



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

***„Das Kino Frederick Wisemans als Abbild
institutioneller Kommunikation
in US-amerikanischen Sozialeinrichtungen“***

Verfasser

Matthias Hühnmair

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Juni 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner M.A.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	S. 1
1.1. Filmauswahl	S. 2
1.2. Wisemans Bedeutung als Dokumentarfilmmacher	S. 3
1.3. Aufbau der Arbeit	S. 4
2 Definition des Direct Cinema	S. 8
2.1. Abgrenzung des Direct Cinema zum Cinéma Vérité	S. 11
2.2. Die subjektive Festhaltung der Realität im Direct Cinema	S. 12
2.2.1. Der Realitätsanspruch in den Filmen Wisemans	S. 15
2.3. Wisemans Position zum Direct Cinema	S. 17
2.3.1. Inhaltliche Unterschiede	S. 17
2.3.2. Stil, Authentizität und Objektivität	S. 18
3 Wisemans Zugang zum Direct Cinema und die Konzentration auf Institutionen	S. 21
3.1. Produktion und Distribution	S. 21
3.2. Dreharbeiten	S. 22
3.3. Formale Aspekte	S. 24
3.4. Sozio-ideologische Komponenten in Wisemans Schaffen	S. 26
3.4.1. Grundsatz der Offenheit	S. 28
3.4.2. Ausdrucksformen der Institutionen in den Filmen	S. 32
3.5. Institutionen	S. 33
3.5.1. Definition der Institutionen in Wisemans Filmen	S. 33
3.5.2. Wisemans eigene Definition von Institutionen	S. 35
3.5.3. Normierungsfunktion der Institutionen in den Filmen	S. 37
3.5.4. Ideologie der Institutionen	S. 40
3.5.5. Rollenverteilung innerhalb der Institutionen	S. 43
4 Die Montage als Anreicherung institutioneller Kommunikation	S. 50
4.1. Schnitt innerhalb der Szenen und Sequenzen	S. 56
4.2. Mosaikstruktur als Abbild der Kommunikationsvorgänge	S. 63
4.2.1. Multiperspektivität als Folge der Struktur	S. 71
4.2.2. Interpretationsverantwortung der RezipientInnen	S. 74
5 Fazit	S. 79
6 Anhang	S. 82
6.1. Bibliographie	S. 82
6.2. Internetquellen	S. 87
6.3. Filmographie	S. 89
6.4. Zusammenfassung	S. 90
6.5. Abstract	S. 91
6.6. Lebenslauf	S. 92

1 EINLEITUNG

„To say, however, that a Wiseman film is about the institution or is primarily about the institution is to be superficial and ignore the complexity of his films.“¹

Der US-amerikanische Filmmacher Frederick Wiseman konzentriert sich in seinen Dokumentarfilmen auf Institutionen, die in einen breiteren Kontext von Zusammenhängen eingebettet sind. Besonders in seinen frühen Filmen beinhaltet seine thematische Ausrichtung auf Institutionen auch den Umgang der Gesellschaft und des Staates mit hilfsbedürftigen Individuen sowie den Vollzug von Regeln und Macht durch vorgegebene Rahmenbedingungen. Die Kommunikation zwischen der Institution und den diese aufsuchenden oder auf diese angewiesenen Menschen ist der spezifische Aspekt, der mich an Wiseman fasziniert. Denn in diesen Kommunikationsvorgängen steckt sehr viel mehr, als auf den ersten Blick zu vermuten wäre. Die Kommunikation ist in einen bestimmten institutionellen Rahmen eingebettet, der spezifische Rollenbilder erzeugt, den Austausch und den Umgang zwischen den Menschen in der Institution bestimmt und dabei auch eine bestimmte Normierungsfunktion verfolgt. Mit institutioneller Kommunikation sind Gespräche und Begegnungen zwischen den in einer Institution eine Leistung entgegennehmenden Menschen und den dort beschäftigten ArbeiterInnen gemeint. In diesen Kommunikationsvorgängen findet ein Aushandeln von Entscheidungen und Lösungen statt, die von den institutionellen Rahmenbedingungen abhängig sind. Welche Rolle in Bezug auf diese Ausprägungen die Montage Wisemans einnimmt, steht im Mittelpunkt dieser Arbeit.

Die vom österreichischen Filmmuseum im Jahr 2005 durchgeführte vollständige Retrospektive der Filme Frederick Wisemans hat mich erstmals mit dem umfangreichen Schaffen dieses Regisseurs bekannt gemacht. Wie gefesselt war ich von der Direktheit und Authentizität, mit der diese Filme soziale Missstände durcharbeiten. Es gibt nur wenige Filme und Regisseure, die den ZuseherInnen eine so große Eigenverantwortung in Bezug auf Interpretationen überlassen. Ein wichtiger Grund für diese erhöhte Inanspruchnahme der ZuseherInnen liegt an der Struktur seiner Filme, die sich aus verschiedenen Begegnungen innerhalb einer Institution konstituiert. Das Hauptaugenmerk der Arbeit liegt genau auf diesem Aspekt der Struktur, der von Bill Nichols benannten

1 McWilliams, Donald E.: Frederick Wiseman. In: Film Quarterly, Vol. 24, No. 1, Autumn 1970, S. 23.

Mosaikstruktur², die, von mir weitergedacht, in engem Zusammenhang mit den in Institutionen vorhandenen Kommunikationen steht. Dieser Bezug wurde in der Literatur zu Wiseman bisher gänzlich ausgeblendet. Es ist zugleich ein Aspekt an Wisemans Schaffen, der bei mir auch deswegen so großen Anklang gefunden hat, da er in der Strukturierung seiner Filme auf die kognitiven Fähigkeiten der RezipientInnen vertraut und keine überflüssigen oder in eine bestimmte Richtung weisenden Erklärungen abgibt.

Die Einmaligkeit, der sich mir durch die damalige Retrospektive bietenden Möglichkeit der Rezeption seiner Filme, wurde mir spätestens bei den Vorbereitungen zu dieser Arbeit bewusst. Wiseman betreibt die Distribution seiner Werke selbst und verlangt für sie auch sehr hohe Preise. Aufgrund der unzureichenden Verfügbarkeit musste ich mich auf bestimmte Filme festlegen, die meiner Meinung nach die Essenz Wisemans Schaffens kategorisieren und gleichzeitig eine Entwicklung in seinem Zugang zur Gestaltung der eigenen Filme darstellen.

1.1 Filmauswahl

Zur Untermauerung und Nachvollziehbarkeit diverser Feststellungen werden in dieser Arbeit exemplarisch seine beiden ersten Filmen TITICUT FOLLIES (1967) und HIGH SCHOOL (1968) sowie der ein paar Jahre später entstandene JUVENILE COURT (1973) herangezogen. „In many ways all the films are the same film [...]“³ In mancher Hinsicht hat sich Wisemans Stil im Laufe der Karriere weiterentwickelt, doch sein grundsätzlicher Zugang und seine Einstellung den Themen der Filme gegenüber haben sich bereits in diesen Filmen herauskristallisiert. Sie gelten als prototypisch für sein Schaffen und beinhalten die Eigenheiten seiner Herangehensweise an den Dokumentarfilm. In allen drei Filmen liegt der Fokus auf Institutionen der amerikanischen Gesellschaft. Es sind keine Hauptcharaktere vorhanden, sondern eine Fülle an Nebenfiguren. Kein Einzelereignis liegt im Zentrum der jeweiligen Filme, denn es werden die Erfahrungen verschiedener Nebencharaktere in einem nicht-chronologischen Rahmen nebeneinander gestellt. Was die Filme zu einer Art Serie zusammenführt und sie von isolierten Beispielen unterscheidet, ist Wisemans nachhaltiges Interesse an sozialen Gegebenheiten – Macht,

2 Nichols, Bill: Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and in Other Media. Bloomington: Indiana University Press, 1981. S. 211 ff.

3 Halberstadt, Ira: An Interview with Fred Wiseman. In: Barsam, Richard M. (Hrsg.): Nonfiction Film Theory and Criticism. New York: E. P. Dutton & Co, 1976. S. 308.

Ideologie, Werte, und eine Diskrepanz zwischen Werten und Verhalten – und sein homogener filmischer Stil.

1.2 Wisemans Bedeutung als Dokumentarfilmemacher

Es muss in dieser Einleitung vorweg auch auf die Relevanz von Frederick Wiseman im Kanon des Dokumentarfilms hingewiesen werden. Denn seit den 1960er Jahren ist Frederick Wiseman mit seinem kontinuierlichen Schaffen einer der angesehensten Dokumentarfilmemacher auf internationalen Filmfestivals.

„Sein [Anm. d. Verfassers: Wisemans] Stellenwert ist vergleichbar mit dem eines Marcel Ophuls, Jean Rouch oder Johan van der Keuken; seine Bedeutung als Chronist und Analytiker der sozialen Realität in den USA ist unerreicht.“⁴

Wiseman kann jedoch nur eingeschränkt als Chronist bezeichnet werden, denn eine Chronik bedarf der „Aufzeichnung geschichtlicher Ereignisse in zeitlich genauer Reihenfolge“⁵. Seine Filme beachten jedoch in ihrer Montage keinerlei chronologische Ordnung. Von Film zu Film betrachtet hat Wisemans Bedeutung als Aufzeichner bestimmter Ereignisse in US-amerikanischen Institutionen tatsächlich eine immense Relevanz eingenommen. Eine chronologische Geschichtsschreibung erfolgt also nur von Film zu Film, denn innerhalb seiner Filme wendet er eine eigene Vorgehensweise an. Die Geschehnisse, die er dabei festhält, sind jeweils von institutionellen Zwängen geprägt. Es sind Begegnungen zwischen Angestellten staatlicher Einrichtungen der USA und deren KlientInnen.

Einem Analytiker kommt er dabei schon näher, denn als Analyse gilt eine „systematische Untersuchung eines Gegenstandes oder Sachverhalts hinsichtlich aller einzelnen Komponenten oder Faktoren, die ihn bestimmen“⁶. In Wisemans Filmen werden die abgebildeten Institutionen wie in einer Analyse in ihre Bestandteile zerlegt und deren auf Film festgehaltene, sich in menschlicher Kommunikation ausdrückende Komponenten anschließend neu geordnet. Genau hier liegt das Hauptaugenmerk dieser Arbeit. Es wird der Frage nachgegangen, ob und inwieweit diese Neuordnung der Komponenten auch die

4 Wulff, Constantin: Vorwort. In: Österreichisches Filmmuseum (Hrsg.): Mitteilungen des Österreichischen Filmmuseums, Nummer 2/2005, Wien. S. 3.

5 Duden: Fremdwörterbuch. Mannheim/Wien/Zürich: Dudenverlag, 1997. S. 153.

6 Ebd. S. 60.

Kommunikationsvorgänge innerhalb der Institutionen wiedergeben kann. Wiseman achtet auf eine Vernetzung der einzelnen Elemente, die erst durch seine eigene Auswertung des Filmmaterials entsteht. Seine Montagetechnik ist dabei ebenso systematisch wie intuitiv. Seine Aufmerksamkeit konzentriert sich örtlich strikt auf das Innengeschehen der von ihm behandelten Institutionen.

Der Begriff der Institution bezieht sich in der vorliegenden Arbeit fast ausschließlich auf „soziale Institutionen“⁷ und auf „totale Institutionen“⁸, ein von Erving Goffman geprägter Begriff, der eine Subkategorie der „sozialen Institutionen“ definiert. Die beiden Termini lassen sich auf zahlreiche von Wiseman abgebildete soziale Einrichtungen der US-amerikanischen Gesellschaft anwenden. Der Begriff Institution wird in dieser Arbeit synonym für soziale Einrichtung und soziale Organisation verwendet. (Nähere Definitionsbestimmungen sind im *Kapitel 3.5.1 Definition der Institutionen in Wisemans Filmen* zu finden)

1.3 Aufbau der Arbeit

Kapitel 2

Das Schaffen Frederick Wisemans wird in der Literatur beinahe ausschließlich dem Direct Cinema, einer speziellen Form des Dokumentarfilms zugeordnet. Um diese Kategorisierung besser verstehen zu können, erfolgt zu Beginn der Arbeit eine Begriffsdefinition. Denn die Bezeichnung Direct Cinema wird sehr oft als Synonym für Cinéma Vérité verwendet und Wiseman fälschlicherweise Letzterem zugeordnet.⁹ Darum muss ebenfalls kurz eine klare Differenzierung dieser Termini stattfinden.

Kapitel 3

Obwohl Wiseman beinahe ausnahmslos im Kanon der Direct Cinema-Bewegung genannt wird, hat er sich immer von Zuordnungen entfernt und los gesprochen. Inwiefern er dieser Bewegung angehört und was ihn davon abgrenzt, worin sein eigener Zugang und seine eigene Methodik des Filmemachens liegt, wird in diesem Kapitel geklärt. Im Zuge dessen

7 Goffman, Erving: Asyle, Über die soziale Situation psychiatrischer Patienten und anderer Insassen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. S. 15.

Goffman betrachtet hier soziale Institutionen als “Räume, Wohnungen, Gebäude oder Betriebe, in denen regelmäßig eine bestimmte Tätigkeit ausgeübt wird”.

8 Ebd. S.17.

9 Vgl. Nichols, Bill: Ideology and the Image, a.a.O., S.209.

werden Wisemans Eigenheiten beschrieben, die ihn in manchen Aspekten mit dem Direct Cinema verbinden, in anderen jedoch deutlich absetzen.

Einer dieser Aspekte ist seine Konzentration auf Institutionen, die er mit einer Ideologie der Offenheit abzubilden versucht. So gilt es zunächst einmal zu erklären, was nun diese Vorgangsweise der Offenheit und seine Betrachtung einer Institution bedeuten. Wiseman versucht seine eigenen Vorurteile gegenüber den jeweiligen Institutionen im Laufe der Arbeit am jeweiligen Film zu entkräften, da die Realität in den Institutionen immer komplexer ist, als in seinen zuvor gefassten Annahmen.¹⁰ Seine Konzeption einer Institution hat sich dabei im Laufe der Jahre verändert, hin zu generellen Fragen von Zwängen und Ideologie.

Kapitel 4

Das Hauptkapitel und somit der zentrale Abschnitt dieser Arbeit konzentriert sich auf Wisemans Montage, in der er eine multiperspektivische Sichtweise auf die (Kommunikations-)Vorgänge innerhalb der Institutionen eröffnet. Diese spezifische Methode der Montage nimmt eine Eigenheit im Kanon des Dokumentarfilms ein und grenzt Wiseman nicht nur von der Bewegung des Direct Cinema weiter ab, sondern verleiht seinen Filmen auch eine außerordentliche Interpretationsfreiheit. Die von Bill Nichols erbrachten Thesen zu Wisemans Strukturierung¹¹ werden von mir weitergedacht und auf deren Bezug zur institutionellen Kommunikation untersucht.

“Obviously, the possibilities for distortion and simplification in editing are endless, but Wiseman is unique for the complexity and ambivalence he leaves in.”¹²

So liegt die Bewertung der widersprüchlichen Standpunkte, die die Inhalte und Charaktere seiner Filme einnehmen, gänzlich bei den RezipientInnen, da Wiseman in seinem Umgang mit dem Material fast nie eine eigene Sichtweise durchscheinen lässt. Gerade hier findet sich das Besondere in seinem Zugang, der soziale Brennpunkte innerhalb der Institutionen nicht mit einer einheitlichen, vereinfachenden Abbildung erklären will.

10 Westin, Alan: “You start off with a Bromide”. A Conversation with Film Maker Frederick Wiseman. In: Atkins, Thomas R. (Hrsg.): Frederick Wiseman. 1. Aufl., New York: Monarch Press, 1976. S.47.

11 Vgl. Nichols, Bill: Ideology and the Image, a.a.O, S. 211 ff.

12 Jacobs, Lewis: The Documentary Tradition. From Nanook to Woodstock. New York: Hopkinson and Blake, 1971. S. 480.

Die von mir verwendete Literatur zu Frederick Wiseman stammt vor allem von diesen Autoren: Barry Keith Grant, Alan R. Cholodenko, Stephen Mamber, Carolyn Anderson und Thomas W. Benson, Thomas R. Atkins, Eva Hohenberger, Philippe Pilard und Bill Nichols. Letzterer ist besonders wichtig, da dieser sehr bedeutende Texte zu Wisemans Montage geschrieben hat. Das im Zuge meiner Vorbereitung zu dieser Arbeit erschienene und hier ebenfalls verwendete Buch von Eva Hohenberger stellt im deutschen Sprachraum die erste ausführliche Auseinandersetzung mit Frederick Wiseman dar. Außerdem habe ich auf zahlreiche Zeitungsartikel und Interviews mit Wiseman zurückgegriffen.

Mit seiner filmischen Arbeit hat Wiseman Ende der sechziger Jahre begonnen; eine Zeit, in der Amerika und weite Teile der Welt von vehementen gesellschaftlichen Veränderungen geprägt waren. Wiseman lässt sich jedoch nicht so einfach in die Aufbruchstimmung der 60er und 70er Jahre einordnen, da seine Arbeitsweise weniger auf eine Veränderungskraft durch das Kino abzielt, sondern er vielmehr durch die Offenheit seiner Filme den ZuseherInnen selbst die Entscheidungsfreiheit überlässt, welche Haltungen sie den Inhalten und den Filmen gegenüber einnehmen.¹³ Seine Arbeitsweise verfolgt keineswegs solch propagandistische Absichten, wie die mancher damaliger Filme, die sich gegen die politischen Tätigkeiten des Landes wendeten. Dabei wird ihm vielleicht auch gerade deswegen eine sehr wichtige Position im politischen Filmschaffen der 60er und 70er Jahre zugesprochen. Doch Wisemans Fähigkeit, eine neutrale Sichtweise zu schaffen und beizubehalten, sowie sein Skeptizismus sind Merkmale, die unter anderem auch dafür sprechen, dass er sich nie von politischen Strömungen oder vereinfachenden Erklärungsmustern einnehmen ließ. Möglicherweise hängt dieser Zugang auch mit seiner beruflichen Biografie zusammen. Denn Wiseman war, bevor er mit seiner Karriere als Filmemacher begann, Rechtsprofessor in Boston.¹⁴

Wiseman bildet Stück für Stück ein Porträt der amerikanischen Gesellschaft und ihrer Institutionen. Dabei blickt er in jede Ecke, wo der Staat, Organisationen oder Institutionen mit den BürgerInnen in Kontakt treten.

Mehr als alle anderen lebenden Filmemacher hat er im Laufe seines Schaffens Material angereichert, welches die BewohnerInnen und Institutionen der USA in einer jeweils zeitlich und örtlich angepassten Exaktheit abbildet. Sein beständiges Interesse an den

¹³ Weiterführende Informationen dazu finden sich in dieser Arbeit im Kapitel 3.4.1.

¹⁴ Grant, Barry Keith: *Voyages of Discovery. The Cinema of Frederick Wiseman*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1992. S.28 ff.

Funktionen und Kommunikationsformen von Macht, Zwängen und Autorität innerhalb der Institutionen, hat diese ansonsten dem medialen Zugang weitgehend unbekannte Facette der US-amerikanischen Gesellschaft mit einer davor unbekannten filmischen Dokumentationsmethode eingefangen.

Es bleibt hier noch hervorzuheben, dass ich in allen Teilen und Ausführungen dieser Arbeit stets auf eine geschlechtsneutrale Sprache geachtet habe. Ist beispielsweise von *Filmmachern* anstatt von *FilmermacherInnen* die Rede, dann ganz bewusst, da in der Direct-Cinema-Bewegung in den sechziger und siebziger Jahren ausschließlich Männer Regie führten.

2 Definition des Direct Cinema

Ende der 1950er Jahre entstand in Nordamerika mit dem Direct Cinema eine neue, revolutionäre Form des Dokumentarfilms. Es handelte sich hierbei um einen neuen Repräsentationsmodus, der spezifische Authentizitäts- und Wahrheitsansprüche beinhaltet.¹⁵ Ansprüche, die sich über bisherige Standards in der Arbeitsweise vieler DokumentarfilmemacherInnen hinwegsetzten und die Realität authentisch wiederzugeben versuchten.

Mehr als jede andere dokumentarische Methode, beabsichtigte das Direct Cinema, den ZuschauerInnen die Möglichkeit zu geben, unmittelbar aus dem Leben gegriffene Ereignisse zu sehen und Individuen zu beobachten, die auch ohne Anwesenheit des Filmteams nicht anders agiert hätten.¹⁶

War es bisher sehr schwierig, wegen der Größe der Kameras, Alltags- und Gesprächssituationen, ohne groß Aufsehen zu erregen, aufzuzeichnen, so wurde dies durch die neue Technik wesentlich erleichtert, ja zum Teil überhaupt erst möglich. Durch kleiner werdende Handkameras konnten nun auch Bild und Ton synchron aufgenommen werden.¹⁷

In der Direct Cinema Bewegung herrschte aus diesem Grund von Beginn an eine Überbetonung der Aufnahmephase. Die Aufnahme überlagerte alle anderen Faktoren der Entstehung eines Films. Schließlich entwickelte sich das Direct Cinema aus den technischen Innovationen heraus, die alle auf eine Vereinfachung der Filmaufnahme abzielten. So entstand eine neue Ästhetik, die sich sehr nahe an einer unverfälschten Aufzeichnung der Realität orientierte.

Dank der neuen Technik waren plötzlich auch nur mehr 2 bis maximal 3 Leute erforderlich, um einen Film zu drehen. Durch die Verkleinerung des Filmteams und durch den Vorsatz der Zurückhaltung beim Dreh wurden die Vorgänge an den Schauplätzen automatisch etwas weniger gestört als bisher. Es entstand damit die Ansicht, nun Geschehnisse ohne Beeinflussung aufzeichnen zu können.

Dieser Blickwinkel war ein wesentlicher Faktor, der zu einer maßgeblichen Eigenschaft des Direct Cinema führte, nämlich zu der „Tendenz, sich abzugrenzen und die stilistischen

15 Vgl. Bruzzi, Stella: *New Documentary. A critical Introduction*. London/NY: Routledge, 2000. S. 68.

16 Vgl. Beyerle, Monika: *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*. Frankfurt/New York: Campus Verlag, 1991. S. 29.

17 Vgl. Levin, G. Roy: *Documentary Explorations: 15 Interviews with Film-Makers*. Garden City: Anchor Press, 1971. S. 190.

und thematischen Merkmale des eigenen Ansatzes als unabdingbare Voraussetzungen „wahren“ Dokumentierens zu deklarieren.“¹⁸

Diese Abgrenzung legitimierte die eigenen Realitätsansprüche und betonte auch einen Bruch mit bisherigen dominanten Verfahren des Dokumentarfilms. Doch es gab auch Gemeinsamkeiten mit den etablierten Formen: eine Genauigkeit in der filmischen Vorgangsweise und das Befolgen von Regeln und spezifisch vorgegebenen Handlungsmethoden. Allerdings waren diese Methoden alle dem Anspruch an Objektivität unterworfen.

Schließlich konnte durch die neue Technik nun vermehrt auf die Realität verfälschende Mittel verzichtet werden. Zuvor galt der Voice-over-Kommentar, wie auch eine direkte Form der Adressierung noch als Inbegriff dokumentarischer Filmkunst. Nun durften kein Erzähler, kein Kommentator und keine Interviews mehr eingesetzt werden, da diese Elemente in weiterer Hinsicht zu einer Beeinflussung der Rezeption und der Wirklichkeit führten. So bezeichnete man die Funktion des Erzählers als „as much psychological as it is informational; his presence implies a balanced, judicious authority which the viewer can trust, relieving him at the same time of the difficulty of forming his own relation to the material (if all the difficulties haven't already been edited out).“¹⁹

Der Zugang zu den einzelnen Filmen kann sich für die RezipientInnen somit als anspruchsvoller erweisen, da die Erzähler als informative Wegweiser und Meinungsbildner die eigenen Denkprozesse und Interpretationen in ihrer Relevanz verminderten oder gar nicht erst erforderten. Eine viel größere Eigenverantwortung im Umgang mit den Inhalten der Filme ist nun auf die ZuseherInnen übertragen worden. Die Beschreibung und Kommentierung von Handlungen wurde deswegen als unnötig betrachtet, weil sich die abgebildeten Geschehnisse und Personen in ihrer unverfälschten Darstellung selbst offenbarten. Details wie dem Sprachgebrauch, den Gestiken oder der Physiognomie sollte genaue Aufmerksamkeit geschenkt werden, um die abgelichteten Menschen in all ihren Facetten begreifen zu können.

„Die Filme verlassen sich auf die implizite Annahme einer möglichen Selbstenthüllung des Beobachteten, das wie in einem synekdochischen Verhältnis das Ganze in der kleinen, unscheinbaren Geste oder Bewegung zu

18 Beyerle, Monika: Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1997. S. 33.

19 Jacobs, Lewis: The Documentary Tradition, a.a.O., S. 481.

enthalten scheint. Sie widmen sich der unmittelbaren Erfahrung und etablieren das Postulat eines ungehinderten Zugangs zu sozialen Prozessen, bei denen sich die Körper der Filmemacher in jede Situation begeben können und als ideale Beobachter erscheinen, deren Präsenz nicht stört.“²⁰

Werden reale Personen in ungestellten, authentischen Situationen gefilmt, so kommt es laut dieser Annahme zu einer Selbstenthüllung. Um sich dieser unmittelbaren Erfahrung zu widmen, wurden feste Drehpläne vermieden, damit die Ereignisse im Prozess ihrer Entfaltung mit Kamera und Mikrophon spontan erfasst werden können. Die eigene Anwesenheit wurde dabei als weniger gravierend betrachtet, da die Filmemacher jegliche Einmischung und jegliche direkte Kommunikation mit den gefilmten Personen ablehnten, keine Fragen stellten und keine Anweisungen gaben. Auch das Inszenieren, Nachstellen oder Wiederholen von Ereignissen wurde tunlichst vermieden. So kam es im Direct Cinema „zu einer Überbetonung der „unkontrollierten“ Aufnahmephase aus der eine Bagatellisierung aller anderen Phasen der Produktion – wie Selektion und Aufbereitung des Themas sowie Montage und Herstellung der Tonspur – resultiert.“²¹

Genau diese anderen Phasen jedoch, waren Elemente, die alle zu einer Beeinflussung der gefilmten Vorgänge beitrugen. Diese Aspekte der Verfälschung werden im *Kapitel 2.2 Die subjektive Festhaltung der Realität im Direct Cinema* noch genauer beschrieben. Denn der objektive, auf keinen Einfluss abzielende Prozess ist nicht alleine ausschlaggebend für Kriterien wie Objektivität oder Subjektivität in Dokumentarfilmen. Das vom Direct Cinema so stark abgelehnte kreative und künstlerische Bearbeiten der am Drehort vorgefundenen Geschehnisse, findet bei vielen Filmen im Schnitt statt. Hier kann zwar nach Kriterien der Objektivität geschnitten werden, doch tragen diese immer auch eine gewisse Handschrift des Regisseurs.

Nichtsdestotrotz lassen sich einige Elemente herausfiltern, die als objektive Aufnahmen zu sehen sind. Denn selbst wenn von der Subjektivität der Filmemacher ausgegangen wird, so wird zumindest diese objektiv festgehalten. Unbefangene Tatsachen können schließlich trotz subjektiver Aufnahmen wiedergegeben werden. Das Direct Cinema agiert mit seinen Vorgaben als objektiver Zeuge der subjektiv vorgefundenen Aufnahmen.²²

20 Decker, Christof: Grenzgebiete filmischer Referentialität. Zur Konzeption des Dokumentarfilms bei Bill Nichols. In: Montage/AV. Nummer 3/1/1994. S. 73.

21 Beyerle, Monika: Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm, a.a.O., S. 84.

22 Vgl. Winston, Brian: Claiming the Real. The Griersonian Documentary and Its Legitimations. London: BFI Publishing, 1995. S. 162.

2.1 Abgrenzung des Direct Cinema zum Cinéma Vérité

Fälschlicherweise werden die Termini *Direct Cinema* und *Cinéma Vérité* oft als Synonyme verwendet. In der Tat gibt es neben einigen Gemeinsamkeiten bei genauerer Betrachtung jedoch grundlegende Differenzen. In Bezugnahme auf den Dokumentarfilmhistoriker Erik Barnouw hatten im Vergleich zu den davor herrschenden Methoden sowohl das Direct Cinema als auch das Cinéma Vérité einen demokratisierenden Effekt, in dem sie reale Menschen vor die Kamera stellten und Aspekte des Lebens zeigten, die so zuvor noch nicht aufgezeichnet wurden.²³

Zwar wurden vorher auch schon oft Menschen in ihrem Alltag beobachtet, aber nicht ohne sie in einen bestimmten Kontext oder zur Vermittlung einer vom Filmemacher intendierten, bestimmten Botschaft abzubilden. Beide Bewegungen sahen in der Abbildung der Realität die Essenz des Dokumentarfilms und waren sich in ihrer Anwendung der technischen Mittel durchaus ähnlich. Auch die klassische, erklärende Form des Dokumentarfilms wurde von beiden gleichermaßen abgelehnt, da diese von einer ursprünglichen, unverfälschten Wahrnehmung der Realität deutlich zu trennen ist.

