



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„'Escaping the crisis with irony.'

Künstlerische Strategien der Distanznahme im
beobachtenden Dokumentarfilm“

Verfasser

Jan Zischka

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Ass. Dr. Manfred Öhner

Danksagung

Ich danke meiner älteren Schwester Iina. Insbesondere dafür, dass sie viele Lanzen für mich gebrochen hat. Ich danke meiner jüngeren Schwester Pia. Insbesondere dafür, dass sie mir gezeigt hat, was eine Formatvorlage ist: eine Offenbarung! Ich danke meiner Mutter für Alles, insbesondere für ihre Geduld und ich danke meinem Vater für Alles, insbesondere für das Lektorat dieser Arbeit. Ich danke Max insbesondere für sein großes Verständnis und dafür, dass er sehr streng im Einfordern von Fortschritten dieser Arbeit war. Ich danke Ahu insbesondere für ihr großes Verständnis und für ihre übermäßigen kulinarischen Entschädigungen dafür, dass ich sie vom Flughafen abgeholt habe, was mir, wenn auch mit Buch in der Hand, eine angenehme Ablenkung war. Ich danke Antonia für viele bereichernde Gespräche. Ich danke meiner anderen Antonia dafür, dass sie mir in allen wissenschaftlichen Belangen sehr kompetent und in allen anderen Belangen sehr freundschaftlich ausgeholfen hat. Ich danke Christian, Tina, Michel und ich danke Hannes, insbesondere für Bücher, für die ich keine Mahngebühren bezahlen musste. Ich danke Jakob, weil er gemeint hat, er werde die Arbeit lesen. Auch wenn er dies nicht tun wird, ziehe ich den Dank nicht zurück. Immerhin war er mir als potenzieller Leser eine Motivation. Ich danke Josefine für Alles. Ohne sie hätte ich die Arbeit vielleicht nicht geschrieben. Ich danke meinem Betreuer Univ.-Ass. Dr. Manfred Öhner. Er stand mir, so ich ihm die Möglichkeit dazu gab, in allen Belangen sehr hilfsbereit zur Seite. Ich danke Martina Parenti und Massimo D'Anolfi, die meinen Fragen sehr freundlich und auskunftsfreudig begegneten.

'To have great motion pictures, we must have great audiences, too.'¹

¹ D.W. Griffiths Paraphrase von Walt Whitmans Ausspruch: *'To have great poets, there must be a good audience, too.'* Zit. n.: Grant, Barry Keith: *Voyages of Discovery: The Cinema of Frederick Wiseman*, Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1992, S. 34

1	EINLEITUNG	7
2	BEGRIFFE ZUM BEOBACHTENDEN DOKUMENTARFILM	10
2.1	EIN SUBGENRE DES DOKUMENTARFILMS	10
2.2	DIE 'ERFINDUNG' DES DIRECT CINEMA	11
2.3	DIE PROGRAMMATIK DES DIRECT CINEMA	12
2.3.1	<i>"Für den unkontrollierten Film"</i>	15
2.3.2	<i>Der Einsatz der 'Living Camera'</i>	16
2.3.3	<i>Ein erhöhtes Maß von Selbstkontrolle</i>	18
2.3.4	<i>Schnitt</i>	18
2.3.5	<i>Der Umfang des 'unkontrollierten Films'</i>	20
2.3.6	<i>Verzicht auf den Off-Kommentar</i>	21
2.4	REZEPTIONSBEDINGUNGEN	22
2.4.1	<i>Indirekte Adressierung</i>	24
2.4.2	<i>Die Nähe zum narrativen Spielfilm</i>	25
2.5	UMSETZUNG UND INHALTLICHE AUSRICHTUNG	27
2.5.1	<i>Die Krisen-Struktur</i>	28
2.5.1.1	Bevorzugung monoprotagonistischer Narration	29
2.5.1.2	Weiterentwicklung der Krisen-Struktur	30
2.5.2	<i>Die Suche nach dem 'privilegierten Moment'</i>	31
2.5.2.1	Zur richtigen Zeit am richtigen Ort	32
2.5.2.2	Der 'privilegierte Moment' in Ton und Bild	32
2.5.2.3	Auswirkungen auf das Drehverhältnis	34
2.5.2.4	Über Drehverhältnis und Wahrhaftigkeit	35
2.6	STREITFRAGEN	36
2.6.1	<i>Erste Entgegnung: Manipulation ist unausweichlich</i>	37
2.6.1.1	Die allumfassende Selektivität	37
2.6.1.2	Die unausweichliche Beeinflussung dargestellter Charaktere	38
2.6.2	<i>Zweite Entgegnung: Erkenntnisgewinn erfordert Manipulation</i>	40
2.6.2.1	EXKURS: Abbild-/ vs. Konstruktcharakter des Films	41
2.6.2.2	Comolli: Aufgabe der Manipulation im Direct Cinema	42
2.6.2.3	Oppenheimer: 'when things fly out of control'	43
2.6.3	<i>Vorwurf verzerrter Darstellung durch Nicht-Intervention</i>	43
3	WISEMAN, D'ANOLFI & PARENTI	45
3.1	FREDERICK WISEMAN	45
3.1.1	<i>Wisemans Position im Direct Cinema</i>	46
3.1.2	<i>Die Beobachtung von Institutionen</i>	47
3.1.3	<i>Die Struktur von Wisemans Filmen</i>	48
3.2	MASSIMO D'ANOLFI UND MARTINA PARENTI	49
3.2.1	<i>Filme</i>	50
3.2.2	<i>Zuordnung zum beobachtenden Dokumentarfilm</i>	51
3.3	VERGLEICH MIT WISEMAN UND EINSCHRÄNKUNG DER ANALYSE	53

4	'ESCAPING THE CRISIS WITH IRONY' - KRISE, KRITIK UND IRONIE	56
4.1	VON KRISE UND KRITIK.....	56
4.2	VON IRONIE	57
4.3	VON IRONIE ALS EINER KRITISCHEN HALTUNG UND STRATEGIE	58
5	VERMITTLUNG EINER HALTUNG.....	60
5.1	DIE <i>STIMME</i> DES DOKUMENTARFILMS	60
5.2	OBJEKTIVITÄT UND SUBJEKTIVITÄT IM DIRECT CINEMA.....	62
5.3	FREDERICK WISEMAN: HALTUNG ZUR HALTUNG / AUSSAGE	64
5.3.1	<i>'Mehr Groucho als Karl Marx'</i>	65
5.3.2	<i>Fragen im Geist des Zuschauers/der Zuschauerin</i>	66
5.3.3	<i>Diskursivität bei Wiseman</i>	68
5.3.4	<i>Von 'Eindeutigkeiten' in Wisemans Filmen</i>	70
5.4	STRATEGIEN DER BEDEUTUNGSPRODUKTION BEI WISEMAN	71
5.4.1	<i>Gefundene Bedeutung</i>	73
5.4.2	<i>Generierung von Diskursivität (Die Betonung des Gefundenen)</i>	75
5.4.3	<i>Metaphorik bei Wiseman</i>	77
5.4.4	<i>Komik und Ironie bei Wiseman</i>	79
6	ANALYSE VON 'GREAT EXPECTATIONS'	84
6.1	STRUKTUR UND INHALTLICHE NACHVOLLZIEHBARKEIT	85
6.2	BEMERKUNGEN ÜBER STRUKTUR UND NACHVOLLZIEHBARKEIT.....	93
6.3	ZUSAMMENFASSUNG DES WEITEREN VERLAUFS	93
6.4	DIE SICHTBARKEIT VON PARENTI UND D'ANOLFI IN 'GREAT EXPECTATIONS'	96
6.5	SICHTBARKEIT ALS KOMMENTIERUNGSWEISE	97
6.5.1	<i>Gefundene Bedeutung / sehr suggestive Kommentierung</i>	98
6.5.1.1	<i>'Kein Kommentar'</i>	98
6.5.1.1	<i>(Auktorial intendierte) Entdeckungen und Assoziationen</i>	100
6.5.1.2	<i>Kommentar durch Nicht-Intervention (im Schnitt)</i>	100
6.5.2	<i>Diskursiv generierte Bedeutung / offensive Kommentierung</i>	102
6.5.2.1	<i>Zuspitzungen in der Montage</i>	102
6.5.2.2	<i>Vermeintliche Bild- und Tonscheren</i>	104
7	SCHLUSS.....	106
8	ANHANG	110
8.1	QUELLENVERZEICHNIS	110
8.1	ZUSAMMENFASSUNG / ABSTRACT.....	115
8.2	LEBENS LAUF.....	117

1 Einleitung

Das Zitat 'Escaping the crisis with irony' entstammt einem Interview, das ich mit den italienischen Dokumentarfilmschaffenden Massimo D'Anolfi und Martina Parenti hinsichtlich ihres Umgangs mit Menschen, die sie filmen, geführt habe. Die Aussage bezieht sich auf eine Verhaltensweise, die die beiden gegenüber Personen oder Institutionen einnehmen, deren ideologischen Standpunkt sie nicht vertreten, deren Mitwirken am Film jedoch erforderlich ist. Interessenkonflikte zwischen Filmemachern/Filmemacherinnen und gefilmten Menschen stellen während der Vorbereitung eines Films sowie bei den Dreharbeiten ein klassisches Dilemma des Dokumentarfilms dar. Es kommen folglich unterschiedliche künstlerische wie kommunikative Strategien zur Anwendung, um in Themenbereiche und Institutionen vorzudringen und sie filmisch darstellbar zu machen. Der Einsatz dieser Strategien wird umso dringlicher, je weniger sich die Zusammenarbeit für die am Prozess beteiligten "sozialen Akteure"² zu lohnen scheint, oder von diesen sogar als für sie nachteilig empfunden werden müsste.

Im Film 'Great Expectations' ('Grandi Speranze') von 2009 begleiten D'Anolfi und Parenti sogenannte 'Leader der Zukunft' durch deren unternehmerischen Alltag, der von der Hoffnung auf geschäftliche Erfolge geprägt ist. Auf das Verhältnis zu den Unternehmern ist das titelgebende Zitat bezogen, das so fortgeführt wird: "We decided the irony was the thin line in which we needed to stay and make the spectator decide if he likes it or not."³ Ironie dient den Filmschaffenden demnach als Strategie, um zwischen der eigenen Haltung und den Ansichten jener Charaktere im Film eine kritische Distanz herzustellen.

Albert Maysles, einer der Pioniere des Direct Cinema - jener Form des beobachtenden Dokumentarfilms, die in den 1960er Jahren in den USA entstanden ist - beschreibt als oberstes Prinzip des beobachtenden

² Nichols, Bill: *Introduction to documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 2001, S. 5. Bill Nichols prägte den Begriff 'social actors' für in Dokumentarfilmen dargestellte Charaktere.

³ Massimo D'Anolfi und Martina Parenti: Interview vom 04.07.2014 (via Skype)

Dokumentarfilmemachens: "Distance oneself from a point of view."⁴ Die Arbeiten von D'Anolfi und Parenti können in die Tradition dieser dokumentarischen Strömung, wenn auch in veränderter Form, eingeordnet werden, wie in dieser Arbeit dargestellt werden wird.

Zentrale Frage in dieser Arbeit ist, ob und in welcher Weise die Filmschaffenden, die rein beobachtend und ohne ausdrücklichen Kommentar arbeiten, sichtbar Stellung beziehen zu den Verhaltensweisen der gefilmten Individuen bzw. zu jenem System, das diese Verhaltensweisen in Gang setzt. Findet diese ironische Haltung, die D'Anolfi und Parenti während der Dreharbeiten von 'Great expectations' eingenommen haben, eine Entsprechung im Film? Sollte trotz des Fehlens eines 'Kommentars' eine Kommentierung im Sinne einer Stellungnahme auszumachen sein, knüpft sich daran die Frage, welche Aussagen sich aus der Betrachtung der dabei angewandten formalen Mittel ziehen lassen. Das Interesse richtet sich auf die Frage nach der Prämisse dieser Selbstbeschränkung in der Wahl der kommentatorischen Mittel und impliziert den Zweifel an der Realisierbarkeit einer *reinen* Beobachtung, welche es dem Zuschauer/der Zuschauerin selbst überlässt, sich gegenüber dem Dargestellten zu positionieren. Kann es gelingen, dem Publikum bevorzugte Lesarten nahezulegen, trotz der vorherrschenden Informationsarmut, die den beobachtenden Dokumentarfilm kennzeichnet?

Ich möchte mich im Folgenden über die nötigen begrifflichen Erläuterungen, unter Rekurs auf die Traditionen des beobachtenden Dokumentarfilms, der Frage nach der Einhaltung seitens der behandelten Filmschaffenden, sowie den Spielarten der Umgehung des angeführten Gebots von Maysles widmen. In der abschließenden Analyse des Films von D'Anolfi und Parenti soll versucht werden jene zur Diskussion stehende Übersetzung, einer während der Drehsituation angewendeten Strategie in formale Mittel ihrer Arbeit, aufzuspüren. Da es im beobachtenden Dokumentarfilm darum geht, nicht unmittelbar in das Geschehen einzugreifen, was sich während des Drehprozesses durch die Illusion der Abwesenheit des Filmemachers/der

⁴ <http://mayslesfilms.com/the-documentary> (zuletzt: 05.01.2015)

Filmmacherin kennzeichnet, wird nach jenen Momenten gesucht werden, die dessen/deren auktoriale Signatur preisgeben. Ich möchte die These formulieren, dass sich der beobachtende Dokumentarfilm zwar gegenüber anderen dokumentarischen Formen in größerer *Zurückhaltung* übt, was die Sichtbarkeit der Filmschaffenden und die Offensichtlichkeit ihrer *Haltung* anbelangt, dass dies aber nicht mit *Enthaltung* verwechselt werden sollte.

Die Filme von Frederick Wiseman und die Bezugnahmen zu theoretischen Abhandlungen über das Werk dieses Direct Cinema Filmmachers dienen der Etablierung von Begriffen, die für die Analyse von 'Great expectations' herangezogen werden. Wiseman stellt für D'Anolfi und Parenti eine Inspiration dar, was sich an Ähnlichkeiten von Arbeitsweise und Themenwahl zeigt. Seine Filme dienen auch exemplarisch dazu, Potenziale zu benennen, die dem beobachtenden Dokumentarfilm hinsichtlich der subtilen Benennung seitens eines/einer Filmschaffenden vertretener Standpunkte zueigen sind.

Ich möchte an dieser Stelle darauf hinweisen, dass es sich bei den zu behandelnden Filmschaffenden aus der Geschichte des Direct Cinema ausschließlich um Männer handelt, weshalb an den entsprechenden Stellen nur von *Filmmachern* die Rede sein wird. Der Film 'Great expectations' folgt lediglich *Protagonisten*, weshalb auch hiervon nur die männliche Form gebraucht werden wird.

2 Begriffe zum beobachtenden Dokumentarfilm

2.1 Ein Subgenre des Dokumentarfilms

Die Beobachtung ist ein Gestus, der dem Dokumentarischen, dem Film "der auf wahren Begebenheiten beruht"⁵, seit jeher inhärent ist. Im Laufe des Zwanzigsten Jahrhunderts hat sich im Zuge künstlerischer Strömungen als auch von Umwälzungen im Bereich der Technik ein formal vielseitiges Spektrum filmisch dokumentarischer Arbeits- und Erzählweisen herausgebildet, was eine nicht minder reiche theoretische Auseinandersetzung mit der Klassifikation des dokumentarischen Films in Gang gesetzt hat. So ist ein Subgenre des Dokumentarfilms entstanden, das von der bahnbrechenden Gleichzeitigkeit eines technischen wie dokumentarisch-künstlerischen Fortschritts gekennzeichnet ist: jenes, von dem in dieser Arbeit vornehmlich die Rede sein wird.

Der Filmtheoretiker Bill Nichols trifft für den Dokumentarfilm eine Unterteilung von sechs "modes of representation"⁶: poetisch, expositorisch, partizipatorisch, beobachtend, reflexiv und performativ. Diese Modi bezeichnet er als Subgenres des Dokumentarfilms, in dem die unterschiedlichen Modi der Repräsentation einander zeitlich ablösen oder zu einem bestimmten Punkt der Geschichte überwiegen. Hinsichtlich der Kennzeichnung eines Dokumentarfilms als einem bestimmten Repräsentationsmodus zugehörig, so Nichols, bleibe allerdings ein Spielraum für stilistische oder kulturell bedingte Ausprägungen im Detail.⁷ Nichols führt aus, dass die Zuordenbarkeit auch dann noch gewährleistet sei, wenn sich die unterschiedlichen Modi miteinander vermischen, aber die Charakteristika eines Modus dominierend bleiben würden: "They give structure to the overall film, but they do not dictate or determine every aspect of its

⁵ Dirk Eitzen: *Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus*, in: *Montage/AV: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Marburg: Schüren, 1998/Jg. 7, Nr. 2, S. 14. Eitzen geht hier auf verschiedene Definitionen des Dokumentarfilms ein und beschreibt die diesbezgl. existierenden begrifflichen Uneinigkeiten. sowie: http://www.montage-av.de/pdf/072_1998/07_2_Dirk_Eitzen_Wann_ist_ein_Dokumentarfilm.pdf

⁶ Nichols, Bill: *Introduction to documentary*, a.a.O., S. 99

⁷ Vgl. ebd., S. 99 ff.

organization." ⁸ Dies wird in dieser Arbeit eine Rolle spielen, um die Vermischung von Repräsentationsmodi anhand der zu behandelnden Filmbeispiele aufzuzeigen und den Effekt derselben insbesondere hinsichtlich der Funktion zu überprüfen, den beobachtenden Dokumentarfilm rhetorisch zu erweitern, sowie um sich der Frage nach dem Grund einer solchen Praxis anzunähern.

2.2 Die 'Erfindung' des Direct Cinema

Das Aufkommen des beobachtenden Dokumentarfilms in den 1960er Jahren hatte mehrere Gründe. Unter jenen, die bald die Protagonisten dieses neuen Filmschaffens werden sollten, fand eine Abwendung vom expositorischen Dokumentarfilm und dessen allzu didaktischer und moralisierender Rhetorik mit seinem üblich dominanten Erzählkommentar statt, mit dem Wunsch, sich der Darstellung von Wahrheit anzunähern, wie sie Dziga Vertov bereits in den 1920er Jahren mit dem Begriff der ‚Kino-Pravda‘ proklamiert hatte. Diesem konnte die Durchsetzung seiner Ideen mit der zu seiner Zeit zur Verfügung stehenden Technik nur unvollständig gelingen. Des weiteren wurde eine neue Art der Beobachtung durch die technischen Errungenschaften von tragbaren, geräuscharmen 16mm Kameras und von handlichen Magnetband-Tonaufnahmegeräten, sowie durch die Synchrontonaufnahme möglich. Damit einher ging die Verfügbarkeit von hochempfindlichem Filmmaterial sowie die Entwicklung des Zoomobjektivs. Das Aufkommen des beobachtenden Dokumentarfilms wird häufig als Resultat der Technik definiert und mit der Herstellung der ersten Handkameras im Jahr 1960 gleichgesetzt. Das Verlangen nach der Umsetzung von ästhetischen und inhaltlichen Vorstellungen begleitete jedoch den Gründungsmoment in hohem Maße und jene, die in der Folge zu den Hauptakteuren dieses neuen Dokumentarfilms werden sollten, hatten selbst entscheidend an der Erschaffung der dafür nötigen Kameratechnik mitgewirkt.⁹

⁸ Nichols, Bill: *Introduction to documentary*, a.a.O., S. 100

⁹ Vgl. *The Camera that Changed the World*, R: Mandy Chang, UK 2011

So entstanden etwa zur gleichen Zeit in Frankreich und in den USA verschiedene Bewegungen, die an der Revolutionierung der Technik arbeiteten, um eine ähnlich lautende Vision in die Tat umzusetzen. In Frankreich etablierte sich rund um den Filmemacher und Anthropologen Jean Rouch der Begriff des 'Cinéma Vérité', auf der anderen Seite des Atlantiks die Begriffe 'Cinéma Direct' oder 'Direct Cinema'. Die Bezeichnungen werden immer wieder auch synonym verwendet, wenngleich sich die verschiedenen Praktiken im Detail doch sehr unterscheiden. Stephen Mamber vertritt in seinem Buch 'Cinéma vérité in America' eine unterschiedslose Verwendung, um das Verbindende zu betonen und eine Definition dafür zu liefern: "Cinéma vérité is a practical working method based upon a faith in unmanipulated reality, a refusal to tamper with life as it presents itself."¹⁰ Gemein ist den verschiedenen Praktiken also der Einsatz der synchronen Bild- und Tonaufnahme mit dem Postulat der Aufzeichnung von realen Menschen in realen Situationen und an realen Orten, unter der Verwendung von natürlichem Licht bzw. vorhandenem Kunstlicht und einer flexiblen und intuitiven Handhabung der Kamera und des Originaltons. Man hatte sich des Stativs entledigt und es war endlich möglich, den Menschen filmend 'auf den Fersen' zu bleiben. Der maßgebliche Unterschied zwischen den jeweiligen Herangehensweisen ist darin zu suchen, in welcher Weise sich die Filmemacher auferlegten, wie sie an die Personen herantreten wollten, die sie filmten und wie sie ihre eigene Präsenz im Film verhandelten.

2.3 Die Programmatik des Direct Cinema

Das amerikanische Direct Cinema gestaltete aus den technischen Neuerungen bald eine Programmatik, die die Technik unmittelbar zu reflektieren schien, jedoch eine durch die Technik begründete und über die Technik hinausgehende Methode formulierte. Bei aller Ablehnung der bis dahin gängigen expositorischen Form des Dokumentarfilms durch die Pioniere des Direct Cinema ist für den Vorsatz ihres Schaffens sicherlich das Diktum John Griersons, des bedeutenden Vertreters jenes 'alten' Dokumentarfilms, zutreffend: "Technik

¹⁰ Mamber, Stephen: *Cinéma Vérité in America. Studies in uncontrolled documentary*, Cambridge, Mass./London: MIT Press, 1974, S. 4

hat für sich genommen keine Bedeutung, sie muss immer in Bezug zu dem Zweck stehen, dem sie dient, muss durch den Zweck motiviert sein. Indem sie lernt, ihren Zweck zu erfüllen, entfaltet sie ihre Wirkung."¹¹ Robert Drew, der als Gründungsvater des Direct Cinema gilt, erzählt in einem Interview von 1962 im Rückblick den Entwurf dieses neuen Films, mit dem er sich einer anderen dokumentarischen Dramatik anzunähern gedachte:

"It would be theatre without actors; it would be plays without playwrights; it would be reporting without summary and opinion; it would be the ability to look in on people's lives at crucial times, from which you could deduce certain things and see a kind of truth that can only be gotten by personal experience."¹²

Es ging den Pionieren des Direct Cinema rund um Robert Drew, Richard Leacock und D.A. Pennebaker darum, ein authentisches Gefühl davon zu vermitteln, wie sich das Leben der Menschen, das sie an realen Schauplätzen aufzeichneten, wirklich anfühlte: "the feeling of being there."¹³ Die Lücke zwischen Realitäts- und Filmwahrnehmung sollte mit der neuen Synchrononteknologie aufgehoben werden. Eva Hohenberger beschreibt das vorgebliche Ziel damit, dass die Wahrnehmung eines Dokumentarfilms nunmehr die tatsächliche "Teilhabe an der in ihm aufgehobenen Realität"¹⁴ ersetzen könne. Daniel Deshays meint, die leichte Ausstattung habe den Beginn eines Direct Cinema als "Ort des Politischen" eingeläutet. Die treibende Kraft dahinter sei dem Synchronon zuzuschreiben, der dazu geführt habe, dass die Sprache nun endlich nicht mehr ausschließlich den Mächtigen gehöre.¹⁵

Im Direct Cinema entwickelte sich eine Art Dogmatik, die den gesamten filmischen Prozess umfassen sollte. Jene war, aufgrund des Vertrauens in die

¹¹ Grierson, John: *Neunte Vorlesung: Technik des Tons* (1934), in: Ton. Texte zur Akustik im Dokumentarfilm, Hg. Volko Kamensky; Julian Rohrerhuber, Berlin: Vorwerk 8, 2013, S. 114

¹² <http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/godfather-cinema-verite> (zuletzt: 05.01.2015)

¹³ Leacock, Richard: *The Feeling of Being There. A Filmmaker's Memoir*, Meaulne: Semeion Editions, 2011. Sowie: Winston, Brian: *The Documentary Film as Scientific Inscription*, in: *Theorizing Documentary*, Hg. Michael Renov, New York/London: Routledge, 1993, S. 43

¹⁴ Hohenberger, Eva: *Dokumenarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme*, in: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Hg. Eva Hohenberger, Berlin: Vorwerk 8, 1998, S. 16

¹⁵ Deshays, Daniel: *Film hören* (2010), in: Ton. Texte zur Akustik im Dokumentarfilm, Hg. Volko Kamensky; Julian Rohrerhuber, Berlin: Vorwerk 8, 2013, S. 324

nun möglich gewordene, ausschließliche und unmittelbare, vermeintlich ausdrucksstarke Kraft der Beobachtung von Ereignissen, welche auch ohne die Anwesenheit der Kamera vonstatten gehen würden, von Zurückhaltung in der Manipulation gekennzeichnet, sowohl während der Dreharbeiten, als auch in der Bearbeitung des Materials. In seiner pursten Form also bedeutete dieser Film den Verzicht auf einen extradiegetischen Kommentar, auf den Einsatz extradiegetischer Musik, auf erklärende Zwischentitel, auf Interviews, auf alles folglich, das ein unbeeinflusstes Erleben einer *unkontrollierten* Situation beeinträchtigen würde.

Albert Maysles, mit seinem Bruder David einer der ersten Direct Cinema Filmemacher, führt auf seiner Homepage noch heute die Prinzipien seines dokumentarischen Arbeitens an: "Avoid interviews, narration, a host. [...] Make it experiential, film experience directly, unstaged, uncontrolled."¹⁶ Maysles beschreibt in seinen 'Do's and Dont's' technische Anweisungen, von denen einige sehr prominent mit Direct Cinema identifiziert werden, wie etwa das Gebot, nur mit vorhandenem Licht zu drehen und niemals ein Stativ zu verwenden. Man solle die Kamera ruhig halten und nach Möglichkeit einen Bildstabilisator verwenden, so Maysles. Das Bild sei umso ruhiger je weitwinkliger man filme – im Gehen solle man sehr weitwinklig filmen. Man solle den manuellen Zoom gebrauchen und nicht den elektrischen. Man solle überdies das Kamerahandbuch so intensiv studieren als möglich und in Büchern über Fotografie etwas über Bildkomposition lernen.¹⁷

Die schon in den Anfangsjahren geltende Dogmatik des Direct Cinema leitete sich aus der proklamierten Abgrenzung zur Tradition ab. Die Methode gründet auf der Ablehnung von bis dahin gängigen dokumentarischen Erzählimperativen, sowie auf einer Rhetorik der Beschränkung, nicht zuletzt der künstlerischen Autorenschaft.

¹⁶ <http://mayslesfilms.com/the-documentary> (zuletzt: 05.01.2015)

¹⁷ Vgl. ebd.

2.3.1 "Für den unkontrollierten Film"¹⁸

Der Dokumentarfilm wird im Allgemeinen häufig in Abgrenzung zum fiktionalen Film hinsichtlich seines verminderten Vermögens der Ausübung von Kontrolle beschrieben. Es ist sicher richtig, dass der Dokumentarfilm gegenüber dem Spielfilm mit einem größeren Spektrum an Unplanbarkeiten konfrontiert ist. Bill Nichols relativiert jedoch das Gewicht dieses Unterscheidungsmerkmals plausibel, indem er auf die Verfahrensweisen früherer expositorischer oder poetischer Dokumentarfilme hinweist, in denen Filmemacher großen Einfluss auf die zu filmenden Charaktere ausübten, sowie viele Produktionsschritte nur unter einem großen Planungsaufwand vonstatten gehen konnten.¹⁹

Leacock beruft sich in seiner Proklamation 'Für den unkontrollierten Film' auf Leo Tolstojs 1906 gemachten Entwurf eines Filmemachers als einem Beobachter oder Zeugen, "der das Wesen dessen, was um ihn herum stattfindet einfängt, auswählt, arrangiert, aber niemals das Ereignis selbst kontrolliert", um zu folgern, dass es nun endlich möglich wäre, "dass die Bedeutung dessen, was stattfindet, über die Konzeptionen des Filmherstellers hinausgeht, weil er schließlich das letzte Rätsel, die Wirklichkeit, beobachtet."²⁰ Leacock sieht nun also diesen Moment gekommen, an dem sich der Film an der Wirklichkeit bereichern kann, nachdem er sich von der Anschauung der Wirklichkeit eines einzelnen und ihrer so allzu strikt eingeschränkten Darstellungsmöglichkeit gelöst hat. Diese den Auftrag des Regisseurs relativierende Haltung fügt auch Robert Drew seiner oben angeführten Konzipierung des neuen Films hinzu: "The filmmaker's personality is in no way directly involved in directing the action."²¹ Es sollte fortan keine Inszenierung der Personen und Ereignisse mehr geben, wie es vormals auch im Dokumentarfilm noch oft nötig war. Der Filmemacher soll fortan weder länger als Regisseur noch als Autor im klassischen Sinne fungieren, sondern als Beobachter, der, abgesehen von den

¹⁸ Leacock, Richard: *Für den unkontrollierten Film*, in: Filmkritik Nr. 3, Frankfurt am Main, 1964, S. 127

¹⁹ Vgl. Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 1991, S. 13

²⁰ Leacock, Richard: *Für den unkontrollierten Film*, a.a.O., S. 127

²¹ Bachmann, Gideon: *The Frontiers of Realist Cinema. The Work of Ricky Leacock*, in: Film Culture (22-23), New York: 1961, S. 14

nötigen Dispositionen, derer die filmische Beobachtung bedarf, keinen Einfluss auf das Beobachtete ausüben soll. Leacock beschreibt die 'Spielregeln' als sehr streng:

"Never ask a question; never ask anyone to do anything; never ask anyone to repeat an act or phrase that you missed; never pay anyone."²²

Stephen Mamber führt aus: "Cinéma vérité asks nothing of the people beyond their permission to be filmed."²³ Für die Haltung des unkontrollierenden Beobachtens hat sich der Begriff der 'Nicht-Intervention' etabliert. In keiner Weise in das reale Geschehen einzugreifen ist *das* zentrale Anliegen des Direct Cinema und zugleich auch der gewichtigste Punkt, in dem es sich von der Praxis seines französischen Pendants unterscheidet. Alles sollte sich so ereignen, als wären die Filmemacher nicht anwesend, was mit dem Vergleich dieses Beobachtungsmodus mit dem Bild einer Fliege an der Wand ('fly on the wall') versinnbildlicht ist.²⁴ Nichts sollte für die Zuschauer/Zuschauerinnen den Eindruck schmälern, dass die handelnden Personen unverfälscht sich selbst darstellen und somit ein authentisches, situatives Miterleben ohne Zwischenschaltung einer auktorialen Ebene gewährleistet sei.

2.3.2 Der Einsatz der 'Living Camera'

Die Schwerfälligkeit der Produktionsprozesse, die der frühe Dokumentarfilm mit dem konventionellen Spielfilm teilte, wird in einem Zitat Jean Renoirs deutlich, welches einem Interview mit André Bazin entstammt:

"Im heutigen Film ist die Kamera eine Art Gott geworden. Man hat eine Kamera, festgeschraubt auf ihrem Stativ oder Kran, die einem heidnischen Altar gleicht; drumherum stehen die Hohenpriester – Regisseur, Kameramann, Assistenten – welche Opfer vor die

²² Zit. n. Winston, Brian: *Claiming the Real. The Griersonian Documentary and its Legitimations*, London: British Film Institute, 1995, S. 162

²³ Mamber, Stephen: *Cinéma Vérité in America. Studies in uncontrolled documentary*, a.a.O., S. 2

²⁴ Die französischen Cinéma Vérité-Filmemacher wurden mit dem Begriff 'fly in the soup' gekennzeichnet.

Kamera schleppen und sie den Flammen überantworten, und die Kamera steht da, unbewegt – oder fast –, und wenn sie sich doch bewegt, folgt sie den Mustern, die die Hohenpriester festgelegt haben, nicht die Opfer..."²⁵

Richard Leacock bedient sich dieser Beschreibung, um zu unterstreichen, dass nunmehr die Kamera zu den Menschen gebracht werden sollte und nicht länger die Menschen vor die Kamera. Die technischen Entwicklungen hatten es ermöglicht, dem Lauf der Dinge und dem Gang der Menschen spontan und entfesselt zu folgen, dabei den Dingen und Menschen die Kontrolle zu übertragen und sich ihren Bewegungen filmend zu unterwerfen. Durch den Einsatz dieser 'Living camera' entstand ein Eindruck von Unmittelbarkeit, der von der Bewegungsfreiheit in der Kameraführung ausging und in dem auch visuelle Mängel zur Tugend erklärt werden konnten. Reißschwenks, Unschärfen oder Belichtungsfehler galten als Indikatoren der Authentizität des Beobachteten²⁶ und erweckten den Anschein, dass die Realität in ihrer "Komplexität und Ambiguität nicht von vornherein durch eine konzeptionelle Sichtweise beschnitten ist."²⁷ Die Kadrierung der bewegten Kamera fungiere wie eine "bewegliche Maske", meint Monika Beyerle, die auch die Welt außerhalb des Bildausschnitts für anwesend erkläre, weil diese "jederzeit vergegenwärtigt werden und ins Bild dringen kann."²⁸ Klaus Wildenhahn, Pionier einer deutschen Variante des Direct Cinema, meint, angesichts der Methode und der unvorhersehbaren, situationsabhängigen Umstände müssten "Unebenheiten in Stil und Aussage" in Kauf genommen werden. Filmemacher seien "keine Arrangeure von Aufnahmematerial, sie laufen dem Material nach; das macht sie im wörtlichen Sinne manchmal atemlos und diese Spannung schlägt sich in der Form nieder."²⁹ Der dokumentarische Inhalt bestimme seine Form, was das

²⁵ Zit. n. Leacock, Richard: *Für den unkontrollierten Film*, a.a.O., S.127

²⁶ Vgl. Hißnauer, Christian / Schmidt, Bernd: *Wegmarken des Fernsehdocumentarismus. Die Hamburger Schulen*, Konstanz: UVK, 2013, S. 218

²⁷ Beyerle, Monika: *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997, S. 110

²⁸ Ebd., S. 113

²⁹ Wildenhahn, Klaus: *Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Lesestunden*, Hg. Hilmar Hoffmann; Walter Schobert, Frankfurt: Kommunales Kino Frankfurt, 1975, S. 61

Gegenteil von Formalismus sei, so Wildenhahn. Die Unebenheiten bei der Aufnahme dürften in der Montage nicht "wegmanipuliert" werden.³⁰

2.3.3 Ein erhöhtes Maß von Selbstkontrolle

Nichols meint, dass die Methode des unkontrollierten Films eine Art des Nicht-Intervenierens vorausgesetzt habe, die große Anforderungen an die Filmemacher dahingehend stellte, eine Art von Kontrolle auszuüben, die kaum zu bemerken war. Das Filmteam musste *Kontrolle* neu definieren, um den für sich geforderten Grad von Abwesenheit in der zwangsläufigen Anwesenheit zu erreichen: "The discipline and control of mise-en-scène that would have been directed toward what occurs in front of the camera gets turned on those behind it."³¹ Dass die Aufgabe von herkömmlichen kontrollierten oder kontrollierbaren Verfahrensweisen mit der Konsequenz eines erhöhten Maßes von Selbstkontrolle einhergeht, erklärt auch die dogmatische Note, die dieser Strömung dokumentarischen Filmschaffens anhaftet.

