

## Im Reich der Beobachtung Geschichte und Erbe des Direct Cinema

von Eva Hohenberger



© 2017 ZHdK

Eva Hohenberger an der ZDOK-Konferenz in Zürich am 30. März 2017

Die unmittelbare Vergangenheit war für den Neuen Dokumentarfilm der 1960er Jahre eine Zeit der „Gefangenschaft“, so jedenfalls beschrieb Klaus Kreimeier die 1940er und 50er Jahre.<sup>1</sup> Gefangen war der Dokumentarfilm in seiner politischen Instrumentalisierung für oder gegen Faschismus und Krieg und später pro oder anti Amerika, respektive Sowjetunion. Gefangen war er auch in seiner unhandlichen Technik, vor allem bei der Tonaufnahme. Zwar war das magnetische Tonband ein Produkt des Zweiten Weltkriegs, aber es war zunächst schrankgroß und für den Dokumentarfilm kaum zu gebrauchen. Richard Leacock, 1948 Kameramann bei Flahertys LOUSIANASTORY, berichtete von der „schauderhaften Qualität der Dialoge, die auf Schallplatten aufgenommen wurden“ (zit. n. Roth 1982, 11). Sieben Jahre später bei den Dreharbeiten zu LES MAITRES FOUS aus dem Jahr 1955 stand laut Regisseur Jean Rouch ein Tonbandgerät versteckt im Gebüsch und das Mikrofon hing in einem Baum. Der Ton taugte für kaum mehr als Atmo, und Rouch sprach die Dialoge später auf Französisch ein. In Deutschland verblieb der Dokumentarfilm ästhetisch in der Tradition des Ufa-Kulturfilms; zwar war die Welt größer geworden, aber sie wurde den Zuschauern nahe gebracht wie ehemals, mit einem alles wissenden off-Kommentar.<sup>2</sup>

1 S. Kreimeier 1993, S.394

2 Nur als Beispiel der Film PANAMERICANA. TRAUMSTRASSE DER WELT, 1958,1962. Kinofassung 1968: „Die Menschen, die an dieser Straße wohnen, kommen in diesem Breitwand-Reisebericht nur als Fremdenverkehrsbetreuer für eilige Autofahrer vor. Der Text des Sprechers, der mit pathetischen Worten nur so um sich wirft, glaubt, da es sich um Amerika handelt, mit Superlativen nicht sparen zu dürfen. Auch die Musik erschlägt die oft starken Bilder mit bombastischen Effekten, mit Engelschören und Orgeltönen.“ – Die Zeit vom 10. Juli 1958.



*CHRONIQUE D'UN ÉTÉ (1960)*



*CHRONIQUE D'UN ÉTÉ (1960)*

Das Direct Cinema erschien daher vielen als Revolution; der Name stand und steht für eine technisch möglich gewordene Beobachterposition und für die damit einhergehenden Versprechen von Unmittelbarkeit, Dabeisein und Wahrheit. Allerdings sollten die technischen Bedingungen nicht als determinierend betrachtet werden; die Pioniere des Direct Cinema entwickelten sie mit, was bedeutet, dass sie genaue Vorstellungen davon hatten, wozu sie welche Technik brauchten. Vor allem sollte die schon im Zweiten Weltkrieg benutzte 16mm Technologie mit der Tonaufnahme direkt verbunden werden. Dieser Synchronisation galten zahlreiche technische Experimente, angefangen von einer Kabelverbindung zwischen Tonband und Kamera bis hin zur quartzesteuerten Synchronisation, die Ton und Bildaufnahme räumlich voneinander trennte und damit freier voneinander agieren ließ. Neu waren vor allem das tragbare Tonband, die berühmte Nagra, und die Krawattenmikros, die sich die Gefilmten einfach ansteckten und mit der Nagra in der Handtasche herumlaufen konnten wie sie wollten. Mit dieser sogenannten „leichten“ Technik gehen schließlich zwei unterschiedliche Ansprüche und Richtungen des Neuen Dokumentarfilms einher: die eine, die man eben Direct Cinema nennt, „begnügt“ sich mit

dieser Möglichkeit synchroner Ton- und Bild-Aufzeichnung, während die andere, das frankophone Cinéma Vérité, sofort auf die Reflexivität dieses Tuns setzt, also gleich in eine Beobachtung zweiter Ordnung eintritt. Der bekannteste Film dieser Bewegung, *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* von Edgar Morin und Jean Rouch ist auch aus keinem anderen Grund noch heute interessant, weil er dieses Selbst-reflexivwerden in rhetorische Figuren umsetzt, die damals neu, heute zur Selbstverständlichkeit geworden sind: Die Filmemacher unterhalten sich mit den Protagonisten und miteinander über ihr Projekt, die Protagonisten sehen und kommentieren den fertigen Film, und wir, die FilmzuschauerInnen beobachten in dritter Ordnung sowohl einen Film als auch dessen Reflexion durch alle Beteiligten.