Den Unterschied zwischen den beiden Bewegungen beschreibt Barnouw, indem er die Cinéma Vérité Filmemacher als Provokateure, Teilnehmer und Auslöser von Krisen bezeichnet und jene des Direct Cinema als unsichtbare Zuschauer, die auf die Krise warten und einen Nutzen nur aus vorhandenen Geschehnissen ziehen.²⁴

Also ist es die Rolle der Filmemacher und ihre Anstrengung, die den entscheidenden Unterschied zwischen den beiden Bewegungen ausmacht. Im Direct Cinema ist die Haltung der Filmemacher deutlich zurückhaltender und strenger auf eine Beobachtung und Aufzeichnung der Ereignisse vor der Kamera beschränkt, während im Cinéma Vérité viel stärker in das Geschehen eingegriffen wird, mit der Absicht, das Essentielle der Haltungen und Handlungen zu provozieren. Es wird hier die Kamera nicht als neutrales und unbeachtetes Instrument gesehen, sondern es werden durch sie bewusst Reaktionen provoziert, um etwas Authentisches zu entdecken.

²³ Vgl. Barnouw, Erik: *Documentary. A history of the Non-fiction Film*. New York: Oxford University Press, 1993. S. 262.

²⁴ Vgl. ebd. S. 255.

So kommt es in der Cinéma-Vérité-Bewegung immer wieder zu einer direkten Adressierung der am Geschehen teilnehmenden Menschen durch die Filmemacher. Zu denken sei hier an Filme von Jean Rouch, der als wichtiger Vertreter der Bewegung gilt und in seinen Filmen oft stark in Situationen eingreift. Auf selbstreflexive Weise hat er das Thema der Abbildung der Wirklichkeit und des Eingriffs in jene in seinem 1961 veröffentlichten Film *Chronique d'un été* (Paris 1960) dokumentiert. Hier wurden Fragen der Selbstrepräsentation von Menschen bearbeitet, vor allem wie die Anwesenheit einer Kamera fiktive oder reale Aspekte von Menschen hervortreten lässt.

2.2 Die subjektive Festhaltung von Realität im Direct Cinema

Das Direct Cinema hat den Anspruch einer möglichst objektiven Wiedergabe der Realität. Gerade darin wurde von vielen Filmemachern und Kritikern eine Revolution des Dokumentarfilms gesehen. Der Konstruktcharakter von Filmen soll in möglichst konsequenter Form in den Hintergrund treten und wurde bei den Filmen der Bewegung von den Verantwortlichen oft verleugnet. So sprach der Regisseur Willard Van Dyke in einem Interview von einer zu Beginn der Bewegung vorherrschenden Meinung, dass durch das Direct Cinema die Realität objektiv abgebildet werden konnte:

“At the beginning there was a belief that if you just shot the material and put it together, you were not imposing any of your own feelings on it.”²⁵

Den Filmen der Bewegung wurde hier eine privilegierte Position zur Wiedergabe realer Geschehnisse zugesprochen. Doch die Selektion der Kameraeinstellung, die des Weiteren eine Auswahl des Bildausschnitts bedeutet, ist ein grundlegendes Attribut des Mediums Film. Schließlich basiert auch jede Kamerabewegung und jeder Zoom auf einer persönlichen, menschlichen Entscheidung, die ein Eingriff in den Realitätsausschnitt bedeutet. In diesem Punkt wird Wirklichkeit eingeschränkt und die Position des Films zur Realität bestimmt. Wenn von Realität die Rede ist, dann muss in diesem Kontext immer auf den Auswahlcharakter dieses Ausschnitts der Wirklichkeit hingewiesen werden. Die Auswahl ist schließlich bereits dem technischen Gerät Kamera inhärent.

Das Prinzip einer Aufnahme von Bildern besteht aus einem Auswahlverfahren, welches nach menschlichem Kalkül oder Gefühl geschieht. Wenn Film „beabsichtigt, die Illusion

²⁵ Levin, G. Roy: *Documentary Explorations*, a.a.O., S. 190.

der Wirklichkeit zu schaffen, so begründet das Auswählen einen fundamentalen Widerspruch, der gleichzeitig unannehmbar und notwendig ist. Notwendig weil Kunst eben nur durch diese Auswahl entsteht; [...] die Auswahl schließlich auf Kosten der gleichen Realität geschieht, die der Film uneingeschränkt wiederherstellen will. [...] Tatsächlich lebt die kinematografische 'Kunst' aus diesem Widerspruch [...].“²⁶

Tatsächlich bewusste Auswahlverfahren beinhalten jedoch auch immer einen Aspekt des Unkontrollierbaren, nämlich jenen Elementen, die sich in die Auswahl einschleichen oder Geschehnisse, die vom Kameramann unbeachtet oder unbemerkt bleiben.

„Noch der zufällig und willkürlich festgelegte Ausschnitt aus einer Objektwelt, wie ihn der „Schnappschuss“ repräsentiert, wird im nachhinein als semantisch gehaltvoll präsentiert, so als sei das Zufällige der Garant des Authentischen.“²⁷

Interessant erscheint hier der Hinweis auf die während der Aufnahmeprozesse unbeabsichtigt sich ins Bild einschleichenden Elemente, die bestimmte Ausdrucksformen verstärken, ohne dass sie der Regisseur oder Kameramann ursprünglich angestrebt oder überhaupt bemerkt hätte. Das, was zufällig im Bild zu sehen ist, also ohne einer genau geplanten Absicht aufgezeichnet wird, ist wahrheitsgetreuer als jene Aufnahmen der Geschehnisse, die vorher genau durchdacht wurden. In ähnlicher Form wird der Charakter dieser Ausschnitte auch hier thematisiert:

„The magical fact of the camera is that it picks out what the director does not see at all, that it gives emphasis where he did not think emphasis existed.“²⁸

Diese Verselbständigung der Aufnahmeapparatur bleibt ein Teil der Realität und ist authentischer, als die von den Filmemachern bewusst und absichtlich aufgezeichneten Bildinhalte. Die Kamera zeichnet oft Elemente auf, die während der Aufnahme von den Kameralenten oder RegisseurInnen gar nicht wahrgenommen werden und die somit auch von deren Subjektivität getrennt sind. Wird oft bloß nur vom durch intentionale Handlungen entstandenen Bildausschnitt und dessen Auswahl gesprochen, so beinhaltet letztendlich aber die bloße Anwesenheit des Kamerateams schon eine Beeinflussung der gegebenen

26 Bazin, André: Was ist Kino?. Bausteine zur Theorie des Films. Köln: Dumont, 1975. S. 142.

27 Koch, Gertrud: Was ist Kino?. Bausteine zur Theorie des Films. Köln: Dumont, 1992. S. 9.

28 Grierson, John: Flaherty. In: Hardy, Forsyth (Hrsg.): Grierson on Documentary S. 139 – 144, London: Faber and Faber Ltd., 1966. S. 141.

Geschehnisse. Sobald sich Menschen bewusst sind, dass eine Kamera anwesend ist, sind sie in gewisser Form in ihrer Handlungsweise manipuliert.

“[...] Without any doubt your presence affects what is going on. So the idea of objectivity is nonsense.”²⁹

Diese nicht von der Hand zu weisende Tatsache wurde von vielen Dokumentarfilmemachern, egal ob bewusst oder unbewusst, einfach ausgeblendet. Doch gerade in dieser Hinsicht kann eine Beeinflussung der vor der Kamera geschehenen Ereignisse nicht abgestritten werden, da Menschen im Wissen der Anwesenheit einer Kamera ein anderes Verhalten an den Tag legen. Somit werden Aktivitäten nur in den Fällen, in denen die gefilmten Charaktere die Anwesenheit vergessen, annähernd unverfälscht wiedergegeben. Jedoch wird durch den Schnitt und die Kameraperspektive immer ein gewisser Teil der Realität filmisch umkonstruiert.

Film kann schließlich immer nur als Rekonstruktion der Ereignisse gelten. Trotzdem intendierte das Direct Cinema eine Verabschiedung vom Konstruktcharakter, der im Medium Film intrinsisch verankert ist. Aber die Filme des Direct Cinema konnten trotz ihres Anspruchs „nicht die ontologische Basis des Dokumentarfilms zur Realität.“³⁰ verändern.

Zu einer besonderen Hervorhebung des Auswahlcharakters kommt es in der Montage durch die Zusammenführung der Szenen, die oft aus einer sehr hohen Menge an gedrehtem Filmmaterial selektiert werden müssen. Wie Szenen verbunden werden und welche kognitiven Auswahlprozesse, die alle unter subjektiven Kriterien stattfinden, einfließen, wurde im Direct Cinema häufig missachtet.³¹

Das Hauptaugenmerk wird meist auf das Vermeiden von Inszenierung und Intervention gelegt. Doch gerade die spezifische Auswahl der Aufnahmen während dem Dreh sowie die ebenso stark subjektiv geprägten Prozesse des Schnitts und alle Formen der Nachbearbeitung sind Aspekte die ein wesentlicher Teil des Direct Cinema und von Film an sich sind, aber aufgrund ihrer vom Wahrheitsanspruch abweichenden Eigenschaften gerne von den Protagonisten der Bewegung ausgeblendet wurden.

29 Levin, G. Roy: Documentary Explorations, a.a.O., S. 190.

30 Beyerle, Monika: Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm, a.a.O., S. 37.

31 Vgl. ebd. S. 40.

Der ungebrochene Schaffensgeist durch die Novität der technischen Mittel hat zu Beginn des Direct Cinema den Blick auf die tatsächlichen Möglichkeiten des Mediums versperrt und zu utopischen Anforderungen an den Dokumentarfilm geführt. Diese Betrachtungsweise wurde jedoch mit den Jahren von zahlreichen Vertretern relativiert.

Auch Willard van Dyke, der zu Beginn des Kapitels die Grundidee des Direct Cinema charakterisierte, hat in der weiteren Ausführung seines Interviews angemerkt, dass sich der Realitätsirrglauben der Bewegung mit der Zeit auflöste: „Well, I think that we have moved away from that now, thank God, because it is in my opinion, ridiculous.”³²

Film ist immer eine Neugestaltung der Welt, da durch den filmischen Prozess das Reale künstlich zu neuem Leben erweckt wird. Das Soziale, die Wahrheit oder die Subjekte an sich dienen dabei als Ursprung und als Referenz für diese Umformung. Es entsteht dabei eine neue Realität, die durch die Neumodellierung der ursprünglichen Bilder eine Vielzahl an Interpretationen zulässt.

2.2.1 Der Realitätsanspruch in den Filmen Wisemans

Die im vorigen Kapitel durchgearbeiteten Anforderungen des Direct Cinema an die Realität und die daraus resultierenden Trugschlüsse haben für Wisemans Arbeit an sich nur eine ganz spezifische Bedeutung. Er verfolgt schließlich nicht den Anspruch, die Wirklichkeit an sich wiederzugeben, sondern lediglich die Prozesse seiner Erfahrungen vor Ort auf möglichst offene Weise abzubilden und nachvollziehbar zu machen.³³

Wiseman betrachtet seine Filme als „a report on what I've learned as a consequence of making the film”³⁴. Obwohl er seine eigene Anwesenheit am Drehort als keine maßgebliche Form von Manipulation betrachtet³⁵, wird er im Schneiderraum mit Sicherheit nur Material wählen, welches authentisch erscheint und nicht auf ein eigens für die Aufnahme aufgesetztes Agieren deutet. Außerdem wird durch die Anwesenheit der Kamera manches Verhalten noch offensichtlicher und deutlicher.³⁶ Beim Betrachten der Filme ist es deswegen so erstaunlich, wie sich Menschen trotz der Präsenz der Kamera

32 Levin, G. Roy: Documentary Explorations, a.a.O., S. 19.

33 Vgl. ebd. S. 317.

34 Covington, Richard: Frederick Wiseman. In: Salon.

<http://www.salon.com/entertainment/movies/int/1996/08/26/interview960826>

Zugriff: 07.06.2010.

35 Vgl. Levin, G. Roy: Documentary Explorations, a.a.O., S. 318ff.

36 Ebd. S. 318.

nicht davor scheuen, extreme Aktionen auszuüben. Im Film TITICUT FOLLIES wird ein Patient von einem Arzt zwangsernährt. Während ihm dieser einen Tubus in den Rachen steckt, raucht er eine Zigarette, deren Asche jeden Moment in den Nahrungsbehälter fallen könnte. Zum Teil werden Patienten einfach völlig nackt in leere Zellen gesperrt oder mit unpassenden Fragen konfrontiert, die jede psychologische Feinfühligkeit missen.

Nicht nur die Taten sind frappierend, sondern vor allem auch, dass die Menschen eigentlich wissen (müssten), dass sie gefilmt werden und ihre Taten möglicherweise einen schlechten Eindruck auf ihre Arbeit werfen. Die Art und Weise, wie sie ihre Handlungen ausüben, ist eine Selbstoffenbarung, da auf vernünftiger erscheinende Handlungsoptionen verzichtet wird. Wiseman ist zwar der Meinung, dass die Anwesenheit der Kamera nicht unbedingt zu einer Veränderung der Handlungen der Menschen führen muss:

„Because I like to be able to represent that what you see in the film are events that would have taken place even if there was no film being made.”³⁷

Doch glaubt er trotzdem nicht an die Möglichkeit einer objektiven Wiedergabe der vor der Kamera vorgefundenen Geschehnisse durch seine Filme oder Film an sich. Er meint, er habe dafür zumindest ein ausgeprägtes Gefühl entwickelt, um zu erkennen, wann jemand authentisch sei und wann nicht. Wird für ihn ein gestelltes Verhalten sichtbar, lässt er die Aufnahme beenden.³⁸

Wisemans Strukturierung des filmischen Materials durch die Montage verfolgt den Anspruch, die wesentlichen Aspekte von Geschehnissen herauszufiltern und wiederzugeben. Es ist jedoch schwierig, diese Aspekte und seine tatsächlichen Erfahrungen vor Ort gegeneinander abzuwägen. Denn schließlich fließen diese Erfahrungen genauso in den Schnitt mit ein. Was Wiseman am Drehort erlebt hat und was er an gewissen Handlungen als essentiell betrachtet, kann ganz unterschiedlich sein.

Hier finden Auswahlprozesse statt, die fern von einer authentischen Wiedergabe der institutionellen Geschehnisse auf seine persönliche Entscheidung als Cutter bzw. Regisseur zurückzuführen sind. Während viele Kritiker Wisemans Objektivität hochhalten, können sie diese beim Schnitt nicht bestätigen:

37 Moss, Jesse: Interview: A Master's Unflinching Eye. Wiseman Returns with "Domestic Violence". In: Indiewire. http://www.indiewire.com/article/interview_a_masters_unflinching_eye_wiseman_returns_with_domestic_violence/ Zugriff: 07.06.2010.

38 Covington, Richard: Frederick Wiseman, a.a.O.

“No, no, of course not. Of course as soon as he's faced with all of these materials, then his choices come into play and he emphasizes certain things and de-emphasizes others. He's a filmmaker, and at this point he begins to put it together.”³⁹

2.3 Wisemans Position zum Direct Cinema

Zwar verwendet Wiseman keinen Kommentar, kein Voice-Over, keine Interviews oder sonstiges, das den ZuseherInnen die Bürde der eigenen Meinungsbildung abnehmen würde, dennoch unterscheiden sich seine Filme in vielerlei Hinsicht von den Hauptforderungen des Direct Cinema. Er selbst lehnt die Zugehörigkeit zu dieser Strömung des Dokumentarfilms kategorisch ab, so wie er fast jede Klassifikation ablehnt.

„Je ne me sens pas héritier d'une tradition documentaire. Je suis parti de ma propre expérience [...]“⁴⁰

Seine eigenen Erfahrungen haben in seinen Filmen ihren Ausdruck gefunden. Dabei ist er kein Erbe einer Tradition, da seine eigenen Wahrnehmungen seinen Stil prägen. Deswegen kann er mit dem Begriff des Direct Cinema an sich nicht sehr viel anfangen und meint, dass diese Zuweisungen alle unsinnig seien.⁴¹

2.3.1 Inhaltliche Unterschiede

Nicht nur die Tatsache, dass er Institutionen filmt und sich auf keine Konzentration auf Einzelereignisse oder Protagonisten einlässt, entfernt ihn von den klassischen, dem Direct Cinema zuzuordnenden Filmen. Er macht Filme über die Prozesse an Orten, meist Institutionen. Wiseman präsentiert die Beziehungen von anonymen Menschen unter den monumentalen sozialen Strukturen, denen die Menschen unterworfen sind und nicht die Stars oder Einzelschicksale, mit denen sich viele Künstler des Direct Cinema

39 Vgl. Levin, G. Roy: Documentary Explorations, a.a.O., S. 190ff.

40 Pilard, Philippe: Frederick Wiseman. Chroniqueur du Monde Occidental. Paris / Condé-sur-Noireau: Cerf-Corlet Publications, 2006. S. 31.

41 Vgl. Levin, G. Roy: Documentary Explorations, a.a.O., S. 318.

beschäftigten.⁴² Während eben meist ein bestimmtes Ereignis oder ausgewählte Protagonisten im Zentrum dieser Filme stehen, sind es bei Wiseman öffentliche Einrichtungen. „Aus diesem Grund treten bei ihm nicht so sehr einzelne „Helden“ auf, sondern eine Fülle von charismatischen „Nebenfiguren“ [...]“⁴³ Durch diese Vielzahl an Charakteren wird eine Identifikation mit einzelnen Personen beinahe ausgeschlossen und Geschehnisse lassen sich mit mehr Offenheit betrachten.

Seine spezifische Form der für das Direct Cinema untypischen Montage war nicht bloß eine weitere Differenzierung in Bezug auf die Bewegung, sondern gab seinen Filmen eine ganz andere Aussagekraft als es jene zahlreicher Anhänger der Bewegung hatten.

Die Montage wird im Direct Cinema gegenüber der Aufnahme phase als zweitrangig und ihr untergeordnet betrachtet. Bei Wiseman hingegen ist die Montage jener Schritt, der den Filmen den persönlichen Stempel des Regisseurs aufdrückt.

Das Direct Cinema hat Verfahren angewendet, die auf eine Aufhebung oder Integration der Montage abzielen. Bei Wiseman jedoch bekommt gerade die Montage einen sehr hohen Stellenwert. Die Ausdruckskraft seiner Filme basiert in hohem Maße auf dem Kontext, in den seine Figuren durch die Montage eingebettet werden. Aus diesem Grund können seine Filme die Kriterien der Objektivität nicht erfüllen, wodurch eine lückenlose Eingliederung in die Bewegung unmöglich gemacht wird.

2.3.2 Stil, Authentizität und Objektivität

Wiseman hat sich nie dazu hinreißen lassen, seine Filme als objektiv zu bezeichnen. Gerade dieser Objektivitätsanspruch der Bewegung war ihm immer ein Dorn im Auge.⁴⁴

Viele Filmemacher des Direct Cinema haben sich in den Credits ihrer Filme nicht direkt als Regisseure angegeben. Doch Wiseman steht dem konträr gegenüber, denn er “[...] explicitly identifies himself as director in the end credits of all his documentaries: “When you're signing the film, you are saying it's your film, this is the way you see it,” he has

42 Grant, Barry Keith: Voyages of Discovery. The Cinema of Frederick Wiseman. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1992. S. 25.

Das bekannteste Beispiel wäre hier der Film Primary (1960) über John F. Kennedy.

43 Wulff, Constantin: Vorwort. In: Österreichisches Filmmuseum (Hrsg.): Mitteilungen des Österreichischen Filmmuseums, Nummer 2/2005, Wien. S.4.

44 Vgl. Wiseman, Frederick: Editing as a four-way conversation. In: Dox: Documentary Film Quarterly, No.1, April 1994. S. 4.

Vgl. dazu auch: Atkins, Thomas R.: Reality Fictions. In: Atkins, Thomas R. (Hrsg.): Frederick Wiseman. New York: Monarch Press, 1976. S. 82.

said.”⁴⁵ Der kreative Umgang mit dem Material ist dem Wort “director” inhärent und demonstriert die von ihm vorgenommene künstlerische Handhabung der Filme.

Seine Vorgangsweise und seine Filme hat er einmal mit dem Deckmantel “Reality Fiction”⁴⁶ versehen. Er weist damit auf eine kreative Manipulation der Realität hin, vor allem durch den Schnitt.

Obwohl gerade Wiseman sich nie zu diesen Ansprüchen von Objektivität verleiten ließ und sich immer über die die Realität verändernden Prozesse der Aufnahme und Verarbeitung von Film bewusst war, wurde er sehr früh zu einem wichtigen Vertreter der Bewegung hoch stilisiert:

“Of all of them, I think the person who comes closest to being that non-existent objective ideal is Wiseman, because in none of his films does he have commentary; in all of his films he has managed to penetrate into his subject to an extraordinary degree, and one feels in his films the lack of camera relatedness, or awareness, to a greater degree than any of the others.”⁴⁷

Wie hier ersichtlich ist, haben manche Beobachter des Direct Cinema die Rolle des Schnitts in seinen Filmen als den die Objektivität widerlegenden Faktor übersehen oder gar missachtet.

Doch es kommen neben Wisemans Strukturierung des Filmmaterials auch andere Punkte zum Tragen, die gegen die Objektivität sprechen:

“[...] we often hear charges of manipulation or bias against Wiseman. His choice of “characters,” of types of encounter, and his choice of camera angle and distance (especially extreme close-ups) are obviously expressive indicators within Wiseman's stylistic repertoire.”⁴⁸

Seine Verwendung von Close-Ups kann allerdings durchaus als expressiv bezeichnet werden, da er diese besonders häufig und oft zur Hervorhebung besonderer Körpermerkmale einsetzt. Während des Vortrags über sexuelle Aufklärung gegen Ende

45 Grant, Barry Keith: Five Films by Frederick Wiseman: Ticut Follies, High School, Welfare, High School II, Public Housing. Berkely: University of California Press, 2006. S. 2.

46 Atkins, Thomas R.: Reality Fictions, In: Atkins, Thomas R. (Hrsg.): Frederick Wiseman. New York: Monarch Press, 1976. S. 82.

47 Vgl. Levin, G. Roy: Documentary Explorations, a.a.O., S. 190.

48 Nichols, Bill: Ideology and the Image, a.a.O., S. 210.

des Films HIGH SCHOOL werden durch Nahaufnahmen die expressiven Finger- und Handbewegungen des Vortragenden akzentuiert. So wird in ähnlicher Weise in einer Aussprache zwischen einer Schülerin, deren Mutter und der Beratungslehrerin die dicke Hornbrille der Lehrerin durch Nahaufnahmen hervorgehoben.

Auf Anschuldigungen einer beabsichtigten Hervorhebung unästhetischer Details hat Wiseman erwidert, dass die Sehgewohnheiten vieler Menschen von Hollywoodidealen und Stars geprägt sind. Die angesprochenen Nahaufnahmen seien meist thematisch motiviert und haben nicht mit einer absichtlichen Manipulation zu tun.⁴⁹ Die Personen erniedrigen oder erhöhen sich selbst in vollem Wissen darüber, was sie tun, ohne Zwang oder Überredung. Die RezipientInnen müssen jedoch selbst entscheiden, was sie davon halten und wie sie die Taten interpretieren.

Paul Arthur vergleicht das Hinzoomen zu Nahaufnahmen mit einem formalen Korrelat eines Wunsches in die inneren, psychologischen Zustände einzutauchen.⁵⁰ Inwiefern sich die ZuseherInnen in diese Zustände hineindenken, bleibt jedoch, wie so vieles bei den Filmen Wisemans, an deren persönlichen Einstellungen und Vorzügen haften.

49 Vgl. Levin, G. Roy: Documentary Explorations, a.a.O., S. 322.

50 Vgl. Arthur, Paul: Jargons of Authenticity. Three American Moments. In: Renov, Michael (Hrsg.): Theorizing Documentary. New York / London: Routledge, 1993. S. 123.

3 WISEMANS ZUGANG ZUM DIRECT CINEMA UND DIE KONZENTRATION AUF INSTIUTIONEN

3.1 Produktion und Distribution

Wiseman hat seit Beginn seines Schaffens, oft mit viel Aufwand, sowohl bei den Aufnahmen als auch bei der Distribution seiner Filme ein hohes Maß an Kontrolle behalten können.⁵¹ Damit genießt er ein Privileg, das nur auf wenige Dokumentarfilmemacher zutrifft und ihm eine Autonomie ermöglicht, von der viele nur träumen können. Er hat größere zeitliche und kreative Freiheiten und ist nicht von Produktionsfirmen abhängig. Die Montage, die seine ganz spezifische Position innerhalb des Direct Cinema begründet, wird hier noch gänzlich ausgeblendet, um sie schließlich im Kapitel 4 genauer betrachten zu können.

Wisemans hohes Maß an Unabhängigkeit wurde nicht zuletzt durch die im Jahre 1971 stattfindende Gründung seiner eigenen Verleihfirma *Zipporah Films* ermöglicht.⁵² Dieser Schritt war trotz finanzieller Risiken durchgeführt worden, um mehr Freiheit zu haben und weniger von anderen Interessen abhängig zu sein.⁵³ Jedoch ist es ihm gelungen, durch einen außerordentlich guten Draht zum öffentlichen Fernsehen, eine für seine Verhältnisse enorm große ZuseherInnenschaft zu erfassen und somit auch eine gesicherte finanzielle Einnahmequelle zu bewahren.

“Wiseman's ongoing relationship with the Public Broadcasting System (PBS) has allowed him to premiere his films on American national television [...]”⁵⁴

Dabei war gerade die Finanzierung und Distribution seines ersten Films *TITICUT FOLLIES* besonders strapaziös. Er musste den Film aus eigenen Mitteln finanzieren. Als der Film fertig war, wollte ihn schließlich niemand vertreiben. Dazu kam noch ein komplexes Gerichtsverfahren, das damit endete, dass *TITICUT FOLLIES* lediglich einer professionellen ZuseherInnenschaft zugänglich gemacht werden durfte. Öffentliche

51 Vgl. Pilard, Philippe: *Frederick Wiseman. Chroniqueur du Monde Occidental*, a.a.O., S.16.

52 Vgl. Levin, G. Roy: *Documentary Explorations*, a.a.O., S.321.

53 Vgl. Halberstadt, Ira: *An Interview with Fred Wiseman*, a.a.O., S.307 ff.

54 Grant, Barry Keith: *Five Films by Frederick Wiseman: Titicut Follies, High School, Welfare, High School II, Public Housing*. Berkely: University of California Press, 2006. S.2 ff.

Aufführungen wurden untersagt.⁵⁵ Erst 24 Jahre nach der Fertigstellung des Films wurde er 1991 endlich gerichtlich für öffentliche Vorführungen freigegeben.⁵⁶

Wiseman ist sich völlig im Klaren über die Relevanz des öffentlichen Fernsehens bei der Distribution seiner Filme. Ohne PBS und WNET würden seine Filme wahrscheinlich nicht existieren.⁵⁷ Er konnte stets seine Unabhängigkeit bewahren und erreichte durch das Fernsehen eine für Dokumentarfilme vergleichsweise große Zuschauerzahl.

3.2 Dreharbeiten

Wiseman betreibt keine umfassende Recherche bevor er mit dem Drehen beginnt. Es würde ihn zu sehr auf gewisse Aspekte fokussieren und ihn von durch spontanes Interesse geleiteten Aufnahmen fern halten. Manchmal wird ihm erst beim Schneiden die Relevanz einiger Aufnahmen bewusst.⁵⁸ Er schreibt bei den Vorbereitungen zu seinen jeweiligen Filmen eine drei- oder vierseitige Outline, in der er seine ursprüngliche Idee und die Betrachtungsweise der Institution schildert. Sie dient hauptsächlich als Information für Personen, bei denen er um Drehgenehmigung anfragt. Mit dem endgültigen Film haben diese Outlines aber meistens nichts mehr zu tun, da sich am Drehort sehr schnell der Blick auf die Geschehnisse verändert.⁵⁹

Während der Drehzeit sind Wiseman und sein Team nur zu dritt. In der Aufnahmesituation befinden sich nur er (Bedienung des Kassettenrekorders) und sein Kameramann am Drehort. Eine weitere Person ist für den Transport und das Verwalten des Equipments zuständig.⁶⁰ Er hält sich vor Drehbeginn für ein paar Tage in den Institutionen auf und sobald sich die Mitarbeiter der Institution an ihn gewöhnt haben und ihre Kamerascheu überwunden haben, beginnt er zu drehen. Zentrale Beziehungen zwischen MitarbeiterInnen und KlientInnen, auch triviale Momente und oft unbeachtete Tätigkeiten – er dreht immens viel Material bis er das Gefühl hat, genug zu haben.⁶¹

55 Westin, Alan: "You start off with a Bromide": A Conversation with Film Maker Frederick Wiseman. In: Atkins, Thomas R. (Hrsg.): Frederick Wiseman. New York: Monarch Press, 1976. S. 61ff.

