

Fährten lesen

Eine Einführung

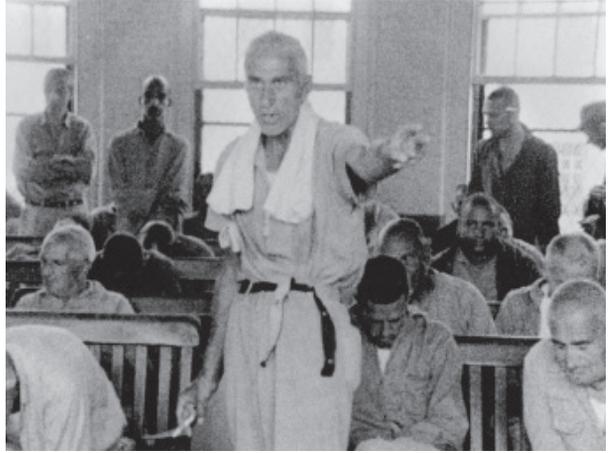
Von Hannes Brühwiler

Als im Dezember 1983 Frederick Wisemans *THE STORE* im Fernsehen ausgestrahlt wurde, fragte sich ein etwas gelangweilter Rezensent der *New York Times*, was denn eigentlich der Filmemacher seinen Zuschauer:innen über das porträtierte Kaufhaus mitteilen möchte. Sage der Film nicht lediglich aus, das hier ist Neiman Marcus, und dieser Ort ist eben so, wie er ist? Zugleich gab der Kritiker zu, dass die Frage nach der Intention vermutlich kniffliger sei, als man denke.¹

Mit dieser Frage steht er nicht alleine da. Vor allem in Rezensionen der 1970er und 80er Jahre stößt man immer wieder auf eine gewisse Irritation über die von Wiseman gewählten Themen. Dreht er ernsthaft gerade einen Film über den Panamakanal? Was interessiert ihn an Pferderennen? Die Verwunderung über die Absichten des Filmemachers führt direkt zur Frage, was denn seine Filme so außergewöhnlich macht. Bis heute drehte Wiseman 47 Filme, von *TITICUT FOLLIES* (1967) bis *MENUS PLAISIRS – LES TROISGROS* (2023). Sie alle lassen sich verschiedenen thematischen Werkgruppen zuordnen, etwa Bildung (*HIGH SCHOOL I & II*; die

DEAF-AND-BLIND-Serie oder *AT BERKELEY*), Militär (*BASIC TRAINING*, *CANAL ZONE* oder *MISSILE*), Unterhaltung und Kunst (*BALLET*, *THE GARDEN* oder *NATIONAL GALLERY*), das Verhältnis zwischen Tieren und Menschen (*PRIMATE*, *RACETRACK* oder *ZOO*) oder das Pflegewesen (*HOSPITAL*, *NEAR DEATH* oder *BELFAST, MAINE*). Im Mittelpunkt praktisch aller Filme stehen die Interaktionen zwischen Individuen und ihrer jeweiligen Gesellschaft, wie sie sich in Form institutioneller Rahmenbedingungen manifestieren. Ein besonderes Interesse liegt dabei darin, die Machtstrukturen sichtbar zu machen, mit denen wir uns im Alltag konfrontiert sehen. Die unterschiedlichen Institutionen werden als Mikrokosmen gezeigt, in denen sich größere Teile der (US-amerikanischen) Gesellschaft wiederfinden. Ein Grund dafür, warum uns dieses Dokumentarkino und seine »kulturellen Fährten«² so faszinieren, mag – und das könnte eine erste, schnelle Antwort sein – also darin liegen, dass die Summe aller Filme mit ihren zahlreichen Variationen, Fortschreibungen und Widersprüchen eine gigantische Chronik der vergangenen 60 Jahre bildet, »a natural history of the way we live«.³

Wisemans Werk als einen einzigen, langen Film oder, vielleicht noch treffender, »Filmfluss« (Camille Bui) zu betrachten, ist offensichtlich verführerisch. (Man darf dabei sein Schaffen nicht mit dem bei Dokumentarfilmemacher:innen so beliebten Format der Langzeitbeobachtung verwechseln. Ganz im Gegenteil: Man könnte ihn als paradigmatischen Kurzzeitdokumentarfilmemacher beschreiben, seine Dreharbeiten dauern in der Regel nur einige Wochen.) Wiseman gehört zu den Filmemacher:innen, die geradezu perfekt Jean Renoirs Aussage illustrieren, der zufolge man als Regisseur:in nur einen einzigen Film in seinem Leben macht. Einmal gedreht, zerlegt man ihn immer wieder in Einzelteile und dreht ihn dann erneut. Nicht unähnlich den Spielfilmen des südkoreanischen Regisseurs Hong Sang-soo, lassen sich bei



