu können.

In der Filmgeschichte wird *Nanook* heute häufig als Meilenstein der Dokumentarfilmbewegung genannt, und zumindest in der von mir gesichteten Videofassung wird zur Einführung auf einer Titeltafel darüber informiert:

it [the film] is generally regarded as the work from which all subsequent efforts to bring real life to the screen have stemmed.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup>John Grierson, „Grundsätze des Dokumentarfilms“, in: Eva Hohenberger (Hg.), *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (Berlin, 1998) S. 102

<sup>11</sup>*Nanook* wurde allerdings auch kontrovers diskutiert, weil einige Szenen für den Film gestellt waren.

Flaherty erfüllte Griersons Grundsätze des Dokumentarfilms. Er arbeitete an Ort und Stelle und ließ sich Griersons Meinung nach ganz auf die dort vorgefundenen Verhältnisse ein. Außerdem transzendiere er die Methode der nur beschreibenden Darstellung oberflächlicher Ereignisse und könne so das wahre Wesen der Dinge enthüllen. Ein solches „schöpferisches“ Filmemachen sei jedoch auch auf andere Weise als in der von Flaherty gewählten Methode möglich.<sup>12</sup>

Man kann, wie Flaherty, diejenige Form einer Handlung wählen, bei der man in der alten Art vom Einzelwesen zu seiner transzendenten oder nicht transzendenten Umgebung übergeht, zu der sich ergebenden Heldenlehre. Oder man hat am einzelnen kein so großes Interesse, und man glaubt, daß das Einzelschicksal nicht mehr länger ein Querschnitt durch die Wirklichkeit darstellen kann. [...] In diesem Fall wird man das Gefühl haben, man möchte ein Drama in Form irgendeines Querschnitts durch die Wirklichkeit haben, der die wesentlich genossenschaftliche oder Massennatur der Gesellschaft zeigen soll [...] Mit anderen Worten: man wird die erzählende Handlung als Form aufgeben müssen und wie die modernen Vertreter der Poesie, Malerei und Prosa einen Stoff und eine Methode zu suchen haben, die dem Geist und dem Sinn der Zeit besser entspricht.<sup>13</sup>

Wie auch immer das Gefilmte präsentiert werden sollte, für Grierson mußte es unbedingt vom Filmemacher mit „poetischer“ und „prophetischer“ Kraft oder wenigstens durch eine soziologische Idee gestützt in einen argumentativen Zusammenhang gebracht werden, um so Überzeugungen vermitteln zu können. Filme wie Ruttmanns *Berlin - Die Symphonie der Großstadt* lehnte Grierson ab, weil sie außer „gefälligen Bilderfolgen“ nichts Wesentliches auszusagen hätten.

---

<sup>12</sup>Grierson selbst bevorzugte „realistischere“ Methoden mit zeitgemäßerer Themen. Flahertys Blick auf die unberührte Welt des „edlen Wilden“ fand er etwas zu romantisch.

<sup>13</sup>Ebd., S. 104-105

Ein weiterer Klassiker der Dokumentarfilmgeschichte ist der sowjetische Filmmacher Dziga Vertov. Ebenso wie Grierson hatte Vertov in den 20er Jahren eine erste Theorie bzw. Programmatik für den „wahren“ Dokumentarfilm entwickelt. Wie Grierson schrieb auch Vertov dem Dokumentarfilm eine gesellschaftlich interventionistische Funktion zu. Diese war bei Vertov jedoch wesentlich radikaler. Auch in ästhetischer Hinsicht waren Vertovs Forderungen an den Dokumentarfilm revolutionärer. Zwischen 1922 bis 1925 erschienen 23 Folgen von Vertovs *Kinoprawda* (Kinowahrheit), einer neuen Form der Wochenschau, die, anders als die bisher bekannten Chroniken der Produktionsfirmen Pathé oder Gaumont, nicht nur einfache Aneinanderreihungen verschiedenster Ereignisse waren, sondern in experimenteller Ästhetik analytisch aufbereitete Themenkomplexe darstellten. *Kinoprawda* sollte beispielhaft werden für eine avantgardistische Wochenschauarbeit. In den Jahren nach der Oktoberrevolution arbeitete Vertov für die Filmabteilung des bolschewistischen Regimes. Seine Filme sollten sowjetische Realität zeigen und die zum großen Teil illiterate Bevölkerung für gesellschaftliche Zusammenhänge bzw. die Ideen Lenins sensibilisieren. Vertov war technologiebesessen und glaubte daran, mit der Kamera Dinge aufzeichnen zu können, die das menschliche Auge nicht zu erfassen im Stande sei. In einem seiner Manifeste schrieb er:

Unser Auge sieht sehr schlecht und sehr wenig – und deshalb haben die Menschen das Mikroskop erdacht, um unsichtbare Erscheinungen zu sehen, und deshalb [...] haben die Menschen die Filmkamera erfunden, um tiefer in die sichtbare Welt einzudringen, um die visuellen Erscheinungen zu erforschen und aufzuzeichnen, um nicht zu vergessen, was geschieht und was man in Zukunft zu berücksichtigen hat.<sup>14</sup>

Den Spielfilm verabscheute Vertov. Für ihn gehörte er zur alten, vorrevolutionären Welt und war durchtränkt von der Musik, der Literatur und dem Theater, den „süßdurchfeuchteten Romanzen“ der Bourgeoisie.

---

<sup>14</sup>Dziga Vertov, „Vorläufige Instruktionen an die Zirkel des ‚Kinoglaz‘“, in: Eva Hohenberger (Hg.), *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (Berlin, 1998), S. 87

Die teuflische Idee der Bourgeoisie bestand darin, das neue Spielzeug [die Filmkamera] zur Unterhaltung der Volksmassen zu verwenden, besser gesagt, zur Ablenkung der Aufmerksamkeit der Werktätigen von ihrem Hauptziel – dem Kampf gegen ihre Herren.<sup>15</sup>

Vertov forderte: „Der Tod des ‚Kinematographen‘ ist notwendig für das Leben der Filmkunst.“<sup>16</sup>

Die „echten“ Filme sollten sich also auf die Wirklichkeit beziehen – die Erforschung der Lebenserscheinungen war die wahre Bestimmung der Filmkamera –, aber sich auch formal und inhaltlich von der „herkömmlichen“ Wochenschauarbeit unterscheiden. Diese war ihm zu oberflächlich und nicht mehr als journalistische Berichterstattung. Der dokumentarische Film jedoch musste Zusammenhänge herstellen und den Dingen auf den Grund gehen, präsentiert und herausgearbeitet in einer neuen Filmsprache, die dem Medium gerecht werden sollte.

Vertov experimentierte mit Handkameras, Mehrfachbelichtungen, Zeitraffer und Zeitlupe, Trickaufnahmen und ganz besonders mit der Montage.

Technische und mechanische Arbeitsabläufe, die Verbindung des Menschen mit der Maschine waren Themen, die ihn interessierten.

Es lebe die Poesie der bewegenden und sich bewegenden Maschinen, die Poesie der Hebel, Räder und stählernen Flügel, der eiserne Schrei der Bewegung, die verblendeten Grimassen glühender Strahlen.<sup>17</sup>

Vertovs avantgardistische Filmexperimente gingen in die Filmgeschichte ein und haben viele Theoretiker und Filmemacher inspiriert. Dennoch entwickelte sich eine moderatere Form des Dokumentarfilms zur vorherrschenden Methode. Bilder der „realen“ Welt wurden durch Zwischentitel und später durch *voice over*-Kommentar in einen rhetorischen und argumentativen Rahmen eingebunden.

---

<sup>15</sup>Ebd., S. 87

<sup>16</sup>Dziga Vertov, „Wir. Variante eines Manifestes“, in: Eva Hohenberger (Hg.), *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (Berlin, 1998), S. 70

<sup>17</sup>Ebd., S. 73

Dieser Repräsentationsmodus existiert bis heute und ist als „Erklärdokumentarismus“ bekannt.

Anfang der 60er Jahre löste dann das *Direct Cinema* bzw. das *Cinéma Vérité* eine weitere Revolution in der Dokumentarfilmgeschichte aus. Neue technische Entwicklungen änderten die Produktionsbedingungen derart, dass daraus ein völlig neuer Repräsentationsmodus entstand, der den bis dahin dominierenden Erklärdokumentarismus stark zurückdrängte.



### 3. Das amerikanische *Direct Cinema* der 60er Jahre

Am Anfang stand eine technische Erfindung oder das Bedürfnis, bestimmte ästhetische Vorstellungen praktisch umsetzen zu können, was im Falle des *Direct Cinema* zu einer einschneidenden technischen Neuerung im Dokumentarfilmschaffen führte und auch den Spielfilm nicht unwesentlich beeinflusste. In vielen Teilen der Welt wurde Ende der 50er bzw. Anfang der 60er Jahre an der Entwicklung neuer leichter 16mm-Filmkameraausrüstungen mit kabelloser Synchrononvorrichtung gearbeitet. Diese Entwicklung vollzog sich sukzessive über einen längeren Zeitraum. Die neue Filmausrüstung setzte sich aus einer ganzen Reihe von technischen Erfindungen zusammen: den extrem leisen 16mm-Handkameras, die nun ohne sperriges Schutzgehäuse verwendet werden konnten, dem schweizer Tonbandgerät NAGRA, neuem hochempfindlichen Filmmaterial, das Aufnahmen ohne künstliches Licht ermöglichte, sowie dem Zoomobjektiv, das schnelle Ausschnittänderungen ohne zeitaufwendiges Objektivwechseln erlaubte.

Bereits Jahre zuvor empfand der *Direct Cinema*-Filmemacher Richard Leacock eine große Unzufriedenheit darüber, dass die unhandlichen Geräte einen so starken Einfluss auf das profilmische Geschehen hatten und jegliche Spontaneität zunichte machten. Leacock arbeitete als Kameramann in Robert Flahertys letztem Film, *Louisiana Story* (1948). Bei den Dreharbeiten hatte er die Möglichkeit, mit unterschiedlichen Kameraausrüstungen umzugehen. Zwar gab es damals bereits 16mm-Kameras, doch machten diese einen solchen Lärm, dass sie für gleichzeitige Tonaufzeichnungen ungeeignet waren. Brauchte man Synchronon, mussten schwere geräuschgedämmte Kameras verwendet werden. Als Tonaufzeichner diente ein Wachsplatten-Aufnahmegerät.

Already when we were working on *Louisiana Story*, I saw that when we were using small cameras, we had tremendous flexibility, we could

do anything we wanted, and get a wonderful sense of cinema. The moment we had to shoot dialogue, lip-sync, everything had to be locked down, and the whole nature of film changed. The whole thing seemed to stop. We had heavy disk recorders, and the camera that, instead of weighing six pounds, weighed two hundred pounds, a sort of monster. As a result of this the whole nature of what we were doing changed. We could no longer watch things as they developed, we had to impose ourselves to such an extent upon everything that happened before us, that everything sort of died.<sup>18</sup>

Fast 10 Jahre später – Leacock drehte gerade an einem Film über eine Tournee Leonard Bernsteins – verwendete er bereits 16mm-Tonfilmkameras mit optischer Synchronaufzeichnung. Die Kameras waren jedoch immer noch schwer und klotzig, und der Ton klang schauerhaft. In Leacock setzte sich eine Idee fest:

Es müßte doch schließlich im Jahre 1957 möglich sein, Geräte zu entwickeln, mit denen man eine solche Reportage anständig aufnehmen könnte. Ich machte mir einen genauen Plan von dem, was wir brauchten. Ich brauchte eine generelle Lösung, nicht eine spezielle. Ich brauchte drei oder vier vollkommen geräuschlose Kameras, die überall mitzunehmen waren und keine Kabel hatten. Weiterhin ein oder zwei ebenso geräuschlose Tonbandgeräte, gleichfalls beweglich und ohne Verbindungskabel; und alle Apparate mußten völlig synchron laufen.<sup>19</sup>

Als Leacock dann auf den Journalisten Robert Drew stieß, der den *Time*-Konzern dazu bewegen konnte, die notwendigen technischen Entwicklungen finanziell zu unterstützen, stand seinem Vorhaben nichts mehr im Wege.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup>„Richard Leacock Interviewed“, *Film Culture*, S. 22-23 (Summer 1961). Zitiert nach: Mo Beyerle, *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre* (Trier, 1997), S. 77

<sup>19</sup>Ulrich Gregor (Hg.), „Richard Leacock“, in: *Wie sie filmen: Fünfzehn Gespräche mit Regisseuren der Gegenwart* (Gütersloh, 1966), S. 271

<sup>20</sup>An ähnlichen technischen Erfindungen wurde zeitgleich auch in anderen Ländern gearbeitet.

Besonders Dokumentarfilmer profitierten von dieser Neuerung, da es nun möglich war, in einer bis dahin ungekannten Flexibilität und Schnelligkeit auf das zu Filmende zu reagieren. Vor allem die Möglichkeit des Synchronons war bahnbrechend, da man im Dokumentarfilm bis dato noch „stumm“ drehte, und die Bilder erst in der Nachbearbeitung vertonte. Nun konnte man endlich Menschen in ihrer Alltagssprache sprechen hören, was äußerst authentisch wirkte.

Die bis dahin vorherrschende Form des Dokumentarfilms war der sogenannte Erklärdokumentarismus, den der Filmtheoretiker Bill Nichols in seinem 1991 erschienenen Werk *Representing Reality* als „expository mode“ betitelte. Dieser, so Nichols, dominierte seit den 20er Jahren das Dokumentarfilmschaffen. In didaktischer Weise liefere hier ein *voice-of-God*-Kommentar Erklärungen für eine dargestellte Problematik. Der Kommentar wendet sich direkt an die Zuschauer und versucht, mit Hilfe der montierten Bilder einer mehr oder weniger ausgefeilten Argumentationslinie zu folgen.

Nun ermöglichten die neuen Kameraausrüstungen radikale Veränderungen in den Aufnahmemethoden. Je nach Ansatz entwickelten sich vor allem folgende Richtungen: das *Direct Cinema* in den USA, das *Cinéma Vérité* in Frankreich und eine Mischform aus beidem in Kanada. Während das amerikanische *Direct Cinema* versuchte, reales Geschehen aufzuzeichnen, ohne darauf in irgendeiner Weise Einfluss zu nehmen, nämlich „life as it is“ zu filmen, verfolgte das französische *Cinéma Vérité* diesen Anspruch nicht, sondern versuchte im Gegenteil sogar noch mit den gefilmten Personen in Kontakt zu treten und dadurch eine offene Interaktion zwischen Filmemacher und den sozialen Akteuren entstehen zu lassen oder sogar Situationen zu provozieren.

Trotz aller inhaltlichen Unterschiede herrscht in der Literatur eine Begriffsverwirrung. So wird in zahlreichen Publikationen häufig der Terminus *Cinéma Vérité* synonym mit *Direct Cinema* verwendet. In dieser Arbeit jedoch werde ich mich mit dem Begriff *Direct Cinema* auf die amerikanischen Produktionen

beziehen, während *Cinéma Vérité* den französischen Ansatz meint, wie er von Jean Rouch und Edgar Morin geprägt wurde.<sup>21</sup>

Die beiden Filmemacher hatten in *Chronique d'un été* (1961) erstmals diesen Begriff als Untertitel für ihren Film verwendet. Im weiteren bezeichneten die beiden jedoch auch ganz allgemein ihre neue Technik des Filmemachens als *Cinéma Vérité*. Der Ausdruck war eine Reminiszenz an Dziga Vertov und die Übersetzung des Titels seiner Wochenschauserie *Kinoprawda* (Kinowahrheit).

Trotz aller methodischen Unterschiede versuchten Rouch und Morin wie Vertov eine Möglichkeit zu finden, mit der Filmkamera der Wahrheit ein Stück näher zu kommen.

Durch künstlich provozierte Situationen sollten versteckte Wahrheiten ans Tageslicht gebracht werden. Bill Nichols nannte diesen Ansatz „interactive mode“, da hier zwischen den gefilmten Personen und den Filmemachern eine offene Interaktion stattfindet. Vor laufender Kamera sprachen Rouch und Morin zum Beispiel Menschen auf den Straßen von Paris an und befragten sie, ob sie glücklich seien. Die gefilmten Personen reagierten unterschiedlich auf diese Frage, abwehrend, sich nachdenklich äußernd oder den Tränen nahe.

Später wurden die Gefilmten dazu eingeladen, das gedrehte Material zu sichten und darüber zu diskutieren. Diese Diskussionen, die gruppentherapeutische Formen annahmen, wurden ebenfalls gefilmt und dem restlichen Filmmaterial hinzugefügt. So entstand ein sehr reflexiver Film, der sowohl das Nachdenken über das Leben als auch das Prozedere des Filmemachens thematisierte.

Die Entwicklung des US-amerikanischen *Direct Cinema* begann Ende der 50er Jahre und ist eng verbunden mit dem Journalisten Robert Drew, der zusammen mit Richard Leacock und Don Allan Pennebaker und mit finanzieller Unterstützung des *Time*-Konzerns an der Entwicklung neuer Kameraausrüstungen arbeitete.

---

<sup>21</sup>In den hier aufgeführten Zitaten einiger amerikanischer Autoren findet sich dennoch der Begriff *Cinéma Vérité*. Gemeint ist damit jedoch – falls nicht anders gekennzeichnet – das amerikanische *Direct Cinema*. Zudem variiert die Schreibweise des Ausdrucks *Cinéma Vérité* in den einzelnen Zitaten.

Das *Direct Cinema*, auch *Uncontrolled Cinema* genannt, sah sich in Abgrenzung zu den gewöhnlichen „authoritären“ Nachrichtenformaten der kommerziellen Fernsehsender als neuartige Form des Journalismus, der die manipulativen Repräsentationsformen des traditionellen Dokumentarfilms und der üblichen Berichterstattung zu überwinden und das Leben, „so wie es wirklich ist“, einzufangen versuchte. Dazu durften die *Direct Cinema*-Filmemacher nur eine beobachtende Rolle einnehmen und auf keinen Fall in das Geschehen vor der Kamera eingreifen. Diesen Ansatz nannte Bill Nichols „observational mode“.

Es wurden eine Reihe von Regeln aufgestellt. Der Filmwissenschaftler Stephen Mamber fasst diese in seinem Standardwerk *Cinema Verite in America* zusammen:

The essential element in cinema verite is the act of filming real people in uncontrolled situations. *Uncontrolled* means that the filmmaker does not function as a "director" nor, for that matter, as a screenwriter. In a cinema-verite film, no one is told what to say or how to act. A prepared script, however skimpy, is not permissible, nor are verbal suggestions, gestures, or any form of direct communication from the filmmaker to his subject. The filmmaker should in no way indicate that any action is preferred by him over any other. The filmmaker acts as an observer, attempting not to alter the situations he witnesses any more than he must simply by being there (along with, usually, another person recording sound). Cinema verite has a faith in the spontaneous; the unwillingness to assert control goes so far as to refuse to recreate events, to have people repeat actions for the sake of being filmed. Interviews are also not employed, since their use, in effect is a form of directed behavior.<sup>22</sup>

Diese Regeln sind in der Praxis jedoch von den einzelnen Filmemachern unterschiedlich bewertet und gehandhabt worden. So berichtet zum Beispiel Richard Leacock in einem Interview von 1964, dass er durchaus auch schon mal eine Szene „inszenieren“ ließ:

In *Happy Mother's Day* bat ich ein paar Männer, ein Gespräch zu führen, denn ich wußte, daß man überall die Geburt der Fünflinge diskutierte, nur war ich nie eingeladen. Was sollte ich also tun? Ich wandte mich an einige Männer und sagte: „Könnten Sie ein paar

---

<sup>22</sup>Stephen Mamber, *Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentaries (The Massachusetts Institute of Technology, 1974)*, S. 1

Freunde zusammenrufen und über die Situation reden?“ Ich erzählte ihnen nicht, was sie sagen sollten.<sup>23</sup>

Auch das „Gebot“, auf jeglichen erklärenden Kommentar im Film zu verzichten, wurde von einigen Filmemachern des öfteren ignoriert. Hierzu Richard Leacock:

Eine Menge Leute möchten Filme ohne Kommentar machen. Ich dagegen möchte nur herausfinden, wie der Kommentar am besten eingesetzt werden kann. Ich glaube, er hat eine Funktion. Mir geht es nicht darum, Spielereien zu treiben, ich möchte den Zuschauer möglichst direkt ansprechen, und wenn Sie Informationen brauchen, um Himmels willen, dann werde ich sie Ihnen geben.<sup>24</sup>

Allerdings ging Leacock konform mit der Meinung anderer, auf extradiegetische Musik im *Direct Cinema*-Film zu verzichten:

Ich bin jedoch gegen Musik, unwiderruflich dagegen. Es sei denn, wenn eine Blaskapelle spielt: dann hört man eben Blasmusik. Aber abgesehen von solchen Fällen empfinde ich Musik als ein Gift und benutze viel lieber einen Kommentar als Musik.<sup>25</sup>

Allgemein galt für die Montage des aufgenommenen Filmmaterials die Regel, dass die gefilmten Ereignisse möglichst intakt gelassen werden sollten. Auch hier sollte so wenig wie möglich eingegriffen werden. Durch Einhaltung der natürlichen Chronologie der gefilmten Ereignisse glaubte man dies am besten gewährleisten zu können. Doch auch dieser Anspruch wurde nicht immer hundertprozentig eingehalten. Bei genauerem Analysieren zeigte sich so manche

---

<sup>23</sup>Ulrich Gregor (Hg.), „Richard Leacock“, in: *Wie sie filmen: Fünfzehn Gespräche mit Regisseuren der Gegenwart* (Gütersloh, 1966), S. 275

<sup>24</sup>Ebd., S. 280

<sup>25</sup>Ebd., S. 281

Szene als „synthetisch“<sup>26</sup> hergestellt. Dies bedeutet, dass eigentlich nicht zusammengehöriges Material so montiert wurde, als gehöre es zusammen. So berichtet Richard Leacock, dass er bei der Montage in dem Film *Primary* das Tonmaterial einer Szene mit den Bildern einer anderen verband, weil es sehr gut passte und obendrein authentisch wirkte und das gezeigte Geschehen in seinem Wesenszug auch nicht verzerrte.

On the soundtrack I had a lady complaining that a man smoking a cigar had burnt her dress. So I found a man with a cigar in the rushes and a funny looking lady and intercut them. That's movies! To me that was magic, but it is totally constructed through editing.<sup>27</sup>

Trotz aller Zugeständnisse beharrten die *Direct Cinema*-Filmemacher darauf, dass ihre Methode des Filmemachens die profilmischen Ereignisse weit weniger verfälschen würde als andere Formen des Dokumentarfilms.

### 3.1 Einflüsse auf das *Direct Cinema*

Der Wunsch und der Versuch der *Direct Cinema*-Filmemacher, Realität möglichst unverfälscht und unkontrolliert einfangen zu können, war keine neue Idee. Zu allen Zeiten hatte es Bestrebungen gegeben, die Wirklichkeit so perfekt wie möglich wiederzugeben. Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, diese Tendenzen in umfassender Weise darzustellen. Jedoch sollen hier einige praktische und theoretische Strömungen genannt werden, die in der Literatur über

---

<sup>26</sup>Der Begriff „synthetische Szene“ geht laut Mo Beyerle (1997, S. 105) auf einen Vortrag von Christine N. Brinckmann „Zoom und synthetische Szene in *A Time for Burning* und *Happy Mother's Day*“ von 1988 zurück.

<sup>27</sup>Karin Bernard, Tanja Schmidt, Spiros Taraviras, „Interview mit Richard Leacock“, in: Mo Beyerle (Hg.), Christine N. Brinckmann (Hg.), *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre: Direct Cinema und Radical Cinema* (Frankfurt/New York, 1991), S. 127



den Dokumentarfilm immer wieder mit dem *Direct Cinema* in Verbindung gebracht werden.

Zunächst ist Robert Flaherty zu nennen, mit dem Richard Leacock auch in persönlicher Verbindung stand und für den er als Kameramann gearbeitet hatte. Leacock war begeistert von der Arbeitsweise Flahertys, einer Methode des Entdeckens während der Filmaufnahmen.