2.3.4 Schnitt

Die Forderung nach dem 'unkontrollierten Film' enthält weitreichende Implikationen. Nebst dem Vorsatz, während der Aufnahme nicht zu intervenieren und die sozialen Akteure/Akteurinnen durch die Anwesenheit der Kamera nicht zu beeinflussen, galt es, das Konzept der Nicht-Intervention auf die weiteren Produktionsschritte in der Fertigung des Films auszuweiten, um dem Anspruch gerecht zu werden, eine *insgesamt* möglichst getreue Abbildung der Wirklichkeit zu erlangen. Die Montage stellte die Filmemacher des Direct Cinema diesbezüglich vor eine Herausforderung, da es ein Paradoxon darzustellen scheint, nicht einzugreifen und dennoch etwas zusammenzufügen, wie es das Wesen des Schnitts ausmacht. Die Frage, wie ein zusammenhängender Bilderfluss zu durchtrennen sei, stand folglich zentral zur Diskussion.

³⁰ Wildenhahn, Klaus: *Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Lesestunden*, a.a.O., S. 61

³¹ Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, a.a.O., S. 14

"Realzeit gilt als *ehrlicher* als Filmzeit; daher hält man die lange Einstellung [...] und eine minimale oder gar keine Montage [...] für angemessener, wenn man Verzerrungen bei der Strukturierung des Materials vermeiden will."³² Trinh T. Minh-ha's Beschreibung der Ansprüche des Direct Cinema ist zwar etwas polemisch, aber zutreffend. Albert Maysles gedachte sogar, überhaupt keine Schnitte mehr zu machen.³³ Er meinte, die Menschen, die die Filme schneiden, wären im Konflikt mit jenen, die sie aufgenommen hatten: "The raw material doesn't want to be shaped. It wants to maintain its truthfulness."³⁴ Es sei ein Streitgespräch zwischen Inhalt und Form, das letztere mit dem Argument gewinne: "If you don't let me put this into a form, no one is going to see it and the elements of truth in the raw material will never reach the audience with any impact, with any artistry, or whatever."³⁵ Es herrschte die Annahme vor, dass der Schnitt sich der Wahrheit durch eine Beibehaltung der Chronologie der realen Ereignisse am ehesten annähere. Richard Leacock meinte, der Dokumentarfilmer solle den achronologischen Schnitt meiden wie die Pest.³⁶

Frederick Wiseman schließlich, Direct Cinema Filmemacher der zweiten Stunde, wandte Montage in ganz anderer Weise an. Er zweifelte grundlegend die Bedeutung des rohen Materials an und meinte, man müsse ein Arrangement der Einstellungen treffen, welches einer anderen Prämisse gehorche als der lediglichen Befolgung der natürlichen Chronologie der Ereignisse. Während des Schneidens erarbeite er eine Theorie über die Ereignisse, wie er sagt, die er in der Struktur des Films reflektiere.³⁷ Der Frage nach der Diskursivität von rohem Material und nach dessen Strukturierung im Sinne einer Bedeutungsproduktion widmet sich auch Tom Gunning, wenn er Dokumentarfilme und 'Ansichten' nach

³² Trinh T., Minh-ha: *Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung*, in: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Hg. Eva Hohenberger, Berlin: Vorwerk 8, 1998, S. 280. Vgl. Trinh T., Minh-ha: *The Totalizing Quest of Meaning*, in: *Theorizing Documentary*, Hg. Michael Renov, New York/London: Routledge, 1993, S. 94 f.

³³ Vgl. Winston, Brian: *Claiming the Real. The Griersonian Documentary and its Legitimations*, a.a.O., S. 150

³⁴ Levin, G. Roy: *Documentary Explorations: 15 Interviews with Film-makers (Albert and David Maysles)*, Garden City/NY: Anchor Press, 1971, S. 277

³⁵ Ebd.

³⁶ Vgl. Grant, Barry Keith: *Voyages of Discovery: The Cinema of Frederick Wiseman*, Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1992, S. 21

³⁷ Vgl. ebd., S. 24 bzw. Levin, G. Roy: *Documentary Explorations: 15 Interviews with Film-makers (Frederick Wiseman)*, a.a.O., S. 318

dem Grad, der Methode und dem Zweck der Interpretation voneinander unterscheidet. 'Ansichten' nennt Gunning ganz frühe Formen des nicht fiktionalen Films, die auf dem Akt des Schauens beruhen. Aus den 'Ansichten', als lediglicher Aneinanderreihung einzelner Einstellungen, wäre durch die diskursive Gestaltung von "natürlichem Material" der Dokumentarfilm entstanden, in dem "die Bilder in eine Argumentation eingebettet werden und als Beweismittel zur Unterstützung oder Verstärkung eines Diskurses dienen"³⁸, so Gunning. Auch wenn angenommen werden kann, dass Maysles dem Rohmaterial eine andere Art von Diskursivität beimisst, als Gunning den 'Ansichten', kann gesagt werden, dass die Montage im Direct Cinema weniger kompromisslos bewertet wurde als andere formale Elemente, was zu einer reichen Untersuchung der Möglichkeiten ihrer Bedeutungsproduktion führen kann.

2.3.5 Der Umfang des 'unkontrollierten Films'

Den Diskussionsraum um die Grenzen der Reduzierung von Eingriffen in die durch den 'unkontrollierten Film' abzubildende Wirklichkeit deutet Jean-Louis Comolli an: "Man weiß, wo das cinema direct beginnt, nicht aber, wo es aufhört."³⁹ Die Ausweitung des Konzepts der Nicht-Intervention, wie sie für den Schnitt überlegt ist, sollte sich jedenfalls in der weiteren Postproduktion fortsetzen. Die Gestaltung der Tonspur sollte den Prinzipien gehorchen bzw. sich in ihrer Quasi-Eigenständigkeit und der *lediglichen* Abhängigkeit ihrer Synchronizität mit den Bildern der realen Welt behaupten. Der Einsatz von Musik wurde als konform empfunden, solange sie ihren Ursprung in der Realität hatte, von der der Film erzählte und nicht nachträglich hinzugefügt wurde. Die Originaltöne sollten die frühere, mittels eines nachträglich hinzugefügten Voice Overs den Schnitt strukturierende Tonspur ersetzen.

³⁸ Gunning, Tom: *Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der 'Ansicht'*, in: KINtop 4, Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films, Hg. Frank Kessler (Nijmegen); Sabine Lenk (Paris); Martin Loiperdinger (Frankfurt am Main), Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1995, S. 117

³⁹ Comolli, Jean-Louis: *Der Umweg über das 'direct'*, in: Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Hg. Eva Hohenberger, Berlin: Vorwerk 8, 1998, S. 218

2.3.6 Verzicht auf den Off-Kommentar

Der Verzicht auf den bis dato kanonisierten Gebrauch eines begleitenden Off-Kommentars ist eines der hauptsächlichsten, aber auch hauptsächlich umstrittenen Merkmale des beobachtenden Dokumentarfilms. Der Entfall dieser sprachlichen Kommentarebene entspricht dem Gestus, die auktoriale Kontrolle zu verringern und die Möglichkeiten des Synchrontons an dieser Maxime zu überprüfen. Die Auswirkungen, die dieses Charakteristikum in Bezug auf die Nachvollziehbarkeit der filmischen Erzählung sowie die Adressierungsweise derselben ausübt, soll im Folgenden thematisiert werden. Gegenüber der Verwendung eines Voice Over Kommentars, der oft dogmatisch wirke, jedoch analytische Präzision besitzen könne, bestehe für die indirekte Adressierung jedenfalls die Gefahr der Unverständlichkeit, da eine lenkende Hand zu fehlen scheine, so Bill Nichols.⁴⁰ John Grierson, hatte sich skeptisch gegenüber dem Originalton geäußert, gerade weil dieser nicht der Kontrolle unterliege: "Es gibt keine unkontrollierte Kunst. [...] Der Regisseur muss seinen Ton ebenso wie seine Bilder selbst erzeugen, und da er den Originalton nicht selbst hervorbringen kann, muss er ihn für seine Zwecke orchestrieren."⁴¹ Durch das Fehlen einer Erzählerstimme wurde die Verringerung der Distanz zwischen den filmischen Ereignissen und dem Publikum angestrebt, fasst Giovanna Chesler das Bestreben zusammen.⁴² Louis Marcorelles propagiert kämpferisch die kommentarlose Erzählweise:

"Tausende von Stümpfern haben dafür gesorgt, daß man den Dokumentarfilm für eine todlangweilige Form des Filmemachens hält, wie eine entfremdete Konsumgesellschaft sie verdient zu haben scheint – die Kunst nämlich, in einem Film mit einem aufgesetzten Kommentar viel zu reden und doch nichts zu sagen und zu zeigen."⁴³

⁴⁰ Vgl. Nichols, Bill: *Dokumentarfilm - Theorie und Praxis* (1976), in: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, a.a.O., S. 150 f.

⁴¹ Braun, Vivian/Wright, Basil: *Manifest: Gespräch über Ton* (1934), in: *Ton. Texte zur Akustik im Dokumentarfilm*, Hg. Volko Kamensky; Julian Rohrer, Berlin: Vorwerk 8, 2013, S. 125

⁴² Vgl. Chesler, Giovanna: *Die Realität der Tonspur. Frederick Wiseman und das beobachtende Mikrofon*, in: *Frederick Wiseman. Kino des Sozialen*, Hg. Eva Hohenberger, Berlin: Vorwerk 8, 2009, S. 145

⁴³ Zit. n. Trinh T., Minh-ha: *Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung*, a.a.O., S. 280. Vgl. Marcorelles, Louis: *Living Cinema: New Directions in Contemporary Film-making*, New York: Praeger, 1973, S. 37

2.4 Rezeptionsbedingungen

Das Fehlen jener 'lenkenden Hand' hat weitreichende Folgen auf die Anforderungen, die das Direct Cinema gegenüber vorhergehenden dokumentarischen Erzählformen an sein Publikum stellt. So wird der beobachtende Dokumentarfilm häufig als sehr 'verwundbar' durch die Vordisposition seines Publikums beschrieben, da er dessen Vorurteilen beinahe ungeschützt ausgesetzt sei: "The audience will assess what it sees according to social assumptions and habitual ways of seeing, including biases, that it brings to the film."⁴⁴ Bill Nichols beschreibt die Arbeit des Zuschauers/der Zuschauerin als eine geübte und gelernte Aktivität, die darin bestehe, Verknüpfungen zwischen dem filmischen Text und dem eigenen Vorwissen herzustellen.⁴⁵ Häufig wird im beobachtenden Dokumentarfilm davon abgesehen, auch auf anderem Wege als jenem des klassischen Erzählkommentars, übersichtlich Informationen über das *wie*, *was*, *wann* oder *warum* einer Situation oder eines Themas bereitzustellen. Derlei Aufklärungen erfolgen meist beiläufig oder zufällig, etwa während in den Filmen stattfindender Dialoge. Dies unterstreicht die große Bedeutung nicht nur des Vorwissens des Publikums für die Lesart der Filme, sondern auch der jeweiligen ideologischen Präferenzen. "Any understanding we gain of the campaign is a sort of fortunate by-product of our own political and, now, historical knowledge,"⁴⁶ meint Brian Winston über den Film 'Primary', welcher den Vorwahlkampf des damaligen Senators John F. Kennedy im Jahr 1960 zum Thema hat. Die Rezeption von Dokumentarfilmen sei aus dem Glauben an die indexikalische Verbindung zwischen der filmischen Darstellung der Welt und ihrer außerfilmischen Existenz heraus durch ein epistemisches Bedürfnis getrieben, das sich in einer permanenten Fragehaltung gegenüber dem Dargestellten äußere, meint Nichols, etwa: "*How did this come to pass? [...] How does this institution work? [...] What happens to people in a situation like this? [...] What is the source of the problem and how bad is it? [...] How do members of another culture organize their lives?*"⁴⁷ Dieser

⁴⁴ Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, a.a.O., S. 93

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 24

⁴⁶ Winston, Brian: *Claiming the Real. The Griersonian Documentary and its Legitimations*, a.a.O., S. 152

⁴⁷ Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, a.a.O., S. 30 f.

grundsätzlichen Wissensbegier seitens des Publikums begegnet der beobachtende Dokumentarfilm mit einigen Hürden, denn nicht die Vermittlung von verstandesmäßigem Wissen steht hier im Vordergrund, sondern "gefühlsmäßiges Sich-Hineinversetzen", sodass sich "ein Verständnis der Zusammenhänge aufgrund einer eigenständigen Interpretation des Gesehenen ermöglicht,"⁴⁸ führt Monika Beyerle aus. Es gehe also weniger um die rationale Erklärung der Welt, als vielmehr darum, "die Wirklichkeit in Form einer sinnlichen Erfahrung" zu enthüllen, "in der sich die immanente Ambiguität des Realen widerspiegelt."⁴⁹ Der "Impuls zur Dekontextualisierung" seitens des Direct Cinema, sei auf den Versuch zurückzuführen, die "Vieldeutigkeit des Gezeigten"⁵⁰ zu konservieren, so Beyerle. Es solle dementsprechend jede "formale Überanstrengung in Richtung auf Glätte und Typisierung wegfallen,"⁵¹ bekräftigt Klaus Wildenhahn. Die daraus resultierende "Unebenheit des Dokumentarfilms" eröffne dem Rezipienten/der Rezipientin erst die Sichtbarkeit jener stattgefundenen "Unterhaltung zwischen Filmemacher und Gefilmten", was ihn/sie in diese Diskussion endlich auf Augenhöhe einbeziehe.⁵² Die unterschiedlichen Arten des Wissens eines Zuschauers/einer Zuschauerin, welche François Jost als "semiotisches Wissen" (Erkenntnis der ikonischen Analogie), "pragmatisches Wissen" (Kenntnis der Welt / 'enzyklopädische Kompetenz') und "wirklich diskursives Wissen" (Reflexion über den filmischen Verarbeitungsprozesses) zusammenfasst,⁵³ werden durch den beobachtenden Dokumentarfilm aufgrund der genannten Faktoren, welche im Folgenden ausgeführt werden, in gänzlich verschiedener Weise beansprucht als in anderen dokumentarischen Subgenres.

⁴⁸ Beyerle, Monika: *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*, a.a.O., S. 68

⁴⁹ Ebd., S. 117

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Wildenhahn, Klaus: *Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Lesestunden*, Hg. Hilmar Hoffmann; Walter Schobert, Frankfurt: Kommunales Kino Frankfurt, 1975, S. 62

⁵² Ebd.

⁵³ Jost, François: *Der Dokumentarfilm: Narratologische Ansätze* (1986), in: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Hg. Eva Hohenberger, Berlin: Vorwerk 8, 1998, S. 197

2.4.1 Indirekte Adressierung

Bill Nichols unterscheidet zwischen direkter und indirekter Adressierung in Abhängigkeit davon, "ob der Betrachter explizit als Subjekt, an den der Film sich richtet, angesprochen wird oder nicht."⁵⁴ Die Direkte Adressierung erfolge etwa über die Ebene eines Sprechers/einer Sprecherin, eines Voice Over-Kommentars, der in die Betrachtung der Ereignisse im Film erläuternd zwischengeschaltet ist und die Perspektive des Films oder des Filmemachers/der Filmemacherin repräsentiere. Ebenso zählt der Einsatz von Interviews zur direkten Adressierungsweise, da hier die Fragen des Filmemachers/der Filmemacherin aus dem Geiste des Zuschauers/der Zuschauerin gestellt sind und die Antworten eben konkret für dessen Informationsgewinn angedacht sind. Die indirekte Adressierung, nach der hingegen der beobachtende Dokumentarfilm verfährt, ist dadurch charakterisiert, dass sich die dargestellten Ereignisse in vollem Umfang aus sich selbst heraus zu entfalten scheinen. Monika Beyerle beschreibt den Unterschied zwischen der direkten Adressierung eines "Erklärdokumentarismus" und der indirekten Adressierung des beobachtenden Dokumentarfilms damit, dass sich ersterer durch die "Tendenz zu Generalisierung und Distanziertheit" auszeichne und letzterer auf "Partikularisierung und Intimität und Nähe" abziele.⁵⁵ Während die direkte Adressierung den Zuschauer/die Zuschauerin also vom Dargestellten distanzieren, vermittele die indirekte Adressierung den Eindruck möglichst unmittelbarer Teilhabe am Geschehen. Diese daraus sich ableitende unterschiedliche Verortung des Zuschauers/der Zuschauerin gehe auch mit der Trennung von einer "diskursiven" bzw. einer "historischen" Aussageform einher, zweier Begriffe, die Beyerle vom französischen Sprachwissenschaftlers Émile Benveniste entlehnt.⁵⁶ Unter Diskurs versteht Benveniste das Verhältnis zwischen beeinflussenden Produzierenden und beeinflussten Rezipierenden: "Die Subjektivität der Botschaft ist direkt zu erkennen, eine Meinung wird

⁵⁴ Nichols, Bill: *Dokumentarfilm - Theorie und Praxis* (1976), a.a.O., S. 151

⁵⁵ Beyerle, Monika: *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*, a.a.O., S. 120

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 123

explizit geäußert."⁵⁷ Die historische Erzählweise betone hingegen den Eindruck objektiver Wiedergabe und verschleierte die Existenz eines Erzählers/einer Erzählerin: "Die Ereignisse werden so dargestellt, wie sie sich zugetragen haben, in dem Maße, in dem sie am Horizont der Geschichte erscheinen. Niemand spricht hier; die Ereignisse scheinen sich selbst zu erzählen."⁵⁸

2.4.2 Die Nähe zum narrativen Spielfilm

Bill Nichols meint, die indirekte Adressierung sei der Hauptmodus des Narrativen und aufgrund ihrer Geschlossenheit für die Konstitution einer fiktionalen Realitätsebene wichtig, der Diegese. Soziale Akteure/Akteurinnen würden so eine außertextuelle Autonomie besitzen, wie sie den Figuren eines Spielfilms anhaftet.⁵⁹ Der 'unkontrollierte Film' hat sich folglich mit dieser Art des Aufbaus einer Diegese, die der kommentarlosen Beobachtung von unkontrollierten sozialen Akteuren/Akteurinnen entspringt, deren Welt sich dem Zuschauer/der Zuschauerin in Synchronizität von Bild und Ton vermittelt, fiktionalen Erzählstrukturen angenähert.

Dass der herkömmliche Off-Kommentar als konkreter Ausdruck einer Auktorialität, die die zeitliche Gliederung eines Films vornimmt, entfällt, stelle den beobachtenden Dokumentarfilm vor die Herausforderung, "den Realitätseindruck gelebter Zeit ohne die Eindeutigkeit einer auktorialen Stimme zu vermitteln"⁶⁰, meint Giovanna Chesler. Monika Beyerle spricht von einem "zwischen Anlehnung und Differenz changierende[n] Verhältnis von Direct Cinema und Spielfilm,"⁶¹ wenn sie meint, dass beide mit einem Eindruck von Transparenz einhergehen würden, diesen jedoch in unterschiedlicher Weise zu nutzen suchten. Der Spielfilm sei darum bemüht, die Überzeugungskraft einer in

⁵⁷ Beyerle, Monika: *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*, a.a.O., S. 123

⁵⁸ Benveniste, Emil: *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, München: List Verlag, 1974, S. 269

⁵⁹ Vgl. Nichols, Bill: *Dokumentarfilm - Theorie und Praxis* (1976), a.a.O., S. 152 f.

⁶⁰ Chesler, Giovanna: *Die Realität der Tonspur. Frederick Wiseman und das beobachtende Mikrofon*, a.a.O., S. 141

⁶¹ Beyerle, Monika: *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*, a.a.O., S. 17

einer imaginären Welt spielenden Geschichte zu stärken, während dokumentarische Formen wie das Direct Cinema daran interessiert seien, den Signifikationsprozess zu naturalisieren und "die Produktion von Bedeutung aus dem filmischen Text in die Realität selbst zu verlagern."⁶² Beyerle meint, die "denotierte Botschaft" schiebe sich dadurch in der Wahrnehmung des Publikums über die "konnotierte", was gestützt werde durch die Aufrechterhaltung der natürlichen Chronologie der Ereignisse und durch den Einsatz langer Kameraeinstellungen anstelle von Schnitten.⁶³ Allerdings trägt auch der Rückgriff auf die Tradition des unsichtbaren Schnitts, des 'continuity editings', welches sich in der Stummfilmzeit etabliert hatte und dessen sich der klassische Spielfilm nach wie vor bedient, dazu bei, den Entstehungsprozess und die filmische Apparatur insgesamt zu verschleiern. Eva Hohenberger weist auf die Angriffsfläche hin, die die Bemühungen des beobachtenden Dokumentarfilms dadurch umgibt, dass er jene "Unsichtbarkeit der Mittel zugunsten der Präsenz des Dargestellten"⁶⁴ zu suggerieren scheine:

"[...] so schottet der beobachtende Dokumentarfilm die Wirklichkeit in einer selbstexplikativen filmischen Erzählung ab, in der nichts mehr darauf hinweist, dass das, wovon sie erzählt, auch außerhalb ihrer Erzählung existiert."⁶⁵

Monika Beyerle stützt sich auf Bill Nichols Ausführungen über die Gemeinsamkeit zwischen realistischen Spielfilmen und dokumentarischen Formen wie dem Direct Cinema in ihrem Bestreben, "den von ihnen eingenommenen Standpunkt gegenüber der Welt zu kaschieren und Erfahrungen und Ansichten so zu präsentieren, als seien sie vorgegeben und würden lediglich enthüllt und widergespiegelt."⁶⁶

⁶² Beyerle, Monika: *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*, a.a.O., S. 25

⁶³ Ebd., S. 66

⁶⁴ Hohenberger, Eva: *Dokumenarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme*, a.a.O., S. 24

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Zit. n. Beyerle, Monika: *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*, a.a.O., S. 62 f.

Dass im übrigen aber nicht nur der beobachtende Dokumentarfilm narrative Strukturen des klassischen Spielfilms nachahmt, konstatiert Jean-Louis Comolli, wenn er betont, dass umgekehrt auch der fiktionale Film immer deutlicher auf Techniken und Methoden des Direct Cinema zurückgegriffen habe. Er sieht diese Anlehnung etwa in Filmen von Jacques Rivette ('L'amour fou'), oder von Jean-Luc Godard, John Cassavetes, sowie in den Filmen von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet.⁶⁷

2.5 Umsetzung und inhaltliche Ausrichtung

Obwohl David Maysles meint, "the content does dictate the form,"⁶⁸ stellt sich doch die Frage, welche inhaltliche Ausrichtung die neue Technik und das von den Direct Cinema Filmemachern propagierte Ethos bedingt hat: die Frage nach einer Geschichte, die sich ohne Intervention erzählen lässt. Die Anforderungen sind klar gesteckt: Es wird ohne Skript gedreht, es werden keine Interviews geführt, kein Erzählkommentar würde die Ereignisse nachträglich aufschlüsseln und zusammenfügen. Das Beobachtete müsste folglich 'selbsterklärend' sein. Es entwickelten sich unterschiedliche thematische Schwerpunkte, mit denen man meinte, sowohl den methodischen Vorgaben, als auch dem Anspruch einer spannenden dramatischen Erzählung gerecht werden zu können. Der erste von 'Drew Associates' gedrehte Film 'Primary' widmet sich dem Vorwahlkampf des damaligen Senators John F. Kennedy. Der Film wurde in nur vier Tagen von mehreren Teams zu je zwei Mann gedreht. Berühmt geworden ist die Aufnahme von Kennedys Schreiten durch die Menschenmenge, dem die Kamera eine Minute lang folgt, unbeachtet sowohl vom Protagonisten als auch den begeisterten Umstehenden. Das Bestehen dieser ersten Prüfung des Direct Cinema gelang dadurch, dass das Thema eine von den Filmaufnahmen unabhängige und spannende dramatische Struktur aufwies, die die Spannung der dramatischen Struktur des Films determinierte. Es ging folglich darum, jene Themen des wirklichen Lebens aufzuspüren, deren natürliche Dramaturgie sich

⁶⁷ Vgl. Comolli, Jean-Louis: *Der Umweg über das 'direct'*, a.a.O., S. 218

⁶⁸ Levin, G. Roy: *Documentary Explorations: 15 Interviews with Film-makers (Albert and David Maysles)*, a.a.O., S. 277

leicht im Filmischen spiegeln ließe. "Studies of death, especially by cancer became something of a commonplace in documentary output,"⁶⁹ konstatiert Brian Winston. Ebenso waren Ehekrisen und der Zerfall familiärer Strukturen wiederkehrende Themen. Direct Cinema habe überdies das Genre des Rock-/Tourfilms zu einer der populärsten und kommerziell gewinnbringendsten Gattungen des Dokumentarfilms verholfen.⁷⁰ Die Inhalte des Direct Cinema drehten sich also zumeist um die Repräsentation von Prozessen oder Krisensituationen. Frederick Wisemans konsequente Beobachtung von Institutionen wird an anderer Stelle besprochen werden.

2.5.1 Die Krisen-Struktur

"The direct cinema documentarist took his camera to a situation of tension and waited hopefully for a crisis,"⁷¹ beschreibt Erik Barnouw die Bestrebungen in Abgrenzung zu Jean Rouchs Auffassung des *cinéma vérité*, das darum bemüht sei, jene Krisenmomente hervorzurufen.⁷² Die Krise wird häufig als *der* inhaltliche Fokus des Direct Cinema beschrieben. Sie stand im Ruf, einer nicht kontrollierenden Haltung in idealer Weise entgegenzukommen. Auch Stephen Mamber hat die Krisen-Struktur zum dominierenden erzählerischen Charakteristikum dieser Filme erklärt. Er schreibt dies insbesondere den Produktionen von Robert Drew zu, in denen die Erwartungshaltung über das Gelingen oder Scheitern einer Unternehmung im Zentrum stehe. Dies sei eigentlich einer fiktionalen Struktur sehr ähnlich und gar keine zwingende Schlussfolgerung aus den Methoden und Absichten des Direct Cinema, führt Mamber aus.⁷³ Drew jedoch verlässt sich auf Geschichten, denen das Drama schon innewohnt und in denen Momente der Spannung sowie ein klarer Aufbau mit Anfang und Ende vorprogrammiert sind: "Whatever happens, I'll have a

⁶⁹ Winston, Brian: *Claiming the Real. The Griersonian Documentary and its Legitimations*, a.a.O., S. 205

⁷⁰ Vgl. ebd.

⁷¹ Barnouw, Erik: *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, New York: Oxford University Press, 1974, S. 254

⁷² Vgl. ebd. S. 254 f.

⁷³ Mamber, Stephen: *Cinéma Vérité in America. Studies in uncontrolled documentary*, a.a.O., S. 115 ff.

story."⁷⁴ Krisenmomente sind dadurch gekennzeichnet, dass ihre Lösung zwar auf verschiedenen Wegen eintreten *kann*, aber mit Sicherheit eintreten *wird*. Solche Situationen, die einen Ausgang mit klarem Ergebnis zustreben, auf das hin sich mitfiebern lässt, findet Drew etwa beim Autorennen.⁷⁵ Brian Winston betrachtet den von Drew produzierten Film 'The Chair' über einen zum Tode Verurteilten und die Bemühungen von dessen Anwalt, den Vollzug der Strafe abzuwenden, als *den* Krisenfilm schlechthin.⁷⁶ Der Film erfüllt Richard Leacock's Definition eines optimalen Themas für die Erfassung mittels der 'Living Camera':

"A film about a person who is interesting, who is involved in a situation which he cares about deeply, which comes to a conclusion within a limited period of time, where we have access to what goes on - we can be there, in other words..."⁷⁷

Für den beobachtenden Dokumentarfilm sieht Mamber in der Krisen-Struktur neben der Versicherung einer dramatischen Handlung einen zweiten Vorteil: Die gefilmten Menschen würden unter der Anspannung der Situation die Anwesenheit der Kamera und des Filmemachers vergessen, wodurch eine erhöhte Authentizität garantiert sei.⁷⁸ Bill Nichols liefert ein Bild dafür: "Does a man cry, then the filming is, supposedly, forgotten."⁷⁹

2.5.1.1 Bevorzugung monoprotagonistischer Narration

Mamber schreibt, für Drew habe es große Priorität gehabt, dem Zuschauer/der Zuschauerin einen Protagonisten/eine Protagonistin zu präsentieren, mit dem/der er/sie eine Beziehung aufbauen und eine Art von Identifikation

⁷⁴ Zit. n. Mamber, Stephen: *Cinéma Vérité in America. Studies in uncontrolled documentary*, a.a.O., S. 112

⁷⁵ *On the Pole: Eddie Sachs*, Drew Associates, USA 1960.

⁷⁶ Vgl. Winston, Brian: *Claiming the Real. The Griersonian Documentary and its Legitimations*, a.a.O., S. 154

⁷⁷ Zit. n. Issari, M. Ali/Paul, Doris A.: *What is Cinéma Vérité?*, New Jersey/London: Scarecrow Press, 1979, S. 91

⁷⁸ Vgl. Mamber, Stephen: *Cinéma Vérité in America. Studies in uncontrolled documentary*, a.a.O., S. 121

⁷⁹ Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, a.a.O., S. 40

herstellen könne, sodass ihm/ihr die Gewalt der Ereignisse in geeigneter Weise erfahrbar würde. Drew wollte mit der Fokussierung auf einen Hauptcharakter einem beteiligungslosen Zusehen entgegenwirken: "*Unattached seeing* is a term that for me reflects a psychological fact, which is that a physical film is boring, while a psychological film isn't."⁸⁰ Mamber meint, dass sich Krisenmomente überhaupt erst als solche konstituieren würden, wenn das Publikum die Krise als für einen bestimmten Protagonisten/eine bestimmte Protagonistin gravierend begreife.⁸¹ Bill Nichols betont die Wichtigkeit der inneren Repräsentation eines Charakters für den Prozess der Identifikation, die man der äußeren Repräsentation zur Seite stelle. Identifikation mit Protagonisten/Protagonistinnen sei aber viel eher die Domäne des fiktionalen Films, als des Dokumentarfilms - für letzteren sei häufiger die Rede von Empathie und empathischem Nachempfinden einer Situation.⁸² Empathische Zuwendung in Form von Parteinahme finde ebenso in den Filmen von Wiseman statt, welcher gänzlich von der monoprotagonistischen Narration absieht, wie Christine N. Brinckmann festhält.⁸³

2.5.1.2 Weiterentwicklung der Krisen-Struktur

Die Krisen-Struktur durchdringt zwar nicht fortwährend mit der von Drew beschriebenen Vornehmlichkeit die Filme des Direct Cinema, die Beobachtung von krisenbehafteten Situationen und Menschen in Stresssituation bleibt jedoch als gängiges Motiv häufig, wenngleich in abgestufter Form, bestehen. Die Filme von Frederick Wiseman zeigen immer wieder Menschen in Extremsituationen, verfahren jedoch in ihrer gesamten Struktur viel differenzierter und evozieren beim Publikum ganz andere Fragen, als allein jene nach Gelingen oder Scheitern, nach Sieg oder Niederlage. Dies auch, da Wiseman nicht nur einen Protagonisten/eine Protagonistin in den Fokus rückt, sondern viele Menschen zeigt, aus deren jeweiligen Krisenmomenten er seine 'Theorie' montiert.

⁸⁰ Mamber, Stephen: *Cinéma Verité in America. Studies in uncontrolled documentary*, a.a.O., S. 133

⁸¹ Vgl. ebd.