Das Direct Cinema hingegen betreibt eine Beobachtung erster Ordnung, und damit tritt es ein in einen Bereich, der bisher dem Journalismus auf der einen, und der empirischen Sozialforschung auf der anderen Seite zugebilligt worden war. Beide beruhen auf der unmittelbaren Beobachtung und damit der Teilnahme des Journalisten oder Sozialwissenschaftlers vor Ort. Der Journalist berichtet, was er gesehen hat, und der empirisch arbeitende Sozialwissenschaftler adaptiert die Methode der sogenannten „teilnehmenden Beobachtung“ von der Ethnologie und beobachtet seine eigene Gesellschaft wie ein Fremder. Zu einiger Bekanntheit gelangte in den 1960er Jahren eine Studie darüber, wie man in den Bars von Manhattan einen drink bestellt.

Das Verfahren der Beobachtung setzt sich also in vielen Bereichen als legitim durch und wird zum Nachfolgeparadigma der von Michel Foucault immer wieder zitierten „Geständnispraktiken“. Foucault hat diese Geständnispraktiken von der katholischen Beichte an bis zur Entstehung moderner Wissenschaften verfolgt, in der Medizin, der Psychologie, der juristischen Verfolgung von Straftaten, in der Erforschung der Sexualität. Er ist aber kaum über das 18./19. Jahrhundert hinausgekommen, weswegen sein damaliger Freund Deleuze seinen Ansatz weitergetrieben und von den Disziplinar- in die Kontrollgesellschaften überführt hat, die Individuen nicht mehr nur ausschließen, sondern wie Luhmann behauptet, auf Inklusion beruhen.<sup>3</sup> Heute muss der Gefangene nicht mehr unbedingt eingekerkert werden, er bekommt eine elektronische Fußfessel, und auch der Homosexuelle wird nicht mehr psychiatrisch ausgesondert, sondern über statistisch normalisierende Verfahren als mögliche sexuelle Variante gesellschaftstauglich. Man könnte diesen Prozess auch Liberalisierung nennen: Der staatliche Eingriff erfolgt dezenter und pädagogisch; das Individuum passt sich freiwillig an und arbeitet aktiv mit. Die neuen Techniken der Kontrollgesellschaften machen „Geständnisse“ nicht überflüssig, aber sie werden jetzt dem Körper unmittelbar „abgelauscht“. Der Körper produziert Daten, die ausgewertet und den Individuen zur Selbstkontrolle rückgespielt werden. Die Individuen beobachten sich also selbst und adjustieren sich an einer statistischen Normalität.

Foucault hat den Bildern in den Praktiken der Wissensproduktion kaum Aufmerksamkeit geschenkt, aber man könnte seine Studien auf sie ausweiten. Für die Sexualität beispielsweise lässt sich der Übergang auch zur visuellen Kontrolle gut nachweisen. Schon Kinsey, der erste Sexualwissenschaftler, der in den 1940er Jahren empirisch einen Ist-Zustand erfasste, setzte filmische Dokumente ein, und seitdem haben sie sich vervielfacht. Masters und Johnson, seine legitimen Nachfolger, haben sexuelle Akte vielfach gefilmt, und heute müssen Probanden den Geschlechtsakt in der Computertomographie-Röhre durchführen, damit neben den Genitalien auch das Gehirn ins Blickfeld kommt.



*Der Eichmann-Prozess in Jerusalem 1961*

Christof Decker hat diese Entwicklung als definitiven Durchbruch eines Beobachtungsparadigmas beschrieben, das es von nun an erlaubt, alles und jedes zu sehen und filmisch aufzuzeichnen. Das Medium, das die Dauerbeobachtung nach dem Zweiten Weltkrieg institutionalisiert, ist das Fernsehen, und mit ihm erfolgt schrittweise die technische Ablösung des Zelluloidstreifens durch das Magnetband. 1961 wird der Eichmann-Prozess in Jerusalem von vier amerikanischen Videokameras gefilmt und täglich eine Stunde lang im amerikanischen

Fernsehen ausgestrahlt, und die Übertragung der Mondlandung, die 1969 das Jahrzehnt beschließt, machte selbst das stundenlangen Warten weltweit zu einem Ereignis. Zu denken wäre aber auch an das berühmt gewordene Stanford