TITICUT FOLLIES (1967)

Wiseman unzählige Verbindungen und Verweise zwischen den einzelnen Werken ausmachen, und so wie man nur schwer die Hong-Filme voneinander trennen kann (und warum sollte man das auch tun?), so wenig steht auch irgendein Wiseman-Film für sich alleine.⁴ Wer mit seinem Œuvre vertraut ist, für den ist in jedem seiner



UN COUPLE (2022)

Filme die Präsenz seiner anderen Werke spürbar.

Oft wurde konstatiert, dass sich die Filme auch auf stilistischer Ebene ineinander verschränken. Von Bill Nichols stammt die mittlerweile klassische Definition, dass sie weniger narrativ als poetisch strukturiert sind, ein Ordnungsprinzip, wie man es auch in Mosaiken wiederfindet.⁵ Die schönste Formbeschreibung jedoch, die ich kenne – da sie den Aspekt der Kommunikation und des Entschlüsselns mit beinhaltet –, stammt von dem Kurator und Autor Eric Hynes: »Trotz ihres Umfangs, ihrer Tiefe und ihrer Komplexität entfalten sich die Filme von Frederick Wiseman oft mit der eleganten Einfachheit des Morsecodes. Kurze einführende Einstellungen; lange Szene; kurze Zwischensequenz; sehr lange Szene; kurze Außenaufnahme; sehr, sehr, sehr lange Szene.«⁶

Wisemans Werk wurde dabei im Laufe der Zeit immer kryptischer, er erwartet von seinem Publikum mehr und mehr, es selbst zu entschlüsseln. Der Morsecode muss zuerst einmal decodiert werden: »Die Zuschauer:innen müssen mit dem Film kämpfen und sie sollen sich sagen: Was zum Teufel möchte er uns sagen.«⁷ Widmeten sich vor allem seine frühen Arbeiten noch klar definierten und leicht zu vermittelnden Institutionen (ein Gefängnis, eine Schule, die Polizei, die Armee oder die Sozialhilfe), so entstanden ab Ende der 1970er Jahre immer öfter Filme, deren Absichten sich nicht sofort aus den porträtierten Institutionen herleiten ließen. Zeigt er etwa in *HOSPITAL* (1969) die Arbeit eines Krankenhauses, so kann er sich auf ein breites Vorwissen der

Zuschauer:innen verlassen: Das, was wir sehen, können wir mit unseren eigenen Erfahrungen abgleichen, und es gibt dadurch gewisse Vorstellungen und Ideen, wie ein Krankenhaus funktioniert – oder eben nicht funktionieren sollte. Doch wie soll man *SINAI FIELD MISSION* (1978) verstehen, einen Film über eine Friedensmission im Niemandsland zwischen Ägypten und Israel? Dass er Teil einer Trilogie über die Präsenz der US-amerikanischen Streitkräfte im Ausland ist und in diesem Kontext verstanden werden muss, verkompliziert die Rezeption noch zusätzlich. Auf visueller Ebene gibt ihm Wiseman eine fast schon abstrakte Form, die in Momenten an einen dystopischen Science-Fiction-Film erinnert. Ein Mann wischt mit einem Besen mitten in der Wüste Sand von einem Gehweg, andere ziehen mit Geräten durch die Wüste. Worum handelt es sich hier? Um ein absurdes Theaterstück, um Bilder vom Ende der Welt? Oder ein anderes Werk, mehr als 35 Jahre später: Was genau macht *MONROVIA, INDIANA* (2018), einen Film über das Leben in einer Kleinstadt im Mittleren Westen, so mitreißend? Wie verbindet Wiseman konkrete Gegebenheiten, die viel über den Ort aussagen, mit abstrakten Ideen, die er aus diesem Ort zieht?