56 Benson, Thomas W./Anderson, Carolyn: Reality Fictions. The Films of Frederick Wiseman. 2.Aufl., Carbondale: University of Southern Illinois Press, 2002. S.xxx.

57 Pilard, Philippe: Frederick Wiseman. Chroniqueur du Monde Occidental, a.a.O., S. 34.

58 Vgl. Halberstadt, Ira: An Interview with Fred Wiseman, a.a.O., S. 306.

59 Vgl. McWilliams, Donald E.: Frederick Wiseman. In: Film Quarterly, Vol. 24, No. 1, Autumn 1970, S.22 ff.

60 Vgl. Covington, Richard: Frederick Wiseman. Richard Covington interviews Frederick Wiseman. In: Salon. <http://www.salon.com/entertainment/movies/int/1996/08/26/interview960826>
Zugriff: 07.06.2010.

Vgl. dazu auch: Halberstadt, Ira: An Interview with Fred Wiseman, a.a.O., S. 297.

61 Vgl. Jacobs, Lewis: The Documentary Tradition, a.a.O., S. 480.

Das Team agiert im Hintergrund wodurch ein (scheinbar) authentisches, unverändertes Verhalten der ProtagonistInnen ermöglicht wird. Bei permanenter Anwesenheit in der Institution beträgt die Drehzeit ca. einen Monat und danach arbeitet er fast ein Jahr an der Montage. Sobald er merkt, dass die Dinge beginnen sich zu wiederholen, beendet er das Drehen.⁶²

Am Drehort wird von Wiseman nach dramatischem Material gesucht, das nicht unbedingt in der klassischen Form auch eine Dramatisierung gewisser Ereignisse beinhalten muss.

“I’m trying to make a movie. A movie has to have dramatic sequence and structure. I don’t have a very precise definition about what constitutes drama but I’m gambling that I’m going to get dramatic episodes.... So, yes, I am looking for drama, [...] There’s a lot of drama in ordinary experiences.”⁶³

Laut Wiseman befinden sich auch in den gewöhnlichen Erfahrungen von Menschen Elemente von Drama, die er für seine Filmen aufzunehmen versucht und welche schließlich in den von ihm hervorgehobenen Kommunikationsformen innerhalb der Institutionen zum Ausdruck kommen.

Sehr wichtig ist bei den Dreharbeiten die Abstimmung von Kamera und Sound, um einen geregelten und flüssigen Ablauf beim Dreh zu ermöglichen. Lediglich den Kassettenrekorder zu bedienen, eröffnet für Wiseman eine größere Freiheit, die Details der profilmischen Ereignisse zu sehen. So wird von ihm während der Aufnahme genau festgelegt, was in die Auswahl des zu filmenden Materials einfließt. Nur durch eine genaue Abstimmung mit dem Kameramann kann auf bestimmte Bildeinstellungen, Stilelemente und Inhalte hingearbeitet werden. Die Kommunikation mit dem Kameramann ist schließlich ein essentieller Bestandteil eines so kleinen Teams und dringend erforderlich, um die kreative Kontrolle zu bewahren. Dazu werden von Wiseman Signale mit dem Kameramann vereinbart, um ihm deutlich zu verstehen zu geben, was dieser filmen soll.⁶⁴

62 Vgl. Halberstadt, Ira: An Interview with Fred Wiseman, a.a.O., S. 299.

63 Peary, Gerald: Frederick Wiseman.

<http://www.geraldpeary.com/interviews/wxyz/wiseman.html>

Zugriff: 07.06.2010

64 Vgl. Levin, G. Roy: Documentary Explorations, a.a.O., S. 318.

Schon während des Drehs denkt er intensiv daran, was er im Schneiderraum verwenden kann und was nicht. Er versucht weiters die, Kameraposition häufig zu verändern, wohl auch, um beim Schnitt mehr Freiheiten zu haben.

Er verwendet eine Art Drehtagebuch, in dem er genau notiert, was er gedreht hat. Jede Sequenz bekommt nach der Entwicklung des Films eine Nummer, um sie bei der Montage leichter kategorisieren zu können:

“Je tiens à jour une sorte de journal où est noté tout ce qui est tourné et plus tard, quand le film est développé, on va cataloguer les plans de toutes les séquences: chacun a un numéro facilement identifiable.”⁶⁵

Dieses Journal ist für die aufwendigen Arbeiten am Schnitt sehr hilfreich. Es gibt ihm hier einen Überblick über die Masse an Filmmaterial⁶⁶ und erleichtert es, die verschiedenen Szenen in eine offene, gleichwertige Struktur zu bringen.

3.3 Formale Aspekte

Von Anfang an blieb Wiseman seinem formalen Zugang zu den Themen treu und ließ sich nicht auf grundlegende Veränderungen ein. So trug bereits sein Debutfilm TITICUT FOLLIES einen Großteil der formalen Merkmale seiner darauf folgenden Filmen. “Pour Wiseman, TITICUT FOLLIES, aura été une expérience décisive à tous égards.”⁶⁷ Natürlich ist das Erstlingswerk für einen Regisseur immer von immenser Bedeutung, doch bei Wiseman war TITICUT FOLLIES in Bezug auf Machart und Struktur den späteren Filmen bereits überaus ähnlich. Die auf eine Chronologie verzichtende Dramaturgie und die auf Nahaufnahmen konzentrierten Einstellungsgrößen wurden bereits hier angewendet. Er musste seinen Stil nicht im Laufe der Jahre finden und erarbeiten, denn er war bereits von Anfang an auf eine bestimmte Art des Filmemachens konzentriert. Natürlich kam es im Laufe der Jahre zu leichten Veränderungen des Stils. Doch auch wenn sein Debut TITICUT FOLLIES noch didaktische Züge innehat, mit denen Wiseman nicht zufrieden ist, waren grundlegende Tendenzen seines Stils bereits klar erkennbar.⁶⁸

65 Pilard, Philippe: Frederick Wiseman. Chroniqueur du Monde Occidental, a.a.O., S.32.

66 Zur Filmmaterialmenge: Vgl. Halberstadt, Ira: An Interview with Fred Wiseman, a.a.O., S.299.

67 Pilard, Philippe: Frederick Wiseman, a.a.O., S.19.

68 Vgl. Walker, Jesse: Let the Viewer Decide. Documentarian Frederick Wiseman on free speech, complexity, and the trouble with Michael Moore. In: Reason. <http://reason.com/archives/2007/11/16/let-the-viewer-decide>
Zugriff: 07.06.2010.

Die grundsätzliche Technik, mit der er arbeitet, ist über die Jahre hinweg die gleiche geblieben: er verwendet eine Handkamera, einen händisch zu bedienenden Kassettenrekorder, nimmt extrem viel Material auf und versucht, seine Erfahrung bei den Aufnahmen in den Schnitt zu transferieren.

“These were to condition his whole subsequent approach, both in terms of filmmaking practice and rhetoric.”⁶⁹

Er verwendet keine Musik, keine Erzählerstimme, keine Untertitel oder andere erklärende Elemente. Weiters verzichtet er auf Voice Over, extra-diegetische Musik, Kommentare, Interviews etc.

Neben den Aufnahmen von Details, wie dem Mund oder den Handbewegungen der Menschen, ist die Kamera meist in Close-Ups auf gleicher Augenhöhe mit den Charakteren. Durch die bevorzugte Verwendung dieser Einstellung entstehen zum Teil ungewohnte Hervorhebungen der Physiognomie der Charaktere. In extremer Form kommt es dadurch manchmal zu einer Überzeichnung bestimmter Ausdrucks- oder Körpermerkmale.⁷⁰

Das stets vorhandene Paradoxon und dabei auch die sich hervorhebende Qualität seiner Filme besteht eben in der Vermengung von physischer Nähe zu den Akteuren – durch intime Kameraarbeit und Soundaufnahme – und einer Distanziertheit, die er gleichzeitig im selben Ausmaß auf intellektueller und emotionaler Ebene erreicht, um sich nicht von den Erfahrungen einnehmen zu lassen. Die physische Nähe seiner häufig verwendeten Close-Ups konstituiert eine Unmittelbarkeit, als wäre man inmitten des Geschehens.

“There is a constant panning between speakers during conversations, tracking to follow events as they unfold and people as they move. Tilting and more complex combinations of camera movements to search out significant visual details, even jarring motions when the camera operator moves suddenly. Impressions of movements result from the frequent adjustments of the telephoto lens, which change the framing as the camera zooms in and out, and because of rack focusing, or adjusting the depth of field [...]”⁷¹

69 Winston, Brian: The Documentary Film as Scientific Inscription. In: Renov, Michael (Hrsg.): Theorizing Documentary. New York / London: Routledge, 1993. S.49.

70 Vgl. Levin, G. Roy: Documentary Explorations, a.a.O., S. 322.

71 Grant, Barry Keith: Five Films by Frederick Wiseman: Ticut Follies, High School, Welfare, High School II, Public Housing. Berkely: University of California Press, 2006. S.11.

Gerade weil Wiseman am Drehort immer spontan auf die Gegebenheiten reagieren muss, kommt es zu diesen oft unkontrolliert wirkenden Veränderungen der Kameraeinstellungen, doch darf hier nicht von einer Willkür ausgegangen werden. Die spezifischen Merkmale der Bilder, wie Verzerrungen oder Veränderungen von Einstellungsgrößen, sind oft Resultate aus den unmöglich zu kontrollierenden Aufnahmesituationen. So sind diese immer eine möglichst exakt durchgeführte Reaktion auf die Gegebenheiten vor Ort. Diese Strenge und Genauigkeit in der Machart ist nicht nur aus diesem Grund bemerkenswert, sondern auch weil sie für die Vielfalt menschlicher Erfahrungen, die dadurch erfasst werden, verantwortlich sind.

3.4 Die sozio-ideologische Komponente in Wisemans Schaffen

Die sozio-ideologischen Aspekte der Arbeit Wisemans sind seine offene Haltung und jene Ausdrucksformen, die die Institutionen demonstrieren.

“[...] I start the film with an ideological view, then I try to have that change to the extent that it does change as a consequence of what I have experienced and felt about the institution. I try to remain open”⁷²

Diese ideologische Sichtweise vor Drehbeginn wird von ihm nicht bewusst angestrebt, sondern ergibt sich lediglich aus bisherigen Erfahrungen und Kenntnissen in Bezug auf die zu filmende soziale Einrichtung.

Seine nur in mangelnder Weise durchgeführte Erfassung von Vorinformationen⁷³ zu den jeweiligen Institutionen gibt ihm auch bessere Chancen, die gewünschte Offenheit bzw. Vermeidung von festgefahrenen Vorurteilen zu erreichen.

“What I am involved with in each one of these films, as far as I'm concerned, is not trying to impose my preconceived views on the material.”⁷⁴

Die vorgefasste Sichtweise auf Institutionen soll sich nicht auf die Filme übertragen. Mit dieser Maxime schafft es Wiseman, eine möglichst offene Wiedergabe der Ereignisse zu erlangen. Er will keine Ideologie vermitteln, sondern versucht durch eine selbst auferlegte

72 Levin, G. Roy: Documentary Explorations, a.a.O., S.316.

73 Vgl. ebd.

74 Halberstadt, Ira: An Interview with Fred Wiseman, a.a.O., S. 306.

offene Haltung, ein möglichst breites Spektrum an Interpretationsmöglichkeiten zu bieten. Er gibt zwar an, dass er ein Interesse an sozialen Veränderungen hat, doch will er dieses nicht in seine Filme einfließen lassen. Das würde den Filmen schließlich auch propagandistische Züge verleihen. Das Pochen auf soziale Veränderungen kann laut Wiseman auch nicht durch Filme alleine verursacht werden, sondern basiert immer auf mehreren Informationsquellen.⁷⁵

Doch die Tatsache, dass er immer wieder Institutionen auswählt, die einen starken Einfluss auf das Sozialgeschehen in den USA ausüben, gibt den Filmen eine bedeutende gesellschaftliche Wirkungskraft im amerikanischen Filmschaffen:

“I am interested in social change but I'm not really sure I know what it means; nor am I sure of the use of films in social change because I'm not really interested in propaganda films.”⁷⁶

Wisemans Vorgehen, Filme zu machen, wurde mehrmals mit soziologischen Methoden verglichen.⁷⁷ Er wählt schließlich ein systematisches Vorgehen, bei dem er sich zwar auch auf seinen Instinkt verlässt, welches er aber bewusst auf alle Filme überträgt. Somit können RezipientInnen mehrerer Werke auch Vergleiche zwischen Institutionen anstellen. Seine Themen, sein Wunsch nach Unabhängigkeit, wie auch die Wahl der Filmtechnik sind folglich Indizien für Parallelen zur Arbeit eines Soziologen. Wisemans Vorgehensweise ist jenen Methoden ähnlich, die in der soziologischen Forschung ein teilnehmender Beobachter anwendet.⁷⁸ Hierbei ist die Annahme leitend, dass durch die Teilnahme an Interaktionen von Personen und durch die direkte Erfahrung der Situation Aspekte des Handelns und Denkens beobachtbar werden, die vergleichsweise in Gesprächen und Dokumenten über diese Interaktionen bzw. Situationen nicht zugänglich wären.⁷⁹

75 Vgl. McKay, Jim: A Discussion with Frederick Wiseman, Part I. In: Indiewire.
http://www.indiewire.com/article/a_discussion_with_frederick_wiseman_part_i
Zugriff: 07.06.2010

Vgl. dazu auch: Westin, Alan: “You start off with a Bromide”: A Conversation with Film Maker Frederick Wiseman. In: Atkins, Thomas R. (Hrsg.): Frederick Wiseman. New York: Monarch Press, 1976. S. 56.

76 McWilliams, Donald E.: Frederick Wiseman. In: Film Quarterly, Vol. 24, No. 1, Autumn 1970. S.20.

77 Janis, Eugenia Parry / MacNeil, Wendy: Photography within the Humanities. Danbury, New Hampshire: Addison House Publishers, 1977. S. 70.ff.

78 Vgl. Curry, Timothy Jon: Frederick Wiseman. Sociological Filmmaker?. In: Contemporary Sociology. Vol. 14, No. 1. Jan. 1985, S. 38.

79 Vgl. Lüders, Christian: Teilnehmende Beobachtung. In: Bohnsack, R./Marotzki, W./ Meuser, M. (Hrsg.): Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung. Opladen: Leske + Budrich, 2003. S. 151.ff.

3.4.1 Grundsatz der Offenheit

Wiseman will stets einseitige Kritik an Institutionen vermeiden und geht nicht mit einer festen eigenen Einstellung an den Drehort, sondern versucht seine Haltung zum gefilmten Material immer wieder neu zu finden und zu definieren.⁸⁰

“My films are socially conscious but are not, at least from my point of view, trying to sell any particular ideology. Rather, it's the idea of using film and film technology to have a look at what's going on in the world, [...]”⁸¹

Doch gerade in diesem Abstreiten der Ideologie und dieser bewusst gewählten Achtsamkeit auf eine reine Beobachtung liegt eine ideologisch geprägte Haltung. Diese ist zwar deutlich von einer streng politischen Ideologie zu unterscheiden, die soziale Thematik jedoch, nämlich die Kommunikation von Menschen innerhalb bestimmter vom Staat inszenierten Rahmenbedingungen, gibt den Filmen auch eine politische Bedeutung. Wisemans Offenheit dem Material gegenüber, durch die er versucht keine eigene Meinung in den Filmen durchscheinen zu lassen, ist in diesem Kontext auch eine Form von Ideologie; eine, die sich jedoch von politischer Zugehörigkeit nicht so einfach einnehmen lässt.

“Although he clearly stands on the left he isn't narrowly ideological; the bias seems not so much partisan as radically humanist and libertarian.”⁸²

Die politische Komponente seiner Filme ist in den Inhalten begründet. Die bewusste Fokussierung auf Machtverhältnisse innerhalb sozialer Institutionen hat eine politische Bedeutung, schließlich sind die Bedingungen an diesen Orten vom Staat verantwortet und konstituiert. Dies erfordert logischerweise eine Selbstreflexion, die in diesem Fall eine humanistische und liberale Haltung evoziert, ohne dabei eine einseitige Position gegenüber den Institutionen einzunehmen. Denn schließlich sind die Menschen, die in den Institutionen arbeiten, auch durch die staatlichen Rahmenbedingungen beeinflusst und so können Handlungen mit negativen Ausmaßen für die KlientInnen nur begrenzt auf ihr eigenes Verursachen zurückgeführt werden.

80 Siehe Kapitel 2.2.1: S.15ff.

81 Levin, G. Roy: Documentary Explorations, a.a.O., S. 315.

82 Jacobs, Lewis: The Documentary Tradition, a.a.O., S. 479 ff.

Seine Offenheit führt dazu, dass er seine Filme nie – möglicherweise mit eingeschränkter Ausnahme von TITICUT FOLLIES – in eine bestimmte Richtung lenkt und seinen Werken stets eine Aufgeschlossenheit und Seriosität immanent ist. Besonders die Szene der Zwangsernährung im Film TITICUT FOLLIES betrachtet er als sehr didaktisch und parteilich. Es wird impliziert, dass es dem Insassen tot besser geht als lebendig.⁸³

Aber auch beim Film TITICUT FOLLIES streitet er eine deutliche Tendenz seines Materials ab:

“Even in the case of the Follies it's not clear-cut. Certainly many aspects of the Follies are critical, but it's not a total critique of the institution, because in my view, many of the guards at Bridgewater come off quite well. It's a very complex scene, in that the state is trying to deal in some way or other with different kinds of people. [...] The issue then is how do you treat them? And certainly the film deals with that, in a very critical way, but it's not entirely criticism.”⁸⁴

Bei TITICUT FOLLIES wurden jedoch die Patienten tendenziell als Opfer dargestellt und die Beamten als Täter stigmatisiert. Bilder von nackten, verwirrten PatientInnen, wie von jenem namens Jim, der rasiert und gewaschen wird und danach in seine Zelle zurück geführt wird, prägen sich ein. Dort verliert er seine Kontrolle, beginnt mit den Füßen zu treten und zu schreien. Dabei wird er auch noch gefragt: “Is that cell gonna be clean tomorrow, Jim? You gonna clean that cell, Jim?” Anstatt ihm professionelle Hilfe zu geben, wird er psychisch gequält.

Natürlich müssen solche Szenen auch auf die verheerende Situation dort zurückgeführt werden, und Wiseman selbst hat seinen beiden ersten Filmen TITICUT FOLLIES und HIGH SCHOOL immerhin eine gewisse didaktische Eigenheit zugesprochen. Auf diese solle man sich aber nicht grundsätzlich festlegen, da es trotz der schrecklichen Zustände in der Correctional Institution in Bridgewater Menschen gab, die dort hart und gut arbeiteten.⁸⁵ Wenn jedoch die Rahmenbedingungen eine vernünftige Arbeit nicht zulassen, wird auch eine harte Arbeit nicht ohne weiteres zum Ziel führen.

83 Walker, Jesse: Let the Viewer Decide. Documentarian Frederick Wiseman on free speech, complexity, and the trouble with Michael Moore. In: Reason.

<http://reason.com/archives/2007/11/16/let-the-viewer-decide>

Zugriff: 07.06.2010.

84 Levin, G. Roy: Documentary Explorations, a.a.O., S. 315.

85 Peary, Gerald: Frederick Wiseman, a.a.O.

Der Film hatte schließlich einen Einfluss darauf, das System zu verändern. TITICUT FOLLIES habe zu einem Klima geführt, das zu einer Veränderung beigetragen hat. So wurden 300 Inhaftierte in andere Institutionen verlegt, vielen Menschen wurde endlich Kleidung gegeben und 50 Krankenschwestern wurden zusätzlich nach Bridgewater gebracht.⁸⁶

Möglicherweise hat der Film mehr Aufmerksamkeit und Diskussion erregt, weil er nicht gezeigt werden durfte, als wäre er tatsächlich legal verfügbar gewesen. Das Werk habe laut Wiseman aber nur einen Teil dazu beigetragen; den wahren Effekt von Filmen könne man ohnehin nicht messen. Eine tatsächliche Veränderung herbeizuführen, war zwar Teil seiner Motivation, doch rückblickend betrachtet er eine solche Einstellung als naiv. Menschen haben schließlich mehrere Informationsquellen und das Medium Film sei nur eine davon.⁸⁷

Wiseman ist sich stets bewusst darüber, dass Werte und Einstellungen einer Person sich nur dann durch Filme verändern können, wenn schon genügend andere Faktoren der Umwelt bereits Anlass zu dieser Veränderung gegeben haben. Seine Arbeitsmotivation ist aus diesem Grund nicht auf politische Hintergedanken zurückzuführen. Er versucht stets, seine eigene Position den vor Ort angetroffenen Geschehnissen gegenüber herauszufinden und filmisch auszuwerten:

“[...] my interest in making films is not political in the sense that I'm trying to sell or subscribe to a particular conservative or radical middle-of-the-road point of view, but rather to find out what my own attitude is toward the material that's the subject of the films.”⁸⁸

In den Grundsätzen hat sich diese Arbeitsweise seit seinen ersten Filmen nicht verändert. Im Vergleich zu den anderen Filmemachern der Bewegung des Direct Cinema hat er jedoch die neuen technischen Möglichkeiten für andere Inhalte verwendet als seine Zeitgenossen. Er ist genau dorthin vorgedrungen, wo er glaubte, dass das Medium Film die USA bisher ausgeblendet oder zu wenig abgebildet hat. Er will mit seinen Filmen keine

86 Vgl. McWilliams, Donald E.: Frederick Wiseman. In: Film Quarterly, Vol. 24, No. 1, Autumn 1970, S.20.

87 Vgl. McKay, Jim: A Discussion with Frederick Wiseman, Part I. In: Indiewire.
http://www.indiewire.com/article/a_discussion_with_frederick_wiseman_part_i/
Zugriff: 07.06.2010.

Vgl. dazu auch: Westin, Alan: “You start off with a Bromide”: A Conversation with Film Maker Frederick Wiseman. In: Atkins, Thomas R. (Hrsg.): Frederick Wiseman. New York: Monarch Press, 1976. S. 56.

88 Levin, G.Roy: Documentary Explorations, a.a.O., S. 315.

politische Sichtweise vermitteln, sondern sucht mit der Arbeit an ihnen nach seiner eigenen Einstellung gegenüber dem gefilmten Material.

“[...] it became apparent to me, [...] that you could now make a movie about any subject. You know, in a very simple fashion. 30 years later, America is still relatively unexplored from a film point of view. There are so many great subjects.”⁸⁹

Ob seine bevorzugte Wahl sozialer Institutionen bereits einen ideologischen Standpunkt vertritt, ist streitbar. Schließlich hat die Abbildung sozialer Einrichtungen, die vor Wisemans Schaffen fast gänzlich aus dem Medium Film ausgeschlossen wurden, eine Funktion der Information und Aufklärung eingenommen. Er beschreitet mit jedem Werk neues Terrain und gibt somit oft zum ersten Mal Einblick in ein Geschehen, das zwar ein permanenter und einflussreicher Bestandteil der US-amerikanischen Gesellschaft ist, den meisten Bürgern aber in dieser Aktualität verschlossen bleibt.

“I think what’s shown in any movie is not a reflection of my attitude toward humanity in general, which I’d be hard pressed to express, but my response to a particular place.”⁹⁰

Er wählt einen durchdachten Zugang zu dem, was in der Institution gesehen, gefühlt und beobachtet wurde und vermeidet es, seinen Erfahrungen eine bestimmte Ideologie überzustülpen. In seiner Montage spiegelt sich seine offene Haltung ebenso wie im Verzicht auf jegliche Form von Kommentierung. Es kommt zu keiner Verurteilung einzelner Personen, sondern es werden mit einem Grundsatz der Offenheit sowohl positiv konnotierte als auch negative Tätigkeiten wiedergegeben. Eine Subjektivität ist dabei zwar vorhanden, doch wird trotzdem keine starre Meinung vermittelt:

“While Wiseman’s film [Anm. d. Verfassers: HIGH SCHOOL] is certainly subjective, this is not to say that he imposes a strict viewpoint upon the material. Once more, he explores conditions rather than proposing solutions. The investigation leaves the audience free not only to supply its own solutions

89 McKay, Jim: A Discussion with Frederick Wiseman, Part I, a.a.O.

90 Peary, Gerald: Frederick Wiseman, a.a.O.

but even to determine whether or not problems exist for which solutions must be sought.”⁹¹

Dieses Vermeiden eines Aufdrückens seiner persönlichen Meinung ist auch im Vermeiden von Lösungsansätzen oder Lösungsformeln zu erkennen. Er lässt keine eindeutige Stellung gegenüber den Inhalten der Filme erkennen.

3.4.2 Ausdrucksformen der Institutionen in den gewählten Filmen

Wisemans Debutfilm TITICUT FOLLIES zeigt anhand einer Psychiatrie, wie die Gesellschaft mit Nonkonformität umgeht, wie brutal Bürokratie sein kann, ohne dabei unbedingt Gewalt auszuüben. Hier hat die Institution der Psychiatrie eine alle Lebensbereiche bestimmende Macht über das Individuum. Die Patienten sind den Wärtern und Ärzten gnadenlos ausgeliefert und besitzen keine eigenen Rechte mehr.

Der Kampf zwischen individuellem Ausdruck und der für die Organisation wichtigen Funktion von Ordnung stehen im Mittelpunkt der in seinem Film HIGH SCHOOL porträtierten Schule. Sie kommt einer Produktionsstätte konformer Menschen gleich. Es werden nicht bloß Fakten vermittelt, sondern soziale Werte von einer Generation auf die andere übertragen. Der Film dokumentiert, wie soziale Konditionierung ausgeübt wird, die das Leben dieser jungen Menschen nachhaltig beeinflussen könnte. Formale als auch informale Begegnungen zwischen den LehrerInnen und SchülerInnen ergeben die Struktur des Films.

JUVENILE COURT ist Wisemans erster Film mit deutlicher Überlänge und illustriert Themen wie den Schutz der Gemeinschaft gegenüber dem Wunsch nach Rehabilitierung. Das Justizsystem hat in der Behandlung der Rechte schließlich einen Auftrag von Staat und Gesellschaft. Die Bandbreite und Grenzen von Entscheidungsmöglichkeiten für Richter sind vom Staat genau festgelegt. Mit den Mitteln von Belohnung und Bestrafung wird hier aufgezeigt, wie ein individueller Jugendrichter die Motivation jugendlicher Straftätern beeinflussen will. Die Psychologie der Delinquenten und die Rolle der Familie im Aufbau von Wertsystemen wird ebenso betrachtet, wie Administrationsfragen bzgl. des Jugendgerichts. Abfolge von Sequenzen, die die grundlegenden Dilemmata der

⁹¹ Mamber, Stephen: Cinema Verite in America: Studies in uncontrolled Documentary. Cambridge: The MIT Press, 1974. S. 228.

Rechtssprechung (und ihre Grenzen) illustrieren – es wird abgewogen zwischen dem Schutz der Gemeinschaft und dem Wunsch nach Rehabilitierung der Delinquenten.

3.5 Institutionen

3.5.1 Definition der Institutionen in Wisemans Filmen

Die begriffliche Unterscheidung zwischen Institution und Organisation ist oft fließend. In der Regel werden dabei öffentliche Einrichtungen wie Krankenhäuser, Ämter oder Schulen als Institutionen und wirtschaftlich orientierte Unternehmen als Organisationen bezeichnet.

„Organisationen sind Institutionen der Gesellschaft, insofern sie Normativität (Regeln, Leitcodierung) repräsentieren.“⁹²

In dieser Definition wird der regulative Charakter von Institutionen bereits hervorgehoben. Das geregelte Zusammentreffen und die Kommunikation von Menschen innerhalb verschiedener Institutionen ist ein wesentlicher Bestandteil von Wisemans Filmen. Wiseman konzentriert sich in den in dieser Arbeit im Mittelpunkt stehenden Filmen sowie im Großteil seines Schaffens jeweils auf staatliche Einrichtungen, die einen Institutionscharakter aufweisen und dabei auch eine soziale Funktion erfüllen. Es handelt sich in seinen Filmen um soziale Einrichtungen/Institutionen⁹³ und totale Institutionen im Sinne Erving Goffmans:

“In der modernen Gesellschaft besteht eine grundlegende soziale Ordnung, nach der der einzelne an verschiedenen Orten schläft, spielt, arbeitet – und dies mit wechselnden Partnern, unter verschiedenen Autoritäten und ohne einen umfassenden rationalen Plan. Das zentrale Merkmal totaler Institutionen besteht darin, dass die Schranken, die normalerweise diese drei Lebensbereiche voneinander trennen, aufgehoben sind.“⁹⁴

92 Wieland, Joseph: Die neue Organisationsökonomik. Entwicklung und Probleme der Theoriebildung. In: Ortmann, Günther / Sydow, Jörg / Türk, Klaus (Hrsg.): Theorien der Organisation. Die Rückkehr der Gesellschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag, 2000. S. 66.