Das Stanford Prison Experiment 1971

Prison Experiment, ausgedacht von dem Psychologen Philipp Zimbardo, der 1971 studentische Probanden per Losverfahren in Häftlinge und Wärter teilte und in eine Filmkulisse setzte, die ein Gefängnis darstellte, während er selbst dem nach einigen Tagen aus dem Ruder laufenden Versuch fasziniert auf einem Monitor zuschaute, bevor er die ausbrechende Gewalt beendete.<sup>4</sup>

Die 1960er Jahre sind also das Jahrzehnt der Durchsetzung technischer Beobachtung, teils noch mit Filmmaterial, teils auch schon mit Video, in den Sozialwissenschaften ebenso wie im Alltag. Und diese Durchsetzung wird reflektiert, indem die avancierteren Teilnehmer sie selbst beobachten. Im Film wird das „Cinéma Vérité“ zum Reflexionsmedium, in den Sozialwissenschaften Kybernetik und Systemtheorie. Auch die soziologische Rollentheorie, die zeitgleich mit dem Direct Cinema entsteht, rekuriert auf Medienerfahrungen: „Wir spielen alle Theater“ heißt das berühmte Buch des Soziologen Erving Goffmann aus dem Jahr 1959, der sich der Beobachtung von Mikroverhalten widmete, eben jenem alltäglichen Verhalten, das mit dem Fernsehen jedem zur Beobachtung angeboten wird. Auf die veränderte Medienlage reagieren ebenfalls Studien der Proxemik von Edward Hall oder Paul Ekman's Notationssystem zur Dechiffrierung der Mimik. Letzteres zeigt wiederum gut die Ambivalenz von Beobachtung und Kontrolle. Ganz praktisch richtet sich Ekman an Schauspieler wie an Geheimdienste; den einen bringt er die „richtige“ Mimik bei, den anderen hilft er bei der Dechiffrierung kleinster Veränderungen der Gesichtsmuskulatur. Dass ihm mit der Fernsehserie LIE TO ME (USA 2009) schließlich ein Denkmal gesetzt wurde, an dessen Drehbuch er selbst maßgeblich beteiligt war, schließt einen medialen Kreislauf, der sich von der ersten Großaufnahme des menschlichen Gesichts, das die frühe Filmtheorie so faszinierte, bis zu dessen wissenschaftlicher Überwachung erstreckt.

Das ist aus meiner Sicht der gesellschaftliche und wissenshistorische Kontext, in den das Direct Cinema einzuordnen ist: es gehört einer Gesellschaft an, die sich selbst in der Dauerbeobachtung wahrzunehmen lernt, eine panoptische Gesellschaft, wie Foucault vielleicht gesagt hätte, die sich selbst im Bild kontrolliert, und die kaum einen Bereich kennt, der dem Bild verschlossen bleibt, es sei denn Eigentumsrechte stehen dem Filmen entgegen. Es ist auch eine Gesellschaft, die das Beobachtetwerden in Form von Prominenz positiv sanktioniert, einem reinen Medienphänomen, das in der Kunst vor allem von Andy Warhol reflektiert wurde, der jedem ein Recht zuschrieb, gefilmt und damit berühmt zu werden.

Das Dauerbeobachten und filmen hat daher von Anfang an zwei miteinander verbundene Aspekte: es überwacht und kontrolliert, aber es sanktioniert auch

4 Vgl. Reichert 2007, 247ff.

positiv in Form der Prominenz, die sich in Macht und Geld verrechnen lässt. Immer wieder ist zu lesen, dass John F. Kennedy der legitime Nachfolger Roosevelts darin war, die Medien souverän für sich einzusetzen. Sprach Roosevelt noch durchs Radio zu den Bürgern, so trat Kennedy im Fernsehen auf und ließ sich auch privat filmen. Einer der ersten Filme des Direct Cinema war PRIMARY, ein Film über den Vorwahlkampf des Demokraten Kennedy gegen seinen parteiinternen Widersacher Humphrey. Richard Leacock und Albert Maysles, die Kameramänner, inaugurierten hier das später ironisch so genannte „Hinterkopf-Kino“, bei dem sie den Personen einfach folgten, die Kamera auf der Schulter oder gleich über den Kopf gehoben.