From Flaherty I really learned almost feeling things instead of looking at things with a camera, and before I had been somewhat mechanical in my camera work; but he conveyed to me what it's like to discover something visually with a camera. They're very, very subtle things, extremely hard to talk about meaningfully. Flaherty had a little line he was fond of: How in the world do you teach somebody to smell a rose?<sup>28</sup>

Flaherty lehrte ihn, nicht voreingenommen an ein Thema heranzugehen, sondern stets offen zu sein für das, was sich vor der Kamera entwickelte. Der Begriff „Non-preconception“ wurde mit Flahertys Arbeitsweise in Verbindung gebracht. Seine Frau Frances, die mit Flaherty eng zusammenarbeitete, benutzte diesen Ausdruck häufig in Vorträgen und Artikeln über ihren Mann.

Non-preconception, a method of discovery as a process of film-making, was Robert Flaherty's contribution to the motion picture. From that method everything there is in his films flows.<sup>29</sup>

Der Anspruch der *Direct Cinema*-Filmer, so wenig wie möglich in das vorfilmische Geschehen einzugreifen, nur Beobachter zu sein „wie die Fliege an

---

<sup>28</sup>G. Roy Levin, „Richard Leacock“, in: *Documentary Explorations: 15 Interviews with Filmmakers* (Garden City, New York, 1971), S. 210

<sup>29</sup>Frances Flaherty, *The Odyssey of a Film-maker* (Urbana, Illinois, 1960), S. 11. Zitiert nach: Stephen Mamber, *Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentaries* (The Massachusetts Institute of Technology, 1974), S. 9

der Wand“<sup>30</sup> und dem abgefilmten Geschehen auch im nachhinein in der Montage keine Aussage aufzwingen, die der ursprünglichen Situation nicht innewohne, ähnelt Flahertys Ideal des „Non-preconception“ sehr. Trotzdem hatten die Filmemacher doch eine etwaige Vorstellung von dem, was sie aufnehmen wollten, obwohl sie meist ohne ein Skript drehten. Richard Leacock äußerte sich hierzu:

Sicher, das Filmen ist zugleich ein Vorgang des Erforschens. Aber das heißt nicht, daß ich mir nicht im klaren über meine Konzeption sein kann. Ich bin gezwungen, eine Konzeption zu haben. Wenn ich zum Beispiel ein Begräbnis filmen sollte, so möchte ich mir gern erst Klarheit darüber verschaffen, was wohl dabei geschehen wird. Wenn ich dann etwas sehe, was nicht in meine Erwartungen hineinpaßt, lasse ich es nicht aus, sondern nehme es auf, gerade weil es eine interessante Abweichung von der Regel darstellt. Oft allerdings ist mir, wie ich schon sagte, auch nicht klar, was geschehen wird. Es hängt vom Stoff, vom Thema ab.<sup>31</sup>

Da das erforschende Filmen ohne Skript in der Aufnahme phase nicht wählerisch sein darf, verbrauchte Flaherty ungeheure Mengen an Material.<sup>32</sup> Richard Leacock äußerte sich über einen ähnlich hohen Materialverbrauch bei den *Direct Cinema*-Filmen:

Wir verbrauchten ungeheure Mengen Film. Für *Primary* nahmen wir sechstausend Meter Film auf, von denen wir dreihundert oder siebenhundert Meter in der Originalfassung verwendeten. Als wir *The Chair* drehten, brauchten wir beinahe fünfundzwanzigtausend Meter und verwendeten siebenhundert. Bei dem Film über die Fünflinge, als wir wieder zu vernünftigeren Arbeitsmethoden zurückgefunden hatten,

---

<sup>30</sup>Richard Leacock verwendete diesen Ausdruck in einem Interview.

<sup>31</sup>Ulrich Gregor (Hg.), „Richard Leacock“, in: *Wie sie filmen: Fünfzehn Gespräche mit Regisseuren der Gegenwart* (Gütersloh, 1966), S. 278

<sup>32</sup>Laut Mamber (1974), S. 11 erreichte er in *Lousiana Story* ein Drehverhältnis von 25:1

nahmen wir, glaube ich, achttausend Meter Material auf und verwendeten dreihundert.<sup>33</sup>

Auch ähnelte das Schnittkonzept Flahertys den Montage-Methoden des *Direct Cinema*. Beiden ging es darum, auch in der Nachbearbeitung darauf zu achten, dass das den Dingen innewohnende Muster nicht zerstört wurde.<sup>34</sup> Die Cutterin Patricia Jaffe, die bei den *Drew Associates* angestellt war, fasste diese Ziele knapp in einer Aussage zusammen:

What begins to emerge out of this experience [watching footage] is a kind of pattern – a rhythm of life, so to speak. [...] The film maker must be as deeply involved in the editing of his material as he was in his shooting. Only then can the film convey the freshness and excitement of actual life experience.<sup>35</sup>

In diesem Zitat lässt sich ebenfalls die im *Direct Cinema* propagierte Vorstellung ganzheitlichen Arbeitens herauslesen, nämlich, dass im Idealfall der Filmemacher Kameramann und Cutter in einem ist.

Eine weitere Strömung, die mit großer Wahrscheinlichkeit die *Direct Cinema*-Filmemacher beeinflusste, war der italienische Neorealismus der 40er Jahre. Dieser hatte einen ähnlich hohen Realitätsanspruch wie das *Direct Cinema* und verstand sich als Gegenpol zur wirklichkeitsfremden, durchinszenierten Welt der Filmstudios. Den Neorealisten war daran gelegen, die Realität der Nachkriegsjahre, besonders das Leben der einfachen Bevölkerung, der italienischen Bauern und Arbeiter, nach der Befreiung vom Faschismus so authentisch wie möglich aufzuzeigen. Gefilmt wurde an Alltagsorten mit Laiendarstellern, die in ihrem regionalen Dialekt sprachen. Es wurde zwar noch

---

<sup>33</sup>Ulrich Gregor (Hg.), „Richard Leacock“, in: *Wie sie filmen: Fünfzehn Gespräche mit Regisseuren der Gegenwart* (Gütersloh, 1966), S. 274

<sup>34</sup>Vgl. Mamber (1974), S. 13

<sup>35</sup>Patricia Jaffe, „Editing Cinéma Vérité“. *Film Comment*, 3/3 (1965), 43-47. Zitiert nach: Christoph Decker, *Die Drehsituation im amerikanischen Direct Cinema ... am Beispiel von Panola und One Step Away von E. Pincus und D. Neuman* (Frankfurt, 1989), S. 30 (Magisterarbeit)

nicht mit Synchronon gearbeitet – die Dialoge wurden nachvertont –, doch bemühte man sich hierbei sehr, den Charakter der Original-Dialoge zu bewahren. Bei den neorealistischen Filmen handelte es sich zwar um Spielfilme mit einer fiktionalen Geschichte, doch hatten diese Filme aufgrund der Verwendung von Originalschauplätzen und Laiendarstellern ausgeprägte dokumentarische Züge. Auch die Story sollte sich aus dem alltäglichen Leben heraus bilden und möglichst realistisch sein. Sie sollte *ge-* und nicht *er-*funden werden.

Um eine gewisse Spontaneität zu wahren, sollte auf einen allzu technischen Apparat verzichtet werden. Gemeint waren ausgetüftelte Anleitungen und Anweisungen zu den Dreharbeiten. Hierzu ein Zitat von Cesare Zavattini, Protagonist des italienischen Neorealismus und paradoxerweise Drehbuchautor:

The term neo-realism – in a very Latin sense – implies, too, elimination of technical-professional apparatus, screenwriter included. Handbooks, formulars, grammars, have no more application. There will be no more technical terms. Everybody has his personal shooting script. Neo-realism breaks all the rules, rejects all those canons which, in fact, only exist to modify limitations. Reality breaks all the rules, as can be discovered if you walk out with a camera to meet it.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup>Cesare Zavattini, „Some Ideas on the Cinema“, *Sight and Sound* 23 (July-September 1953), S. 64-70. Zitiert nach: Stephen Mamber, *Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentary* (Cambridge, Mass., 1974), S. 15

Wie bei Flaherty und dem *Direct Cinema* geht es darum, das Wesen der Realität mit der Kamera zu entdecken und zu enthüllen und nicht durch einschränkende Konzepte zu ersticken (*Non-Preconception* bzw. *Uncontrolled Cinema*). Und ebenfalls wie Flaherty bzw. die Vertreter des *Direct Cinema* schwörte Zavattini auf eine ganzheitliche Arbeitsweise in der Filmproduktion: „Everything becomes flexible when only one person is making a film, everything possible ...“<sup>37</sup>

Dziga Vertov, auf den ich im Kapitel 2 bereits eingegangen bin und von dessen *Kinoprawda* der Begriff *Cinéma Vérité* abgeleitet ist, kann nur insofern als Einfluss auf das *Direct Cinema* genannt werden, als auch er versuchte, mit dem Medium Film tiefer in das Wesen der Dinge vorzudringen. Er propagierte einen freien Umgang mit der Kamera, mystifizierte diesen Apparat allerdings wesentlich stärker als die Vertreter des *Direct Cinema*.

Ich bin Kinoglaz [Filmauge]. Ich bin ein mechanisches Auge. Ich, die Maschine, zeige euch die Welt so, wie nur ich sie sehen kann. Von heute an und in alle Zukunft befreie ich mich von der menschlichen Unbeweglichkeit.<sup>38</sup>

In einem Programmheft zur *Living-Camera*-Serie, einer Fernsehreihe, in der *Direct Cinema*-Filme der *Drew Associates* gezeigt wurden – ich werde später noch auf diese Gruppe eingehen –, gibt folgendes Zitat Aufschluss darüber, dass man nun zwar euphorisch von den neuen Möglichkeiten der Technik schwärmte, aber im Gegensatz zu Vertov die Fähigkeiten des Apparates nicht derart besessen über die der menschlichen Wahrnehmung stellte. Vielmehr hoffte man, diese mit Hilfe der neuen Technik nun besser nachahmen zu können: „... for the first time the camera is a man. It sees, it hears, it moves like a man.“<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup>Ebd., S.16

<sup>38</sup>Dziga Vertov, „KINOKI – Umsturz“ (1923), in: Eva Hohenberger (Hg.), *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (Berlin, 1998), S. 82

<sup>39</sup>Zitiert nach: Christoph Decker, *Die Drehsituation im amerikanischen Direct Cinema und ihr Einfluß auf die filmischen Strukturen am Beispiel von Panola und One Step Away von E. Pincus und D. Neuman* (Frankfurt, 1989), S. 21 (Magisterarbeit)

Auch aufgrund des so unterschiedlichen Montagekonzepts stritt zumindest Leacock jeglichen Einfluss Vertovs auf seine Arbeitsweise ab.

Ich weiß, woher meine Konzeption kommt. Sie kommt direkt von meinem Interesse an den Naturwissenschaften, von Flaherty, und zum geringen Teil übten Drew und der Reportagestil von *Life* einen Einfluß aus. Sie kommt sicherlich nicht von Dsiga Wertow, den man zum Ahnherrn des modernen Dokumentarfilms gemacht hat, das weiß ich genau.<sup>40</sup>

Neben den Praktikern möchte ich hier besonders zwei Theoretiker nennen, deren Ideen und Anregungen in ähnlicher Form auch beim *Direct Cinema* zu finden sind. Es handelt sich um die beiden bekannten Vertreter des Filmrealismus, André Bazin und Siegfried Kracauer.

Bazins Publikation *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films* erschien 1958. Seine Ansichten darüber, wie Film zu sein hat, ähnelten den Vorstellungen der *Direct Cinema*-Bewegung. Es ist wahrscheinlich, dass die Protagonisten des *Direct Cinema* frühzeitig von Bazins Ideen gehört hatten und sich durch diese anregen ließen. Ebenso verhält es sich mit den Anschauungen Kracauers, die 1960 in seinem Buch *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*<sup>41</sup> veröffentlicht wurden.

Da diese Publikationen fast zeitgleich mit den ersten *Direct Cinema*-Filmen erschienen, ist weiterhin anzunehmen, dass vielerorts und in unterschiedlichen Bewegungen, ähnliche Vorstellungen von Filmrealismus existierten. Und wie bereits früher festgestellt, gab es von Anfang der Filmgeschichte an ein Bestreben, die Realität so unverfälscht wie möglich wiederzugeben.

Bazin erklärte in seinem Aufsatz „Ontologie des fotografischen Bildes“, dass schon im antiken Ägypten der Wunsch gehegt wurde, den Menschen durch sein

---

<sup>40</sup>Ulrich Gregor (Hg.), „Richard Leacock“, in: *Wie sie filmen: Fünfzehn Gespräche mit Regisseuren der Gegenwart* (Gütersloh, 1966), S. 286

<sup>41</sup>Der Titel der amerikanischen Originalausgabe lautet: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* (New York, 1960)

Abbild zu retten. Mit dem Einbalsamieren der Leichname wollte man zumindest die Erinnerung an die Verstorbenen bewahren. Später in der bildenden Kunst habe diese Aufgabe dann das gemalte Porträt übernommen. Die Fotografie sei nun die realistischste Methode, menschliches Leben zu bewahren. Sie baue auf dem Prinzip der Zentralperspektive auf, das während der Renaissance in der Malerei auftauchte und die Aufgabe hatte, möglichst naturgetreu abzubilden. Mit dem Aufkommen der Fotografie, die dieses noch viel besser könne als sämtliche noch so naturalistische Malerei, sei diese Kunst dann wieder vom Zwang des Realismus befreit worden.

Bazin ging davon aus, dass die Fotografie die Welt objektiv abbilden könne. Das Bild entstehe automatisch durch einen physikalischen und chemischen Prozeß, ohne ein Zutun des Menschen. Dieser wähle zwar unter unzähligen Motiven aus und wirke so ästhetisch auf das Bild ein, trotzdem seien die Spuren des Fotografen nicht so ausgeprägt wie die eines Malers. Die Fotografie und noch vollendeter der Film besitze eine einzigartige Objektivität und Glaubwürdigkeit.

In einem anderen Aufsatz „Die Entwicklung der kinematografischen Sprache“ untersuchte Bazin das Kino der 20er bis 40er Jahre. Er unterschied „die Regisseure, die an das Bild glauben, und jene, die an die Realität glauben“<sup>42</sup>. Unter dem Begriff des Bildes verstand er alles, was die Repräsentation auf der Leinwand dem dargestellten Gegenstand hinzufügen könne. Methodisch sei dies in zwei Bereichen möglich: in der Gestaltung des Bildes (*Mise-en-scène*) durch Beleuchtung, Dekorstil, oder Bildausschnitt sowie durch die Montage. Bazin nannte unterschiedliche Formen der Montage: die unsichtbare Montage des klassischen Hollywood-Films, deren Hauptziel darin bestehe, die Erzählung voranzutreiben, die Parallelmontage und die beschleunigte Montage sowie die Attraktionsmontage Sergej Eisensteins. Den unterschiedlichen Stilen sei eines gemeinsam: Sie transportierten Bedeutungen, die den Bildern selbst nicht innewohnten und die sich nur aus dem Zusammenhang erschlossen. Für Bazin war besonders die Stummfilmzeit von diesem Expressionismus der Bilder und der

---

<sup>42</sup>André Bazin, „Die Entwicklung der kinematografischen Sprache“, in: Hartmut Bitomsky (Hg.), Harun Farocki (Hg.), Ekkehard Kaemmerling (Hg.) *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. (Köln, 1975), S. 28

Montage geprägt. Aber Bazin nannte auch Regisseure, die in anderer Weise mit den Bildern arbeiteten und die die Montage lediglich für die „unvermeidliche Eliminierung“ der „überreichen Realität“ nutzten. Zu diesen Regisseuren zählten Erich von Stroheim, F. M. Murnau und Robert Flaherty.



Bazin schätzte lange Einstellungen. Als Beispiel beschrieb Bazin eine (Plan-) Sequenz aus Flahertys *Nanook of the North* (1922):

Für Flaherty zählt, wenn Nanook den Seehund jagt, nur die Beziehung zwischen Nanook und dem Tier, die wirkliche Länge des Wartens. Die Montage könnte den Zeitablauf vortäuschen, Flaherty beschränkt sich darauf, uns das Warten zu zeigen; die Dauer der Jagd selbst ist der Inhalt des Bildes, sein wirklicher Gegenstand. Daher zeigt der Film diese Episode in nur einer einzigen Einstellung. Wer will bestreiten, daß sie um vieles bewegender ist als eine „Attraktionsmontage“?

Trotz unterschiedlicher Schwerpunkte versuchten laut Bazin alle der letztgenannten Regisseure nicht, der Realität etwas hinzuzufügen, vielmehr wollten sie diese enthüllen. Auch Orson Welles und William Wyler beeindruckten Bazin sehr. Durch die Anwendung der *deep focus photography*, Aufnahmen mit extremer Tiefenschärfe, und den von Bazin geschätzten Plansequenzen würde die Montage aufgehoben bzw. in die Gestaltung des Bildes integriert. Die Dramatik der Szene entwickle sich somit nicht über die Montage, sondern in der Einstellung. Ferner würde die Kontinuität des filmischen Raumes nicht zerstückelt, sondern intakt gelassen. Die Zuschauer seien durch das tiefenscharfe Bild und die langen Einstellungen freier in ihrer Auswahl und in der Lage, sich eigene Blickwinkel zu suchen und das vielschichtige Geschehen auf der Leinwand nach eigenem Belieben zu verfolgen. Im Gegensatz dazu zwingt eine allzu ausgeprägte Montage die Zuschauer dazu, dem Blick des Regisseurs zu folgen. Diese Art des Erzählens manipuliere die Zuschauer und führe zu Passivität.

Es überrascht nicht, dass Bazin auch die Neorealisten sehr schätzte, mit ihrer Vorliebe für das alltägliche Leben und ihrer zurückhaltenden Art, Realität darzustellen. Auch sie schätzten lange Einstellungen, die den Dingen Zeit gaben, sich vor der Kamera zu entfalten.

Bei aller Vorliebe für die unverfälschte Wiedergabe von Realität im Film wusste Bazin jedoch auch, dass gewisse formgebende Praktiken und Erzählfomen nötig waren, um einen Film zu gestalten und eine Aussage zu treffen:

Der Realismus in der Kunst kann nur über einen artifiziellen Weg erreicht werden. Jede Ästhetik ist gezwungen, zwischen dem auszuwählen, was wert ist, bewahrt zu werden, was fallengelassen oder abgelehnt werden kann. Aber wenn sie, wie das Film tut, grundsätzlich beabsichtigt, die Illusion der Wirklichkeit zu schaffen, so begründet das Auswählen einen fundamentalen Widerspruch, der gleichzeitig unannehmbar und notwendig ist. Notwendig, weil Kunst eben nur durch diese Auswahl entsteht; ohne Auswahl – angenommen, daß der totale Film schon heute technisch möglich wäre – würden wir schlicht und einfach zur Realität zurückkehren. Unannehmbar, weil die Auswahl schließlich auf Kosten der gleichen Realität geschieht, die der Film uneingeschränkt wiederherstellen will.<sup>43</sup>

Obwohl Bazin vorwiegend nicht den Dokumentarfilm im Sinn hatte, sondern an einen realistischen Spielfilm dachte und die *Direct Cinema*-Filmemacher nicht so wie die Neorealisten oder Welles und Wyler mit Tiefenschärfe und Weitwinkelfotografie arbeiteten – tatsächlich verwendeten sie sogar relativ häufig Großaufnahmen, die eher das Gegenteil davon sind –, ähnelten sich die Vorstellungen dieser Filmemacher mit Bazins Ansichten dahingehend, dass auch sie versuchten, der vorfilmischen Realität so nah wie möglich zu kommen. Wie Bazin schätzen viele *Direct Cinema*-Regisseure lange Einstellungen, die den Dingen Zeit geben, sich aus sich selbst heraus zu entwickeln. Auch während der Montage soll möglichst wenig eingegriffen werden. Sie soll – wie Bazin es schätzte – nur sehr vorsichtig angewendet werden.

Der andere bereits erwähnte Realismustheoretiker, Siegfried Kracauer, bezog sich in seiner *Theorie des Films* ebenfalls hauptsächlich auf den Spielfilm, hat aber auch dem Dokumentarfilm ein kurzes Kapitel gewidmet.

---

<sup>43</sup>André Bazin, „Der kinematografische Realismus und die italienische Schule der Befreiung“, in: André Bazin, *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. (Köln, 1975), S. 142

Wie bei Bazin beruhte Kracauers Theorie darauf, dass der Film im wesentlichen eine Erweiterung der Fotografie ist. Die Fotografie wie der Film habe eine besondere Affinität zur sichtbaren Welt. Für Kracauer waren Filme sich selbst treu, wenn sie die

„physische Realität“ aufzeigten und versuchten, das Wesen dieser zu enthüllen. Der Film sei zusammen mit der Fotografie die einzige „Kunst“, die ihr „Rohmaterial“ intakt lasse im Gegensatz zu beispielsweise der Malerei, die das in der Wirklichkeit Vorgefundene stark interpretiere und dadurch verfremde. Der Maler oder Dichter lasse die „Natur“<sup>44</sup> in sich eindringen und erschließe sie dann mit seiner eigenen Interpretation. Der Filmregisseur habe sich aber der Aufgabe zu stellen, im vorgefundenen „Rohmaterial“ zu lesen bzw. es zu entdecken und es nicht wie der Künstler zu transformieren. Da der Filmregisseur mit dem „Rohmaterial“ arbeite, könne er im Film auch nicht sein „Schöpferum“ in gleichem Maße bekunden wie der Maler oder Dichter in seiner Kunst.

Nach Kracauers Meinung habe jedes Medium seine eigenen spezifischen Fähigkeiten auszunutzen. Auch der Film solle seiner Bestimmung folgen und „vorübergehendes materielles Leben“ festhalten, „Leben in seiner vergänglichsten Form. Straßenmengen, unbeabsichtigte Gebärden und andere flüchtige Eindrücke“ seien „seine Hauptnahrung“<sup>45</sup>.

Obwohl Kracauer den Terminus „Kunst“ lose für das Medium Film benutzte, wendete er sich auch gegen den Gebrauch dieses Wortes im Zusammenhang mit Film:

Der Begriff „Kunst“ läßt sich seiner festgelegten Bedeutung halber nicht auf wirklich „filmische“ Filme anwenden – das heißt auf Filme, die sich Aspekte der physischen Realität einverleiben, um sie uns erfahren zu lassen. Dennoch sind *sie* es und nicht die an traditionelle Kunstwerke erinnernden Filme, die ästhetisch gültig sind. Wenn der

---

<sup>44</sup>Mit „Natur“ meint Kracauer hier die „äußere Wirklichkeit“.

<sup>45</sup>Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. (Frankfurt, 1993), S. 11

Film überhaupt eine Kunst ist, dann eine solche, die nicht mit den bestehenden Künsten verwechselt werden sollte.<sup>46</sup>

So können laut Kracauer auch die Filme des deutschen Expressionismus nicht als „filmisch“ bezeichnet werden, obwohl man sie, da sie im Geiste der Malerei konzipiert waren, allgemein als „künstlerisch“ betrachtete.

Der Gebrauch des Begriffes „Kunst“ im überlieferten Sinne sei irreführend. Er leiste

der Annahme Vorschub, daß künstlerische Qualitäten gerade denjenigen Filmen zuerkannt werden müssen, welche die reproduzierenden Verpflichtungen des Mediums vernachlässigen, um mit Leistungen im Bereich der schönen Künste, des Theaters oder der Literatur zu wetteifern.<sup>47</sup>

Dieser Sprachgebrauch ließe den ästhetischen Wert von Filmen verkennen, die dem Medium wirklich entsprächen.

Ein hohes Maß an künstlerischer Produktivität sah Kracauer in Dokumentarfilmen, die die Phänomene der äußeren Wirklichkeit um ihrer selbst willen aufzeichneten. Er nannte hier Robert Flahertys *Nanook* und Joris Ivens *Pluie (Regen)* als gelungene Beispiele. Die beiden Filme ließen die wissbegierige Entdeckerfreude ihrer Macher erkennen und zeigten, dass diese sich völlig in das vorgefundene Material versenkt und mit Bedacht eine Auswahl daraus getroffen hätten.