⁸² Vgl. Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, a.a.O., S. 156

⁸³ Vgl. Brinckmann, Christine N.: *Zuschauerempathie und Mosaikstruktur in Wisemans Primate*, in: Frederick Wiseman. Kino des Sozialen, Hg. Eva Hohenberger, Berlin: Vorwerk 8, 2009, S. 191

2.5.2 Die Suche nach dem 'privilegierten Moment'

Barnouw beschreibt den beobachtenden Dokumentarfilmschaffenden, wie angeführt, als jemanden, der voll Hoffnung auf das Eintreten einer Krise *wartet*. Diese Wartestellung auf jene besonderen, sowohl die Wirklichkeit repräsentierenden, als auch die dramatische Struktur befördernden Momente, ist in Anbetracht der Unplanbarkeit des 'unkontrollierten Films' eine zentrale Praxis. Thomas Schadt bezeichnet das Eintreten der zufälligen und "unvorhergesehenen Momente nonfiktionaler Realität" allgemein als die größte Sehnsucht des Dokumentarfilmemachers/der Dokumentarfilmemacherin, weil sie "die Poesie in sich bergen, die in keinem Spielfilm zu finden ist."⁸⁴ Schadt meint damit:

"Gesten, ein Augenzwinkern, ein Lachen, eine Bewegung, Sätze, Reaktionen, situative Abläufe, äußere und innere, große und kleine Erscheinungsformen des ganz realen Lebens, die sich plötzlich in einer derart einzigartigen Originalität präsentieren, als ob sie nur darauf gewartet hätten, mit Kamera und Mikrofon dokumentiert zu werden."⁸⁵

Gerade der beobachtende Dokumentarfilm und das Direct Cinema im Besonderen scheine aufgrund des Verzichts auf die Provokation jener Momente das Vordringen in das Innenleben der gefilmten Personen zu erschweren, meint Monika Beyerle. Es bestehe gar eine maßgebliche Legitimierungsgrundlage des Direct Cinema darin, jene Momente des Unmittelbaren aufzuspüren, die Authentizität garantieren,⁸⁶ jene Momente der Offenbarung also, die Jean Rouch als 'privilegierte Momente' bezeichnet hatte.⁸⁷ Louis Marcorelles kommt zu der Feststellung, dass es im 'cinéma vérité' zentral darum gehe, das Innenleben eines Menschen ans Licht zu befördern, indem man seine innere Bewegtheit an seinen äußeren Bewegungen aufspüre: "Those moments of abandon when the

⁸⁴ Schadt, Thomas: *Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*, 3. Auflage, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2012, S. 89

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Vgl. Beyerle, Monika: *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*, a.a.O., S. 18

⁸⁷ Vgl. Grant, Barry Keith: *5 Films of Frederick Wiseman: Titicut Follies, High School, Welfare, High School II, Public Housing*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2006, S. 8

individual is too tired or too relaxed, and does not take care to protect himself from others' scrutiny."⁸⁸

2.5.2.1 Zur richtigen Zeit am richtigen Ort

Drew, der über die Fotografie zum Film kam, ortet eine Parallele zwischen den beiden Medien in puncto Anforderung an die Aufnahmebereitschaft des Filmemachers/der Filmemacherin: "be constantly present with your photographic subject in order to capture the exact place and time when the climax occurs."⁸⁹ Die Notwendigkeit zur richtigen Zeit am richtigen Ort zu sein, als *eine*, wenn nicht *die* Tugend des beobachtenden Dokumentarfilms unterstreicht Klaus Wildenhahn: "Das ist der harte Erfahrungskern des Dokumentaristen: keine klugen Nachgedanken, sondern im richtigen Moment da und aufnahmebereit zu sein."⁹⁰ Wildenhahn zitiert einen Tagebucheintrag von Dziga Vertov, dem Begründer der 'Kino-Pravda' und geistigen Vater der *cinéma vérité* – Bewegung, der auch diesen Auftrag an den Dokumentaristen reflektiert hatte:

"Ich stelle die Diagnose und fixiere gleichzeitig. Nicht später, nicht früher, sondern nur im gegebenen Moment. [...] Der Mensch offenbart sich in seltenen Augenblicken, die man gleichzeitig erfassen und festhalten muß. [...] Ich habe noch niemals bemerkt, dass sich irgend etwas wiederholt hätte. Das, was verloren ist, ist auf immer verloren."⁹¹

2.5.2.2 Der 'privilegierte Moment' in Ton und Bild

In Frederick Wisemans Filmen spielen Dialoge und das gesprochene Wort die größte Rolle für die Struktur der Ereignisse im Schnitt. Wiseman hat den Begriff der 'found eloquence' für jene auditiven Momente formuliert, die ein Mehr an Wahrheit und Aufschluss über eine Person oder eine Situation liefern. Barry

⁸⁸ Zit. n. Issari, M. Ali/Paul, Doris A.: *What is Cinéma Vérité?*, a.a.O., S. 86

⁸⁹ Zit. n. Mamber, Stephen: *Cinéma Verité in America. Studies in uncontrolled documentary*, a.a.O., S. 116

⁹⁰ Wildenhahn, Klaus: *Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Lesestunden*, a.a.O., S. 60

⁹¹ Zit. n. ebd., S. 61

Keith Grant betont, dass dieses auf der Tonspur fixierte Material häufig erst nachträglich seinen hervorgehobenen Stellenwert erhalte, indem es Sinnzusammenhänge stifte und Wisemans Theorie über die Ereignisse untermauere. So mache sich Wiseman in seinem Film 'Welfare' etwa die Aufnahme eines Mannes zunutze, der auf Becketts 'Warten auf Godot' anspielt, um sie an den Schluss zu stellen, sodass sich daraus eine Analogie auf den ganzen Film ablesen lasse.⁹²

Monika Beyerle bedient sich des von der Filmemacherin und Filmtheoretikerin Maya Deren geprägten Begriffs 'vertical attack', welcher eine Erfahrung bezeichnet, die periodisch den logisch-narrativen Erzählfluss ('horizontal attack') unterbricht, und die lineare Entwicklung des Dramas um emotionale Qualität bereichert.⁹³ "Diese privilegierten Momente verkörpern im Idealfall das Programm in Reinform,"⁹⁴ hebt Beyerle die Bedeutung jener Unterbrechungen für das Direct Cinema hervor, welche dem *Was* des Handlungsverlaufs ein *Wie* von Tiefe und letztlich Authentizität hinzufügen. Als "Prototyp oder Kulminationspunkt der privilegierten Momente" erweise sich meist die Großaufnahme eines Gesichts, so Beyerle.⁹⁵ Zudem fänden privilegierte Momente "zumeist im Kern langer Einstellungen oder doch inmitten organisch wirkender Szenen" statt, was zu einer Dekontextualisierung, sowie einem Zugewinn von Autonomie führe: "Die Realität scheint das Bild zu infiltrieren und es mit einer Vielfalt an Bedeutungen aufzuladen."⁹⁶ Da sich der Signifikationsprozess umzuwenden scheine, werde der Evidenzcharakter und der authentische Eindruck des Dargestellten gestärkt. Beyerle führt Béla Balazs Beschreibung der Großaufnahme als 'Kunst der Betonung' an, und meint, dass die Filmemacher des Direct Cinema in ähnlicher Weise den interpretatorischen Reichtum, der von jener auszugehen scheine, für sich nutzbar zu machen

⁹² Vgl. Grant, Barry Keith: *5 Films of Frederick Wiseman: Titicut Follies, High School, Welfare, High School II, Public Housing*, a.a.O., S. 8

⁹³ Vgl. Beyerle, Monika: *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*, a.a.O., S. 96

⁹⁴ Ebd., S. 114

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ebd., S. 125

versuchten.⁹⁷ Barry Keith Grant schreibt Frederick Wiseman jedenfalls die Fähigkeit zu, Körpersprache symbolisch zu lesen. Sein Auge sei weniger unschuldig, als vielmehr diszipliniert: "His work fulfills what the film theoretician Béla Balázs saw as the ability of the cinema to reveal the *microphysiognomy* of human facial expression."⁹⁸ Direct Cinema tendiere dahin, sich den "Qualitäten des fotografischen Bildes anzunähern, diese für den filmischen Text nutzbar zu machen und strukturell und inhaltlich zu betonen,"⁹⁹ meint Beyerle und schließt mit dem Verweis auf Robert Drews Werdegang vom Fotografen zum Filmemacher, dass es um die ausdrucksstarken Momente, jene 'key-pictures' gehe, auf die sich alles herunterbrechen ließe. Wenn Beyerle das Ereignis der Großaufnahme als Trumpf für die Authentizitätsversprechen des Direct Cinema versteht, lässt sich daraus das Potenzial ihrer inhärenten Qualitäten bemessen, die für die Produktion von Sinnzusammenhängen und letztlich die *indirekte* Vermittlung von Standpunkten im beobachtenden Dokumentarfilm aktiviert werden können.¹⁰⁰

2.5.2.3 Auswirkungen auf das Drehverhältnis

Die Frage danach, wie sich die ersehnten Momente ein Stück weit evozieren ließen, richtet sich an die Themensetzung, die eine Anleitung dafür geben kann, worauf das Warten abzielt. Innerhalb dieser Rahmensetzung vermag die Intuition im *zweifachen*, dem 'quasi-zufälligen' und technischen *Ergreifen*, sowie dem nachträglich eine Erheblichkeit beimessenden *Begreifen* des Moments die Ereignisse ihrer Zufälligkeit zu entkleiden. Die Wahl des Themas, seine zeitliche Wirklichkeit, sowie die daran gebundenen Anforderungen an die Drehsituation und die daraus abzuleitende, darauf anzuwendende Struktur, spielen eine große Rolle für die Praxis des beobachtenden Aufnahmeverfahrens. Im Allgemeinen bedingt das Gebot, *nicht zu intervenieren*, gegenüber anderen dokumentarischen Arbeitsweisen die Produktion wesentlich größerer Mengen von Rohmaterial.

⁹⁷ Vgl. Beyerle, Monika: *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*, a.a.O., S. 130 f.

⁹⁸ Grant, Barry Keith: *Voyages of Discovery: The Cinema of Frederick Wiseman*, a.a.O., S. 19

⁹⁹ Beyerle, Monika: *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*, a.a.O., S. 136 f.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 136 ff.

Wenn für den Dokumentarfilm bis dato ein Drehverhältnis von 4:1 oder 5:1 die Norm war, stach bereits 'Primary', obwohl in nur wenigen Tagen gedreht (allerdings von mehreren Teams), mit einem Drehverhältnis von 10:1 hervor. Bei 'The Chair' kam eine Stunde im Film auf zwanzig Stunden Material.¹⁰¹ Frederick Wiseman belichtete für seine früheren Filme durchschnittlich 30000 Meter, was einer Dauer von 42 Stunden Rohmaterial entspricht, die auf 1000 Meter oder 1 ½ Stunden 'gekürzt' wurden – ein Drehverhältnis von 30:1.¹⁰² Die großen Mengen an produziertem Rohmaterial rechtfertigt Albert Maysles folgendermaßen: "You never question a writer on how many notes he has or how long he worked on a book."¹⁰³

2.5.2.4 Über Drehverhältnis und Wahrhaftigkeit

David Maysles spricht einem größeren Drehverhältnis die Möglichkeit größerer Wahrhaftigkeit zu.¹⁰⁴ Diese Feststellung impliziert einen weitreichenden Einwand an der Konzeption des 'unkontrollierten Films': Offenbar ist das Optimum des vermittelten Wirklichkeitsgehalts in der Methode der absolut unkontrollierten filmischen Repräsentation der Ereignisse noch nicht festgeschrieben und es bedarf der selektierenden Kontrolle, die der Wahrheit über die Ereignisse zu ihrem Recht verhilft. Der Stellenwert, der der Montage bei der Bedeutungsproduktion zukommt, ist damit, noch über Albert Maysles Beschreibung des Schnitts als notwendigem Kompromiss hinaus beschrieben. Auch Richard Leacock beschreibt die Schwierigkeit, 'Momente der Offenbarung' einzufangen. Seine Bestandsaufnahme aus der Zweiten Dekade des Direct Cinema Schaffens, Anfang der 1970er Jahre, lässt die Möglichkeiten erahnen, die weitere technische Entwicklungen dem beobachtenden Dokumentarfilm hinsichtlich des Einfangens jener privilegierten Momentaufnahmen zur Verfügung stellen würden:

¹⁰¹ Vgl. Winston, Brian: *Claiming the Real. The Griersonian Documentary and its Legitimations*, a.a.O., S. 154

¹⁰² Vgl. Westin, Alan: 'You start off with a bromide.' Wiseman on Film and Civil Liberties (An Interview by Alan Westin), in: Frederick Wiseman, Hg. Thomas R. Atkins, New York: Monarch Press, 1976, S. 48

¹⁰³ Levin, G. Roy: *Documentary Explorations: 15 Interviews with Film-makers (Albert and David Maysles)*, a.a.O., S. 286

¹⁰⁴ Vgl. ebd.

"At the moment we've reached a point where I think people tend to mistake the technique for the result. Just because you go film people with this equipment and don't intervene doesn't mean it's going to be interesting, revealing or true. I guess where I'm at now [...] is that I think it's got to be 8mm, or something much, much cheaper and smaller, because to get these moments is extraordinarily difficult and rather expensive, and there are incredibly few moments of what I call revelation." ¹⁰⁵

Welche Auswirkungen erst die digitale beobachtende Suche nach jenen Momentaufnahmen des wirklichen Lebens hat, wird sich zeigen, wenn die Arbeiten von Martina Parenti und Massimo D'Anolfi besprochen werden. Ihre Methode unterscheidet sich von der des Direct Cinema der frühen Jahre noch in anderen maßgeblichen Punkten, was für die Aufnahmesituation erhebliche Auswirkungen hat, gleichzeitig jedoch die Einlösung der Sehnsucht einer durch die analoge Filmtechnik beschränkten Praxis in Aussicht stellt. Leacocks kritische Reflexion, die in Teilen bereits an die Fundamente des Direct Cinema rührt, dient als Überleitung zu einem knappen Überblick der Vorwürfe, mit denen sich der beobachtende Dokumentarfilm konfrontiert sieht.

2.6 Streitfragen

Die Vorbehalte, die regelmäßig gegen den beobachtenden Dokumentarfilm vorgebracht werden, betreffen ihn zumeist in seinem Kern: dem Dogma der Nicht-Intervention. Drei Schwerpunkte in der kritischen Auseinandersetzung beflügeln die Diskussion um die Nicht-Intervention als dokumentarische Arbeitsweise. An erster Stelle wird die Durchführbarkeit einer nicht intervenierenden dokumentarischen Praxis in Frage gestellt, die Behauptung also angezweifelt, mit der sich der beobachtende Dokumentarfilm grundsätzlich zu legitimieren vermeint. Ein weiterer Kritikpunkt betrifft, unter Annahme der Möglichkeit des unkontrollierenden Films, die Erkenntnismöglichkeit, die diese Methode bietet. Zum dritten werden ethische Probleme ins Treffen geführt, die der Methode anzuhaften scheinen. Als Gegenbegriff dazu, nicht zu

¹⁰⁵ Levin, G. Roy: *Documentary Explorations: 15 Interviews with Film-makers (Richard Leacock)*, a.a.O., S. 203

intervenieren, könnte man Eingriff sagen oder den Begriff der Manipulation verwenden, welche sich nicht selten als Selektivität äußert.

2.6.1 Erste Entgegnung: Manipulation ist unausweichlich.

Häufig wird von Kritikern des Direct Cinema die These vertreten, Manipulation sei jedem Produktionsschritt inhärent, beginne demnach also schon bei der Wahl des Sujets und begleite die Art der Kameraführung und die Wahl des Bildausschnitts. Jede technische Entscheidung sei auch intentional gefällt und der Schnittprozess schließlich, dem auch die puristischsten Verfechter des Direct Cinema Selektivität zugestehen, könne als ihr lediglich augenscheinlichstes, auktorialstes Moment angesehen werden.

2.6.1.1 Die allumfassende Selektivität

Jean-Louis Comolli meint, die Zeugenschaft über die Wirklichkeit, die das Direct Cinema für sich mittels der "rein mechanische[n] Aufzeichnung der Fakten und Dinge" beanspruche, sei eine "grundlegende Irreführung." So stelle bereits der Akt des Filmens einen "produktiven Eingriff dar, der das aufgenommene Material entstellt und transformiert."¹⁰⁶ Die Einstellung umfasse bereits "jede Menge intentionaler Handlungen, die darauf ausgerichtet sind, aus der Technizität der Aufnahmeapparatur und der Physikalität der Objektwelt ein drittes, das filmische Bild zu konstruieren,"¹⁰⁷ meint Monika Beyerle. In ähnlicher Weise führt Comolli aus: "So sehr man auch das Dokument bewahren will, kann man doch nicht vermeiden, es herzustellen. Es geht der Reportage voraus, es ist ihr Produkt."¹⁰⁸ Comolli spricht von der "Gleichzeitigkeit des Films mit sich selbst", wenn er die Existenz einer vorfilmischen Welt negiert, und ausschließlich eine filmische Welt gelten lässt, die parallel zur Herstellung des Films erzeugt werde.¹⁰⁹ Nur das Minimum zu verlangen und zu behaupten, die

¹⁰⁶ Comolli, Jean-Louis: *Der Umweg über das 'direct'*, a.a.O., S. 219

¹⁰⁷ Beyerle, Monika: *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*, a.a.O., S. 30

¹⁰⁸ Comolli, Jean-Louis: *Der Umweg über das 'direct'*, a.a.O., S. 233

¹⁰⁹ Ebd.

Manipulationen seien lediglich "praktischer, nicht ästhetischer Natur, bedeutet die schöpferische Funktion und Produktivität des *cinema direct* im Namen der Illusion von Redlichkeit, Nicht-Einmischung und Bescheidenheit zu zensieren."¹¹⁰ Es leuchtet ein, dass ein allzu enger Begriff von Selektivität alle Stadien des Filmprozesses umfassen muss und die Diskussion um die Ansprüche des Direct Cinema, nicht einzugreifen, schnell in eine Sackgasse führt.

2.6.1.2 Die unausweichliche Beeinflussung dargestellter Charaktere

Nebst der Manipulation im Sinne einer zwangsläufigen Selektivität bei der Auswahl des repräsentierten Segments der Realität herrscht überdies Skepsis gegenüber der Behauptung, dass die Kamera das Verhalten der gefilmten Personen unverfälscht und *so* einfangen könne, als wäre sie nicht anwesend, als wären die beobachtenden Filmemacher wie 'Fliegen an der Wand'. Es handelt sich um jenes Konzept einer Abwesenheit in Anwesenheit, das Bill Nichols wie folgt beschreibt: "an absent presence whose effect is noted (it provides the sounds and images before us)."¹¹¹

Frederick Wiseman begegnet dem Verdacht, dass sich das Verhalten der Personen, die er filmt, durch seine Anwesenheit verändere mit den Worten: "I think anybody working in this field develops a very sensitive bullshit meter so that you know when somebody's putting it on, and you don't use the material."¹¹² Wiseman ist der Ansicht, die meisten Menschen könnten ihr Verhalten adhoc nicht soweit verändern, um jemand anderes darzustellen als sich selbst, und könnten sich auch vor einer Kamera nur geben, wie sie sich immer geben würden.¹¹³ Joshua Oppenheimer, Vertreter einer ausgesprochen gegensätzlichen Form dokumentarischer Annäherung an die Wirklichkeit als Wiseman, spricht sich grundlegend gegen die Orthodoxie des Direct Cinema aus

¹¹⁰ Comolli, Jean-Louis: *Der Umweg über das 'direct'*, a.a.O., S. 119 f.

¹¹¹ Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, a.a.O., S. 43

¹¹² Levin, G. Roy: *Documentary Explorations: 15 Interviews with Film-makers (Frederick Wiseman)*, a.a.O., S. 318

¹¹³ Vgl. Halberstadt, Ira: *An Interview with Fred Wiseman*, in: *Nonfiction Film Theory and Criticism*, Hg. Richard Meran Barsam, New York: E. P. Dutton, 1976, S. 300

und meint, Intervention sei unvermeidlich.¹¹⁴ Oppenheimer widerspricht Wiseman hinsichtlich der Möglichkeit eines die gefilmten Personen unbeeinflussenden Films vehement: "I think it's actually an insult to each of our intelligence." Insbesondere verweist Oppenheimer auf die Macht, die ein Filmemacher/eine Filmemacherin über Menschen, die er/sie filmt, besitze: "to write your whole future or at least to project your image into the future." Die sozialen Akteure/Akteurinnen würden ihr Verhalten an die filmische Situation angleichen und so etwas wie Authentizität mimen:

"When we see people in direct cinema acting natural, they're doing just that, they're *acting* natural. [...] I came to think everybody is staging himself for the camera, that's what it is to be filmed. We're always staging ourselves for each other and particularly when we're being filmed."¹¹⁵

Oppenheimer erklärt überdies jene Filme zu Meisterwerken des beobachtenden Dokumentarfilms, in denen Personen momentweise der Kamera gewahr zu sein scheinen: "these [moments] are what make the films electric."¹¹⁶

Jean Rouch ist zwar auch der Ansicht, dass die Anwesenheit der Kamera eine unausweichliche Beeinflussung der vorfilmischen Situation darstelle, misst diesem Umstand aber eine positive Note bei. Er behauptet, die Kamera fungiere als 'psychologisches Stimulans', welches zwar ein verändertes Verhalten der gefilmten Personen evoziere, gleichzeitig aber jene veranlassen könne, etwas zu tun, das sie sonst nicht tun würden, wodurch sich ein aufschlussreiches und authentisches Bild von ihnen zeichne ließe.¹¹⁷ Barry Keith Grant konkretisiert, dass Rouchs Idee der Kamera als einem 'Beschleuniger' mit der Behauptung einhergehe, über den Zusatz der Künstlichkeit eine Situation von größerer Wahrhaftigkeit kreieren zu können.¹¹⁸

¹¹⁴ Joshua Oppenheimer, bei einer Podiumsdiskussion mit Nick Broomfield zum Thema 'The Art of Intervention', CPH:DOX Kopenhagen (am 13.11.2014, aufgezeichnet vom Autor dieser Arbeit)

¹¹⁵ Joshua Oppenheimer: CPH:DOX 2014

¹¹⁶ Oppenheimer spricht von 'Titicut Follies' (von Frederick Wiseman), Grey Gardens und Salesman (beide von Albert und David Maysles): 'Those are films where the characters don't ignore the camera and in the contrary they act for the camera.' (CPH:DOX 2014, a.a.O.)

¹¹⁷ Vgl. Grant, Barry Keith: *Voyages of Discovery: The Cinema of Frederick Wiseman*, a.a.O., S.14

¹¹⁸ Vgl. ebd.

2.6.2 Zweite Entgegnung: Erkenntnisgewinn erfordert Manipulation.

Der zweite Einwand, der von Kritikern des Direct Cinema vorgebracht wird, richtet sich gegen die eingeschränkte Erkenntnismöglichkeit, die der kommentarlosen, unkontrollierten Beobachtung von Ereignissen zuzuschreiben sei. Der Verdacht steht im Raum, das vermeintliche oder programmatische Fehlen einer *lenkenden Hand* und die indirekte Adressierung des Publikums ließen ein Bedeutungsvakuum entstehen und die Lesart der Ereignisse sei mehr als unklar. Michel Chion erachtet die Behauptung als illusionär, dass aus dem Verzicht auf ein Voice Over, etwa als offenkundigster Kommentierungsweise, größere Wahrhaftigkeit hervorgehe: "Dieses *ohne Kommentar* ist ganz offensichtlich nur ein rhetorischer Kniff. Genauso wie das *ohne Worte* unter einem Photo."¹¹⁹ Angesprochen auf Frederick Wisemans Film 'Titicut Follies' meint auch Jean Rouch, er hätte sich gewünscht, dass Wiseman sich in expliziter Weise zu den Bildern äußert, die er aus dem Leben der psychiatrischen Anstalt zeigt: "I would like him to say something, say what the thesis is. Does it mean that we have to suppress this police system? [...] It's not obvious."¹²⁰

Bill Nichols sieht eine Gefahr darin, dass der beobachtende Dokumentarfilm durch seine Favorisierung einer offenen Lesart die Rezeption durch das Publikum individualisiert, weil er sich den einzelnen Zuschauern/Zuschauerinnen wie ein Rorschachtest präsentiere.¹²¹ Dass die Bilder allein dem Publikum eine ausreichende Deutung ermöglichen würden bezweifelt Trinh T. Minh-ha, wenn sie sagt: "Bei der Suche nach absoluter Bedeutung und nach Erkenntnis um der Erkenntnis Willen ist die schlimmste Bedeutung die Bedeutungslosigkeit."¹²² Noël Carroll ortet in dieser sich dem Liberalismus verpflichtet scheinenden Attitüde, den Zuschauer/die Zuschauerin zum Nachdenken anzuregen, die Prämisse, dass der Wert der autonomen

¹¹⁹ Comolli, Jean-Louis: *Ton und Stimme im Dokumentarfilm. Ein Gespräch mit Michel Chion* (2006), in: *Ton. Texte zur Akustik im Dokumentarfilm*, a.a.O., S. 129

¹²⁰ Levin, G. Roy: *Documentary Explorations: 15 Interviews with Film-makers (Jean Rouch)*, a.a.O., S. 141

¹²¹ Vgl. Nichols, Bill: *The Voice of Documentary*, in: *New Challenges for Documentary*. Second Edition, Hg. Alan Rosenthal; John Corner, Manchester: Manchester University Press, 2005, S. 21 f.

¹²² Trinh T., Minh-ha: *Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung*, a.a.O., S. 293

Meinungsbildung höher bemessen würde, als die Korrektheit der resultierenden Meinungen. Er folgert, "diese politische Form" solle "mit Objektivität im epistemischen Sinne nicht verwechselt werden." Sie sei vielmehr ein "ethischer Standard und kein epistemischer."¹²³

Comolli führt für seine These, dass sich der beobachtende Dokumentarfilm ohne Manipulation an einem 'Nullpunkt' befände, Andy Warhols achtstündigen Film über das Empire State Building ins Treffen. Dies sei ein "bedeutungsleerer, undeutlicher Film, in dem die dokumentarische und die fiktionale Dimension unauflösbar miteinander verschmelzen."¹²⁴ Die Schwierigkeit, aus der einfachen Abbildung der Realität etwas über die Realität zu erfahren, beschrieb auch Bertolt Brecht mit seinem bekannten Diktum: "Eine Fotografie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute." Die eigentliche Realität, so Brecht, sei in die "Funktionale" gerutscht.¹²⁵ Alexander Kluge wandelt diesen Satz für die Betrachtung eines Medienkonzerns um und meint, es sei typisch für diesen, "dass es nichts Typisches gibt, was ihn abbildet."¹²⁶ Die Konkretheit des Bildes stehe der Bildung einer Abstraktion im Weg, jener nämlich, die "Funktionale dieser Einrichtung" einzusehen. Kluge formuliert aus diesem Erkenntnisproblem die Forderung an die Montage im Film, "systematisch Bruchstellen zu erzeugen und durch die Verbindung heterogener visueller Elemente [...] den notwendigen (aber im filmischen Bilde nicht möglichen) Ausdruck [...] im Kopf des Zuschauers zu erzeugen."¹²⁷

2.6.2.1 EXKURS: Abbild-/ vs. Konstruktcharakter des Films

Etwa zeitgleich mit der Entwicklung der neuen Technik, die die Voraussetzung für das Direct Cinema schuf und die Erfüllung der theoretischen Ansprüche von

¹²³ Carroll, Noël: *Der nicht-fiktionale Film und postmoderner Skeptizismus*, in: Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, a.a.O., S. 51

¹²⁴ Comolli, Jean-Louis: *Der Umweg über das 'direct'*, a.a.O., S. 222

¹²⁵ Brecht, Bertolt: *Der Dreigroschenprozess*, in: Brecht: Schriften zur Literatur und Kunst I (1920-1932), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, S. 171 f.

¹²⁶ Zit. n. Stauff, Markus: *Zur Sichtbarkeit von Gesellschaft. Institutionen in den Filmen von Frederick Wiseman und in US-amerikanischen Fernsehserien*, in: Frederick Wiseman. Kino des Sozialen, Hg. Eva Hohenberger, Berlin: Vorwerk 8, 2009, S. 87

¹²⁷ Ebd.

Siegfried Kracauer und André Bazin, "die physische Realität in all ihren Aspekten aufzuzeichnen und zu enthüllen,"¹²⁸ in Sichtweite gerückt hatte, setzte ein fundamentaler Wandel in der Filmtheorie ein. Bis in die 1960er Jahre hatte der Dokumentarfilm als 'Fenster zur Welt' gegolten, dessen Abbildcharakter weitestgehend unhinterfragt blieb. Bazin war der Ansicht, das filmische Bild unterhalte aufgrund seiner indexikalischen Qualitäten eine gewissermaßen mystische Beziehung zur Wirklichkeit, sodass die natürliche Seherfahrung mit der filmischen analog gesetzt werden könne. Mit dem Aufkommen der Filmsemiotik rückte der Konstruktcharakter des Films in den kritischen Fokus der Theorie, wodurch das Einverständnis mit dem Abbildcharakter des Films ins Wanken und die Diskussion um den Film als System der Bedeutungsproduktion in Gang geriet. "Indem das Direct Cinema traditionelle Authentizitäts- und Wahrheitsansprüche mit innovativen filmischen Mitteln durchzusetzen versuchte, geriet es in die Schusslinie beider theoretischen Richtungen,"¹²⁹ schreibt Monika Beyerle.

2.6.2.2 Comolli: Aufgabe der Manipulation im Direct Cinema

Jean-Louis Comolli hält dem behaupteten Gehalt von für sich stehenden Bildern entgegen, dass es sich bei diesen Bildern der Realität um "schwankende Bilder" handle, die weder über einen Referenten, noch über eine definitive Bedeutung verfügen würden, sondern "für alle Entscheidungen offen" seien.¹³⁰ Das eigentliche Drehen des Films, "der wirkliche Moment seiner Produktion", finde in seiner Montage statt.¹³¹ Comolli geht es hier um den Prozess der Sinnproduktion, in den sich das belichtete Material durch die Auswahl und Anordnung von Bildern zu fügen habe. Weil die Existenz einer vorfilmischen Welt eine Illusion sei, wäre offensichtlich, dass das Material die einzige Realität sei, mit der es der Film zu tun habe. Mittels des Eingriffs in diese Realität und dieses Material erwachse sowohl der Film, als auch die Realität, von der der Film handle, meint Comolli. Er differenziert also zwischen einem 'vor-filmischen'

¹²⁸ Beyerle, Monika: *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*, a.a.O., S. 80 f.

¹²⁹ Ebd., S. 42

¹³⁰ Comolli, Jean-Louis: *Der Umweg über das 'direct'*, a.a.O., S. 238

¹³¹ Ebd.

Zustand, der für den Film nicht zu denken sei, und einem 'nicht-filmischen' Zustand, der den potenziellen Auftrag an das Direct Cinema richte, die Dinge mittels Beziehungsstiftung und Sinnproduktion *daraus* zu erlösen und ins Filmische, letztlich Diskursive zu transformieren, sodass sich das "cinema direct zwar nicht als Modell, aber als Praxis des Films" erweise.¹³²

2.6.2.3 Oppenheimer: 'when things fly out of control'

Joshua Oppenheimer beurteilt die eingeschränkte Erkenntnismöglichkeit, die mit der Nicht-Intervention einhergeht, aus der Praxis. Seiner Ansicht nach schaffe der Filmemacher/die Filmemacherin, selbst unter dem Vorsatz nicht zu intervenieren, jedenfalls eine Bühne, indem er/sie den Rahmen abstecke, wie es durch die Wahl eines Themas geschieht. Für Oppenheimer ist dies der Rahmen, in dem sich die für ihn 'privilegierten Momente' ereignen - dann nämlich, wenn die Dinge plötzlich außer Kontrolle geraten. Diese Momente, in denen er und die gefilmten Personen die Kontrolle über das Geschehen verlieren würden, wenn das Unplanbare eintrete, seien der Grund seines dokumentarischen Arbeitens, so Oppenheimer. Die Verantwortung eines Filmemachers/einer Filmemacherin liege nunmehr darin, die richtige Bühne zu finden: "If you set the right stage it will be profound and revealing."¹³³

2.6.3 Vorwurf verzerrter Darstellung durch Nicht-Intervention

Als Konsequenz der bemängelten Erkenntnismöglichkeit, die der rein beobachtende Dokumentarfilm biete, leitet sich die Frage nach der moralischen Richtigkeit der Methode ab. Die Direct Cinema Filmemacher standen in der Kritik, der Realität, deren möglichst getreue Wiedergabe von ihnen dogmatisch behauptet wurde, gerade mit dem Prinzip der Nicht-Intervention nicht gerecht werden zu können und die Darstellung der Wirklichkeit im Sinne ihrer Programmatik zu verkürzen. Trinh T. Minh-ha schreibt, die Verwechslung der "notwendig[en] Augabe der Vorstellung von Intentionalität, die sowohl die Frage

¹³² Comolli, Jean-Louis: *Der Umweg über das 'direct'*, a.a.O., S. 239

¹³³ Joshua Oppenheimer: CPH:DOX 2014, a.a.O.

des *Sozialen* als auch die der Kreativität beherrscht" mit dem Ideal der Nicht-Einmischung, führe dazu, dass sich ein Filmemacher, "der im Prozess der Bedeutungsproduktion so unsichtbar wie nur möglich werden will," dazu verleitet werde, "eine empathische Subjektivität über eine kritische Analyse zu stellen, und zwar selbst dann, wenn seine Intention darin besteht, Unterdrückung zu zeigen und zu verurteilen."¹³⁴

Brian Winston führt an, dass regelmäßig die lückenhafte Darstellung der Sachverhalte bemängelt worden war, gerade weil nur die sensationellen Aspekte hervorgehoben wurden, die der Krisen-Struktur und der anwesend-abwesenden Positionierung der Filmemacher entgegenzukommen schienen. So hatten sich etwa die Protagonisten/Protagonistinnen der im Stil des Direct Cinema gedrehten Fernsehserie 'An American Family' darüber beschwert, dass nur Situationen der Anspannung und des Desasters gezeigt und glückvollere, harmonischere Momente ausgespart wurden.¹³⁵ Generell verwehrte man sich verstärkt gegen Drews Schlussfolgerung der vertieften Einsicht in die Persönlichkeit eines sich in einer Stresssituation befindlichen Menschen, weil diese über die beobachteten Krisenmomente gewonnenen Wahrheiten als zu einfach und irreführend empfunden werden konnten. Stephen Mamber entdeckt aber eine unbeabsichtigte Nebenwirkung, die der Wahrheitsfindung mittels der Krisen-Struktur entspringt: "This is rather a backhanded compliment to the crisis structure, however, to say that it makes less pressured moments that slip through seem more honest."¹³⁶

¹³⁴ Trinh T., Minh-ha: *Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung*, a.a.O., S. 293

¹³⁵ Vgl. Winston, Brian: *Claiming the Real. The Griersonian Documentary and its Legitimations*, a.a.O., S. 210

¹³⁶ Mamber, Stephen: *Cinéma Verité in America. Studies in uncontrolled documentary*, a.a.O., S. 139

3 Wiseman, D'Anolfi & Parenti

Im Folgenden werden jene Filmemacher und jene Filmemacherin vorgestellt, deren Schaffen in dieser Arbeit hinsichtlich ihrer Stellung im beobachtenden Dokumentarfilm und den Fragen bezüglich vermeintlicher Kommentierungsweisen, der Sichtbarkeit und Vermittlung ihrer Haltungen durch ihre Werke, untersucht werden wird. Frederick Wiseman, dessen Filme in der Theorie bereits relativ eingehend, wenngleich vornehmlich zugunsten formaler Analysen,¹³⁷ besprochen worden sind, stellt eine Inspiration für die Arbeit von Massimo D'Anolfi und Martina Parenti dar. So dient auch die Untersuchung des Werks von Wiseman dem Vergleich in der anschließenden Analyse der Filme der italienischen Filmschaffenden. Anstelle einer detaillierten Analyse von Wisemans Filmen wird hier auf vorhandene theoretische Abhandlungen zurückgegriffen werden, mit dem Versuch, daraus die für diese Arbeit relevanten Charakteristika seines Schaffens abzuleiten. Eine hervorzuhebende Quelle stellt diesbezüglich die von Eva Hohenberger herausgegebene Textsammlung 'Frederick Wiseman. Kino des Sozialen'¹³⁸ dar, eine der ersten in deutscher Sprache erschienen Publikationen zu Wiseman.