93 “Soziale Einrichtungen – in der Alltagssprache Anstalten (*institutions*) genannt – sind Räume, Wohnungen, Gebäude oder Betriebe, in denen regelmäßig eine bestimmte Tätigkeit ausgeübt wird. Die Soziologie bietet dafür keine wirklich zutreffende Definition.” Aus: Goffman, Erving: Asyle. Über die soziale Situation psychiatrischer Patienten und anderer Insassen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. S.15.

94 Goffman, Erving: Asyle. Über die soziale Situation psychiatrischer Patienten und anderer Insassen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. S.17.

Ein Krankenhaus oder eine Psychiatrie, wie jene im Film TITICUT FOLLIES, sind demnach totale Institutionen. Deutlich zu unterscheiden ist dieser Institutionenbegriff von allgemeineren Begriffsbestimmungen, wie jene von Hartmut Esser, der eine Institution als „eine Erwartung über die Einhaltung bestimmter Regeln, die verbindliche Geltung beanspruchen“⁹⁵ definiert. Für Maurice Hauriou waren Institutionen wiederum soziale Tatsachen, in denen sich die einer Rechtsordnung zugrunde liegenden Leitideen – die „idées directrices“ – unmittelbar verkörpern und mit den Sanktionen der gesellschaftlichen und staatlichen Macht verbunden werden.⁹⁶

Wie diese beiden Beispiele zeigen, sind in der Institutionentheorie verwendete Definitionen⁹⁷ auch in Wisemans Filmen auf unterschiedliche Weise anzutreffen. Aus diesem Grund wird der Terminus „Institution“ im Folgenden sowohl synonym für staatliche, soziale oder totale Institutionen verwendet, als auch für soziale Einrichtungen oder Organisationen.

Die Art und Weise, wie eine Institution konstruiert ist, hängt immer von gesellschaftlichen Voraussetzungen ab. Institutionen sind hier soziale Einrichtungen und geprägt von sozialen Handlungsmustern, die das Zusammenwirken von Menschen regeln und damit dem Funktionieren und Fortbestehen von Gesellschaften dienen. Sie sind eine „Sinneinheit von habitualisierten Formen des Handelns und der sozialen Interaktion, deren Sinn und Rechtfertigung der jeweiligen Kultur entstammen und deren dauerhafte Beachtung die umgebende Gesellschaft sichert.“⁹⁸

Wiseman, der immerhin schon als „der bedeutendste Institutionsdokumentarist der Filmgeschichte“⁹⁹ bezeichnet wurde, zeigt, wie amerikanische Institutionen konstituiert sind, welche Regeln sie befolgen, wie die Menschen, die in ihnen agieren, funktionieren und welche Effekte dies auf die Institutionen und auch auf die Menschen selbst hat.

Diese Effekte lassen sich im Film HIGH SCHOOL sehr deutlich herauslesen. Hier wird die Normierungsfunktion einer Schule gezeigt, die den Schülern gesellschaftliche Werte aufzwingt. Die SchülerInnen verstehen dabei die Sinnhaftigkeit dieser Werte und der ihnen

95 Esser, Hartmut: Soziologie. Spezielle Grundlagen. Band 5: Institutionen. Frankfurt am Main: Campus. Verlag, 2000. S.2.

96 Vgl. Hauriou, Maurice: Die Theorie der Institution und der Gründung. In: Schnur, Roman (Hrsg.): Die Theorie der Institution und zwei andere Aufsätze von Maurice Hauriou. Berlin: Duncker & Humblot, 1965. S. 36ff.

97 Zur Vertiefung in die Institutionentheorie empfehle ich: Schelsky, Helmut: Zur Theorie der Institutionen. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag. 1973.

98 Gukenbiehl, Hermann L.: Institution und Organisation. In: Korte, Hermann / Schäfers, Bernhard (Hrsg.): Einführung in Hauptbegriffe der Soziologie. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008. S. 146.

99 Huber, Christoph: Titicut Follies. In: Österreichisches Filmmuseum (Hrsg.): Mitteilungen des Österreichischen Filmmuseums, Nummer 2/2005, Wien. S. 6.

teils willkürlich auferlegten Strafen nicht. Sie werden Teil eines Gestaltungsprozesses, der aus ihnen am Ende gesellschaftsfähige, normierte Menschen machen soll.

3.5.2 Wisemans eigene Definition von Institutionen

Wiseman vertritt eine sehr verallgemeinernde Sichtweise auf Institutionen, so sind diese für ihn “a place that has certain kinds of geographical limitations and where at least some of the people have well-established roles, [...]”¹⁰⁰ Er konzentriert sich jeweils auf einen dieser geografisch abgegrenzten Orte, indem er die Arbeitsprozesse und Abläufe im Kontext institutioneller Rollenzuweisungen erkundet. Er richtet den Blick dabei auf die ArbeiterInnen, KlientInnen, deren Familien und auch auf andere Personen, die Teil dieser Abläufe sind oder von ihnen betroffen.

Der Regisseur behandelt “individual institutions as microcosms (in his words, “cultural spoors”) reflecting larger aspects of American society.”¹⁰¹

Die einzelnen Institutionen reflektieren nicht bloß sich selbst, sondern stehen sinnbildlich für größere Zusammenhänge. Limitierte, sich wiederholende Erfahrungen innerhalb der Institution repräsentieren die ganze Institution; die Institution wiederum repräsentiert Elemente der gesamten Gesellschaft.¹⁰² Als ob die Filme allgemeine Gültigkeit hätten und als seien die spezifisch abgebildeten auch repräsentativ für zahlreiche andere Einrichtungen in den USA, wählt Wiseman stets Titel, die lediglich auf die Art der Institution verweisen. Filme wie HIGH SCHOOL, JUVENILE COURT oder HOSPITAL deuten durch ihre allgemein gehaltenen Titel auf eine Vergleichbarkeit mit gleichartigen Institutionen in den USA.

Wiseman geht nicht der Frage nach Unterdrückung oder Ungerechtigkeit nach, sondern versucht, ein möglichst ausbalanciertes Porträt der institutionellen Macht in der Gesellschaft, in all ihrer Polymorphie und Komplexität zu erzeugen.

100 Janis, Eugenia Parry/MacNeil, Wendy: Photography within the Humanities. Danbury, New Hampshire: Addison House Publishers, 1977. S. 67.

101 Rosenthal, Alan: The New Documentary in Action. A Casebook in Film Making. Berkely: University of California Press, 1971. S.69.

102 Vgl. Barsam, Richard M.: Nonfiction Film. A Critical History. Bloomington: Indiana University Press, 1992. S. 337.

Macht wird auf verschiedene Weise ausgedrückt, dabei darf auch auf die Architektur nicht vergessen werden. Im Film HIGH SCHOOL wird gleich zu Beginn eine Außenansicht des Gebäudes eingebracht. Die Schule weist deutliche Parallelen mit einer Fabrik auf, ragen doch sehr hohe Schornsteine aus einem eckigen Betonblock hervor. Auch fahle, monotone Gänge und Räume, die eine gewisse Unmenschlichkeit ausdrücken, sind immer wieder in Wisemans Filmen anzutreffen. Die am Beginn seiner Filme häufig erscheinenden Aufnahmen der Außen- und Innenarchitektur der Institutionen, geben oft einen Hinweis darauf, wie die Form eines Gebäudes auch seine Funktionen bestimmen kann. Am Beginn des Film HIGH SCHOOL sieht die Schule in den Aufnahmen einem Fabrikgebäude ähnlich, wodurch bereits auf den Produktionscharakter der Schule verwiesen wird, da in dieser High School die Schaffung normierter Menschen angestrebt wird.

In den meisten Filmen wurden diese Facetten der USA systematisch ignoriert. Gerade weil diese Institutionen allen Menschen bekannt sind, sie aber trotzdem fast nie einen Einblick in diese bekommen, sofern sie nicht selbst KlientInnen dieser Institutionen werden, hat Wisemans Œuvre einen sehr wichtigen Informationswert für die amerikanische Gesellschaft. Es findet in seinen Filmen eine Wahrnehmung von im öffentlichen Raum oft ausgeblendeten Bereichen statt, deren Funktionieren oder Scheitern das Leben von Millionen von US-Amerikanern täglich positiv oder negativ beeinflusst.

Im Wesentlichen dienen Wisemans Filme als „contemporary ethnographies“¹⁰³ von Organisationen, die in teilweise brutaler Detailgenauigkeit die Normen, die Kultur, die Werte und die Systeme innerhalb der Organisationen abbilden. Der Regisseur ist fähig, die wahren Absichten einer Organisation inmitten der Geschehnisse, die gewöhnlichen Beobachtern als willkürlich erscheinen würden, herauszufiltern.¹⁰⁴ Auch in scheinbar nebensächlichen Ereignissen wird die wirkliche Bedeutung einer Organisation oder Institution eingefangen. Diese Ereignisse sind immer durch zwischenmenschliche Kommunikation gekennzeichnet, die durch die Rahmenbedingungen nur sehr begrenzt freie Entscheidungen erlaubt.

Er reiht „Verfahrens- und Verhaltensoptionen aneinander, so dass ihre unterschiedlichen Beziehungs- und Kommunikationsmodelle deutlich werden. Hier ist einmal mehr

103 Scherer, Robert F./Baker, Bud (1999): Exploring Social Institutions through the Films of Frederick Wiseman. In: Journal of Management Education. Vol. 23, No. 2. 1999. S.144.

104 Vgl. ebd.

entscheidend, dass Wiseman systematisch bestimmte Vorgänge auslässt, um so Aspekte des Institutionellen akzentuieren zu können.“¹⁰⁵

Im Bezug zum Ganzen nehmen die abgebildeten Vorgänge dann offenkundig auch repräsentative Funktionen ein, die jeder Mensch je nach Erfahrung und Einstellung anders liest und die für die gesamte Institution gelten sollen. Die symbolische Funktion, die manchen Taten und Gesprächen zukommt, wird von Wiseman sehr oft durch die Kamera und durch den Schnitt hervorgehoben.

So kann behauptet werden, dass Wiseman, in dem er die Ideologien und Handlungen der in Institutionen tätigen Menschen aufzeigt, dadurch auch die Ideologien und Handlungen der Institutionen selbst reflektiert, auch wenn dies nicht unbedingt in jedem Fall von ihm intendiert sein muss. Hier sei auf die Macht der Einrichtungen hinzuweisen, die sich auch in deren Angestellten manifestiert. Damit wird nicht nur deren Arbeitsalltag, sondern auch das Leben und die Freiheiten der KlientInnen und PatientInnen in hohem Ausmaß beschränkt.

3.5.3 Normierungsfunktion der Institutionen in den Filmen

„Und immer ist es die Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft, die im Zentrum von Wisemans Kosmos steht: Jeder einzelne Film zeigt anschaulich die Kluft zwischen (demokratischer) Theorie und (gesellschaftlicher) Praxis.“¹⁰⁶

Die Institutionen und der Staat legen fest, was normales Verhalten ist und wo die Grenze zu ziehen ist. Es wird genau bestimmt, welche Schritte zu setzen sind. Doch kann in der Theorie nie exakt antizipiert werden, wie individuelle Sachlagen in der Praxis erfolgreich zu behandeln sind. Es werden gewisse Muster oder Schemata vorgegeben, in denen individuelle Probleme oft keinen Platz finden. Genau hier entsteht die große Schwierigkeit, die festgelegte Theorie in die Praxis umzusetzen. Besonders sichtbar wird dieses Scheitern der Theorie im Film TITICUT FOLLIES, als ein Mann nach einer ärztlichen Zwangsernährung, trotzdem stirbt. Verdeutlicht wird dies, indem in die Szene der Zwangsernährung Ausschnitte von der Säuberung seiner Leiche eingeschoben werden.

105 Stauff, Markus: Zur Sichtbarkeit von Gesellschaft. Institutionen in den Filmen von Frederick Wiseman und in US-amerikanischen Fernsehserien. In: Hohenberger, Eva (Hrsg.): Frederick Wiseman. Kino des Sozialen. Berlin: Vorwerk 8, 2009. S.94.

106 Wulff, Constantin: Vorwort. In: Österreichisches Filmmuseum (Hrsg.): Mitteilungen des Österreichischen Filmmuseums, Nummer 2/2005, Wien, S.4.

Doch trotzdem behauptet Wiseman, sich nicht auf eine Unmenschlichkeit von Institutionen festlegen zu wollen:

“[...] it is not to show the basic inhumanity of institutions at all. I am trying to make a series of films about institutions and the relationship between the individual and the state as it finds its expression through certain aspects of institutional life.”¹⁰⁷

Meist sind es die genau festgelegten Rahmenbedingungen der Institutionen, die in Wisemans Filmen das Verhältnis und die Kommunikation zwischen den Personen regeln. Gerade durch diesen Zwang wird die Ambiguität von Verhaltensweisen akzentuiert, die die Realität des institutionellen Lebens widerspiegelt. Sie wird im Film JUVENILE COURT im Fall des Jugendlichen Robert Singleton gegen Ende hin transparent. Singleton wird wegen bewaffneten Raubüberfalls angeklagt. Er hat jedoch lediglich das Fluchtauto gesteuert, besaß keine Waffe und hat den Ort der beiden betroffenen Überfälle nie betreten. Der Anwalt, der als sein Verteidiger agiert, hatte seinen Fall erst an diesem Morgen übernommen und kann alleine aus diesem Grund schon nicht adäquat auf diesen Fall vorbereitet sein. Er behauptet, dass der Junge nicht die Absicht hatte, an einem bewaffneten Überfall beteiligt zu sein und ein Gerichtsverfahren ihn möglicherweise freisprechen würde. Der Richter Turner unterbreitet jedoch den Vorschlag, dass der Junge besser auf schuldig plädieren solle, um ein paar Monate in einer Erziehungsanstalt für Jugendliche seine Strafe abzusitzen, da er im Falle eines Schuldspruchs bei einem Gerichtsverfahren bis zu zwanzig Jahre in einer Justizvollzugsanstalt verbringen müsse. Der Anwalt ist nach einer Aussprache gewillt, auf schuldig zu plädieren, wenn dafür das Gerichtsverfahren vermieden werde. Singleton will jedoch vor Gericht prüfen, dass er unschuldig ist. Der Anwalt gibt daraufhin beim Richter an, dass der Junge seine Kontrolle verloren habe und keine Entscheidung treffen könne. Die meiste Zeit wird Singleton während dieser Vorgänge von der Kamera ausgeblendet. Er wird schließlich nicht nur visuell vom Geschehen im Film ausgeschlossen, sondern auch in der Realität vom Entscheidungsprozess über sein Schicksal isoliert.

Wiseman verdeutlicht die Zwiespältigkeit institutioneller Prozesse und weigert sich, komplexe Strukturen mit einer einfachen filmischen Behandlung zu trivialisieren. Die Institutionen werden nicht angeklagt, sondern es wird lediglich zugelassen, dass sie sich

107 Vgl. Halberstadt, Ira: An Interview with Fred Wiseman, a.a.O., S. 305.

selbst offenbaren. Der Richter selbst hat dabei auch den gesetzlichen und institutionellen Zwängen zu folgen und seine Handlungen können daher nicht einfach auf rein persönliche Intentionen zurückgeführt werden. Durch eine subtile Form der Montage gibt Wiseman den ZuseherInnen die Möglichkeit, ein breites Spektrum an Interpretationen zu entwickeln. Die Filme beinhalten eine Neutralität gegenüber den Charakteren. Dadurch hängt es jeweils von der persönlichen Einstellung der RezipientInnen ab, ob sie sich während dem Film oder danach als Befürworter oder Gegner der jeweiligen Methoden entpuppen. Den RezipientInnen der Filme wird genügend vielschichtiges Material geliefert, um die Qualität der institutionellen Operationen selbst festzulegen:

„Wiseman is fascinated by the internal operation of institutions, but in addition to showing how and why they work, he also provides us with enough material to determine for ourselves the quality of that operation.“¹⁰⁸

In seinen frühen Filmen war Wiseman noch deutlich als Kritiker institutioneller Zwänge und Destruktivität erkennbar. Trotzdem wählte er nicht Institutionen mit schlechtem, sondern eher gutem Ruf, in denen sich die ArbeiterInnen auch bemühen.¹⁰⁹ Die Qualität der Handlungen bleibt zwar stets den RezipientInnen überlassen, doch benützt er oft bewusst Mittel, um diese Handlungen in ein bestimmtes Licht zu rücken. In *HIGH SCHOOL* zeigt er wie die Lehrmethoden einer Schule weniger auf Wissensvermittlung, als vielmehr auf normiertes Verhalten abzielen. Die Schule gilt hier als ideologisches Bollwerk der Gesellschaft.

In dieser Hinsicht kann man die Institutionen in seinen Filmen im Sinne von Foucault auch als disziplinierende Organe sehen, die Macht und Wissen unter strengen Rahmenbedingungen konstituieren. Die Filme offenbaren, wie die Machtstrukturen auf die Identitäten der Akteure einwirken. Sie demonstrieren, wie die Institutionen sich verzahnen, wie sie ohne große Unterschiede Macht ausüben und wie das Personal mit denselben Methoden der Überwachung, Untersuchung, und mit Disziplinierungssystemen arbeitet. Dabei wird ein weit reichendes Set an Werten vermittelt, die auch eine Normalisierungsfunktion einnehmen sollten. Die Filme selbst positionieren sich in diesem Disziplinierungssystem. Macht, Wissen und Interventionsabsichten sind wesentliche

108 Barsam, Richard M.: *Nonfiction Film. A Critical History*. Bloomington: Indiana University Press, 1992. S.33.

109 Vgl. Westin, Alan: „You start off with a Bromide”: A Conversation with Film Maker Frederick Wiseman. In: Atkins, Thomas R. (Hrsg.): *Frederick Wiseman*. New York: Monarch Press, 1976. S. 47.

Bestandteile der institutionellen Kommunikation in Wisemans Werken. Einmischungen mit den Individuen, die sie beobachten und aufnehmen, müssen sie vermeiden.¹¹⁰

Selbst in Filmen mit einem im Vergleich zu seinen beiden ersten Filmen wesentlich ausdifferenzierteren Zugang ist diese angestrebte Normierung und Disziplinierung deutlich herauszulesen. So ist der Jugendrichter Turner im Film JUVENILE COURT auch mit der Frage beschäftigt, wie man durch die Rahmenbedingungen der gerichtlichen Rechtssprechung eine sinnvolle Lösung für zum Teil unschuldige KlientInnen erreichen kann. In vielen Fällen ist dabei die Disziplinierung von Jugendlichen nicht zu vermeiden.

Wisemans Filme TITICUT FOLLIES, HIGH SCHOOL und JUVENILE COURT dokumentieren eine Entwicklung seines Schaffens, weg von einem einfachen dualistischen Modell institutioneller Dynamiken, dem Zwiespalt der Kommunikation zwischen ArbeiterInnen und KlientInnen, hin zu einer komplexeren Sicht auf institutionelle Organisation und Verhaltensweisen. Die in JUVENILE COURT verdeutlichte Verflechtung der richterlichen Entscheidungen ist ein Beleg dafür.

3.5.4 Ideologie der Institutionen

“[...]the film transcends the social and political categories that it shows but refuses to name. Instead of the personal becoming political, the political becomes personal.”¹¹¹

Die Macht der sozialen Einrichtungen, die eine politische Entscheidungsgewalt beinhaltet, hat direkten Einfluss auf ein Individuum, auf das persönliche Dasein eines Menschen. Es ist dieser Macht ausgeliefert, da die Handlungsoptionen von der Institution vorgegeben werden. Die Institutionen folgen einer bestimmten Ideologie bzw. sind sie Ausdruck einer solchen, die von politischen Gesetzgebungen und von gesellschaftlichen Anschauungen bestimmt wird. Dabei sind sie oft sehr stark vom Staat abhängig und so spiegelt sich in den Institutionen eine staatliche Ideologie. Schließlich bestimmt die lokale Parteienpolitik, wie das Gebäude auszusehen hat, wie viel Geld eine Institution bekommt und wie die

110 Vgl. Cholodenko, Alan: “The Borders of Our Lives”. Frederick Wiseman, Jean Baudrillard, And The Question of The Documentary.

http://www.ubishops.ca/ baudrillardstudies/voll_2/cholodenko.htm

Zugriff: 19.03.2010.

111 Nichols, Bill: The Voice of Documentary. In: Rosenthal, Alan / Corner, John (Hrsg.): New challenges for documentary. Manchester: Manchester University Press, 2005. S.20.

Regeln im Umgang mit KlientInnen auszusehen haben. Ein Blick auf Institutionen ist somit immer auch ein Blick auf staatliche und politische Ausdrucksformen in Bezug auf gesellschaftliche Probleme.

Eine spezifische Eigenheit von Institutionen ist deren oft vorhandene Zugangsbeschränkung für Außenstehende. Dieser Verschluss behindert die öffentliche Diskussion der Strukturen innerhalb der Institutionen.

„Die Zugangsbedingungen implizieren darüber hinaus eine generelle Beschränkung der Sichtbarkeit des Innenraums [...]. Und schließlich sind die Strukturen und Regeln selbst, aus denen die Kommunikationen und Praktiken im Inneren der Einrichtungen ihre Ordnung und Besonderheit erhalten, meist unsichtbar [...].“¹¹²

Diese Unsichtbarkeit bedeutet auch ein Verstecken von sozialen Problemen vor der Öffentlichkeit. Dadurch wird die Behandlung problembehafteter Sachverhalte von Institutionen in der Öffentlichkeit unterbunden und ein demokratischer Veränderungsprozess vermieden. Gerade in diesem Umgang mit sozialen Problemen steckt eine schwerwiegende politische Wirkungskraft, die Menschen stark beeinflusst. Die Bevölkerung hat aber durch die eigene Erfahrung und durch begrenzte Informationsvermittlung mancher Medien auch eine vorgefasste Meinung und Erwartungshaltung gegenüber Institutionen.

“[...] and the very word “institution” strikes fear into the hearts of most people. And not without reason—the word suggests bureaucracy, control, conformity, cinder-block rooms painted in sickly colors, paperwork, statistics, and so on. But this is only one side of an institution; the other, taking the welfare system as an example, involves people struggling to make a living, facing poverty, hoping they'll receive help from that most forbidding, monolithic of institutions, the government.”¹¹³

112 Stauff, Markus: Zur Sichtbarkeit von Gesellschaft. Institutionen in den Filmen von Frederick Wiseman und in US-amerikanischen Fernsehserien. In: Hohenberger, Eva (Hrsg.): Frederick Wiseman. Kino des Sozialen. Berlin: Vorwerk 8, 2009. S. 85 ff.

113 Rapfogel, Jared: The Birth, Life and Death of a Nation: A Portrait by Frederick Wiseman. In: Senses of Cinema. <http://archive.sensesofcinema.com/contents/01/19/wiseman.html>
Zugriff: 07.06.2010.

Institutionen haben oft keinen sehr positiven Ruf in der Bevölkerung. Gerade wenn Hilfe benötigt wird, wollen Menschen nicht mit Bürokratie, Kontrolle und ähnlichem konfrontiert werden. Im Sozialwesen sind Menschen in Armut und mit schweren Problemen darauf angewiesen, vom Staat, respektive einer sozialen Institution Hilfe zu bekommen. Der Ruf einer Institution und die herrschende Realität sind nicht so einfach zu trennen. Doch die tatsächlichen Absichten der Institution sind nicht immer dem Ruf gleichzusetzen, vor allem wenn sich innerhalb der Institutionen Menschen bemühen, anderen zu helfen. Es herrscht eine Diskrepanz zwischen der nach außen hin verkörperten Ideologie einer Institution und der sich innen tatsächlich zutragenden Praxis. Es ist eine häufig vorhandene Kluft, die nicht nur die Institutionen oder Subjekte innerhalb der Filme betrifft. Zwischen den individuell vorhandenen Bedürfnissen der Menschen, die durch die Institution erfüllt oder befriedigt werden sollten, und der durch institutionelle Rahmenbedingungen festgelegten Reglementierung der Handlungsmöglichkeiten, diese Bedürfnisse zu befriedigen, kommt es zu permanenten Differenzen. Oft werden von Seiten der Institutionen Werte propagiert, die sich in der Realität der Vorgänge innerhalb der Einrichtungen nicht widerspiegeln.

Wiseman interessiert sich besonders für diese Abweichung der nach außen transportierten Ideologie:

“What intrigues me is the discrepancy between ideological statements [...] and what actually goes on.”¹¹⁴

Im Film *HIGH SCHOOL* wird dies deutlich, wenn der *Dean of Discipline* ständig Anmerkungen darüber macht, was man benötigt, um ein Mann zu sein: “take punishment, do as you're told [...]” Es werden Werte vermittelt, wie sich Menschen seiner Meinung nach zu verhalten haben. Diese Werte lassen sich auch auf die Schule an sich übertragen, werden von den SchülerInnen aber offensichtlich nicht geteilt. Die Schule nimmt weniger den Stellenwert der Wissensvermittlung ein, sondern konzentriert sich mehr auf den einer Wertevermittlung.

Die politischen Machthaber und ihre Gesetze bestimmen, wie die Institutionen konstituiert sind, wie sie auszusehen haben und was sie vermitteln sollen. So können auch in den USA soziale Einrichtungen zu Instrumenten werden, mit deren Hilfe der wohlhabendere

¹¹⁴ Westin, Alan: “You start off with a Bromide”: A Conversation with Film Maker Frederick Wiseman. In: Atkins, Thomas R. (Hrsg.): Frederick Wiseman. New York: Monarch Press, 1976. S. 48.

Teil der Gesellschaft den staatlichen Umgang mit armen oder von Normen abweichenden Menschen bestimmt.

Institutionen können somit auch zu Ausdrucksformen eines Klassenkampfes werden. Die „Professional-Managerial Class“ versucht durch institutionelle Kontrolle die untergeordneten, mit weniger Macht und Kapital ausgestatteten Menschen durch ideologische und kulturelle Hegemonie zu dominieren. Sie kann durch ihren Einfluss in der Gesellschaft und im Staat die Institutionen mitgestalten und die kapitalistischen Klassenbeziehungen reproduzieren.¹¹⁵

Durch den ausgeprägten Lobbyismus reicher Unternehmen in den USA haben mächtige Betriebe disproportional mehr Einfluss auf Politik, als der durchschnittliche Bürger durch seine Stimmabgabe bei einer Wahl.¹¹⁶

Soziale Institutionen werden/wurden in den USA vielleicht auch deswegen jahrelang vom Staat vernachlässigt, da „Armut in den USA weit stärker als individuelles Scheitern gedeutet wird, ohne dass daraus eine gesellschaftliche Verantwortung erwächst, die über die Wohltätigkeit von Einzelnen hinausgeht.“¹¹⁷

Dies zeigt auch, wie deutlich das individualistische Leitbild der USA ausgeprägt ist, welches das Wohl der Menschen vom Lern- und Arbeitswillen des/der Einzelnen abhängig macht. Somit erscheint die Hilfe der sozialen Institutionen in einem ganz anderen Licht als in Europa, wo ein von sozialer Marktwirtschaft und von staatlicher Absicherung getragenes System und Denken vorherrscht.

3.5.5 Rollenverteilung innerhalb der Institutionen

“The most recurring constraints in Wiseman's films are those of institution and role, especially in terms of how they are manifest at the boundary between an institution and those with whom it interacts”.¹¹⁸

115 Armstrong, Dan: Wiseman's Model and the Documentary Project: Toward a Radical Film Practice. In: Rosenthal, Alan (Hrsg.): New Challenges for Documentary. Berkely: University of California Press, 1988. S. 181.

116 Brown, Elizabeth: Lobbying FAQ: What is Permissible? Out of Bounds? Punishable?. In: Center for Public Integrity.

<http://projects.publicintegrity.org/lobby/report.aspx?aid=775>

Zugriff: 07.06.2010

Zahlreiche Artikel zu diesem Thema: <http://projects.publicintegrity.org/lobby/default.aspx>

117 Kronauer, Martin: “Soziale Ausgrenzung” und “Underclass”. Über neue Formen der gesellschaftlichen Spaltung. In: SOFI-Mitteilungen Nr. 24/1996. S. 59.