Bezüglich der Montage fand Kracauer, dass jede Filmhandlung so geschnitten sein solle,

daß sie sich nicht nur einfach darauf beschränkt, die Story zu verbildlichen, sondern sich von ihr auch abkehrt, den dargestellten Ob-

---

<sup>46</sup>*Ebd.*, S. 69

<sup>47</sup>*Ebd.*, S. 68

jekten zu, damit diese in ihrer suggestiven Unbestimmbarkeit erscheinen können.<sup>48</sup>

Kracauer bezog sich mit dieser Aussage vornehmlich auf den Spielfilm, trotzdem kann sie auf den üblichen Montagestil der *Direct Cinema*-Bewegung übertragen werden, da man sich auch hier bemühte, die bereits in der Aufnahme phase eingefangene Magie des Augenblicks zu bewahren.

Allgemein war Kracauer der Meinung, dass Filme dazu tendierten, „physisches Sein in seiner Endlosigkeit einzufangen“<sup>49</sup>. Film habe eine „Affinität zum Kontinuum des Lebens oder ‚Fluß des Lebens‘“. Dieser Vergleich erinnert an die langsame Erzählweise vieler *Direct Cinema*-Filme, die sich zwar, wie wir später noch sehen werden, häufig dramatischer Erzählstrukturen bedienten und sich somit wieder von der Realität entfernten, sich meiner Meinung nach aber trotzdem einen Kern dieser realistischen Darstellungsweise bewahren konnten, da sie nicht nur über die Höhepunkte des Lebens berichteten, sondern auch den unspektakulären Momenten Raum gaben.

Der Dokumentarfilm war für Kracauer eine Untergattung des „Tatsachenfilms“, der sich dadurch vom Spielfilm unterschied, dass er erdichteten Geschehnissen Material vorzog, welches aus „unverfälschten Fakten“ bestand. Neben dem Dokumentarfilm erwähnte er unter anderem noch die Wochenschau als Untergattung des Tatsachenfilms, die sich insofern von dem Dokumentarfilm unterscheidet, als dass sie sich auf die kurze und neutrale Darstellung aktueller Tagesereignisse beschränke, während der Dokumentarfilm sich wesentlich intensiver eines ausgewählten Themas widme. Im Gegensatz zum Spielfilm seien Tatsachenfilme allerdings nicht so sehr in der Lage, die inneren Konflikte des Individuums aufzuzeigen, sondern vielmehr dazu geeignet, das Individuum in seiner Umwelt zu zeigen. Kracauer fand,

---

<sup>48</sup>*Ebd.*, S. 109

<sup>49</sup>*Ebd.*, S. 109

daß Tatsachenfilme nicht alle Aspekte physischer Realität auswerten; sie vernachlässigen zum Beispiel jene, die sich im Gefolge „privater Leidenschaften“ erschließen, wie sie durch eine Spielhandlung vermittelt werden [...] <sup>50</sup>

Deswegen sei das Bedürfnis vieler Dokumentaristen nach Handlung durchaus verständlich. Das Dilemma zwischen handlungsloser Darstellung, um möglichst objektiv und realistisch zu berichten, und dem Bedürfnis nach dramatischer Aktion, damit auch die inneren Realitäten der gezeigten Personen zum Ausdruck kommen können, sei aber nicht unlösbar, da es verschiedene Typen von Handlungen gäbe und sich einige davon durchaus mit der Darstellung des „Fluß des Lebens“ vereinen ließen.

Kracauer unterschied weiterhin den Dokumentarfilm in zwei Gruppen:

die einen entsprechen der filmischen Einstellung, während sich die anderen nicht an sie kehren. Nur in den Filmen der ersten Gruppe dienen die Bilder als Hauptquelle der Mitteilung. Viele von ihnen sind freilich kaum mehr als schlichte Reproduktionen dieses oder jenes Ausschnittes unserer Umwelt. Kein Zweifel, ihre „Objektivität“ ist mit einem Verlust an Intensität erkaufte. Doch so unpersönlich sie auch sein mögen [...] sie erfüllen die Mindestanforderung des Mediums. <sup>51</sup>

Die andere Gruppe bilde sich aus Filmen, die den Bildern nur eine zweitrangige, illustrierende Wirkung zubillige und dem gesprochenen Wort den Vorzug gebe.

Nach dem Aufkommen des Tonfilms konnten sich die Dokumentarfilm-Hersteller, denen es vorwiegend um geistige Realität ging, des gesprochenen Wortes bedienen als des zweifellos geeignetsten Instruments für begriffliches Denken und ideologische Mitteilungen. Es war

---

<sup>50</sup>*Ebd.*, S. 260

<sup>51</sup>*Ebd.*, S. 270

der einfachste Ausweg. So machten Bildsymbole mehr und mehr weit-schweifigen Kommentaren Platz [...] <sup>52</sup>

Mit dieser Kritik bezog sich Kracauer auf den vorherrschenden Repräsentationsmodus des Erklärdokumentarismus, der auch von den *Direct Cinema*-Anhängern abgelehnt wurde. Besonders unerfreulich fand er die *March-of-Time*-Wochenschau-Serie:

Was noch zu erwähnen bleibt, ist das traurige Los ihrer Bilder. Illustrieren sie wenigstens den selbstgenügsamen Kommentar, der das eigentliche Rückgrat dieser Filme bildet? <sup>53</sup>

Ebenso wie den Filmen, in denen geistige Realität vorherrschte und es den Regisseuren hauptsächlich um ideologische oder intellektuelle und nicht um Bildinhalte ging, erteilte Kracauer den Dokumentarfilmen eine Absage, die in allzu ausgeprägter Weise formalen Prinzipien gehorchten, wie Walter Ruttmanns Film *Berlin*. Die Betonung der Montage auf Rhythmus lenkte die Zuschauer vom eigentlichen Bildinhalt ab.

Generell verstand Kracauer jedoch das Bedürfnis des Dokumentarfilm-Regisseurs, den eigenen Film in eine Form und somit auch die eigene Anschauung zum Ausdruck zu bringen. Allerdings sei es eine Gratwanderung, im Dokumentarfilm das „labile ‚richtige‘ Gleichgewicht zwischen der realistischen und der formgebenden Tendenz“ <sup>54</sup> zu finden, das den speziellen Eigenschaften des Mediums Film nicht zuwiderlaufe. Als gelungenes Beispiel nannte Kracauer den Film *Song of Ceylon* von Basil Wright. <sup>55</sup>

---

<sup>52</sup>*Ebd.*, S. 278

<sup>53</sup>*Ebd.*, S. 279

<sup>54</sup>*Ebd.*, S. 275

<sup>55</sup>*Vgl. ebd.*, S 273

## 3.2 Ästhetik, Authentizität und Objektivität im *Direct Cinema*

Der auf Flexibilität und Spontaneität ausgelegte Ansatz der *Direct Cinema*-Filmemacher wirkte sich natürlich auch ästhetisch deutlich aus. Neben dem Synchronon, der sich hauptsächlich auf die in Alltagssprache gesprochenen Dialoge der Akteure konzentrierte, sind vor allem die improvisiert wirkenden „wackeligen“ Bilder zu nennen, die nach konventionellen fotografischen Kriterien beurteilt alles andere als gelungen waren und eher unprofessionell wirkten. Gefilmt wurde ohne Stativ mit hektischen Kamerabewegungen, Reißschwenks und schnellen Zooms. Die Bilder waren außerdem oft unter- oder überbelichtet, weil man während der Aufnahmen schnell die Räumlichkeiten wechseln und auf künstliche Ausleuchtung verzichten musste. Bis heute gelten diese ästhetischen Stilmittel als „dokumentarisch“ und somit als Garant für Authentizität. Besonders in den 60er Jahren in vielen Underground-Filmen, aber auch heute noch, zum Beispiel in den Dogma-Filmen, versuchen Filmemacher mit einem scheinbar amateurhaften Handkameragestus ihre Filme „dokumentarisch“ und authentisch wirken zu lassen.

Das *Direct Cinema* wandte sich explizit gegen die glatte Ästhetik der Hollywood-Spielfilme<sup>56</sup> sowie gegen die Tradition des Erklärdokumentarismus, der die Bilder vernachlässigte und sehr didaktisch erschien, aber auch gegen einen Dokumentarfilm, der sich massiver Inszenierungen bediente und dadurch verfälschende Interpretationen der Realität lieferte.

Die meisten Filme, die sich Dokumentarfilme nennen, sind in Wirklichkeit keine. Die Filmleute hatten eine Idee für einen Dokumentarfilm, aber sie merkten bald, daß sie sich nicht durchführen ließ. Ich habe das oft genug erlebt. Wir gingen zu wirklichen Leuten, suchten reale Schauplätze auf und brachten den ganzen Tag darüber

---

<sup>56</sup>Hier kann das *Direct Cinema* auch im Kontext der *New American Cinema*-Bewegung gesehen werden, die sich ebenfalls gegen den oberflächlichen und ästhetisch überholten Hollywood-Film auflehnte.



hin, Scheinwerfer und Kameras aufzustellen; dann sagten wir zu der Hausfrau, sie solle im Kochtopf rühren. „Da ist nichts drin“, sagte sie.

„Ist schon gut, das macht nichts, man kann es sowieso nicht sehen!“  
Das ist Hollywood, das ist Kontrolle, das ist Fiktion. Das ist Spielfilm, der so tut als sei er es nicht. Das ist Unsinn.<sup>57 58</sup>

In der Rhetorik der *Direct Cinema*-Bewegung existierte ein hoher Objektivitätsanspruch- und Authentizitätsglaube in bezug auf die eigene Methode. Dieser Anspruch wurde Anfang der 60er Jahre im theoretischen Diskurs kontrovers betrachtet und führte zu heftiger Kritik am *Direct Cinema*. Mit dem Einzug der Semiotik in die Filmtheorie wurde auch der Dokumentarfilm mehr und mehr als Zeichensystem, also als etwas Konstruiertes und weniger als objektive, unverfälschte Abbildung von Realität betrachtet. Der Dokumentarfilm sei ebenso „Text“ wie der Spielfilm und solle daher auch als solcher „gelesen“ werden.

We may think we hear history or reality speaking to us through a film, but what we actually hear is the voice of the text, even when the voice tries to efface itself.<sup>59</sup>

Bis zu diesem Zeitpunkt wurden Dokumentarfilme allgemein eher als objektive Abbildungen der Wirklichkeit, als „Fenster zur Welt“ verstanden. Die Natur schien sich von selbst im Film abzubilden.

Es lag sicher an der derben Kritik und der Abwertung, die die Macher des *Direct Cinema* am konventionellen Dokumentarfilm äußerten – sie meinten, diese Filme täuschten eine falsche Realität vor –, dass Kritiker und Theoretiker ihnen einen

---

<sup>57</sup>Ulrich Gregor (Hg.), „Richard Leacock“, in: *Wie sie filmen: Fünfzehn Gespräche mit Regisseuren der Gegenwart* (Gütersloh, 1966), S. 287

<sup>58</sup>Wie in einem vorangehenden Kapitel bereits erwähnt wurde, ließ auch Leacock die ein oder andere Kleinigkeit nachinszenieren. Er betonte jedoch deutlich, dass er dies nur sehr selten tue und dabei versuche, die Realität nicht zu verzerren.

<sup>59</sup>Bill Nichols, „The Voice of Documentary“, *Film Quarterly*, 36/3 (1983), S. 17-30. Zitiert nach: Christoph Decker, *Die Drehsituation im amerikanischen Direct Cinema und ihr Einfluß auf die filmischen Strukturen am Beispiel von Panola und One Step Away von E. Pincus und D. Neuman* (Frankfurt, 1989), S. 28 (Magisterarbeit)

absoluten Objektivitätsanspruch unterstellten. Ob es ihnen jedoch tatsächlich darum ging, Realität „eins zu eins“ darzustellen, ist zu bezweifeln. Es war klar, dass jedes Auswählen aus dem vorfilmischen Geschehen, sowohl bei der Aufnahme als auch in der Montage, eine gewisse Verzerrung der Realität bedeutete. Durch Aussagen unterschiedlicher Filmemacher geht hervor, dass sie sich sehr wohl darüber bewusst waren, die Realität zu einem gewissen Grad zu interpretieren.

What is it we film makers are doing then? The closest I can come to an accurate definition is that the finished film – photographed and edited by the same film maker – is an aspect of the film maker’s perception of what happened.<sup>60</sup>

Noch deutlicher distanziert sich der Filmemacher Frederick Wiseman von einem übertriebenen Objektivitätsanspruch:

I think this objective-subjective stuff is a lot of bullshit. I don’t see how a film can be anything but subjective.<sup>61</sup>

Es ging also scheinbar weniger darum, objektiv zu sein, als möglichst authentisch und fair zu berichten, was man selbst beobachtet hatte.

Noch eine andere Frage stellte sich in diesem Zusammenhang: inwieweit die Anwesenheit der Filmemacher und die technischen Apparate einen Einfluss auf das Geschehen hätten bzw. es sogar veränderten.

In einem Fernsehinterview, das Klaus Wildenhahn 1964 für den NDR III führte, unterhalten sich Richard Leacock, Don Allan Pennebaker und Albert Maysles über dieses Thema. Die drei Filmemacher sind sich nicht ganz einig darüber, welchen Einfluss die Kamera auf die Ereignisse nimmt. Pennebaker glaubt, dass

---

<sup>60</sup>James Blue, „One Man’s Truth. An Interview with Richard Leacock“, *Film Comment* 3/2 (Spring), S. 15 – 22, Zitiert nach: Mo Beyerle, *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre* (Trier, 1997), S. 87

<sup>61</sup>G. Roy Levin, „Frederick Wiseman“, in: *Documentary Explorations: 15 Interviews with Film-makers* (Garden City, New York, 1971), S. 321

wenn man zu einer Rolle tendiert, man diese bewusster vor der Kamera übernehme. Leacock ist der Meinung, dass nicht die Kamera, sondern die Anwesenheit des Filmteams Reaktionen im Benehmen der Gefilmten hervorrufe. Und das gehöre zur „Realität menschlichen Betragens“. An anderer Stelle erklärt Leacock, dass die gefilmten Personen sich an die Kamera gewöhnten, und je mehr diese Personen in ihrem Tagesgeschehen involviert seien, desto weniger sei ihnen die Kamera bewusst.

Aber wenn ich am frühen Morgen hereinkomme, wenn Sie ihre fünf Kinder für die Schule zurechtmachen, wenn Sie ihnen die Haare bürsten, die Zähne putzen und die Fingernägel säubern, sie anziehen, füttern und ihnen Taschengeld geben und so weiter, und sie müssen noch den Bus kriegen, dann kümmern Sie sich den Teufel darum, daß wir da sind!<sup>62</sup>

In einem anderen Interview bezweifelte Frederick Wiseman sogar, dass die Gefilmten in der Lage seien, ihr Verhalten vor der Kamera zu ändern.

But most people can't change their behavior sufficiently so they can act differently than they ordinarily do. [...] We don't have that large a repertoire of alternative gestures or words or feelings. It takes a great actor like Laurence Olivier to be the Entertainer in one play and the Merchant of Venice in another. Most of us don't have the possibility of that kind of range, so I don't think, by and large, that people change their behavior in the presence of the equipment or of the film-maker or whatever. If anything, people will act more rather than less characteristically.<sup>63</sup>

Eine andere erfolgversprechende Methode, die sozialen Akteure die Kamera vergessen zu lassen, war, sie während einer Krisen- oder Wettbewerbssituation zu

---

<sup>62</sup>Ulrich Gregor (Hg.), „Richard Leacock“, in: *Wie sie filmen: Fünfzehn Gespräche mit Regisseuren der Gegenwart* (Gütersloh, 1966), S. 284

<sup>63</sup>G. Roy Levin, „Frederick Wiseman“, in: *Documentary Explorations: 15 Interviews with Film-makers* (Garden City, New York, 1971), S. 319

filmen. Bei solchen Gelegenheiten waren die Akteure derart mit sich selbst beschäftigt, dass die Aufnahmesituation in den Hintergrund rückte. Diese Methode wurde insbesondere von den Mitarbeitern der *Drew Associates* angewandt.

Wenn man sich die *Direct Cinema*-Filme unter diesem Aspekt ansieht, so fällt auf, dass sich die ein oder andere Person schon auf die Kamera bezieht, in dem sie zum

Beispiel verstohlen dorthin schaut oder sich merklich vor der Kamera produziert. Im Großen und Ganzen ist es jedoch bemerkenswert, wie wenig sich die gefilmten Personen von der Präsenz der Kamera beeinflusst zeigen. Es ist allerdings davon auszugehen, dass nur die „authentischen Momente“ bei der Montage ausgewählt und „aufgesetzte Episoden“ aussortiert wurden.

### 3.3 Die *Drew Associates*

Hauptakteure des frühen *Direct Cinema* sind vor allem der Journalist Robert Drew und Richard Leacock, weiterhin die Kameramänner Don Allan Pennebaker und Albert Maysles sowie der Toningenieur David Maysles.

In Drews und Leacocks dreijähriger Zusammenarbeit entstanden einige der bekanntesten *Direct Cinema*-Filme. Drew war Journalist und Redakteur des Fotomagazin *Life*. Er wollte die Techniken des modernen Fotojournalismus auf das Medium Film übertragen und so zu einer lebhafteren Berichterstattung beitragen. Drew hielt große Stücke auf das neue Massenmedium Fernsehen und wollte deswegen *Time Inc.*, den Mutterkonzern von *Life*, dazu überreden, in dieses Geschäft einzusteigen.

1954 sah Drew Leacocks Film *Toby* im Fernsehen und war begeistert. Er setzte sich mit Leacock in Verbindung, und es begann eine lockere Zusammenhänge zwischen den beiden. Leacock hatte bereits im Alter von 13 Jahren seinen ersten Film, *Canary Bananas* (1935), gedreht. Er war ein Dokumentarfilm über die Arbeitsvorgänge auf der Bananenplantage seines Vaters auf den Kanarischen Inseln. Später besuchte Leacock eine Schule in England – eine seiner Mitschülerinnen war die Tochter von Robert Flaherty. Schon während seiner Schulzeit engagierte sich Leacock in Sachen Film. Er gründete eine Filmgruppe und drehte Dokumentationen über geografische Themen. Später ging Leacock in die Vereinigten Staaten, um in Harvard Physik zu studieren. Er wählte dieses Fach, um die technischen Vorgänge beim Filmmachen besser verstehen zu können. Nach dem Studium wandte er sich wieder der praktischen Filmarbeit zu, wurde dann aber in die Armee eingezogen, wo er als Kameramann in Burma und China Filmaufnahmen für die amerikanischen Wochenschauen machte. Nach dem Ende des Krieges trat Flaherty mit ihm in Kontakt und stellte ihn als Kameramann für seinen Film *Louisiana Story* (1946) an. Anschließend entstanden eine Reihe anderer Produktionen für private Auftraggeber und das Fernsehen. 1954 wurde *Toby and the Tall Corn* für die Fernsehserie „Omnibus“ produziert, ein Film über ein amerikanisches Wandertheater. Drew wurde auf Leacock aufmerksam, der inzwischen an weiteren Produktionen gearbeitet hatte, darunter zwei Filme über den Dirigenten Leonard Bernstein. Schon während der Dreharbeiten zu diesen Filmen äußerte sich Leacock unzufrieden über die Trägheit der Kamera- und Tonausrüstung. Im zweiten Bernstein-Film, *Balloon* (1959), waren die beiden Kameramänner Pennebaker und Al Maysles mit von der Partie. Sie sollten sich später ebenfalls den *Drew Associates* anschließen.

Die professionelle Zusammenarbeit Leacocks und Drews begann 1957. Beide waren sich einig, dass man andere Filmausrüstungen benötigte, um die neuen journalistischen Ziele zufriedenstellend umsetzen zu können. Sie wollten den neuen Dokumentarfilm näher am Leben sehen, „creating a new form of journalism which would take documentary into the street“<sup>64</sup>.

Drew bemühte sich beim *Time*-Konzern um finanzielle Unterstützung für die Entwicklung neuer Apparate. Die meisten Filme, die in dieser Zeit von Drew produziert wurden, entstanden noch weitestgehend im altbekannten Verfahren, markierten aber vielleicht an der ein oder anderen Stelle bereits einen Übergang zum *Direct Cinema*. 1960 erschien *Primary*, der in der Filmgeschichte meist als Durchbruch, als der erste amerikanische *Direct Cinema*-Film bezeichnet wird. Obwohl man noch nicht „kabellos“ gearbeitet hatte – die tragbare 16mm-Kamera und das Tonbandgerät waren noch miteinander verbunden<sup>65</sup> –, konnte hier in kleinen Filmteams, bestehend aus nur einem Kamera- und einem Tonmann, in ungekannter Flexibilität gearbeitet werden.

For the first time we were able to walk in and out of buildings, up and down stairs, film in taxi cabs, all over the place, and get synchronous sound.<sup>66</sup>

*Primary* ist ein etwa einstündiger Film über die Präsidentschafts-Vorwahlen der demokratischen Partei in Wisconsin im Jahre 1960. Im Film stehen sich die beiden Senatoren John F. Kennedy und Hubert Humphrey im Vorwahlkampf gegenüber. Der Film zeigt zu gleichen Teilen abwechselnd Episoden eines der beiden Kandidaten. Man sieht die beiden auf ihrer Reise durch Wisconsin, wo sie an mehreren Orten Halt machen, um Wahlkampf zu betreiben: mit Hilfe von Fernsehauftritten in lokalen Sendern, in öffentlichen Reden oder in Gesprächen mit Bürgern „auf der Straße“. Aber nicht nur an öffentlichen Orten wurde gefilmt; das Filmteam legte großen Wert darauf, die beiden Protagonisten auch in „privaten“, der Öffentlichkeit abgekehrten Situationen aufzunehmen. So zum Beispiel als die beiden Kandidaten jeder für sich auf die Wahlergebnisse warteten. Richard Leacock erinnert sich:

---

<sup>64</sup>Marcourelles und Labarthe, „Entretien avec Drew et Leacock“, S. 19. Zitiert nach: Stephen Mamber, *Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentaries* (The Massachusetts Institute of Technology, 1974), S. 28

<sup>65</sup>Erst nach *Primary* konnte „kabellos“ mit einer Quarzuhr-gesteuerten Synchronisierung auf die Zehntelsekunde genau gearbeitet werden.

<sup>66</sup>Cameron and Shivas, „Interview with Leacock“, S. 16. Zitiert nach: Stephen Mamber, *Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentaries* (The Massachusetts Institute of Technology, 1974), S. 29

Zuerst ging ich mit Bob Drew zu Kennedy und fragte ihn, ob er mir erlauben würde, in seinen Privaträumen anwesend zu sein, wenn er die Wahlergebnisse erführe. Denn wenn das nicht möglich war, wollten wir den Film nicht drehen. Zuerst hielt er das für eine verrückte Idee; dann fragte er mich: ‚Woher weiß ich, daß Sie nicht einen Narren aus mir machen?‘ Ich erklärte ihm, daß nur eine Person im Raum anwesend sein würde, daß alles sehr ruhig, ohne Stative zugehen würde, daß wir nur beobachten wollten.<sup>67</sup>

Leacock drehte diese Szene in Kennedys Hotelzimmer alleine und ohne die Hilfe einer zweiten Person, die für den Ton zuständig war. Er versteckte ein Mikrofon im Aschenbecher und hatte ein zweites an seiner Kamera installiert, um auch die anderen Stimmen im Raum einfangen zu können. So wollte er möglichst unaufdringlich das Warten Kennedys und sein Reagieren auf die Wahlergebnisse festhalten.

I retired into the corner and got lost, sitting in a big comfortable arm-chair with the camera on my lap. I'm quite sure he hadn't the foggiest notion I was shooting.<sup>68</sup>

Eine andere, vielerwähnte Einstellung in *Primary* ist die, in der die Kamera Kennedy folgt, von draussen nach drinnen in ein Gebäude: händeschüttelnd an jubelnden Menschen vorbei, durch Türen, über einen langen Korridor und Treppen hinauf auf die Bühne eines Saals, wo ihn eine applaudierende Menschenmenge erwartet. Diese Einstellung, eine Plansequenz ohne Schnitte, demonstriert deutlich die weiter oben in Leacocks Zitat beschriebene Mobilität der neuen Ausrüstung.