Dieses Buch folgt einigen Fährten durch das Œuvre von Frederick Wisemans, um solchen und anderen Fragen auf die Spur zu kommen. Ausgangspunkt der Publikation war eine Retrospektive, die ich im Mai 2022 im Kino Arsenal in Berlin organisiert habe. Mit nur wenigen Ausnahmen haben alle Autor:innen dieser Publikation an die-

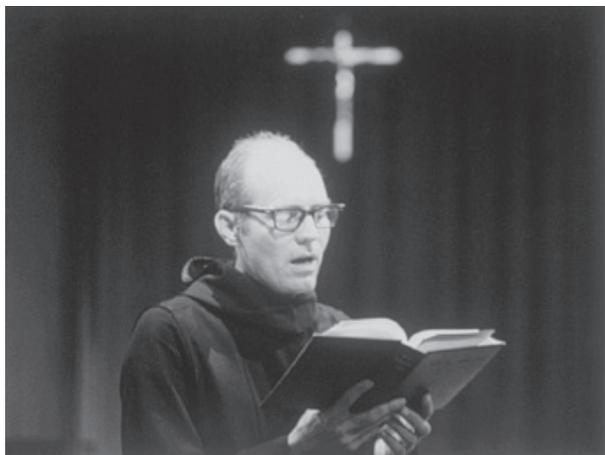
ser Werkschau teilgenommen: teils als geladene Gäste, die einzelne Werke vorstellten und deren Texte nun auf diesen Einführungen basieren, teils aber auch als noch nichtsahnende Zuschauer:innen, die erst im Nachhinein gebeten worden sind, über einen Film zu schreiben. Das Publikumsgespräch, das zur Eröffnung mit dem Filmemacher geführt wurde, findet sich in leicht gekürzter Version ebenfalls hier. Es ist ein Buch, das aus dem Kino heraus entstand und das sich ganz aus dieser Perspektive dem Werk nähert.

Abstraktionen

Einführend möchte ich über zwei Fährten schreiben, die mir wichtig für das Verständnis seines gesamten Werkes erscheinen. Nachdem Wiseman im Sommer 1970 den Rekruten der Army in BASIC TRAINING (1971) durch den Matsch gefolgt war, verbrachte er den darauffolgenden Sommer in dem Benediktinerkloster Saint Gregory's Abbey in Three Rivers im Bundesstaat Michigan. Es war eine überraschende Wahl. Zwar war es nicht das erste Mal, dass er in seinem Filmen theologische Aspekte



SINAI FIELD MISSION (1978)



ESSENE (1972)

ansprach – Priester treten etwa bereits in TITICUT FOLLIES oder HIGH SCHOOL auf –, doch nun widmete er gleich einen ganzen Film der Ausübung des Glaubens. Einen Bruch zu früheren Arbeiten stellt ESSENE (1972) aber vor allem deswegen dar, weil Wiseman nun zum ersten Mal eine Institution filmt, die nicht durch Steuergelder finanziert wurde. Das turbulente

städtische Leben weicht hier einer durch Beschaulichkeit und Ruhe geprägten Szenerie, und das Leben der Mönche dürfte vom Alltag der meisten Zuschauer:innen doch relativ weit entfernt gewesen sein. Ein rätselhafter Film also, mit einem noch rätselhafteren Titel,⁸ in dessen Zentrum das Kloster steht, von dem wir weder den Namen noch den Ort erfahren: »Es existiert, losgelöst von Raum und Zeit, eine Welt für sich, die Sorgen ihrer Mitglieder, abstrus und doch dringend.«⁹

ESSENE ist entlang mehrerer Szenen strukturiert, in denen die Mönche Predigten oder rezitierten Bibeltexten zuhören und sie anschließend diskutieren. Wiseman zeigt die Benediktiner als wissbegierige und aufgeschlossene Männer, die ihr Leben mit großer Ernsthaftigkeit dem christlichen Glauben widmen. Doch schnell tun sich Spannungen und Dissonanzen auf. Diese langen Gespräche mögen zwar innerhalb der Mauern eines Klosters stattfinden, doch erinnern sie zuweilen stark an

psychoanalytische Gruppensitzungen und an das Leben in Hippiekommunen (was den Film auch zu einem interessanten Kommentar zur amerikanischen Gegenkultur der frühen 1970er Jahre macht). In einer Szene fängt plötzlich einer der Mönche einen Monolog über seine ehemalige Therapeutin in New York an. In einer späteren beschwert sich ein anderer beim Abt, dass er nicht mit