Waren die Filme des Produzenten Drew mit dem Fernsehen insofern von Anfang an verknüpft, als dieses Auftraggeber und Abnehmer war, und stehen sie daher in der langen Tradition der journalistischen Reportage,<sup>5</sup> so gibt es im Direct Cinema auch eine Linie, die auf die Soziologie zurück verweist. Ich meine vor allem die Filme von Frederick Wiseman, der bis heute seine berufliche Vergangenheit als Sozial-Berater herunterspielt und jede Beziehung zu Fragestellungen der Soziologie verleugnet, obwohl doch seine Thematik der Institution auf sie hinweist und seine Filme in der Organisationssoziologie als Anschauungsmaterial dienen. Wisemans Filme, die wie die Leacocks und all der anderen durch Beobachtung entstehen, lassen diese in der Montage allerdings hinter sich und werden analytisch. Das soll heißen, dass ihre berühmte „Mosaik-Struktur“ (so Bill Nichols) der Chronologie der Beobachtung nicht mehr folgt, sondern der zeitliche Ablauf gegenüber einer Typik der beobachteten Situationen in den Hintergrund tritt und auch Personen nur noch insoweit interessieren als sie in Situationen auftreten, die nicht in erster Linie sie selbst kennzeichnen, sondern die ungeschriebenen Regeln der jeweils beobachteten Einrichtung.



GREY GARDENS (1975)

Bei den Brüdern Maysles wiederum, die beide Psychologen waren, sind die Individuen wieder wichtiger als die Situationen, in denen sie sich befinden. Jedenfalls in den Filmen, die bekannt geworden sind wie die Komödie GREY GARDENS um Mutter und Tochter Beales (1975), oder ihr Film SALESMAN (1969) über vier Bibel-Verkäufer, die sich in einem permanenten Wettkampf um Absatzzahlen und Belobigungen befinden. Gerade diese beiden Filme waren aber auch schnell Zielscheibe heftiger Kritik. SALESMAN folgt phasenweise der Dramaturgie eines Spielfilms, in dem Paul Brennan, einer der vier Verkäufer, zum traurigen Antihelden wird, weil er zunehmend weniger verkauft. Einmal sieht man ihn in einer Parallelmontage im Zug, während bereits ein Meeting stattfindet, bei dem weitere Vertreter optimistisch ihre Verkaufsziele präsentieren. Etwas später ist auch Paul dort zu sehen. Sind die optimistischen Ankündigungen der anderen schon die Vorahnung seines Misserfolgs?

5 Der Journalist Richard Drew produzierte die ersten direct Filme für die Reihe „Close Up!“ von ABC. An PRIMARY arbeiteten Leacock (Kamera), Maysles (Kamera), Pennbaker (Ton)



SALESMAN (1969)

1998 erfuhr SALESMAN in Deutschland gleichsam ein Remake; DIE BLUME DER HAUSFRAU von Dominik Wessely folgt vier Vertretern der Staubsaugerfirma Vorwerk bei ihren „Hausbesuchen“, und wieder ist einer der Verlierer.

Die Beobachtung erster Ordnung, die alle diese Filmemacher auszeichnet, kann also durchaus verschiedene Ausprägungen annehmen. In Deutschland ist Klaus Wildenhahn ihr prominentester Vertreter gewesen. Auf ganz und gar ungeraden Wegen beim Norddeutschen Rundfunk gelandet, bekam er

dort als hauptberuflicher Redakteur von den 1960er bis 1980er Jahren die privilegierte Möglichkeit zur Realisierung von Direct Cinema-Filmen. Wildenhahn ist aus zwei Gründen interessant: zum einen, weil er über das, was er tat, nachdachte und nicht nur halb gelogene PR-Erklärungen abgab wie die Amerikaner, und zum zweiten, weil er nicht Kameramann war, sondern wie Wiseman den Ton aufnahm. In seiner theoretischen Auseinandersetzung mit dem amerikanischen Direct Cinema, das ihn begeistert hatte und dem er nacheiferte, machte er allerdings bereits in den 1970er Jahren auch auf potentielle Probleme des Beobachtens aufmerksam: So schrieb er, dass man die Methode nicht auf das Privatleben von Menschen anwenden sollte, da man damit einen Voyeurismus befördere, der sich erstens ethisch verbiete und der zweitens auch politisch nicht sinnvoll sei.<sup>6</sup> Just diesem Voyeurismus haben sich aber viele Filmemacher in der Nachfolge des Direct Cinema verschrieben und das Fernsehen entwickelte den Ansatz schließlich weiter, indem es ihn mit fiktionalen Formaten kreuzte. Bekanntestes Beispiel für solche Hybridformen ist sicherlich die Reality Soap, die in den USA 1973 mit dem Mehrteiler AN AMERICAN FAMILY beginnt und in D 1989 mit DIE FUSSBROICHS vom WDR, 1989–2001.



Reality Soap DIE FUSSBROICHS (1989–2001)

der sich erstens ethisch verbiete und der zweitens auch politisch nicht sinnvoll sei.<sup>6</sup> Just diesem Voyeurismus haben sich aber viele Filmemacher in der Nachfolge des Direct Cinema verschrieben und das Fernsehen entwickelte den Ansatz schließlich weiter, indem es ihn mit fiktionalen Formaten kreuzte. Bekanntestes Beispiel für solche Hybridformen ist sicherlich die Reality Soap, die in den USA 1973 mit dem Mehrteiler AN AMERICAN FAMILY beginnt und in D 1989 mit DIE FUSSBROICHS vom WDR, 1989–2001.