3.1 Frederick Wiseman

Frederick Wiseman, 1930 in Boston geboren, war erst als Professor der Rechtswissenschaft an der Universität von Boston tätig, bevor er den Beruf des Filmregisseurs ergriff. Um für seine Studenten Anschauungsmaterial zu erstellen und ihnen zu zeigen, womit sie im Berufsleben konfrontiert werden könnten, wollte er das Leben in einer Anstalt für psychisch kranke Rechtsbrecher dokumentieren. Daraus entstand 1967 der Film über das Bridgewater State Hospital in Massachusetts, 'Titicut Follies', welcher Wisemans weitere Laufbahn als Filmemacher vorzeichnen würde, indem er sowohl den Auftakt zu einer bis heute fortwährenden Beschäftigung mit Institutionen setzte, als auch Wisemans Zugehörigkeit zum Direct Cinema fixierte. Wiseman war sich während der

¹³⁷ Vgl. Saunders, Dave: *Wiseman in den sechziger Jahren*, in: Frederick Wiseman. Kino des Sozialen, Hg. Eva Hohenberger, Berlin: Vorwerk 8, 2009, S. 26

¹³⁸ Siehe: Hohenberger, Eva (Hg.): *Frederick Wiseman. Kino des Sozialen*, Berlin: Vorwerk 8, 2009

Dreharbeiten unsicher, ob sich der Film rein beobachtend erzählen könnte. So hielt er sich die Frage nach dem Stil des Films offen, indem er Interviews führte, auf die er im Schnitt aber nicht zurückgriff.¹³⁹

Wiseman drehte in weiterer Folge etwa einen Film über die Northeast High School in Philadelphia ('High School', 1968), über die Polizei von Kansas City ('Law and Order', 1969), oder über ein Krankenhaus in East Harlem, New York City ('Hospital', 1970). Unter Wisemans Regie entstanden bis heute vierzig Filme¹⁴⁰, die in ihrer Form und Themenwahl einigermaßen konstant geblieben sind, wie Barry Keith Grant bemerkt: "His work is distinctively original, revealing a consistent style and attitude as immediately recognizable as that of any pantheon director."¹⁴¹

3.1.1 Wisemans Position im Direct Cinema

Wiseman war kein Vertreter der ersten Generation von Direct Cinema Filmemachern und ging sowohl inhaltlich als auch formal einen eigenständigen Weg. Die grundsätzlichen Charakteristika des beobachtenden Dokumentarfilms kennzeichnen jedoch auch Wisemans Werk beinahe uneingeschränkt: der Einsatz der Handkamera, die ausschließliche Verwendung von Originaltönen, der Gestus der Nicht-Intervention, der dokumentarische Zugriff auf eine Realität, die sich auch ohne die Anwesenheit der Kamera in der gleichen Weise abgespielt hätte. So entsprechen auch die Produktionsabläufe jenen des 'unkontrollierten Films' in der Weise, dass Wiseman ohne Vorrecherche an seine Themen herangeht und sich mit Beginn der Dreharbeiten in kleinem Team *in medias res* begibt. Wiseman selbst führt dabei nicht die Kamera, sondern zeichnet den Ton auf und leitet seinen Kameramann durch die Ausrichtung des Mikrofons in der Führung der Kamera an.

¹³⁹ Vgl. Anderson, Carolyn/Benson, Thomas: *Reality Fictions. The Films of Frederick Wiseman*, 2. Auflage, Carbondale: Southern Illinois University, 2002, S. 39

¹⁴⁰ <http://www.zipporah.com> (zuletzt: 20.01.2015)

¹⁴¹ Grant, Barry Keith: *Voyages of Discovery: The Cinema of Frederick Wiseman*, a.a.O., S. 4

Wisemans Verständnis des beobachtenden Dokumentarfilms unterscheidet sich gegenüber jenem der übrigen Direct Cinema Pioniere in seinem Vertrauen auf eine andere dramatische Struktur als die für Drew in Erfüllung der Prinzipien zuverlässigen Strategien. Brian Winston merkt an, dass Robert Flaherty in 'Nanook of the north' 1922 entdeckt habe, "dass man aus alltäglichem Material dramatische Geschichten montieren" könne, und Wiseman in Erweiterung dessen vorgeführt hätte, dass dieses alltägliche Material nicht einmal besonders dramatisch zu sein brauche.¹⁴² Darauf, dass Wisemans Filme nicht so augenscheinlich um eine Krise angeordnet sind wie die frühen Filme der 'Drew Associates' wurde bereits hingewiesen. Ebenso war er nicht darauf aus, zwecks der erforderlich erscheinenden Identifikationsstiftung dem Zuschauer/der Zuschauerin einen Protagonisten/eine Protagonistin vorzustellen:

"There are a lot of characters in all my films. But the film is not about any one of them. So, to talk in Hollywood terms, the star of my film is always the place."¹⁴³

Die Aufgabe einer monoprotagonistischen zugunsten einer *vielperspektivischen* Erzählweise ist nur eines der Charakteristika, die die Struktur von Wisemans Filmen ausmachen, bzw. eine Konsequenz aus der Theorie über den Ort seiner Beobachtung und den Film, den Wiseman im Schnitt 'findet'.¹⁴⁴

3.1.2 Die Beobachtung von Institutionen

Wiseman bezeichnet eine Institution als einen Ort, mit bestimmten räumlichen Abgrenzungen, an dem zumindest einige Personen klar zugewiesene Rollen innehätten.¹⁴⁵ Das in den jeweiligen Institutionen wiederkehrende ihn interessierende Thema beschreibt er wie folgt: "a gap between the formal

¹⁴² Winston, Brian: 'Ein Rätsel in einem Geheimnis mit sieben Siegeln.' *Frederick Wiseman und das öffentliche amerikanische Fernsehen in den siebziger Jahren*, in: Frederick Wiseman. Kino des Sozialen, a.a.O., S. 50

¹⁴³ <http://www.notcoming.com/features/wiseman-interview> (Interview von Leo Goldsmith, zuletzt: 20.01.2015)

¹⁴⁴ Vgl. ebd.

¹⁴⁵ Vgl. Grant, Barry Keith: *5 Films of Frederick Wiseman: Titicut Follies, High School, Welfare, High School II, Public Housing*, a.a.O., S. 3

ideology and actual practice, between the rules and the way they are applied."¹⁴⁶ Wisemans Beobachtungen drehen sich häufig um Machtgefälle, etwa zwischen Lehrern und Schülern, Ärzten und Patienten, Richtern und Angeklagten, Polizisten und Inhaftierten oder Offizieren und Rekruten. Zumeist kreisen diese Filme um organisationale Abläufe, um Kommunikations- und Interaktionsprozesse und Machtstrukturen im institutionellen Umfeld. Jene Filme, in denen derartige hierarchische Verhältnisse dargestellt und von Wiseman in einer 'Mikrophysik der Macht' offenbar gemacht würden, bezeichnet Eva Hohenberger als Wisemans erfolgreichste: aufgrund der Regelmäßigkeit, die sich aus der Beobachtung von den in ihnen gezeigten Einzelsituationen für die Nachvollziehbarkeit der Gesamtstruktur dieser Filme ergibt.¹⁴⁷

3.1.3 Die Struktur von Wisemans Filmen

Bill Nichols meint, Wisemans Filme seien hinsichtlich ihrer Gesamtstruktur in einer Tradition des experimentellen Filmemachens zu sehen, während sie in ihrem Inneren, auf der Ebene der jeweiligen Sequenzen, dem narrativen Film nahe stünden.¹⁴⁸ Wisemans Montage folgt also lediglich innerhalb dieser abgegrenzten Einheiten dem natürlichen zeitlichen Handlungsverlauf. Nichols beschreibt den Aufbau der Filme in ihrer Gesamtheit mit dem Begriff des 'Mosaiks', da die diegetisch geschlossenen einzelnen Sequenzen nur in seltenen Fällen sichtlich chronologisch miteinander verwoben sind.¹⁴⁹ Die Sequenzen würden einander zwar ergänzen und eine jeweils andere Perspektive auf das Ganze zeigen, nie aber eine abschließende und eindeutige Sichtweise erzeugen, meint Nichols. Es fehle den Filmen von Wiseman "der narrative Abschluss,"¹⁵⁰ wodurch sich den Filmen eher eine Tendenz zum Metaphorischen und

¹⁴⁶ Westin, Alan: 'You start off with a bromide.' *Wiseman on Film and Civil Liberties (An Interview by Alan Westin)*, a.a.O., S. 53

¹⁴⁷ Vgl. Hohenberger, Eva: *Frederick Wisemans Kino des Sozialen. Eine Einleitung*, in: Frederick Wiseman. *Kino des Sozialen*, a.a.O., S. 13 f.

¹⁴⁸ Vgl. Nichols, Bill: *Die Dokumentarfilme von Frederick Wiseman: Theorie und Struktur*, in: Frederick Wiseman. *Kino des Sozialen*, a.a.O., S. 108

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 110

¹⁵⁰ Ebd.

Paradigmatischen einschreibe, als zu einer Erzählung.¹⁵¹ Dadurch, dass sich zumeist nebst den zeitlichen auch die räumlichen Zusammenhänge nicht genau erschließen lassen könnten, würde wie bei Brecht, so meint Markus Stauff, eine "künstliche Diegese" erzeugt, "die die Situierung der Handlungen im Hinblick auf ihre insitutionellen Funktionen erlaubt."¹⁵² Demzufolge verspricht Wisemans Methode, durch die Emanzipation von den gängigen narrativen Strategien des Direct Cinema, vom Beobachten einzelner Protagonisten/Protagonistinnen und von der Einhaltung der natürlichen Chronologie der Ereignisse, eine Einfühlung in die Funktionsweise, 'die Funktionale', der Institutionen.¹⁵³

3.2 Massimo D'Anolfi und Martina Parenti

Massimo D'Anolfi, 1974 in Pescara, und Martina Parenti, 1972 in Mailand geboren, machen seit etwa zehn Jahren gemeinsam Dokumentarfilme. Ihre erste Zusammenarbeit, 'I promessi sposi' ('The Betrothed'), hatte 2006 auf dem Festival von Locarno Premiere. Im Jahr 2008 gründeten die beiden ihre eigene Produktionsfirma, 'Montmorency Film', mit Sitz in Mailand. Es folgten bislang drei weitere Filme, die ebenfalls auf wichtigen Filmfestivals vorgestellt wurden:¹⁵⁴ 'Grandi speranze' ('Great Expectations') in Locarno 2009, 'Il Castello' ('The castle', 2011) wurde auf vielen Festivals vorgeführt, unter anderem auf den bedeutenden Dokumentarfilmfestival von Nyon oder Toronto, 2013 lief 'Materia Oscura' ('Dark Matter') im Berlinale *Forum*. Der Autor dieser Arbeit erhielt im Gespräch mit den beiden italienischen Filmschaffenden, um Einblick in ihre Arbeitsweise zu erlangen. Es wird der Bitte nachgekommen, direkte Zitate aus dem Gespräch einheitlich unter der Anführung beider Namen auszuweisen, da D'Anolfi und Parenti meinen, den selben Ansatz zu vertreten und mit einer Stimme zu sprechen.¹⁵⁵

¹⁵¹ Nichols, Bill: *Die Dokumentarfilme von Frederick Wiseman: Theorie und Struktur*, in: Frederick Wiseman. Kino des Sozialen, a.a.O., S. 110

¹⁵² Stauff, Markus: *Zur Sichtbarkeit von Gesellschaft. Institutionen in den Filmen von Frederick Wiseman und in US-amerikanischen Fernsehserien*, in: Frederick Wiseman. Kino des Sozialen, a.a.O., S. 89

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 85 ff.

¹⁵⁴ <http://dafilms.de/director/9171-massimo-danolfi> (zuletzt: 20.01.2015)

¹⁵⁵ Massimo D'Anolfi und Martina Parenti: Interview vom 04.07.2014 (via Skype)

3.2.1 Filme

'The Betrothed' dokumentiert unterschiedliche Aspekte, die in einem weit gefassten Sinn den Bereich der Eheschließung und der Familiengründung thematisieren. Der Film folgt verschiedenen Charakteren, manchen wiederkehrend, etwa einem katholischen Pfarrer, der Paarkurse abhält und Grundlegendes über das Eheleben zu vermitteln versucht. Angestellte eines Standesamts werden dargestellt, sowie Ehemillige, die an diesen Stellen Erkundigungen einholen. Die Gesetze der Bürokratie, die Regeln des Staats, die Dogmen der Kirche, sowie die Normen zwischenmenschlicher Beziehungen und Kommunikation stecken die Fronten ab, innerhalb derer die gezeigten Individuen gefangen sind.¹⁵⁶

'Great expectations' rückt die Frage in den Fokus, welche Persönlichkeiten der zukünftigen unternehmerischen Führungselite in Italien angehören werden. Der Film begleitet drei Protagonisten in ihrem beruflichen Alltag, der von mondänen Klischees und überheblicher Rhetorik geprägt ist. Einen Schwerpunkt stellt ein Seminar zur Ausbildung jener 'Leader der Zukunft' dar, in dem die gezeigten Persönlichkeiten verschiedene Rollen einnehmen. Die Filmschaffenden begleiten überdies die Geschäftsmänner bei ihrem Versuch der Umsetzung unternehmerischer Ambitionen und Expansionen in China.¹⁵⁷ D'Anolfi und Parenti bezeichnen den Film als traurig, aber auch ironisch. Auf das Verhältnis zu den Protagonisten ihres Films bezieht sich das dieser Arbeit titelgebende Zitat, welches den Konflikt beschreibt, in dem sich der Filmemacher und die Filmemacherin bei der filmischen Beobachtung von Menschen, deren Meinungen sie als Privatpersonen entschieden ablehnten, befanden.¹⁵⁸

'The Castle' dokumentiert die Vorgänge auf dem Mailänder Flughafen Malpensa während eines Jahres. Der Film ist in vier Kapitel gegliedert, die jeweils eine eigene Jahreszeit zum Titel haben. Menschen auf der Durchreise oder Ankunft werden gezeigt, deren Gepäck in Hinterzimmern durchsucht wird. Die

¹⁵⁶ <http://dafilms.de/film/8941-i-promessi-sposi> (zuletzt: 20.01.2015)

¹⁵⁷ <http://dafilms.de/film/8942-grandi-speranze> (zuletzt: 20.01.2015)

¹⁵⁸ Massimo D'Anolfi und Martina Parenti: Interview vom 04.07.2014 (via Skype)

Untersuchung von Importgütern sowie Schulungen im Umgang mit Krisensituationen werden beobachtet. Der Film handelt von Bedrohungsszenarien sowie der Sehnsucht nach Freiräumen innerhalb dieser strengen Grenzen. Mittels einer verschlüsselten dramaturgischen Strategie wird die Entindividualisierung von dargestellten Prozessen geleistet, wodurch eine verallgemeinernde Lesart der 'Funktionale' jener spezifischen Institution ermöglicht wird.

'Dark Matter' erzählt die Geschichte einer Kriegszone in Friedenszeiten.¹⁵⁹ Der Film wurde auf dem Waffentestgelände Salto di Quirra auf Sardinien gedreht. D'Anolfi und Parenti untersuchen die Beschaffenheit dieses Bodens hinsichtlich der Spuren seiner Verwüstung, kontrastierend sind Archivaufnahmen der Tests eingestreut, die den Betreibern der Anlage die Qualität der getesteten Waffen belegen sollen. Der Boden ist verseucht, regelmäßige Fehlbildungen bei Menschen und Tieren, die in Kontakt mit dem Gelände geraten, sind die Auswirkung: "Rigorous visuell, ohne aufklärerischen Kommentar oder Interviews, zielen die Filmemacher weniger auf die Präsentation von Fakten als auf einen verstörenden Erkenntnisgewinn."¹⁶⁰

3.2.2 Zuordnung zum beobachtenden Dokumentarfilm

Die Filme von Parenti und D'Anolfi haben mit der Programmatik, die der Euphorie im Zuge der technischen Neuerungen der 1960er Jahre entsprang, wenig gemein. So ist ihr gesamtes Werk einigermaßen heterogen was seinen inhaltlichen Fokus angeht, und im Vergleich zu den Bestrebungen jener frühen Direct Cinema Pioniere, sich mit der besprochenen formalistischen Strenge der Wirklichkeit anzunähern, überspitzt gesagt, opportunistischer in der Anwendung formaler Strategien und dramatischer Strukturen. Was die genrespezifische Einordnung angeht, ließen sich Parentis und D'Anolfis Filme sicherlich als Hybrid jener von Bill Nichols benannten dokumentarischen Modi

¹⁵⁹ <http://dafilms.de/film/8626-materia-oscuro> (zuletzt: 20.01.2015)

¹⁶⁰ http://www.berlinale.de/external/de/filmarchiv/doku_pdf/20138168.pdf (zuletzt: 20.01.2015)

bezeichnen. Wie angeführt, hat aber auch Nichols bemerkt, dass man einen Film nach den Begriffen eines jeweiligen Subgenres beurteilen könne, dem er vornehmlich zugeordnet werden kann. Da die hier behandelten Filme sich überwiegend formaler Methoden bedienen, die dominant jenen des beobachtenden Dokumentarfilms entsprechen, scheint die Zuordnung zu diesem Subgenre gerechtfertigt. Zudem geht der von den italienischen Filmschaffenden gewählte Zugang zur filmischen Beobachtung viel eher mit den Charakteristika des amerikanischen Direct Cinema konform als mit dem in Frankreich etablierten Cinéma Vérité. So entsprechen die Filme etwa dem Prinzip der Nicht-Intervention soweit, als D'Anolfi und Parenti in den Ablauf der Ereignisse vor der Kamera während der Aufnahme nicht eingreifen und das Dargestellte auch im Nachhinein nicht mit einem Off-Kommentar versehen. Es werden auch keine Interviews 'direkt' geführt. (Auf das Spezifikum des 'indirekten' Interviews, welches es in vielen beobachtenden Dokumentarfilmen und in besonderem Ausmaß in Wisemans Filmen zur Anwendung kommt, wird noch eingegangen werden). Das Gezeigte wird für sich stehend und sprechend gelassen, mit dem Anspruch, dem Publikum die Möglichkeit zu eröffnen, sich eigenständig dazu zu positionieren. D'Anolfi und Parenti betonen die indirekte Adressierungsweise ihrer Filme: "Cinema is an expression of the sounds and of the images. If the voice is a sound it's okay. We don't want to explain."¹⁶¹ Es findet in den Filmen jedoch immer wieder eine Gliederung statt, etwa durch Zwischentitel oder durch Überleitungen unter Zuhilfenahme extradiegetischer Musik. Auch, und insbesondere, die Montage erweist sich als auktoriales Moment. Die szenische Anordnung bzw. die dramatische Struktur der Filme ist nur auf der Ebene ihrer einzelnen Sequenzen etwa krisenorientiert oder chronologisch sortiert, ansonsten entspricht sie häufig der Struktur, die auch Frederick Wisemans Filme ausmacht. In einem entscheidenden Punkt unterscheidet sich das Werk der italienischen Filmschaffenden maßgeblich vom beobachtenden Dokumentarfilm eines Direct Cinema, inklusive des Sonderwegs, den Frederick Wiseman darin beschritten hat. Das Konzept der 'Living Camera' findet keine Beachtung in der dokumentarischen Arbeitsweise von D'Anolfi und Parenti, die Einstellungen sind fast ausschließlich statisch und perspektivisch an den

¹⁶¹ Massimo D'Anolfi und Martina Parenti: Interview vom 04.07.2014 (via Skype)

Standort eines Stativs gebunden. Wenn man jedoch Richard Leacock's oben angeführte kritische Bemerkungen bezüglich der von ihm behaupteten eingeschränkten Erkenntnismöglichkeit oder Beschränktheit in der Aufnahmemöglichkeit jener besonderen dokumentarischen Momente mit den technischen Mitteln der 1960er Jahre berücksichtigt, wird dieser vermeintlich erhebliche Widerspruch zu den Ansprüchen des Direct Cinema in ein anderes Licht gerückt. Auch D'Anolfi und Parenti bezeichnen ihre Dreharbeiten als fort- und langwährende Wartehaltung. Sie drehen allerdings digital, was wesentlich kostengünstigere Produktionsbedingungen darstellt und die Frage erlaubt, ob nicht diese Erleichterung der schier endlos möglichen Aufnahmedauer die Filmschaffenden davon entbindet, auf Protagonisten/Protagonistinnen zuzugehen und die Handkamera auf sie einzurichten, weil die gleichen Ergebnisse mit den heutzutage zur Verfügung stehenden Mitteln auf gänzlich andere Art erzielt werden können. Auch lässt sich leicht die These ableiten, dass die statische Einstellung und die umso fraglicher scheinende Anwesenheit des Filmemachers/der Filmemacherin während der Aufnahmesituation einer extremeren Form der unbeeinflussenden Beobachtung zu entsprechen scheint, als es der Einsatz der Handkamera vermochte: einer größeren Annäherung an die beobachtende Haltung einer 'Fliege an der Wand.'

Um die Öffnung des Begriffs um Zugehörigkeiten zum Direct Cinema zu signalisieren, sei an Klaus Wildenhahn erinnert, der sich formal zunehmend von den Methoden des Direct Cinema emanzipiert hatte: Für seinen Film 'Emden geht nach Amerika' wandte er beispielsweise eine lange Vorrecherche auf, setzte Archivmaterial ein und verwendete extradiegetische Musik, ohne jedoch die grundsätzliche Basis des Direct Cinema durch die Gestaltung in Zweifel zu ziehen.¹⁶²

3.3 Vergleich mit Wiseman und Einschränkung der Analyse

D'Anolfis und Parentis Arbeiten sind, wie erwähnt, formal recht heterogen und sogar innerhalb der einzelnen Filme durch den Einsatz von unterschiedlichen

¹⁶² Vgl. Hißnauer, Christian/Schmidt, Bernd: *Wegmarken des Fernsehdokumentarismus. Die Hamburger Schulen*, a.a.O., S. 172 ff.

Mitteln geprägt, welche nicht dem beobachtenden Dokumentarfilm in 'Reinform' entsprechen. Die Filme sind auch thematisch nicht unter einen Begriff zu bekommen, wie es etwa bei Wiseman der Fall ist, wenn er sagt, der Protagonist seiner Filme sei immer der Ort. In Wisemans Werk finden sich höchstens thematische Exkurse, abseits der Beobachtung von Institutionen im engeren Sinn, etwa in den Filmen 'Central Park' oder 'Canal Zone', der den beruflichen Alltag von Menschen zum Thema hat, die mit der Organisation und der Instandhaltung des Panama Canals beschäftigt sind. D'Anolfi und Parenti entsprechen Wiseman thematisch am ehesten in den Filmen 'The Castle', der ausschließlich im und um den Mailänder Flughafen gedreht ist, sowie 'Dark Matter', der einen Waffenübungsplatz behandelt. In 'The Betrothed' findet eine Vermischung statt: Die Beobachtung einer Institution (ein Standesamt) wird in der Montage Ereignissen gegenübergestellt, die einem anderen Ort entstammen. Dies geschieht im Dienste der Annäherung an ein abstrakteres Thema anstelle der lediglichen Darstellung der Konfrontation von Individuen mit den Zwängen einer einzelnen, konkreten Institution. Der Film behandelt den Konflikt jener Individuen mit den Zwängen, gesetzlichen und moralischen Normierungen, die das Funktionieren der Gesellschaft in Italien im Allgemeinen auszumachen scheinen, und legt hierfür exemplarisch den Fokus auf Themen der Familienplanung. Der einzige Protagonist dieses Films, auf den immer wieder zurückgeschnitten wird, ist ein katholischer Geistlicher, der einen Vortrag hält. Es ist bezeichnend für die Entindividualisierung von dargestellten Akteuren/Akteurinnen, die Parenti und D'Anolfi in ihren Filmen zum Zwecke der Darstellung von Funktionsweisen größerer gesellschaftlicher Zusammenhänge betreiben, dass der Mann ausschließlich in seiner Funktion als Repräsentant einer Obrigkeit auftritt, die es ihm verbietet, wahrhaft individuell zu sein. Im Standesamt werden zwar in rasender Geschwindigkeit Eckdaten von Personen in Erfahrung gebracht, dies jedoch in einer solch normierten und nüchternen Weise, dass sie, gerade auch durch Einbettung in die Abfolge von ähnlichen Situationen und biografischen Aufzählungen, zu Gemeinplätzen werden und nichts zu einer nachvollziehbaren Charakterentwicklung beitragen. Ähnlich wird in 'The Castle' verfahren, wenn einzig die Gegenstände und Geldbeträge, die die Passagiere mit sich führen, sowie der Herkunftsort und die

Aufenthaltsdauer Aufschluss über das 'Individuelle' jener Personen suggerieren. Am längsten wird ein Mann aus Paraguay begleitet, der als Drogenkurier entlarvt wird und Diego heißt. Ansonsten ist allein sein Mageninhalt, der per Röntgenaufnahme anschaulich wird, alles, was man über ihn erfährt. Die von Diego erzählte Geschichte erweist sich als Lüge. An ihre Stelle tritt das Klischee des Schicksals eines Drogenkuriers, wie es ein in derlei Sachverhalten erfahrener Beamter zu referieren weiß. In 'Great expectations' werden noch am ehesten Protagonisten etabliert, in deren Innenleben sich der Zuschauer/die Zuschauerin zeitweise einfühlen darf. Es wird aber auch hier einer allzu strengen Individualisierung gegengearbeitet, indem diese Protagonisten entweder überhaupt nicht oder nur zufällig namentliche Bezeichnungen erhalten. Auch ihr beruflicher Hintergrund wird nur sporadisch angedeutet, sodass ihre Handlungen exemplarisch eine allgemeinere Tendenz zu beschreiben scheinen, worin Italien, und die Unternehmer, die das Land hervorbringt, als arrogante Global Player auftreten. Die Analyse der Filme von D'Anolfi und Parenti, die diese Arbeit abschließen wird, beschränkt sich auf jene Charakteristika des Signifikationsprozesses, die sich aus Beschreibungen zu Wisemans Werk ableiten lassen, welche die Sichtbarkeit des Filmemachers als Signatur behandeln. Selbst wenn D'Anolfi und Parenti viel weniger streng formalistisch agieren als Wiseman, ihre Themen weniger brisant sind und ihr Auftreten weniger kämpferisch anmuten mag als es über den Direct Cinema Dokumentaristen behauptet wurde, lassen sich zahlreiche Gemeinsamkeiten feststellen, die vor allem die dramatische Struktur der Filme betreffen. Die jeweiligen Arbeiten zeichnen sich mit wenigen Abstrichen durch eine achronologische Erzählweise aus, sowie durch die Beobachtung von Systemen und der Veranschaulichung ihrer Funktionsweise mittels der Beobachtung von exemplarischen Individuen, die in der versuchten Darstellung der Systeme lediglich als Funktionsträger agieren. Die Strukturen der Filme weisen also große Ähnlichkeiten durch ihre je multiprotagonistische und entindividualisierende Narration auf, welche den Zuschauer/die Zuschauerin herausfordert, ihm/ihr Rätsel aufgibt und zum Ziehen eigener Schlüsse anleitet.

4 'Escaping the crisis with irony' - Krise, Kritik und Ironie

Auf die Entlehnung des Zitats von Martina Parenti und Massimo D'Anolfi, die damit ihre Haltung während der Drehsituation beschreiben, und die Überprüfung, ob diese Haltung in ihrer Arbeit Niederschlag findet und ablesbar ist, baut diese Arbeit. Die Krise, von der die beiden sprechen, meint den Konflikt, den es bereitet, die eigene Meinung während der Dreharbeiten zurückzuhalten, und mit den Charakteren so etwas wie eine Komplizenschaft einzugehen oder zu mimen, um die gewünschten Aufnahmen zu ermöglichen. Dieses Zitat soll in der Folge näher untersucht werden.

4.1 Von Krise und Kritik

Die *Krise* stammt begriffsgeschichtlich etwa vom griechischen *krínein* ab, das für "auswählen, entscheiden, (ver)urteilen, anklagen"¹⁶³ steht, das Substantiv *krísis* bedeutet 'Meinung' oder 'Bedeutung'. Dies fügt sich ganz adäquat dem Kern der Aussage von D'Anolfi und Parenti, der Enthaltung, dem Verzicht auf eine Verurteilung der handelnden Personen in der jeweiligen Situation. Auch der Begriff der *Kritik*, für die die Gleichsetzung mit der Praxis des Beurteilens gebräuchlich ist, kann auf den selben etymologischen Ursprung zurückgeführt werden.¹⁶⁴ Michel Foucault fasst Kritik hingegen etwas weiter:

"Eine bestimmte Art zu denken, zu sagen, zu handeln auch, ein bestimmtes Verhältnis zu dem, was existiert, zu dem was man weiß, zu dem, was man macht, ein Verhältnis zur Gesellschaft, zur Kultur, ein Verhältnis zu den anderen auch - etwas, was man die Haltung der Kritik nennen könnte."¹⁶⁵

Die Kritik impliziert also immer eine gewisse Form der Distanzierung von etwas, auf das sie sich gleichzeitig bezieht. Sie sei der "Blick auf einen Bereich, in dem sie als Polizei auftreten will, nicht aber ihr Gesetz durchsetzen kann."¹⁶⁶ Kritik

¹⁶³ Pfeifer, Wolfgang (Hg.): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen A-L*, 2. Auflage, Berlin: Akademie Verlag, 1993, S. 735

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 736

¹⁶⁵ Foucault, Michel: *Was ist Kritik?*, Berlin: Merve Verlag, 1992, S. 8

¹⁶⁶ Ebd.

sei "die Kunst der freiwilligen Unknechtschaft, der reflektierten Unfügsamkeit," sie erfülle die Funktion einer "Entunterwerfung."¹⁶⁷ Laut Foucault werde die 'Tugend'¹⁶⁸ der kritischen Haltung dadurch erlangt, dass man sich einer Macht verweigere und nichts als wahr begreife, nur weil eine Autorität diese Wahrheit verkündet hat.¹⁶⁹

4.2 Von Ironie

"In einer intakten Welt ist die Ironie nicht am Platze,"¹⁷⁰ schreibt Friedrich Georg Jünger. Als eine Gattung der Komik sei die Bedingung der Ironie, wie jene des Komischen allgemein, das Missverhältnis und der Konflikt. Zur Ironie gehöre ein hohes Maß an Reflexion und die Position des Ironikers innerhalb des Konflikts sei jedenfalls die überlegene, so Jünger.¹⁷¹ *Eironeía* bedeutet "Verstellung" oder "erheuchelte Unwissenheit" und *eíron* bezeichnet jemanden, der "sich unwissend stellt."¹⁷² Uwe Japp bezeichnet Ironie als den "Versuch einer Versprachlichung der Welt in Form einer gleichzeitigen Gegenrede."¹⁷³ Die Ironie könne als "Symptom einer Krise" betrachtet werden, meint Karl Prümm, "einer Krise der Bedeutungsproduktion und der Sinnstiftung."¹⁷⁴ Die Ironie befülle den Raum, der durch den Verlust unwiderruflicher Wahrheit freigeworden sei, mit ambivalenten Bedeutungen und könne als eine "Reaktion auf Entwirklichung und Entfremdung" verstanden werden.¹⁷⁵ Ironie zeichne sich durch Subjektivität und 'Uneigentlichkeit' aus, das heißt, sie bedürfe der Übersetzung, etwa seitens eines Publikums.¹⁷⁶

"Bevorzugtes Verfahren der Ironie, die auf Understatement und Verhaltenheit setzt, ist die Anspielung, wiederum das Indirekte,

¹⁶⁷ Foucault, Michel: *Was ist Kritik?*, a.a.O., S. 15

¹⁶⁸ Ebd., S. 9

¹⁶⁹ Vgl. ebd., S. 12 bzw. S. 42

¹⁷⁰ Jünger, Friedrich Georg: *Über das Komische*, Zürich: Die Arche, 1948, S. 61

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 5 bzw. S. 61 f.