118 Nichols, Bill: Ideology and the Image, a.a.O., S. 217.

Die in den Institutionen beschäftigten Menschen müssen Funktionen erfüllen, die Ihnen vom System und von den institutionellen Rahmenbedingungen aufgetragen wurden. Es wird ihnen somit eine ganz spezifische Rolle zugeschrieben. Ihre Beziehung zu den Hilfe oder gewisse Leistungen benötigenden Menschen ist oft eine von Kontradiktionen und Zwängen geprägte, da das Verhalten und die Aspirationen oft auf Grund institutioneller Vorgaben fundamental unterschiedlich sind. Die institutionellen Vorgaben werden vom Staat festgelegt und auch wenn die ArbeiterInnen einer Institution den KlientInnen wohl gesinnt sind – und davon ist meistens auszugehen – so haben Sozialschaffende dennoch immer ein dreifaches Mandat: die Klientel, den Staat und den Kodex ihrer Profession.¹¹⁹ Die Vorgaben aus diesen drei Kategorien, haben oft unterschiedliche Ziele und können sich gegenseitig behindern. So ist die Beziehung zwischen den in den Institutionen arbeitenden Menschen und der Klientel oft von zwiespältigen Erfahrungen geprägt:

“In fact, they are usually oppositional as in assertive/submissive or nurturing/dependent behavior and tend toward schismogenic escalation – increased assertiveness begets increased submissiveness [...]“¹²⁰

Gerade diese unterschiedliche Abhängigkeitskonstellation zwischen den Angestellten der Institutionen und den dort Hilfe benötigenden Menschen führt zu Differenzen, die im schlimmsten Fall Eskalationen verursachen können. Eine stärkere Durchsetzungskraft und -fähigkeit institutioneller Vorgaben führt auf längere Sicht schließlich zu einer Untertänigkeit der hilfesuchenden KlientInnen. Die Gesellschaft zwingt hier Normen auf, denen sich die KlientInnen der sozialen Institutionen zu unterwerfen haben.

In dieser Hinsicht behandelt Wiseman auch Fragen nach der Vergesellschaftung der Individuen, aber ebenso Fragen nach ihren Einsichten und Möglichkeiten, diese Vergesellschaftung in ihrer organisationalen Ausdifferenzierung nicht nur zu erleiden, sondern auch selbst mitzubestimmen. Denn schließlich ist eine Vielzahl der Kontakte zwischen Angestellten und KlientInnen der Sozialeinrichtungen von Aushandlungsprozessen geprägt.

Die KlientInnen, auch SchülerInnen oder PatientInnen, sind oft Menschen in großer physischer oder psychischer Bedrängnis und Not, Menschen, die versuchen, die

119 Staub-Bernasconi, Silvia: Soziale Arbeit als Handlungswissenschaft: Systemtheoretische Grundlagen und professionelle Praxis. Ein Lehrbuch. Bern/Stuttgart/Wien: UTB, 2007. S. 200 ff.

120 Nichols, Bill: Ideology and the Image, a.a.O., S. 213.

Frustrationen, Verantwortlichkeiten und Banalitäten ihres Lebens in der Kommunikation mit den jeweils für sie zuständigen Angestellten der Institutionen loszuwerden. Letztere hart arbeitenden, engagierten Fachmänner und Fachfrauen versuchen mit Situationen fertig zu werden, die oft deutlich über ihren Möglichkeiten einer Einflussnahme liegen. Denn sie können nicht ohne weiteres die institutionellen Umstände, unter denen sie arbeiten müssen, verbessern und nicht viel gegen die sozialen Gegebenheiten tun, die die schlechten Zustände Ihrer KlientInnen verursacht haben und mit welchen sie sich nun auseinandersetzen müssen. Auch wenn sie versuchen, mit all ihrem Einsatz die Probleme zu behandeln, so können sie trotzdem die Bedingungen, die diese Personen in ihre missliche Lage und zum Aufsuchen der Institution zwangen, nicht verändern oder korrigieren. Es kann beispielsweise verarmten oder arbeitssuchenden Menschen keine Arbeit vermittelt werden, wenn keine Arbeitsplätze vorhanden sind. Hier stößt die soziale Arbeit an Grenzen:

„Sie kann keine Arbeitsplätze für Arbeitslose schaffen; keine Familien für Waisen oder Kinder gründen, deren Verbleib in ihrer Herkunftsfamilie unmöglich geworden ist; nicht die erforderlichen Geldleistungen für Arme beschaffen; [...]“¹²¹

Die Hilfeleistungen sind auf die Möglichkeiten innerhalb der institutionellen Rahmenbedingungen beschränkt. Die Filme bieten auch keine Lösungen für die vorhandenen Anliegen oder Probleme. Sie zeigen lediglich auf, wie etwaige Lösungsversuche von statten gehen oder unterbunden werden. In HIGH SCHOOL wird dabei das Öfteren über Disziplinierungsmaßnahmen für SchülerInnen diskutiert, ohne dabei die Maßnahmen an sich oder die Konsequenzen dieser aufzuzeigen. Es wird auch nicht ersichtlich, ob es durch die getroffenen Entscheidungen überhaupt zu einer Lösung kommen kann. Der Richter in JUVENILE COURT versucht am Ende des Films durch ein Abwägen sowohl der Pro- als auch Kontraargumente für eine Entscheidung die beste Lösung für die Betroffenen zu finden. Was diese Entscheidung am Ende bewirkt, ist in den Filmen nicht zu sehen.

121 Bommers, Michael/Scherr, Albert: Soziologie der Sozialen Arbeit. Eine Einführung in Formen und Funktionen organisierter Hilfe. Weinheim/München: Juventa Verlag, 2000. S.57.

Ob jene Lösungsversuche als gut oder schlecht zu bewerten sind, bleibt bei den ZuseherInnen haften. Es wird durch Wisemans offenen Zugang weder eine Meinung aufgezwungen noch gewisse Elemente in ein besseres Licht gestellt.

Ein großes Dilemma sozialer Einrichtungen ist, dass je weniger sie in der Lage sind, aus hilfsbedürftigen Situation zu helfen, desto stärker reduziert sich ihre Fürsorge auf die Reproduktion des Status quo. In ähnlicher Form wird dies in Wisemans erstem Film TITICUT FOLLIES sichtbar. Die institutionelle Vorgangsweise der psychiatrischen Anstalt bewirkt keine Besserungen, da die Anstalt in keiner Weise in der Lage ist, den Menschen zu helfen oder Veränderungen zu bewirken. In HIGH SCHOOL wird dieser Status quo von den LehrerInnen reproduziert, die mit ihren Methoden den SchülerInnen rigide Verhaltensmuster aufzwingen wollen. Sie streben danach, veraltete, in ihrer Generation aber fest verankerte Ansichten und Moralvorstellungen durch kompromisslose Erziehungsmittel an die SchülerInnen weiterzugeben.

“I am interested in the similarities and differences among people and institutions, particularly the relationship between ideology and practice and the way power is exercised and decisions rationalized.”¹²²

Wenn Wiseman auf sein Interesse an Ähnlichkeiten und Unterschieden zwischen Menschen und Institutionen hinweist, so muss auch erwähnt werden, dass diese Institutionen schließlich auch von Menschen repräsentiert werden. Die angesprochene Beziehung zwischen Ideologie und Praxis drückt sich in einer zwischenmenschlichen Kommunikation aus: anhand der Handlungen und Aussagen der Angestellten wird sichtbar, wie diese Ideologie in die Praxis umgesetzt wird.

Ein der Institution gegenüber nonkonformes Verhalten der KlientInnen muss von den Angestellten mit einer Rechtfertigung und Ausübung institutioneller Werte und Ziele erwidert werden.¹²³ Ein solches Vorgehen besteht entweder aus Warnungen, Strafen oder auch aus dem Verlust eines Anspruchs an gewisse Sozialdienstleistungen für die betroffenen KlientInnen.

Das Verhalten der Menschen ist sehr stark durch die Regeln und Rahmenbedingungen der Institution bestimmt. Innerhalb des Regelapparats sind nur beschränkt selbst bestimmte und frei wählbare Aktionen möglich. Staatliche Gesetzgebungen und die

122 Halberstadt, Ira: An Interview with Fred Wiseman, a.a.O., S. 308.

123 Ellsworth, Liz: Frederick Wiseman. A Guide to References and Resources. Boston, Massachusetts: Hall, 1979. S.5.

Regeln der Institutionen stellen hier eine anonyme Instanz dar, die einen starken Einfluss auf die Handlungsoptionen der Menschen haben kann.

Im Film TITICUT FOLLIES wird dieser Aspekt von Institutionen besonders deutlich in einer oben bereits erwähnten Szene, in der ein Insasse zwangsernährt wird. Dem Insassen gegenüber wird ein abwertendes und respektloses Verhalten an den Tag gelegt. In einer folgenden Szene sieht man die Leiche des Mannes, der zur Nahrungsaufnahme intubiert wurde. Inwiefern hier lediglich institutionelle Werte und Vorgaben ausgeführt wurden, oder ob hier auch der persönliche Entscheidungsspielraum der Angestellten für den Tod des Insassen verantwortlich sind, lässt sich nicht genau feststellen.

Die ArbeiterInnen sind in ein von Regeln bestimmtes Korsett eingezwängt und dadurch nur beschränkt persönlich für ihr Handeln verantwortlich zu machen. Doch gerade diese Einschränkung stellt auch eine Gefahr dar, wie im eben ausgeführten Beispiel ersichtlich wurde. Der institutionelle Kodex legt Zwänge auf und bestimmt das Verhalten. Sie müssen die ihnen auferlegte Rolle erfüllen, was in hohem Ausmaß auch auf die Klientel zutrifft. Die Menschen wissen, dass sie nur einen spezifischen Handlungsspielraum haben, um an das von ihnen gewünschte Ziel zu gelangen.

Schließlich kommt es dadurch ständig zu einem Abwägen persönlicher Kompetenzen gegenüber den festgelegten Einschränkungen durch Regeln und Gesetze. Die KlientInnen der Einrichtungen können meist nicht wissen, welche Handlungen nun von der individuellen Entscheidung der Arbeiter ausgehen und welche auf die institutionellen Regeln und Rahmenbedingungen zurückzuführen ist.

In seinen frühen Filmen entsteht der Anschein als würde Wiseman die KlientInnen der Institutionen gegenüber den dort Arbeitenden bevorzugen. Denn oft werden die Angestellten der in wenig schmeichelhaften Extreme-Close-Ups gefilmt. So werden LehrerInnen und Vortragende im Film HIGH SCHOOL manchmal in Nahaufnahmen gezeigt, die ästhetisch wenig ansprechende Details beinhalten können.¹²⁴

Wiseman versucht jedoch von Verurteilungen bestimmter institutioneller Angehöriger abzusehen, da diese selbst auch in einer schwierigen Position seien:

[...] he pointed out, the guards are in a difficult position. However brutal, the guards are our own surrogates, put in their positions by us to further our own societal ends.¹²⁵

124 Vgl. Levin, G. Roy: Documentary Explorations: 15 Interviews with Film-Makers. Garden City: Anchor Press, 1971. S. 322.

125 Scherer, Robert F./Baker, Bud: Exploring Social Institutions, a.a.O. S. 148.

In dieser Aussage nimmt er Bezug auf den Film TITICUT FOLLIES und konkretisiert die Tatsache, dass die Angestellten der Psychiatrie dort tätig sind, um gesellschaftliche Vorgaben auszuüben. Er versucht hier, eine tendenzielle Bevorzugung der Patienten der Psychiatrie zu relativieren. Doch trotzdem lässt er vermehrt Szenen von Protesten und Hilferufen der PatientInnen im Film, während er Unterdrückung und Routinisierung seitens der Arbeiter abbildet.

Das Modell, „Institution als bloßes Gegenüber (oder Gegenteil) des individuellen Handelns“¹²⁶ zu betrachten dominiert in vielen Interpretationen von Wisemans Filmen.

Gerade im seinem Film HIGH SCHOOL wird dieser Gesichtspunkt in Form einer Entindividualisierung der SchülerInnen sichtbar. Letztere werden hier von Szene zu Szene über in der Gesellschaft angemessene Verhaltensweisen aufgeklärt, werden mit Disziplinierungsmaßnahmen konfrontiert, die jede Form von Individualität aus dem Weg räumen möchten. Besonders deutlich wird dies in der Aussage eines Lehrers, der einer Schülerin bezüglich ihres Vorhabens, beim Abschlussball ein kurzes Kleid zu tragen, erwidert : „[...] it's nice to be individualistic, but there are certain places to be individualistic.“

An die Stelle der für eine Dramaturgie üblichen narrativen Funktionen von Handeln treten andere Funktionen, die „der Institution zugeschrieben werden können. Die Notwendigkeit und die Möglichkeit des Handelns sind außerhalb der Figur zu verorten.“¹²⁷ Individuelle Handlungsmöglichkeiten werden minimiert, da sie sich jeweils der institutionellen Vorgaben unterzuordnen haben. Es bleibt bei diesen Tendenzen der Entindividualisierung jedoch zu unterscheiden ob Institutionen in der Ausübung ihrer Regeln kompromisslos funktionieren oder ob seitens der ArbeiterInnen ein zum Teil mühsamer, kleinteiliger Prozess des Aushandelns zugelassen wird oder werden kann. Ein kompromissloses Funktionieren hängt im Detail von der in der Gesellschaft und bei den MachthaberInnen der Politik vorherrschenden Meinung über den Sinn und das Ziel der Institutionen ab. Die Institutionen versuchen meist, natürlich mit einigen Ausnahmen, diese Meinung und Einstellung der Menschen in die Tat umzusetzen.

126 Stauff, Markus: Zur Sichtbarkeit von Gesellschaft. Institutionen in den Filmen von Frederick Wiseman und in US-amerikanischen Fernsehserien. In: Hohenberger, Eva (Hrsg.): Frederick Wiseman. Kino des Sozialen. Berlin: Vorwerk 8, 2009. S. 91.

127 Ebd.

So gab es Zeiten, in denen Menschen mit geistiger Behinderung einfach ohne medizinische oder psychiatrische Betreuung weggesperrt wurden, da in der gesellschaftlichen Auffassung diese Menschen einen weniger hohen Stellenwert hatten.¹²⁸ Je nach Zeitgeist ändern sich die Prioritäten und Einstellungen der Menschen und die Kompetenzen und Aufgaben der Institutionen. So waren auch die Rollen der Wärter und Ärzte im Film TITICUT FOLLIES mit Sicherheit andere, als sie es nun über vierzig Jahre später sind, da sich der Umgang mit geistig behinderten Menschen im Laufe der Jahre deutlich verändert hat. Die Veränderung der Rollen ist zwar fluktuierend, doch die Absichten und Wünsche der in den Institutionen aufeinander treffenden Menschen bleiben konträr.

Die institutionellen Rahmenbedingungen respektive die institutionellen Codes verändern sich, regeln jedoch immer die Form der Interaktion zwischen den HelferInnen und den KlientInnen. Auf die gleiche Art und Weise wird auch die Beziehung zwischen dem Staat und den betroffenen Personen sowie auch die Beziehung zwischen verschiedenen Schichten der Gesellschaft geregelt. Ergo werden manche soziale Gruppen durch diesen Code benachteiligt und andere bevorzugt.

128 Schott, Heinz/Tölle, Rainer: Geschichte der Psychiatrie: Krankheitslehren, Irrwege, Behandlungsformen. München: C.H. Beck, 2006. S. 258 ff.

4 DIE MONTAGE ALS ANREICHERUNG INSTITUTIONELLER KOMMUNIKATION

In der Montage wird das gedrehte Material von Wiseman nach bestimmten Kriterien bearbeitet. Die Relevanz der Szenen ergibt sich aus seiner eigenen Erinnerung an die Erfahrungen vor Ort. Die Montage muss zu einer möglichst nachvollziehbaren Vermittlung seines persönlichen Erlebens innerhalb der Institution führen. Er wählt hier einen fairen, seine Erfahrung reflektierenden Umgang mit den Charakteren in seinen Filmen.¹²⁹

Der Stellenwert des Schnitts ist auch an der Dauer des Arbeitsprozesses abzulesen: das Schneiden eines Films dauert 4 bis 6 Monate, wobei die letzten 3 Monate sogar 7 Tage die Woche zwischen 12 und 15 Stunden pro Tag gearbeitet wird. Da gegen Ende hin auch eine immer intensiver werdende Herausarbeitung einer Spezifik des Materials entsteht.¹³⁰

Natürlich ist auch die Länge der Filme ob des sehr stark variierenden Drehverhältnisses eine Folge des Schnitts. So war es für Wiseman auch nicht absehbar, dass JUVENILE COURT zweieinhalb Stunden dauern würde. Erst beim Schnitt stellte sich heraus, dass diese Länge dem Material gegenüber angemessen erschien.¹³¹ Die Länge eines Films hängt von der Komplexität der behandelten Sujets ab.¹³² Je nach persönlichem Zugang zum Material verändern sich die Dauer der Anwesenheit am Drehort und die Menge an schließlich verwendetem Material für den Film. Generell verarbeitet er nur etwa drei Prozent des gefilmten Materials.¹³³ Die Einstellungen in seinen Dokumentationen sind dabei fast ausschließlich mit direkten Schnitten verbunden und weniger mit Übergangsinstrumenten, wie Abblendungen oder Überblendungen.

Seine eigene Sichtweise und seine eigenen Erfahrungen gegenüber dem Material werden im Schnitt erkenntlich. Durch die Strukturierung der Szenen und Sequenzen kann er seine Einstellung gegenüber dem Inhalt geltend machen:

129 Vgl. Walker, Jesse: Let the Viewer Decide. Documentarian Frederick Wiseman on free speech, complexity, and the trouble with Michael Moore. In: Reason.
<http://reason.com/archives/2007/11/16/let-the-viewer-decide>
Zugriff: 07.06.2010

130 McWilliams, Donald E.: Frederick Wiseman. In: Film Quarterly, Vol. 24, No. 1, Autumn 1970, S.23.

Hier gibt Wiseman eine Arbeitszeit am Schnitt von 10 Monaten für den Film Juvenile Court an:

Halberstadt, Ira: An Interview with Fred Wiseman, a.a.O., S.299.

131 Halberstadt, Ira: An Interview with Fred Wiseman, a.a.O., S.299.

132 Huber, Christoph (2005): Juvenile Court. In: Österreichisches Filmmuseum (Hrsg.): Mitteilungen des Österreichischen Filmmuseums, Nummer 2/2005. S. 15.

133 Vgl. Wiseman, Frederick: Foreword. In: Grant, Barry Keith: Five Films by Frederick Wiseman: Ticut Follies, High School, Welfare, High School II, Public Housing. Berkely: University of California Press, 2006. S. xi.

“[...] part of the interest for me is in structuring the material and seeing how it works from the point of view of my own attitudes and feelings toward it.”¹³⁴

Wiseman entwickelt die Aussage des Films und damit auch seinen eigenen Blickpunkt durch eine konnotative Anhäufung von Bildern und Szenen, die alle Kommunikationsvorgänge innerhalb der Institutionen abbilden. Seine Perspektive lässt sich indirekt durch die Struktur der Filme nachvollziehen. Er vergleicht das Schneiden eines Films mit dem Schreiben eines Romans.¹³⁵ Auch in der Literatur tauchen Vergleiche seiner Arbeit mit jener eines Schriftstellers immer wieder auf. Oft wird hier die Freiheit, die er sich nimmt, hervorgehoben.¹³⁶

Durch Wisemans gesamtheitliche Sicht, die sich in der Abkehr von Einzelereignissen oder Einzelschicksalen begründet, werden die Kommunikationsprozesse, Problemlagen und Zustände in den Institutionen wiedergegeben. Er gleitet solange von einem Charakter zum nächsten, von einem Schicksal zum nächsten, von einer Problemlage zur nächsten, bis er ein in sich stimmiges Gesamtbild der Kommunikationsvorgänge innerhalb der Institution erlangt. Seine Montagemethode vermeidet dabei zusammenhängende dramaturgische Folgen von Handlungen. Die Rezeption der Filme erfordert dadurch mehr eigenständiges, konnotatives und kontextuelles Denken seitens der RezipientInnen als bei gewöhnlichen Dokumentationen. Diese Folgeerscheinung seiner Schnittmethode führt zu einem Meinungsbildungsprozess, der je nach Individuum in einem anderen Standpunkt dem Thema gegenüber endet.

Relevanz und Abfolge institutioneller Kommunikationen werden vom Schnitt bestimmt, da sie hier evaluiert und danach in eine Form gebracht werden, in welcher sie im endgültigen Film erscheinen. Bei Wiseman entsteht die Verständlichkeit und Sinnhaftigkeit einzelner Kommunikationsvorgänge innerhalb der Sequenzen meist erst aus ihrem Zusammenhang mit anderen Sequenzen heraus. Deshalb hat er nie abgestritten, dass der Vorgang des Schneidens ein manipulativer Vorgang ist, denn die Auswahl hat bei einer so hohen Menge an gefilmtem Material einen noch höheren Stellenwert, als sie es ohnehin immer hat.¹³⁷

134 Halberstadt, Ira: An Interview with Fred Wiseman, a.a.O., S. 302.

135 Vgl. McKay, Jim: A Discussion with Frederick Wiseman, Part I. In: Indiewire.
http://www.indiewire.com/article/a_discussion_with_frederick_wiseman_part_i
Zugriff: 07.06.2010.

136 Vgl. Pilard, Philippe: Frederick Wiseman. Chroniqueur du Monde Occidental, a.a.O., S. 29.

137 Halberstadt, Ira: An Interview with Fred Wiseman, a.a.O., S. 303 ff.

Wiseman wies immer wieder darauf hin, wie wichtig die Erfahrungssammlung und der Prozess des Filmens vor Ort in Bezug auf seine eigene Einstellung zum gefilmten Material sind, also zu den Institutionen, die er abbildet. Dieser Prozess hat auch beim Schneiden sehr starken Einfluss auf die spezifische Auswahl und Kreation der Szenen und Sequenzen. Er versucht seine Erfahrungen am Set in eine adäquate filmische Form zu bringen, die diesen Prozess wiedergeben soll. Dies ist natürlich – wie er selbst auch zugibt – als hoch subjektiver Vorgang zu benennen.¹³⁸

Der Filmemacher versucht, durch die Anreicherung von aussagekräftigen Fragmenten die Komplexität der institutionellen Kommunikationen mit den KlientInnen hervorzuheben. Die Eröffnungssequenz taucht dabei in das Leben einer Institution ein, sie etabliert die Umwelt und Atmosphäre. So wird der Film HIGH SCHOOL mit einer Autofahrt zu Schule begonnen. Dabei erscheint die Schule in ihrer Architektur mit riesigem Schornstein, Fenstern wie in einer Lagerhalle und einer kahlen Fassade wie ein Fabrikgebäude. Die darauf folgende Einstellung ist bereits inmitten der Gänge der Schule angesiedelt. Es braucht hier keine herkömmliche Exposition, mit der das Thema etabliert wird:

„Wiseman-Filme stoßen den Betrachter sofort mitten ins Geschehen, und wie bei der Lektüre eines Romans erschließen sich erst nach und nach jene Linien, denen die Beobachtungsfragmente folgen.“¹³⁹

Diese Beobachtungsfragmente sind kumulativ und nicht folgegebunden aneinander gereiht. Hier wird bewusst aufgrund der Auswahlvorgänge in der Montage von Fragmenten gesprochen. Es besteht meist kein ursprünglich kausaler Zusammenhang zwischen den Sequenzen. Aus diesem Grund folgen die Handlungen der Filme in keiner linearen Abfolge aufeinander.

Zwischen den einzelnen Sequenzen werden dabei Übergangseinstellungen und Schnitte verwendet, die sich inhaltlich und stilistisch stark vom Rest der Montage abheben:

“[...] transitional montages (which Wiseman has called “medleys”, emphasizing their rhythmic qualities as much as their visual aspect) that frequently occur between segments. Ranging from two brief shots to a dozen, it is unclear

138 Vgl. Levin, G. Roy: Documentary Explorations: 15 Interviews with Film-Makers. Garden City: Anchor Press, 1971. S. 316.

139 Wulff, Constantin: Vorwort. In: Österreichisches Filmmuseum (Hrsg.): Mitteilungen des Österreichischen Filmmuseums, Nummer 2/2005. S. 4.

whether these medleys mark the beginning of a scene or sequence or the end of one, or whether they should be designated as sequences in their own right.”¹⁴⁰

Diese “Medleys” dienen dazu, die chronologisch und kausal nur bedingt oder gar nicht zusammenhängenden Sequenzen zu verbinden. So wird im Film HIGH SCHOOL, nachdem eine Lehrerin Simon & Garfunkels „*The Dangling Conversation*“ im Unterricht abspielt, vom Klassenzimmer auf einen Korridor der Schule übergeblendet, in welchem zuerst ein Mädchen an einer Wand lehnt und danach in einer örtlich und möglicherweise zeitlich getrennten Einstellung Kartonschachteln über den Gang gezogen werden. In der darauf folgenden Szene wird eine Strafe für eine Rauferei vergeben. Die „Medleys“, hier die Kameraeinstellungen im Korridor, werden von Wiseman ganz bewusst zur Verbindung von zwei völlig unterschiedlichen Handlungen und Dialogen eingesetzt.

Wisemans Ablehnung einer chronologischen Ordnung ist bereits unmittelbar erkennbar in seiner ersten Dokumentation, TITICUT FOLLIES, welche mit Teilen der selben Musikshow beginnt und endet, während dazwischen über eine Stunde ebenfalls nicht chronologisch geschnittenes Material eingeschoben wird. TITICUT FOLLIES führte eine unkonventionelle, einzigartige filmische Struktur ein, die Wiseman auch bei all seinen späteren Filmen anwendete.

Es gibt zwischen einzelnen Szenen keine narrative Verbindung und kein Festhalten an diesen Charakteren. Im Film HIGH SCHOOL beispielsweise folgt dem Diktat einer Geschichte über einen Jagdausflug eine Szene, in der über Familienstrukturen gesprochen wird. Die beiden Szenen sind weder durch gemeinsame Charaktere noch durch aufeinander aufbauende Inhalte verbunden.

Aus diesem Grund gibt es auch keine Entwicklung einzelner Protagonisten. Er greift einzelne Gespräche und Aktionen direkt auf, ohne dabei ihren Hergang erkennen zu lassen. Es bleibt offen, was genau einzelne Aussagen oder Handlungen begründete und was deren Folge ist. Seine Entscheidungen in der Montage sind sehr komplex und von verschiedenen Aspekten abhängig:

“The crucial element for me is to try and think through my own relationship to the material by whatever combination of means is compatible. This involves a

140 Grant, Barry Keith: Five Films by Frederick Wiseman: Titicut Follies, High School, Welfare, High School II, Public Housing. Berkely: University of California Press, 2006. S. 9.

need to conduct a four-way conversation between myself, the sequence being worked on, my memory, and general values and experience.”¹⁴¹

Wiseman erzeugt aussagekräftige, komplexe Strukturen von Wiederholung und eine thematische, dabei meist nicht chronologische Entwicklung, die von Szene zu Szene etabliert wird. Er orientiert sich dabei an seiner eigenen Beziehung zum Material, welche wiederum von vier verschiedenen Aspekten abhängig ist: sein eigener Charakter, die Inhalte der spezifischen Aussagen im Film, seine Erinnerung an das Geschehen vor Ort und seine generellen Werte und Erfahrungen sind alles Elemente die die Entscheidungen beim Schnitt und dadurch auch die Reihenfolge und Auswahl der abgebildeten Kommunikationsvorgänge beeinflussen.

In jeden Abschnitt gruppiert Wiseman ein Set an Einstellungen, welche gewisse Gemeinsamkeiten vorweisen. Diese Gemeinsamkeiten variieren von Film zu Film, basieren jedoch auf einem genau festgelegten Standard, um gewisse, Wiseman als wichtig erscheinende Elemente zu beinhalten.

Thematische Interpendenzen sind sowohl zwischen Einstellungen, Szenen und Sequenzen feststellbar als auch zwischen den Filmen an sich. In der Dokumentation JUVENILE COURT behandelt beispielsweise jede Sequenz einen Fall. Die Sequenzen zeigen, wie am Jugendgericht mit den jeweiligen behandelten Fällen umgegangen wird. Dadurch entsteht ein Blick auf das dortige Gesamtgeschehen und die Einflüsse der institutionellen Vorgaben.

Zwischen den Filmen sind vorhandene Gemeinsamkeiten auf die in all seinen Werken betrachteten Rahmenbedingungen institutioneller Handlungen und Kommunikationen zurückzuführen. In jedem Film kommt es zwischen Szenen und Sequenzen zu Wiederholungen und Variationen institutioneller Kommunikationspraktiken.

Im Film TITICUT FOLLIES behandeln alle Sequenzen die Kompromisslosigkeit, in der die Ausübung institutioneller Regeln und das Desinteresse am Wohl der Insassen ausgeübt werden. Die Wiederholungen und Variationen zwischen Szenen und Sequenzen beziehen sich im Film HIGH SCHOOL auf die Vermittlung von Moralvorstellungen und Leistungsdenken. Die gemeinsamen Inhalte des Films JUVENILE COURT befassen sich mit dem Abwägen von Entscheidungsspielräumen zwischen gesetzlichen Vorgaben und persönlichen Einstellungen.

¹⁴¹ Wiseman, Frederick: Editing as a four-way conversation. In: Dox: Documentary Film Quarterly, No.1, April 1994, S. 4 ff.