---

<sup>67</sup>Ulrich Gregor (Hg.), „Richard Leacock“, in: *Wie sie filmen: Fünfzehn Gespräche mit Regisseuren der Gegenwart* (Gütersloh, 1966), S. 271

<sup>68</sup>Richard Leacock in einem Interview mit Stephan Mamber, in: *Stephen Mamber, Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentaries* (The Massachusetts Institute of Technology, 1974), S. 37

Die Dreharbeiten zu *Primary* dauerten nur fünf Tage. Die Arbeit wurde unter drei Teams aufgeteilt, mit von der Partie waren Leacock, Pennebaker, Al Maysles, und Terence Macartney-Filgate. Ein Team hielt sich an Kennedy, während ein anderes Humphrey filmte. Das aufgenommene Material wurde anschließend von den o.g. Kameramännern und einem Cutter in einem Hotelzimmer in Minneapolis geschnitten.

Mit Filmen in der Art von *Primary* wollte Drew den Fernsehjournalismus revolutionieren. Die üblichen Formate der im Fernsehen gezeigten Dokumentationen schöpften seiner Meinung nach die Möglichkeiten des Mediums nicht aus. Die Filme im Stil des Erklärdokumentarismus seien „lectures with picture illustrations“<sup>69</sup> – viel zu didaktisch und auf den gesprochenen Kommentar fixiert, während die Bilder hauptsächlich dazu dienten, die durch den Kommentar dargebotene Argumentation zu untermauern. Auch würden die Bilder in wilder Reihenfolge montiert, so dass ein raumzeitliches Nachempfinden der gezeigten Ereignisse nicht möglich sei. Der Zuschauer könne sich so nicht selbst ein Bild des Gezeigten machen. Drew war gegen eine solche distanzierte Haltung dokumentarischer Berichterstattung. Er wollte – ähnlich wie in den Fotoessays des *Life*-Magazins – die Betrachter als „Insider“ am Geschehen teilhaben lassen. Sie sollten das Gezeigte gefühlsmäßig erleben, so als wären sie selbst dabei gewesen. Aufgabe der Filmemacher war es, eine wahre Geschichte mit all ihren emotionalen Momenten zu erzählen. Nicht die Vermittlung von Informationen und Fakten war Ziel der Berichterstattung, sondern „to give you a feeling of the situation – the immediacy of the characters and the conflicts and the story“<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup>Robert L. Drew, „An Independent with the Networks“, in: Alan Rosenthal (Hg.), *New Challenges for Documentary* (Berkeley, 1988), S. 391. Zitiert nach: Mo Beyerle, *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre* (Trier, 1997), S. 72

<sup>70</sup>P. J. O’Connell, *Robert Drew and the Development of Cinema-Verite in America. An Innovation in Television Journalism* (Ann Arbor, 1988), S. 91. Zitiert nach: Mo Beyerle, *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre* (Trier, 1997), S. 76



In diesem Punkt ähnelten sich die Vorstellungen Drews mit den Prinzipien des *New Journalism*, einer einflussreichen literarischen Strömung in den 60er Jahren, die sich gegen die Konventionen des Journalismus wandte und dessen distanzierte Berichterstattung um Atmosphäre und persönliches Empfinden bereichern wollte.

Bereits 1953 versuchte Drew im Auftrag der Fensehanstalt NBC erste Fernsehsendungen nach diesem Ideal herzustellen, doch entsprachen die Ergebnisse aufgrund der unhandlichen Filmausrüstung nicht seinen Vorstellungen.

Nachdem Drew Leacock kennengelernt hatte, gründeten die beiden 1957 die Produktionsfirma *Drew Associates*. Andere Filmemacher und *Life*-Korrespondenten schlossen sich an, darunter Albert Maysles, Terence Macartney-Filgate, James Lipscomb, Nicholas Proferes sowie Gregory Shuker und Hope Ryden. Hauptziel von *Drew Associates* war zunächst die Entwicklung einer neuen, handlichen Synchrontonausrüstung, die helfen sollte, die Ansprüche der Filmemacher zu realisieren.

Nachdem *Primary* (1960) und ein weiterer Film, *On the Pole* (1960), in den vier Fernsehsendern der *Time Inc.* gezeigt worden war und damit nur eine sehr limitierte Ausstrahlung erfahren hatte, unterzeichnete Drew einen Vertrag mit der Fernsehgesellschaft ABC. Für deren „Close-up“-Serie sollte er vier einstündige Dokumentarfilme drehen. Es entstanden die Filme *Yanki No!* (1960), *X-Pilot* (1960), *The Children Were Watching* (1960), *Adventures on the New Frontier* (1961).

Leider blieb es bei diesen vier Auftragsproduktionen. Danach kehrte ABC wieder zu seiner ursprünglichen Praxis zurück, nur eigens produziertes Material zu senden. Durch die finanzielle Unterstützung des *Time Inc.*-Konzerns konnten die *Drew Associates* in den nächsten zwei Jahren noch zwölf weitere Produktionen ausführen, von denen allerdings nur zwei, *Kenya, Africa* (1961, ABC Special) und *On the Road to Button Bay* (1962, CBS Special), in den großen Fernseh-*Networks* gezeigt wurden. Die übrigen zehn wurden unter dem Titel „Living Camera“ zu einer Serie zusammengefasst, die vergeblich mehreren Fernsehsendern angeboten wurde. Zur Serie gehörten: *Eddie* (1961), *David* (1961), *Petey and Johnny* (1961),

*Football (Mooney vs. Fowle)* (1961), *Blackie* (1962), *Susan Starr* (1962), *Nehru* (1962), *The Aga Khan* (1962), *Jane* (1962) und *The Chair* (1962). 1963 drehten die *Drew Associates* mit ihrem letzten Film *Crisis: Behind a Presidential Commitment* für ABC noch einmal im Auftrag eines großen Fernsehsenders.

Nach *The Chair* und *Crisis: Behind a Presidential Commitment* trennten sich Leacock und Pennebaker von den *Drew Associates*. Zum einen wurde die finanzielle Unterstützung von *Time Inc.* eingestellt, zum anderen eskalierten die Meinungsverschiedenheiten zwischen den beiden Filmemachern und Drew, dessen Konzept als zu starr und realitätsverfälschend empfunden wurde.

Da man besonders die *Drew*-Filme durch ihre Ausstrahlung in den großen Sendeanstalten einem landesweiten Publikum zugänglich gemacht hatte, wurde gerade dieser Ansatz öffentlich diskutiert und als paradigmatisch für die gesamte amerikanische *Direct Cinema*-Bewegung gesehen. Diese Folgerung war jedoch inkorrekt, da bald andere Filmemacher auf den Plan traten, die ihre *Direct Cinema*-Ansätze in anderer Weise verwirklichten als die *Drew Associates*. Selbst Pennebaker und Leacock änderten ihren Stil, nachdem sie sich von Drew befreit hatten.

### 3.3.1 Die Erzählstruktur der *Drew*-Filme

In seiner umfassenden *Analyse des Direct Cinema* erläutert Stephan Mamber, dass sich die *Drew*-Filme fiktionaler Erzähltechniken bedienen:

The Drew films are a synthesis of cinema-verite techniques and fictional conceptions of character, action, and structure.<sup>71</sup>

Mamber ist der Meinung, dass diese Filme genau wie Spielfilme die persönliche Sicht der Regisseure widerspiegeln und nicht als absolut objektiv angesehen werden dürfen, nur weil sie ihr Material aus der äußeren Realität entnehmen.

We shall not worship on the altar of omniscient objectivity, for direct cinema in its very quest for a closer relationship with the world around us becomes an intensely personal form of communication.<sup>72</sup>

Subjektivität sei nicht nur durch die im Dokumentarfilm notwendige Selektion der zu verwendenden Ereignisse begründet, sondern vor allem dadurch, *wie* ausgewählt und erzählt würde.

Mamber verwendet in diesem Zusammenhang den Begriff „Krisenstruktur“ (*crisis structure*). Die Handlung der Filme spiele sich immer in einer Art Wettbewerbssituation ab und laufe auf einen Krisenmoment zu, in dem sich entscheiden werde, ob der Hauptakteur gewinnen oder verlieren würde. (Wird Kennedy die Wahl gewinnen oder Senator Humphrey? In *Eddie* stellt sich die Frage: Wird Eddie Sachs im Rennen siegen oder nicht? In *The Chair* wartet man gespannt darauf, ob der zum Tode verurteilte Paul Crump nun hingerichtet oder begnadigt wird.) Außerdem konzentrierten sich Drews filmische Erzählungen immer auf einen

---

<sup>71</sup>Stephen Mamber, *Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentaries* (The Massachusetts Institute of Technology, 1974), S. 115

<sup>72</sup>*Ebd.*, S. 115

oder mehrere „Helden“.<sup>73</sup> Alle Protagonisten würden als starke, aktive, positive Personen dargestellt mit gelegentlichen schwachen Momenten.

Laut Mamber ist diese spannungserzeugende Erzählmethode dem fiktionalen Film entliehen. Für die Filmemacher biete diese Struktur den Vorteil, dass die gefilmten Personen so mit sich und ihrer Situation beschäftigt seien, dass sie die Anwesenheit des Filmteams wenig wahrnahmen und sich deswegen relativ natürlich verhielten. Außerdem käme diese Struktur dem Bedürfnis vieler Zuschauer nach einer abgeschlossenen Handlung entgegen, mit Spannungsbogen und Konfliktauflösung am Ende des Films. Des Weiteren seien die Wettbewerbssituationen ein Garant für emotionale Momente.

Die Dreharbeiten beschränkten sich meist auf wenige Tage und setzten erst kurz vor dem zu erwartenden Hauptereignis ein. Diese Methode sollte den Filmemachern außerdem helfen, den gewählten Themen und Akteuren möglichst unvorbelastet und neutral gegenüberzutreten.

Häufig wurde mit mehreren Filmteams gleichzeitig an unterschiedlichen Orten gearbeitet. So zum Beispiel bei *Primary*, *Crisis: Behind a Presidential Commitment* und *The Chair*.

Aber in den erzählten Geschichten sollte es nicht nur um den dramatischen Höhepunkt oder den Ausgang der Ereignisse gehen. Es galt vor allem, die emotionalen Momente, die sich auf dem Weg dorthin ergaben und die den wahren Charakter der Protagonisten zeigten, wahrzunehmen. Solche „privilegierten Momente der Enthüllung“<sup>74</sup> standen der Vorwärtsbewegung der *story* entgegen, sie verlangsamten den Erzählfluss und richteten den Blick des Zuschauers wie durch eine Lupe auf den Augenblick, der immer eine Offenbarung und Enthüllung des emotionalen Zustandes der gezeigten Personen ist. Mo Beyerle gebrauchte in diesem Zusammenhang zwei Begriffe der Experimentalfilmerin Maya Deren, die diesen Vorgang sehr gut verbildlichen:

---

<sup>73</sup> *Außer in Jane (1962), einem Film über die Schauspielerin Jane Fonda, handelte es sich tatsächlich nur um männliche Helden.*

<sup>74</sup> *vgl. Mo Beyerle, Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre (Trier, 1997), S. 95*

Deren unterscheidet zwischen einer „horizontal attack“ des Dramas, die sich auf eine logisch-narrative, lineare Entwicklung der Ereignisse bezieht, d.h. auf die Frage, *was* innerhalb eines Dramas oder einer Erzählung passiert, und einer poetischen Annäherung an diese Erfahrung, die periodisch den Erzählfluß des Dramas in Form einer „vertical attack“ unterbricht. Bei dieser vertikalen oder in die Tiefe gehenden Bewegung liegt das Interesse mehr auf der Art und Weise, *wie* etwas passiert [...]<sup>75</sup>

Es sind diese „besonderen“ Momente, die „vertical attacks“, mit ihrer großen Intensität und Emotionalität, die Drew besonders schätzte. Das Gezeigte sollte ja vom Zuschauer persönlich erfahren und miterlebt werden und nicht, wie in den üblichen Dokumentationen und Berichterstattungen, durch rationale Beschreibungen

vermittelt werden. Und in der Tat treten viele dieser „privilegierten Momente“ aus dem Erzählfluss heraus und wirken auf die Zuschauer, die hier Zeuge eines sehr intensiven Augenblicks werden.

Sicher ist das Zeigen solch emotionaler Momente diskutierbar. Es handelt sich um eine Gratwanderung zwischen dem Bedürfnis, Authentizität einzufangen, und gleichzeitig ein nötiges Maß an Anstand und Respekt gegenüber den gefilmten Personen zu wahren. Nicht wenigen *Direct Cinema*-Filmen wurde aus diesem Grunde der Vorwurf des Voyeurismus gemacht. Wenn zum Beispiel der Rechtsanwalt in *The Chair* vor Erschöpfung weint und diese Szene ausführlich gezeigt wird, ist man einerseits gefangen von der Intensität des Augenblicks, fühlt sich aber andererseits auch peinlich berührt, weil man das Gefühl hat, zu stark in die Privatsphäre dieses *realen* Menschen einzudringen. Doch solche besonders stark aufgeladenen Situationen stellen nicht nur für das *Direct Cinema* ein heikles Thema dar, sondern für alle Formen des Dokumentarfilms. Immer wieder muss darüber entschieden werden, was zu zeigen legitim ist und was die Würde eines Menschen verletzt.

---

<sup>75</sup>Mo Beyerle, *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre* (Trier, 1997), S. 96

### 3.3.2 Leacocks und Pennebakers Trennung von den *Drew Associates* und andere Filmemacher des *Direct Cinema*

Mit dem beschriebenen stereotypen Storyformat wollte Drew die Filme spannender und unterhaltsamer gestalten. Er stand sicherlich auch seitens seiner Geldgeber unter einem gewissen Erfolgsdruck, ein möglichst breites Publikum anzusprechen. Im Laufe der Zeit jedoch liefen unter den *Associates* die Ideen und Vorstellungen darüber, wie ein Film realisiert werden sollte, deutlich auseinander. Leacock und Pennebaker empfanden Drews Konzept als zunehmend einengend und beschränkend. Außerdem führte es auch nach Meinung anderer Mitarbeiter zu häufig zu einer Überdramatisierung der Ereignisse und somit zu einer groben Realitätsverfälschung. Die Cutterin Patrica Jaffe erläuterte dies am Beispiel des Films *Petey and Johnny* (1961):

In an attempt to structure this difficult film, all the exciting moments were pulled from the footage and strung together with a force that did violence to the final film. [...] The sequences themselves were never allowed to play themselves out but instead were cut to the bone, so that only the "moment" remained. The film has no air, no connective tissue. [...] the refusal to *let what was there come alive by itself* – makes the film confusing and sometimes even dull.<sup>76</sup>

Leacock und Pennebaker verließen die *Drew Associates* im Jahre 1963, um ihren eigenen Ideen nachzugehen, und gründeten eine Produktionsfirma. In den folgenden Jahren stellten sie eigene Filme her, die sich in ihrer Machart von Drews Konzept deutlich unterschieden, aber dem *Direct Cinema*-Ansatz in vielerlei Hinsicht treuer folgten als die *Drew*-Filme; z.B. verzichteten sie in ihren Filmen weitestgehend auf den erklärenden Kommentar, der in den *Drew*-Filmen noch häufig eingesetzt wurde. Ebenfalls vermieden sie es, ihre Geschichten in ein

---

<sup>76</sup>Patricia Jaffe, „Editing Cinema Verite“, *Film Comment* 3/3 (Summer, 1965), S. 43-47. Zitiert nach: Mo Beyerle, *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre* (Trier, 1997), S. 100

allzu unflexibles Erzählkonzept zu zwingen, das den Rhythmus der Ereignisse ersticken könnte.

Die Firma *Drew Associates* existierte auch nach dem Fortgang dieser beiden Hauptakteure weiter. Es wurden unter anderem Verträge für weitere Filme mit ABC-Networks unterzeichnet. In den meisten Untersuchungen zum *Direct Cinema* fand diese Entwicklung jedoch wenig Beachtung. Eher wurde der Blick auf die Filmemacher gelenkt, die die *Drew Associates* verlassen hatten – Al Maysles, Leacock und Pennebaker – und nun unabhängig weiterproduzierten.

Mitte der 60er Jahre übernahmen auch andere – Ed Pincus/David Neumann, William Jersey und Frederick Wiseman, die Methoden des *Direct Cinema*. Da sie aber von vornherein auf Drews Erzählkonventionen verzichteten und andere Konzeptionen wählten, unterschieden sich die Ergebnisse erheblich von den Produktionen der *Drew Associates*. Die Landschaft der *Direct Cinema*-Filme wurde reicher und vielfältiger.

Frederick Wiseman zum Beispiel, der von 1967 bis heute ausschließlich amerikanische Institutionen filmt, bedient sich dabei einer völlig anderen Erzählstruktur. Er verzichtet auf einen linearen Handlungsverlauf zugunsten einer mosaikartigen Strukturierung der einzelnen Szenen. Im Mittelpunkt des Films stehen nicht einzelne Personen, sondern ausgewählte Institutionen. Wiseman ist der einzige *Direct Cinema*-Filmemacher, der bis heute einen regelmäßigen Auftraggeber im öffentlichen Fernsehen gefunden hat.

Der folgende Teil meiner Arbeit wird sich auf diesen Filmemacher konzentrieren und seinen Ansatz am Beispiel eines seiner Filme untersuchen.

## 4. Der Dokumentarfilmer Frederick Wiseman

Frederick Wisemans Karriere als unabhängiger Filmmacher begann 1967 mit *Titicut Follies*, einem Dokumentarfilm über eine psychiatrische Anstalt für straffällig gewordene Geisteskranke in Bridgewater, Massachusetts. Wiseman, der bis zu diesem Zeitpunkt als Dozent an einer Schule für Rechtswissenschaft unterrichtete, kam auf die Idee, einen Film über diese Institution zu machen, als er mit seinen Schülern eine Exkursion nach Bridgewater unternahm.

*Titicut Follies* zeigt in mehreren Sequenzen den Alltag in dieser Anstalt, das Interagieren von Insassen und Personal und schildert sowohl tägliche Routine als auch außergewöhnliche Ereignisse. Die Zuschauer werden Zeugen, wie Patienten, Pfleger und Ärzte aufeinandertreffen. Der Film führt die degradierenden und unmenschlichen Bedingungen vor, denen die unfreiwilligen Patienten ausgeliefert sind.

Gleich mit dieser ersten Produktion schuf Wiseman eine der kontroversesten Dokumentationen in der US-amerikanischen Filmgeschichte. Bundesweit wurden öffentliche Vorführungen 24 Jahre lang vom Obersten Gerichtshof in Massachusetts verboten. Offiziell wurde der Film wegen Verletzung der Privatsphäre einiger Insassen zensiert. Besonders eine Szene erregte Anstoß, in der ein zu Einzelhaft verurteilter älterer Mann zu sehen ist. Die Szene ist in der Tat erschreckend: der Patient ist nackt und somit selbst dem Elementarsten, einem Recht auf Kleidung, beraubt. Er wird vom Pflegepersonal schikaniert und regelrecht in den Wahnsinn getrieben. Auch andere Gefangene werden nackt gezeigt, als sie sich einem gemeinschaftlichen Reinigungs- bzw. Untersuchungsritual unterziehen müssen. Diese und einige andere Szenen führten zu einem Verbot des Films mit der offiziellen Begründung, *Titicut Follies* verletze die Privatsphäre der gezeigten Personen. Wiseman hielt jedoch dagegen; er war der Meinung, dass ein Verbot hauptsächlich der Verschleierung der katastrophalen Umstände in dieser Anstalt dienen sollte. Hauptgegner des Films waren vor allem hochrangige Bedienstete des Staates, wie Generalstaatsanwalt Elliot Richardson, zu dessen Verantwortungsbereich die Institution zählte. Bei



einer ersten Sichtung des Films äußerte er sich Wiseman gegenüber noch begeistert, änderte später aber seine Meinung, als erste empörte Stimmen laut wurden, die die entsetzlichen Zustände im Hospital anprangerten. *Titicut Follies* wurde erstmals 1967 beim New York Film Festival in größerem Rahmen gezeigt und löste sofort ein heftiges Presseecho aus. Kurz darauf wurde ein Verbot für öffentliche Vorführungen ausgesprochen, das erst 1991 wieder aufgehoben wurde. *Titicut Follies* ist Wisemans erster und vielleicht auch kritischster Film über eine amerikanische Institution, in der Menschen als unzurechnungsfähig abgestempelt und in respektloser Art und Weise behandelt werden. In mehreren Szenen zum Beispiel kämpft Vladimir, ein junger Mann, um Anerkennung als ein geistig gesundes Individuum. Er klagt darüber, dass die Umstände in dieser Klinik und die Medikation nicht zu seiner Gesundung beitragen, sondern ihn eher noch kranker machen würden. Er wolle deswegen lieber in einem regulären Gefängnis untergebracht sein, wo er seine Straftat einfach nur „absitzen“ könne. Seine Argumentation klingt nachvollziehbar und glaubwürdig, und im Gegensatz zu einigen ihm gegenüberstehenden Ärzten und Therapeuten wirkt Vladimir „normal“ und authentisch. Schließlich erhält er zwar Gehör vor einer offiziellen Kommission aus Therapeuten und Ärzten, wird aber dort überhaupt nicht ernst genommen sondern als paranoider Schizophrener kategorisiert, dessen Psychopharmaka-Dosis erhöht werden muss. Diese Szene zeigt deutlich die Machtstrukturen, derer diese Institution sich im Namen der Gesellschaft bedient, um Menschen unschädlich zu machen, die die gewünschte gesellschaftliche Ordnung stören könnten. Sehr massiv wird Macht über die hier versammelten Insassen ausgeübt: sie werden zwangsernährt, gedemütigt, in Einzelhaft gesteckt oder mit Medikamenten bzw. durch Operationen ruhig gestellt. Die Umstände, die hier gezeigt werden, sind furchtbar, und man fühlt sich stark an die systematischen Zerstörungsmechanismen aus *One flew over the cuckoo's nest* erinnert, nur, dass es sich hier nicht um fiktionale, sondern um reale Schicksale handelt.

Dennoch zeigt der Film nicht nur Unerfreuliches, sondern auch liebevolle Begegnungen. In der jährlich stattfindenden Bühnenshow „Titicut Follies“, von der der Film seinen Namen hat, tanzen und singen Patienten und Pfleger gemeinsam, und man spürt, dass es allen Beteiligten einen Heidenspaß macht. Auch bei einer

Geburtstagsfeier kümmern sich Pflegerinnen und Pfleger fürsorglich um ihre Schützlinge.

*Titicut Follies* löste bei vielen Zuschauern starke Reaktionen aus. Und auch wenn im Film die Kritik an den Missständen von Bridgewater sehr deutlich wird und man als Zuschauer eindeutig Partei für die Misshandelten ergreifen muss, wird einem oft mulmig, Zeuge solcher entwürdigenden Momente zu sein. Manchmal verwischen die Grenzen zwischen Film und Realität, und man möchte es Mr. Wiseman übelnehmen, dass auch er in gewisser Weise – während der Filmaufnahmen – Teil dieses unmenschlichen Apparates war, in dem er – seine Absichten verfolgend – den Patienten von Bridgewater mit der Kamera zu nahe tritt, weil er sie in Momenten größter Schwäche und Erniedrigung auf Film bannt, um sie später einer großen Öffentlichkeit zu präsentieren. Aber hier wird nun eine Frage aufgeworfen, die sich alle Dokumentaristen stellen müssen: Was zu zeigen ist legitim und welcher Zweck rechtfertigt welche Mittel?

Möglicherweise wird dieser Eindruck des Zunahekommens noch verstärkt, weil einige der gefilmten Patienten mit irritierten Blicken auf die Kamera reagieren, Blickkontakt zu uns als Zuschauer herstellen und so unseren Voyeurismus entlarven. Man hat das Gefühl, Grenzen zu überschreiten, wenn man solche Szenen zwar entsetzt aber doch gebannt verfolgt.