All dies zeigt, dass eine nur filmimmanente Historiografie der Komplexität wechselseitiger Bezugnahmen nicht angemessen ist; Filme aus Filmen allein abzuleiten, ist in einer medialisierten Welt mit Presse, Funk und Fernsehen schon für die 1960er Jahre nicht mehr möglich. Ganz im Gegenteil verschränken sich unterschiedlichste Traditionslinien und kreuzen sich ästhetische wie wissenschaftliche Strategien und Methodologien, die sich im Fall des Direct Cinema auf den Begriff der Beobachtung und natürlich des Belauschens bringen lassen.

Für fast alle seine Varianten lautete die Programmatik des Neuen Dokumentarfilms wie folgt: Die Welt so sein lassen, wie sie ist; keine Reenactments und

6 S. Wildenhahn 1975, S.159.

keine Interviews mehr; mit Kamera und Nagra den Ereignissen folgen oder Teil des Ereignisses sein, einfach nur beobachten und zuhören. Was aber bedeutet „beobachten“?

Beobachten ist zunächst eine Tätigkeit des Alltags. Wir alle beobachten; Kinder beobachten ihre Eltern und lernen daraus, wie man sich verhält. Beobachten ist aber auch eine wissenschaftliche Methode; Naturwissenschaftler beobachten Experimentalanordnungen oder natürliche Gegebenheiten, Sozialwissenschaftler zum Teil ebenfalls, zum Teil aber auch soziale Gegebenheiten. Wissenschaftler beobachten genauer, zielgerichteter und vielfach eben Anordnungen, die sie selber eingerichtet haben. Beobachten bedeutet dennoch in jedem Fall, auch dem des Kindes, zunächst einmal eine Selektion, dann eine Position und schließlich das Verhältnis eines Subjekts zu einem Objekt. Der Beobachter entscheidet, was er beobachtet (Selektion) und von wo aus er beobachtet. Im Akt der Beobachtung wird das Beobachtete zum Objekt, auch wenn es sich um Subjekte handelt. Immerhin will der Ethnologe weniger über individuelle Eigenschaften erfahren als über typisches Handeln in bestimmten Situationen, ebenso wie der Soziologe, wenn er wissen will, wie wir uns in einem Fahrstuhl verhalten oder in einem Zoo.

Während aber Kinder durch Nachahmung des Beobachteten lernen, ohne zuerst zu fragen, ob das, was sie beobachten, richtig oder ihr Akt des Beobachtens moralisch legitim ist, stellen sich Wissenschaftler solche Fragen durchaus.

Zu Beginn des 20sten Jahrhunderts griff der Physiker Albert Einstein metaphorisch auf die Schilderung einer Beobachtungssituation zurück, um zu fragen, wie die Physik zu objektiven Erkenntnissen über die Welt kommen kann, wenn zwei Beobachter ein Phänomen unterschiedlich wahrnehmen. Er positionierte seine ausgedachten Beobachter an verschiedenen Orten und in unterschiedlichen Positionen; der eine saß in einem sich bewegenden Zug, der andere stand in der Nähe des Bahndamms. Beide beobachteten zwei Blitze. Der eine hielt die Blitze für gleichzeitig, der andere sah sie nacheinander. Was aber war richtig? Einstein kam zu dem Schluss, dass beide Beobachter Recht hatten, da der eine sich im Zug bewegte und der andere stand. Trotzdem ist das physikalische Wissen für Einstein objektiv, da er aus beiden Beobachtungen eine dritte machte, indem er die Beobachter beobachtete und ihre Beobachtungen in einer wiederum objektiv gültigen Theorie zusammenfasste, nämlich der Relativität von Raum und Zeit.

Einen Schritt weiter ging später die Quantenphysik in der Beobachtung von Elektronen. Elektronen lassen sich nur beobachten, indem man sie mit Licht beschießt, dann aber wirkt das Licht auf das Elektron ein. Die Methode der Beobachtung verändert also das beobachtete Objekt. Die Quantenphysik beobachtete wie Einstein ihre eigenen Beobachtungen, kam aber zu anderen Schlüssen. Da sich das Licht je nach Experimentalanordnung einmal als Welle und einmal als Teilchen verhielt, stand sie zunächst vor dem gleichen Problem. Anstatt den Widerspruch aufzulösen, lässt ihn die Quantenphysik jedoch bestehen und ist daher in ihrer Schlussfolgerung radikaler als Einstein, insofern sie besagt, dass es selbst in den Naturwissenschaften mehrere Wahrheiten gibt.