¹⁷² Pfeifer, Wolfgang (Hg.): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen A-L*, a.a.O., S. 591

¹⁷³ Japp, Uwe: *Theorie der Ironie*, Frankfurt am Main: Klostermann, 1983, S. 18

¹⁷⁴ Prümm, Karl: *Ironie als Signum der Autorenschaft. Die Filme von Roman Brodmann*, in: *Strategie der Blicke: Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage*, Hg. Dieter Ertel; Peter Zimmermann, Konstanz: UVK, 1996, S. 32

¹⁷⁵ Ebd., S. 33

¹⁷⁶ Ebd.

das auf Hintergründig-Mitgewusstes, auf Nuancen und Unausgesprochenes verweist. Dies schafft freilich Kommunikationsprobleme. Die Ironie schließt alle aus, die jene schwebenden Anspielungen nicht verstehen."¹⁷⁷

Das wichtigste Ziel des ironischen Verfahrens, das mit der Differenzierung zwischen Gesagtem und Gemeintem einhergeht, sei "die Entlarvung."¹⁷⁸ Die Ironische Rede, so Prümm, "ist aus dem Geist der Kritik geboren, ein kritisches Geschäft."¹⁷⁹

4.3 Von Ironie als einer kritischen Haltung und Strategie

Wenn man nun die Fluchtbewegung nachvollzieht, von der unmittelbaren Beurteilung oder der *reflektierten Unfügsamkeit* nach Foucault, hin zur Einnahme einer ironischen Haltung, erscheint dies als eine Strategie, die in erster Instanz der kritischen Haltung zwar nicht zu entsprechen scheint, ihr aber in zweiter Instanz, über den Umweg der Übersetzung, sehr wohl entsprechen *könnte*, sodass sie sich als *kritisches Geschäft* (Prümm) und als *Tugend* (Foucault) verwirklichen kann. Die Zuflucht zur Einnahme einer Haltung bewusster Verstellung ist nur soweit unkritische Praxis als die Sichtbarkeit der Verstellung sich nicht in einen Übersetzungsprozess einschreibt. Dadurch, dass die Ironie ihrem Wesen nach nicht nur *sagt*, sondern auch *meint*, und da die Dreharbeiten in der Regel nicht durch ihren Abschluss zu ihrem Ziel gelangen, sondern die Übersetzung des Aufgezeichneten in einen Film vorbereiten, müsste das Eintreten jener Differenz zwischen Gesagtem und Gemeintem, die *Entlarvung*, sichtbar werden. Die Ironie als das *Indirekte*, als *Anspielung* und *Hintergründig-Mitgewusste*, deren Einsicht von der Aufmerksamkeit und Vordisposition des Publikums abhängig ist, scheint sich als zurückhaltende Betrachtung und unausdrückliche Verfahrensweise den Ansprüchen des beobachtenden Dokumentarfilms anzunähern. Dadurch, dass sie aber auch eine subjektive *Gegenrede* ist und sich also in Opposition zu etwas begibt, *um* sich zu veräußern,

¹⁷⁷ Prümm, Karl: *Ironie als Signum der Autorenschaft. Die Filme von Roman Brodmann*, a.a.O., S. 33

¹⁷⁸ Ebd., S. 34

¹⁷⁹ Ebd.

muss sie eine gewisse Lesart begünstigen und eigentlich *eine* Lesart oktroyieren, auch wenn diese nicht eindeutig ist. Dadurch stellt die ironische Darstellung von Ereignissen sicherlich eine Überschreitung der ursprünglichen Prinzipien beobachtenden Dokumentierens dar. Laut Bill Nichols ist Ironie eigentlich die Strategie eines reflexiven dokumentarischen Filmschaffens.¹⁸⁰ Der reflexive Dokumentarfilm definiere sich über seine Inhalte hinaus viel mehr als der beobachtende Dokumentarfilm darüber, *wie* er diese Inhalte präsentiere, und mache in wesentlich höherem Ausmaß auf die filmische Konstruiertheit, auf die formalisierte Darstellung der Ereignisse aufmerksam.¹⁸¹ Sichtbare Ironie im Dokumentarfilm würde jedenfalls die Frage nach der Haltung des Filmemachers/der Filmemacherin gegenüber seinem/ihrem Thema evozieren, meint Nichols und unterstreicht, dass Ironie häufig auszumachen sei, wenn sich Filmemacher/Filmemacherinnen bewusst von bestimmten Charakteren abzugrenzen versuchten. Nichols führt den chilenischen Filmemacher Raul Ruiz an, der sagt, die Wahrnehmung von ironischen Zusammenhängen bedürfe eines räumlichen Abstands und einer uninvolvierten Distanziertheit.¹⁸² Es kann also festgehalten werden, dass die Sichtbarkeit dieser mittels der Ironie verwirklichten Distanznahme zu den Ereignissen eines Films umso wahrscheinlicher wird, je größer die Distanz des Publikums zum Dargestellten ist. Dieser Abstand, der sich durch Erfahrung, Reflexion, sowie Unbeteiligtheit an den Ereignissen und den steten Abgleich des Dargestellten mit der eigenen (moralischen) Einstellung verwirklicht, begünstigt wiederum eine Reduzierung der ausdrücklichen Betonung ironischer Zusammenhänge, da sie sich beim Rezipienten/bei der Rezipientin *wie von alleine* einstellen.

¹⁸⁰ Vgl. Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, a.a.O., S. 73

¹⁸¹ Vgl. Nichols, Bill: *Introduction to documentary*, a.a.O., S. 125

¹⁸² Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, a.a.O., S. 74

5 Vermittlung einer Haltung

"There can be no flaccid action, no action which is not immediately imbued with an ethical ballast, filled in from our point of view in the world of perspectives."¹⁸³

Der Annahme, dass die Vermittlung von Standpunkten seitens der Filmschaffenden im beobachtenden Dokumentarfilm eher durch Zurückhaltung, als durch Enthaltung gekennzeichnet ist, geht die Frage voraus, mit welcher *Stimme* diese Filme grundsätzlich zu ihrem Publikum sprechen.

5.1 Die *Stimme* des Dokumentarfilms

Mit der *Stimme* des Dokumentarfilms meint Bill Nichols das *Argument* eines Filmes, welches sich aus Technik, Stil und Rhetorik zusammensetze. Dokumentarische Rhetorik bezeichnet laut Nichols das ganze Spektrum an formalen argumentatorischen Mitteln, die den Zuschauer/die Zuschauerin im Prozess des filmischen Diskurses stimulieren. Die *Stimme* eines Films ähnele dem Stil des Films in seinem Verweis auf die Existenz jener auktorialen Instanz eines Filmemachers/einer Filmemacherin, gehe aber über den Stil hinaus, indem sie ethische Zusammenhänge miteinbeziehe und eine Perspektive und einen Kommentar auf die dargestellte Welt ausdrücke:¹⁸⁴ Die *Stimme* eines Dokumentarfilms sei "das, was uns eine Idee des sozialen Standpunkts eines Textes vermittelt, eine Idee davon, wie er zu uns spricht und wie er das Material organisiert, das er uns präsentiert."¹⁸⁵ Marit Kathryn Corneil beschreibt Nichols Auffassung der Stimme als "Stil plus"¹⁸⁶ und meint, Carl Plantinga habe die damit gemeinte Perspektive des/der dokumentarischen Filmemachers/Filmemacherin auf sein/ihr Thema hinsichtlich der moralischen Implikationen des Begriffes um

¹⁸³ Poole, Roger: *Towards Deep Subjectivity*, London: Allen Lane, 1973, S. 6

¹⁸⁴ Vgl. Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, a.a.O., S. 134 ff.

¹⁸⁵ Bill Nichols, zit. n. Corneil, Marit Kathryn: *Dem Leben Geschichten abtrotzen - orale/aurale Selbstmythologisierung in 'Pour la Suite du Monde'*, a.a.O., S. 216. Vgl. Nichols, Bill: *The Voice of Documentary*, in: *New Challenges for Documentary*, a.a.O., S. 18 f.

¹⁸⁶ Corneil, Marit Kathryn: *Dem Leben Geschichten abtrotzen - orale/aurale Selbstmythologisierung in 'Pour la Suite du Monde'*, a.a.O., S. 217

noch einen Schritt erweitert.¹⁸⁷ Plantinga schreibt, alle nichtfiktionalen Filme hätten eine von der in ihnen gesprochen Sprache unabhängige Stimme:

"Nicht jeder nichtfiktionale Film hat ein Voice-over, aber jeder nichtfiktionale Film führt einen Diskurs, der implizit Stellung oder Haltung zu dem bezieht, was er präsentiert."¹⁸⁸

In der indirekten Adressierung würde der Stil in gleicher Weise zu einer Transparenz tendieren, wie der fiktionale Film,¹⁸⁹ meint Nichols und verweist auf die Lücke zwischen dem Beweischarakter, der dokumentarischen Bildern und Tönen anzuhaften scheint und dem, was diese eigentlich ausdrücken: "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 that voice tries to efface itself."¹⁹⁰ Die Sichtbarkeit und Zuordenbarkeit des Standpunkts eines Filmemachers/einer Filmemacherin setzt also die Sichtbarkeit oder Spürbarkeit des Filmemachers/der Filmemacherin im filmischen Text voraus. Dies geht natürlich weit über jene Sichtbarkeit, die beim beobachtenden Dokumentarfilm unter dem Vorsatz der abwesenden Anwesenheit während der Drehsituation ausgeschlossen werden soll hinaus und umfasst jeden Moment des anzunehmenden Eingriffs, der Selektion, des Arrangements. Vivian Sobchack meint, jede Einstellung, jede Kamerabewegung, jede Montage kommentiere ein Geschehen und schreibe ihm "einen menschlichen Sehakt ein, der eine moralische Haltung zum Ausdruck bringt."¹⁹¹ Die Argumentation eines filmischen Textes erfolge laut Bill Nichols entweder durch die Form des *Kommentars* oder die einer *Perspektive*. Beim Direct Cinema sei die *Perspektive* vorherrschend, da sie dem Zuschauer/der Zuschauerin, anders als der Kommentar, selbst eine Entscheidung über den einzunehmenden ideologischen

¹⁸⁷ Corneil, Marit Kathryn: *Dem Leben Geschichten abtrotzen - orale/aurale Selbstmythologisierung in 'Pour la Suite du Monde'*, a.a.O., S. 217

¹⁸⁸ Zit. n. ebd., S. 218. Vgl. Plantinga, Carl: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, S. 100

¹⁸⁹ Vgl. Nichols, Bill: *The Voice of Documentary*, in: *New Challenges for Documentary*. Second Edition, Hg. Alan Rosenthal; John Corner, Manchester: Manchester University Press, 2005, S. 17

¹⁹⁰ Ebd., S. 21

¹⁹¹ Sobchack, Vivian: *Die Einschreibung ethischen Raums - Zehn Thesen über Tod, Repräsentation und Dokumentarfilm* (1984), in: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, a.a.O., S. 192

Standpunkt überlasse.¹⁹² Nichols spricht von einer aufschlussreichen, indexikalischen Verbindung, die zwischen dem Bild und der Haltung des Filmemachers/der Filmemacherin bestehe, der/die dieses produziert hat.¹⁹³

5.2 Objektivität und Subjektivität im Direct Cinema

Brian Winston erinnert an die ursprüngliche Absicht des Direct Cinema, eines möglichst objektiven Zugriffs auf die Realität mit filmischen Mitteln, und meint, die ganze technische Diskussion sei doch in der Suche nach Objektivität begründet gewesen.¹⁹⁴ Das Konzept des 'unkontrollierten Films', der Nicht-Intervention, der Verleugnung von Autorschaft und Regie, sowie der indirekten Adressierung des Publikums entspricht auch Bill Nichols Kriterien von Objektivität¹⁹⁵ in jenen Punkten, die für eine unvoreingenommene Sicht auf die dargestellten Ereignisse plädieren, welche die Bildung eines eigenständigen Urteils seitens der Zuschauer/Zuschauerin möglich macht.¹⁹⁶ Die Behauptung objektiver Dokumentation hatte zudem etwa den Filmen von Drew die Tore zu Fernsehsendern und Sponsoren geöffnet.¹⁹⁷ Das gleiche gilt für Wiseman und seine besondere Position in der amerikanischen Fernsehgeschichte der 1960er und 1970er Jahre, die laut Brian Winston dadurch zustande kam, dass Wiseman es geschafft hätte, "den Trick von Grierson zu wiederholen", indem er Konservative und Liberale gleichermaßen für sich gewonnen und in einem "Raum der Ambivalenz" zusammengeführt habe, der gekennzeichnet war von scheinbar "radikalen Absichten, in Wahrheit aber, ohne Interessen zu

¹⁹² Vgl. Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, a.a.O., S. 118 bzw. 126. Sowie: Beyerle, Monika: *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*, a.a.O., S. 72

¹⁹³ Vgl. Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, a.a.O., S. 77

¹⁹⁴ Winston, Brian: *Claiming the Real. The Griersonian Documentary and its Legitimations*, a.a.O., S. 163

¹⁹⁵ Vgl. Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, a.a.O., S. 196. Bill Nichols nennt drei Kriterien für dokumentarische Objektivität: der objektive Blick ist jener einer dritten Person (1), frei von Vorurteilen (2) und lässt dem Publikum Entscheidungsfreiheiten und zwingt ihm keine Argumentation auf (3).

¹⁹⁶ Vgl. ebd.

¹⁹⁷ Vgl. Winston, Brian: *Claiming the Real. The Griersonian Documentary and its Legitimations*, a.a.O., S. 163

verletzen."¹⁹⁸ So genoss er den Luxus mehrjähriger Verträge mit öffentlichen amerikanischen Sendern, sodass ihm mehr als ein Jahrzehnt des einigermaßen freien Arbeitens gesichert war. Seine vermeintliche Neutralität und objektive Berichterstattung über das Leben in amerikanischen Einrichtungen des öffentlichen oder teilöffentlichen Lebens ließ ihm diese Gunst zuteil werden.¹⁹⁹ Wiseman skizzierte seine jeweiligen dokumentarischen Vorhaben gegenüber seinen Auftraggebern nur sehr knapp: "I want to do a juvenile court" oder "I want to do a study of welfare."²⁰⁰

Wiseman selbst meinte auf die Frage, wie objektiv seine Beobachtungen seien: "I don't see how a film can be anything but subjective."²⁰¹ Hinsichtlich des dennoch vertretenen Anspruchs auf die wirklichkeitsgetreue Darstellung der Ereignisse in seinen Filmen führt er aus: "I think my films are fair films [...] a fair reflection of the experience of making them."²⁰² Sein Film über die Polizei in Kansas City etwa repräsentiere das Thema lediglich im zeitlichen und örtlichen Rahmen der von ihm gemachten Beobachtungen.²⁰³ So ähnlich äußerten sich auch die anderen Filmemacher des Direct Cinema, im Eingeständnis des subjektiven Erlebens der möglichst objektiv zu vermittelnden Sachverhalte: "The result can be summarised as the observer's perception of what happened in the presence of a camera."²⁰⁴ Objektivität sei dem 'unkontrollierten Film' dahingehend zuzugestehen, als die Filmemacher das, was sie zeigten, so vorgefunden und nicht erst geschaffen oder hervorgerufen hätten: "It's no less objective to be selective," meint Richard Leacock.²⁰⁵ Für Robert Drew entsprach Subjektivität dem Einfühlungsvermögen, zu errahnen, wann sich etwas vor der Kamera ereignen würde, was sich im Ein- und Ausschalten der Kamera äußere: "The filmmaker's personality operates only in the context of what is not being filmed,

¹⁹⁸ Winston, Brian: 'Ein Rätsel in einem Geheimnis mit sieben Siegeln.' *Frederick Wiseman und das öffentliche amerikanische Fernsehen in den siebziger Jahren*, a.a.O., S. 56

¹⁹⁹ Vgl. ebd., S. 43

²⁰⁰ Winston, Brian: *Claiming the Real. The Griersonian Documentary and its Legitimations*, a.a.O., S. 163

²⁰¹ Levin, G. Roy: *Documentary Explorations: 15 Interviews with Film-makers (Frederick Wiseman)*, a.a.O., S. 321

²⁰² Ebd., S. 322

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Richard Leacock, zit. n. Winston, Brian: *Claiming the Real. The Griersonian Documentary and its Legitimations*, a.a.O., S. 162

²⁰⁵ Zit. n. Issari, M. Ali/Paul, Doris A.: *What is Cinéma Vérité?*, a.a.O., S. 98

not what is." ²⁰⁶ Im Rekurs auf Maysles 'zwei Wahrheiten', jener des Rohmaterials und jener der diskursiven Bearbeitung davon, sowie seinen Kniefall vor der Notwendigkeit der Montage, zeigt sich, dass für einige Direct Cinema Dokumentaristen die Vorstellung vollkommen objektiver Darstellung erst mit dem Schnitt abhanden gekommen scheint, wohingegen etwa Wiseman den gesamten filmischen Prozess als subjektiv begreift und sich auch gegen die Aufgabe der Autorschaft verwehrt: "When you're signing the film, you are saying it's your film, this is the way you see it." ²⁰⁷ Trinh T. Minh-ha vereint die unterschiedlichen Positionen in der stets gleichlautenden Behauptung der Beweiskraft des Dargestellten: "Was als Evidenz präsentiert wird, bleibt Evidenz, unabhängig davon, ob sich das beobachtende Auge als subjektiv oder objektiv beschreibt." ²⁰⁸ Noël Carroll spricht sich überdies gegen die Gleichsetzung von subjektiver Selektivität mit Tendenzhaftigkeit aus. Er meint, dass Selektivität zwar Tendenzhaftigkeit begünstigen könne, aber mittels Instrumentarien der Selbstregulierung, wie sie etwa auch in der Forschung Anwendung fänden, durchaus mit Objektivität im Ganzen vereinbar sei. ²⁰⁹

5.3 Frederick Wiseman: Haltung zur Haltung / Aussage

"Ein guter Filmemacher [...] muss wenigstens ein paar Ideen als Antwort auf die Welt haben," ²¹⁰ meinte Wiseman 1976. Dennoch kritisierte Wiseman, dass man von Dokumentarfilmen die gleiche Wirkung auf die Erziehung einer Gesellschaft erwarte, wie vom "Penicillin für die Syphilis. Hartnäckig hängt man der Vorstellung an, dass Dokumentarfilme politische Instrumente für einen Wandel seien - ohne jeden Beweis." ²¹¹ Bei aller formaler und inhaltlicher Verschiedenheit gegenüber den übrigen Pionieren des beobachtenden Dokumentarfilms teilt Wiseman mit ihnen doch "das Postulat der Selbstanschaulichkeit von Gesellschaft und eine politische Haltung, die auf

²⁰⁶ Zit. n. Winston, Brian: *Claiming the Real. The Griersonian Documentary and its Legitimations*, a.a.O., S. 160

²⁰⁷ Zit. n. Grant, Barry Keith: *5 Films of Frederick Wiseman: Titicut Follies, High School, Welfare, High School II, Public Housing*, a.a.O., S. 2

²⁰⁸ Trinh T., Minh-ha: *Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung*, a.a.O., S. 281

²⁰⁹ Vgl. Carroll, Noël: *Der nicht-fiktionale Film und postmoderner Skeptizismus*, a.a.O., S. 34 ff.

²¹⁰ Zit. n. Saunders, Dave: *Wiseman in den sechziger Jahren*, a.a.O., S. 38

²¹¹ Zit. n. Hohenberger, Eva (Hg.): *Frederick Wiseman. Kino des Sozialen*, a.a.O., S. 42

Selbstaufklärung setzt."²¹² So sollte das Publikum also zum Denken angeregt werden und sich eine Meinung über das Gezeigte bilden: "You are not being spoon-fed or told what to think about this or that."²¹³ Wiseman führt aus:

"Which is not to say that the films don't have a point of view. But they have a point of view which allows you - or, hopefully, asks you - to think, to figure out what you think about what's happening, and in a sense almost compare it with what you think the film maker [sic!] thinks about what's happening."²¹⁴

Unter Anführung des bekannten Diktums von Samuel Goldwyn, wenn man eine Botschaft habe, solle man ein Telegramm versenden, meint Wiseman: "I don't like to hit people over the head with a message. Because if I could say what the point of view of the film is in 25 words or less, I shouldn't make the film."²¹⁵ Wiseman meint, der Versuch der verkürzenden Vorstellung der Essenz eines Films könne der Komplexität der behandelten Vorgänge und Themen nicht gerecht werden und wäre eine Anmaßung gegenüber Publikum und Material.²¹⁶ Dennoch, und als Nuance beachtenswert, konstatiert Wiseman, dass er sich in seiner Arbeit sehr dafür interessiere, wie es möglich wäre, ohne einen Erzähler und lediglich durch die Verknüpfung der Ereignisse im Schnitt "allgemeinere, mehr abstrakte Aussagen" zu machen.²¹⁷

5.3.1 'Mehr Groucho als Karl Marx'

Wisemans Filme wurden zwar aufgrund ihrer Themenwahl und der allgemeinen politischen Atmosphäre der späten 1960er und frühen 1970er Jahre immer wieder als Kritik an den Institutionen, die er zeigt, aufgefasst,²¹⁸ offene Parteilichkeit mussten aber gerade die liberalen Rezipienten/Rezipientinnen vergeblich suchen: Wiseman selbst hatte erklärt, dass er in politischen Belangen

²¹² Hohenberger, Eva: *Frederick Wisemans Kino des Sozialen. Eine Einleitung*, a.a.O., S. 17

²¹³ Halberstadt, Ira: *An Interview with Fred Wiseman*, in: *Nonfiction Film Theory and Criticism*, a.a.O., S. 301

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ <http://www.notcoming.com/features/wiseman-interview>, a.a.O.

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Zit. n. Nichols, Bill: *Die Dokumentarfilme von Frederick Wiseman: Theorie und Struktur*, in: *Frederick Wiseman. Kino des Sozialen*, a.a.O., S. 117

²¹⁸ Vgl. Hohenberger, Eva: *Frederick Wisemans Kino des Sozialen. Eine Einleitung*, a.a.O., S. 17

zwar dem Marxismus nahe stehe, jedoch eher jenem von Groucho Marx als dem von Karl Marx.²¹⁹ So ließ er sich politisch von keiner Seite vereinnahmen, was seiner Laufbahn letztlich zugute kam, wie sich an seiner erwähnten Privilegierung durch die öffentlichen Fernsehanstalten zeigt. Seinen Standpunkt versuche er in seinen Arbeiten nicht im Sinne einer politischen Doktrin zu veräußern, vielmehr versuche er gegenüber dem Material offen zu bleiben und nur Stellung *dazu* zu beziehen, was sich unmittelbar darin befinde, um daraus sein Thema herauszuschälen.²²⁰ Laut Christine N. Brinckmann sei Wiseman stets um eine "ambivalente Oszillation der Bewertung" bemüht, welche sich durch Mehrdeutigkeit auszeichne und in einer "moralischen und emotionalen Beunruhigung der Zuschauer" münde.²²¹ So habe Wiseman die Zuneigung postmoderner Intellektueller gewonnen, die seine Filme im Sinne Umberto Ecos als 'offene Texte' erachteten, erklärt Brian Winston, um zu folgern: "Diese Offenheit bringt es aber auch mit sich, dass die gesellschaftliche Sprengkraft der Filme bis zur Unkenntlichkeit abgeschwächt ist."²²²

5.3.2 Fragen im Geist des Zuschauers/der Zuschauerin

Winston misst Wisemans achronologisch strukturierten Filmen ein Konzept von Narrativität bei, das an Roland Barthes Definition des 'Hermeneutischen' angelehnt zu sein scheint: "eine Anzahl von zufälligen Ereignissen, die entweder eine Frage ausmachen oder deren Beantwortung verzögern."²²³ Es sei eben darin Wisemans Popularität begründet, dass er sein Publikum mit der Lösung immer neuer Rätsel beauftrage, welche fortwährend für Neugierde und Spannung sorgten und Aufmerksamkeit einforderten und damit die einzelnen Zuschauer/Zuschauerinnen unentwegt zu Vermutungen anrege. Wiseman erklärt, das Publikum müsse sich aktiv mit den Filmen auseinandersetzen, ja mit ihnen ringen: "They have to say, *what the hell's he trying to say with this?* And

²¹⁹ Vgl. Grant, Barry Keith: *Voyages of Discovery: The Cinema of Frederick Wiseman*, a.a.O., S. 33

²²⁰ Vgl. Levin, G. Roy: *Documentary Explorations: 15 Interviews with Film-makers (Frederick Wiseman)*, a.a.O., S. 315 f.

²²¹ Brinckmann, Christine N.: *Zuschauerempathie und Mosaikstruktur in Wisemans 'Primate'*, a.a.O., S. 192

²²² Winston, Brian: *'Ein Rätsel in einem Geheimnis mit sieben Siegeln.' Frederick Wiseman und das öffentliche amerikanische Fernsehen in den siebziger Jahren*, a.a.O., S. 53

²²³ Zit. n. Ebd., S. 57

they have to think through their own relationship to what they're seeing."²²⁴ Brian Winston befindet: "Die Formulierung von Fragen im Geist der Zuschauer ist eine permanente Strategie."²²⁵ Immer wieder wurden Wisemans Filme und die Anforderungen, die sie an das Publikum stellen, als Fortschreibung der Theatertheorie von Bertolt Brecht beschrieben, aufgrund der Forderung nach einer aktiven Zuschauerhaltung/Zuschauerinnenhaltung, die eine kritische Betrachtung der dargestellten Ereignisse in Gang setzt, anstelle der Identifikation mit einzelnen Protagonisten/Protagonistinnen. Sowohl die multiperspektivische Erzählweise in Wisemans Filmen, als auch die als Abstraktion lesbare Regelmäßigkeit von einzelnen, exemplarischen Schicksalen ermöglichen die Entindividualisierung der Sachverhalte, sowie die Entidentifikation mit den Charakteren in den dargestellten Situationen zugunsten der Reflexion einer allgemeineren Funktionsweise etwa des Institutionellen im Allgemeinen oder des Institutionellen in der konkreten thematischen Einschränkung. Die assoziative mosaikhafte Struktur der Filme Wisemans betont laut Bill Nichols eher "die Zwänge und die Suche nach dem Ziel", als "einen Determinismus und festgelegte Kausalitäten."²²⁶ Die Frage, die sich beim Publikum einstelle, richte sich also weniger danach, warum gerade dies oder jenes passiert sei, als vielmehr nach den "Zwängen, aufgrund derer *schon wieder das Gleiche oder überhaupt NICHTS* passiert ist."²²⁷ Nichols bemüht auch für die Rezeptionsbedingungen von Wisemans Filmen hinsichtlich der Suche nach Aussagen über die dargestellten vorfilmischen Ereignisse das Bild eines Rorschachtests, was sowohl durch die Struktur der Filme als auch die Erfahrung des Publikums mit den jeweils im Fokus stehenden Institutionen begründet ist. Wechselweise würden die Reaktionen auf die Filme "entweder der eigenen Haltung den Institutionen gegenüber oder Wisemans besonderem subjektiven Stil entspringen."²²⁸ Dadurch, dass Wiseman jedoch diese "*Schemata*

²²⁴ Zit. n. Grant, Barry Keith: *Voyages of Discovery: The Cinema of Frederick Wiseman*, a.a.O., S. 24

²²⁵ Winston, Brian: 'Ein Rätsel in einem Geheimnis mit sieben Siegeln.' *Frederick Wiseman und das öffentliche amerikanische Fernsehen in den siebziger Jahren*, a.a.O., S. 59

²²⁶ Nichols, Bill: *Die Dokumentarfilme von Frederick Wiseman: Theorie und Struktur*, a.a.O., S. 116

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Ebd., S. 107

der Erfahrung, die wir alle teilen" ²²⁹ so genau kenne, werde die Informationsarmut, sowie die Unsicherheit des Publikums über die zeitliche Abfolge der Ereignisse und deren Kausalität, aufgewogen. Winston meint, auch wenn man die Zusammenhänge nicht zur Gänze nachvollziehen könne, würden die Szenen doch zusammenpassen.²³⁰ Überdies, so Winston, habe Wiseman "ein sehr gutes Verständnis dafür, was in welcher Weise zu den kulturellen Annahmen *passt*, die er mit dem Publikum teilt."²³¹ Dass sich keine eindeutige ideologische Tendenz oder eine Bevormundung in der Lesart der Ereignisse aus Wisemans Filmen erschließen lasse, zeuge schließlich von Wisemans demokratischen Werten und mache sein Werk, so Barry Keith Grant, *politisch* im wahrsten Sinne des Wortes.²³²

5.3.3 Diskursivität bei Wiseman

Christine N. Brinckmann konstatiert, Wiseman verzichte auf die (einfacher zu entschlüsselnde) kausal-lineare Nachzeichnung der Ereignisse, "zugunsten der thematischen Entfaltung seines Programms."²³³ Die Rezeption von Wisemans Filmen stellt umso höhere Anforderungen an das Publikum als die frühen Filme des Direct Cinema, da dieses nun nicht nur mit der Entschlüsselung von Ereignissen allein gefordert wird, sondern darüber hinaus mit der Entschlüsselung von Wisemans Theorie über die Ereignisse. Wiseman befolgt etwa die Kriterien des beobachtenden Dokumentarfilms in den Punkten der Nicht-Intervention bis hin zur indirekten Adressierungsweise ohne den Einsatz eines Off-Kommentars sehr konsequent. Er geht auch an seine Themen unvorbereitet heran und beginnt die Recherche am ersten Tag seiner Dreharbeiten, für welche er sich verhältnismäßig viel Zeit nimmt und umso mehr Rohmaterial sammelt.²³⁴ Auch für die Montage nimmt sich Wiseman viel Zeit und schließt diese erst ab, sobald er das 'Drehbuch' seines Films 'entdeckt'

²²⁹ Winston, Brian: 'Ein Rätsel in einem Geheimnis mit sieben Siegeln.' *Frederick Wiseman und das öffentliche amerikanische Fernsehen in den siebziger Jahren*, a.a.O., S. 60

²³⁰ Vgl. ebd.

²³¹ Ebd., S. 59

²³² Vgl. Grant, Barry Keith: *Voyages of Discovery: The Cinema of Frederick Wiseman*, a.a.O., S. 33

²³³ Brinckmann, Christine N.: *Zuschauerempathie und Mosaikstruktur in Wisemans 'Primate'*, a.a.O., S. 177

²³⁴ <http://www.notcoming.com/features/wiseman-interview>, a.a.O.

habe.²³⁵ Wisemans Versuch, in dieser intensiven Arbeit am Material das *Unkontrollierte* der Dreharbeiten in den Griff zu bekommen, trägt dazu bei, dass seine Filme weniger willkürlich wirken und eine Art von Diskursivität suggerieren, die das Material über seine bloße Anschaulichkeit hinaushebt, was umso mehr zu einer Entschlüsselung seitens des Publikums auffordert, um diese unleugbare auktoriale Signatur nachzuvollziehen. Thomas Benson und Carolyn Anderson erachten die Sichtbarkeit von Wiseman in seinem Werk als freudvolle Entdeckung: "We enjoy the Wiseman we discover in these films - the *implied author*, in Wayne Booth's phrase."²³⁶ Benson und Anderson meinen, die kritische Auseinandersetzung mit Wisemans Filmen oszilliere zwischen der Bewertung dessen, was Wiseman als Realität präsentiert und dem diskursiven Kontext, in den Wiseman diese Realität bettet. Die Zuschauer/Zuschauerinnen würden sich für clever empfinden, wenn sie glauben, Wisemans lenkende Hand erkannt zu haben, oder schuldbewusst, wenn sie die filmischen Ereignisse kathartisch und ästhetisch begreifen.²³⁷ Wiseman selbst macht für die Lesart seiner Filme einen sich aus dem Informationsgehalt über die dargestellten Abläufe innerhalb von Institutionen beziehenden vagen *Vorschlag*: "If the films do anything, they [...] may suggest things that people may otherwise not think about."²³⁸ Wiseman möchte seine Filme als Einladung an sein Publikum verstanden wissen: "And of course the viewer may decline the invitation."²³⁹ Bill Nichols macht in Wisemans Arbeiten gewisse "expressive Indikatoren" als "wichtige ideologisch beeinflusste Aspekte"²⁴⁰ aus, zum Beispiel in Form der Kameraführung und der eingesetzten Brennweiten. Dennoch bezeichnet er die Filme als "unausgesprochene Metaphern (es fehlt ein Wort oder eine Figur, die dem *wie* entspräche)."²⁴¹ So gelingt es Wiseman also immer wieder, die dargestellten Ereignisse miteinander so zu verknüpfen, dass eine Deutung oder empfohlene Aussage nahe zu liegen

²³⁵ Grant, Barry Keith: *5 Films of Frederick Wiseman: Titicut Follies, High School, Welfare, High School II, Public Housing*, a.a.O., xi

²³⁶ Anderson, Carolyn/Benson, Thomas: *Reality Fictions. The Films of Frederick Wiseman*, a.a.O., S. 149

²³⁷ Vgl. ebd.

²³⁸ Levin, G. Roy: *Documentary Explorations: 15 Interviews with Film-makers (Frederick Wiseman)*, a.a.O., S. 326

²³⁹ Anderson, Carolyn/Benson, Thomas: *Reality Fictions. The Films of Frederick Wiseman*, a.a.O., S. 3

²⁴⁰ Nichols, Bill: *Die Dokumentarfilme von Frederick Wiseman: Theorie und Struktur*, a.a.O., S. 109

²⁴¹ Ebd., S. 115

scheint, sich jedoch nicht aufdrängt, und, gestützt durch die konsequent indirekte Adressierung, nie explizit wird:

"Irgendwie entwickelt Wiseman eine Struktur und einen Stil, der seinen Standpunkt impliziert, uns aber immer noch erlaubt zu glauben, dass die Verwirrungen, Überraschungen und Entdeckungen unsere eigenen sind."²⁴²

Da die Entschlüsselung der Ereignisse und kausalen Zusammenhänge innerhalb des Mosaiks von Sequenzen dem Zuschauer/der Zuschauerin obliegt, ist verständlich, dass die Rezeption der Filme mitunter auch zu Spekulation und Überinterpretation tendiert.

5.3.4 Von 'Eindeutigkeiten' in Wisemans Filmen

Beispielhaft dafür ist etwa die offensive Rhetorik in Dave Saunders Analysen von Wisemans Filmen, wenn er gewisse Bedeutungen, die sich diskursiv einstellen würden, für "offenkundig" ²⁴³ erachtet, oder wenn er meint: "Wisemans Argument in *High School* ist eindeutig: Als Vertreter der Macht und als Propagandisten ideologischen Wissens unterdrückten die Lehrer die Identität ihrer Schüler, um ihnen konservative Werte einzupflegen."²⁴⁴ Mit seinen früheren Filmen trage der Filmemacher "Beweismaterial zusammen gegen zentralisierte und abgeschirmte Regierungen, gegen Ungleichheit, systematischen Machtmissbrauch und Heuchelei."²⁴⁵ Dave Saunders mitunter überspitzte Analysen und vor allem sein Rückzug hinter die seiner Meinung nach 'unzweifelhafte' auktoriale Steuerung der Lesart der Ereignisse, ist eine Seltenheit in der Literatur zu Wisemans Arbeiten. Saunders gibt diese Entdeckungen nicht als seine eigenen aus, sondern behauptet die Offensichtlichkeit der politischen Agitation Wisemans, die sich durch sein Werk vermittele. Dies steht im Widerspruch zum oben angeführten Vorwurf von Jean

²⁴² Zit. n. Hohenberger, Eva: *Frederick Wisemans Kino des Sozialen. Eine Einleitung*, a.a.O., S.16.
Vgl. Anderson, Carolyn/Benson, Thomas: *Reality Fictions. The Films of Frederick Wiseman*, a.a.O., S. 149.