In inhaltlich unterschiedlichen Szenen findet er thematische Gemeinsamkeiten und rückt diese durch Wiederholungen in den Vordergrund. Es erscheinen dabei auch bestimmte Schauplätze, wie Gänge und Büroräume sowie Menschen und bestimmte Geschehnisse in fast rhythmischer Abfolge immer wieder. Diese Wiederholungsvorgänge sind auf subjektive Entscheidungen Wisemans zurückzuführen. Er bestimmt genau, was wiederholt wird und was nicht. So ist auch der Film HIGH SCHOOL als eine selektiv konstruierte Arbeit anzusehen, in der er die Struktur als Resultat seiner spezifischen Ansichten ist. Er wählt Teile der High-School-Erfahrungen aus, die seiner Argumentation entsprechen und erzeugt eine thematische Einheit, die am Ende des Films verdeutlicht wird. Was die Schüler hier ständig erleben, ist von einer zunehmenden Ähnlichkeit und von Wiederholungen geprägt.¹⁴²

Diese wiederkehrenden Themen haben nicht nur einen gemeinsamen thematischen Hintergrund, sondern verschaffen den RezipientInnen auch Zeit über die Inhalte kontemplativ nachzudenken. Sie geben eine Orientierungsmöglichkeit und lassen bestimmte inhaltliche Eigenheiten und Präferenzen hervortreten. In HIGH SCHOOL wird das Wertesystem der Schule durch die Gespräche zwischen LehrerInnen und SchülerInnen nach und nach aufgedeckt.

“His films are structured through [...] a concern for exploring the relationship between the institution and the people it serves.”¹⁴³

Die Struktur gibt auch Aufschluss über die Kommunikationsformen und -mechanismen zwischen den in den Institutionen tätigen Menschen und den die Institutionen aufsuchenden Personen. Nicht die einzelnen Individuen werden wiederholend in den Mittelpunkt gerückt, sondern Dialoge und Versuche eines Aushandelns von Lösungen innerhalb des institutionellen Rahmens. Es kommt zu vielen verschiedenartigen Begegnungen und Kommunikationen. Die Parallelen und Unterschiede dieser Vorgänge stehen jedoch in keinem direkten kausalen Zusammenhang und ergeben sich aus dem kumulativen Aneinanderreihen von Sequenzen, die untereinander gemeinsame Probleme, Methoden und Qualitäten beinhalten.

Durch die Fokussierung auf die Kommunikation zwischen den Menschen und den Institutionen sowie die repetitive Strukturierung haben seine Filme selten einen

¹⁴² Vgl. Mamber, Stephen: Cinema Verite in America: Studies in uncontrolled Documentary. Cambridge: The MIT Press, 1974. S. 226.

¹⁴³ Ebd. S. 217.

spezifischen Höhepunkt oder eine Conclusio. Jede Form von Spannung ist eine einer einzelnen Szene inhärente Spannung und baut sich nicht über einen mehrere Szenen umspannenden dramaturgischen Bogen auf. Spannung entsteht immer nur im Prozess des Aushandelns zwischen den Wünschen der KlientInnen und den Vorgaben der Institution. Auch die Manier, wie diese Vorgaben schließlich ausgeübt werden, kann eine Spannung erzeugen, da die tatsächlichen Entscheidungsspielräume der AkteurInnen oft nicht direkt vorhersehbar sind. Diese Spielräume sind zum Großteil auf die Gestaltung der Dialoge beschränkt.

4.1 Schnitt innerhalb der Szenen und Sequenzen

Wiseman benützt lange und unabhängige Szenen, um eine zeitliche und räumliche Einheit herzustellen. Er versucht dabei eine möglichst vollständige Wiedergabe aller Aussagen einer Szene zu erreichen. Dadurch wirken manche Szenen der Filme, als würden sie alle Geschehnisse, die die Kamera am Drehort aufgenommen hat, beinhalten. Als wäre beispielsweise ein Gespräch beim Dreh genau so lange gewesen, wie es im Film dargestellt wird. Dieser Anschein wird durch die subtilen Schnitttechniken Wisemans hervorgerufen. Durch seine häufige Verwendung von Close-Ups ist es außerdem leichter, ein Gespräch oder eine Szene so zusammen zu schneiden, dass der Eindruck erweckt wird, als würden manche Dialoge im Film in Echtzeit wiedergegeben. Vor allem bei Extreme-Close-Ups, wo auf Details wie Gestiken oder Kleidungsstücke gezielt wird, können die Sprache und das Bild zur Erzeugung von Echtzeit aufeinander abgestimmt werden. Da man bei Shot-Gegenshot-Aufnahmen die Gesichter der sprechenden Personen nur abwechselnd sieht, kann hier problemlos der Schnitt zur Implizierung einer chronologischen Lückenlosigkeit verwendet werden. Im Film JUVENILE COURT wird bei den Gerichtsszenen und bei den Besprechungen der Fälle oft mit der Schuss-Gegenschuss-Technik gearbeitet. Da bei manchen Einstellungen die sprechende Person nicht zu sehen ist, kann hier sehr einfach die Zeit verändert und ein langes Gespräch oder ein langes Geschehen auf nur wenige Sekunden oder Minuten komprimiert werden.

“It is meant to appear as if its real time. I mean, sometimes it is real time, but more often than not its cut to appear as real time, even though it may be a compression from an hour and a half to five minutes.”¹⁴⁴

Aber auch örtliche Transferierungen von Handlungen werden ermöglicht. Eine Aufnahme ist in verschiedene räumlich getrennte Sequenzen einfügbar, wenn sie nicht eindeutig örtlich zuordenbar ist. Es wird der Eindruck erzeugt, dass ein Gespräch oder eine Handlung kontinuierlich und ohne zeitliche Unterbrechungen verläuft. Gerade dieser Eingriff erzeugt eine Fiktion, die zwar auf der realen Situation basiert, sie jedoch stark verändert, ihr eine Eigenständigkeit verleiht und sie nicht mehr mit den Geschehnissen am Drehort gleichsetzen lässt:

“The form of the film is totally fictional but it's based on a reality situation. [...] The result is a sequence which is totally arbitrary in that it never existed in real life, but it works in film terms.”¹⁴⁵

Das Schneiden des Films kann hier sehr problematisch sein, wenn man so wie Wiseman eine gerechte Repräsentation der Geschehnisse beabsichtigt. Er nimmt sich hier schließlich große Freiheiten bei der Restrukturierung von Raum und Zeit. Diese Vorgangsweise der Montage, nämlich nur Ausschnitte der Geschehnisse wiederzugeben und neu zu ordnen beschreibt Wiseman mit der Phrase: “reality fictions”¹⁴⁶. Durch den Schnitt konstruiert er eine fiktionale Gliederung, die sich von der ursprünglichen Reihenfolge der Handlungen unterscheidet. Hier charakterisiert er das Problem eines in der Realität sehr langen Geschehnisses, das auf eine kurze Szene zusammen geschnitten werden muss:

“The editorial problem was how to give a fair sense of what went on [...] attempting to balance complete coverage, suggestion and superficiality so as to give a fair account and highlight the dramatic aspects of the sequence.”¹⁴⁷

144 McKay, Jim: A Discussion with Frederick Wiseman, Part I. In: Indiewire.
http://www.indiewire.com/article/a_discussion_with_frederick_wiseman_part_i/
Zugriff: 07.06.2010.

145 Janis, Eugenia Parry/MacNeil, Wendy: Photography within the Humanities. Danbury, New Hampshire: Addison House Publishers, 1977. S. 72.

146 Atkins, Thomas R.: Reality Fictions. In: Atkins, Thomas R. (Hrsg.): Frederick Wiseman. New York: Monarch Press, 1976. S. 82.

147 Wiseman, Frederick: Editing as a four-way conversation. In: Dox: Documentary Film Quarterly, No.1, April 1994, S. 5ff.

Wiseman muss in solchen Fällen eine Balance schaffen zwischen dem Bestreben, das ganze Geschehen in Vollständigkeit abzubilden, oder nur durch Andeutungen bzw. einer Oberflächlichkeit. Er strebt eine adäquate Vermittlung der sich zugetragen Vorgänge an, wobei die Hervorhebung der dramatischen Aspekte der Sequenz berücksichtigt werden. Eine angemessene Wiedergabe oft komplexer Vorgänge ist Wiseman ein großes Anliegen, da sie auch Effekte auf das dramaturgische Verständnis einer Szene hat:

“I try to fairly represent the complexity of what went on. [...] In each scene, I have an obligation to provide the context and, from my point of view, the result is more dramatic than when you just cut to the most sensational aspect. The so-called juicy part of the scene is more comprehensible and more powerful because the context is clear.”¹⁴⁸

Eine Szene bzw. ein Gespräch ist somit nicht auf Höhepunkte hin geschnitten, sondern im Sinne einer Wiedergabe des Kontextes. Das Sensationelle wird absichtlich ignoriert und bewusst Augenmerk auf das Alltägliche gelegt. Die dramatischen Elemente ergeben sich aus dem Kontext heraus, nicht bloß aus den sensationellen Teilen einer Szene. Durch die Abbildung des Kontextes wird die Szene zudem leichter verständlich und nachvollziehbarer. Im Film JUVENILE COURT wird bei der Behandlung jedes einzelnen Falles genau auf die Ursachen und die mit der Anklage in Verbindung stehenden Aspekte eingegangen. Es werden alle Informationen vermittelt, die zu einem Verständnis des Geschehens nötig sind. Außerdem werden vor und nach den gefällten Urteilen die Folgen von Strafen und etwaige Alternativoptionen besprochen.

Dennoch werden auch hier die ursprünglichen Geschehnisse am Drehort verzerrt wiedergegeben, denn es wird nur ein Teil der gesamten Vorgängen in den Film aufgenommen. Wiseman ist sich über diese Veränderung der Geschehnisse bewusst:

“[...] So you are creating, hopefully, a form which has a life of its own, and that form is a fiction because it does not exist apart from the film.”¹⁴⁹

Dadurch, dass sowohl die Länge als auch die Reihenfolge der Geschehnisse stark verändert werden, entsteht eine neue Form, eine Fiktion, die so in der Realität nicht

148 Poppy, Nick: Frederick Wiseman.

<http://archive.salon.com/people/conv/2002/01/30/wiseman/>

Zugriff: 07.06.2010.

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

existierte. Ziel ist es jedoch, stets den Eindruck einer zeitlichen und räumlichen Einheit zu vermitteln, zumindest innerhalb der Szenen und innerhalb mancher Sequenzen.

“[...] he tries to sustain within each sequence the illusion of real time and the unity of real space, no matter how much the footage has been cut down from its original length.”¹⁵⁰

Innerhalb der Sequenzen wird zwar die Illusion einer zeitlichen und räumlichen Dependenz und Kohärenz erzeugt, doch stehen sie in keinem chronologischen oder räumlichen Verhältnis zueinander.

Nicht nur innerhalb der Szenen und Sequenzen verändert Wiseman die zeitliche Reihenfolge der Handlungen. Auch auf einer Metaebene ist sich der Filmmacher genau bewusst darüber, wie die Chronologie manipuliert werden kann, ohne es für ZuseherInnen erkenntlich zu machen:

“The structure must create the illusion, even if it is temporary, that the events seen in the film occurred in the order in which they are seen on the screen. In this way, the form of my documentaries can be called fictional because their structure is imagined [...]”¹⁵¹

Die Sequenzen sind lediglich in einer bedingt thematischen Abstimmung zueinander aufgebaut. Diese basiert auf einer von Wiseman konstruierten argumentativen Logik, genauer: „more on rhetorical argument than narrative logic.”¹⁵²

Die Szenen und Sequenzen werden nicht durch eine dramaturgische Einheit verbunden, sondern durch Wisemans Auswahl thematischer Aussagen und institutioneller Kommunikationspraktiken. Die Auswahl des Filmmaterials verfolgt eine Argumentation, die als Ziel die Wiedergabe seiner eigenen Erfahrungen intendiert. Er folgt damit keiner narrativen Logik sondern einer argumentativen, durch Kommunikationsformen innerhalb

150 Jacobs, Lewis: The Documentary Tradition, a.a.O., S. 480.

151 Wiseman, Frederick: Foreword. In: Grant, Barry Keith: Five Films by Frederick Wiseman: Titicut Follies, High School, Welfare, High School II, Public Housing. Berkely: University of California Press, 2006. S. xi.

152 Grant, Barry Keith: Five Films by Frederick Wiseman: Titicut Follies, High School, Welfare, High School II, Public Housing. Berkely: University of California Press, 2006. S. 2.

der Institution bestimmten Logik. Sein Montagestil orientiert sich nicht an einer klassischen Erzählstruktur.

“An individual sequence might interrelate with that which follows it or hark forward or backwards to other sequences in the film.” ¹⁵³

Gerade diese Anordnung der Inhalte widerspricht fast diametral einer klassischen dramatischen Struktur. Denn eine mögliche Verknüpfung ist fast immer nur auf thematische Korrespondenzen beschränkt, wobei diese Verbindung von Sequenzen oft nur unterschwellig herauszulesen ist. Doch Wiseman sieht dies etwas offener: “What I try to do is edit the films so that they will have a dramatic structure [...]” ¹⁵⁴ Die Filme haben keine gewöhnliche dramatische Struktur. Nur innerhalb der Szenen und Sequenzen ist eine solche festzustellen. Dramatische Spannung gibt es innerhalb einzelner Situationen, dort, wo Werthaltungen aufeinander stoßen und die starren Rahmenbedingungen der Institutionen manche Konfliktsituationen begünstigen. Er konzentriert sich bewusst auf nur einzelne Konflikte, die in den Dialogen hervortreten und sich nicht über mehrere Szenen hinweg bilden.

Genau dadurch wird wiederum ein kausaler Zusammenhang zwischen den Szenen verhindert. Die Kommunikationen in den Szenen oder Sequenzen sollen in ausreichendem Maß für sich selbst sprechen, um vom Publikum genau identifiziert werden zu können:

“[...] what is going on in the sequence has to be sufficiently self-explanatory so that the audience can figure out what's happening.” ¹⁵⁵

Um dies zu erreichen, braucht es einen kausalen oder dramaturgischen Kontext der Handlungen innerhalb der Szenen. So wird im Film HIGH SCHOOL in den Unterhaltungen über Disziplinierungsmaßnahmen und Verhaltensänderungen immer zuerst der Kontext erläutert. Es wird vorgebracht, welche Handlungen zu der jeweiligen Erwägung einer Strafe geführt haben, welche Ansichten die SchülerInnen dabei haben und welche Interpretationen der Handlung die Lehrenden einbringen. Es wird nicht unmittelbar in ein Gespräch hinein geschnitten, sondern die Szenen erklären sich selbst, indem die

153 McWilliams, Donald E.: Frederick Wiseman. In: Film Quarterly, Vol. 24, No. 1, Autumn 1970, S.25.

154 Aftab, Kaleem/Weltz, Alexandra: Fred Wiseman.
<http://www.iol.ie/~galfilm/filmwest/40wiseman.htm>
Zugriff: 07.06.2010

155 Halberstadt, Ira: An Interview with Fred Wiseman, a.a.O., S. 300 ff.

AkteurInnen die wichtigen Punkte der Vorgänge genau beschreiben. Im institutionellen Setting ist das Erfassen möglichst vieler Informationen schließlich auch essentiell, um Lösungen von Problemen – im Film HIGH SCHOOL sind es meist Disziplinierungsmaßnahmen – zu erarbeiten.

Wiseman versucht stets, die Absichten der Individuen zu vermitteln und die Grundtendenzen ihrer Handlungen und Aussagen in eine Szene einzubauen. Ein Ereignis wird dabei als eine Serie von Absichten aufgefasst¹⁵⁶ Damit wird deutlich erkennbar, dass er sich zu einer angemessenen Darstellung der am Drehort vorgefundenen Geschehnisse verpflichtet fühlt. Er schneidet zwar, wie bereits erwähnt, oft einen großen Teil der Gespräche heraus, jedoch schafft er aufgrund der Abbildung der Absichten eine angemessene Wiedergabe und Porträtierung der Handlungen.¹⁵⁷

Schwierig ist es, dieses Modell der Wiedergabe von Absichten anzuwenden, wenn es auf die Art und Weise ankommt, wie Aussagen oder Absichten vermittelt werden. In Diskussionen ist oft auch die Entwicklung der Sprache, der Körperhaltung, der emotionalen Ausdrücke oder der Gestiken wichtig, um einen Eindruck der Befindlichkeiten eines Menschen zu bekommen. Würde in einem solchen Fall eine Wiedergabe der Absichten bzw. der grundsätzlichen inhaltlichen Aussagen verfolgt werden, würden wichtige menschliche Charakteristika ausgeblendet werden.

Seine Schnittpraktiken haben sich jedoch bereits während seiner ersten Filme etwas verändert und verfeinert. Von den beiden ersten Filmen TITICUT FOLLIES und HIGH SCHOOL hin zu JUVENILE COURT ist in der Montage eine deutliche Veränderung zu spüren:

„But increasingly, Wiseman prefers to edit with a view to allowing the audience to observe whole conversations, whole activities, rather than directing its attention to specific details or moments.“¹⁵⁸

Er nimmt sich in der Montage zunehmend etwas zurück und lässt dadurch auch manche Einstellungen länger werden, ohne dabei am Schneidetisch große Veränderungen

156 Vgl. Wiseman, Frederick: Editing as a four-way conversation. In: Dox: Documentary Film Quarterly, No.1, April 1994. S. 5.

157 Vgl. Bachir, John Joseph: Frederick Wiseman's Fair Movies.
<http://johnjosephbachir.org/content/wiseman.pdf>
Zugriff: 07.06.2010

158 Rapfogel, Jared: The Birth, Life and Death of a Nation: A Portrait by Frederick Wiseman. In: Senses of Cinema.
<http://archive.sensesofcinema.com/contents/01/19/wiseman.html>
Zugriff: 07.06.2010.

einzuführen. Im Film JUVENILE COURT wird bei der Diskussion eines Falles der Kindesmisshandlung extrem lange ohne Schnitt gearbeitet. Der Staatsanwalt, eine Sozialarbeiterin und der Richter Turner versuchen, die Geschehnisse genauer zu erörtern. Lange Gesprächspassagen, wie die umfassenden Ausführungen des Staatsanwalts, werden beinahe ohne Schnitte wiedergegeben. Sich zunehmend für einen Verzicht auf Schnitt zu entscheiden, dürfte hier auch an der Komplexität der Situation liegen, da jedes Detail eine Relevanz für den Gesamtfall haben könnte.

Bei JUVENILE COURT, sowie bei fast allen Filmen Wisemans, bleibt es innerhalb der Szenen meist undurchsichtig, was genau die durch die Institution vorgeschriebenen Regeln sind, die bei der Aufklärung der einzelnen Fälle einzuhalten wären. Die Szenen bzw. Fälle stehen in einer losen Abfolge und bieten keine endgültigen Lösungen für die thematisierten Probleme. Institutionelle Kommunikation wird in all ihren Facetten exakt erfasst und in der Montage in Relation gestellt. Im Film HIGH SCHOOL entstehen durch das Zuordnen und Zusammenfügen von Szenen enge Relationen zwischen verschiedenen Handlungen. Den Aktionen wird eine Relevanz gegeben, die erst durch dieses Zusammenfügen konstituiert wird. Aus ihrem ursprünglichen Kontext werden die Handlungen zum Teil herausgenommen und in einen neuen, erst durch Wisemans spezifische Entscheidungen beim Schnitt entstandenen Zusammenhang gesetzt. Als Beispiel kann hier aus dem Film HIGH SCHOOL die Szene einer Diskussion über Rollenbilder der Frau in der jüdischen Familie genannt werden, der unmittelbar eine Rede über weibliche Sexualität und das Verhalten von Frauen in der US-amerikanischen Gesellschaft folgt. Gegen Ende des Films ist in ähnlicher Form eine Rede über sexuelle Aufklärung zu sehen.

Die Bedeutung der Szenen wird durch ihre Aneinanderreihung intensiviert, der Blick auf das Ganze – hier die schulischen Praktiken der Übermittlung von etablierten Rollenbildern und Ideologien – hervorgehoben. Auch andere Szenen, die zwar zeitlich und thematisch unabhängig von den vorausgehenden oder nachfolgenden Handlungen sind, erlangen im Kontext zueinander ihre eigentliche Bedeutung.

4.2 Mosaikstruktur als Abbild der Kommunikation

Wisemans nicht-chronologische Aneinanderreihung von Szenen und Sequenzen wird als Mosaikstruktur bezeichnet.¹⁵⁹ Jedes einzelne Ereignis fügt dem gesamten vermittelten Bild einer Organisation ein neues Element hinzu. Dabei werden in der Strukturierung nicht die Ursachen der institutionellen Ausprägungen erfasst, sondern nur deren Kommunikations- und Lösungsfindungsprozesse.

„Diese [Anm. d. Verfassers: die Mosaikstruktur] systematisiert dabei eben nicht die Teilbereiche einer Organisation, sondern verdeutlicht so etwas wie institutionelle Variationen und somit auch institutionelle Leistungen [...]“¹⁶⁰

Der Zusammenhang zwischen Sequenzen erstreckt sich auf einer rein institutionellen Ebene, insofern mehrere Sequenzen eine Variation institutioneller Handlungsweisen und Kommunikation sind. Diese Relation konstituiert die Struktur eines Wiseman-Films. Voneinander isolierte und unverbundene Sequenzen werden in einen Konnex gestellt, der sich über eine Chronologie hinwegsetzt und örtlich nur die Institution als gemeinsamen Ausgangspunkt hat. Es wird künstlich eine Form kreiert, die ursprünglich so nicht vorhanden war. Diese Form setzt sich über eine narrative Entwicklung hinweg, sie funktioniert nicht innerhalb eines erzählenden Kontextes.

Die Gesamtheit der Szenen ist nicht narrativ sondern eher poetisch organisiert, und zwar als ein Mosaik. Nur die einzelnen Teile haben eine diegetische Unität. Zwischen den Sequenzen wird selten eine chronologische oder kausale Beziehung konstruiert.¹⁶¹

„Lacking narrative structure Wiseman's film also lack this kind of linear-causality explanation of events.“¹⁶²

Besonders das Fehlen einer linearen kausalen Erklärung von Geschehnissen auf Grund der strukturellen Anordnung ist in Bezug auf Wisemans Montage interessant. Die Filme

159 Der Begriff der Mosaikstruktur wurde in Bezug auf Wisemans Filme erstmals 1981 von Bill Nichols in seinem Text „Frederick Wiseman's Documentaries: Theory and Structure“ verwendet. In: Nichols, Bill: *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and in Other Media*. S. 208 – 236. Bloomington: Indiana University Press, 1981. Dieser Text wird als eine Basisquelle dieses Kapitels herangezogen.

160 Stauff, Markus: *Zur Sichtbarkeit von Gesellschaft. Institutionen in den Filmen von Frederick Wiseman und in US-amerikanischen Fernsehserien*. In: Hohenberger, Eva (Hrsg.): *Frederick Wiseman. Kino des Sozialen*. Berlin: Vorwerk 8, 2009. S. 94.

161 Vgl. Nichols, Bill: *Ideology and the Image*, a.a.O., S. 211.

162 Ebd. 212.

sind in einzelne Bestandteile aufgesplittet, die kein Abhängigkeitsverhältnis untereinander oder keine gegenseitige Bereicherung im Sinne eines Aufbaus einer Erklärung von Problemen ermöglichen. Diese Tatsache ist auch auf die institutionelle Wahrnehmung der KlientInnen und ArbeiterInnen zurückzuführen. Denn diese Menschen sind jeweils nur mit Ausschnitten institutioneller Realität konfrontiert, die sich nicht eigenständig erklären oder bestimmen lassen, da sie nur zum Teil von äußerlich sichtbaren institutionellen Codes bestimmt werden. Die Institution gibt nicht nur die Struktur der Handlungen und Kommunikationen der ArbeiterInnen vor, sondern auch die Struktur der Filme:

“In Wiseman's films the agents carry out functions determined by the institutional structure in which they are embedded rather than by a narrative structure. The institution imposes certain functions and excludes others; it acts like a code or a langue similar to a narrative code. Like a narrative code it is extracinematic but capable of being recruited into a cinematic structure.”¹⁶³

Die Mosaikstruktur ist damit nur eine Folge der institutionellen Konstruktion und versucht sie in eine filmische Struktur zu transferieren. Letztere wiederum lässt die Ähnlichkeiten und Differenzen von Verhaltensweisen in den Vordergrund rücken. Diverse Handlungsmuster werden vergleichend aneinandergereiht, wodurch eine Abwägung und ein Urteil in Bezug auf deren Qualitäten ermöglicht werden.

“Wiseman's films [...] are associational rather than expository, or poetic rather than assertive or narrative.”¹⁶⁴

Die Filme erklären keine organisationalen Handlungsweisen oder Probleme, sondern werfen Assoziationen zwischen den verschiedenen Handlungsmustern auf. Es handelt sich dabei nicht um geschlossene, sondern offene Handlungen, da die Konsequenzen der Aktionen meist ausgespart bleiben. Verbindungen und Beziehungen werden zwischen den verschiedenen Kommunikationen der Charaktere erstellt, sofern nicht ohnehin schon auf Grund der institutionellen Rahmenbedingungen zahlreiche Analogien unter den Verhaltensweisen vorhanden sind.

Die Dialoge in den verschiedenen Sequenzen weisen häufig einen gemeinsamen Sinngehalt oder Parallelen auf. So wird im Film HIGH SCHOOL in einer Klasse, in der sich

163 Nichols, Bill: Ideology and the Image, a.a.O., S. 213.

164 Nichols, Bill: Ideology and the Image, a.a.O., S. 211.

nur Jungen befinden über patriarchale und matriarchale Familienstrukturen gesprochen. In der direkt darauf folgenden Szenen wird vor einer Versammlung von SchülerInnen über das Übel von Promiskuität und über das Einnehmen der Anti-Baby-Pille referiert. Es wird in beiden Szenen über Ideologien und über das Verhalten innerhalb von Geschlechterrollen gesprochen. Dabei handelt es sich um Szenen, die weder kausal, noch chronologisch oder räumlich in direkter Verbindung zueinander stehen. Sie haben eine thematische Analogie, die sich nur durch ihre direkte Aneinanderreihung im Film konkretisiert.

Die Zusammensetzung der einzelnen Elemente erzeugt wie bei einem Puzzle ein immer konkreteres Bild. Trotzdem werden in Wisemans Filmen mit jeder neuen Szene auch neue Fragen aufgeworfen, da die direkten Absichten der Handlungen und deren Rahmenbedingungen jeweils unbekannt bleiben.

„Die narrative Kausalität wird so stark beschränkt, dass die Aufmerksamkeit weder auf den „Ausgang“ noch auf die „Absichten“ gelenkt wird, sondern stattdessen auf das Verhältnis von wiederholbaren Formen, Ressourcen und variierenden Taktiken des Verhaltens und Entscheidens.“¹⁶⁵

Die Filme beschränken sich fast ausschließlich auf diese Ausdrücke von Entschlüssen, Konventionen und auf Erscheinungsformen institutioneller Verständigung. Doch wie eine Entscheidung ausgeht bzw. welche Auswirkungen sie auf die Betroffenen hat, wird in den Filmen nicht gezeigt. Im Film JUVENILE COURT werden zum Beispiel nie die Konsequenzen der richterlichen Entscheidungen in ihrer Endgültigkeit gezeigt. Es wird nicht sichtbar, was diese Entscheidungen für das Leben der Betroffenen bedeuten.

Es werden Entscheidungs- und Lösungsfindungsprozesse aneinandergereiht, die einer institutionellen Maxime folgen. In HIGH SCHOOL gilt das für die verschiedenen Unterrichts- und Autoritätspraktiken der LehrerInnen. Es handelt sich dabei um Praktiken, wie Strafen, die zu einer Lösung von Problemen gedacht sind und deren Ausübung institutionelle Vorgaben sicherstellen soll.

Isolierte Sequenzen werden in eine gemeinsame, eine Verbindung herstellende Struktur eingebettet. Durch die spezifische Anordnung der Szenen und Sequenzen werden manche Elemente sichtbarer, die in der normalen Folge eher weniger hervorstechen

165 Stauff, Markus: Zur Sichtbarkeit von Gesellschaft, a.a.O., S.95.

würden, obwohl sie von hoher Relevanz sind und für das Verständnis der Institution wesentlich. Erst in der Relation kann sich ihre Bedeutung voll entfalten.