Die Sozialwissenschaften weichen solcher Erkenntnis bis heute aus und halten sich dank Statistik und Wahrscheinlichkeitsrechnung an der Fiktion einer mathematischen Objektivität fest. Immerhin beobachten sie immer noch meistens in der ersten Ordnung und liefern der Gesellschaft, vor allem aber der Politik, die notwendigen Daten. Einzig der Konstruktivismus kann für sich in Anspruch nehmen, den Naturwissenschaften gefolgt zu sein und in die Beobachtung zweiter Ordnung gewechselt zu haben. Aber Konstruktivismen gibt es mehrere und sie unterscheiden sich in ihren Schlussfolgerungen wie Einstein und die Quantenphysik: für die einen sind wahre Aussagen über die soziale Welt möglich, für die anderen entstammen alle Aussagen über die Welt gedanklichen Konstruktionen, deren Wahrheit in der Welt nicht aufweisbar ist. Niklas Luhmann, der sich selber einen „operationalen Konstruktivist“ nannte, war davon überzeugt, dass es Systeme wirklich gibt; „radikale Konstruktivist“ wie Heinz Förster dagegen halten jede Theorie für eine Konstruktion eigenen Rechts und verneinen jede Möglichkeit einer Verifikation außerhalb der selbst gesetzten wissenschaftlichen Kriterien.

Was aber hat das mit dem Direct Cinema zu tun? Ging es ihm je um wahre Aussagen über die Welt? Wollte es jemals objektiv sein?

Ich denke ja, zumindest in ihren programmatischen Texten haben sich die Amerikaner so geäußert. Nach der „Gefangenschaft“ des Dokumentarfilms in den jeweiligen politischen Systemen wollten sie die Welt so zeigen, wie sie ist, und es dem Zuschauer überlassen, welche Schlüsse er daraus zieht. Alles andere galt ihnen als „Propaganda“. Wie aber ist die Welt?

Der kurze Streifzug durch die wissenschaftliche Diskussion über den Status des Beobachters hat immerhin erbracht, dass eine Beobachtung erster Ordnung diese Leistung weder erbringen noch garantieren kann, die Welt so zu zeigen, wie sie ist. Jeder beobachtet, was er beobachtet, und jeder muss damit rechnen, dass der andere die gleiche Welt anders sieht. Und so haben Beobachter zweiter Ordnung auch bald festgestellt, dass die Klassiker des Direct Cinema nicht nur der Wirklichkeit folgten, sondern ebenso einer Dramaturgie, die zutiefst durchdrungen war von der Ideologie des Wettbewerbs und der Vorstellung, dass es jeder im fairen Kampf zu etwas bringen kann.<sup>7</sup> Sie sind also dem typischen American dream gefolgt, der Erfolg all jenen in Aussicht stellt, die sich wirklich anstrengen.

Andererseits wählte das Team um Drew Wettbewerbssituationen auch deshalb aus, um Interaktion mit den Gefilmten zu vermeiden, denn es ist eine Tatsache, dass auch die Beobachteten beobachten, und zwar sich selbst im Akt des beobachtet Werdens. Dass das Filmen von Menschen eine Handlung wechselseitiger Bezugnahmen darstellt, ist in den 1960er Jahren auch durchaus thematisiert worden. Während das frankophone Cinéma Vérité das anwesende Kamerateam als „Katalysator“ für ein Verhalten begriff, das ohne Kamera eben

---

7 Dazu vor allem Mamber 1974.



gar nicht erst zustande gekommen wäre, versuchten die Amerikaner, ihre Anwesenheit vor Ort so gut wie möglich unsichtbar zu machen und verglichen sich mit „Fliegen an der Wand“. Frederick Wiseman etwa filmt häufig Situationen, in denen seine Protagonisten anderen Filmemachern, meist Fernsehjournalisten, die Auskünfte geben, die auch er braucht, von den Personen selbst zu erfragen sich aber weigert. In den Filmen der Maysles findet man beide Verfahren; vor allem aber GREY GARDENS stellt die Interaktion zwischen den filmenden Brüdern und den um ihre Aufmerksamkeit buhlenden Beales mit Freude aus. Die beiden Frauen singen und tanzen vor der Kamera und die Tochter überschüttet David Maysles mit Komplimenten.