²⁴³ Saunders, Dave: *Wiseman in den sechziger Jahren*, in: Frederick Wiseman. *Kino des Sozialen*, a.a.O., S. 29

²⁴⁴ Ebd., S. 32

²⁴⁵ Ebd., S. 27

Rouch gegenüber Wisemans unklarer Haltung und Argumentation, sowie zu Rouchs Wunsch nach einer These, die ihm erkläre, wie er das Gezeigte zu verstehen habe - was die Eindeutigkeit der Bedeutungen adhoc widerlegt. Als Beispiel einer gegensätzlichen Rezipierendenposition zu jener von Saunders, kann hier Brian Winstons sehr nüchternes Fazit über Wisemans Arbeiten herangezogen werden:

"Die Filme behandeln die großen Themen ihrer Zeit, aber sie teilen uns über sie wenig bis gar nichts mit. Immerhin vermitteln uns die genaue Beobachtung von Ausdrucksformen und die unverfälschte Aufzeichnung von Sprache einen kostbar lebendigen Einblick in eine lange vergangene Welt."²⁴⁶

5.4 Strategien der Bedeutungsproduktion bei Wiseman

Wenn Wiseman sagt, das Publikum müsse sich selbst ein Urteil darüber bilden wie es die dargestellten Menschen und vorfilmischen Ereignisse zu bewerten habe, gilt es zwei Ebenen der Präsentation jener zur Disposition stehenden Realität zu unterscheiden. Dies betrifft die Frage nach der Hervorhebung der Diskursivität des Dargestellten, die dem Dargestellten *per se* anzuhaften scheint, als auch die Diskursivität, mit der der Filmemacher das Dargestellte erst belegt. Es wird deshalb unterschieden zwischen Strategien der Bedeutungsproduktion mittels Extraktion und Konstruktion, zwischen der gefundenen Bedeutung und der produzierten Bedeutung und zwischen Rohmaterial und geschnittenem Film.

Anderson und Benson haben bemerkt, dass Wiseman es schaffe, den Zuschauer/die Zuschauerin glauben zu machen, seine/ihre Entdeckungen würden originär seiner/ihrer individuellen Auffassungsgabe entstammen. Dies versinnbildlicht die Illusion der Naturalisierung von Konstruktionsprinzipien in den Filmen, wie sie allgemein dem Direct Cinema zugeschrieben wird, wodurch dieses in ein Naheverhältnis zum Spielfilm zu rücken scheint, wie oben

²⁴⁶ Winston, Brian: *'Ein Rätsel in einem Geheimnis mit sieben Siegeln.'* Frederick Wiseman und das öffentliche amerikanische Fernsehen in den siebziger Jahren, a.a.O., S. 64

festgehalten. Wiseman nennt seine Arbeiten zwar vor allem ironisch und aus Verlegenheit "reality fictions" ²⁴⁷, jedoch kennzeichnet der Begriff der Fiktionalisierung durchaus die suggestive Methode der Bedeutungsproduktion in Wisemans Arbeitsethos, die diskursive Haltung des Filmemachers gegenüber seinem Material.

Die seitens des Publikums zu machenden Entdeckungen beziehen sich nicht nur auf das Verständnis von Inhalten, sondern auch auf ein Mehr an Bedeutung und letztlich Relevanz. Alexander Kluges Beschreibung des Dokumentarfilms kann herangezogen werden, um die Behauptung zu stützen, dass ein Dokumentarfilm nicht lediglich Tatsachen abbilde, sondern das Dargestellte adhoc einem Signifikationsprozess unterworfen sei:

"Ein Dokumentarfilm wird mit drei *Kameras* gefilmt: der Kamera im technischen Sinn (1), dem Kopf des Filmemachers (2), dem Gattungs-Kopf des Dokumentarfilm-Genres, fundiert aus der Zuschauererwartung, die sich auf Dokumentarfilm richtet."²⁴⁸

Eva Hohenberger führt Wisemans Behauptung ins Treffen, seine Filme würden das *Leben* thematisieren²⁴⁹ und seine Beobachtungen seien lediglich durch die Institutionen, die er filmt, formal begrenzt: "Wenn Wiseman dieses *Leben* überdies als *traurig*, *komisch*, *tragisch* und *ergreifend* beschreibt, zielen auch solche Adjektive nicht primär auf Eigenschaften von beobachteten Ereignissen, sondern auf Beobachtungspositionen."²⁵⁰ Die Beobachtung seitens eines Filmemachers/einer Filmemacherin müsse distanziert genug sein, meint Hohenberger, dass in der Beobachtung seitens des Zuschauers/der Zuschauerin jene Affekte und Deutungen erzeugt werden könnten. In Wisemans Filmen fänden solche "affektiven Attribuierungen" oft statt, und es sei klar, "dass hierfür über Fragen der Struktur hinaus bildkompositorische Elemente genauso eine Rolle spielen wie Verfahren des Tons."²⁵¹

²⁴⁷ Anderson, Carolyn/Benson, Thomas: *Reality Fictions. The Films of Frederick Wiseman*, a.a.O., S. 2

²⁴⁸ Zit. n. Trinh T., Minh-ha: *Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung*, a.a.O., S. 286

²⁴⁹ Vgl. Hohenberger, Eva: *Frederick Wisemans Kino des Sozialen. Eine Einleitung*, a.a.O., S. 8

²⁵⁰ Ebd., S. 15

²⁵¹ Hohenberger, Eva: *Frederick Wisemans Kino des Sozialen. Eine Einleitung*, a.a.O., S. 15

5.4.1 Gefundene Bedeutung

Als primäres *Medium* einer gefundenen Bedeutung kann das Rohmaterial betrachtet werden, dem sich der Kamerablick eingeschrieben hat, sowie die unbearbeitete Tonspur, die in Synchronizität den Bildern angehört: die synchronen Bilder und Töne, die erst dem manipulativen Eingriff der Kameraführung und der selektiven Aufzeichnung im zeitlichen Sinn ausgesetzt waren bzw. sich diesem Eingriff und dieser Selektion verdanken. Das Geschehen erfährt eine Kommentierung durch die Art der Kameraführung, welche Aufmerksamkeit zu lenken und Details hervorzuheben vermag. Das finde jedoch innerhalb desselben diegetischen Rahmens wie die Handlungen statt, die auf diese Weise erfasst werden, so Monika Beyerle, wodurch die Integrität dieser Diegese gewahrt bleibe: "Dies naturalisiert den Kommentar, da er nicht dem menschlichen Bewusstsein, sondern der Realität zu entstammen scheint."²⁵² Winston attestiert Wisemans Kameralenten eine große Begabung darin, "Zwischentöne oder Extreme im Verhalten [der gefilmten Menschen] einzufangen."²⁵³ Brinckmann spricht von einem systematischen Einsatz von Nahaufnahmen in Wisemans Filmen, welche "affektive Einfühlung trotz spärlichem Kontext" gewährleisteten.²⁵⁴ So nutze Wiseman "empathische Stimuli", die keiner großen narrativen Hinführung bedürften und die Zuschauer/Zuschauerinnen unvermittelt und spontan betreffen würden, "weil sie das Rechtsempfinden verletzen und im Alltag zur Parteinahme oder gar zum Eingreifen provozieren würden."²⁵⁵ Die Nachvollziehbarkeit von dargestellten Traumatisierungen etwa führe zu somatischer Empathie, so Brinckmann.²⁵⁶ Hohenberger meint, Wiseman gelinge es in scheinbar nebensächlichen Handlungen die Bedeutung der Institutionen zu zeigen.²⁵⁷ Zu diesen Fundstücken zählen nicht nur visuelle Details, wie etwa die physische Ausdrucksstärke menschlicher Gesichter (siehe die in Kapitel 2.5.2.2 angeführte,

²⁵² Beyerle, Monika: *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*, a.a.O., S. 112

²⁵³ Winston, Brian: *'Ein Rätsel in einem Geheimnis mit sieben Siegeln.' Frederick Wiseman und das öffentliche amerikanische Fernsehen in den siebziger Jahren*, a.a.O., S. 62

²⁵⁴ Brinckmann, Christine N.: *Zuschauerempathie und Mosaikstruktur in Wisemans 'Primate'*, a.a.O., S. 177

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ Vgl. ebd.

²⁵⁷ Vgl. Hohenberger, Eva: *Frederick Wisemans Kino des Sozialen. Eine Einführung*, a.a.O., S. 14

von Monika Beyerle beschriebene Qualität der Großaufnahme unter Rekurs auf Béla Balazs), sondern auch jene verbalen Äußerungen von sozialen Akteuren/Akteurinnen, die Wiseman als 'found eloquence' bezeichnet hat (siehe Kapitel 2.5.2.2, wo ein Beispiel davon gegeben wurde). Wiseman meint, er würde jederzeit "das Bild für das gesprochene Wort opfern, wenn dieses wichtig genug ist."²⁵⁸ Informationen über räumliche und zeitliche Zusammenhänge, sowie die Zwänge, denen die agierenden Menschen in den Institutionen ausgesetzt sind, werden häufig in gezeigten Gesprächssituationen offenbar. Nicht selten treffen in diesen Gesprächen Menschen aufeinander, die innerhalb der institutionellen Ordnung verschiedene Ebenen der Hierarchie repräsentieren. So fungieren diese Begegnungen aus Sicht der filmischen Beobachtung als indirekte Interviews, die dem Publikum oft entscheidende Informationen liefern, um die agierenden Personen einordnen und die Drastik der Umstände begreifen zu können. Die verbalen Äußerungen der handelnden Personen, ihre Kommentare *zu* und Evaluierungen *von* Ereignissen liefern Material, das dem Publikum zur Disposition steht.

Die Aufschlüsse, die sich jedoch aus den vermeintlich *ideologisch beeinflussten Aspekten* der *expressiven Kameraarbeit* (Nichols) auf Wisemans Standpunkt ergeben, sind dadurch etwas entschärft, dass Wiseman selbst nicht die Kamera führt. So müsste diese expressive Kameraführung, die Rückschlüsse auf Wisemans Persönlichkeit ermögliche, ein Produkt einer vorherigen Absprache sein, welche jedoch stattgefunden haben muss, ohne die Schauplätze besichtigt oder die Protagonisten/Protagonistinnen gekannt zu haben. Die Kameraarbeit wäre folglich das Produkt eines Vorurteils. Wiseman hat im Lauf seiner Karriere mit verschiedenen Kameramännern gearbeitet, wovon Anderson und Benson meinen: "This considerably alters the way the films look, and therefore what they mean for the viewer as an experience."²⁵⁹ In Anbetracht der Prinzipien, nach denen Wiseman seine Szenen in der Montage zusammensetzt, kann angenommen werden, dass die detailreiche Auflösung von Schauplätzen und die

²⁵⁸ Wiseman im Gespräch mit Christopher Ricks (1990), zit. n. Hohenberger, Eva (Hg.): *Frederick Wiseman. Kino des Sozialen*, Berlin: Vorwerk 8, 2009, S. 138

²⁵⁹ Anderson, Carolyn/Benson, Thomas: *Reality Fictions. The Films of Frederick Wiseman*, a.a.O., S. 5

Art der Etablierung darin handelnder Personen eher einem formalen Konzept zuarbeitet als einem ideologischen. Zumal überdies all jene gefundenen Stücke, die Bedeutung in sich zu tragen scheinen, auch noch die Selektion während der Montage durchlaufen müssen, scheint es zweckvoll, das Augenmerk nun auf jenen Produktionsabschnitt zu legen und sich Wisemans "Rafinesse beim Schnitt"²⁶⁰ zuzuwenden.

5.4.2 Generierung von Diskursivität (Die Betonung des Gefundenen)

Wenn Hohenberger betont, dass diese gefundenen "*nebensächlichen Aktionen* [...] in Bezug zum Ganzen offenkundig die Funktion einer Metapher einnehmen"²⁶¹, verdeutlicht dies die Wichtigkeit der Kontextualisierung jener bedeutsamen Bilder und Sätze, die, für sich stehend, weitgehend der Aussagekraft entbehren würden, bzw. in der Vieldeutigkeit ihrer Aussagekraft an argumentativer Stärke einbüßen. So beschäftigt sich Frederick Wiseman sehr intensiv mit seinem Material, um zu eruieren, worin die Bedeutung der dargestellten Ereignisse, etwa "der gebrauchten Wörter, des Tonfalls und des Wandels im Tonfall, der Pausen und Unterbrechungen, der verbalen Assoziationen, der Bewegungen von Augen, Hängen und Füßen,"²⁶² zu liegen scheine. Um diese bedeutsamen Details gestaltet Wiseman seine Sequenzen. Der Filmemacher spricht von einem fiktionalen Prozess, dem er die Abläufe der Wirklichkeit unterzieht, wenn er im nächsten Schritt Sequenzen aus dem Gefühl heraus, dass diese zusammengehörten, aneinanderfügt, obwohl sie zeitlich und räumlich in ihrem Ursprung weit auseinander liegen: "The success of the film depends on the extent to which the whole film creates the illusion that these events have in fact some connection with each other."²⁶³ Es gehe Wiseman, wie er meint, um den Versuch einer kommentierenden Gegenüberstellung jener einzelnen Sequenzen, entweder im Sinne eines Kontrasts, einer Erläuterung

²⁶⁰ Winston, Brian: 'Ein Rätsel in einem Geheimnis mit sieben Siegeln.' *Frederick Wiseman und das öffentliche amerikanische Fernsehen in den siebziger Jahren*, a.a.O., S. 62

²⁶¹ Hohenberger, Eva: *Frederick Wisemans Kino des Sozialen. Eine Einleitung*, a.a.O., S. 14

²⁶² Zit. n. Hohenberger, Eva (Hg.): *Frederick Wiseman. Kino des Sozialen*, Berlin: Vorwerk 8, 2009, S. 142

²⁶³ Halberstadt, Ira: *An Interview with Fred Wiseman*, in: *Nonfiction Film Theory and Criticism*, a.a.O., S. 304

oder einer Bekräftigung, um dem zuzuarbeiten, was er den 'Standpunkt des Films' nennt:

"That overall statement is what the point of view of the film is. And what the point of view of the film is, is also an expression of a theory or an attitude toward the experience that constitutes the film."²⁶⁴

Der im Schnitt gestaltete Film solle jedenfalls etwas anderes zum Ausdruck bringen als es eine zufällige Aneinanderreihung von Sequenzen vermöge oder auch jede andere mögliche Zusammenstellung der gleichen Sequenzen, meint Wiseman.²⁶⁵

Als ordnendes Prinzip der Filme tritt die räumliche Strukturierung anstelle einer zeitlichen.²⁶⁶ Mithilfe der Montageform des 'continuity editings' gelingt es Wiseman, Zeiten zu verdichten und eine Diegese zu konstruieren, die ihre Produktionsbedingungen unsichtbar werden lässt. Obwohl Wisemans Filme also nur mit einer Kamera gedreht sind, werden die Sequenzen im Schnitt mitunter im Schuss-/Gegenschussverfahren aufgelöst, wodurch wie beim Spielfilm eine zeitliche Kontinuität suggeriert wird und etwa voneinander zeitlich abgesetzt erfolgte und aufgezeichnete Äußerungen einer Unterhaltung zu einem imaginären Gespräch zusammengefügt werden.²⁶⁷ Monika Beyerle merkt an, dass auf diese Weise die sprachlichen Äußerungen von dargestellten Personen genutzt würden, um jene sozialen Akteure/Akteurinnen als "Mittler, Stellvertreter oder Sprachrohr" des Filmemachers einzusetzen, was diesen davon entbinde, selbst in expliziter Weise Stellung zu den Ereignissen zu beziehen.²⁶⁸

²⁶⁴ Halberstadt, Ira: *An Interview with Fred Wiseman*, a.a.O., S. 303

²⁶⁵ Vgl. ebd.

²⁶⁶ Vgl. Hohenberger, Eva: *Frederick Wisemans Kino des Sozialen. Eine Einleitung*, a.a.O., S. 11

²⁶⁷ Nichols, Bill: *Die Dokumentarfilme von Frederick Wiseman: Theorie und Struktur*, a.a.O., S. 118

²⁶⁸ Beyerle, Monika: *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*, a.a.O., S. 122

5.4.3 Metaphorik bei Wiseman

Bill Nichols meint, dass Dokumentarfilme im Allgemeinen häufig von Themen und Themenfeldern handeln würden, welche metaphorischer Umschreibungen bedürften, da sie sich einer einfachen, geradlinigen ('dictionary-style') Definition verwehrten. Solche Themen seien etwa Liebe, Krieg oder Familie. Nichols präzisiert, dass man zwar wissen könne, *was* etwa eine Familie sei, wenn man aber wissen wolle, *wie* eine Familie sei, dann könne in der filmischen Darstellung dieses Abstraktum häufig nur mittels einer metaphorischen Übersetzungen konkretisiert werden, um jene Qualität sichtbar zu machen und eine Beurteilung von Ereignissen zu ermöglichen. Nichols betont darum die Bedeutung, die der Metaphorik zukomme, wenn es um die Vermittlung von Standpunkten im Dokumentarfilm geht: "Metaphorical understanding is often the most meaningful and persuasive way of convincing us of the merit of one perspective over others."²⁶⁹

Die Notwendigkeit der metaphorischen Übersetzung nach Nichols kann folglich auch für Wisemans Themen - dem *Leben*, oder auch dem *Leben* unter dem Zwang des Institutionellen - eingefordert werden. Hohenberger spricht, wie erwähnt, von *nebensächlichen Aktionen welche offenkundig die Funktion einer Metapher einnehmen* und führt aus, dass *nicht nur* dem nebensächlich Aufgezeichneten "die symbolische Funktion zu[kommt], für das Ganze einzustehen."²⁷⁰ Wie beschrieben, wird ganzen Gesprächspassagen ein metaphorischer Charakter beigemessen, wie zum Beispiel der Conclusio von Becketts 'Godot' mit dem Ende von 'Welfare'. Oft nimmt auch der Einsatz von Musik, die ihren Ursprung bei Wiseman zumeist in der vorfilmischen Welt hat, eine symbolische Bedeutung an und stützt oder leitet den atmosphärischen Grundton des Themas. In 'Titicut Follies' etwa spielt Musik eine wichtige Rolle und schreibt im Zusammenspiel mit dem Dargestellten der Situation eine metaphorische Lesart ein. 'High School' beginnt mit einer Autofahrt, die mit dem Song 'Sitting on the Dock of the Bay' von Otis Redding unterlegt ist. Dies veranlasst Dave Saunders zu der Behauptung, dass die im Song ausgedrückte

²⁶⁹ Nichols, Bill: *Introduction to documentary*, a.a.O., S. 74

²⁷⁰ Hohenberger, Eva: *Frederick Wisemans Kino des Sozialen. Eine Einführung*, a.a.O., S. 14

Stagnation, in der sich die Vereinigten Staaten zu dem Zeitpunkt befanden, eine Haltung über die Ausbildung der Schüler, die der Film im Folgenden zum Thema hat, vorwegnehme. Ebenso unterstreicht Saunders den metaphorischen Hinweis, den er in der Darstellung eines Milchwagens während dieser Autofahrt entdeckt, "dass *High School* sich mit dem Fertigungscharakter der höheren Schulbildung in Pennsylvania befassen wird, die am laufenden Band [...] Schüler ausstößt, als seien sie Butterpackungen."²⁷¹

Wenngleich auch an dieser Stelle auf die Anfälligkeit zur Überinterpretation hingewiesen werden kann, ist es als Untertreibung der Möglichkeiten der sich im Schnitt verwirklichenden metaphorischen Zuschreibungen anzusehen, wenn Barry Keith Grant für den beobachtenden Dokumentarfilm die Ansicht formuliert: "metaphoric implications are discovered within the material rather than invented and imposed on it."²⁷² So spielt die Kontextualisierung von Nahaufnahmen etwa eine große Rolle in der Produktion metaphorischer Deutungen. Immer wieder finden sich bei Wiseman Beispiele für die enge Verbindung von vorfilmischen Sachverhalten, die mittels der Betonung durch die Kameraarbeit und über die Einbettung in der Montage metaphorische Implikationen entfalten. Die Eindeutigkeit und Selbstverständlichkeit solcher Bilder und Kontextualisierungsvorgänge sind jedoch keinesfalls garantiert, wodurch die ideologische Vordisposition des Publikums, sowie die Vermutungen des Publikums über die ideologische Haltung des Filmemachers, zentral zur Entschlüsselung der Ereignisse beitragen. So kann etwa die Nahaufnahme eines vermeintlich drohenden Zeigefingers während des Aufklärungsunterrichts in 'High School' sowohl die Ansicht des Lehrenden stützen, als auch die Strenge der Institution unterstreichen und den Lehrenden als Repräsentanten einer konservativen Gesellschaft *entlarven*.

²⁷¹ Saunders, Dave: *Wiseman in den sechziger Jahren*, a.a.O., S. 30

²⁷² Grant, Barry Keith: *Voyages of Discovery: The Cinema of Frederick Wiseman*, a.a.O., S. 7

5.4.4 Komik und Ironie bei Wiseman

Friedrich Georg Jünger meint, alles Komische habe jedenfalls seinen Grund in einem Konflikt, in dem die daran beteiligten Personen einander nicht ebenbürtig seien.²⁷³ Komik scheint demnach in den von Wiseman dargestellten Institutionen, die durch das Aufeinandertreffen von Menschen unterschiedlicher hierarchischer Ebenen gekennzeichnet sind, beste Bedingungen vorzufinden. So sieht auch Bert Rebhandl in der Vermittlung von Individuen und Gesellschaft, die Wiseman zum Thema hat, ein großes "komisches Potenzial"²⁷⁴:

"Selten ist es ein lautes Lachen, das diese Filme hervorrufen werden, aber immer wieder geben sie Anlass zu jenem Befremden, mit dem Selbstreflexion beginnt, und damit jene Distanz zu den Abläufen, in der das komische Potenzial steckt."²⁷⁵

Auch Brian Winston findet Wisemans Filme immer wieder komisch, "wenngleich das Lachen häufig auf Kosten der gefilmten Menschen geht und unbehaglich wird."²⁷⁶ Szenen seien nicht selten ironisch miteinander verknüpft, was allerdings nur einem Zuschauer/einer Zuschauerin auffallen werde, der/die geneigt sei, diese feinen Nuancen wahrzunehmen.²⁷⁷ Auch Barry Keith Grant ortet Wisemans Vorsatz, den Konflikt zwischen Subjekten und Institutionen sichtbar zu machen: "to reveal the ironic quality of the gaps between an institution's stated goals and its practices."²⁷⁸ Frederick Wiseman - ein Buch von Ionesco über das Schreiben von Theaterstücken soll das Beste gewesen sein, das er je über das Filmemachen gelesen habe²⁷⁹ - meint, er sei nicht daran interessiert, sich bewusst über Menschen lustig zu machen und seinen Humor den Ereignissen und dem Material aufzudrängen:

²⁷³ Vgl. Jünger, Friedrich Georg: *Über das Komische*, a.a.O., S. 10

²⁷⁴ Rebhandl, Bert: *'I'm only a body doing a job.'* Komik in den Filmen von Frederick Wiseman, in: Frederick Wiseman. Kino des Sozialen, Hg. Eva Hohenberger, Berlin: Vorwerk 8, 2009, S. 160

²⁷⁵ Ebd.

²⁷⁶ Winston, Brian: *'Ein Rätsel in einem Geheimnis mit sieben Siegeln.'* Frederick Wiseman und das öffentliche amerikanische Fernsehen in den siebziger Jahren, a.a.O., S. 62

²⁷⁷ Vgl. ebd.

²⁷⁸ Grant, Barry Keith: *Voyages of Discovery: The Cinema of Frederick Wiseman*, a.a.O., S. 31

²⁷⁹ Vgl. ebd., S. 32

"Ich glaube, dass die Leute über die wirklich komischen Szenen in meinen Filmen deshalb lachen, weil das, was vor der Kamera passiert, komisch ist, und nicht deshalb, weil sie so aufgenommen oder geschnitten worden sind, damit sie komisch werden."²⁸⁰

Jünger würde dem ein Stück weit widersprechen, indem er behauptet, dass nichts *an sich* komisch sein könne, sondern dies stets von der Wahrnehmung des Konflikts seitens eines Beobachters/einer Beobachterin abhängig sei: "Das Komische ergibt sich durch die Beziehung auf eine Regel, der es widerstreitend gegenübertritt."²⁸¹ Niemand würde schließlich einen Irrtum komisch finden, so er nicht um die Unrichtigkeit des Sachverhalts wüsste, oder niemand würde das 'Schräge' für komisch erachten, wenn er nicht wüsste, dass eigentlich das 'Gerade' angemessen sei.²⁸² Dadurch muss Wiseman also spätestens beim Schnitt die komische Dimension durchaus bewusst werden, was ihn zur Auseinandersetzung damit zwingt, in welcher Weise er mit dieser gefundenen Komik, verfahren möchte.

Bert Rebhandl entdeckt in Wisemans Filmen "ein zentrales Motiv, das in der abendländischen Tradition das Denken über das Komische bestimmt hat."²⁸³ Im Fokus dieser Diskussion stünden stets die Grenzen des Subjekts, die Beschränkungen der Individualität und jene Fragen, die Rebhandl im Geiste dieser Tradition formuliert: "Warum erscheint es uns manchmal komisch, wenn jemand zu sehr auf Individualität bedacht ist? Und warum wirkt es häufig komisch, wenn in einer Gruppe alle das Gleiche machen?"²⁸⁴ So versucht sich Rebhandl der Komik in Wisemans Arbeiten über zwei einander scheinbar widersprechende Theorien anzunähern: über die 'Kollision von Zwecken und Charakteren' nach Hegel und dem 'Mechanischen' nach Bergson. Georg Wilhelm Friedrich Hegel beschreibt in seinen 'Vorlesungen zur Philosophie der Ästhetik', dass das Komische aus einer Subjektivität entstehe, die keine Grenzen

²⁸⁰ Frederick Wiseman im Gespräch mit Barry Keith Grant, zit. n. Hohenberger, Eva (Hg.): *Frederick Wiseman. Kino des Sozialen*, Berlin: Vorwerk 8, 2009, S. 156

²⁸¹ Jünger, Friedrich Georg: *Über das Komische*, a.a.O., S. 9

²⁸² Vgl. ebd., S. 9

²⁸³ Rebhandl, Bert: *'I'm only a body doing a job.'* Komik in den Filmen von Frederick Wiseman, a.a.O., S. 157

²⁸⁴ Ebd., S. 157 f.

vorfinde.²⁸⁵ 'Zwecke' sind bei Hegel zum Beispiel "die Familienliebe des Ehegatten, der Eltern, Kinder, Geschwister" oder "das Staatsleben" und "der Wille der Herrscher"²⁸⁶, oder eben 'Institutionen', wie Rebhandl den Begriff für die Anwendung auf Wisemans Filme fortführt.²⁸⁷ Wenn nun beispielsweise in 'Tuticut Follies', in dem Rebhandl das Streben von Individuen nach Freiräumen gegenüber dem institutionellen Zugriff ausmacht, das 'Substantielle' nach Hegel (welches Rebhandl mit den 'Zwecken' gleichsetzt) wegfallen, und die Charaktere sich absolut setzen würden, wäre das *komische* Spiel in Gang gesetzt. Die Zwecke jener Charaktere würden sich nämlich lediglich durch 'Wesenlosigkeit' (Hegel), i.e. 'Geringfügigkeit' (Rebhandl) auszeichnen.²⁸⁸

Laut Henri Bergson verdankt das Leben "all seinen Ernst unserer Freiheit."²⁸⁹ Das Komische setzt folglich bei den Grenzen an, auf die die Freiheit stößt. Komisch sei, so Bergson, "jede Anordnung von ineinandergreifenden Handlungen und Geschehnissen, die uns die Illusion von wirklichem Leben und zugleich den deutlichen Eindruck von mechanischer Einwirkung vermittelt."²⁹⁰ Bergson bedient sich bildhafter Beispiele, wie etwa einer 'Marionette', eines 'Automaten' oder eines 'Springteufels' und bezeichnet diese als Formen des 'Mechanischen', welches seinem Begriff des Komischen zugrundeliegt.²⁹¹ Zum 'Mechanischen' bei Wiseman zählten, so Rebhandl, routinisierte Abläufe, die eigentlich Anzeichen dafür wären, "dass ein Mensch hinter seine Natur zurückfällt,"²⁹² da sich Naturvorgänge niemals wiederholen würden. Dies führe zu einer Typisierung von Individuen.

²⁸⁵ Vgl. Rebhandl, Bert: *'I'm only a body doing a job.'* Komik in den Filmen von Frederick Wiseman, a.a.O., S. 158. Bzw. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, S. 527

²⁸⁶ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, a.a.O., S. 521 f.

²⁸⁷ Vgl. Rebhandl, Bert: *'I'm only a body doing a job.'* Komik in den Filmen von Frederick Wiseman, a.a.O., S. 158

²⁸⁸ Vgl. ebd., S. 158. bzw. Vgl. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, a.a.O., S. 527

²⁸⁹ Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2011, S. 62

²⁹⁰ Ebd., S. 56

²⁹¹ Vgl. ebd. Bzw. Rebhandl, Bert: *'I'm only a body doing a job.'* Komik in den Filmen von Frederick Wiseman, a.a.O., S. 159

²⁹² Ebd.

Rebhandl schließt auf eine Kombination aus Hegel und Bergson bei Wiseman: "In diesem [...] Spannungsverhältnis zwischen substanzloser und freier Individualität stehen auch viele der Protagonisten, die in den Filmen auftreten" ²⁹³ Die Institutionen hätten schließlich *zwischen Zwecken und Charakteren* zu vermitteln, was immer wieder auf eine "Mechanik des sozialen Lebens" hinauslaufe. ²⁹⁴ Anstelle der "Hegelschen Objektivität oder der Bergsonschen Natur" trete bei Wiseman eine "Gesellschaftstheorie, die auf Funktionalität abstellt und sich für letzte Zwecke nicht mehr interessiert." ²⁹⁵ Immer wieder müssen Individuen in den Filmen ihre Stellung innerhalb der Objektivität einer auferlegten Regelhaftigkeit verhandeln. Das Auseinanderfallen der objektiven und der subjektiven Dimension sei dabei regelmäßig auszumachen, meint Rebhandl, beispielsweise in den zahlreichen musikalischen Einlagen bei 'Titicut Follies', wenn Lieder und deren Interpretationen in komischer Diskrepanz zueinander stünden. Oder auch in 'High School', wenn die Schüler im Spanischunterricht das Wort 'Existenzialismus' im Chor repetieren müssen, was als unvereinbar mit dem Geist der existenzialistischen Philosophie erscheint. Jünger bezeichnet 'Unangemessenheit' und 'Ähnlichkeit' als komische Kategorien. ²⁹⁶ Beide scheinen in dieser Szene in Form des ironischen Abweichens des Wortes von dem, wofür es einsteht, sowie durch die chorale Vortragsweise verwirklicht. Den dargestellten Sachverhalten beginnt eine sinnlose Routine anzuhäften, was Wisemans Montage unterstützt, indem sie kausale Hinführungen ausblendet. Rebhandl kommt zu dem Schluss, dass Komik in Wisemans Filmen stets aus "misslingender Funktionalität" resultiere, und lässt sich sogar zu der Behauptung hinreißen, dass Wiseman immer wieder "eine Rettung des Individuums aus dem Geist des Komischen" ²⁹⁷ angelegen sei.

In der Montage trete immer wieder Wisemans kommentierende, auktoriale Signatur zum Vorschein, so Rebhandl: "Viele seiner Schlüsse sind latent ironisch

²⁹³ Rebhandl, Bert: *'I'm only a body doing a job.'* Komik in den Filmen von Frederick Wiseman, a.a.O., S. 159

²⁹⁴ Ebd.

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Vgl. Jünger, Friedrich Georg: *Über das Komische*, a.a.O., S. 20 bzw. S. 24

²⁹⁷ Rebhandl, Bert: *'I'm only a body doing a job.'* Komik in den Filmen von Frederick Wiseman, a.a.O., S. 170

oder ausdrücklich sarkastisch."²⁹⁸ So etwa, wenn in 'Manoeuvre' ein Gewehr, das eine Schussalve abgibt, mit dem Bild von Passanten am Wegrand gegengeschnitten wird, oder wenn in 'Missile' einem General, der vom Rednerpult aus über das Vertrauen in Gott spricht, bei 'God' das Wort abgeschnitten wird. Eine "perfekte Formalisierung" genau jenes Spannungsfeldes, das Wisemans gesamtes Werk mit Komik fülle, sieht Rebhandl im Abspann von 'Titicut Follies'.²⁹⁹ Wiseman musste auf gerichtliche Anordnung hin ein Insert einfügen, welches darüber informieren sollte, dass im Bridgewater State Hospital seit Abschluss der Dreharbeiten Verbesserungen vorgenommen worden wären. Wiseman erfüllt dies auf den Punkt, schaltet jedoch zuvor einen Hinweis auf die gerichtliche Anordnung, welche ihn in die Pflicht nehme, eben dies zu tun.³⁰⁰ Die Mechanik, mit der diese Anweisung ausgeführt ist, ist genau dann komisch, wenn der Betrachter/die Betrachterin, wie hier, über den Hintergrund und den Konflikt Kenntnis hat. Die Anweisung und die Durchführung der Anordnung signalisieren überdies ein hohes Maß an Ironie, indem das Gesagte und das Gemeinte so augenscheinlich auseinandertreten. Das Gesagte und das Gemeinte sind deshalb verschieden, da die ledigliche Einbettung des Inserts eine gewisse Dringlichkeit seitens des Filmemachers behaupten würde, eben jenen Inhalt zu verkünden, was außer Kraft gesetzt wird durch den Hinweis auf die Unfreiwilligkeit dieser Verkündung.