seinem Vornamen angesprochen werden möchte, das empfinde er als Respektlosigkeit. Dieser Mönch, Bruder Wilfred, ist es auch, zu dem der Filmemacher im weiteren Verlauf öfters zurückkehrt und den er mit einem Mönch kontrastiert, der unter Tränen von seinen Schmerzen berichtet und sich nichts sehnlicher als eine religiöse Heilung erhofft. Was man von einem solchen Orden erwartet und welche Rolle die einzelnen Mitglieder spielen sollen, darum geht es in praktisch allen Gesprächen, denen wir beiwohnen. Das Kloster in ESSENE stellt für Wiseman einen geradezu idealen Ort dar, um der Frage nachzugehen, wie ein Zusammenleben gestaltet werden kann. Wie viel Freiheit darf sich das Individuum nehmen, wie sehr muss es sich einer Gemeinschaft beugen? Was wiederum kann eine Gemeinschaft tun, wenn sie sich mit jemanden konfrontiert sieht, der abweichende Vorstellungen hat? Für Wiseman ist Film ein wirklichkeitsabbildendes Medium, wobei sich der Regisseur aber nicht im geringsten für einen filmischen Naturalismus interessiert. Stattdessen nutzt er die vorgefundene Wirklichkeit als Ausgangspunkt, um eine Abstraktion zu erreichen, die es ihm erlaubt, grundsätzliche Ideen zu formulieren. Jeder Film steht somit vor der Frage: Wie kann man etwas Spezifisches nehmen und daraus allgemeine Thesen formulieren.¹⁰ Diese Dualität ist ein Leitmotiv seiner Filmografie, mit unterschiedlicher Gewichtung. Einige Filme verbleiben näher an ihren porträtierten Sujets, andere, gerade spätere Werke, streben stärker zur Abstraktion.

Über das Leben und die Arbeit anhand von unterschiedlichen Polen nachzudenken, so scheint auch der Abt vorzugehen. In einer langen Predigt am Ende von ESSENE spricht er von den Schwestern Marta und Marie, Erstere steht für den »frenetischen Aktivismus« und das »Ego«, Letztere für »Kontrolle und Weisheit«. Beide leben jedoch in uns, was erwartungsgemäß zu diversen Konflikten führt. »Das Ego ist besitzergreifend, und sobald das Ego auf ein anderes Ego trifft, gibt es Krieg.«¹¹ Es gelte also stets diese unterschiedlichen Seiten abzuwägen und im Gleichgewicht zu halten. Eine wichtige Szene für die Mönche im Kloster, in der der Abt seiner Rolle als Oberhaupt der kleinen Gemeinde Rechnung trägt, aber auch für das Kino von Wiseman. Und um die Bedeutung dieser Szene zu betonen, lassen sie der Regisseur und sein Kameramann William Brayne quasi mit einem filmischen Knall (und zutiefst antinaturalistischen Moment) enden: Während der Abt die letzten Worte spricht, blickt er direkt in die Kamera.

In der Zone

Als sich am 4. Juli 1976 die Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten zum 200. Mal jährte, befand sich das Land in Feierlaune. Seit Monaten wurde in einer Reihe von Veranstaltungen auf dieses Datum hingefeiert, ein »American Freedom Train« fuhr durch alle 48 Staaten, Münzen wurden produziert, Feuerwerke abgefeuert, Reden gehalten, und John G. Avildsen und Sylvester Stallone schenkten mit ROCKY (1976) dem Land den passenden Film. Während



CANAL ZONE (1977)

die USA auf den Höhepunkt der Feierlichkeiten zusteuerten, reisten Wiseman und Brayne nach Panama und drehten dort *CANAL ZONE* (1977). In Wisemans Filmografie gerät dieser Beitrag immer etwas in Vergessenheit, dabei stellt er einen wichtigen Durchbruch dar, und genau wie in *ESSENE* zeigen sich hier grundsätzliche Aspekte besonders deutlich, die in den darauffolgenden Jahrzehnten zu den tragenden Stützen seines Kinos geworden sind.¹²

CANAL ZONE kommt gleich in mehrfacher Hinsicht eine besondere Rolle zu: Es war Wi-

semans bis dato längster Film, und die drei Stunden Laufzeit waren ein Format, in dem sich der Filmmacher sichtlich wohl fühlte und zu dem er immer wieder zurückkehrte; er drehte zum ersten Mal außerhalb der USA; und er begann eine Werkgruppe von Filmen, deren Rahmen weniger durch Institutionen gesteckt war als durch geografische Grenzen, wie sie sich in Ortschaften, Quartieren oder eben in einer amerikanischen Enklave im Ausland finden.