Der Frage, ob es nicht das Recht des Einzelnen auf Privatsphäre verbiete, sehr intime Szenen aufzuzeichnen, begegnet Wiseman mit dem *First Amendment*, dem konstitutionellen Recht auf freie Meinungsäußerung. In Interviews befragt, sagt er:

These are films about public institutions, supported by public money, taxpayers' money, and the public has a right to know what goes on in them.<sup>77</sup>

und:

---

<sup>77</sup>Alan Westin, „You Start Off with a Bromide'. *Wiseman on Film and Civil Liberties*, in: Thomas R. Atkins (Hg.), *Frederick Wiseman* (New York, 1976), S. 60

The documentaries that I've made so far have all dealt with public institutions supported by taxpayers. Our view is that the films are all protected by the First Amendment, and the films are as much news as what's in the *New York Times* or in *Life* or on television.<sup>78</sup>

Ausserdem filme er niemanden gegen seinen Willen:

I don't get written releases, but I do get consents. Either before the sequence is shot or just after, I explain to the participants that I'm making a film that's going to be shown on television and generally to the public both nationally and in the community where the film is made. I ask whether they object to my using the sequence in the film. And I tape record the question and the answer. Also before the shooting begins there are announcements on bulletin boards, and stories in local newspapers, and institutional newsletters explaining the film and its uses.<sup>79</sup>

Durch das Aufführungsverbot erhielt *Titicut Follies* viel Aufmerksamkeit und Ruhm, und verhalf damit auch Frederick Wiseman zu grosser Bekanntheit. Heute ist Wiseman einer der renommiertesten amerikanischen Dokumentarfilmer. Seit *Titicut Follies* sind 31 weitere Filme entstanden; bis auf einen Spielfilm und einer Dokumentation über die Comédie-Francaise, handelt es sich ausschließlich um Dokumentarfilme über amerikanische Institutionen im weitesten Sinne, darunter ein Hospital, eine Polizeistation, eine militärische Einheit, ein Jugendgerichtshof, ein Heim für Blinde und Gehörlose, ein Zoo, aber auch eine Pferderennbahn, ein Kloster, eine Stadt und ein Kaufhaus. Für Wiseman stellen Institutionen eine Art Mikrokosmos der Gesellschaft dar, der von „cultural spoors“, den Spuren der Gesamt-Kultur, durchzogen ist.

---

<sup>78</sup>G. Roy Levin, „Frederick Wiseman“, in: *Documentary Explorations: 15 Interviews with Filmmakers* (Garden City, New York, 1971), S. 319

<sup>79</sup>Alan Westin, „'You Start Off with a Bromide'. Wiseman on Film and Civil Liberties., in: Thomas R. Atkins (Hg.), *Frederick Wiseman* (New York, 1976), S. 61

I'm interested in how the institutions reflect the larger cultural hues, so that, in a sense, it's like tracking the abominable snowman; in the sense that you're looking for cultural spoors wherever you go. You find traces of them in the institutions.<sup>80</sup>

Wisemans Werk hat mehrere bedeutende Auszeichnungen gewonnen, darunter drei *Emmy Awards*. Die meisten seiner Filme sind in den USA im öffentlichen Fernsehen (*Public Broadcasting System*) und später sogar in einigen Ländern Europas und Australien im Fernsehen gezeigt worden, des weiteren als Filmprojektionen auf zahlreichen Festivals und Retrospektiven weltweit. Ein anderes, vielgenutztes Präsentationsforum bieten Schulen, die Wisemans Filme häufig in den Unterricht integrieren.

Obwohl Wiseman meist im Auftrag eines Fernsehsenders produziert, bezeichnet er seine Dokumentationen als Filme und nicht als Fernsehbeiträge. Er arbeitet nach wie vor mit 16 mm-Filmmaterial und weigert sich, seinen Stil dem elektronische Medium anzupassen.

Wiseman gilt bis heute als einer der prominentesten Vertreter des *Direct Cinema*. Er folgt der Tradition des *Uncontrolled Cinema* und ist stets darauf bedacht, das profilmische Geschehen so wenig wie möglich durch seine Anwesenheit oder durch vorgefasste Meinungen zu beeinflussen. Doch auf die Frage „Do you see yourself as a *cinéma vérité* film-maker?“<sup>81</sup> antwortet Wiseman: „I have no idea what that means. I think it's a pompous, overly worked, bullshit phrase.“<sup>82</sup> Wiseman bezieht sich hier auf einen übertriebenen Objektivitätsanspruch, der den Vertretern des *Direct Cinema* nachgesagt wird. Er ist sich darüber im klaren, dass Dokumentarfilme niemals objektiv sein können, deswegen bezeichnet er seine Arbeiten als „reality fictions“, ein Ausdruck, den er etwas spöttisch verwendet,

---

<sup>80</sup>Michael Hoenisch, „Frederick Wisemans Film High School. Institutionskritik und Spontaneitäts-ideal“, in: Mo Beyerle (Hg.), Christine N. Brinckmann (Hg.), *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*, (Frankfurt/New York, 1991), S. 245

<sup>81</sup>*Cinéma Vérité* ist hier im Sinne von *Direct Cinema* verwendet.

<sup>82</sup>G. Roy Levin, „Frederick Wiseman“, in: *Documentary Explorations: 15 Interviews with Film-makers* (Garden City, New York, 1971), S. 318

„partially in reaction to the concept of cinema verite, I came up with my own parody-pomposity term called reality fiction“.<sup>83</sup> Wiseman weiß, dass seine Filme subjektiv sind, trotzdem glaubt er daran, seine Themen in angemessener Weise repräsentieren zu können:

I think my films are fair. I think they're fair to the experience that I had in making the film. They're not objective, because someone else might make the film differently.<sup>84</sup>

Um "Fairness" gegenüber dem gezeigten Thema bewahren zu können, so Wiseman, müsse der Filmemacher offen gegenüber dem ausgewählten Gegenstand sein, und er dürfe dem Geschehen keine vorgefassten Meinungen und Stereotypen aufdrängen. Die Dreharbeiten und die Montage sind für ihn wie eine Entdeckungsreise, eine „voyage of discovery“, auf der sich die Vielschichtigkeit der Realität zu erkennen gibt. Wiseman gibt zu, dass man natürlich immer irgendeine vorgefasste Meinung von den Dingen habe, sich diese aber im Verlauf der Dreharbeiten ändern können müsse. Auf die Frage, in welchem Film eine solche "discovery" ihn besonders überrascht habe, antwortet er:

It's been true in all of them. *Law and Order* is a good example, however. I went to shoot *Law and Order* right after the police rioted at the 1968 Democratic Convention in Chicago. It seemed to me a golden opportunity to "get" the cops by showing how they behaved like "pigs". But after I rode around in police cars for a few days [...], I realized what a simpleminded, naive view that was. [...] Something of the same thing happened when I went to film at Metropolitan Hospital. I expected to find a lot of bureaucratic callousness and a hardened staff, indifferent to the problems of the poor. What I generally found,

---

<sup>83</sup>Thomas W. Benson, Carolyn Anderson, *Reality Fictions. The Films of Frederick Wiseman* (Carbondale/Edwardsville, 1989), S. 2

<sup>84</sup>G. Roy Levin, „Frederick Wiseman“, in: *Documentary Explorations: 15 Interviews with Filmmakers* (Garden City, New York, 1971), S. 322

though, were a lot of doctors, nurses, and hospital personnel who really cared [...] <sup>85</sup>

Wiseman möchte keine eindimensionalen Lösungen für die dargestellten Sachverhalte liefern. Die Realität sei komplex und widersprüchlich und könne nicht in „gut und böse“ eingeteilt werden.

Because the material's not simple-minded. To reduce it to "high schools are bad", or "police are all terrible", or "big city hospitals have difficulty coping with the problems," is to reduce it to a vast kind of commercial cliché, which doesn't in any way accurately reflect the experience of the material, or is fair to the kinds of issue that you're dealing with. <sup>86</sup>

Durch den Verzicht eines *Voice-over*-Kommentars, Interviews und extradiegetischer Musik <sup>87</sup> möchte Wiseman so wenig wie möglich didaktisch oder manipulativ sein. Auch in der Zusammenstellung der Szenen versucht Wiseman der Vielschichtigkeit seiner Themen gerecht zu werden. Während seine ersten Filme an manchen Stellen noch etwas didaktisch wirkten und eine relativ deutliche Aussage haben, bezieht Wiseman im Laufe der Zeit immer weniger Position, was ihm die Kritik einbringt, zu unpolitisch zu sein. Doch Wiseman lehnt es ab, schwarzweiß-malerisch zu argumentieren.

I personally have a horror of producing propaganda to fit any kind of ideology, other than my own view of what this material should be, and I don't like even to be propagandistic or didactic. I like the material to speak for itself. I think the films that I've done, documentaries, all have – to me, at least – a very clear point of view, but it's a point of view that the audience has to work with the events of the film in order

---

<sup>85</sup>Alan Westin, „'You Start Off with a Bromide'. Wiseman on Film and Civil Liberties., in: Thomas R. Atkins (Hg.), *Frederick Wiseman* (New York, 1976), S. 49

<sup>86</sup>John Graham, „'There Are No Simple Solutions'. Wiseman on Film Making and Viewing“, in: Thomas R. Atkins (Hg.), *Frederick Wiseman* (New York, 1976), S. 37

<sup>87</sup>Hier gibt es Ausnahmen. In *High School* verwendet Wiseman einen Titelsong, der in die ersten Sequenzen des Films übergeht und so einen Kommentar zum Gezeigten liefert.

to ... in a sense they have to fight the film, they have to say "What the hell is he trying to say with this?" – if indeed I'm saying anything. And they have to think through their own relationship to what they're seeing. I don't think it's necessarily a rigid point of view that somebody has to come to a conclusion about, because you're dealing with reality. The material is complex and ambiguous, and very often the way somebody will respond to the film will depend on the values they bring to the events that they're assessing.<sup>88</sup>

Wiseman behauptet dennoch, in jedem seiner Filme einen Standpunkt zu haben, der sich in der Struktur des Filmes, also der Art und Weise, wie die Szenen zusammengefügt werden, äußert. Allerdings liege es nicht in seiner Absicht, soziale Veränderungen herbeizuführen. Dass dies überhaupt möglich ist, bezweifelt er.

My feeling is that if the films do anything, they may contribute information that people might not otherwise have, and may suggest things that some people may otherwise not think about.<sup>89</sup>

Ein einzelner Film könne keine gesellschaftlichen Veränderungen bewirken, er könne lediglich neue Aspekte liefern und somit die Meinungsbildung der Zuschauer vorantreiben, doch diese speise sich immer durch viele verschiedene Informationsquellen.

## 4.1 Frederick Wisemans Vorgehensweise

Wie bereits erwähnt, steht auch Wiseman in der Tradition des *Direct Cinema*. Das von ihm angewandte Aufnahmeverfahren ähnelt im großen und ganzen dem der

---

<sup>88</sup>John Graham, „'There Are No Simple Solutions'. Wiseman on Film Making and Viewing“, in: Thomas R. Atkins (Hg.), *Frederick Wiseman* (New York, 1976), S. 37

<sup>89</sup>G. Roy Levin, „Frederick Wiseman“, in: *Documentary Explorations: 15 Interviews with Filmmakers* (Garden City, New York, 1971), S.326

*Drew Associates* oder dem der anderen Filmemacher dieser Stilrichtung. Es gilt der Anspruch, so nah wie möglich am Geschehen zu sein und so wenig wie möglich zu intervenieren. Ein Unterschied besteht jedoch in der Themenauswahl und in der gewählten Erzählkonvention. Während die *Drew Associates* sich eines relativ starren und linearen Erzählkonzepts bedienen und sich meist auf einen Protagonisten beziehen, richtet sich Wisemans Aufmerksamkeit immer auf eine Institution. Gezeigt werden einzelne Episoden – meist Begegnungen zwischen Nutznießer und Angestellten dieser Institution –, die schließlich dem Zuschauer ein Gesamtbild über die Vorgänge in der Einrichtung vermitteln sollen.

Um ein solches Bild herzustellen, bedient sich Wiseman in der Montage einer mosaikartigen Struktur. Er folgt nicht, wie die *Drew Associates*, einem linearen Handlungsaufbau mit Verwicklung, Krise als Höhepunkt und Auflösung der Geschichte. Dennoch folgen die meisten Sequenzen einzeln betrachtet einer solchen Erzählstruktur.

Als Filmgegenstand bevorzugt Wiseman durchschnittlich funktionierende Einrichtungen. Er ist weniger daran interessiert, Ausnahmestände zu präsentieren als übliche Strukturen offenzulegen, die als repräsentativ für die Gesellschaft insgesamt betrachtet werden können. Hat Wiseman sich für ein Objekt entschieden, beantragt er bei den Zuständigen eine Dreherlaubnis. Zur Unterstützung seines Anliegens und auch für spätere Beratungen während der Dreharbeiten sucht sich Wiseman eine Person, die in der Institution arbeitet und ihm als eine Art interner Ratgeber dient. Es handelt sich hier meist um einen Angestellten, der ebenfalls ein Interesse an einem Film über die eigene Einrichtung hat. Nachdem eine Dreherlaubnis erteilt worden ist, formuliert Wiseman einen Brief an die Verwalter der Institution, in dem er aufführt, welche Ereignisse im Film erscheinen könnten. Außerdem bekundet er bereits hier seine redaktionelle Kontrolle über das filmische Endprodukt.

Vor Drehbeginn besichtigt er für ein bis zwei Tage die ausgewählte Örtlichkeit, um sich dort mit den Gegebenheiten vertraut zu machen. Danach beginnt er sofort mit den Dreharbeiten. Wiseman verzichtet auf größere Nachforschungen im voraus, für ihn erfüllen die Dreharbeiten diese Aufgabe. Er misstraut soziologischer Fachliteratur und lehnt diese auch wegen des, seiner Meinung



nach, übertriebenen Jargons ab. Lieber liest er einen Roman zum gewählten Thema.

Entsprechend der Gewohnheiten des *Direct Cinema* arbeitet auch Wiseman nur mit einem kleinen Filmteam, das sich aus einem Kameramann<sup>90</sup>, einem Assistenten und einem Tonmann, der er selbst ist, zusammensetzt. Neben der Tonarbeit dirigiert er den Kameramann und gibt Anweisungen, was dieser tun soll. Als Ausrüstung verwendet er eine 16mm *Eclair*-Kamera, ein *Sennheiser* 815-Mikrofon und ein *Nagra* III-Tonaufnahmegerät. Die Kamera wird von Hand gehalten und befindet sich etwa zweieinhalb bis drei Meter vom gefilmten Subjekt entfernt, während das Mikrofon direkt unter dem Bildausschnitt plaziert wird, aber manchmal ins Bild hinein rutscht. Bis auf wenige Ausnahmen verwendet Wiseman kein künstliches Licht und bis Anfang der 80er Jahre benutzte Wiseman hochempfindliches Schwarzweiß-Film-material, später ausschließlich Farbfilm. Das Kameramagazin fasst rund 400 Fuß (12.129 Meter) Filmmaterial, was etwa 12 Minuten entspricht. Das Tonbandgerät kann etwa 30 Minuten *Sound* aufzeichnen. Um Schnitte wegen ausgehendem Filmmaterial einzuleiten, setzt Wiseman sogenannte *Cut Aways*<sup>91</sup> ein.

Während der Produktion ist das Filmteam etwa 12 bis 15 Stunden am Tag vor Ort. Diese Zeit verbringt Wiseman damit, an internen Sitzungen teilzunehmen, mit anwesenden Personen zu reden und die Institution zu erforschen. Die Filmaufnahmen beschränken sich in der Regel auf ein bis eineinhalb Stunden, maximal 3 Stunden am Tag. Insgesamt dauern die Dreharbeiten durchschnittlich etwa 4 Wochen<sup>92</sup>, in Ausnahmefällen auch etwas länger. So kommen insgesamt im Durchschnitt etwa 40 bis 50 Stunden Material zusammen, das später am Schneidetisch auf einen Film komprimiert werden muss. Das durchschnittliche Drehverhältnis variiert von etwa 20-30 : 1.

---

<sup>90</sup>*Insgesamt arbeitete Wiseman nur mit vier verschiedenen Kameramännern zusammen: John Marshall in *Titicut Follies*, Richard Leiterman in *High School*, William Brayne in vielen anderen Filmen und John Davey in seinen späteren Produktionen.*

<sup>91</sup>*Aus: Rainer Rother (Hg.), *Sachlexikon Film* (Reinbek bei Hamburg, 1997): *Cut Away: Ein Schnitt, der von der aktuellen Handlung wegführt, oft eingeleitet durch den Blick einer Person in das Off.**

<sup>92</sup>*Laut Wiseman wiederholen sich die Ereignisse nach etwa dieser Zeitspanne.*

Während der Postproduktion am Schneidetisch arbeitet Wiseman sich durch das gesamte Material, selektiert in mehreren Durchläufen die gewünschten Sequenzen und entwickelt dabei eine Idee über Aussage und Struktur des fertigen Films.

In the end there must be a rationale for why each segment is where it is, what it's relationship is to the sequence before and after it and to the overall themes that are being developed.<sup>93</sup>

Diese Phase ist ein Schwerpunkt seiner Arbeit, da hier das „chaotische“ Rohmaterial in eine Form gebracht wird und eine künstlerische Aussage erhält. Hier unterscheidet sich seine Vorgehensweise deutlich von der anderer *Direct Cinema*-Filmemacher, da es nicht sein Anliegen ist, die einzelnen Sequenzen in chronologischer Reihenfolge und möglichst in Echtzeit wiederzugeben. Die Anordnung einzelner Sequenzen geschieht nach anderen Kriterien. Szenen werden miteinander verglichen, kommentieren sich gegenseitig oder bilden einen inhaltlichen Kontrast. Die Einhaltung einer räumlichen und zeitlichen Kontinuität wird somit unwichtig. Nur grob können Geschehnisse einem Zeitablauf zugeordnet werden. Szenen, die zu Beginn eines Filmes gezeigt werden, sind möglicherweise später als nachfolgende Sequenzen aufgenommen worden und umgekehrt. Mit dieser mosaikartigen Struktur versucht Wiseman einen Querschnitt von der jeweils gewählten Institution herzustellen. Eine lineare narrative Entwicklung, die sich durch den ganzen Film zieht, ist nicht beabsichtigt. Betrachtet man jedoch die Einzelsequenzen für sich, lassen sich hier konventionelle Erzähltechniken erkennen. Die einzelnen Segmente baut Wiseman mehr oder weniger nach den Regeln des *Continuity Editing* auf. Häufig verwendet er zum Beispiel einen *Establishing Shot* oder das Schuss- und Gegenschuss-Prinzip. Innerhalb dieser kleinen Episoden bleibt die Einheit von Raum und Zeit gewahrt. Die Verbindungen zwischen diesen Sequenzen allerdings funktionieren nicht nach einem chronologischen oder räumlichen Prinzip, sondern folgen einer rhetorischen Ordnung. Wiseman fügt die Sequenzen meist durch einen einfachen

---

<sup>93</sup> Wiseman zitiert nach: Cholodenko, Alan R., *The films of Frederick Wiseman* (Cambridge, Mass., Harvard Univ., Diss., 1987), S. 56

Schnitt aneinander, er verzichtet auf Blenden, weil diese Zeitabläufe suggerieren könnten.

Die Filmlängen der früheren Produktionen betragen zwischen 75 und 90 Minuten, spätere Arbeiten sind wesentlich länger, etwa zwischen 105 und 200 Minuten. Wisemans längster Film ist *Near Death* mit 358 Minuten.

Ein weiteres auffallendes Stilmittel Wisemans sind die zahlreichen Großaufnahmen von Körperteilen und Gesichtern, außerdem – wie auch bei anderen *Direct Cinema*-Filmen – die sehr naturalistischen Dialoge, die nicht selten die Länge einer Einstellung bestimmen.

Im folgenden Kapitel werde ich den Film *High School* besprechen. Er wurde 1968 hergestellt und ist Wisemans zweiter Film. In einer Art *close reading* soll *High School* genauer untersucht werden.

## 4.2 Analyse des Films *High School* (1968)

*High School* wurde in Schwarzweiß gedreht und ist circa 71 Minuten lang.<sup>94</sup> Insgesamt besteht der Film aus 44 Sequenzen, die in der Regel zwischen 30 Sekunden und 3 Minuten lang sind, kürzere und längere Einheiten bilden die Ausnahme. Die einzelnen Sequenzen sind, wie in allen *Wiseman*-Filmen, nicht linear chronologisch, sondern mosaikartig in einer rhetorischen Folge angeordnet. Sie bilden einen Querschnitt durch den schulischen Alltag der Northeast High School in Philadelphia im Jahre 1968. Wisemans Augenmerk liegt vor allem auf den Beziehungen zwischen den Autoritätspersonen und den Schülern. Die meisten Sequenzen zeigen die üblichen Unterrichtsstunden, andere Episoden widmen sich Gesprächen zwischen schulischen Beauftragten, Eltern und Schülern. Außerdem gibt es Ausschnitte aus klassenübergreifenden Vorträgen über Moral, Gesellschaft und Sexualität. Weitere Szenen zeigen Schüler bei außercurricularen Aktivitäten wie Bühnenauftritten oder Proben für eine Modenschau.

Ganz nach den Grundsätzen des *Direct Cinema* verwendet Wiseman in *High School* keine gesprochenen Kommentare, doch kann bereits der Titelsong *Dock of the Bay* von Otis Redding als eine Art Bildunterschrift der ersten Sequenz gelesen und somit auch als Stellungnahme Wisemans zu den gezeigten Bildern verstanden werden. Wiseman fügte das Lied nachträglich hinzu. Er betonte jedoch in einem Interview, dass es zur Zeit der Dreharbeiten ständig im Radio gespielt wurde, insofern habe es einen indirekten dokumentarischen Bezug zum Film. Später im Film bedient sich Wiseman noch zweier anderer Popsongs, um Stimmung zu erzeugen bzw. die Szenen zu illustrieren. Diese Lieder gehören jedoch unmittelbar zur Erzählung, da sie Teil des Unterrichts sind: eine Englischlehrerin bespricht einen Popsong im Lyrikunterricht, ein Sportlehrer gebraucht ebenfalls Musik als Begleitung für gymnastische Übungen.

---

<sup>94</sup>Diese Filmlänge ergaben meine eigene Untersuchungen des Films am Schneidetisch. Laut Prospekt der Firma *Zipporah Films*, Frederick Wisemans eigener Produktionsfirma, beträgt die Filmlänge aber 75 Minuten. Dies könnte bedeuten, dass die Filmkopie, die mir vorlag, nicht mehr ganz vollständig war. Allerdings konnte ich keine Unterschiede zu einer mir ebenfalls vorliegenden Videokopie erkennen.

Der Film beginnt mit einer Autofahrt zur Northeast High School. Gefilmt wird aus dem Wageninneren. Vorbei zieht eine monotone vorstädtische Landschaft mit Reihenhäusern; im Vorgarten hängt Wäsche zum Trocknen auf der Leine. Wir sehen mit Maschendrahtzaun abgesperrtes Gelände, gesichtslose Flachbauten, Neonschilder, Geschäfte, Straßen, Kreuzungen, Autos. Vor uns fährt ein Lieferwagen mit der Aufschrift „Penn Maid Dairy Products“ – Milchprodukte, *made in Pennsylvania*. Wir biegen ab, fahren auf ein Grundstück, das aussieht wie ein Fabrikgelände, neben dem Hauptgebäude ein Riesenschornstein. Doch handelt es sich nicht um eine Fabrik, sondern um die Northeast High School. Zu all diesen Bildern hören wir Otis Reddings resigniertes Klagen:

Sitting in the morning sun  
I'll be sitting in the evening calm  
Watching the ships roll in  
And then I'll watch them roll away again  
Yeah  
I'm sitting on the dock of the bay  
Watching the tide roll away  
Ooh  
Just sitting on the dock of the bay  
Wasting time  
I left my home in Georgia  
Headed for the 'Frisco Bay  
'Cause I've had nothing to live for  
It looked like nothing's going to come my way  
And so I'm just gonna sit on the dock of the bay  
Watching the tide roll away  
Ooh  
I'm sitting on the dock of the bay  
Wasting time.  
Looked like nothing's going to change  
Everything still remained the same  
I can't do what ten people tell me to do  
So I guess I'll remain the same

Just sitting here resting my bones  
And this loneliness won't leave me alone  
There's two thousands miles I roamed  
Just to make this dock my home  
Now I'm just gonna sit at the dock of the bay  
Watching the tide roll away  
Ooh  
I'm sitting on the dock of the bay.  
Wasting time.<sup>95</sup>

Der Songtext erzählt von den Erlebnissen eines Mannes, dessen Hoffnungen auf ein zufriedenstellendes Leben enttäuscht wurden und der nun nichts weiter mit sich anzufangen weiß, als apathisch und resigniert seine Zeit totzuschlagen.