Der Strukturierungsaspekt von Wisemans Schaffen ist auf das Entwickeln einer Theorie aufgebaut. Diese soll isolierte, unzusammenhängende Sequenzen zueinander in Verbindung setzen. Wiseman beschreibt diese Theorie folgendermaßen:

“[...] figuring out what each sequence means and then trying to figure out how it either contradicts or adds to or explains in some way some other sequence in the film. Then you try to determine the effect of a particular sequence on the point of view of the film.”¹⁶⁶

Diese Theorie ist im Film HIGH SCHOOL auf Maßnahmen konzentriert, die alle in verschiedener Weise eine Konformität der SchülerInnen beabsichtigen. Das Vorhaben ist jedoch vor allem durch die spezifische Anordnung der Sequenzen zu erkennen. Verhalten, das von diesen ideologischen Absichten abweicht, wird auf unterschiedliche Weise behandelt. Die Szenen des Films thematisieren den Umgang mit abweichendem Habitus und dem Versuch einer Anpassung der SchülerInnen an gesellschaftlich anerkannte Werte. Dabei soll die Struktur nicht zu viel zeigen oder erklären. Das Material sagt etwas aus, das nur durch die spezifische Anordnung entsteht und nicht durch eine arbiträre Reihung ebenso zu Stande kommen könnte. Und genau in dieser Anordnung liegt laut Wiseman der Standpunkt des Films. Dieser Standpunkt entwickelt sich durch die in der Strukturierung hervortretende Abstraktion der Geschehnisse.¹⁶⁷

Wisemans Montage lässt neue Interdependenzen zwischen den Geschehnissen einzelner Szenen und Sequenzen entstehen, die zuvor nicht direkt in den am Drehort vorhandenen Begebenheiten sichtbar waren.

“[...] And the success depends on the extent to which the whole film creates the illusion that these events have in fact some connection with each other. But it can create that illusion if in fact the process that led you to the conclusion that there is a relationship seems to have some validity in terms of the final form of the film.”¹⁶⁸

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

167 Vgl. ebd.

168 Halberstadt, Ira: An Interview with Fred Wiseman, a.a.O., S. 304.

Wiseman misst den Erfolg eines Films genau an dieser Herstellung von Verbindungen. Die Validität dieser möglicherweise auch illusorischen Verbindungen kann durch die endgültige Form des Films offenbart werden. Am Ende des Films HIGH SCHOOL wird von der Direktorin ein Brief gelesen, der den von der Schule durchgeführten Entindividualisierungsprozess genau auf den Punkt bringt. Ein ehemaliger Schüler, der kurz vor einem Einsatz im Vietnamkrieg ist, schreibt darin unter anderem: „I'm only a body doing a job.“ Die Direktorin sieht in dem Brief jedoch eine Bestätigung der erfolgreichen Arbeit der Schule. Wie sehr dieser Junge sich von einem eigenständigen Verhalten entfernt hat, wie sehr die Ideologie der Schule gewirkt hat und in welche Richtung die Praktiken der Schule führen, wird in diesem Brief noch einmal zusammengefasst.

Fakten bekommen eine Bedeutung in der Relation mit anderen Szenen und Sequenzen, durch die sichtbaren Differenzen oder Analogien der Praktiken institutioneller Kommunikation.¹⁶⁹ Am Beispiel des Films HIGH SCHOOL wurde diese Bedeutung am Ende des Films noch einmal hervorgehoben und verdeutlicht. In Filmen oder an spezifischen Stellen, wo die Bedeutung nur unzureichend konkret vermittelt wird, ist die Interpretation der RezipientInnen gefordert. Sie müssen die Tatsachen während der Rezeption in einen breiteren Kontext einfügen.¹⁷⁰

“[...] there may still be only a weak sense of constructed meaning, of a textual voice addressing us.”¹⁷¹

Wiseman konstruiert durch die Montage kontextuelle Bedeutungen, in denen sich sein eigener Zugang zum Material widerspiegelt. Die thematischen Relationen zwischen Szenen und Sequenzen sind von Wiseman bewusst ausgewählt, da sie einen Sinngehalt konstruieren, der erst durch ihre Anordnung und durch ihre Beziehungen zueinander entsteht und in ihren einzelnen Bestandteilen nicht erkennbar wäre. Die so entstehende Struktur lässt sich allerdings auch auf die Institutionen bzw. auf die sozialen Gegebenheiten zurückführen:

169 Vgl. Nichols, Bill: The Voice of Documentary. In: Rosenthal, Alan / Corner, John (Hrsg.): New challenges for documentary. Manchester: Manchester University Press, 2005. S. 22.

170 Mehr dazu im Kapitel 4.2.2 Interpretationsverantwortung der RezipientInnen

171 Nichols, Bill: The Voice of Documentary, a.a.O., S. 22.

“It assumes that social events have multiple causes and must be analyzed as webs of interconnecting influences and patterns. It is dialectical rather than mechanical.”¹⁷²

Da soziale Geschehnisse und Austauschprozesse viele Ursachen, Auswirkungen und Ausprägungen haben, muss eine Struktur angewendet werden, die möglichst alle Facetten dieser Prozesse in den Institutionen wiedergibt.

Die Vernetzung der Sequenzen beruht dabei auf den bereits von der Institution vorgegebenen Handlungsmöglichkeiten. Sequenzen bzw. Handlungsmuster werden untereinander entweder ablehnend oder bestätigend verbunden. Es handelt sich dabei um zeitnah aufeinander folgende Sequenzen, die nicht durch eine Kausalbeziehung verknüpft sind. So entstehende Analogien zwischen den Kommunikationen innerhalb der Sequenzen sind auf die gemeinsamen institutionellen Vorgaben zurückzuführen.

Die Sinnhaftigkeit der spezifischen Anordnung der Ereignisse wird durch deren Gemeinsamkeiten, aber auch von Gegensätzlichkeiten begründet. Gegensätze zwischen den Sequenzen entstehen meist durch Abweichungen von den institutionellen Regeln. In der Zusammensetzung der einzelnen Abschnitte manifestiert sich eine Synthese, deren Wahrheitsgehalt die einzelnen Ausgangssequenzen übertrifft und ihren gegenseitigen Widerspruch aufhebt. Im Film JUVENILE COURT befürwortet der Jugendrichter Turner im Fall des Jugendlichen Singleton die Aussage seines Anwalts, dass Singleton die Kontrolle verloren hat und momentan keine Entscheidung bezüglich eines Gerichtsverfahrens treffen kann. In einer früheren Szene des Films nimmt der Jugendrichter in einer ähnlichen Situation die genaue Gegenposition zu seiner Handlung ein. Sein jetziges Verhalten steht im Widerspruch zu seinem zuvor getätigten Verhalten. In der Betrachtung der Gesamtsituation am Jugendgericht ist jedoch ein besseres Verständnis seines oppositionellen Handelns möglich. Die Aneinanderreihung dieser disparaten Handlungen erzeugt einen umfangreicheren Blick auf das Jugendgericht, in dem Entscheidungen unter Zeitdruck, unter persönlichem Abwiegen und unter institutionellen Verhaltensvorgaben zu Stande kommen. Die Aussagekraft des Films vergrößert sich durch die Eingliederung dieser widersprüchlichen Verhaltensweisen, denn die Zwänge innerhalb der Institution werden erst dadurch sichtbar.

Der Informationsgehalt der Filme wird dabei bis zum Ende erweitert, denn jedes neue Ereignis rückt bereits gesehene Ereignisse wieder in ein neues Licht. Die Summe der

172 Nichols, Bill: Ideology and the Image, a.a.O., S. 212.

Vorkommnisse ist mehr als eine bloße Addition oder Aneinanderreihung der einzelnen Abschnitte.

“[...] what it adds up to is a more generalizing statement that both extends the issues that the film has presented and makes them seem in a somewhat different light or perspective than the individual encounters suggest on their own. And I’m specifically avoiding making the generalized statement.”¹⁷³

Diese Summe der einzelnen Sequenzen häuft sich zu einer generelleren Aussage über die institutionellen Handlungsmuster zusammen. Es wird durch die Zusammensetzung, die niemals komplett ist, ein Bild erzeugt, welches über die Aussage der einzelnen Teile hinausgeht. Jedes Stück trägt dazu bei, die Gesamtheit der institutionellen Settings besser zu verstehen. Doch trotzdem wird dieses Bild niemals vervollständigt, denn es bleibt immer etwas offen. Wiseman vermeidet es, diese generellere Aussage direkt anzuführen.

Jedes neue Ereignis bedeutet einen neuen Mosaikteil und eröffnet wieder neue Sichtweisen auf bisherige Szenen und Sequenzen:

“The addition of new facets in Wiseman's films helps complete our picture but also constitutes it in such a way that completion in any absolute sense becomes impossible (each new facet proposes a new lack at the same time as it fills in a previous one).”¹⁷⁴

Jede Szene und jede Sequenz ist nur ein Ausschnitt einer längeren Handlung, geht nicht vom Anfang und dem Grund der Handlung aus und endet auch nicht mit einer endgültigen Lösung.

Was durch die Mosaikstruktur nicht ermöglicht wird, ist ein genaueres Betrachten einzelner Charaktere. Sie können ihre Handlungen und Aussagen niemals erklären oder in einen größeren Kontext stellen. Da die folgende Sequenz schon wieder neue Charaktere und eine neue Begegnung zwischen MitarbeiterInnen der Institution und eines die

173 Rapold, Nicolas: Truer Than Fiction. Frederick Wiseman on the connections between drama and documentary.
In: Moving Image Source.
<http://www.movingimagesource.us/articles/truer-than-fiction-20080821>
Zugriff: 07.06.2010.

174 Nichols, Bill: Ideology and the Image, a.a.O., S. 211.

Einrichtung aufsuchenden Menschen beinhaltet, können sich die Figuren nicht über mehrere Sequenzen hinweg entwickeln, wie es in einer narrativen Struktur der Fall wäre.

“In this respect the facets of Wiseman's mosaics evoke the similarity of encounters, the characteristic profile of typical communication at the interface between an institution and those who encounter it [...]”¹⁷⁵

Wiseman beobachtet schließlich nur einen bestimmten Aspekt der Institutionen, nämlich deren Berührungsfläche mit der Gesellschaft. Dieser Kontakt bedeutet dabei auch immer eine deutliche Abgrenzung von den die Organisation aufsuchenden Menschen, da der institutionelle Code genaue Kommunikationsverhalten in der Einrichtung vorschreibt. Durch die von der Mosaikstruktur begünstigten Variationen verschiedener Kommunikationsformen und Aussagen wird ersichtlich, in welchen Varianten die jeweilige Institution mit den sich in ihr befindenden Menschen umgeht. Dabei ist es eben kein einheitlicher, lediglich von den institutionellen Vorgaben bestimmter Kommunikationsstil und Inhalt, sondern ein Aushandeln zwischen diesen Vorgaben, den Intentionen der dort beschäftigten ArbeiterInnen und den Absichten der Menschen, die dort eine Leistung erbitten. Unter diesen drei Aspekten der Kommunikation werden bei Wisemans Filmen so wie im Alltag jeder sozialen Einrichtung einmal die eine und einmal die andere Person hervorgehoben oder in den Hintergrund gedrängt.

Die in Wisemans Filmen in der Montage aneinander gereihten Kommunikationsvorgänge sind immer von unterschiedlichen Situationen sowie von den agierenden Personen und ihrer jeweiligen Einschätzung der eigenen Lage und der Rolle der Einrichtung abhängig. Die Handlungen und Dialoge stehen in keinem direkten Zusammenhang zueinander, sondern stets bloß in Abhängigkeit zu den eben angesprochenen drei Aspekten und ergeben sich aus einer Mischung äußerer und innerer Zwänge. Die jeweilige Kommunikation ist ein Abwägen der äußeren Zwängen, also der Zwänge der Institution und der inneren, von den beteiligten Personen sich selbst auferlegten Zwänge. Dadurch, dass auch die Rahmenbedingungen der Institution von den dort arbeitenden Menschen subjektiv interpretiert werden können, entsteht eine zusätzliche variable Komponente, die zu der Verschiedenheit der einzelnen Aushandlungen und Aussagen beiträgt.

¹⁷⁵ Nichols, Bill: Ideology and the Image, a.a.O., S. 217.

„A later event does not occur because of a previous event as it does in narrative: rather any occurs because of the constraints imposed upon all events (within a given system – in Wiseman's case, the system governed by the institutional code)“¹⁷⁶

In jeder einzelnen Sequenz wird eine Lösung für ein bestimmtes Problem gesucht. In manchen Fällen wird dabei die spezifische Aufgabe der Institution und deren Spielraum in der Entscheidungs- und Lösungsfindung nicht erläutert. Jedoch hängen in jedem Fall das Treffen einer Entscheidung und das Finden einer Lösung von den Zwängen der institutionellen Rahmenbedingungen bzw. des institutionellen Codes ab.

Es stehen genau dadurch mehr die den Begegnungen auferlegten Zwänge im Mittelpunkt als kausale oder deterministische Entwicklungen von Szene zu Szene oder von Sequenz zu Sequenz.

Es ist weniger nach der Ursache der verschiedenen Handlungen oder Aussagen zu fragen, als danach, welche Rahmenbedingungen wirken, sodass diese Geschehnisse zu Stande kommen und wie es zu Wiederholungen bestimmter Handlungsmuster oder Ähnlichkeiten unter ihnen kommen kann.¹⁷⁷

Die Mosaikstruktur ist somit eine Gliederung in der Wiseman genau bedenkt, welche Aspekte der institutionellen Kommunikation gezeigt werden, wie diese aufeinander zu folgen haben und wie diese zueinander in Verbindung stehen können. In ihrer Gesamtheit wird mehr über die Institution und deren Rahmenbedingungen im Umgang mit Menschen gezeigt, als es durch das Verfolgen einer einzelnen Fallgeschichte oder eines einzelnen Problems möglich wäre. In der täglichen Praxis einer Institution gibt es, ähnlich der Mosaikstruktur, auch zahlreiche Begegnungen mit unterschiedlichen Menschen und Anliegen. In der Strukturierung dieser Begegnungen entfaltet sich die Einstellung Wisemans gegenüber dem Material.

4.2.1 Multiperspektivität als Folge der Struktur

Die mosaikförmige Gliederung begünstigt eine multiperspektivische Sicht auf die einzelnen Problemlagen. Die Multiperspektivität ist auf die verschiedenen Folgen der Probleme und auf unterschiedliche Lösungsstrategien innerhalb der Institutionen beschränkt. Durch die

¹⁷⁶ Nichols, Bill: *Ideology and the Image*, a.a.O., S. 217 ff.

¹⁷⁷ Vgl. ebd. S. 217.

Vielzahl der Charaktere ergeben sich mannigfaltige Sichtweisen. Aber es ist nicht möglich, diese in ihrer Gesamtheit zu erfassen. Es kommt nur zu einem kleinen Ausschnitt der Realität der Akteure. Es ist ein Segment der Probleme und eines der institutionellen Vorgänge, die diese Personen betreffen.

“Every event has multiple narrative antecedents as well as multiple narrative consequences”¹⁷⁸

Was jedoch die Vorgeschichten der Problemlagen sind, was sich außerhalb der Institution zuträgt und was die Tätigkeit der Hilfe suchenden Akteure schließlich alles beeinflussen könnte, wird niemals gezeigt – nicht wie es in ihrem zu Hause aussieht und nicht wodurch genau ihre Probleme verursacht werden. Wiseman konzentriert sich auf die Konsequenzen der Problemlagen und auf deren Lösungsversuche.

Die Angestellten der Institutionen befolgen dabei bestimmte Aufgaben innerhalb der Institution. Diese definieren die Ansätze der Lösungsversuche und können dabei im Film mehrmals auftauchen, um bestimmte Elemente institutioneller Charakteristika zu vermitteln. Sie sind dabei fast nie nur einem einzelnen Charakter zugeschrieben. Es wird von Fall zu Fall gesprungen. Nur selten tauchen einzelne Charaktere mehr als einmal in einem Film auf.

Als Beispiel wäre hier der Jugendrichter Turner aus JUVENILE COURT anzuführen, der im Film häufiger vorkommt und dadurch einen größeren Stellenwert und mehr Aufmerksamkeit einnimmt als andere Personen. Dieser Richter ist jedoch eine Ausnahme im Schaffen Wisemans.

Die Charaktere lassen sich aber auch im Sinne ihrer Funktionen innerhalb der sozialen Einrichtungen beschreiben und infolge dessen durch sie ersetzen. Sie stehen für bestimmte Funktionen und deren Beziehungen zueinander.¹⁷⁹

Der institutionelle Code schreibt dabei den Charakteren bestimmte Funktionen zu und verbietet wiederum andere Funktionen und Verhaltensweisen. Äußerungen und Handlungen sind von der Funktion innerhalb der von Wiseman abgebildeten sozialen Institution bestimmt.¹⁸⁰

178 Abbott, Andrew: From Causes to Events. Notes on Narrative Positivism. In: Sociological Methods & Research. Vol.20, No.4, May 1992, S. 438.

179 Vgl. Nichols, Bill: Ideology and the Image, a.a.O., S. 214.

180 Vergleiche dazu Kapitel 3.5.5 und Kapitel 4.2

Es ergeben sich verschiedene Sichtweisen auf diese Funktionen, da diese wiederholt werden, jedoch in unterschiedlicher Ausprägung. Eine multiperspektivische Sicht auf diese Formen institutioneller Funktionen und Kommunikationen begründet sich schließlich in der institutionellen Konstitution an sich:

„If the social world is conceptualized in terms of stories, one immediately faces the problem that every event lies in many narratives at once.“¹⁸¹

Soziale Szenarien haben multiple Ausprägungen und müssen daher multiperspektivisch bearbeitet werden, um sie möglichst allumfassend wiedergeben zu können. Die einzelnen Geschichten eines sozialen Geschehens sind hier die einzelnen Geschichten innerhalb der jeweiligen Szenen. Wiseman gelingt es dadurch, möglichst viele Blickweisen auf die Funktionen innerhalb des institutionellen Raums zu legen. Diese Multiperspektivität zu verfolgen ohne dabei Verwirrung zu stiften, bedarf einer durchdachten Konstruktion. In der Strukturierung versucht er, einen Film so zu konstruieren, dass Beziehungen zwischen disparaten Geschehnissen und Personen herausgefiltert und in eine vereinigte, stimmige aber immer noch offene Form gebracht werden.¹⁸²

Diese offene Form charakterisiert sich durch vielseitige Perspektiven auf oft ein und dasselbe Problem. Institutionelle Zwänge werden in ihren verschiedenen Ausdrücken aneinandergereiht. Diese Zwänge reflektieren eine komplizierte und von Ambiguität gezeichnete Realität. Die Rollen bzw. Funktionen der Angestellten der Institutionen können nicht immer mit ihren persönlichen Anliegen und individuellen Lösungsstrategien in Übereinstimmung gebracht werden. Jede Tat kann somit vielschichtig ausgelegt werden, da oft nur erahnt werden kann, wie groß der institutionelle und wie groß der persönliche Einfluss ist:

“One of my goals is always to deal with the ambiguity and complexity that I find in any subject. Even the simplest human act can be subject to multiple interpretations or have multiple causes.“¹⁸³

181 Abbott, Andrew: From Causes to Events. Notes on Narrative Positivism. In: Sociological Methods & Research. Vol.20, No.4, May 1992. S.438.

182 Vgl. Atkins, Thomas R.: The films of Frederick Wiseman. American Institution. In: Sight and Sound. Vol.43. No.4, October 1974. S. 233.

183 Walker, Jesse: Let the Viewer Decide. Documentarian Frederick Wiseman on free speech, complexity, and the trouble with Michael Moore. In: Reason.
<http://reason.com/archives/2007/11/16/let-the-viewer-decide>
Zugriff: 07.06.2010

Aus diesem Grund stehen die Szenen multiperspektivisch und offen zueinander, um keine einseitige Auslegung der Handlungen zu begünstigen.

Laut Wiseman gibt es auch in dem teils stark subjektiv geprägten Erstlingswerk TITICUT FOLLIES “scenes where you see a guard or a doctor or a social worker being cruel to an inmate. But there are other situations where they’re being kind. Some of them are both kind and cruel, if not simultaneously then serially.”¹⁸⁴

Das Gespräch zwischen Dr. Ross und dem Patienten Mitch ist sowohl durch abgestumpfte und unsensible Fragestellungen geprägt, als auch schließlich durch die Anmerkung, dass der Patient hier Hilfe bekommen kann. Dabei überwiegt zwar die negative Seite des Arztes, doch kann ihm gegen Ende des Gesprächs ebenso ein gewisses Einfühlungsvermögen zugeschrieben werden.

Der Multiperspektivismus Wisemans kann als weitere Ausprägung von Wisemans Unbestimmtheit gesehen werden, wie auch bereits sein Umgang mit Zeit und Raum.¹⁸⁵ Er lässt sich weder auf bestimmte Charaktere ein noch auf festgelegte zeitliche oder räumliche Zusammenhänge zwischen den Vorgängen. Das Wechseln der Perspektive bzw. der Charaktere geht schließlich einher mit dem Wechsel von Zeit und Raum. Es ist dies ein Modus, der sich von jeder Form der Identifizierung löst und den Blick auf einen größeren Kontext richtet. Begünstigt durch die Multiperspektivität wird den ZuseherInnen eine offenere Meinungsentfaltung zu den Themen ermöglicht.

4.2.2 Interpretationsverantwortung der RezipientInnen

Nicht nur wegen dem Fehlen eines kausalen Zusammenhangs zwischen den Szenen, einem Voice-Over-Kommentar oder Interviews, wird den ZuschauerInnen mehr Eigenverantwortung und Aufmerksamkeit zugemutet, als in herkömmlichen Filmen. Die Szenen und Sequenzen müssen oft selbstständig in einen sinnhaften Kontext gestellt werden.

Seine Form der Montage zielt auf einen Modus aktiver, kritisch urteilender Rezeption.¹⁸⁶ Gerade die eben erläuterte Mosaikstruktur ist es, die durch das Aufgeben kohärenter, narrativer Strukturen, von den RezipientInnen eine Auflösung der künstlich geformten Zusammenhänge erfordert.

¹⁸⁴ Walker, Jesse: Let the Viewer Decide, a.a.O.

¹⁸⁵ Cholodenko, Alan: “The Borders of Our Lives”: Frederick Wiseman, Jean Baudrillard, And The Question of The Documentary.

http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol1_2/cholodenko.htm

Zugriff: 07.06.2010.

¹⁸⁶ Nichols, Bill: Ideology and the Image, a.a.O., S. 235.

Durch das bereits erwähnte Fehlen von Erklärungen oder spezifischen Erläuterungen thematischer Interpendenzen zwischen Szenen oder Sequenzen bedarf es sehr viel eigenes Denken seitens der ZuseherInnen. Dieser von den herrschenden Sehgewohnheiten divergierende Ansatz ist ein großes Anliegen Wisemans, um auf die oft vergessenen Kompetenzen der RezipientInnen aufmerksam zu machen.¹⁸⁷

Die Filme benötigen eine aktive Partizipation während der Rezeption und ermöglichen es, heterogene Interpretationen zuzulassen. Aus diesem Grund wurden sie auch mit Rorschach-Tests verglichen, wo jeder Mensch in die präsentierten Bilder hineinlesen kann, was er/sie will.¹⁸⁸

Die starke Tendenz, Wisemans Werke als Rorschach-Tests zu sehen, beruht auch auf der Tatsache, dass die von ihm behandelten Institutionen den meisten RezipientInnen der Filme vertraut sind und durch die Struktur der Filme einer freien Interpretation unterliegen. Die Reaktionen der ZuseherInnen können eine Funktion der Prädisposition gegenüber den Institutionen und Wisemans markanten und subjektiven Stil einnehmen.¹⁸⁹ Ein Mensch steht entweder abneigend oder befürwortend gewissen Aussagen und Handlungen gegenüber. Die Filme selbst implizieren keine direkten Haltungspräferenzen gegenüber bestimmten Themen. Weil sich Wiseman mit einer eigenen Meinungsvermittlung eher zurückhält, erfährt man viel über die Grundeinstellung der RezipientInnen gegenüber den von Wiseman abgehandelten Themen.

Als gutes Beispiel dafür gilt die Rezeption des Films HIGH SCHOOL. Der Film hatte sehr unterschiedliche Wirkungen auf RezipientInnen. So gab es unter Wisemans Anwesenheit bei einem Screening in einer Vorstadt von Boston sehr geteilte und unterschiedliche Meinungen zum Film. Viele StudentInnen denunzierten ihre eigene Schule aufgrund der Ähnlichkeit zu jener im Film. Die Eltern jedoch waren der Meinung, dass die porträtierte Schule gut sei, da sie Autorität, Werte harter Arbeit und eine realistische Einstellung dem College gegenüber vermittelt.¹⁹⁰

Dieser Vorfall zeigt, wie sehr diese Reaktionen von der vorher gefassten bzw. vorhandenen Meinung von der Institution abhängig sind. Vorurteile, Erwartungen, Sichtweisen und Vorstellungen gegenüber Handlungsmustern werden entweder bestätigt

187 Vgl. McKay, Jim: A Discussion with Frederick Wiseman, Part I.
http://www.indiewire.com/article/a_discussion_with_frederick_wiseman_part_i.
Letzter Abruf am: 07.06.2010

188 Vgl. Nichols, Bill: Ideology and the Image, a.a.O., S. 209.

189 Vgl. ebd.

190 Vgl. Jacobs, Lewis: The Documentary Tradition. From Nanook to Woodstock. New York: Hopkinson and Blake, 1971. S. 481.

oder nicht erfüllt. Abhängig sind diese Vorgänge von der spezifischen Einstellung einer Person gegenüber den Aufgaben einer Institution.

“Other filmmakers might see this incident as evidence of failure, an inability to make one’s point of view clear, but Wiseman does not. He intended HIGH SCHOOL as a study of middle-class ideology, in which the teachers and the school’s operating values (as opposed to its announced values) acted as surrogates for the parents and their values, and the kids got pounded into shape. The response showed how correctly he perceived the school; the kids watching the film may have seen their position clear for the first time.”¹⁹¹

Was für manche eine harsche Kritik an der Schule ist, ist für andere ein ehrliches Porträt. Louise Day Hicks, ein Mitglied des Boston school committee sagte zum Film: „Mr. Wiseman that was a wonderful high school!“ ¹⁹²

Wisemans offene Haltung den Inhalten gegenüber wird in den Reaktionen der RezipientInnen bestätigt. Für den Filmemacher lassen sich diese gegensätzlichen Auslegungen seiner Filme auf die differierenden Werte von Menschen zurückzuführen. Es ist keine Schwäche der Filme, da jeder eine andere Perspektive auf bestimmte Ereignisse legt, je nach persönlicher Einstellung und persönlichem Hintergrund.¹⁹³

“Few disagreed about the events and interactions displayed in the film; it was the interpretation of the material, by attribution, that complicated matters the most.”¹⁹⁴

Die Ereignisse an sich lassen also keine Widersprüche aufkommen, ihre Inhalte sind für jeden Menschen gleich verständlich. Aber wie das Material zu interpretieren sei, welche Kriterien man diesen Ereignissen auferlegt, ist von der persönlichen Interpretation der Geschehnisse bestimmt.

191 Vgl. Jacobs, Lewis: The Documentary Tradition, a.a.O., S. 481.

192 Peary, Gerald: Frederick Wiseman, a.a.O.

193 McKay, Jim: A Discussion with Frederick Wiseman, Part II. In: Indiewire.
http://www.indiewire.com/article/a_discussion_with_frederick_wiseman_part_ii
Zugriff: 07.06.2010.

194 Levin, Ben: American High: Documentary as Episodic Television. In: Rosenthal, Alan / Corner, John (Hrsg.): New Challenges for Documentary. Manchester: Manchester University Press, 2005. S. 328.

“[...] we have an illustration that reality is ambiguous, a complex mirror, that the “real” film takes place where the mind of the viewer meets the screen. It’s how the viewer interprets the events.”¹⁹⁵

Der Film entfaltet sich laut Wiseman durch die gedanklichen Vorgänge der RezipientInnen, die ganz spezifische Reaktionen auf die dargestellten Realitäten sind. Denn das Geschehen innerhalb der Institutionen ist an sich schon mehrdeutig und doppelbödig. Einzelne Begegnungen im Film können bereits mehrdeutige Botschaften liefern.

Ein Mangel an bzw. ein bewusster Verzicht auf jene Techniken, die die RezipientInnen mit den Subjekten der Filme vertraut machen, erfordert vom Publikum eine eigenständige Interpretation der Geschehnisse, die sie beobachten:

“The viewer, in short, is asked to be far more than a passive witness; he must become an active participant, working out his own meaning and deciding for himself how to relate to the events occurring on the screen.”¹⁹⁶

Eine passive Rezeption von Wisemans Filmen würde zu einem mangelnden Verständnis der Aussagen eines Films und der innerfilmischen Verbindungen zwischen den Einzelaussagen der Sequenzen führen. Da die Gliederung des Films die Verknüpfungen konstruiert, muss vor allem der Bereich des Schnitts bezüglich seiner Relevanz präzisiert werden.