Dabei beginnt der Film geradezu trügerisch klassisch. Während der ersten 30



CANAL ZONE (1977)

Minuten werden wir in die Funktionsweise und die wirtschaftliche Logik des Panamakanals eingeführt. Es geht um die Technologie, die diese Wasserstraße ermöglicht, die Kosten für die Wartung und die Art und Weise, wie die Schiffe durch die Schleusen gelotst werden. Doch dann verlässt der Film den eigentlichen Kanal und widmet sich dem Leben der Bewohner:innen, größtenteils Mitglieder der US-Streitkräfte, die für den Unterhalt des Kanals zuständig sind. Da wären etwa Sitzungen mit dem Chef, der absurder-

weise die politische Funktion des Gouverneurs und die wirtschaftliche Rolle des CEOs der Panama Company zugleich innehat, Veteranentreffen, Eheberatungen, Modenschauen, Gerichtsverhandlungen, Radiosendungen und skurrile Spanischlektionen im Fernsehen. In CANAL ZONE steht nicht der Kanal, sondern die Zone im Zentrum, eine seltsame Miniaturversion der USA, die nur im krassen Gegensatz zu den Feierlichkeiten des Bicentennial in der Heimat gelesen werden kann. Diese Zone ist ein Ort, der dem

Filmemacher die Möglichkeit gab, »das amerikanische Leben praktisch im reinen Zustand zu beobachten«. ¹³

Zu einem historischen Zeitpunkt also, an dem man in den USA stolz auf die eigene Geschichte zurückblickte, sehen wir in Panama eine von den amerikanischen Streitkräften geführte Enklave, die wie ein fast schon in sich geschlossenes Ökosystem wirkt, ganz so, als sei ein Stück USA verpflanzt worden. Oder in den Worten von David Eames: »Dayton, Ohio Is Alive and Well and Living in Central America.« ¹⁴ Kontakte mit der einheimischen Bevölkerung scheint es so gut wie keine zu geben und wenn, dann fast nur in Form der Ausbeutung billiger Arbeitskräfte. In einer verstörenden Szene sehen wir etwa ein Gefängnis, in dem sich nur Einheimische zu befinden scheinen. Der US-Imperialismus ist in fast jeder Szene deutlich zu spüren, die Kritik am amerikanischen Lebensstil, in dem die Mittelschicht für das Glücksversprechen par excellence steht, beißend. Wer kann an diesem Ort glücklich werden?

CANAL ZONE nimmt auch darum eine besondere Stelle in Wisemans Gesamtwerk ein, weil die vielen unterschiedlichen Szenen fast wie ein Ausblick auf zukünftige Filme erscheinen. Wird BELFAST, MAINE (1999) in der Regel als Summe seines Schaffens betrachtet, in dem er unterschiedliche Stränge zusammenfasst, so kann CANAL ZONE als Ursprung dieses Ansatzes betrachtet werden. Die Arbeit der Soldat:innen, die des Gerichts, die zahlreichen Gespräche zwischen Entscheidungsträgern, Gottesdienste und Sequenzen in Klassenzimmern: Nicht nur

setzt der Filmemacher diese Szenen innerhalb von CANAL ZONE miteinander in Bezug, sondern man muss sie auch in Bezug mit anderen (zukünftigen) Filmen setzen. Wenn also oben von einem einzigen, langen Film die Rede war, so müsste man hier präzisieren: Die große Faszination liegt nicht darin, dass sich die Filme so problemlos aneinanderreihen lassen, sondern dass sie sich die Logik der Repetition zu eigen machen. Immer wieder kehrt Wiseman zu Szenen zurück, in denen Menschen über ihr Leben und Leid sprechen, Szenen, in denen sie einer monotonen Arbeit nachgehen müssen, Szenen, in denen Hilfesuchende sich institutionellen Regeln beugen müssen und Machtverhältnisse deutlich hervortreten. Der kumulative Effekt dieser Bilder ist eine politische Geste, mit der Wiseman sich dem Alltäglichen entgegenstellt und uns zum genauen Hinsehen auffordert. »Jeder weiss, dass die Erfahrung, ein Wort immerfort zu wiederholen, einen Bruch zwischen dem Klang dieses Wortes und dessen Bedeutung provoziert und dadurch die »Natürlichkeit« des Zeichens infrage stellt. Das Kino von Wiseman betreibt eine ganz ähnliche Form der Entfamiliarisierung, aber auf der Ebene der gesamten sozialen Organisation: Indem er uns die sozialen Beziehungen aus der Nähe, über eine gewisse Zeit hinweg und durch die Montage verdichtet beobachten lässt, erscheinen sie uns in ihrer ganzen Künstlichkeit.« ¹⁵ Die Repetition entrückt die Filme damit dem im Dokumentarfilm so gängigen Naturalismus und zwingt uns, die sozialen Muster jedes Mal von Neuem zu erlernen und zu verstehen zu versuchen.