Die Assoziationen, die man bereits in der ersten Sequenz durch die Bilder und den Titelsong erhält, deuten auf einige der Hauptthemen hin, die Wiseman im weiteren Verlauf von *High School* aufzugreifen versucht, nämlich: Gleichförmigkeit, Langeweile, Monotonie, Enttäuschung und Teilnahmslosigkeit. Hinzu kommt, wie sich bald zeigen wird, eine grenzenlose Ausübung von Macht und Kontrolle über die Schüler der Northeast High School.

Die nun folgende zweite Szene besteht nur aus einer einzigen Einstellung und zeigt erstmals das Innere des Schulgebäudes. Doch befinden wir uns hier noch nicht im Herzen der Institution, sondern in einer Art Vorraum, nämlich im Gang des Gebäudes. Zu sehen sind die Türen der Klassenzimmer und an der Kamera vorbei laufende Schüler. Sie kommen aus dem Unterricht und gehen nach draußen in die Pause. Wiseman hat insgesamt sieben solcher „Gangszenen“ eingebaut. Meist zeigen sie vorbeieilende Schüler, aber auch das Putzpersonal bei seiner täglichen Reinigungsarbeit. In einer anderen Szene (24) lehnt ein Mädchen mit verschränkten Armen an der Wand. Sie ist die einzige im Bild; der Flur ist

---

<sup>95</sup>Text entnommen aus: Michael Hoenisch, „Frederick Wisemans Film HIGH SCHOOL: Institutionskritik und Spontaneitätsideal“ in: Beyerle, Mo (Hg.), Brinckmann, Christine N. (Hg.), *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema* (Frankfurt/New York, 1991, S. 251

ansonsten menschenleer. Die Szene wirkt melancholisch, auch weil sie mit dem traurigen, langsam ausklingenden Lied der vorhergehenden Sequenz untermalt ist. Es scheint, als sei das Mädchen „vor die Tür geschickt“ worden.

Der Gang ist eine Art Zwischenraum, der nach draußen führt und in dem die „Untergebenen“, die Schüler und das Reinigungspersonal, sich von den alles kontrollierenden Autoritäten entfernen können. Dennoch dringen die „Kontrolleure der Macht“ manchmal auch in diesen Raum vor, wie sich bald in Szene 11 zeigen wird, in der ein älterer Lehrer die im Korridor verbliebenen Schüler buchstäblich hinauswirft, weil hier in den Pausen niemand zu verweilen hat. Aber nicht nur für die Schüler, sondern auch für die Zuschauer von *High School* sind diese Szenen auf dem Gang eine willkommene Atempause und eine Möglichkeit, sich für kurze Zeit vom Geschehen zu distanzieren.

In der dritten Sequenz sind wir endlich im Inneren der Northeast High School angekommen, in einem Klassenraum. Es ist die erste von insgesamt siebzehn Unterrichts-Szenen. Wir betrachten das Gesicht eines Lehrers in Großaufnahme, später fährt Wisemans Kamera noch dichter heran, und wir sehen nur den Mund des Lehrers, der den „thought of the day“ vorträgt:

„Life is cause and effect. One creates his tomorrow at every moment by his motives, thoughts, and deeds of today“. Im Schuss-/Gegenschussverfahren führt uns Wiseman die Rede des Lehrers und die stummen Reaktionen der Schüler vor, die seinen Worten teilnahmslos folgen.

In der nächsten Szene spricht eine Lehrerin einen Satz auf spanisch vor, dabei mit der rechten Hand dirigierend. Die Schüler wiederholen: „... a un filosofo existencialista“ (*Abb. 1, siehe Anhang*) Schnitt.

Nun dürfen wir am Musikunterricht teilnehmen. Ein Junge schlägt die Basstrommel, die anderen Schüler begleiten ihn mit Schlaginstrumenten. Der Lehrer dirigiert: „one-two-three-four, one-two-three-four, up-down-three-four“. (*Abb. 2, siehe Anhang*)

Dann macht uns Wiseman mit dem *Dean of Disciplin* bekannt, einem resoluten, kräftigen Mann mit militärischem Sprachduktus und Bürstenhaarschnitt: „What do you mean you can't take gym! You get dressed in the morning?“ Es scheint die Aufgabe dieses Mannes zu sein, ungehorsame Schüler zu disziplinieren. In diesem

Fall handelt es sich um einen Jungen, der nicht zum Sportunterricht gehen möchte, weil er angeblich einen Arzttermin hat. Doch den *Dean of Disciplin* interessieren die Motive des Schülers nicht. Die stammelnden Begründungen des Jungen beendet er mit Sätzen wie „I am sick and tired of you talking...“ und „You’d better be in a gym outfit. We’ll determine whether you take exercises or not.“ In dieser Sequenz wird ganz unmissverständlich klargestellt, wer in dieser Schule das Sagen hat. Der Schüler hat keinerlei Rechte, selbst über seine Aktivitäten zu bestimmen. Er wird auch nicht angehört, sondern muss tun, was ihm befohlen wird. Diese Machtausübung vermittelt sich nicht nur auf der verbalen Ebene, sondern manifestiert sich auch körpersprachlich. Der *Dean*, der zunächst hinter seinem Schreibtisch sitzt, erhebt sich bald von seinem Stuhl und bewegt seinen schweren Körper drohend auf den Jungen zu, dabei mit einem Kugelschreiber gestikulierend, um seinen Worten Nachdruck zu verleihen. Der Junge – man kann es deutlich sehen – fühlt sich äußerst ungerecht behandelt und lässt mit verschränkten Armen die Standpauke über sich ergehen. (Abb. 3, siehe Anhang)

Was in anderen Situationen eher latent zu spüren ist, zeigen die Szenen mit dem *Dean of Disciplin* in aller Deutlichkeit. Es gibt keinen Zweifel, wer hier bestimmt und was von den Schülern erwartet wird. In einer anderen Sequenz erscheint der *Dean* zwar etwas freundlicher, doch bringt er auch hier seine Erwartungen deutlich zum Ausdruck: „When you are addressed by someone older than you or in a seat of authority it’s your job to respect and listen.“ Der Schüler, der sich im Recht glaubt und nach seinen eigenen Prinzipien handeln möchte, wird von ihm nicht ernst genommen. Der Junge hat die Botschaft, die hier vermittelt wird, noch nicht verstanden, „We are out to establish that you can be a man and that you can take orders.“ Wie beim Militär ist Gehorsam in dieser Schule von allerhöchster Bedeutung. Selbständiges Denken und eigene Überzeugungen werden nicht geschätzt. „ ... I think your principles are not involved here. [...] It’s a question here of how, how do we follow rules and regulations.“ Wie ein ironischer Kommentar des Filmemachers wirkt eine Postkarte der amerikanischen Flagge, die neben dem Schreibtisch des *Dean* an der Wand hängt und in einer Großaufnahme seines Gesichts mit ins Bild gerückt wird. (Abb. 4, siehe Anhang) Die Flagge steht symbolisch für die amerikanische Verfassung und die darin



postulierten freiheitlichen, demokratischen Werte, von denen an diesem Ort jedoch nicht viel zu spüren ist. Auch im Vergleich zu den im Unterricht angesprochenen Themen wirken diese Vorgänge zynisch, denn Betrachtungen über „Life is cause and effect“ oder den Existenzialismus erinnern eher an Begriffe wie „Eigenverantwortung“, „Freiheit“ und „Selbstbestimmung“ und nicht an „blinden Gehorsam“. Wie sehr klaffen die hier gepriesenen Werte und die alltägliche Praxis auseinander! Doch gilt dies nicht nur für diese Schule, sondern auch für die amerikanische Gesellschaft im Allgemeinen, wie die Postkarte des *Star-Spangled Banners* möglicherweise ebenfalls suggeriert.

Um weitere Widersprüchlichkeiten im System der Northeast High School deutlich zu machen, stellt Wiseman noch andere Szenen gegeneinander. In Szene 20 diskutieren mehrere Lehrer, Schüler und ein Mädchen über die Länge des Kleides, das sie zum offiziellen Schulball getragen hat. Offenbar entsprach das Kostüm nicht den gängigen Anstandsregeln. Ein Lehrer klärt das Mädchen in ruhiger, aber bestimmter Art darüber auf, dass man sich dem allgemeinen *Dresscode* unterzuordnen hat, und der bedeute für einen offiziellen Schulball nun mal bodenlange Bekleidung und nicht „knielang“. Dem Mädchen, das „formelle“ Bekleidung mit „schick“ verwechselt hatte, war nicht bewusst, dass sie gegen allgemeine Anstandsregeln verstoßen hatte. Der Schulberater betont noch einmal, wie wichtig es ist, sich unterzuordnen: „And we are going to do in this school what the majority wants“. Demgegenüber steht ein anderes Gespräch in Szene 26, in dem sich eine Schülerin vor ihrer Mutter und einer Lehrerin für ihr schlechtes Benehmen in der Klasse rechtfertigen muss. Hier nun wird dem Mädchen nahegelegt, sich doch von der Masse abzuheben, „... what your mother is saying, is that we hope, Eileen, that you don't set your standards by the so called everybody else but you set your own standards by what you know is the thing to do.“

Wie anhand dieser Beispiele zu sehen ist, werden den Schülern der Northeast High School widersprüchliche Werte vermittelt. Was in der einen Situation gefordert wird, gilt nicht für eine andere Gelegenheit. Die Jugendlichen sollen sich einerseits wie Erwachsene verhalten, doch dürfen sie andererseits nicht für sich selbst entscheiden.

Obwohl die Positionen der jeweiligen Lehrer und Schulberater durchaus auch für sich stehen und die Meinungen einzelner repräsentieren könnten und deswegen vielleicht auch nicht immer als repräsentativ für *ein* geschlossenes System betrachtet werden sollten, stehen doch alle Handlungen im Kontext des gemeinsamen institutionellen Ziels, die Schüler auf das Leben in der Gesellschaft vorzubereiten. Und für die meisten Autoritätspersonen scheint dies, so stellt es Wiseman jedenfalls dar, nur durch Disziplin und Anpassung an die Normen und Traditionen der herrschenden Kultur erreicht werden zu können.

Dass Disziplin eine allgemeine Grunderwartung an die Schüler ist, zeigt sich vielleicht am deutlichsten in den Szenen mit dem *Dean of Discipline*, der von den Jugendlichen militärischen Gehorsam verlangt. Aber auch an anderen Stellen des Films wird klar, wie sehr die Schule und in größerem Maßstab auch die Gesellschaft darauf baut, mit Kontrolle und Ordnung die bestehenden Verhältnisse zu wahren. Jede Abweichung von der Norm und jeder unkontrollierte Impuls müssen in diesem Zusammenhang bedrohlich wirken und deswegen bekämpft werden.

Vorbeugend werden die Schüler als heranwachsenden Mitglieder der Gesellschaft darauf getrimmt, ihre Bedürfnisse zu bezwingen, sich nicht auf ihre eigene „Natur“ zu verlassen, sondern die Regeln der Gemeinschaft als maßgebend zu betrachten.

You have had practise in controlling your impulses and feelings ever since you have been a baby. By the time you get to be a high school senior you don't eat all the chocolate cake you want to because you don't want to get fat. You do your homework whether you want to or not. You take your college boards even if you don't feel like it that day. You don't walk into Strawbridges and steal dresses of the rack. There is no better answer; you have learned by now that it's part of being human, that you can't have what you want when you want it. The girls that haven't learned that and the boys are impulsive and they never connect what they are doing today with what happens tomorrow,

... belehrt eine heilsarmeeähnlich uniformierte Ärztin, ein weibliches Auditorium in Szene 19. Wiseman kommentiert die Worte der Ärztin, die zur Kontrolle über die eigenen Begierden mahnt, mit Zwischenschnitten auf das weibliche Publikum. Die Großaufnahmen von den Mädchen zeigen, wie sie ihre eigenen Körper auf Attraktivität überprüfen. Sie sind in einem Alter, in dem ihre Eitelkeit und ihre sexuellen Bedürfnisse erwachen. Unauffällig werden zum Beispiel Fingernägel und der Sitz des eigenen Kleides begutachtet. Während die Ärztin vor einem zu lockeren Umgang mit Sexualität warnt und die Geburtenkontrolle mittels Antibaby-Pille bewirbt, schwenkt Wisemans Kamera auf die Vorderseite des Rednerpultes, auf der eine Lebensweisheit zu lesen ist: „Whatsoever thy hand findeth to do, do it with thy might.“ Dieser Ausspruch konterkariert die Worte der Vortragenden, er wirkt wie eine plumpe Aufforderung zu wahllosem Sex. Sexualität ist auch in Szene 38 ein Thema. Ein Gynäkologe hält hier einen Vortrag vor einer ausschließlich männlichen Zuhörerschaft. Vermutlich wurde dieser Vortrag im Rahmen einer „Sexualkunde-Aufklärungs“-Kampagne gehalten und bildet die Ergänzung zu dem Vortrag aus der eben beschriebenen Szene und einem anschließend gezeigten Lehrfilm über Geschlechtskrankheiten. Der Redner, ein windiger Mann mittleren Alters, warnt mit unglaublichen Beweisführungen ebenfalls vor zügellosem Sex:

And in general, the more a fellow gets into bed with more different girls, the more insecure he is. And this shows up actually later in all the divorce statistics in America. The more intercourse either a boy or a girl has prior to marriage, the less likely they are to make a successful marriage partners, husbands, wives, and the greater... [...] As with anything else the real pros in the field keep it to themselves and aren't profligate.

Dann führt er seine Rede aber selbst durch ein zweideutiges Grinsen und schlüpfrige Witze, die bei den Jungen gut ankommen, ad absurdum:

Virginity is a state of mind. By that, I have seen several girls who have been physiologically or by physical examination, virgins; the hymen,

the mucous membrane covering the so-called, the Cherry – it's called Cherry because it produces red fluid when it's busted – is intact. I have seen girls whose hymens were so small that I couldn't pass a finger through them. In fact, I once saw a girl – I happen to be a gynecologist and get paid to do it [...] I once saw a girl [...] whose boney structure was so deformed that I could get my finger in this way but not broad ways ...

In der anschließenden Szene zeigt Wiseman Ausschnitte eines Animationsfilmes über Geschlechtskrankheiten. Es handelt sich hier um einen typischen Lehrfilm, wie er häufig in Schulklassen gezeigt wird. Möglicherweise stellt Wiseman hier einen Vergleich her zwischen dem didaktischen Erklärdokumentarismus mit meist männlicher Kommentatorenstimme und seiner eigenen Methode, dem „lediglich beobachtenden“ *Direct Cinema*.

Bei so viel Warnungen und Doppeldeutigkeit zum Thema Sex und den Anforderungen, die eigenen Bedürfnisse zu kontrollieren, stellt sich die Frage, wohin die Jugendlichen ihre unterdrückten sexuellen Energien hinlenken. In Szene 14 und 15 bietet Wiseman Antworten darauf. Zuerst sieht man Mädchen beim Sportunterricht. In einer halbnahen Einstellung zeigt Wiseman ein Mädchen, das zum Schlag mit einem Baseballschläger ausholt. Der Ball liegt auf einem stehenden Rohr und wird von diesem gehalten. In der nächsten Einstellung befindet sich das Rohr genau vor dem Unterleib des Mädchens. Mit voller Wucht schmettert es dann den Ball vom Rohr. Unmittelbar danach folgt eine Detailaufnahme mit einem Küchenmesser, das Fleisch in kleine Würfel zerhackt. Es handelt sich um die erste Einstellung einer Szene, in der Jungen beim Kochunterricht gezeigt werden. Wiseman hat diese beiden Szenen meiner Meinung nach recht plakativ eingesetzt, um eine aufgeladene Stimmung und das Vorhandensein von versteckter, aggressiver sexueller Energie unter den Schülern aufzuzeigen.

Neben der Disziplinierung „unberechenbarer“ Seiten menschlicher Existenz scheint ein weiteres Anliegen der Institution zu sein, die Schüler durch

Standardisierung an die Gesellschaft anzupassen. Wiseman deutet dies in mehreren Szenen an, in denen Gleichförmigkeit sowohl inhaltlich wie auch visuell sichtbar wird. In zahlreichen Szenen wird demonstriert, wie wichtig die Vertreter des Systems Einheitlichkeit, Synchronität und die Anpassung an den dominierenden Lebensstil für ein reibungsloses Zusammenspiel in der Gesellschaft erachten: Bei gemeinsamen Gymnastikübungen zum Popsong *Simple Simon Says*, im Schreibmaschinen-Unterricht den Sätzen des Lehrers folgend, bei Chorproben und bei Tanzaufführungen – immer spielt die Angleichung an einen von außen auferlegten Takt eine große Rolle.

Zweifellos ist es eine Notwendigkeit, im Zusammenleben mit anderen Menschen einen gemeinsamen Rhythmus zu finden, doch sollte dies in einem verträglichen Maß und nicht auf Kosten der Persönlichkeit der in dieser Gesellschaft lebenden Menschen geschehen. In der Welt von *High School* jedoch scheint die Ausbildung eines eigenen Charakters gänzlich unerwünscht zu sein. Wie zufällig äußert sich diese Haltung auch in den „Requisiten“, die im Film mit ins Bild rücken, den Stühlen im Klassenzimmer, die durch ihre einseitige Armlehne nur für Rechtshänder ausgelegt sind oder in einem Brief mit der stets gleich aussehenden amerikanische Handschrift, die zwar ästhetisch scheint, aber keinerlei persönliche Note mehr aufweist.

Und in den Proben für eine Modenschau wird deutlich, dass es offenbar auch einen Standard für guten Geschmack gibt. Eine Lehrerin bewertet nicht sehr einführend das Aussehen und die selbstgeschneiderten Kostüme ihrer Schülerinnen.

... and I think that this young lady has done a lovely job of really putting some style into this particular garment. Let's see how she looks. She has done a nice job. And this is a sample girls of what you can do. This gal, she's got a weight problem she knows it; she's done everything she can to cut it down. [...] And that's what you can do with fashion and design. But these are important things, girls. To walk with your shoulders high and proud.

Obwohl die Lehrerin durchaus liebenswert wirkt und manchmal sogar ein wenig mit den Schülerinnen herumalbert, versucht auch sie, die Mädchen zu uniformieren. Sie sollen lernen, wie man richtig geht und welche Kleidung man trägt.

Dass soviel Diktat von außen das Selbstbewusstsein und die Lebendigkeit der Schüler nicht gerade fördert, sieht man in zahlreichen Unterrichtsszenen, in denen die Jugendlichen teilnahmslos die Vorträge der Lehrer über sich ergehen lassen. Wiseman präsentiert die meisten Unterrichtsszenen als langweiligen Frontalunterricht, in dem die Lehrer über wenig aktuelle Themen reden und die Jugendlichen, wenn überhaupt, nur einsilbig darauf antworten. Die meisten Schüler wirken gelangweilt und abwesend. Anstatt über Dinge zu reden, die die Jugendlichen erreichen, rezitiert zum Beispiel eine Lehrerin ein für die Schüler offensichtlich nichtssagendes Gedicht über Baseball von 1888, *Casey at the Bat*. Zwischenschnitte auf die Schüler zeigen einen unruhigen Klassenraum und desinteressierte Gesichter. Doch die Lehrerin ignoriert diesen Sachverhalt und fährt in ihrem Vortrag fort. Die Einstellungen, die die Lehrerin zeigen, wurden mit einer leicht zur Seite gekippten Kamera aufgenommen. Es scheint, als nutze Wiseman dieses Stilmittel, um darauf hinzuweisen, dass hier etwas „schief hängt“, nicht so ist, wie es sein sollte. Denn es findet keine Kommunikation zwischen beiden Parteien und keinerlei Austausch zwischen Leben und Lernen statt. Die Worte der Lehrerin verhallen im Nichts.

Während sich zur Zeit der Dreharbeiten draußen in der Welt das Leben revolutioniert, unterschiedlichste Facetten der Bürgerrechtsbewegung aufkeimen, Straßenkämpfe und weitreichende soziale Umwälzungen stattfinden, aber auch Martin Luther King ermordet und ein erbarmungsloser Krieg in Vietnam geführt wird, füttert die Mehrheit der Lehrer die teilnahmslosen Schüler mit durchgekauter Kost. Diskussionen, die das aktuelle Zeitgeschehen mit einbeziehen, scheint es nicht zu geben. Nur am Rande, nämlich in einer Durchsage, „The Spectators Club will discuss Martin Luther King’s assassination today at 3:15 in Room 228“, und etwas ausführlicher in Szene 34 erfahren wir,

dass es in der Northeast High School auch Diskussionsforen gibt, nur scheinen diese außerhalb des regulären Stundenplans stattzufinden und nur von wenigen Schülern wahrgenommen zu werden.

In Szene 34 diskutieren einige Jugendliche, die sich durch ihren leicht hippieartigen Kleidungsstil auch äußerlich von den übrigen Schülern unterscheiden. Ein Junge nennt die Missstände der Schule beim Namen:

I can't say anything about the people who go to it though really. With very few exceptions and most of the people I can make exceptions about are right in this room, with maybe five or six exceptions. And the rest of the school stinks, in my estimation. You know, I'm not qualified to make gigantic judgments about the school, but I think in it's attitude toward education and its relation with the world today this school is miserable. It's cloistered, it's secluded, it's completely sheltered from everything that's going on in the world.

Doch es gibt auch Ausnahmen: in Szene 23 zieht eine junge Lehrerin einen zeitgenössischen Popsong von Simon and Garfunkel, *The Dangling Conversation*, heran, um über Lyrik zu sprechen. Es ist ein interessanter Zufall, dass der Songtext dieselben Themen behandelt, die auch die Schüler betreffen. Im Lied und gleichermaßen in der Sozialisierung, die die Kinder in dieser Schule erfahren, geht es um Entfremdung, Langeweile, Gleichgültigkeit und den Verlust des eigenen natürlichen Rhythmus'.

It is a still life watercolor of the now late afternoon,  
As the sun shines through the curtain lace and shadows wash the room  
And we sit and drink our coffee couched in our indifference  
Like shells upon the shore you can hear the ocean roar  
In the dangling conversation and the superficial sighs,  
The borders of our lives.

And you read your Emily Dickinson and I my Robert Frost  
And we note our place with bookmarkers and measure what we've lost  
Like a poem poorly written we are verses out of rhythm

Couplets out of rhyme in syncopated time.  
And the dangling conversation and the superficial sighs  
Are the borders of our lives.

Yes, we speak the things that matter with words that must be said:  
Can analysis be worthwhile? Is the theatre really dead?  
And how the room is softly faded as I only kiss your shadow  
I cannot feel your hand. You are a stranger now unto me. Lost,  
In the dangling conversation and the superficial sighs  
The borders of our lives.

In dieser Szene strahlt eine junge Lehrerin Frische und Begeisterung aus, die auffallend ist. Sie wirkt engagiert und versucht die Jugendlichen zu erreichen. Wie sehr ihr dies am Herzen zu liegen scheint, lässt eine Großaufnahme ihres Gesichtes vermuten, in der man deutlich ihre Aufgeregtheit erkennen kann. Und ein Blick auf die Schüler zeigt aufmerksamere, allerdings auch leicht skeptische Gesichter.

In der letzten Szene von *High School* fasst Wiseman dann noch einmal die im Film aufgestellten Hauptthesen zusammen. Spätestens jetzt tritt Wisemans kritischer Standpunkt zu seinem Filmgegenstand deutlich zutage.