Durch die Tatsache, dass in Wisemans Filmen die Geschehnisse fragmentiert, dekontextualisiert und ohne narrativen Hintergrund ausgebreitet werden, kann den Filmen ein offenerer und weniger auf Dramaturgie und Vorhersehbarkeit basierter Grundton zugesprochen werden. Die größere interpretatorische Verantwortung der Rezeption basiert schließlich auf der Mosaikstruktur, die kein Vorhersehen bestimmter Elemente ermöglicht, sondern eine rückwirkende Beziehung zu den Geschehnissen erfordert. Neue Informationsbruchstücke müssen in den Kontext bisheriger Informationen gerückt werden und verhindern es, logische Annahmen auf zukünftige Geschehnisse aufstellen zu können.¹⁹⁷

195 Peary, Gerald: Frederick Wiseman, a.a.O.

196 Atkins, Thomas R.: The films of Frederick Wiseman. American Institution. In: Sight and Sound. Vol.43. No.4, October 1974. S. 233.

197 Vgl. Nichols; Bill: Ideology and the Image, a.a.O., S. 216.

Vgl. dazu auch: Nichols, Bill: The Voice of Documentary, a.a.O., S. 22.

“Although his films are obviously the products of a strong viewpoint, he makes no editorial statement either directly through narration or indirectly through the interview technique[...].”¹⁹⁸

Die Feinheiten und Komplikationen der inhaltlichen Vorgänge müssen von den RezipientInnen völlig selbstständig erkannt und in den für sie passenden Kontext gestellt werden. Es wird ihnen in der Gliederung der Filme keine spezifische Botschaft und keine bestimmte Sichtweise nahegelegt. Sie müssen sich ihre eigene Interpretation der Tatsachen erarbeiten. Das Publikum muss sich eine persönliche Beziehung zum Material aufbauen und erkämpfen: “they have to fight the film, they have to say, 'What the hell's he trying to say with this?’”¹⁹⁹

Neben der erforderlichen Selbstorientierung der ZuseherInnen ist eine nur mangelhaft mögliche Identifizierung mit den Charakteren ein weiteres Spezifikum von Wisemans Filmen. Durch die Vielzahl an Charakteren, wird kein Identifikationsprozess zwischen ZuseherInnen und ProtagonistInnen, wie in vielen narrativen Filmen, ermöglicht. Dadurch kann die Aufmerksamkeit stärker auf die Themen und Inhalte gelegt werden.

198 Atkins, Thomas R.: The films of Frederick Wiseman. American Institution. In: Sight and Sound. Vol.43. No.4, October 1974. S. 233.

199 Graham, John: There are no simple solutions. Wiseman on Film Making and Viewing. In: Atkins, Thomas R. (Hrsg.): Frederick Wiseman. New York: Monarch Press, 1976. S. 37.

5 FAZIT

In meiner Bezugnahme auf Bill Nichols' Thesen zur Mosaikstruktur wird von mir nicht ohne Grund die Kommunikation innerhalb der Institution hervorgehoben. Zwar wurde auch in anderen Veröffentlichungen zu Wiseman auf diese Thesen verwiesen, doch der spezifische Konnex zwischen der Struktur der Filme und Wisemans Konzentration auf Institutionen wurde dabei nie in den Vordergrund gerückt. In all seinen Filmen sieht man Menschen stets in einer Kommunikation zueinander, in der sie nach Lösungen eines Problems suchen oder Informationen vermitteln, die den GesprächspartnerInnen nützlich sein sollen. Eine Fokussierung auf spezifische, in diesen Begegnungen sich offenbarende Situationen des Aushandelns ist an den gewählten Inhalten erkennbar. Wisemans Montage nimmt hier in Bezug auf die Ausprägungen der Kommunikation in den Institutionen eine wesentliche Rolle ein. Seine auf Chronologie verzichtende Struktur unterstreicht die in den Institutionen nicht vorhandene Kausalität zwischen verschiedenen Begegnungen und Konversationen. Es entsteht dabei eine multiperspektivische Sichtweise auf die Kommunikation durch eine Aneinanderreihung von Kommunikationsvorgängen die sich jeweils in feinen Nuancen unterscheiden und dabei aber auch jeweils gewisse Analogien aufweisen. Diese Form der Struktur gleicht einer Vernetzung verschiedener Ausprägungen von Begegnungen und Kommunikationen. Sie bewirkt dabei eine Neuordnung von Handlungskomponenten und ist im selben Zug eine gezielte Abbildung von sprachlichen und körperlichen Interaktionen innerhalb der Institutionen.

Die Struktur bringt zahlreiche Parallelen mit den täglichen Erfahrungen, die die betroffenen Menschen in den Kommunikationen erleben, ans Tageslicht. Sie steht in engem Zusammenhang mit Wisemans Wahl von sozialen Einrichtungen. Individuen werden – wie im Alltag der Institutionen auch – in der Struktur der Filme wie einzelne Fälle abgehandelt. Dementsprechend ist auch für eine Institution das Davor und Danach der Kommunikation genauso wie in den Filmen nicht vorhanden bzw. nicht sichtbar. Es gibt in den Filmen keine direkte Einsicht in das Leben der KlientInnen und ArbeiterInnen der Institutionen. Nur der Lebensausschnitt einer spezifischen Begegnung innerhalb der jeweiligen Institution wird im Film offenkundig. So wie in täglichen Begegnungen in Institutionen gibt es keine ausführlichen Vorgeschichten und kein längeres Verweilen bei einzelnen Personen. Die teils abrupt wirkende Aufeinanderfolge der Begegnungen in den Filmen, in denen Menschen auftreten und wieder verschwinden, ist in den institutionellen

Rahmenbedingungen begründet. Denn in Institutionen wird vom Personal nie über lange Zeit hinweg nur einem Menschen alleine die Aufmerksamkeit geschenkt oder nur ein einzelner Lösungsversuch von Problemen vollzogen. Es folgen hier immer zahlreiche Kontakte aufeinander. Genau deswegen gibt es in den Filmen auch fast keine langen Sequenzen, die an nur einer Person festhalten. Mehrere verschiedene Charaktere treten auf, die sich zwar in verschiedenen Situationen befinden, doch immer in Kommunikation mit AkteurInnen der Institution sind. Dadurch kommen verschiedene Facetten der Kommunikationen zum Vorschein, die eine höhere Aussagekraft über die Institutionen und der sich darin zutragenden Interaktionen zwischen Menschen ermöglichen. Die Erfahrungen von Individuen während ihrer Begegnungen in Institutionen sind von Differenzen und Analogien geprägt. Der Vielschichtigkeit der in Institutionen vorhandenen Kommunikationsvorgänge wird durch Wisemans Strukturierung besser Rechnung getragen, als bei einem Festhalten an einzelnen Individuen oder einzelnen Handlungsvorgängen.

Es gibt keine lückenlose Reihenfolge der Vorgänge und keine langen Verläufe ohne Unterbrechungen, da die Begegnungen alleine schon durch die Rahmenbedingungen der jeweiligen Institution eingeschränkt sind. Es gibt zeitliche und räumliche Vorgaben, die das Zusammentreffen der Menschen bestimmen. Diese Aspekte der Rahmenbedingungen und Zwänge kehrt die Struktur hervor und unterstreicht sie und daraus resultierende Bedingungen werden durch Gemeinsamkeiten zwischen den Interaktionspraktiken sichtbar.

Im Auge zu behalten, bleibt dabei auch, dass die Rahmenbedingungen auch eine Normierungsfunktion beinhalten, die in der Kommunikation seitens der Institution ein wesentlicher Faktor ist. Gesetzliche Regelungen, die auch starken Einfluss auf die ökonomische Ausstattung der Institutionen haben, bestimmen in hohem Maß wie mit den LeistungsempfängerInnen dieser Einrichtungen umzugehen ist.

Die Mosaikstruktur fördert eine adäquate Wiedergabe der vielfältigen Ausdrucksformen institutioneller Kommunikationsformen, in dem sie eben nicht bloß einen einzelnen Handlungsstrang oder ein Einzelschicksal verfolgt, sondern viele verschiedene Elemente erfasst, die alle Teil der von institutionellen Rahmenbedingungen geprägten Geschehnisse sind.

Besonders beachtenswert ist, wie sich bei Wiseman die Feinheiten der Struktur parallel zu den Inhalten verändert. Deutlich ersichtlich ist dies vor allem im Unterschied zwischen HIGH SCHOOL und JUVENILE COURT, wo die Interaktionen und die Prozesse des

Aushandeln länger dauern. Die längeren Gesprächspassagen und längeren Lösungsfindungsprozesse sind in den unterschiedlichen Rahmenbedingungen und Vorgaben zwischen den beiden behandelten Institutionen begründet.

Dem Aspekt des Einflusses der Inhalte auf die Montage wurde in der filmwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Wisemans Arbeit bisher zu wenig Beachtung geschenkt. Die Ergebnisse dieser Arbeit dürfen als ein Beitrag in der Forschung an Wisemans Mosaikstruktur gesehen werden, der einen Anstoß zu einer erweiterten wissenschaftlichen Auseinandersetzung bewirken möchte. Denn die Montage von Wisemans Filmen wurde seit den Beiträgen von Bill Nichols nicht mehr näher untersucht. Vor allem wurde nie der Konnex zwischen den institutionellen Kommunikationen und der Struktur ausführlich genug miteinbezogen. Es wäre erstrebenswert, wenn sich die Literatur hier in Zukunft genauer auf die Erforschung dieser Zusammenhänge konzentrierte.

Wünschenswert wären ebenfalls eine bessere Verfügbarkeit seiner Filme und eine möglicherweise damit einhergehende höhere Bekanntheit Wisemans. Dadurch würden sich unter Umständen auch mehr Filminteressierte und FilmwissenschaftlerInnen mit Wiseman beschäftigen und den Diskurs über sein Schaffen anregen.

6 ANHANG

6.1 BIBLIOGRAPHIE

- Abbott, Andrew (1992):** *From Causes to Events. Notes on Narrative Positivism.* In: Sociological Methods & Research. Vol.20, No.4, May 1992. S. 428 – 455.
- Armstrong, Dan (1988):** *Wiseman's Model and the Documentary Project: Toward a Radical Film Practice.* In: Rosenthal, Alan (Hrsg.): New Challenges for Documentary. 1. Aufl., S. 180 – 190, Berkely: University of California Press.
- Arthur, Paul (1993):** *Jargons of Authenticity. Three American Moments.* In: Renov, Michael (Hrsg.): Theorizing Documentary. 1.Aufl., S. 108–134, New York / London: Routledge.
- Atkins, Thomas R. (Hrsg.) (1976):** *Frederick Wiseman.* 1.Aufl., New York: Monarch Press.
- Atkins, Thomas R. (1976):** *Reality Fictions.* In: Atkins, Thomas R. (Hrsg.): Frederick Wiseman. 1.Aufl., S.74 – 90, New York: Monarch Press.
- Atkins, Thomas R. (1974):** *The films of Frederick Wiseman. American Institution.* In: Sight and Sound Vol.43 No.4, October 1974. S. 232-235.
- Barnouw, Erik (1993):** *Documentary. A history of the Non-fiction Film.* New York: Oxford University Press.
- Barsam, Richard M. (1992) :** *Nonfiction Film. A Critical History.* Bloomington: Indiana University Press.
- Bazin, André (1975):** *Was ist Kino?. Bausteine zur Theorie des Films.* Köln: Dumont.
- Benson, Thomas W./Anderson, Carolyn (2002):** *Reality Fictions. The Films of Frederick Wiseman.* 2.Aufl., Carbondale: University of Southern Illinois Press.
- Beyerle, Monika (1997):** *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre.* Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Beyerle, Monika (Hrsg.) (1991):** *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema.* Frankfurt/New York: Campus Verlag.
- Beyerle, Monika (1991):** *Das Direct Cinema und das Radical Cinema.* In: Beyerle, Monika (Hrsg.): Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema. S. 29 – 53, Frankfurt/New York: Campus Verlag.

- Bohnsack, Ralf / Marotzki, Winfried / Meuser, Michael (Hrsg.) (2003):** *Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung*. Opladen: Leske + Budrich.
- Bommes, Michael / Scherr, Albert (2000):** *Soziologie der Sozialen Arbeit. Eine Einführung in Formen und Funktionen organisierter Hilfe*. Weinheim/München: Juventa Verlag.
- Bruzzi, Stella (2000):** *New Documentary. A critical Introduction*. London/NY: Routledge.
- Carls, Josefine / Steinert, Heinz (1991):** *Militärästhetik. Über einige Probleme der dokumentarischen Methode am Beispiel von Frederick Wisemans BASIC TRAINING*. In: Beyerle, Monika: *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*. S.211 – 232, Frankfurt/New York: Campus Verlag.
- Curry, Timothy Jon (1985):** *Frederick Wiseman. Sociological Filmmaker?*. In: *Contemporary Sociology*. Vol. 14, No. 1 (Jan., 1985), S. 35-39.
- Decker, Christof (1994):** *Grenzgebiete filmischer Referentialität. Zur Konzeption des Dokumentarfilms bei Bill Nichols*. In: *Montage/AV*. Nummer 3/1/1994, S 61 – S. 82.
- Duden (1997):** *Fremdwörterbuch*. 4. Aufl. (Band 5 – Der Duden in 12 Bänden), Mannheim/Wien/Zürich: Dudenverlag.
- Ellsworth, Liz (1979):** *Frederick Wiseman. A Guide to References and Resources*. Boston, Massachusetts: Hall.
- Esser, Hartmut (2000):** *Soziologie. Spezielle Grundlagen. Band 5: Institutionen*. Frankfurt am Main: Campus. Verlag.
- Goffman, Erving (1997):** *Asyle. Über die soziale Situation psychiatrischer Patienten und anderer Insassen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Graham, John (1976):** *There are no simple solutions. Wiseman on Film Making and Viewing*. In: Atkins, Thomas R.(Hrsg.): *Frederick Wiseman*. 1.Aufl., S. 33-45, New York: Monarch Press.
- Grant, Barry Keith (2006):** *Five Films by Frederick Wiseman: Titicut Follies, High School, Welfare, High School II, Public Housing*. Berkely: University of California Press.
- Grant, Barry Keith (1992):** *Voyages of Discovery. The Cinema of Frederick Wiseman*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Grierson, John (1966):** *Flaherty*. In: Hardy, Forsyth (Hrsg.): *Grierson on Documentary* S. 139 – 144, London: Faber and Faber Ltd.

- Gukenbiehl, Hermann L. (2008):** *Institution und Organisation*. In: Korte, Hermann / Schäfers, Bernhard (Hrsg.): Einführung in Hauptbegriffe der Soziologie. 7. Aufl., S. 145 – 162, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Halberstadt, Ira (1976):** *An Interview with Fred Wiseman*. In: Barsam, Richard M. (Hrsg.): Nonfiction Film Theory and Criticism. New York: E. P. Dutton & Co. S. 296 – 309.
- Hardy, Forsyth (Hrsg.) (1966):** *Grierson on Documentary*. London: Faber and Faber Ltd.
- Hauriou, Maurice (1965):** *Die Theorie der Institution und der Gründung*. In: Schnur, Roman (Hrsg.): Die Theorie der Institution und zwei andere Aufsätze von Maurice Hauriou. Berlin: Duncker & Humblot.
- Hoenisch, Michael (1991):** *Frederick Wisemans Film HIGH SCHOOL. Institutionenkritik und Spontaneitätsideal*. In: Beyerle, Monika (Hrsg.): Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema. S. 233 – 255, Frankfurt/New York: Campus Verlag.
- Hohenberger, Eva (Hrsg.) (2009):** *Frederick Wiseman. Kino des Sozialen*. Berlin: Vorwerk 8.
- Huber, Christoph (2005):** *Titicut Follies*. In: Österreichisches Filmmuseum (Hrsg.): Mitteilungen des Österreichischen Filmmuseums, Nummer 2/2005, Wien. S. 6.
- Huber, Christoph (2005):** *Juvenile Court*. In: Österreichisches Filmmuseum (Hrsg.): Mitteilungen des Österreichischen Filmmuseums, Nummer 2/2005, Wien. S. 15.
- Jacobs, Lewis (1971):** *The Documentary Tradition. From Nanook to Woodstock*. New York: Hopkinson and Blake.
- Janis, Eugenia Parry/MacNeil, Wendy (Hrsg.) (1977):** *Photography within the Humanities*. Danbury, New Hampshire: Addison House Publishers.
- Koch, Gertrud (1992):** *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Korte, Hermann / Schäfers, Bernhard (Hrsg.) (2008):** *Einführung in Hauptbegriffe der Soziologie*. 7. Aufl., Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kronauer, Martin (1996):** *„Soziale Ausgrenzung“ und „Underclass“. Über neue Formen der gesellschaftlichen Spaltung*. In: SOFI-Mitteilungen Nr. 24/1996. S.53-69.
Auch einzusehen unter:
http://www.sofi-goettingen.de/fileadmin/SOFI-Mitteilungen/Nr._24/kronauer.pdf

- Levin, Ben (2005):** *American High. Documentary as Episodic Television*. In: Rosenthal, Alan / Corner, John (Hrsg.): *New Challenges for Documentary*. 2. Aufl., Manchester: Manchester University Press.
- Levin, G. Roy (1971):** *Documentary Explorations: 15 Interviews with Film-Makers*. Garden City: Anchor Press.
- Lüders, Christian (2003):** *Teilnehmende Beobachtung*. In: Bohnsack, R./Marotzki, W./Meuser, M. (Hrsg.): *Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung*. S. 151-153, Opladen: Leske + Budrich. 2003.
- Mamber, Stephen (1974):** *Cinema Verite in America: Studies in uncontrolled Documentary*. Cambridge: The MIT Press.
- McWilliams, Donald E. (1970):** *Frederick Wiseman*. In: *Film Quarterly*, Vol. 24, No. 1, Autumn 1970, S. 17-26.
- Nichols, Bill (1981):** *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and in Other Media*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (2005):** *The Voice of Documentary*. In: Rosenthal, Alan / Corner, John (Hrsg.): *New challenges for documentary*. S. 17 – S.33, 2. Aufl., Manchester: Manchester University Press.
- Österreichisches Filmmuseum (Hrsg.):** *Frederick Wiseman*. Mitteilungen des Österreichischen Filmmuseums, Nummer 2/2005, Wien.
- Ortmann, Günther / Sydow, Jörg / Türk, Klaus (Hrsg.):** *Theorien der Organisation. Die Rückkehr der Gesellschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Pilard, Philippe (2006):** *Frederick Wiseman. Chroniqueur du Monde Occidental*. Paris / Condé-sur-Noireau: Cerf-Corlet Publications.
- Renov, Michael (Hrsg.) (1993):** *Theorizing Documentary*. New York / London: Routledge.
- Rosenthal, Alan (1971):** *The New Documentary in Action. A Casebook in Film Making*. Berkely: University of California Press.
- Rosenthal, Alan (Hrsg.) (1988):** *New Challenges for Documentary*. Berkely: University of California Press.
- Rosenthal, Alan / Corner, John (Hrsg.) (2005.):** *New Challenges for Documentary*. 2. Aufl., Manchester: Manchester University Press.
- Schelsky, Helmut (1973) (Hrsg.):** *Zur Theorie der Institutionen*. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag.

- Scherer, Robert F. / Baker, Bud (1999):** *Exploring Social Institutions through the Films of Frederick Wiseman*. In: Journal of Management Education 1999; Vol. 23, No. 2. S. 143-153.
- Schott, Heinz/Tölle, Rainer (2006):** *Geschichte der Psychiatrie: Krankheitslehren, Irrwege, Behandlungsformen*. München: C.H. Beck.
- Staub-Bernasconi, Silvia (2007):** Soziale Arbeit als Handlungswissenschaft: Systemtheoretische Grundlagen und professionelle Praxis. Ein Lehrbuch. Bern/Stuttgart/Wien: UTB.
- Stauff, Markus (2009):** *Zur Sichtbarkeit von Gesellschaft. Institutionen in den Filmen von Frederick Wiseman und in US-amerikanischen Fernsehserien*. In: Hohenberger, Eva (Hrsg.): Frederick Wiseman. Kino des Sozialen. S.85 – S.106, Berlin: Vorwerk 8.
- Westin, Alan (1976):** *“You start off with a Bromide”: A Conversation with Film Maker Wiseman*. In: Atkins, Thomas R. (Hrsg.): Frederick Wiseman. S. 47-66, 1.Aufl., New York: Monarch Press.
- Wieland, Joseph (2000):** *Die neue Organisationsökonomik. Entwicklung und Probleme der Theoriebildung*. In: Ortmann, Günther / Sydow, Jörg / Türk, Klaus (Hrsg.): Theorien der Organisation. Die Rückkehr der Gesellschaft. S.35-66, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Winston, Brian (1993):** *The Documentary Film as Scientific Inscription*. In: Renov, Michael (Hrsg.): Theorizing Documentary. S. 37 – S. 57, New York / London: Routledge.
- Winston, Brian (1995):** *Claiming the Real. The Griersonian Documentary and Its Legitimations*. London: BFI Publishing.
- Wiseman, Frederick (1994):** *Editing as a four-way conversation*. In: Dox: Documentary Film Quarterly, No.1, April 1994. S. 4-6.
- Wiseman, Frederick (1977):** *Frederick Wiseman*. In: Janis, Eugenia Parry / MacNeil, Wendy (Hrsg.): Photography within the Humanities. S. 66-77, Danbury, New Hampshire: Addison House Publishers.
- Wiseman, Frederick (2006):** *Foreword*. In: Grant, Barry Keith: Five Films by Frederick Wiseman: Ticut Follies, High School, Welfare, High School II, Public Housing. Berkely: University of California Press.
- Wulff, Constantin (2005):** *Vorwort*. In: Österreichisches Filmmuseum (Hrsg.): Mitteilungen des Österreichischen Filmmuseums, Nummer 2/2005, Wien. S. 3 – S.5.

6.2 INTERNETQUELLEN

Aftab, Kaleem / Weltz, Alexandra: *Fred Wiseman.*

<http://www.iol.ie/~galfilm/filmwest/40wiseman.htm>

(letzter Abruf am 19.03.2010)

Bachir, John Joseph: *Frederick Wiseman's Fair Movies.*

<http://johnjosephbachir.org/content/wiseman.pdf>

(letzter Abruf am 19.03.2010)

Brown, Elizabeth: *Lobbying FAQ: What is Permissible? Out of Bounds? Punishable?.*

In: The Center for Public Integrity.

<http://projects.publicintegrity.org/lobby/report.aspx?aid=775>

(letzter Abruf am 19.03.2010)

Cholodenko, Alan: "The Borders of Our Lives": Frederick Wiseman, Jean Baudrillard, And The Question of The Documentary.

http://www.ubishops.ca/ baudrillardstudies/vol1_2/cholodenko.htm

(letzter Abruf am 19.03.2010)

Covington, Richard: *Frederick Wiseman. Richard Covington interviews Frederick Wiseman.* In: Salon.

<http://www.salon.com/entertainment/movies/int/1996/08/26/interview960826>

(letzter Abruf am: 07.06.2010)

McKay, Jim: *A Discussion with Frederick Wiseman, Part I.* In: Indiewire.

http://www.indiewire.com/article/a_discussion_with_frederick_wiseman_part_i/

(letzter Abruf am: 19.03.2010)

McKay, Jim: *A Discussion with Frederick Wiseman, Part II.* In: Indiewire.

http://www.indiewire.com/article/a_discussion_with_frederick_wiseman_part_ii

(letzter Abruf am: 19.03.2010)

Moss, Jesse: *Interview: A Master's Unflinching Eye. Wiseman Returns with "Domestic Violence"*. In: Indiewire.

http://www.indiewire.com/article/interview_a_masters_unflinching_eye_wiseman_returns_with_domestic_violence/

(letzter Abruf am: 22.03.2010)

Peary, Gerald: Frederick Wiseman.

<http://www.geraldpeary.com/interviews/wxyz/wiseman.html>

(letzter Abruf am 22.03.2010)

Poppy, Nick: *Frederick Wiseman*. In: Salon.

<http://archive.salon.com/people/conv/2002/01/30/wiseman/>

(letzter Abruf am: 19.03.2010)

Rapfogel, Jared: *The Birth, Life, and Death of a Nation: A Portrait by Frederick Wiseman*.

In: Senses of Cinema.

<http://archive.sensesofcinema.com/contents/01/19/wiseman.html>

(letzter Abruf am 19.03.2010)

Rapold, Nicolas: *Truer Than Fiction. Frederick Wiseman on the connections between drama and documentary*. In: Movingimagesource.

<http://www.movingimagesource.us/articles/truer-than-fiction-20080821>

(letzter Abruf am 19.03.2010)

Walker, Jesse: *Let the Viewer Decide. Documentarian Frederick Wiseman on free speech, complexity, and the trouble with Michael Moore*. In: Reason.

<http://reason.com/archives/2007/11/16/let-the-viewer-decide>

(letzter Abruf am: 19.03.2010)

6.3 FILMOGRAPHIE

Titicut Follies. Regie: Frederick Wiseman. Kamera: John Marshall. USA: Zipporah Films, 1967.

High School. Regie: Frederick Wiseman. Kamera: Richard Leiterman. USA: Zipporah Films, 1968.

Juvenile Court. Regie: Frederick Wiseman. Kamera: William Brayne. USA: Zipporah Films, 1973.

6.4 ZUSAMMENFASSUNG

Der Dokumentarfilmmacher Frederick Wiseman wurde bisher meist dem Direct Cinema zugeordnet. Seine Arbeitsweise unterscheidet sich jedoch in vielerlei Hinsicht, besonders in der Montage und Strukturierung der Filme, von jener der herkömmlichen ProtagonistInnen des Direct Cinema.

Der spezifische Konnex zwischen der Struktur der Dokumentarfilme Frederick Wisemans und dessen Konzentration auf Institutionen wurde in der filmwissenschaftlichen Literatur bisher ausgeblendet. Aufbauend auf Bill Nichols' Thesen zu Frederick Wisemans Mosaikstruktur wird in dieser Arbeit die Kommunikation innerhalb der von diesem Dokumentarfilmmacher behandelten Institution in den Mittelpunkt gerückt. Seine auf Chronologie verzichtende Struktur unterstreicht die in den Institutionen nicht vorhandene Kausalität zwischen verschiedenen Begegnungen und Konversationen. Es entsteht dabei eine multiperspektivische Sichtweise auf die Kommunikation durch eine Aneinanderreihung von Kommunikationsvorgängen die sich jeweils in feinen Nuancen unterscheiden und dabei aber auch jeweils gewisse Analogien aufweisen. Die Struktur bewirkt hier eine Neuordnung von Handlungskomponenten und ist im selben Zug eine gezielte Abbildung von sprachlichen und körperlichen Interaktionen innerhalb der Institutionen.

Sie bringt zahlreiche Parallelen mit den täglichen Erfahrungen, die die betroffenen Menschen in den Kommunikationen erleben, ans Tageslicht. Individuen werden – wie im Alltag der Institutionen auch – in der Struktur der Filme wie einzelne Fälle abgehandelt. Dadurch gibt es in Wisemans Werken fast keine langen Sequenzen, die an nur einer Person festhalten. Mehrere verschiedene Charaktere treten auf, die sich zwar in verschiedenen Situationen befinden, doch immer in Kommunikation mit AkteurInnen der Institution sind. Der Vielschichtigkeit der in Institutionen vorhandenen Kommunikationsvorgänge wird durch Wisemans Strukturierung besser Rechnung getragen, als bei einem Festhalten an einzelnen Individuen oder einzelnen Handlungsvorgängen.

Die Mosaikstruktur fördert eine adäquate Wiedergabe der vielfältigen Ausdrucksformen institutioneller Kommunikationsformen, in dem sie eben nicht bloß einen einzelnen Handlungsstrang oder ein Einzelschicksal verfolgt, sondern viele verschiedene Elemente erfasst, die alle Teil der von institutionellen Rahmenbedingungen geprägten Geschehnisse sind.

6.5 ABSTRACT

The documentary filmmaker Frederick Wiseman has a particular method of structuring his films. However the specific connection between the structure of his films and his concentration on social institutions was disregarded in the existing literature about his opus. Based on the theses about Wiseman's mosaic structure by Bill Nichols in his book *Ideology and the Image* (1981) this work focuses on the different aspects of communication within the social institutions he filmed. By omitting chronology, by not following a single character over a longer period of time and by displaying many different encounters he creates a multi-perspective view on processes of communication within the institutions. His mosaic structure causes a rearrangement of dialogue based actions and is at the same time a concerted image of what actually happens in the interactions between the workers and clients of these places. The structure corresponds with the complexity of the procedures of communications because the multilayered forms of expressions within the institutions can't be treated with the often used way of following one determined individual or one certain plot.

6.6 LEBENSLAUF

19.8.1984	geboren in Vöcklabruck, Oberösterreich.
1994 – 2002	Bundesgymnasium Gmunden.
2003 - 2010	Studium der Theater -, Film - und Medienwissenschaft an der Universität Wien.
2004 - 2009	Filmkritiker für diverse Internetmedien (u.a. Festivalberichte über Berlinale und Viennale)
2006 - 2010	Studium Sozialarbeit (Schwerpunkt Sozialmanagement) an der FH Campus Wien. Diplomarbeit: „Politische Bildung in der Wiener Jugendarbeit“).