»Die Magie der Inszenierung besteht darin, dass sie uns dazu bringt, die impliziten Codes, mit denen wir vertraut gemacht wurden, halbwegs zu verlernen und uns in die staunende Position eines Kindes oder eines Außerirdischen zu versetzen.«¹⁶

Anmerkungen

- 1 John Corry: THE STORE, a Wiseman Film. In: New York Times, 14.12.1983, S. 14.
- 2 Frederick Wiseman, zitiert nach: Barry Keith Grant: Voyages of Discovery. The Cinema of Frederick Wiseman. Chicago 1992, S. 85. Übersetzung aller Zitate: H. B.
- 3 Frederick Wiseman, zitiert in: David Eames: Watching Wiseman Watch. In: New York Times, 2.10.1977, S. 25.
- 4 Dennis Lim über Hong Sang-soo: »If auteurism as we now understand it is a matter of pattern recognition, Hong is the ne plus ultra of modern auteur, a near parodic exemplar.« In: D. L.: Tale of Cinema, Berlin 2022, S. 23.
- 5 Vgl. Bill Nichols: Die Dokumentarfilme von Frederick Wiseman. In: Eva Hohenberger (Hg.): Frederick Wiseman. Kino des Sozialen. Berlin 2009, S. 107–137.
- 6 Eric Hynes: Make It Real: Melting Pot. In: Film Comment, Nov./Dez. 2015, www.filmcomment.com/article/in-jackson-heights/ [3.4.2023].
- 7 Wiseman zit. nach Grant, a. a. O.
- 8 Die Essener waren eine Sekte im antiken Judentum, die nach strengen asketischen Regeln leben. Das im Film gezeigte Benediktinerkloster teilt mit dieser religiösen Gruppe jedoch keine historischen Wurzeln.
- 9 Nilita Vachani: Frederick Wiseman's ESSENE (1972): The Duality of Mary and Martha. In: Journal of Religion & Film, 25. Jg., 2/2021, Artikel 6.
- 10 Ein Punkt, auf den er immer wieder in Interviews zu sprechen kommt, wie zum Beispiel hier: Kiva Readon: Wiser Ways of Looking: A Conversation with Frederick Wiseman. In: Mubi Notebook, 3.10.2014, <https://mubi.com/de/notebook/posts/wiser-ways-of-looking-a-conversation-with-frederick-wiseman> (zuletzt: 24.3.2023).
- 11 Für eine ausgezeichnete Analyse von ESSENE siehe Vachani 2021, a. a. O.
- 12 Ein nicht unwichtiges Produktionselement verbindet zudem die beiden Filme: ESSENE stellte den Beginn der so wichtigen Kooperation mit dem öffentlichen Fernsehsender WNET-Channel 13 dar. Fünf Jahre später wurde der Vertrag beginnend mit CANAL ZONE um fünf weitere Jahre bis 1981 verlängert. Zur Bedeutung des öffentlichen amerikanischen Fernsehens siehe Brian Winston: Ein Rätsel in einem Geheimnis mit sieben Siegeln. In: Hohenberger 2009, a. a. O., S. 43–66.
- 13 Frederick Wiseman, zit. in Maurice Darmon: Frederick Wiseman. Chronique américaines. Rennes 2013, S. 126.
- 14 Eames 1977, a. a. O.
- 15 Camille Bui: Wiseman, curiosité infinie. In: Cahiers du cinéma, Nr. 727, November 2017, S. 82.
- 16 Bui 2017, S. 82.

Einführung aus:

Hannes Brühwiler (Hg.): **Frederick Wiseman**. Das Schauspiel der Gesellschaft
 ISBN 978-3-86505-338-1 © 2023 Bertz + Fischer Verlag | www.bertz-fischer.de