²⁹⁸ Rebhandl, Bert: *'I'm only a body doing a job.'* Komik in den Filmen von Frederick Wiseman, a.a.O., S. 168

²⁹⁹ Ebd., S. 169

³⁰⁰ *Titicut Follies*, R: Frederick Wiseman, USA 1967

6 Analyse von 'Great expectations'

Im Folgenden wird der Film 'Great expectations' von Martina Parenti und Massimo D'Anolfi hinsichtlich seiner auktorialen Signatur untersucht werden. Der Beschreibung der Verhaltensweise seitens der Filmschaffenden gegenüber den in diesem Film dargestellten Charakteren verdankt die Arbeit ihren Titel. Jeffrey K. Ruoff hat bemerkt, dass die Rezeption von beobachtenden Dokumentarfilmen häufig sehr eingeschränkt ist, wenn die darin gesprochene Sprache nicht die Muttersprache des Zuschauers/der Zuschauerin ist.³⁰¹ Bei Parenti und D'Anolfi sind die Tonaufnahmen gegenüber jenen der 1960er Jahre klarer, auch dank des Einsatzes von Ansteckmikrofonen und der häufig statischen Aufnahmesituationen, die den verschiedenen Graden von Verständlichkeit gegensteuern, welche aus der nacheilenden Aufnahme unter Einsatz der 'Living camera' resultierte. Dennoch muss festgehalten werden, dass der Autor dieser Arbeit des Italienischen nicht soweit mächtig ist, um jene Zwischentöne in der gesprochenen Sprache in der Weise herauszuhören, wie es jemand vermag, dessen/deren Muttersprache eben italienisch ist. Der/die (beispielsweise) deutschsprachige Betrachter/Betrachterin dieser Filme profitiert nicht von der verbesserten Tonqualität der aufgezeichneten Sprache, sondern kommt in den zweifelhaften Genuss einer glasklaren Übersetzung mittels Untertitel. Dies, sowie etwaige Ungenauigkeiten in der adäquaten inhaltlichen Übersetzung sprachlicher Nuancen, welche natürlich großen Einfluss auf die Rezeption ausüben, müssen leider akzeptiert werden. Die Einsicht in den engeren in dieser Arbeit zu untersuchenden Gegenstand sollte dadurch aber, im Vertrauen auf die bestmögliche Übersetzung, nicht allzu sehr beeinträchtigt sein, da formale filmische Methoden der Analyse nach wie vor offenstehen.

³⁰¹ Vgl. Ruoff, Jeffrey K.: *Ton-Konventionen im Dokumentarfilm*, in: Ton. Texte zur Akustik im Dokumentarfilm, a.a.O., S. 144

6.1 Struktur und inhaltliche Nachvollziehbarkeit

Die folgende Auseinandersetzung mit 'Great expectations' soll Einblick in den Aufbau des Films bieten und die Herausforderungen aufzeigen, die D'Anolfi und Parenti an ihr Publikum richten, um die Zusammenhänge zu entschlüsseln. Für die Rezeption des Films gilt in ähnlicher Weise, was Brian Winston über Wiseman gesagt hat: "Die Formulierung von Fragen im Geist der Zuschauer ist eine permanente Strategie."³⁰² Im Folgenden wird dies veranschaulicht, indem Sequenz um Sequenz nachvollzogen wird, welche Informationen der Zuschauer/die Zuschauerin während des Films erhält. Um eine einfachere Lesbarkeit zu ermöglichen, werden die einzelnen Sequenzen, welche hier jeweils in einem Absatz beschrieben werden, mit jener Erkenntnis oder Frage betitelt, die daraus erfolgt. Es muss festgehalten werden, dass die Fragen, die sich bei der Sichtung einstellen, von Rezipient zu Rezipient/von Rezipientin zu Rezipientin verschieden sein werden, abhängig von dessen/deren diskursivem und pragmatischem Wissen. Der Autor dieser Arbeit definiert folglich Fragestellungen eines/einer durchschnittlichen Rezipierenden, der/die keine besonderen bzw. nur sehr allgemeine Vorkenntnisse der Eigenheiten des dargestellten Milieus besitzt. Der Film ist in drei Teile gegliedert, welche jeweils vornehmlich einem Protagonisten gewidmet sind. Der Film beginnt mit einem Prolog, in dem statische Einstellungen von Gesprächs- oder Interview-situationen mit den Credits des Films gegengeschnitten sind.

1. Etalbierung vermeintlicher Protagonisten / des sprachlichen Grundtons.

Aufblende. Es scheint sich um fingierte Bewerbungsgespräche zu handeln: 'Let's start the usual way for an interview with a head hunter by going over your own training and work experience,' lautet der erste Satz. Es wird auf einen anderen Mann geschnitten, der erklärt, wie er auf die Idee kam, eine Firma zu gründen. Dies scheint durch seine Familiengeschichte begründet. Schnitt zurück auf den Mann vom Anfang, der meint, man müsse seiner Berufung folgen, um geschäftlich erfolgreich zu sein. Ein dritter Mann im Anzug wird gefragt, ob er

³⁰² Winston, Brian: 'Ein Rätsel in einem Geheimnis mit sieben Siegeln.' *Frederick Wiseman und das öffentliche amerikanische Fernsehen in den siebziger Jahren*, a.a.O., S. 59

sich für einen dynamischen 'leader' halte: 'Yes, but a bad-tempered one. [...] I have a difficult character because I'm rather strict, firstly with myself, then with others.' - 'How does this strictness come out?' - 'By being uncompromising, leaving little room for doubt or a chance to answer back.' Der Mann wird gefragt, ob er von seinen Mitarbeitern eher als der Manager angesehen werde, oder als der Sohn des Chefs: 'I think they see me... more as the boss's son.' Es folgt ein harter Schnitt, der dem Mann beinahe das Wort abschneidet. Titel des Films auf Schwarz, Musik, Titel: '1. Leader del Futuro'.

2. Der Chef irgendeines Unternehmens, Planung von Unbestimmtem.

Halbnahe. Einer der zuvor Interviewten sitzt an einem Tisch, blickt auf einen Zettel, vor ihm Wasserflaschen auf dem Tisch, im Hintergrund ein großes impressionistisches Gemälde im Anschnitt. Er fragt, ohne aufzuschauen: 'What will we give them? *Don't let's confuse saying with doing and doing with solving?*' Frauenstimme aus dem Off: 'I like that!' Der Mann scheint der Chef zu sein, der mit seinen Mitarbeiterinnen Slogans bespricht, zu welchem Zweck ist ungewiss: '*Noise does no good, doing good makes no noise.*' Gelächter. Jemand schiebt dem Mann einen Zettel hin, seine Miene versteinert: 'I don't know about that.' - 'Doesn't it mean anything to you?' - 'No.' Die Person im Off hat jemanden am Telefon: 'It doesn't mean anything to him!' Die Vermutung liegt nahe, dass der Inhalt des Zettels lieber nicht vor der Kamera besprochen werden sollte. Die Dringlichkeit, mit der er gereicht wurde sowie die Diskretion über den Inhalt bringen eine gewisse Wichtigkeit zum Ausdruck, die dem Chef zukommt sowie dem Unternehmen, das er führt. Der Mann widmet sich wieder den Slogans, entscheidet sich und erntet devote Zustimmung: '*The best raw material is grey matter is fantastic!*' - 'Bellissimo!' - '*Please don't confuse efforts with results.*' - 'That's great!' - '*Thinking is the work of the intellect, dreaming is its delight.*' Er ist sich nicht ganz sicher, seine Mitarbeiterinnen sind es auch nicht. Schnitt ins Schwarz, der Ton läuft weiter: 'Then, there's this one here: '*No profit, no future.*' Großes Gelächter. Der Satz, der im Off fällt, wirkt dazumontiert und das Schwarz so, als solle ein zeitlicher Sprung kaschiert werden.

3. Name und Programm des Unternehmens, dem der Mann vorsteht.

Auf einer abgefilmten Bildschirmpräsentation erscheint ein simpel animierter Schriftzug: 'Leader del Futuro' - 'A service for young entrepreneurs and managers aspiring to succeed'. Es folgen Gruppenfotos bei dramatischer Musik. Halbnah auf den Chef aus der vorigen Sequenz, er hat längeres Haar. Totale: das Publikum sitzt in aufsteigenden Reihen und betrachtet die Präsentation, die über dem Kopf des Chefs am Pult abläuft. Gruppenbilder sind zu sehen, im Hintergrund Plastikflaschen, wahrscheinlich in einer Fabrik. Die Präsentation endet mit dem Slogan: '*The best raw material is grey matter*', gefolgt von einem Spruch von Seneca, allerdings in einer neuen Einstellung, einer Nahaufnahme. Schnitt. Die Sequenz gibt Aufschluss über zwei Gegenstände: Sie liefert eine Art Auflösung der vorhergehenden Sequenz und in der Überschrift wird klar, dass es sich bei 'Leader del Futuro' um ein Unternehmen handelt, welches sich als Dienstleister für junge Unternehmer und Manager versteht, die nach Erfolg streben. Der Mann von vorhin scheint der Chef dieses Unternehmens oder zumindest ein Repräsentant des Unternehmens in höherer Position zu sein. Sein markant verändertes äußeres Erscheinungsbild erschwert eine zeitliche Einordnung dieser Sequenz, die sich ansonsten als unmittelbar anknüpfend an die vorherige Sequenz hätte begreifen lassen.

4. Ausbildungsmethoden bei 'Leader del Futuro'.

Schnitt in einen Seminarraum: 'Now we're going to take part in a mock meeting, a round table on this financial law.' Wir scheinen uns in den Schulungsräumen des genannten Unternehmens zu befinden und einer Unterrichtssituation beizuwohnen. Offenbar wird alles aufgezeichnet, es werden abgefilmte, schlechter aufgelöste Aufnahmen eingeschnitten, die Tonqualität bleibt unverändert. Diese Sequenz gibt ein Beispiel für die Methoden dieser Schule für junge Manager, sowie deren Inhalte, etwa die Hinweise zu richtiger Körperhaltung und Adressierung eines Publikums.

5. 'Pflichten' internationaler Akteure / Verfügbarkeit der Teilnehmer.

Schwarz, aus dem Off: 'Our meetings aren't lessons, but experiences.' Aufblende, Nahaufnahme des Chefs des Unternehmens vor dem impressionistischen

Gemälde. Zeitlich einzuordnen in der Nähe von Sequenz 2. Der Mann adressiert eine für den/die den Film Rezipierenden undefinierte Zuhörerschaft und erläutert, dass es regelmäßige Treffen und gemeinsame Ausflüge ins Ausland geben werde. Beispielsweise werde der nächste Ausflug schon in ein paar Tagen stattfinden. Die Assistentin hilft aus dem Off dem Chef bei der Frage, wohin die Reise gehen wird: nach Deutschland, weil es das fortschrittlichste Land sei im Bereich erneuerbarer Energien. Es werde darum gehen, Ideen zu finden, um die Welt nachhaltiger zu gestalten. **Jumpcut.** 'Because having an eco-sustainable image also plays an important role in communication for companies today.' Wenn man heutzutage als großes Unternehmen ökologisch nicht nachhaltig agiere, kriege man bald Besuch von Umweltorganisationen, die einem alles zusammenhauen würden, sagt der Chef. Harter Schnitt auf die Busfahrt. In dieser Sequenz wird die Verfügbarkeit der Teilnehmer für das Unternehmen deutlich, zumal jene erst so knapp vor der Fahrt nach Deutschland darüber in Kenntnis gesetzt werden müssen.

6. Busfahrt: vermutlich nach Deutschland.

Es läuft ein deutscher Schlager im Radio, der die folgenden Jumpcuts miteinander verbindet, welche eine lange Busfahrt signalisieren.

7. 'Leader del Futuro' hat irgendetwas in China zu schaffen.

Schnitt in einen intimeren Besprechungsraum, der Chef der 'Leader del Futuro' sitzt am Tisch mit einem Mann, der schon im Prolog zu sehen war. Sie sprechen von China und kulturellen Unterschieden. Die Sequenz gibt nicht präzise Aufschluss über die Verbindung nach China, deutet aber immerhin die internationalen Aktivitäten des Unternehmens an.

8. Wo war der Mann? In China! / Die Arroganz eines Jungunternehmers.

Schnitt in einen Seminarraum, es findet anscheinend eine Anhörung statt, der Chef von 'Leader del Futuro' scheint den Vorsitz zu haben und richtet die Frage an jenen, der sich eingangs 'eher als Sohn des Chefs' bezeichnet hat: 'What was the most difficult time? [...] When you said: *I don't know if I'll make it.*' Detail um Detail offenbart sich nun in der Antwort: offenbar war der Befragte sechs

Monate im Ausland. Er mochte den Job. Das Problem wären die vielen einsamen Abende zu Hause gewesen. Er habe angefangen, sich zu fragen, ob es das wert sei. In Italien habe er ein Haus und einen Garten, aber *dort* könne man nicht einmal die Fenster öffnen, da sonst der Smog hereintreten würde. 'Another lethal thing about China is the climate!' Er beschwert sich ausgiebig über die klimatischen Verhältnisse in China, und dass er mit einem kleinen Heizkörper auskommen musste: 'Imagine a guy like me ending up like that!' Der Mann ist sichtlich um Zustimmung dafür bemüht, dass es ein schweres Schicksal sei, in China arbeiten zu müssen. Die Beantwortung der Frage im Geiste des Zuschauers/der Zuschauerin, wo der Mann gewesen sein könnte, erfolgt in dieser Sequenz Stück um Stück. Dass es sich um China handeln könnte, steht aufgrund der vorigen Sequenz im Raum, wird aber erst mit dem Wort 'Smog' und dem darauffolgenden Satz deutlich.

9. Milieu: Das Mondäne / Über unternehmerische Verantwortung.

Schnitt auf einen Helikopter am Himmel. Schnitt auf einen See, über dem der Helikopter zu fliegen scheint. Kongressteilnehmer verlassen eine Villa. Schnitt, die Pause scheint beendet, Kongressteilnehmer gehen wieder in die Villa, neben dem Eingang ist ein Schild: 'Servizio Leader del Futuro'. Anzugträger sitzen im Publikum, aus dem Off referiert jemand: 'How many of us, of you, of Italian entrepreneurs can't raise, despite having a credible plan, 100 million euros with which to buy a few companies in China?' Der Erfolg der Geschäftsleute, die im Publikum sitzen, werde von der Wirtschaftsgeschichte beurteilt, so der Redner. Schnitt auf den Chef der 'Leader del Futuro' im Publikum (hat er eben noch gesprochen?). Ein anderer, englischsprachiger Redner referiert aus dem Off über unternehmerische Verantwortlichkeit gegenüber der Gesellschaft: Es gehe nicht nur darum, Geld zu machen. Er trägt aus dem Off ein Zitat von Dante vor, zu sehen ist weiterhin der Chef von 'Leader del Futuro' in einer Halbnahen: '*The hottest place in hell is reserved for those who face with moral crisis maintain their neutrality. Think about it very carefully because I'm not sure too many people are.*' Schnitt auf den Vorplatz, ein Gruppenfoto wird gemacht. Der Chef von 'Leader del Futuro' bittet jemanden nach einem Autogramm, es ist nicht klar, ob es sich dabei um jenen Redner handelt, der vorhin aus dem Off zu hören war.

Der Mann fragt, für wen das Autogramm sei: Für die Gruppe 'Leader del Futuro'. Harter Schnitt ins Schwarz, der beinahe das Wort abschneidet.

Zweites Kapitel: 'Nascita di un'impresa'

10. Eine undefinierbare Fabrik, eine undefinierbare Produktion.

Nahaufnahmen von Maschinen und Material in einer Fabrikshalle. Es ist unklar für welches Endprodukt hier gearbeitet wird. Schnitt auf Totale: In der Ferne lässt sich einer der Anzugträger vom Anfang etwas erklären.

11. Aufklärung über die Filmarbeiten / Vorstellung des 'Protagonisten'.

Diese Sequenz hat in mehrerlei Hinsicht eine Schlüsselfunktion in der Vermittlung von Informationen über die Zusammenhänge und Hintergründe des Films. Nahaufnahme eines Kronleuchters, aus dem Off: 'Good morning dear friends. Today at our get-together... we have a speaker who's a friend of the Lions, Alberto Arrigoni...' Schnitt auf den Banner des Mailänder Rotary Clubs. Weiter aus dem Off: '...Thanks for being here.' Applaus. Schnitt auf Totale, Männer an einem Tisch, auch der Mann aus der Fabrik von vorhin, jemand steht neben dem Tisch, ist im Anschnitt zu sehen und spricht zur Runde: 'You see these people with microphones, cameras... They're not involved in a project that the club organized [...] but a project that's been set up by our member, Federico Morgantini. Federico is part of a group of young entrepreneurs who are the subject of a 90 minute documentary that has been bought by RAI and will air in 2009.' Der Mann spricht weiter davon, dass er die Filmaufnahmen autorisiert habe, weil er das Gefühl habe, dieser Dokumentarfilm sollte auch Einblick in das Leben im Rotary Club ermöglichen. Er schließt mit dem Hinweis, die im Bild zu sehenden Personen würden später dazu aufgefordert werden, eine Einverständniserklärung zu unterzeichnen, mit der sie genehmigen würden, dass ihr Bild im Film verwendet werde: '...since you'll be filmed together with Federico.' Der Mann richtet sich nun an den dem Publikum bekannten Mann, spricht ihn mit Federico an und wünscht ihm viel Glück. Federico, der sich bis dato passiv verhalten hat, lächelt verlegen und bedankt sich. Schnitt auf eine Nahe von Federico am Tisch, Applaus im Off. Schnitt. Interessant an dieser Sequenz ist, dass von dem seitens des Organisators erhofften Einblick in das

Leben des Rotary Clubs nichts übrigbleibt als diese Ankündigung. Die Sequenz dient nebst der Etablierung dieses mondänen Milieus, das der Welt italienischer Jungunternehmer zugehörig ist, allein der Aufklärung über den Anlass dieser Filmaufnahmen sowie endlich der namentlichen Nennung eines Protagonisten, von dem man bisher noch nicht wusste, dass er zum Protagonisten werden würde.

12. Federicos unternehmerische Ambitionen.

Schnitt zurück auf die Situation von Sequenz 7, Totale: Federico erzählt von einer Internetfirma, die er geführt hat, was glücklos verläuft, da er nicht 'in time' war. Schnitt auf die Nahe des Chefs von 'Leader del Futuro', der sichtlich unbeeindruckt zuhört. Federico aus dem Off: 'So this is my story and China is another wave to ride. [...] Our most advanced business is in the automobile sector with a client who makes components for mufflers. We've decided to make a factory.' Schnitt.

13. Vorbereitungen für China. Federicos Arroganz gegenüber Chinesen.

Die Sequenz beginnt mit wackligen Handkameraaufnahmen, die die Maschinen in der Fabrikshalle zeigen. Schnitt auf eine Totale: Federico hält die Handkamera und filmt einem Arbeiter über die Schulter, während er diesem Fragen stellt. Er scheint dies zu Lernzwecken aufzuzeichnen. Sie sprechen über ein technisches Detail: 'I can't see it with the camera, but I understand.' Der Arbeiter soll Federico die kleinstmögliche Spirale zeigen, welche auch Chinesen handhaben können. Federico beschwert sich darüber, dass Chinesen Schwierigkeiten hätten, Dinge sauber zu halten. Sie würden ja nicht einmal ihre Toiletten zu Hause sauber halten. Das, was Federico vorgibt zu verstehen, kann dem Zuschauer/der Zuschauerin nicht verständlich werden. Von welcher Art diese Produktion sein soll, lässt sich nur errahnen, weil Federico in der vorhergehenden Sequenz über die Fertigung von Autoteilen gesprochen hat.

14. Federico muss sich rechtfertigen, wem gegenüber ist ungewiss.

Tisch, Federico, eine andere Person am Tisch und offenbar eine weitere Person im Off, die angesprochen wird. Büro oder Privatraum. Federico begründet

energisch seine Entscheidung, nach China zu gehen, um eine Produktion zu beginnen. Er nennt sein Alter, 37, und sagt, er wolle nicht länger im Dienstleistungssektor arbeiten. Die Person im Off entgegnet etwas, das Wort wird ihr aber in der Montage abgeschnitten: 'Federico, you're right but what you're saying...' Nahe auf Federico, aus dem Off: 'Anyway as I was saying... you have to go it alone.'

15. Eine Lektion darin, ein einflussreicher Mensch zu werden.

Über Schwarz: 'I have a problem: I'm too optimistic.' Aufblende, Totale. Vortragssituation, die Beamerprojektion liefert keinen Aufschluss darüber, was das Thema sein könnte, Federico spricht aus dem Publikum in ein Mikrofon. Schnitt, Halbtotale: Der Vortragende zeichnet auf ein Flipchart. Er spricht von Kontrolle und dass man sich darauf fokussieren müsse, was man kontrollieren kann: 'What you can try to do is extend your area of influence.' Gerade arme Leute hätten überhaupt keinen Einfluss, weshalb ihnen nichts übrig bliebe, als sich über alles und jeden zu beschweren. Reiche Menschen würden sich auf das fokussieren, was sie kontrollieren könnten: man selbst, die eigene Einstellung. Schließlich geht es darum, wie man den Einflussbereich ausdehnen könne: 'How? Learning more, studying more, reading more, training more, taking more courses [...], becoming more valuable as people.'

16. Noch ein motivierender Spruch.

Wieder ein Kongress, eine Sprecherin, die über Bildschirme übertragen wird. Federico hört gebannt zu, während die Frau George Bernard Shaw zitiert: '*People who are successful in this life are those who seek out the conditions they desire, and if they don't find them, they create them.*' Applaus.

6.2 Bemerkungen über Struktur und Nachvollziehbarkeit

In diesen ersten 26 Minuten von 'Great expectations' wurden die wesentlichen formalen Charakteristika des Films sowie das Milieu, in dem er angesiedelt ist, etabliert. Die achronologische Erzählweise wurde ersichtlich, welche über die zeitliche Einordnung der jeweiligen Sequenzen große Ungewissheit aufkommen lässt. Verdeutlicht wurde dies insbesondere durch den Rekurs bei Sequenz 12 auf die Situation von Sequenz 7, dem Gespräch zwischen Federico und dem Chef von 'Leader del Futuro'. Es herrscht der Eindruck vor, dass jede Sequenz eine Assoziation kreiert, die in der nächsten Sequenz schlagend wird. So werden anstelle der kausalen Verkettung von Ereignissen, mehrere verschiedene Perspektiven der Welt jener italienischen Jungunternehmer präsentiert. Diese ist gekennzeichnet durch Schulungen im richtigen Auftreten, die beständige Motivation mittels Sinnsprüche großer Denker, die Erregung und Formulierung elitärer Zugehörigkeitsgefühle und /-bedürfnisse. Aus diesem Milieu, welches von der Hoffnung junger italienischer Unternehmer auf geschäftlichen Erfolg geprägt ist, wurde schließlich ein Protagonist hervorgehoben. Dadurch lässt sich ein Strang antizipieren, dem inhaltlich weiter gefolgt werden wird.

6.3 Zusammenfassung des weiteren Verlaufs

Tatsächlich finden wir uns in der nächsten Sequenz in China wieder. Federico scheint Chinesisch zu lernen, spricht aber von Garibaldi. Schnitt auf die Aussicht aus dem Fenster eines Hochhauses über einen Fluss und die Skyline einer großen Stadt. Im Off lernt Federico, wie man 'Shanghai' ausspricht. Das Telefon läutet, Federico antwortet: 'Then tell him I'm working on a project concerning water, drinking water, still and sparkling water. I've therefore drawn up a study or business plan.' Federico erzählt am Telefon, er habe schon eine Quelle begutachtet und werde sich nun eine Quelle in Tibet ansehen, die er kaufen möchte. Er scheint also seine Pläne etwas geändert zu haben, was das zu fabrizierende Produkt betrifft. Es folgen Handkameraaufnahmen, die Federico aus dem Off kommentiert. Er studiert die Preise in chinesischen Geschäften, filmt ein Regal mit Wasserflaschen und betont, dass es hier kein Mineralwasser

gäbe. Weiters wird von Federicos Leben in China gezeigt, wie er sich einen Anzug schneiden lässt und nachts in der Disco eine Frau küsst. Der Film scheint im Folgenden dem Ausflug zur Quelle in Tibet zuzustreben, es sind aber Sequenzen eingeschnitten, deren zeitliche Einordnung sich nicht genau bestimmen lässt, so etwa, wenn Federico in seinem Büro zwei junge Chinesen empfängt (sie könnten seine Mitarbeiter sein), um sie nach ihrem Konsumverhalten zu befragen, oder wenn sich Federico mit einem anderen Italiener in einem geschmacklos eingerichteten Wohnzimmer über seine Mission unterhält: 'They want to sell good stuff at high price, understood? And that's what we're good at!' Diese Sequenz ist in einer langen Totale gedreht, lediglich für zwei kurze Sätze ändert sich die Kameraposition: 'This nation will do everything that other nations in the world have done, only it's waiting for someone to give it the product to consume.' Harter Schnitt. Es folgt der Ausflug zur Quelle, welcher ausschließlich durch die Aufnahmen aus Federicos Handkamera dargestellt ist. Der Fund scheint ein Erfolg zu sein. Federico und sein italienischer Freund, dessen Funktion nicht erklärt wird, trinken darauf in einer Bar. Später am Abend steht Federico am Fenster, schwenkt die Handkamera über die Fronten der anderen Hochhäuser und zoomt an die Fenster heran. Er träumt davon, bald hinter jedem dieser Fenster eine seiner Mineralwasserflaschen stehen zu sehen: '...The idea of all or most of the Chinese quenching their thirst with water I produced and brought to them... Look how many of them there are. Imagine if each person bought one bottle of water a day! What an achievement!' Wen er mit seinen Kommentaren adressiert, ist unklar.

Drittes Kapitel: 'Il manager'

Totale auf ein Autobahnkreuz, vermutlich in China. Ein leerer Gang in einem Bürokomplex. Jener italienische Unternehmer, der sich 'eher als der Sohn des Chefs' bezeichnet hat, ist in einer Besprechung zu sehen. Im Off wird chinesisch gesprochen. Dass der Mann nicht chinesisch versteht, bezeugt sein indifferenter, abschweifender Blick. Dem Publikum wird dies mit dem Fehlen von Untertiteln verdeutlicht. Recht unvermittelt fällt der Manager den im Off Redenden ins Wort: 'What?' Es geht im Weiteren um Wachstum, einen Mann (oder ein Unternehmen) namens Sunny und um die Firma Comer. Schließlich geht es um

Prozentzahlen: Der Manager ist genervt. Er frage nicht nach 10% oder 20%, aber 2% seien jedenfalls zu wenig. Die Situation wird aufgeregter, er droht: 'You know, if I'm angry, it's a problem for you, okay?' Nach etwa drei Minuten wechselt die Einstellung von der Nahen auf die Totale, sodass jene, die im Off zu hören waren, endlich sichtbar werden. Der Manager droht damit, 'das Ganze' abzublasen. Die Sequenz endet mit ein paar zynischen Bemerkungen und Anfeindungen, die jedoch vom Dolmetscher nicht übersetzt werden.

Der Manager wird bei einer Unterredung mit Repräsentanten einer chinesischen Firma gezeigt. Er lädt diese ein, seine Fabrik zu besichtigen. Er meint, er freue sich, jene als Geschäftspartner zu haben. Schnitt. Zurück im Sitzungsraum von vorhin, die Situation ist angespannt. Der Manager referiert im Stehen, seine Mitarbeiter sitzen dicht gedrängt mit betretenen Mienen um ihn herum. 'You are here, you have a great opportunity! You have the world in your hands!' Der Manager verspricht, dass Comer jede benötigte Unterstützung bieten werde. Damit wäre die Frage nach dem Unternehmen, das der Manager vertritt, endlich geklärt. Es gibt anscheinend Lieferprobleme, aber Comer sei immer für die Angestellten da, auch sonntags. Er wäre nun schon zum dritten Mal hier in China, so der Manager. 'Be careful, we will have a lot of other problems.' Was genau das gegenwärtige Problem darstellt, ist nicht auszumachen. Der Mann fügt ein paar Floskeln an: 'You make the difference.' Comer sei nicht die perfekte Firma, aber sie investiere sehr viel in ihre Mitarbeiter. Er endet: 'We lost...' er verbessert sich, '...we invested... one hour - now we have to remain here one hour more this evening.'

Die nächste Krisensitzung: es geht um Lieferprobleme und Rechnungen, die nicht bezahlt werden. Die Firma wartet anscheinend seit Monaten auf eine Zahlung. Der Manager meint, man könne Ideen austauschen, am Ende werde jedoch er eine Entscheidung treffen. Worum es genau geht, ist ungewiss. Jemand ist seit einer Woche nicht ans Telefon gegangen. Die Sequenz endet mit einigen zynischen, resignierten Kommentaren seitens des Managers. Dies ist auch das Ende des Films. Im Abspann werden die Namen der Protagonisten eingeblendet, sowie deren weiterer Karriereverlauf in einem knappen Satz zusammengefasst.

6.4 Die Sichtbarkeit von Parenti und D'Anolfi in 'Great expectations'

Die Struktur gerade des ersten, eingehender beschriebenen Abschnitts des Films scheint sich in ähnlicher Weise der Formulierung einer Theorie über die Ereignisse anzunähern, wie es bei Frederick Wiseman zu bemerken ist. Die Kausalität der Verknüpfung von Sequenzen ergibt sich nicht aufgrund der Befolgung einer natürlichen Chronologie, sondern augenscheinlich in Unterwerfung unter andere Prinzipien, welche in der assoziativen Gegenüberstellung von Sachverhalten, die den Grundton des Films Stück um Stück etablieren, begründet liegen muss. An der Art der Anwendung der filmischen Mittel werden D'Anolfi und Parenti trotz ihrer Nicht-Intervention während der Drehsituation im Film sichtbar bzw. spürbar. So trägt jeder Schnitt dieser achronologischen Strukturierung das Signum der Filmschaffenden als lenkender Hand in sich, selbst wenn die Richtung nicht immer ganz gewiss ist, in die sie das Publikum lenkt. Die Kameraführung äußert sich in langen, statischen Einstellungen, was ein höheres Maß an Abwesenheit des Filmemachers/der Filmemacherin suggeriert. Die statische Totale vermag das Prinzip der Nicht-Intervention in jener extremen Weise zu verwirklichen, in der sich die Filmschaffenden tatsächlich sogar vom Ort der Aufzeichnung absondern könnten. Bei D'Anolfi und Parenti steht diese Vermutung einer unbemannten Kamera gelegentlich im Raum, jedoch häufiger in anderen Filmen als 'Great expectations'. Der Eindruck der Abwesenheit von D'Anolfi und Parenti wäre auch nur gültig, solange eine Situation zur Gänze in einer Totale aufgenommen ist und würde sich in dem Moment auflösen, in dem eine andere Einstellung folgt, was immer wieder geschieht. Die statische *Nahaufnahme* vermag den Eindruck einer unbemannten Kamera nicht aufrechtzuerhalten, da die starrere Kadrierung ständig auf ein Off verweist, das durch die Einstellungsgröße sehr stark mitberücksichtigt scheint, und häufig, da das Sichtbare nicht in vollem Umfang Aufklärung über die Situation verschafft, beinahe größer gewichtet ist als das Gezeigte selbst. Die minutenlange Zuhörerschaft von sich außerhalb des Bildkaders abspielenden Ereignissen, Stimmen, deren Zuordnung zu konkreten Personen unmöglich wird und Konflikte, die darum nicht nachvollzogen werden können, tragen zu einer strengen Verschlüsselung der Sachverhalte bei. Bei

'Great expectations' kommt häufig hinzu, dass die Personen im Off ohnehin unbekannt sind, und deren Sprache eine fremde ist: nicht nur wegen der Fremdsprachigkeit, sondern auch wegen des Fachjargons und des fehlenden Kontextes. Gerade aber das Moment dieser konstruierten Rätselhaftigkeit lässt das Augenmerk stark auf die formalen Mittel lenken, die diese in Gang setzen, und macht jene spürbar, die die Mittel in jener Weise angewendet haben. So verfliegt mit dem ersten Einsatz der Nahaufnahme die Illusion einer führerlosen Kamera.

6.5 Sichtbarkeit als Kommentierungsweise

Für den Gegenstand dieser Arbeit ist nun von Interesse, anhand welcher formalen Gestaltungsmittel Eingriffe seitens der Filmschaffenden sichtbar werden, sodass sie als Kommentierungsweisen über das Dargestellte gelesen werden könnten, welche die Meinungsbildung des Publikums zu lenken vermögen. Bei Wiseman wurde zwischen gefundener Bedeutung und diskursiv generierter Bedeutung unterschieden, welche eher eine Betonung des Gefundenen darstellt, zumal alles Dokumentarische, könnte argumentiert werden, aus der realen Welt abstammt, und also gefunden ist. Mit der Differenzierung sollen also nur Abstufungen im Ausmaß von auktorialen Eingriffen in der Darstellung dieser vorfilmischen Realität bezeichnet sein. Die Frage könnte lauten, in welcher Weise sich die Filmschaffenden dessen annehmen, was sie vorfinden, um die Bewertung eines Ereignisses vorzunehmen und eine entsprechende Lesart seitens des Publikums möglich zu machen. In diesem Zusammenhang steht die vermeintlich schlichte Wiedergabe des Beobachteten dessen sichtbarem Kontextualisierungsvorgang gegenüber. Da Kommentierungen im beobachtenden Dokumentarfilm, auch bei den Mischformen von Parenti und D'Anolfi, nicht ausdrücklich erfolgen, könnte also zwischen sehr suggestiven und eher offensiven Kommentierungsweisen differenziert werden. Unter einer sehr suggestiven Kommentierungsweise wäre zu verstehen, was sich dem Zuschauer/der Zuschauerin als Kommentar nicht aufdrängt, sondern was ihm als seine eigene Entdeckung erscheinen könnte. Eher offensive Kommentierungsweisen (die beim beobachtenden

Dokumentarfilm auch einigermaßen suggestiv erfolgen) wären hingegen solche, die recht deutlich darauf verweisen, dass hier ein Kommentar seitens des Filmemachers/der Filmemacherin vorliegt, auch wenn die daraus zu ziehende Aussage nicht eindeutig ist. Diese Arbeit hat zum Fokus, ob die ironische Haltung der Filmschaffenden während der Dreharbeiten Niederschlag in 'Great expectations' findet. Es erfolgt also für die hier zur Untersuchung stehenden kommentatorischen Eingriffe eine Eingrenzung hinsichtlich der Frage nach der *Entlarvung*, in der sich die ironische Haltung von D'Anolfi und Parenti als *kritisches Geschäft* verwirklicht. Häufig äußert sich dies im Film durch die Betonung des *Komischen*, das den Ereignissen, den Handlungen und Aussagen der dargestellten Charaktere anhaftet: Die italienischen Filmschaffenden hatten, so scheint es, leichtes Spiel dabei, aus der Beobachtung jener Charaktere und Situationen einen komischen Film zu gestalten.