Die Direktorin verliest den pathetischen Brief von Bob Walters, einem ehemaligen Schüler, der inzwischen als Soldat im Vietnamkrieg eingesetzt ist und nun an die Front geschickt werden soll. Walters möchte der Schule seinen Dank erweisen und verspricht ihr den Erlös seiner Lebensversicherung zu spenden, falls ihm etwas zustoßen sollte. Er ist stolz darauf, seinem Land zu dienen und in Vietnam als „Big Brother“ eingesetzt zu werden. Die Direktorin ist überwältigt von der Selbstlosigkeit des ehemaligen Schülers, der folgendes schreibt:

My personal family usually doesn't understand me. They don't see why I have to do what I do do. They say that I'm a real nut to do such work, but thus they say: "Don't you value life? Are you crazy?" My



answer is: "Yes. But I value all the lives of South Vietnam and the free world so that they and all of us can live in peace." [...] Please don't say anything to Mrs C. She would only worry over me. I am not worth it. I am only a body doing a job.

Der Film schließt mit den Worten der Direktorin:

Now when you get a letter like this to me it means that we are very successful at Northeast High School. I think you will agree with me.

Diese Szene verdeutlicht noch einmal konzentriert die Ideologie dieser Schule und die Werte, die dort vermittelt werden. Ziel dieser Erziehung ist es, Demut und Gehorsam gegenüber Staat und Vorgesetzten und das Zurückstellen der eigenen Bedürfnisse zum vermeintlichen Wohl der Allgemeinheit zu konditionieren und nicht etwa die Schüler in ihrer Entwicklung zu eigenständigen, selbstbewussten und reflektierenden Menschen zu fördern.

In diesem Zusammenhang möchte ich auch noch einmal an die Anfangssequenz erinnern, in der das einer Fabrik ähnelnde Schulgebäude und ein Lieferwagen mit der Aufschrift „Penn Maid Dairy Products“ zu sehen waren. Beide Bilder sind eine Metapher für die Vorgänge in der *High School*, in der die Erziehungsprozesse den Produktionsvorgängen in einem Fabrikbetrieb gleichen: der Rohstoff Mensch wird zu einem leicht konsumierbaren Massenartikel verarbeitet.

## 5. Schlussbemerkung

Obwohl Wiseman zugibt, dass er mit seinen Filmen die Realität subjektiviert und seinen eigenen Standpunkt vertritt, möchte er seinen Themen mit Offenheit und Fairness begegnen, die Realität nicht verzerren und somit den Zuschauern die Möglichkeit geben, sich selbst ein Urteil zu bilden. Bei genauerer Betrachtung seines Films *High School* wird allerdings deutlich, wie sehr Wiseman durch Selektion, Montage und Kameraführung seine eigene Anschauung zum Ausdruck bringt und damit sehr wohl meinungsbildend auf die Zuschauer einwirkt. Vor allem von betroffenen Personen, den Angestellten der Northeast High School, wurde Wiseman eine Verfälschung der Sachlage vorgeworfen. Der Film sei realitätsverfremdend und zweckgefärbt. Und wie *Titicut Follies* musste sich auch *High School* einer gerichtlichen Klage stellen, die schließlich zu einem Aufführungsverbot des Films führte, wenn auch nur im Staate Pennsylvania. Die Kritik richtete sich vor allem gegen eine einseitige Berichterstattung.

Fast zwanzig Jahre nach Erscheinen des Films erklärte ein ehemaliger Lehrer der Northeast High School in einem Antwortschreiben an einen Jugendlichen, welcher eine Stellungnahme zu Wisemans Film erbeten hatte:

When I saw the film that they had edited, however, I had to say that it was *not* our school that they had filmed. Instead, they had written a scenario of a high school where conformity and dictatorship reign, then proceeded to weed out of thousands of feet of film only those things which would match *their* concept of a high school. In other words they never looked at our school objectively at all. [...]

Example #1: The film begins with a garbage truck and the back trash of the school. The scene is meant to convey *their* idea of the worth of present education.

Example #2 : A Spanish teacher is shown having the students repeat the word "existentialismo" a couple of times. The camera close-up is

of her hand fiddling with a belt while she does so. *None* of the rest of a very interesting lesson of Spanish literature and philosophy is shown at all, and the impression given is that the teacher *just* has them repeat.

Example #3: An English teacher recites "Casey at the Bat", apparently interminably in the film, because the camera keeps returning to her. In reality, the recitation took a few moments, and then the class discussed the poem.<sup>96</sup>

Aus der Analyse des Films und anhand des zitierten Briefes als Beispiel einer Gegendarstellung wird wieder einmal deutlich, dass es so etwas wie eine nicht-verzerrende Repräsentation realer Gegebenheiten nicht geben kann. Auswahl und Darbietung der Szenen von *High School* lassen eine zielgerichtete Argumentation des Filmemachers deutlich erkennen. Die Szenen, die die Vorgänge in der Schule als repressiv oder geistlos entlarven, sind eindeutig in der Überzahl. Und selbst die ein oder andere der auf mich inhaltlich zunächst „wohlwollend“ wirkenden Sequenzen, die positive Aspekte erzieherischer Arbeit zeigen, werden von Wiseman gelegentlich durch formale Mittel sarkastisch kommentiert. So zum Beispiel eine freundliche Lehrerin bei einem, wie ich finde, hilfreichen und orientierungsgebenden Beratungsgespräch. Wiseman zeigt die Dame im Profil hinter einem Aktenberg hervorspähen, sie sieht aus wie ein Reptil, ein Überbleibsel eines längst vergangenen Zeitalters. Doch welchen Vergleich man auch immer für dieses Bild wählen würde, unbestreitbar ist, dass die Frau aus einer verzerrenden Perspektive heraus dargestellt wird, die sie nicht wie eine Person, sondern wie eine Karrikatur erscheinen lässt.

Gewiss spielen auch die Lebenserfahrungen der Zuschauer eine große Rolle darin, wie ein Film aufgenommen wird. Wiseman berichtete, dass *High School* sehr unterschiedlich rezipiert wurde. Während manche Zuschauer in diesem Film die vernichtende Kritik an einer öffentlichen Einrichtung sahen, nahmen andere die Darstellung der Erziehungsmethoden in der Northeast High School als durchaus positiv wahr. Doch selbst unter Berücksichtigung aller Projektion der eigenen

---

<sup>96</sup>Thomas W. Benson, Carolyn Anderson, "The Politics of Double Bind. *High School*", *Reality Fictions. The Films of Frederick Wiseman* (Carbondale/Edwardsville, 1989), S. 145

schlechten Schulerfahrungen, die bei meiner Interpretation des Films wahrscheinlich eine Rolle gespielt hat, möchte ich behaupten, dass Wiseman selbst in seinem Film den Methoden der Northeast High School eine deutliche Absage erteilt. Später entschuldigte er sich fast in einem Interview für seine frühen Filme, *Titicut Follies* und *High School*, die er nun als zu „didaktisch“ empfand. In seinen folgenden Arbeiten legte Wiseman dann auch größeren Wert auf eine differenzierte Berichterstattung. Und bereits in *Law and Order* (1969), seinem nächsten Film, erntete er dafür die Kritik, zu unparteiisch zu sein, weil er dort Polizisten nicht nur negativ, sondern in vielen Szenen auch positiv darstellte.

Ästhetisch ist *High School* typisch für das *Direct Cinema* der 60er Jahre: wackelige Handkameraaufnahmen in Schwarzweiß und viele Dialoge im O-Ton, keine gesprochenen Kommentare und (fast) keine musikalische Untermalung. Wiseman gebraucht zudem viele Groß- und Detailaufnahmen von Gesichtern und Körperteilen: sprechende Münder, geballte Fäuste, nervöses Spielen mit den Händen. (*Abbildung 5 und 6, siehe Anhang*) Diese Aufnahmen sollen vermutlich auf die inneren Zustände der gefilmten Personen verweisen, ein *Statement* über deren Verhalten abgeben oder in einer Art „vertical attack“ besondere emotionale Tiefe erzeugen.

Doch funktionieren diese Großaufnahmen meines Erachtens nicht. Die Bilder distanzieren vom Geschehen, sie wirken wie ein Fremdkörper im Fluss der Erzählung und irritieren. Allzu gewollt und plakativ scheinen sie auf etwas hindeuten zu wollen.

Außer den Großaufnahmen weist *High School* aber auch Sequenzen auf, die man als gelungene „vertical attacks“ bezeichnen könnte. In vielen Einstellungen äußern sich zum Beispiel emotionale Gewalt und Ungerechtigkeit gegenüber den Schülern derart, dass man es kaum aushalten kann und unbedingt eingreifen möchte. Besonders die Szenen mit dem *Dean of Discipline* besitzen eine erschreckende emotionale Intensität. Aber auch auf subtilere Weise offenbaren sich in anderen Sequenzen die inneren Gemütszustände der gefilmten Personen oder atmosphärische Unstimmigkeiten. Außerdem gibt es im Film auch angenehme „emotionale Momente“. Hier stellt für mich der Lyrikunterricht mit der jungen Englisch-Lehrerin einen der eindringlichsten Abschnitte dar. Die

Intensität dieser Szene wird besonders durch die Musik von Simon and Garfunkels *Dangling Conversation* und die darüber vermittelte Aussage getragen. Aber auch die aufrichtigen Bemühungen der jungen Lehrerin rühren an, die mit unkonventionellen Mitteln – mit Hilfe dieses aktuellen Popsongs – versucht, die Jugendlichen zu erreichen.

Abschließend möchte ich zusammenfassen: Ich glaube nicht an die Möglichkeit einer objektiven Darstellung von äußerer Realität im Dokumentarfilm. „Life as it is“ im Film wiedergeben zu wollen, bleibt eine Utopie, auch eine noch so ausgefeilte Technik hebt dies nicht auf. Dennoch stimme ich Wiseman darin zu, dass man sich mit dem Medium Film der „äußeren Wirklichkeit“ durchaus auf eine „faire“ und „authentische“ Art und Weise annähern kann.

Ob Wiseman den Geschehnissen in der Northeast High School mit dieser von ihm selbst proklamierten Fairness entgegengetreten ist, bleibt schwer zu beurteilen, wenn man die tatsächlichen Vorgänge selbst nicht miterlebt hat und auch das aussortierte Material nicht kennt. Glaubt man den Darstellungen des ehemaligen Lehrers, so hat Wiseman einseitig selektiert. Allerdings sprechen genügend Szenen im Film für sich selbst. Sie zeigen einen repressiven Machtapparat und einen abgestumpften Schulbetrieb. Das allein ist schlimm genug, auch wenn es Gegengewichte gab, die Wiseman im Film möglicherweise unberücksichtigt gelassen hat.

Allgemein wurde dem *Direct Cinema* vorgeworfen, dass es den Tatbestand der Subjektivität zu verschleiern versuche und dass andere Formen des Dokumentarfilms, z.B. selbstreflexive Repräsentationsformen oder der Erklärdokumentarismus, doch viel ehrlicher seien, weil sie ihren Konstruktcharakter nicht verleugneten. Diesen Vorwurf finde ich jedoch übertrieben. Es ist meiner Meinung nach unnötig, allzu deutlich darauf hinzuweisen, dass es sich im Film lediglich um eine Interpretation realen Geschehens handelt. Für mich ist dies selbstverständlich und muss nicht betont werden.

Beim Lesen einiger theoretischer Texte zum Dokumentarfilm fiel mir weiterhin auf, dass es regelrechte Grabenkämpfe zwischen den verschiedenen Bewegungen des Dokumentarfilms gibt. Hierzu denke ich, dass jeder Filmemacher die Methode auswählen sollte, die dem darzustellenden Gegenstand gerecht wird. So eignet sich zum Beispiel das *Direct Cinema* eher für die Wiedergabe von „konkreten“ Themen, die sich vor allem über die aufgezeichneten Bilder und Dialoge vermitteln können. Der Verzicht auf bestimmte gestalterische Mittel erschwert eine Darstellung „abstrakter“ Gedankenvorgänge, die sich wohl eher mit Hilfe von Inszenierungen, Begleitmusik, einem ausführlichen, gesprochenen Kommentar sowie aufwendigen Aufnahme- und Montagetechniken umsetzen lassen.

Wie auch immer man nun das *Direct Cinema* bewerten möchte, sicher ist, dass es einen großen Einfluss auf die ihm folgende Dokumentar- und Spielfilmproduktion hatte. Auch heute noch greifen Filmemacher auf diese Ästhetik zurück, um den Bildern einen Anstrich von Authentizität und Objektivität zu verleihen, so zum Beispiel in den „Reality TV-Shows“ oder den Spielfilmen der Dogma 95-Bewegung. Eher selten sind heutzutage allerdings „reine“ *Direct Cinema*-Filme. Meist handelt es sich um Mischformen der unterschiedlichsten Stile mit einzelnen *Direct Cinema*-Sequenzen.

Mit dem Aufkommen der Videotechnik und der damit einhergehenden Verkleinerung des Kamera- und Tonapparates sowie den günstigeren Materialkosten haben sich die technischen Möglichkeiten, realem Geschehen mit der Kamera möglichst unkompliziert und unaufdringlich beizuwohnen, erneut verbessert. So arbeitet Richard Leacock heute ausschließlich mit einer handelsüblichen Amateur-Mini-DV-Videokamera.<sup>97</sup> Er schätzt die hohe Flexibilität dieser Ausrüstung und besonders die geringen Materialkosten, die ihm ein unabhängiges Filmemachen ohne aufwendige Mittelbeschaffung ermöglichen. Hat man einmal die Gelegenheit, seine Videoproduktionen der letzten Jahre zu sehen, die er hauptsächlich nur noch in kleinem Kreise zum Beispiel an Universitäten zeigt, so muss man allerdings feststellen, dass diese all den Charme und die Kraft seiner

---

<sup>97</sup>Er verwendet allerdings ein speziell angefertigtes externes Mikrofon, das nachträglich an die Kamera montiert wurde.

früheren Arbeiten verloren haben, was meiner Meinung nach vor allem im verwendeten Videomaterial begründet liegt, das technisch zwar leichter handhabbar ist, im Vergleich zu Film ästhetisch aber „stumpf“ und „flach“ wirkt.

Erfreulicherweise hat Frederick Wiseman bislang diesem Trend widerstanden.

## 6. Literaturverzeichnis

- Albersmeier, Franz-Josef, *Texte zur Theorie des Films* (Stuttgart, 2001)
- Anderson, Carolyn, Benson, Thomas W., *Reality Fictions: The Films of Frederick Wiseman* (Carbondale: University of Southern Illinois Press, 1989)
- Anderson, Carolyn, Benson, Thomas W., "The Politics of Double Bind. High School", *Reality Fictions. The Films of Frederick Wiseman* (Carbondale/Edwardsville, 1989), S. 107 - 146
- Anderson, Carolyn, Benson, Thomas W., *Documentary Dilemmas. Frederick Wiseman's Titicut Follies* (Carbondale/Edwardsville, 1991)
- Arnold, Gary, "Law and Order", *The Washington Post* (Saturday, March 7, 1970)
- Arriens, Klaus, *Wahrheit und Wirklichkeit im Film. Philosophie des Dokumentarfilms* (Würzburg, 1999)
- Atkins, Thomas R., "American Institutions", *Sight and Sound*, (Autumn 1974), S. 232 - 235
- Atkins, Thomas R. (Hg.), *Frederick Wiseman*, (New York, 1976)
- Atkins, Thomas, "Wiseman's America. Titicut Follies to Primate", in: Atkins, Thomas R. (Hg.), *Frederick Wiseman*, (New York, 1976), S. 1 - 33
- Bahn, Sonja und Heller, Arno, "Werte und Wertungen: Eine vergleichende Strukturanalyse von 16 IN WEBSTER GROVES, HIGH SCHOOL und MOONEY VS. FOWLE (FOOTBALL)", in: Beyerle, Mo (Hg.), Brinckmann, Christine N. (Hg.), Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema (Frankfurt/New York, 1991), S. 256 - 279**
- Barchet, Michael, Beyerle, Mo, Schmohl, Maren, Warth, Eva Maria, *Der Amerikanische Dokumentarfilm. Eine Bibliographie der Sekundärliteratur* (Berlin, 1992)
- Barnouw, Erik, *Documentary. A History of The Non-Fiction Film* (New York/Oxford, 1993)
- Bazin, André, „Die Entwicklung der kinematografischen Sprache“, in: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.), *Texte zur Theorie des Films* (Stuttgart, 2001), S. 256 - 274



Bazin, André, „Ontologie des fotografischen Bildes“, *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films* (Köln, 1975), S. 21 - 27

Bazin, André, *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films* (Köln, 1975)

Bernard, Karin, Schmidt, Tanja, Taraviras, Spiros, „Interview mit Richard Leacock“, in: Beyerle, Mo (Hg.), Brinckmann, Christine N. (Hg.), *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema* (Frankfurt/New York, 1991), S.124-133

Beyerle, Monika, *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre* (Trier, 1997)

Beyerle, Mo (Hg.), Brinckmann, Christine N. (Hg.), *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema* (Frankfurt/New York, 1991)

Bordwell, David, Thompson, Kristin, *Filmart. An Introduction* (New York, 1997)

Boyum, Joy Gould, „Watching The Real Life Problems“, *The Wall Street Journal* (Monday, Oct. 1. 1973)

Carls, Josefine und Steinert, Heinz, „Militärästhetik. Über einige Probleme der dokumentarischen Methode am Beispiel von Frederick Wisemans BASIC TRAINING“, in: Beyerle, Mo (Hg.), Brinckmann, Christine N. (Hg.), *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema* (Frankfurt/New York, 1991), S. 211 – 232

Cholodenko, Alan R., *The films of Frederick Wiseman* (Cambridg, Mass., Harvard Univ., Diss., 1987), Microfiche

Coles, Robert, „Stripped Bare at the Follies“, *The New Republic* (January 20, 1968)

Comolli, Jean-Louis, „Der Umweg über das direct (1969)“, in: Hohenberger, Eva (Hg.), *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (Berlin, 1998), S. 242 - 265

Corliss, Richard, „Robert Flaherty. The man in the iron myth“, *Film Comment*, Volume 9, No. 6 (November-December 1973), S. 39 - 42

Davis, Georgeanne, „An Interview with Frederick Wiseman“, *The Free Press* (Thursday, January 20, 2000)

Decker, Christof, *Black Natchez (1966), Panola (1970), One Step Away (1968). Das Gesellschaftskritische Direct Cinema von Ed Pincus und David Neuman* (Trier, 1996)

Decker, Christof, *Die ambivalente Macht des Films. Explorationen des Privaten im Amerikanischen Dokumentarfilm* (Trier, 1995)

Decker, Christoph *Die Drehsituation im amerikanischen Direct Cinema und ihr Einfluß auf die filmischen Strukturen am Beispiel von Panola und One Step Away von E. Pincus und D. Neuman* (Frankfurt, 1989), (Magisterarbeit)

Denby, David, „Women and Children“, *The New Yorker* (February 11, 2002)

Ellis, Jack C., *The Documentary Idea. A Critical History of English Language Documentary Film and Video* (Englewood Cliffs, 1989)

Elsaesser, Thomas, „Realität zeigen: Der frühe Film im Zeichen Lumières“, in: von Keitz, Ursula (Hg.), Hoffmann, Kay (Hg.), *Die Einübung des Dokumentarischen Blicks: Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945* (Marburg, 2001)

Ferrer, José M., „Don't Cry Yet“, *Time*, Vol. 102, No. 15 (October 8, 1973)

Friedenberg, Edgar Z., „Ship of Fools. The Films of Frederick Wiseman“, *The New York Review of Books*, Volume 17, No. 6 (October 21, 1971), S. 19 - 22

Getlein, Frank, „A Look Inside Juvenile Court“, *Washington Star-News* (Monday, October 1, 1973)

Graham, John, „'There Are No Simple Solutions'. Wiseman on Film Making and Viewing“, in: Atkins, Thomas R. (Hg.), *Frederick Wiseman* (New York, 1976), S. 33 - 45

Grant, Barry Keith, *Voyages of Discovery. The Cinema of Frederick Wiseman* (Urbana/Chicago, 1992)

Gregor, Ulrich (Hg.), „Richard Leacock“, *Wie sie filmen: Fünfzehn Gespräche mit Regisseuren der Gegenwart* (Gütersloh, 1966), S. 263 - 291

Grierson, John, „Die Idee des Dokumentarfilms: 1942“, in: Hohenberger, Eva (Hg.), *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (Berlin, 1998), S. 114 - 127

Grierson, John, „Grundsätze des Dokumentarfilms“, in: Eva Hohenberger (Hg.), *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (Berlin, 1998), S. 100 - 113

Gunning, Tom: „Vor dem Dokumentarfilm: Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der ‚Ansicht‘“, in *KINtop 4: Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films: Anfänge des dokumentarischen Films*. (Basel/Frankfurt, 1995), S. 111 - 121

Guynn, William, *A Cinema of Nonfiction* (London/Toronto, 1990)

- Guynn, William Howard, „Der Dokumentarfilm und sein Zuschauer“, in: Hohenberger, Eva (Hg.), *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (Berlin, 1998), S. 266 – 285
- Hardy, Forsyth (Hg.), *Grierson on Documentary* (London, 1946)
- Hattendorf, Manfred (Hg.), *Perspektiven des Dokumentarfilms* (München, 1995)
- Hoefer, George, *Vom Objekt zum Subjekt. Die Emanzipation der Gefilmten im Dokumentarfilm* (Coppengrave, 1994)
- Hoenisch, Michael, „Frederick Wisemans Film HIGH SCHOOL: Institutionskritik und Spontaneitätsideal“ in: Beyerle, Mo (Hg.), Brinckmann, Christine N. (Hg.), *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema* (Frankfurt/New York, 1991), S. 233 –255**
- Hohenberger, Eva (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (Berlin, 1998)**
- Hohenberger, Eva, *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch* (Hildesheim/Zürich/New York, 1988)
- Honan, William H., „Judge Ends Ban on Film Of Asylum“, *The New York Times* (August 3, 1991)**
- Janssen, Peter A., „The Last Bell“, *Newsweek* (May 19, 1969)**
- Jones, Kent, „Kent Jones on a new documentary from one of Americas’s greatest filmmakers, Fred Wiseman“, *Film Comment* (July/August, 2001), S. 14**
- Kernan, Michael, „Revealing an Institution’s Heart“, *Washington Post* (Monday, October 1, 1973)**
- Kilday, Gregg, „The Woes of Welfare“, *Los Angeles Times* (September 22, 1975)**
- KINTOP 4, *Jahrbuch Zur Erforschung des Frühen Films, Anfänge des Dokumentarischen Films* (Basel/Frankfurt am Main, 1995)
- Klawans, Stuart, „A Crowbar to the Face. Domestic Violence“, *The Nation* (March 4, 2002)**
- Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* (Frankfurt, 1993)**

**Landshoff-Yorck, Ruth, „Robert Flaherty“, Klatsch, Ruhm und kleine Feuer. Biographische Impressionen (Frankfurt, 1997)**

Levin, G. Roy, "Albert and David Maysles", *Documentary Explorations. 15 Interviews with Film-Makers* (Garden City, New York, 1971), S. 271 – 293

Levin, G. Roy, "D. A. Pennebaker", *Documentary Explorations. 15 Interviews with Film-Makers* (Garden City, New York, 1971), S. 223 - 270

Levin, G. Roy, *Documentary Explorations. 15 Interviews with Film-Makers* (Garden City, New York, 1971)

Levin, G. Roy, "Ed Pincus", *Documentary Explorations. 15 Interviews with Film-Makers* (Garden City, New York, 1971), S. 329 - 371

Levin, G. Roy, "Frederick Wiseman", *Documentary Explorations. 15 Interviews with Film-Makers* (Garden City, New York, 1971), S. 313 - 328

Levin, G. Roy, "Richard Leacock", *Documentary Explorations. 15 Interviews with Film-Makers* (Garden City, New York, 1971), S. 195 - 222

**Lopate, Phillip, "Composing an American Epic", *The New York Times* (Sunday, January 23, 2000)**

**Macdonald, Kevin, Cousins, Mark, *Imagining Reality. The Faber Book of The Documentary* (London/Boston, 1996)**

**Mamber, Stephen, *A Tribute To Frederick Wiseman. Some Seemingly Random Notes* (The 1976 Los Angeles International Film Exposition, March 22 – March 26)**

**Mamber, Stephen, *Cinema Verite in America. Studies in Uncontrolled Documentary* (Cambridge, Mass., 1974)**

Marcorelles, Louis, "Leacock at M.I.T.: an interview with Richard Leacock", *Sight and Sound*, Volume 43, No. 2 (Spring 1974), S. 104 – 107

McWilliams, "Frederick Wiseman", *Film Quarterly*, Volume 14, No. 1 (Fall 1970),  
S. 17 - 26

Mitchell, Elvis, "Battering Begins. The Police Come. It All Starts Again", *The New York Times*, Film Review (Wednesday, January 30, 2002)

Nichols, Bill, *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture* (Bloomington/Indianapolis, 1994)

- Nichols, Bill, „Dokumentarfilm – Theorie und Praxis“, in: Hohenberger, Eva (Hg.), *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (Berlin, 1998), S. 164 - 182
- Nichols Bill, *Introduction to Documentary* (Bloomington, 2001)
- Nichols, Bill, „Performing Documentary“, *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture* (Bloomington/Indianapolis, 1994), S. 92-106
- Nichols, Bill, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington/Indianapolis, 1991)
- O'Connell, P.J., *Robert Drew and The Development of Cinema Verite in America* (Carbondale/Edwardsville, 1992)
- Plantinga, Carl R., *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (Cambridge, 1997)
- Reisz, Karel, Millar, Gavin, *Geschichte und Technik der Filmmontage* (München, 1988)
- Roth, Wilhelm, *Der Dokumentarfilm seit 1960* (München 1982)
- Rothmann, William, *Documentary Film Classics* (Cambridge, 1997)
- Schickel, Richard, „The Frightful Follies of Bedlam. Titicut Follies“ *Life* (December 1, 1967)
- Sterritt, David, „Banned in the 1960s, A Tough Documentary Opens Commercially“, *The Christian Science Monitor* (Monday, October 21, 1991)
- Taylor, Arthur Robert, *An Analysis of the narrative Content and Cinematic Elements of Frederick Wiseman's film "Hospital"* (Bloomington, Ind., Indiana Univ., Phil. Diss., 1977)
- Taylor, Charles, „Titicut Follies“, *Sight and Sound*, (Spring 1988)
- Tuch, Ronald, „Frederick Wiseman's Cinema of Alienation“, *Film Library Quarterly*, Volume 11, No. 3 (1978), S. 9 – 15, 49
- Van Appeldorn, Werner, *Der dokumentarische Film. Dramaturgie – Gestaltung - Technik* (Bonn, 1970)
- Vertov, Dziga, „KINOKI – Umsturz“ (1923), in: Hohenberger, Eva (Hg.), *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (Berlin, 1998), S. 74 - 86
- Vertov, Dziga, „Vorläufige Instruktionen an die Zirkel des ‚Kinoglaz‘“, in: Hohenberger, Eva (Hg.), *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des*

*Dokumentarfilms*  
(Berlin, 1998), S. 87 - 93

Vertov, Dziga, „Wir. Variante eines Manifestes“, in: Hohenberger, Eva (Hg.), *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (Berlin, 1998), S. 70 - 73

Von Keitz, Ursula (Hg.), Hoffmann, Kay (Hg.), *Die Einübung des Dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non-fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895 – 1945* (Marburg, 2001)

Westin, Alan, „‘You Start Off with a Bromide’. Wiseman on Film and Civil Liberties“., in: Atkins, Thomas R. (Hg.), *Frederick Wiseman* (New York, 1976), S. 47 – 66

Wildenhahn, Klaus, *Über Synthetischen und Dokumentarischen Film. Zwölf Lesestunden* (Berlin, 1975)

## 7. Anhang

### Segmentierung des Films *High School* (1968)

Segment:	Beginn: (Min./Sek./Frames)	Dauer: (Min./Sek.)	Anzahl der Einstellungen:	Beschreibung:
	<b>1. Rolle:</b>			
1.	00:00.01	00:51	5	Außenaufnahme: Autofahrt zur Northeast High School. Ton: Otis Redding, <i>Dock of the Bay</i> .
2.	00:51.22	00:23	1	Innen: Gang des Schulgebäudes mit vorbeigehenden Studenten. Ton: immer noch <i>Dock of the Bay</i> .
3.	01:14.16	00:32	4	Klassenraum: Lehrer liest das <i>Daily Bulletin</i> .
4.	01:46.18	01:00	4	Spanischlehrerin spricht über Existenzialismus.
5.	02:46.08	00:26	1	Proben eines Perkussionsorchesters. Nur Jungen.
6.	03:12.16	01:16	3	<i>Dean of Disciplin</i> ermahnt Schüler, weil dieser nicht am Sportunterricht teilnehmen will.
7.	04:28.09	00:08	1	Gang: vorbeigehende Studenten.
8.	04:36.08	00:48	3	Französischlehrer spricht über amerikanische und

				französische Bräuche.
9.	05.24.08	03:34	6	Vater und Mutter im Gespräch mit Schulvertreter wegen schlechter Noten der Tochter.
10.	08:58.16	03:34	8	<i>Dean of Disciplin</i> überredet Jungen dazu, Nachsitzen als Bestrafung zu akzeptieren.
11.	12:32.16	01:27	6	Lehrer kontrolliert während der Pause Schüler im Gang.
12.	13:59.20	01:29	3	Mädchen tanzend in Turnhalle. Ton: 1910 Fruitcom Company, <i>Simon Says</i> .
13.	15:28.20	02:27	10	Lehrerin liest <i>Casey at the Bat</i> .
14.	17:55.05	00:11	2	Mädchen in Turnhalle üben mit Baseball-Schlägern.
15.	18:06.17	00:49	2	Jungen im Kochunterricht.
16.	18:55.03	03:01	8	Proben für eine Schul-Modenschau.
17.	21:56.10	02:25	9	Schreibmaschinen-Unterricht.
18.	24:21.05	01:25	5	Lehrer erzählt vor Klasse (nur Jungen) von Familienleben.
19.	25:46.05	02:03	6	Frau hält Vortrag über Promiskuität (Auditorium: nur Mädchen).
20.	27:49.00	03:08	5	Lehrer und Eltern



				diskutieren mit Mädchen über die Länge des Kleides, das sie zum Schulball getragen hat.
21.	30:57.13	00:33	4	Mädchen in Turnhalle, an Ringen hängend.
22.	31:30.09	00:04	1	Mann putzt Boden in Gang.
23.	31:34.11	04:09	15	Lehrerin unterrichtet Lyrik mit Simon and Garfunkels <i>Dangling Conversation</i> . Ton: Sprache, später <i>Dangling Conversation</i> .
24.	35:43.24	00:23	2	Gang: Mädchen, melancholisch an Wand lehnend. Ton: <i>Dangling Conversation</i> geht in diese Einstellung über.
25.	36:06.16	01:13	2	<i>Dean of Disciplin</i> schimpft mit Jungen, der einen anderen Schüler geschlagen hat.
	<b>2. Rolle<sup>98</sup></b>			
26.	00:00.01 <i>37:19</i>	04:38	1	Mutter, Tochter und Schulvertreterin sprechen über schlechtes Benehmen der Tochter.
27.	04:37.12 <i>41:57</i>	02:19	9	Gespräch über Zukunftspläne einer Schülerin mit Eltern, Schülerin und Beraterin.
28.	06:56.09	02:45	3	Schulberater und Eltern

<sup>98</sup>Die Zeitanzeige des Schneidetischs beginnt bei Wechsel der Filmrolle wieder bei Null. Werte in kursiv sind hochgerechnet, allerdings nur in Minuten und Sekunden. Frames bleiben unberücksichtigt. Dadurch kommt es auf die Gesamtlängelänge bezogen zu einer Differenz von 1 Sekunde.

	44:16			aus Szene 9 mit Tochter im Gespräch.
29.	09:41.11 47:01	00:04	1	Mann putzt Gang.
30.	09:46.02 47:05	01:01	2	Lehrer in Kantine reden über Entwicklungshilfe.
31.	10:47.00 48:06	01:09	4	<i>Dean of Disciplin</i> unterrichtet über Arbeitgeber- und Arbeitnehmerverbände.
32.	11:56.01 49:15	01:45	3	Lehrer hält einen Vortrag über die amerikanische Gesellschaft.
34.	14:10.04 51:29	03:11	13	Lehrerin und Schüler diskutieren über Northeast High School.
35.	17:21.05 54:40	01:07	3	Lehrerin aus Szene 13 liest „thought of the day“.
36.	18:27.17 55:47	00:11	2	Gang: Studenten in der Pause. Jemand winkt in die Kamera. Polizist schaut auf die Uhr.
37.	18:39.00 55:58	00:46	2	Jungen als <i>Cheerleaders</i> verkleidet.
38.	19:24.11 56:44	03:12	6	Gynäkologe hält Vortrag vor Auditorium. (Nur Jungen)
39.	22:37.05 59:56	00:54	3	Vorführung eines animierten Lehrfilms über Geschlechtskrankheiten.
40.	23:30.12 60:50	01:26	1	Draußen auf dem Sportplatz: Ehemaliger Schüler und Vietnam-Veteran spricht mit

				Sportlehrer über die Kriegsverwundung eines anderen ehemaligen Schülers.
41.	24:57.03 62:16	00:42	2	Jungen beim Ballspiel in Turnhalle.
42.	25:38.14 62:58	03:04	6	Schüler in Astronauten-Anzügen nach einem Simulationsflug.
43.	28:42.21 66:02	01:20	5	Parade auf Bühne zu Marschmusik.
44.	30:03.02 67:22 bis 33:47.09 71:07 Ende	03:45	6	Direktorin liest Brief eines ehemaligen Schülers, der nun in Vietnam ist.
Gesamt:		71.07 <sup>99</sup>		

---

<sup>99</sup> Laut offiziellen Angaben von *Zipporah Films* beträgt die Gesamtlänge des Films jedoch 75 Minuten. Konnte leider nicht klären, woraus sich diese Differenz ergibt. Der von mir gesichteten 16mm-Kopie schienen keine Sequenzen zu fehlen.

# Abbildungen

## Abbildung 1

*(Bordwell/Thompson, Filmart), S. 412*

## Abbildung 2

*(Bordwell/Thompson, Filmart), S.  
412*

## Abbildung 3

*(epd Film, Juni 2002), S.14*

## Abbildung 4

*(Bordwell/Thompson, Filmart), S.  
410*

## Abbildung 5

*(Bordwell/Thompson, Filmart), S. 412*

## Abbildung 6

*(Bordwell/Thompson, Filmart), S.  
413*

## *Frederick Wiseman's Documentary Films<sup>100</sup>*

*Titicut Follies* (1967) is a stark and graphic portrayal of the conditions that existed at the State Prison for the Criminally Insane at Bridgewater, Massachusetts. The film documents the various ways the inmates are treated by the guards, social workers and psychiatrists. Running time is 84 minutes.

*High School* (1968), a film about a large, urban high school, records the daily activities of administrators, teachers, parents and students and the policies and attitudes which shape the institution. The ideology and the values of the school emerge through a series of formal and informal encounters among students, parents and teachers in guidance sessions, college counseling, disciplinary and faculty meetings, corridor patrol and athletic, classroom and extra-curricular activities. Running time is 75 minutes.

*Law and Order* (1969) documents the routine activities of the Kansas City, Missouri, Police Department. Filmed in the highest crime district of the city, the film surveys the wide range of work the police are asked to perform: enforcing the law, maintaining order and providing general social services. Some of the incidents shown include arrests of a car thief and prostitute, a clothing store hold-up, medical emergencies, intercession in family arguments. Running time is 81 minutes.

*Hospital* (1969) shows the daily activities of a large urban hospital, Metropolitan Hospital in New York City, with particular emphasis on the emergency ward and out-patient clinics. The cases depicted – cardiac arrest, knife wounds, drug overdose, routine ward and teaching activities – illustrate how medical expertise, availability of resources, organizational considerations and the nature of communication among the staff and patients affect the delivery of health care. Running time is 84 minutes.

---

<sup>100</sup> *Angaben unverändert übernommen aus einem elektronischen Dokument von Zipporah Films.*

***Basic Training** (1971) follows a company of draftees and enlisted men through the nine weeks of the basic training cycle at Fort Knox, Kentucky, during the summer of 1970. The variety of training techniques used by the army in converting civilians to soldiers are illustrated in scenes of drills, M-16 and bayonet use, a gas chamber, mines, a night crawl, an infiltration course and the other aspects of basic training familiar to millions of men and women who have served in the armed forces. Running time is 89 minutes.*

***Essene** (1972) is about daily life in a Benedictine monastery and the resolution of conflict between personal needs and the institutional and organizational priorities of the community. In the Order, where the focus of life is the relationship of individual work and worship to the community as a whole, the brethren must cope with the same issues that arise in any community: rules, work, worship, values, love and play. Running time is 89 minutes.*

***Juvenile Court** (1973) shows the complex variety of the cases before the Memphis Juvenile Court: foster home placement, drug abuse, armed robbery, child abuse and sexual offenses. The sequences illustrate the range and the limits of the choices available to the court, the psychology of the offender, and the constitutional and procedural questions involved in administering a juvenile court. Running time is 144 minutes.*

***Primate** (1974) presents the day-to-day activities of a primate research center. Scientists in the film are concerned with studying and experimenting with primates' physical and mental development. Some of the experimental work shown in the film deals with the capacity to learn, remember and apply language and manual skills; the effect of alcohol and drugs on behavior; control through telestimulation of aggressive and sexual behavior; and the various neural and physiological patterns that determine behavior. Running time is 105 minutes.*

***Welfare** (1975) is concerned with the daily activities of a large welfare center. The nature and complexity of the welfare system is examined by sequences*

*illustrating the staggering diversity of problems that constitute welfare: housing, unemployment, divorce, medical and psychiatric problems, abandoned and abused children, and the elderly. These issues are presented in a context where welfare workers, as well as the clients, are struggling to cope with and interpret the laws and regulations that govern their work and life. Running time is 167 minutes.*

***Meat** (1976) traces the process through which cattle and sheep become consumer products. The film depicts the processing and transportation of meat products by a highly automated packing plant, illustrating important problems and solutions in the areas of production, transportation, logistics, equipment design, time-motion study and labor management. Some of the scenes include a cattle auction, the operation of the feed lots, care of the animals, storing and packaging, sales and pricing meetings, union negotiations and other activities faced by a large corporation. Running time is 113 minutes.*

***Canal Zone** (1977) is about the people who live and work in the Panama Canal Zone. The film shows both the operation of the Canal and the various governmental agencies – business, military and civilian – related to the functioning of the Canal and the lives of the Americans in the Zone. The film includes sequences of ships in transit, the work of special canal pilots, aspects of the civil government, the work of the military and the social, religious and recreational activities of the residents of the Canal Zone. Running time is 174 minutes.*

***Sinai Field Mission** (1978) documents the routine activities of the diplomats and electronic technicians who operate the United States Sinai Field Mission, the early warning system established in 1976 to help carry out the disengagement agreement between Egypt and Israel following the 1973 war. The major purpose of the Mission is to monitor the approaches to the strategic Mitla and Giddi Passes and to verify the operations of the Egyptians and the Israeli electronic surveillance stations in the Sinai Buffer Zone. Sequences show the operation of the early warning station, the inspection of all people and vehicles entering*

*Israeli and Egyptian electronic surveillance bases, the monitoring of traffic through the Buffer Zone, the relationship with the United Nations forces and the day-to-day activities of 163 Americans living in the Sinai Desert. Running time is 127 minutes.*

***Manoeuvre*** (1979) follows an infantry tank company from Fort Polk, Louisiana, through the various stages of the training exercise in West Germany – from the drawing of tanks and armored personnel carriers to the movement to defensive positions and, when the enemy attack is turned back, to the offense. One purpose of these war games is to test how fast reinforcements from the United States can come to the aid of NATO forces already stationed in Western Europe. The defensive and offensive tactics are seen from the point of view of a company fighting simulated, conventional, non-nuclear ground and air war. Running time is 115 minutes.

***Model*** (1980) shows the daily activities of the models and behind-the-scenes players in the world of high fashion. The film follows male and female models assigned to TV commercials, fashion shows and print advertising for a variety of products: designer collections, fur coats, sports clothes and automobiles. The models are seen at work with photographers whose techniques illustrate different styles of fashion and product photography. The business aspects of running an agency are shown as well: interviewing prospective models, career counseling, arranging portfolios, talking with clients and planning trips. Running time is 129 minutes.

***The Store*** (1983) is a film about the main Neiman Marcus store and corporate headquarters in Dallas, Texas. The film illustrates aspects of both the retail process and inner workings of a successful corporation. Sequences include the selection, presentation, marketing, pricing, advertising and selling of vast array of consumer products, including designer clothes and fur, jewelry, china and porcelain, shoes, electronic products, sportswear and perfumes. Other scenes show the day-to-day demands on the internal management of the company: sales



meetings, development of marketing and advertising strategies, training, personnel practices and sales techniques. Running time is 118 minutes.

**Racetrack** (1985) is about the Belmont Racetrack, one of the world's leading sites for thoroughbred racing. The film highlights the training, maintenance and racing of thoroughbred horses. Everyday occurrences are shown: in the backstretch: the grooming, feeding, shoeing and caring for horses and the preparation for races; at the practice track: the various aspects of training, exercising and timing the horses; at the paddock: the pre-race presentation of the horses; and in the grandstand: betting on and watching the races. Running time is 114 minutes.

**Blind** (1986) features the Alabama Institute for the Deaf and Blind, a school organized around the effort to educate blind and visually-impaired students to be in charge of their own lives. This film addresses the educational programs at the Institute: classes in mobility training, Braille instruction and orientation, as well as traditional subjects such as English, history, science and music. Sequences also show the daily activities of students from kindergarten through the twelfth grade during vocational training, psychological counseling sessions and a wide variety of recreational and athletic programs. Running time is 132 minutes.

**Deaf** (1986) is about the School for the Deaf at the Alabama Institute which practices a theory of total communication, i.e., the use of signs and finger spelling in conjunction with speech, hearing aids, lip reading, gestures and the written word. The film shows sequences dealing with various aspects of this comprehensive training, such as teaching students and parents to sign, speech therapy, psychological counseling, discipline, parental visits, sports and recreational activities, preparing for independent living and working, and developing skills in home and money management. Running time is 164 minutes.

**Adjustment and Work** (1986) begins at the E.H. Gentry Technical Facility at the Alabama Institute for Deaf and Blind which provides evaluation and personal adjustment services to sensory-impaired adults. The Facility also functions as a vocational training center offering technical instruction in fifteen career areas.

*Sequences show the services for adults in personal and work situations as they learn to adjust to their impairments. The film goes on to show work at the Alabama Industries for the Blind, the second largest employer of blind people in the U.S. Running time is 120 minutes.*

***Multi-handicapped*** (1986) shows the day-to-day activities of multi-handicapped and sensory-impaired students and their teachers, dormitory parents and counselors at the Helen Keller School of the Alabama Institute for the Deaf and Blind. The primary mission of the school is to meet the total and living needs of deaf and/or blind children, some of whom also have other disabilities. The film presents situations involving personal hygiene, mobility training, concepts of time and money, self-help and independent living, dormitory life, recreation, sports, vocational training and psychological counseling. Running time is 126 minutes.

***Missile*** (1987) is a film about the 4315th Training Squadron of the Strategic Air Command at Vandenberg Air Force Base in California, the training ground for Air Force officers who man the Launch Control Centers for the Minuteman Intercontinental Ballistic Missiles. The Squadron faces tough issues illustrated in scenes of the film: the discussion of the moral and military issues of nuclear war; the arming, targeting and launching of the missile; protection against terrorist attack; and emergency procedures. The film follows the trainees through the various stages of training through graduation and assignment to staff Launch Control Centers. Running time is 115 minutes.

***Near Death*** (1989) is a film about the Medical Intensive Care Unit at the Beth Israel Hospital in Boston. The film is concerned with how critically ill people face death. More specifically, the film presents the complex interrelationships among patients, families, doctors, nurses, hospital staff and religious advisors as they confront the personal, ethical, medical, psychological, religious and legal issues involved in making decisions about whether or not to give life-sustaining treatment to dying patients. Running time is 358 minutes.

**Central Park** (1989) is a film about the variety of ways in which people make use of the Park – running, boating, walking, skating, music, theater, sports, picnics, parades and concerts. The film also illustrates the complex problems faced by the New York City Parks Department to maintain and preserve the Park and keep it open and accessible to the public. Running time is 176 minutes.

**Aspen** (1991) is a film about a town famous in the nineteenth century for silver mining and famous now for its scenic splendor, mountains, skiing, hiking, music, intellectual activity and fashionable people. The film documents the daily life and activities of the people who live, work, visit and play in Aspen in the winter. Running time is 146 minutes.

**Zoo** (1993) is a film about the Metro Zoo in Miami, Florida, a zoo with 780 animals representing hundreds of species. The film presents the wide diversity of interests and activities at the Zoo and the inter-relatedness of the animal, human, ethical, financial, technical, organizational and research aspects of operating a zoo. Scenes show the care and maintenance of the animals by the keepers, the work of the veterinarians and their staff, and the visits to the Zoo by people from all over the world. Running time is 130 minutes.

**High School II** (1994) is a film about Central Park East Secondary School (CPESS), a successful alternative high school in New York's Spanish Harlem, 90% of whose graduates go on to four-year colleges. The film illustrates CPESS's emphasis on "Habits of Mind" – weighing evidence, considering multiple points of view, seeing connections and relationships, speculating on possibilities and assessing values. The film shows the students learning how to learn, how to reason and how to critique complex issues requiring collaboration, personal responsibility and a tolerance for uncertainty. Running time is 220 minutes.

**Ballet** (1995) is a profile of the work of an important classical dance company, the American Ballet Theatre. This film follows the company as it goes on tour, first rehearsing in its New York studio and later performing in Athens and

*Copenhagen. Choreographers and ballet masters and mistresses are shown at work with principal dancers, soloists and the corps de ballet. Other sequences involve the administrative and fund-raising aspects of the company. Running time is 170 minutes.*

***La Comédie-Française ou L'Amour Joué (1996)** is a film about the oldest continuous repertory company in the world, founded in Paris in the late seventeenth century. This film marks the first time a documentary filmmaker has been allowed to look at all the aspects of the work of this great theatrical company. Sequences in the film include casting sessions, set and costume design, administrative meetings, and rehearsal and performances of four classic French plays: *Don Juan* by Molière, *La Thebaide* by Racine, *La Double Inconstance* by Marivaux and *Occupe-toi d'Amelie* by Feydeau. Running time is 223 minutes.*

***Public Housing (1997)** documents daily life at the Ida B. Wells public housing development in Chicago. The film examines the issues faced by residents, the tenants' council, and the city, state and federal government in maintaining a public housing complex. Scenes illustrate the problems and solutions of job training programs, nursery-school and after-school teenage programs, encounters with the police, drug use, drug education and counseling, and dysfunctional families. Running time is 195 minutes.*

***Belfast, Maine (1999)** is a film about a beautiful old New England port city. It is a portrait of daily life with particular emphasis on the work and the cultural life of the community. Among the activities shown in the film are the work of lobstermen, tug-boat operators, factory workers, shop owners, city counselors, doctors, judges, policemen, teachers, social workers, nurses and ministers. Cultural activities include choir rehearsal, dance class, music lessons and theatre production. The film is about ordinary experience in this small American city. Running time is 248 minutes.*

***Domestic Violence (2001)** was filmed in Tampa, Florida. The film shows the police responding to domestic violence calls and the work of *The Spring*, the*

*principal shelter in Tampa for women and children. Sequences with the police include police response, intervention, and attempted resolution of domestic violence calls. Sequences at the shelter include intake interviews, individual counseling sessions, anger management training, group therapy, staff meetings, and conversations among clients and between clients and staff. Since two thirds of the residents at the shelter are children, the film also has sequences of school activities, therapy sessions for children where domestic violence is discussed, and counseling for parents and children organized around children's issues and experiences with domestic violence. Running time is 196 minutes.*

*A fiction film:*

***Seraphita's Diary*** (1982) *is the story of a famous fashion model who, unable to cope with the fantasies and pressures her beauty induces in others, disappears. The film is a profile of her emotional life and contrasts the fantasies she creates in other people's minds with the strains of her real emotional life as revealed in her diaries. The film stars the well-known model, Apollonia Van Ravenstein. Running time is 90 minutes.*