Filmemacher sind daher immer auch Beobachter zweiter Ordnung, egal, was sie selbst behaupten und unabhängig davon, inwieweit ihre Filme solche Interaktionen mit den Gefilmten zulassen; bei der Aufnahme beobachten sie; sie



PRIMARY (USA 1960)

treten ein in den Selektionsprozess von Objekt und Position, aber in der Montage beobachten sie ihre Beobachtungen und formen sie um. Und dabei haben sie alle Freiheiten, wie die unterschiedlichen Stile des beobachtenden Dokumentarfilms zeigen. Das Direct Cinema ist nicht nur die Feier des Hinterkopfes gewesen, sondern auch der Potlach verbrauchten Materials. PRIMARY z.B. standen für die 50 Minuten Sendezeit 7½ Stunden Rohmaterial zur Verfügung, Wisemans Drehverhältnisse werden häufig mit 40 zu 1 benannt und die Cutterin von Jean Rouch sprach einmal von einem „Werk“, das einzig die Entwicklerlauge kennen dürfte.

Ende der 1960er Jahre kam das Direct Cinema in die Krise. Das Team um Produzent Drew ging auseinander, nicht zuletzt, weil das Fernsehen nicht mehr mitzog und es immer schwieriger wurde, Gelder zu akquirieren, einzig Wiseman hatte im öffentlichen Fernsehen einen Gönner gefunden. Die Maysles machten sich unabhängig und drehten eigene Filme, u.a. sind sie die Chronisten der künstlerischen Arbeiten von Christo und Jeanne Claude. Leacock ging für die nächsten 25 Jahre ans MIT und arbeitete mit Super 8 und Video, Pennebaker drehte vor allem Musikfilme. Das Direct Cinema geriet aber auch massiv in die Kritik; seine Rhetorik von Authentizität und Wahrheit wurde theoretisch dekonstruiert, auch wurde manchen Filmen nachgewiesen, es beim Tonschnitt und in der Rekonstruktion der Chronologie mit der Wahrheit eben doch nicht so genau genommen zu haben. Und viele Kritiker vermissten angesichts politisch rauer werdender Zeiten eine klare Aussage und wandten sich explizit politischen Filmemachern wie Emile de Antonio zu.

Was ist nun das Erbe des Direct Cinema? Ein Erbe setzt für gewöhnlich voraus, dass jemand verstorben ist und die Nachfolgenden bereit sind, die Hinterlassenschaft auch anzunehmen. Dies für das Direct Cinema zu behaupten, scheint mir nicht richtig. Zwar ist es auf der einen Seite eine filmische Bewegung gewesen, die sich Ende der 1960er Jahre mehr oder weniger aufgelöst hat. Andererseits

ist die Hinterlassenschaft dieser Bewegung so einflussreich gewesen, dass man von „Tod“ nicht sprechen kann, mag das Direct Cinema auch in die legitime Kritik und immer mal wieder aus der Mode gekommen sein. Betrachtet man sein Zentrum und damit auch sein Erbe aber in der Legitimitätsdurchsetzung des Beobachtens, dann kann man feststellen, dass diese sich in solcher Weise ausgedehnt hat, dass sie auf alle und jeden übergegangen ist. Aber in der Demokratisierung der Produktionsmittel erweist sich unsere heutige Gegenwart als genauso zwiespalten wie die 1960er Jahre: dokumentieren bedeutet nach wie vor einerseits Beobachtung und die Produktion von Wissen, und andererseits genau dadurch Kontrolle über das Beobachtete und heute auch über die Beobachtenden.

Bleibt man näher an den Filmen, dann findet man sein Erbe in jeder Reportage und jedem beobachtenden Dokumentarfilm; Dave Saunders (2007, 191), der das amerikanische Direct Cinema kenntnisreich in der politischen Geschichte der USA verortet, verweist auf Filmemacher wie Nick Broomfield, Molly Dineen, Barbara Kopple und sogar auf Michael Moore, und die Liste ließe sich umfangreich erweitern, denkt man daran, dass dem Dokumentarfilm erst mit dem Direct Cinema die ganze Welt gewöhnlichen Sprechens, aller Dia- und Ideolekte zugefallen ist.

Doch es wäre eben auch danach zu fragen, was die Reality Formate des Fernsehens dem Direct Cinema zu verdanken haben. In gewisser Weise ist das Fernsehen zu einer Experimentalanordnung (zurück)gekehrt, wie sie schon Zimbarido unternommen hatte. In seinen Reality Formaten setzt es Menschen in feststehende Settings, stellt ihnen immer gleiche Aufgaben und beobachtet sie bei der Lösung. In solchen Formaten trägt es die Idee des Wettbewerbs und der Selbstoptimierung fort, die schon das frühe Direct Cinema geprägt hatten, und es verspricht Prominenz und Kapital, wie es Andy Warhol seinen Antistars in Aussicht gestellt hatte.

Von heute aus ist das Direct Cinema aber auch ohne seine Gegenspieler kaum zu denken; sie kamen aus dem Dokumentarfilm selbst, aus den Sozialwissenschaften und der Kunst sowie aus einer sich politisierenden und antirealistisch eingestellten Filmwissenschaft. In all diesen Bereichen wurde die naive Rhetorik des Direct Cinema mit seiner als unproblematisch unterstellten Position wertfreier Beobachtung zu Recht kritisiert. Darüber hinaus wurde in der Kunst

nicht nur der Film, der sogar eher weniger, sondern die ganze Welt der Massenmedien zunehmend reflektiert und kritisiert. In RAPE, einem Film von Yoko Ono und John Lennon aus dem Jahr 1969, wurden beispielhaft auch die ethischen Probleme des Direct Cinema in Szene gesetzt. RAPE, von dem manche meinen, er sei eine Abrechnung der Stars Lennon und Ono mit den sie verfolgenden Paparazzi, verweist aber ebenso auf Wildenhahns Mahnung zurück, das Direct Cinema habe ein Moment des Voyeuristischen an sich, wenn man es thematisch



RAPE (USA 1969)

nicht im Zaume hielte. Und auch die Frage der Täuschung stellt sich hier. Doch der Verdacht, es könne wohlmöglich geschummelt worden sein, und die Welt sei in Wirklichkeit ganz anders als Film und Fernsehen sie uns zeigen, dürfte in unserer medienüberwachten Welt kaum mehr auszuräumen sein. Der Zweifel folgt dem Wahrheitsversprechen medialer Weltkonstruktionen immer nach, denn jeder beobachtet, was er beobachtet, und jeder andere beobachtet anders. Trotzdem wird das Beobachten so schnell nicht aufzugeben sein und wir werden wohl lernen müssen, mit verschiedenen Weltsichten zurecht zu kommen. Denn selbst wenn sich die Ideologie des Direct Cinema überlebt hat, sind seine Verfahren aktuell geblieben.

---

**Eva Hohenberger,**

Dr. phil. Studium der Linguistik und Medienwissenschaft. Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum. Schwerpunkt der wissenschaftlichen Arbeit: Geschichte, Theorie und Ästhetik des Dokumentarfilms.

Letzte Veröffentlichungen: Ortsbestimmungen. Das Dokumentarische zwischen Kino und Kunst. Berlin 2016 (Hg. zus. mit Katrin Mundt); Gezählte Menschen, geordnete Bilder. Harun Farockis Aufstellung und Jacques Rancières politische Kunst. In: Frauen und Film Nr. 67, 2016, S.11–24

---

**Literatur**

Beyerle, Mo (1997): *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier

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

Decker, Christof (2007): *Richard Leacock and the Origins of Direct Cinema. Reassessing the Idea of Uncontrolled Cinema*. In: Engelbrecht, Beate (Hg): *Memories of the Origins of Ethnographic Film*. Ffm/Berlin/Bern et al, S.31–47

Deleuze, Gilles (1993): *Postscriptum über die Kontrollgesellschaften*. In: Ders.: *Unterhandlungen: 1972–1990*. Ffm, S.254–262

Fraller, Elisabeth (2007): „*To see things as they are*“. *Direct Cinema und die Renaissance des dokumentarischen Films*. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* Nr.10, S.41–56

Foucault (1994 [1975]): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Ffm

Geng, Johannes (2017): *Das Direct Cinema als Zäsur in der Medienkulturgeschichte des Sehens*. In: Heinze, Carsten/ Weber, Thomas (Hg): *Medienkulturen des Dokumentarischen*. Wiesbaden, S.85–99

Grimshaw, Anna/ Ravetz, Amanda (2009): *Observational Cinema. Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*. Bloomington/Indianapolis

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

Kreimeier, Klaus (1993): *Dokumentarfilm, 1892–1992. Ein doppeltes Dilemma*. In: Jacobsen, Wolfgang/Kaes, Anton/Prinzler, Hans-Helmut (Hg): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart/Weimar, S.391–416

Mamber, Stephen (1994): *Cinéma Vérité in America. Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge, Mass.

McLane, Betsy (2012): *A New History of Documentary: Second Edition*. New York/London

Nick, Peter (2001): *Zur Erkenntnisfigur des Beobachters. Entwurf einer anthropologischen Konzeption des erkennenden Subjekts*. Tübingen

Reichert, Ramon (2007): *Im Kino der Humanwissenschaften. Studien zur Medialisierung wissenschaftlichen Wissens*. Bielefeld

Roth, Wilhelm (1982): *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München/Luzern

Saunders, Dave (2007): *Direct Cinema. Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London

Vogels, Jonathan B. (2005): *The Direct Cinema of David and Albert Maysles*. Carbondale

Wildenhahn, Klaus (1972): *Über synthetischen und dokumentarischen Film. 12 Lesestunden*. Berlin