6.5.1 Gefundene Bedeutung / sehr suggestive Kommentierung

6.5.1.1 'Kein Kommentar'

Die suggestivste Kommentierung, von der man sagen könnte, dass sie nicht einmal vorgenommen werde, drückt sich also in der lediglichen Darstellung dessen aus, was für sich zu sprechen scheint. Gemäß Wiseman ist dies die Beobachtung dessen, was an sich komisch ist. Wiseman sagt, er habe die Auswahl jener komischen Momente in seinen Filmen nach Gesichtspunkten vorgenommen, die im gesamten Kontext von Relevanz seien und nicht mit dem Ziel, die dargestellten Charaktere der Lächerlichkeit preiszugeben. Ähnliches kann über 'Great expectations' angenommen werden, auch wenn das eine mit dem anderen einhergeht - wie bei Wiseman übrigens auch. So *zeigt sich* die Eitelkeit der dargestellten Charaktere immer wieder in deren Handlungen und Äußerungen, wodurch die *Entlarvung* der Charaktere scheinbar ohne das Zutun von D'Anolfi und Parenti erfolgt. Dass Federico beispielsweise sich und seinesgleichen, die Europäer im erweiterten Sinn, höher erachtet als die Chinesen, zeigt sich daran, dass Federico italienische Geschichte auf chinesisch zu lernen scheint, als wäre dies die wichtigste Lektion. Oder auch bei seiner

Recherche in chinesischen Geschäften, wenn er meint, dass die Hosen für die Armen selbstverständlich weiterhin in China produziert werden müssten. Er äußert sich herablassend über die Kleiderpreise und meint, dass in diesem Geschäftszweig für ihn nichts zu holen sei. Auch die Selbstinszenierungen, die Federico mit der Handkamera vollzieht, zeugen von Eitelkeit, Arroganz, Narzissmus. So, wenn Federico ständig pathetisch seine Ziele überhöht: er spricht von der *Eroberung* seiner Quelle, zu der er sich wie Indiana Jones durchschlagen müsse, er träumt von Gewinnspielen, die er an der Innenseite der Deckel seiner Mineralwasserflaschen ausschreiben werde, er hat die Vision eines Golfclubs, den er um die Quelle anlegen werde. Später schwelgt er in der Sehnsucht, eines Tages das ganze chinesische Volk mit Mineralwasser zu beglücken, das *er* gefunden hat, das ihm in den *von ihm* ausgesuchten Flaschen serviert werden wird. Er schwenkt über die Häuserfront, die für ihn das chinesische Volk zu sein scheint, er zoomt an die Fenster, die ihm die einzelnen Chinesen bezeichnen, welche ihm alle Konsumenten sind und auf *sein* Produkt gewartet hätten. Die Unangemessenheit, die durch den Zusammenprall dieser überheblichen Rhetorik mit den Handlungen, die sie begleiten, ist oft sehr ironisch zu lesen. Federico fährt etwa bequem im Auto zu seiner Quelle, was einem Abenteuer à la Indiana Jones kaum gerecht wird. Die Frage ist berechtigt, inwieweit diese Selbstinszenierungen, in denen Federicos Verhalten so überzeichnet erscheint, von *außen* veranlasst sind: Der Grund für Federicos Filmerei ist nicht klar. Wen adressiert er? Hat er von D'Anolfi und Parenti den Auftrag bekommen, sein Leben in China zu dokumentieren? Zeichnet er für Recherchezwecke alles auf? Dies lässt zumindest die Sequenz in der Fabrik in Italien vermuten. Die Endcredits schließlich deuten an, dass Federico sein Videotagebuch über den Film hinaus weiterführt.

Das Milieu, das der Film beschreibt, birgt für den uninvolvierten Betrachter/die uninvolvierte Betrachterin ebenso ironisches Potenzial, zum Beispiel dass der Unternehmensfilm, der aus schwarzweißen Gruppenfotos besteht, auf denen fröhliche Menschen abgebildet sind, mit der Musik eines Actionfilms unterlegt ist. Die Businesssprache, in der mit Eile und Druck über Dienstleistungen verhandelt wird, die eigentlich als angenehm empfunden werden sollten, ist, für

einen der Branche fremden Betrachter/eine der Branche fremde Betrachterin, komisch. Das gespielte Pathos, mit dem der Manager seinen Mitarbeitern über deren Chancen referiert ('You have the world in your hands!'), ist komisch: die Firma Comer wird als göttliche Instanz dargestellt, die man anrufen könne. Natürlich habe aber auch diese ihre Fehler. Am Ende seiner Ansprache verhaspelt sich der Manager, ihm unterläuft ein Freudscher Versprecher, wodurch das Gesagte und das Gemeinte in seiner Rhetorik deutlich auseinandertreten ('we lost... we invested one hour!'). Als der Manager sagt, I'm very happy to be here, scheint alles gegen den Inhalt seiner Aussage zu sprechen: Er führt ein Gespräch mit einem distanzierten Geschäftspartner in einem sterilen Raum, das wie ein Wartezimmer aussieht und wirkt nicht so als würde er sich wohl fühlen, geschweige denn als wäre er glücklich.

6.5.1.1 (Auktorial intendierte) Entdeckungen und Assoziationen

Immer wieder werden im Film die Parolen stereotyper Motivierungsschemata im Sinne der unternehmerischen Erfolgsorientiertheit vorgetragen. So geben diese Sinnsprüche großer Denker (Seneca, Shaw) Leitlinien vor, an denen das Verhalten der dargestellten Charaktere und der Erfolg, der aus ihrem Verhalten resultiert, im weiteren Verlauf gemessen werden kann. Dies, vor allem, weil man meinen muss, dass die Jungunternehmer sich selbst daran messen, oder von ihnen erwartet wird, dass sie sich daran messen. Der Zuschauer/die Zuschauerin darf von ihnen erwarten, dass sie danach streben, den Erwartungen zu entsprechen, die in den Slogans der Branche zum Ausdruck kommen. Die Sprüche dienen im Geist des Zuschauers/der Zuschauerin immer wieder dem Abgleich des Dargestellten mit dem Erfolg, der eingefordert ist.

6.5.1.2 Kommentar durch Nicht-Intervention (im Schnitt)

Selbst wenn Uneinigkeit darüber herrschen kann, inwieweit der Einsatz von Federicos Handkameraaufnahmen in 'Great expectations' dem Gestus beobachtenden Dokumentierens entspricht, können diese hier zur Analyse herangezogen werden, zumal sie in einem Film Anwendung finden, dessen

grundsätzliche Haltung eine beobachtende ist. Wie diese Aufnahmen und Live-Kommentare von Federico hinsichtlich der dokumentarischen Genrezugehörigkeit zu bewerten sind, hängt davon ab, wer damit adressiert ist, was nicht auszumachen ist. Die Aufnahmen tragen jedoch, wie festgehalten, stark dazu bei, ein Bild von Federicos Charakter zu zeichnen, und ihn zu *entlarven*. Dieses Bild ließe sich jedoch lenken. Wenn die Filmschaffenden beispielsweise in der Montage entscheiden, Federicos Aufnahmen ungeschnitten in den Film zu übernehmen, sodass Federico nicht nur beim Trinken aus der Quelle zu sehen ist, sondern überdies, dass Federico seinem Kollegen mit Stolz die Kamera überreicht und ihn bittet, ihn zu filmen, wodurch die Selbstinszenierung betont wird, hat das eine ungleich komischere Wirkung. Am Tag des Aufbruchs zur Quelle filmt Federico vor Sonnenaufgang eine Aussicht auf die Stadt. Er macht mehrere Takes der gleichen Situation, jedes Mal kommentiert er in anderer Weise seine Mission, einmal heroisch oder pathetisch, einmal mit der monotonen und gespielt seriösen Sprechweise des Moderators einer Nachrichtensendung, ein weiteres Mal privat und hoffnungsvoll: 'It's our day of hope! [...] It's the day that could provide a motivation, a reason, a solution to all the years work done in China.' Die Schnitte zwischen den einzelnen Wiederholungen scheinen von Federico gemacht zu sein. Die Übernahme dieser Wiederholungen wiederum und die Darstellung von Federicos Versuch, eine Sprechweise über seine Mission zu finden, ist von Seiten derjenigen getätigt, die dies im Schnitt so belassen. Die Belustigung über Federicos Verhalten in dieser Sequenz wird jedoch durch die Irritation über den unverhofften Informationsgewinn zum Schluss abgemildert: dass Federico also schon seit einem Jahr in China ist. Diese Äußerung am Rande, dieses inhaltliche Detail, könnte ebenso den Anlass dafür suggerieren, diese Sequenz in den Film integriert zu haben, wie der Einblick in Federicos Charakter, den sie bietet. Von dieser Art der Selektion durch vorgeblich unentschiedene Nicht-Selektion scheint auch die Sequenz im Rotary Club zu zeugen, die ausschließlich zeigt, was von den dargestellten Charakteren als unwesentlich erachtet werden würde. Die Sequenz ist auf die Aufklärung über die Umstände der Filmproduktion beschränkt und zeigt nicht, wie vom Sprecher erwartet, das Leben im Rotary

Club, bzw. beschränkt sich in der Darstellung des Lebens im Rotary Club auf wenige Bilder: ein Kronleuchter, eine Runde Unternehmer.

6.5.2 Diskursiv generierte Bedeutung / offensive Kommentierung

Eine etwas offensivere Art der Kommentierung, um nicht weiterhin lediglich von einer sehr suggestiven Kommentierungsweise zu sprechen, resultiert aus der Montage der Ereignisse - deren Einbettung in die Struktur des Films. Dem Motto, das der 'Leader del Futuro' in seinem Seminar benutzt, haftet etwas Komisches an, weil davor gezeigt wurde, unter welchen Umständen es ausgewählt worden war. Dem Zuschauer/der Zuschauerin wird so erfahrbar, dass an dieser Stelle auch ein anderer beliebiger Spruch hätte stehen können, welcher eine vermeintlich ebenso unbestreitbare Wahrheit verkündet hätte und den Seminarteilnehmern zu denken geben hätte sollen. Die Wichtigkeit des Zitats, welches augenscheinlich die Behauptung großer Bedeutsamkeit in sich trägt, ist dadurch vermindert, dass der konkrete Inhalt austauschbar, und lediglich der Gestus zu gelten scheint. Dass Federico schließlich seine Pläne geändert hat und nun Mineralwasser statt Autoteile produzieren möchte ist komisch dadurch, dass diese Entwicklung nicht nachvollzogen werden kann. Die neuen Absichten, die mit dem alten Enthusiasmus verfolgt werden, sind durch die Montage sehr unvermittelt eingeführt.

6.5.2.1 Zuspitzungen in der Montage

Immer wieder enden Sequenzen in 'Great expectations' mit sehr harten Schnitten, die den Rednern beinahe das Wort abschneiden. Beispielsweise in der Prolog-Sequenz, als sich der Manager als der Sohn des Chefs bezeichnet. Natürlich könnte ein angehängter Gliedsatz diese etwas komische Aussage relativieren. Wenn auch der Einwand der Manipulation an dieser Stelle nicht explizit geäußert werden soll, da er nicht verifiziert werden kann, so sei doch auf die Möglichkeit dieser Art von Kommentierung mittels Auslassung hingewiesen. Die Vermutung, dass D'Anolfi und Parenti durch Auslassung eine Zuspitzung der Ereignisse im Sinne einer Kommentierung betreiben, ist aber genährt durch den

häufigen Einsatz jener harten Schnitte, stets auf eine prägnante Aussage folgend, welche der Charakterzeichnung dient oder einen Sachverhalt 'auf den Punkt' zu bringen scheint. Der Schnitt in Sequenz 14, mit dem Federicos Gesprächspartner zum Schweigen gebracht wird, ließe sich sehr vieldeutig lesen: Entweder wurde die Kamera abgeschaltet (was unwahrscheinlich ist), oder der geäußerte Widerspruch war nicht relevant für den Kontext (die Theorie) des Films, oder es sollte durch den Schnitt Federicos Sturheit zum Ausdruck gebracht werden und dass er keinen Widerspruch dulde.

Immer wieder benutzen D'Anolfi und Parenti auch Sätze und stellen sie den Sequenzen im Off voran, bevor sie im Schnitt aufblenden, oder sie beschließen die Sequenzen damit im Off, nachdem sie ins Schwarz geschnitten haben. Diese Sätze scheinen häufig einer anderen zeitlichen Kontinuität zu entstammen als jener, die sie vermeintlich nahtlos erweitern. Dies geschieht sicherlich, weil der Filmemacher und die Filmemacherin auf eine Aussage nicht verzichten möchten, jedoch ohne dabei einen Jump Cut einsetzen zu müssen. In Sequenz 5 wird der Jump Cut unausweichlich, da die Aussage zu lange wird, die D'Anolfi und Parenti für wichtig erachten: Der 'Leader del Futuro' spricht davon, in Deutschland Ideen dafür zu beziehen, wie die Welt nachhaltiger gestaltet werden könnte. Nach dem Jumpcut setzt er fort, dass man sonst Ärger mit den Umweltaktivisten bekäme. Die Zusammenführung der Verschiedenartigkeit des Gesagten und des Gemeinten lässt sich an dieser Stelle nur mittels des Jump Cuts verwirklichen. In einer späteren Sequenz wird ähnlich vorgegangen, nur dass hier offenbar mehrere Einstellungen gedreht wurden, sodass auf den harten Schnitt verzichtet werden konnte. Federico ist in der Totale im Gespräch mit einem Freund zu sehen. Die Einstellung steht relativ lange, wechselt aber schließlich in eine Over Shoulder Ansicht zugunsten eines Satzes, den Federico darin sagt: 'This nation will do everything that other nations in the world have done, only it's waiting for someone to give it the product to consume' (womit er von sich spricht). Harter Schnitt.

6.5.2.2 Vermeintliche Bild- und Tonscheren

'Great expectations' kommt beinahe ohne Großaufnahmen aus. Zumeist 'covern' D'Anolfi und Parenti eine Situation in einer Totale oder Halbtotale, seltener in einer halbnahen Einstellungsgröße. Dadurch fehlt dem Film zumeist auch jener Zugriff auf eine visuelle Expressivität, die der Großaufnahme anhaftet, wie sie sich Wiseman zunutze macht. Eine jener wenigen expressiven Großaufnahmen in 'Great expectations' findet sich in Sequenz 12. Federico erzählt von seinen Plänen in China, der Chef von 'Leader del Futuro' hört sichtlich unbeeindruckt zu. Dadurch, dass D'Anolfi und Parenti zumeist nur aus einer Perspektive filmen, ergibt sich eine starke Präsenz des Offs, im Sinne der ständigen Bezugnahme zwischen Sicht- und Unsichtbarem. Da nun der Gesichtsausdruck jenes Mannes zu dem, was Federico im Off erzählt, so gar nicht passen mag, könnte im Betrachter/in der Betrachterin - tatsächlich aber eher einem/einer, der/die über ein gewisses diskursives Wissen verfügt, der/die gezielt danach sucht, einen Verdacht diesbezüglich hat, oder dessen/deren Verwunderung über diese vermeintliche Bild- und Tonschere sehr groß ist - die Frage nach der Synchronizität von Bild- und Tonspur laut werden. Sollten Bild und Ton erst nachträglich in dieser Weise zueinander gefunden haben, könnte daraus ein relativ eindeutiger Kommentar seitens von D'Anolfi und Parenti abgeleitet werden: Der Ausdruck des Mannes gegenüber dem Gesagten wäre stellvertretend für die Haltung des Filmemachers und der Filmemacherin zu lesen. Eine ähnliche Lesart findet sich für Sequenz 9, als jemand aus dem Off ein Zitat von Dante vorträgt, in dem an moralische Verantwortlichkeit appelliert wird, während der Chef von 'Leader del Futuro' in einer Halbnahen von dieser Botschaft unmittelbar adressiert scheint. Dies stellt sich durch filmische Mittel her. Auch eine andere Kameraführung hätte diese Lesart nicht evoziert. Diese Art von Assoziation, die durch den Konflikt zwischen sprachlicher Äußerung im Off und dem visuellen Eindruck, den diese Äußerung im On zu machen scheint, hervorgerufen wird, müsste nicht zwangsläufig erst in der Montage hergestellt sein, sondern könnte selbstverständlich unverändert ihren Ursprung bereits im Moment der Aufnahme haben, womit man eigentlich bei der Analyse der Bildkomposition anlangt, um eine Kommentierung auszumachen. Ein Beispiel

für eine Bild- und Tonschere bei gleichzeitiger Synchronizität findet sich in einer Sequenz, die in Federicos neuem Büro in China gedreht ist. In einer Totale sieht man eine leere, uneinladende Bürofläche, die eher Baustellencharakter suggeriert. In der Entfernung sieht und hört man Federico, die Beine am Schreibtisch, telefonieren und prahlen: 'This is too boss-style!' Federicos Übertreibung am Telefon wird durch die weite Einstellung entlarvt. In dieser Bildkomposition, die den Vergleich zwischen dem Vorgeblichen und dem Tatsächlichen adhoc vornimmt, verwirklicht sich die ironische Haltung von D'Anolfi und Parenti.

7 Schluss

In der Analyse des Films 'Great expectations' von Massimo D'Anolfi und Martina Parenti wurde untersucht, ob die Flucht in die Ironie als eine kommunikative Strategie während der Drehsituation eine Übersetzung in filmische Mittel findet und sich als eine dem Filmpublikum wahrnehmbare *künstlerische* Strategie manifestiert. Begriffe von Karl Prümm (Ironie als 'kritisches Geschäft'), bzw. Uwe Japp (Ironie als 'Versuch einer Versprachlichung der Welt in Form einer gleichzeitigen Gegenrede') wurden in dieser Arbeit herangezogen, um auf das kritische Potenzial hinzuweisen, welches der Ironie innewohnt. Es wurde festgehalten, dass sich Ironie durch Anspielungen und Unausdrücklichkeit kennzeichnet, wodurch die Vordisposition der Rezipierenden für das Erkennen und Entschlüsseln des ironischen Verfahrens einen hohen Stellenwert einnimmt. Diese Anforderungen an den Zuschauer/die Zuschauerin gleichen jenen, die auch der beobachtende Dokumentarfilm an sein Publikum richtet, indem er sich ihm etwa ohne einen ausdrücklichen, erklärenden Kommentar vermittelt. Sowohl in den Filmen von Frederick Wiseman als auch jenen von D'Anolfi und Parenti wird die Lesart noch komplizierter, da diese nach einer anderen Theorie strukturiert sind, als nach jener der natürlichen chronologischen Aneinanderreihung der Ereignisse.

Die Filme von D'Anolfi und Parenti wurden unter Berufung auf die Kategorisierung dokumentarischer Modi nach Bill Nichols dem beobachtenden Dokumentarfilm zugeordnet. In der Nachzeichnung der Ursprünge dieses dokumentarischen Subgenres, respektive der ursprünglichen Dogmatik des Direct Cinema, wurden Begriffe etabliert und Produktionsweisen erläutert, die sich nur zum Teil mit jenen decken, die die Arbeit von D'Anolfi und Parenti kennzeichnen. So gründete der beobachtende Dokumentarfilm der 1960er Jahre etwa auf der Verfügbarkeit einer neuen (Hand-)Kameratechnik, verbunden mit der Annahme, dem Zuschauer/der Zuschauerin nun endlich das Gefühl geben zu können, als befände er/sie sich unmittelbar am Ort des Geschehens. Da sich das *unkommentierte* Geschehen aus sich selbst heraus entfalten und erzählen musste, wurden die Dreharbeiten zum Wettlauf um jene privilegierten, die

Realität offenbarenden Momente, was sich in einer Vervielfachung von Drehverhältnissen äußerte. Richard Leacock's Kritik aus den 1970er Jahren an den technischen Schranken im Erfassen jener Momente der Offenbarung bereite in dieser Arbeit den Brückenschlag zur Frage nach der Konsequenz der fortschreitenden technischen Möglichkeiten für die Erfüllung der anfänglichen Ziele mit anderen Mitteln und Methoden. Der Begriff der Nicht-Intervention, der sowohl die Arbeitsweise während der Drehsituation der frühen Direct Cinema Dokumentaristen, als auch jene von D'Anolfi und Parenti charakterisiert, dient dieser Arbeit als Fundament. Es wurde die Frage formuliert, ob nicht die heute verfügbare Technik, sowie deren Anwendung durch Parenti und D'Anolfi, einem strengeren Konzept von Nicht-Intervention zu entsprechen vermag, als es mit der analogen Handkamera möglich war. Der Einsatz von statischen *Weitwinkelaufnahmen* lässt jedoch auktoriale Eingriffe in der Montage deutlicher zutage treten, da Schnittkonzepte, die auf eine Glättung in der Darstellung im Sinne einer Naturalisierung von Konstruktionsprinzipien abzielen (beispielsweise durch continuity editing), nicht mehr zu greifen scheinen bzw. schwerer zu verwirklichen sind. Frederick Wiseman bedient sich in hohem Maße des Einsatzes von Großaufnahmen, um eine diegetische Geschlossenheit einzelner Sequenzen zu erzielen. Darüber hinaus gelingt es Wiseman die 'expressive Kameraarbeit' seiner Kameraleute, die eingefangenen 'Zwischentöne' und Extreme in den Verhaltensweisen der gefilmten Charaktere in der Montage in einen Prozess der Bedeutungsproduktion zu überführen, wodurch nicht selten eine Kommentierungsweise seitens des Filmemachers ablesbar zu werden scheint. In der Gesamtstruktur seiner Filme werden die einzelnen Sequenzen zumeist assoziativ und mosaikhaft miteinander verbunden, sodass deren jeweilige zeitliche Einordenbarkeit unklar wird. Einem solchen Aufbau folgen auch D'Anolfi und Parenti, wodurch unweigerlich die Aufmerksamkeit des Publikums eingefordert wird, den Grund einer jeweiligen Sequenz zu entschlüsseln. Dies mündet häufig in der Suche nach faktischen inhaltlichen Anhaltspunkten, sowie der assoziativen Verknüpfung von Bedeutungszusammenhängen im Dienste einer atmosphärischen Ausdifferenzierung des dargestellten Milieus.

So wurden die einzelnen Sequenzen des ersten Teils von 'Great expectations' auf ihren *Grund* für den filmischen Zusammenhang untersucht, was die Frage nach der Intentionalität von D'Anolfi und Parenti bei der Auswahl und Montage ihres Materials impliziert. Sowohl bei Wiseman als auch bei D'Anolfi und Parenti wurde zwischen gefundenen (den *für sich* sprechenden Sachverhalten) und diskursiv gestalteten (erst in der Montage erzeugten) Bedeutungen differenziert. Es wurde festgehalten, dass die seitens des Rezipienten/der Rezipientin aufgespürten Bedeutungszusammenhänge häufig spekulativ und stark von deren Haltung abhängig sind. Anhand der abzuschätzenden Intentionalität der Filmschaffenden können sich jedoch, wie aufgezeigt, immer wieder Kommentierungsweisen feststellen lassen, die als auktoriale Signatur spürbar, aber selten bis nie in Form einer eindeutigen, unzweifelhaften Aussage offensichtlich werden. Es wurde zwischen sehr suggestiven und eher offensiven Kommentierungsweisen unterschieden, wobei festgestellt wurde, dass auch letztere, welche eine höhere Sichtbarkeit des Filmemachers/der Filmemacherin im Sinne einer Manipulation der natürlichen Ereignisse bedeutet, einigermaßen suggestiv geschieht, da die Lesart stets uneindeutig bleibt. Zumeist hinterlassen diese Momente des sichtbaren Eingriffs nur den *Eindruck*, dass hier eine auktorial intendierte Lesart eingeschoben ist, ohne eine klare Richtung vorzugeben, wie es die lenkende Hand eines Voice Over Kommentars vermögen würde. Auf Ebene der einzelnen Sequenzen gilt es immer wieder neu zu bewerten, was aus der jeweiligen Sequenz resultiert, um die Intentionalität der Filmschaffenden zu ergründen: ein faktischer Informationsgewinn, eine Charakterisierung einzelner Akteure oder eine Einfühlung in das dargestellte Milieu? Die Intentionalität kennzeichnet sich hier durch Selektion und Auslassung. Auf Ebene des Ganzen, der Struktur, kann angenommen werden, dass die Intention sowohl von Wiseman als auch D'Anolfi und Parenti vornehmlich darauf abzielt, ein getreues Bild der Wirklichkeit zu geben: jener Wirklichkeit also, wie sie sich den Filmschaffenden präsentiert hat, als sie sie erlebt haben. D'Anolfi und Parenti berichten jedenfalls, dass sich Federico, dessen Verhalten in 'Great expectations' im Anschluss an Vorführungen seitens des Publikums regelmäßig kritisch beurteilt wird, im Film sehr getreu repräsentiert sieht.

Die vermeintlich unaufdringliche Kommentierungsweise und die uneindeutige Lesart der sichtbaren Eingriffe scheinen dem Vorsatz gerecht zu werden, dem Zuschauer/der Zuschauerin selbst eine Entscheidungsfreiheit über die dargestellten Sachverhalte zu überlassen. Was die Filmschaffenden allerdings für komisch befunden haben, haben sie mit filmischen Mitteln gestützt, indem sie es in der Selektion berücksichtigt und betont haben. Das ausgewählte Segment der dargestellten Realität kann, wie gezeigt, in der filmischen Verknappung umso komischer, bedeutsamer, ausdrücklicher erscheinen. Es wurde in der Analyse darauf hingewiesen, dass der beobachtende Dokumentarfilm und die angewendeten formalen Mittel der suggestiven Kommentierung zu Vermutungen oder auch Überinterpretation verleiten. Was also bleibt, ist, für die entsprechenden Stellen lediglich oder immerhin ein Potenzial zu benennen, wie sich seitens der Filmschaffenden Empfehlungen für bevorzugte Lesarten der Ereignisse ableiten lassen könnten. Eine ironische Distanznahme der Filmschaffenden von ihnen ideologisch widerstrebenden Verhaltensweisen und Äußerungen der 'sozialen Akteure' mit künstlerischen Mitteln kann einem aufmerksamen Zuschauer/einer aufmerksamen Zuschauerin, wenn er/sie einer kritischen Lesart gewogen ist, durchaus spürbar werden.

8 Anhang

8.1 Quellenverzeichnis

Bibliographie

Anderson, Carolyn/Benson, Thomas: *Reality Fictions. The Films of Frederick Wiseman*, 2. Auflage, Carbondale: Southern Illinois University, 2002

Atkins, Thomas R.: *Frederick Wiseman*, New York: Monarch Press, 1976

Barnouw, Erik: *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, New York: Oxford University Press, 1974

Barsam, Richard Meran (Hg.): *Nonfiction Film Theory and Criticism*, New York: E. P. Dutton, 1973

Benveniste, Emil: *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, München: List Verlag, 1974

Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2011

Beyerle, Monika: *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997

Brecht: *Schriften zur Literatur und Kunst I (1920-1932)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967

Ertel, Dieter/Zimmermann, Peter (Hg.): *Strategie der Blicke: Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage*, Konstanz: UVK, 1996 (Close

Up. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Band 5, Hg. Dieter Ertel; Kurt Stenzel; Peter Zimmermann, Stuttgart: Europäisches Medienforum, 1996)

Foucault, Michel: *Was ist Kritik?*, Berlin: Merve Verlag, 1992

Grant, Barry Keith: *Voyages of discovery: the cinema of Frederick Wiseman*, Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1992

Grant, Barry Keith: *5 Films of Frederick Wiseman: Titicut Follies, High School, Welfare, High School II, Public Housing*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2006

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970

Hißnauer, Christian / Schmidt, Bernd: *Wegmarken des Fernsehdokumentarismus. Die Hamburger Schulen*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2013 (Close Up. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Band 25, Hg. Irene Klünder; Manfred Hattendorf; Kay Hoffmann, Stuttgart: Europäisches Mediumforum, 2013)

Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 8, 1998

Hohenberger, Eva (Hg.): *Frederick Wiseman. Kino des Sozialen*, Berlin: Vorwerk 8, 2009

Issari, M. Ali/Paul, Doris A.: *What is Cinéma Vérité?*, New Jersey/London: Scarecrow Press, 1979

Japp, Uwe: *Theorie der Ironie*, Frankfurt am Main: Klostermann, 1983

Jünger, Friedrich Georg: *Über das Komische*, Zürich: Die Arche, 1948

- Kamensky, Volko/Rohrhuber, Julian (Hg.): *Ton. Texte zur Akustik im Dokumentarfilm*, Berlin: Vorwerk 8, 2013
- Kessler, Frank/Lenk, Sabine u.a. (Hg.): *KINtop 4, Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1995
- Leacock, Richard: *The Feeling of Being There. A Filmmaker's Memoir*, Meaulne: Semeïon Editions, 2011
- Levin, G. Roy: *Documentary Explorations: 15 Interviews with Film-makers*, Garden City/NY: Anchor Press, 1971
- Mamber, Stephen: *Cinéma Verité in America. Studies in uncontrolled documentary*, Cambridge, Mass./London: MIT Press, 1974
- Marcorelles, Louis: *Living Cinema: New Directions in Contemporary Film-making*, New York: Praeger, 1973
- Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 1991
- Nichols, Bill: *Introduction to documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 2001
- Pfeifer, Wolfgang (Hg.): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen A-L*, 2. Auflage, Berlin: Akademie Verlag, 1993
- Plantinga, Carl: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997
- Poole, Roger: *Towards Deep Subjectivity*, London: Allen Lane, 1973
- Renov, Michael (Hg.): *Theorizing Documentary*, New York: Routledge, 1993

Rosenthal, Alan/Corner, John: *New Challenges for Documentary*, Second Edition, Manchester: Manchester University Press, 2005

Schadt, Thomas: *Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*, 3. Auflage, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2012

Wildenhahn, Klaus: *Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Lesestunden*, Hilmar Hoffmann, Walter Schobert (Hg.), Frankfurt: Kommunales Kino Frankfurt, 1975

Winston, Brian: *Claiming the Real. The Griersonian Documentary and its Legitimations*, London: British Film Institute, 1995

Fachzeitschriften

Film Culture (22-23), New York: 1961

Filmkritik Nr. 3, Frankfurt am Main, 1964

Montage/AV: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation. Marburg: Schüren, 1998/Jg. 7, Nr. 2

Online-Quellen (alle zuletzt: 20.01.2015)

http://www.berlinale.de/external/de/filmarchiv/doku_pdf/20138168.pdf

<http://mayslesfilms.com/the-documentary>

www.montage-av.de/pdf/072_1998/07_2_Dirk_Eitzen_Wann_ist_ein_Dokumentarfilm.pdf

<http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/godfather-cinema-verite>

<http://www.notcoming.com/features/wiseman-interview>
(Interview von Leo Goldsmith)

<http://dafilms.de/director/9171-massimo-danolfi>

<http://dafilms.de/film/8941-i-promessi-sposi>

<http://dafilms.de/film/8942-grandi-speranze>

<http://dafilms.de/film/8626-materia-oscuro>

<http://www.zipporah.com>

Filme

Primary, R: Robert Drew, USA 1960.

Titicut Follies, R: Frederick Wiseman, USA 1967.

High School, R: Frederick Wiseman, USA 1968.

The Betrothed, R: Massimo D'Anolfi/Martina Parenti, Italien 2006.

Great expectations, R: Massimo D'Anolfi/Martina Parenti, Italien 2009.

The Castle, R: Massimo D'Anolfi/Martina Parenti, Italien 2011.

Dark Matter, R: Massimo D'Anolfi/Martina Parenti, Italien 2013.

The Camera that Changed the World, R: Mandy Chang, UK 2011.

Audio-Quellen

Massimo D'Anolfi, Martina Parenti: Interview vom 04.07.2014 (via Skype)

(aufgezeichnet vom Autor dieser Arbeit und in dessen Besitz)

Joshua Oppenheimer: Podiumsdiskussion mit Nick Broomfield zum Thema 'The Art of Intervention', CPH:DOX Kopenhagen am 13.11.2014

(aufgezeichnet vom Autor dieser Arbeit und in dessen Besitz)

8.1 Zusammenfassung / Abstract

Dieser Arbeit liegt eine Aussage der italienischen Dokumentarfilmschaffenden Massimo D'Anolfi und Martina Parenti zugrunde, welche eine Verhaltensweise während der Drehsituation beschreibt. Die Krise, von der darin die Rede ist, bezieht sich auf einen Interessenkonflikt zwischen den Filmschaffenden und den gefilmten Charakteren, die Flucht in eine ironische Haltung beschreibt eine kommunikative Strategie, welche die Herstellung des Films ermöglicht. Die Arbeitsweise von D'Anolfi und Parenti wird in dieser Arbeit gemäß der Kategorisierung von Subgenres des Dokumentarfilms nach Bill Nichols dem beobachtenden Dokumentarfilm zugeordnet. Unter Rekurs auf die Tradition des Direct Cinema mit Fokus auf das Werk von Frederick Wiseman werden Begriffe herausgearbeitet, die die Analyse des Films 'Great expectations' vorbereiten, auf welchen sich das titelgebende Zitat bezieht. Es wird schließlich überprüft, ob eine Übersetzung der ironischen Distanznahme während der Dreharbeiten in der Anwendung formaler filmischer Mittel sichtbar wird und sich als künstlerische Strategie manifestiert. Diese Arbeit beschreibt, wie es im beobachtenden Dokumentarfilm trotz des Fehlens eines Off-Kommentars gelingen kann dem Publikum eine kritische Lesart der dargestellten Ereignisse nahezulegen.

This thesis is based on a statement by the Italian documentary filmmakers Massimo D'Anolfi and Martina Parenti which expresses a mode of behavior during the shooting of a film. The crisis mentioned therein refers to a conflict of interests between filmmakers and the characters being filmed. The escape towards an ironic stance describes a strategy of communication that allows the film to be made. D'Anolfi's and Parenti's way of working is assigned to observational documentary filmmaking according to Bill Nichols' classification of different modes of representation in documentary film. Referring to the tradition of Direct Cinema and in comparison to the works of Frederick Wiseman, relevant terminology is identified to enable the analysis of the film 'Great expectations', which the introductory quote refers to. It is furthermore

examined if the ironic distance kept during the shooting becomes visible in the application of formal cinematic means and manifests itself as an artistic strategy. In conclusion, this thesis describes how an observational documentary film can succeed in suggesting its audience a critical understanding of the presented events despite the absence of a voice-over commentary.

8.2 Lebenslauf

Jan Zischka, geboren am 01. 04. 1987 in Graz. Ab 1991 Besuch der Volksschule Graz-St. Peter, ab 1997 des Akademischen Gymnasiums Graz, Matura: 2005. Militärdienst: 2005-2006. Ab 2006 Studien der Geschichte und der Rechtswissenschaft, ab 2007 Besuch des Medienkundlichen Lehrgangs an der Karl Franzens Universität Graz: ohne Abschluss. Ab 2008 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien.