

Programmatik und Verfahren des Direct Cinema (mit besonderem Augenmerk auf Don Alan Pennebaker)

Christine N. Brinckmann

Das amerikanische *Direct Cinema*, wie es 1960 unter der Leitung von Robert Drew mit *PRIMARY*, dem ersten Film der Gruppe um Richard Leacock und D.A. Pennebaker, entstanden war, gab rasch dem amerikanischen Dokumentarfilm und bald auch der internationalen Szene revolutionierende und revitalisierende Impulse [1]. Es basiert auf der Erfindung Leacocks und anderer, mithilfe der Piloton-Technik ein tragbares Tonaufzeichnungsgerät mit der 16mm-Kamera zu synchronisieren. Damit war der Dokumentarfilm sozusagen freigesetzt, man konnte den gefilmten Personen überallhin folgen und den authentischen Ton vor Ort aufzeichnen, während zuvor ein Tonstudio nötig war.

Dies ist jedoch nur ein Teil der Geschichte. Die Filmemacher entdeckten zugleich neue Strategien, Formen und Inhalte der dokumentarischen Darstellung.

Wichtig ist zunächst das Konzept der beobachtenden Kamera, des Nicht-Eingreifens in das Geschehen mit dem Anspruch, nur Dinge aufzunehmen, die sich auch ohne Anwesenheit der Filmemacher in mehr oder weniger gleicher Weise zugetragen hätten: das Prinzip der *fly-on-the-wall*, die niemand stört. Ein leicht überzogener Anspruch, wie die Praxis zeigt, eher eine Absichtserklärung, eine Tendenz, denn natürlich ist es selbst für ein kleines Filmteam schwer, sich unsichtbar zu machen. Und natürlich standen die Filmemacher auch in Kontakt mit den Protagonisten der Filme oder dienten sogar als (im Film unsichtbare) Adressaten ihrer Aussagen und Gesten.

Mit dem Programm, ein Ereignis zu beobachten, während es entsteht, ergibt sich zugleich ein präsentischer, prozesshafter Charakter der Direct-Cinema-Filme. Zugleich stellen sie eine Art Abenteuer dar, denn den Filmemachern ist der Ausgang eines Ereignisses bei Beginn der Dreharbeiten nicht bekannt. Sie tasten sich an Personen und Situationen heran, die ihnen relevant erscheinen, aber oft anderes enthüllen, als zu erwarten war; und diese Offenheit oder Bereitschaft, sich auf Unbekanntes einzulassen, ist den Filmen deutlich eingeschrieben.

Um dem Anspruch der nicht-eingreifenden Beobachtung zu genügen, konzentrierte man sich in den Anfängen der Bewegung vor allem auf öffentliche Geschehnisse, bei denen die gefilmten Personen ohnehin an Medienpräsenz gewohnt waren; und man bevorzugte Ereignisse mit krisenhaftem oder jedenfalls intensivem Konfliktcharakter wie Wahlkampf oder gerichtliche Prozesse oder aber um Großevents wie Sportereignisse, Rockkonzerte und dergleichen [2]. Dieses Programm lockerte sich jedoch im späteren Verlauf, auch alltägliche Menschen wurden porträtiert oder – vor allem bei Frederick Wiseman – Institutionen analytisch aufs Korn genommen.

Doch auch bei Filmen über Prominente und ihre öffentlichen Auftritte traten sogenannte *privilegierte Augenblicke* hinzu, private Momente während Pausen oder unterwegs, die scheinbar nebensächlich waren, aber Einblicke in die Persönlichkeiten gaben. Diese verraten unbeabsichtigt ihre Gefühle, ihre Nervosität, ihre Frustration, ihre Müdigkeit, und sie gestikulieren anders als in der Öffentlichkeit oder lassen die Maske fallen und machen Bemerkungen, die nicht für die Öffentlichkeit bestimmt sind. Voraussetzung für solche Aufnahmen war es, ein Verhältnis des Vertrauens mit den Gefilmten herzustellen, die man als Partner auf Augenhöhe zu betrachten suchte, nicht als Objekt vor der Kamera.

Die *privilegierten Aufnahmen* erfüllen vor allem die Funktion, Prominente aus ihrer öffentlichen Rolle auf eine menschliche Ebene herunterzubringen - ein humanistischer Ansatz des Direct Cinema. Es ist aber zugleich ein Ansatz, der *human interest* als Unterhaltungsmoment mit einkalkuliert und (mehr oder weniger milde) Gehässigkeiten der Filmemacher nicht ausschließt, um dem Werk die nötige Würze zu geben.

So erwies sich das Vertrauen mitunter als eher vordergründig. Gerade bei umstrittenen Personen lauerten die Filmemacher manchmal darauf, dass sie sich in unbedachten Momenten selbst decouvrierten, oder sie ließen in ironischen Passagen durchschimmern, was sie von ihren Protagonisten hielten – man vergleiche etwa Leacocks CHIEFS oder Wisemans HIGH SCHOOL. Pennebaker scheint in dieser Hinsicht argloser, weniger frivol; er verzichtet damit aber auf ein Moment des *human interest*, das den Filmen eine interessante Stoßrichtung geben kann.

Zum pragmatischen und programmatischen Konzept des *Direct Cinema* passt es, wenn die Filme keine unterlegte Musik und keine Kommentirstimme verwenden, allenfalls ein paar die Fakten erklärende Zwischentitel. Man wollte nicht verbal argumentieren wie der bisherige Erklärdokumentarismus oder gar eine *voice-of-God* einsetzen, sondern versuchte so zu filmen, dass die Dinge evident werden, sich die Wirklichkeit von selbst enthüllt. Auch verzichtete man auf Interviews, die ja organisiert und ein Stückweit inszeniert werden müssen. Dass Filmemacher und Gefilmte trotzdem miteinander gesprochen haben, ist selbstverständlich anzunehmen und im Falle von Porträts ausgemacht; Fragen der Filmemacher, soweit gestellt, werden jedoch nicht in den fertigen Film integriert, so dass manche Sätze sich wie innere Gedanken anhören oder wie öffentliche, an niemand unmittelbar adressierte Aussagen.

Besonders wichtig für das *Direct Cinema* ist der Umgang mit der Kamera, die meist vom verantwortlichen Filmemacher selbst geführt wird. Dies einmal, weil ein kleines, unauffälliges Team förderlich ist, um die Kontrahenten eines Ereignisses nicht zu stören. Dann aber auch, weil die Beobachtungen des *Direct Cinema* durch die wachsame Persönlichkeit des Filmemachers gefiltert sein durften und sollten.

Da die Filmemacher nicht eingreifen wollten, also bestrebt waren, der Wirklichkeit ihren Lauf zu lassen, da man aber auch keine automatische Überwachungskamera simulieren wollte, ging es darum, die Person hinter der Kamera als strukturierende Instanz für das Publikum präsent zu halten: als Person, die zwar nicht agiert, aber reagiert und ihre Interessen im Bild zum Ausdruck bringt. Damit waren seinerzeit viele Missverständnisse eröffnet, da man ein objektives oder neutrales Abbild der Wirklichkeit erwartete. Das *Direct Cinema* ist jedoch auf seine Weise durchaus subjektiv und legt auch Wert darauf, in dieser Subjektivität verstanden zu werden – selbst wenn in den Statements der Gruppe dem heiklen Thema *Authentizität* ein größerer Stellenwert zukam [3]. Es gehört zu den Widersprüchen des Konzepts, dass Subjektivität und sogenannte Authentizität schwer miteinander zu verrechnen waren (und sind).

Ein Kennzeichen der Subjektivierung ist die deutliche Ausstellung der Kamera und ihrer Funktionsweise. Dies beginnt mit dem Verzicht auf Stative oder Kamerawagen, das Gerät wird vielmehr auf der Schulter getragen und von Hand geführt (das Bild wackelt also oder schwankt mit den Schritten des Kameramanns); dazu kommt der Verzicht auf zusätzliche Beleuchtung, das Akzeptieren des herrschenden Lichts; oder der betonte Einsatz des Zooms, um zu zeigen, dass man unter den herrschenden Bedingungen nicht näher an eine Person herankam, die Distanz daher optisch verringern musste. Und um zu zeigen, dass das Heran- oder Wegzoomen, Fokussieren und Umfokussieren eine intuitive Entscheidung des Filmemachers aus dem Augenblick heraus darstellt.

Die Aufnahmesituation wird also jeweils ausgestellt, wobei unvermeidbar nicht-professionelle, *fehlerhafte* Ergebnisse hingenommen, manchmal sogar produktiv genutzt werden. So etwa Überstrahlungen in Gegenlichtsituationen, unvollkommene Kadrierungen, die vor den Augen des Publikums nachjustiert werden müssen, oder kaum verständlicher Ton, weil Nebengeräusche die Worte ersticken. Andernorts wären solche Aufnahmen als „nicht sendefähig“ eingestuft und eliminiert worden. Das Politikerporträt HIER STRAUSS, das Pennebaker 1965 unter Mitarbeit von Michael Blackwood in Deutschland realisierte, enthält zum Beispiel ein ganzes Kompendium solcher Momente technischer Unvollkommenheit, mal ist es zu hell, mal zu dunkel, mal sind die Zooms zu hektisch, mal ist der Ausschnitt ungeschickt. Verkehrsgeräusche sind unweigerlich zu laut, oft kann man Franz Josef Strauß überhaupt nicht verstehen. Scheinbar herrscht große Unbekümmertheit gegenüber diesen Mängeln, die sehr dilettantisch wirken können; doch sie sind alles andere als dilettantisch, sondern werden bewusst eingesetzt oder um anderer Vorteile willen in Kauf genommen.

Zu erwähnen ist weiterhin, dass die Aufnahmen des Direct Cinema am Schneidetisch einem dezidierten Auswahlprozess unterworfen werden. Sie werden gekürzt, chronologisch versetzt und so zusammengefügt, dass sie ein elegantes, oft auch gewitztes Ganzes ergeben. So ist in *HIER STRAUSS* eine geschickte Verbindung von einem Schauplatz zum nächsten über die Montage geschaffen: Von der Abreise Strauß' ist die Rede, dann sitzt er in organischem Anschluss im Flugzeug. Und zugleich erfolgt auf der visuellen Ebene eine Art Match Cut oder Jump Cut von einer Großaufnahme des Straußgesichts noch bei einer Versammlung auf die nächste [4], nun im Flugzeug. Ein flüssiger filmischer Text also, der geschickt, aber auch holperig verkettet ist (offenbar lag kein optimales Material vor) und eine Chronologie kreierte. – Und während des Fluges sind Strauß' unbewegtem Gesicht seine eigenen Aussagen zum Vietnamkrieg unterlegt, die, weil kein Gesprächspartner ins Bild kommt, wie ein innerer Monolog wirken. Dabei hört man unablässig das Brummen der Maschine, was dokumentiert, dass die Tonspur während des Fluges entstand.

Aus solchen Manipulationen kann sich durchaus eine Art Kommentar ergeben, wenn auch auf der nichtverbalen Ebene der Evidenz. Standpunkte der Filmemacher können in ihren formalen Entscheidungen spürbar werden, müssen jedoch nicht negativ gefärbt sein, wie Pennebakers Film zeigt: Hier geht es darum, Franz Josef Strauß als besorgt sinnierenden Politiker darzustellen, der sich um das Weltgeschehen Gedanken macht.

Für Pennebaker und die übrigen Direct-Cinema-Vertreter liegt im filmischen Konzept zugleich ein politisches Programm der Publikumsdidaxe, weil der Verzicht auf kommentierende Deutung die Zuschauer beschäftigt und zum eigenen Denken anregt. – Auch ist man bei heiklen Themen weniger angreifbar, wenn keine Thesen verkündet werden: Das Fernsehen kann sich bei Zensurversuchen der Oberbehörden oder auch Klagen der betroffenen, gefilmten Personen darauf zurückziehen, dass nur aufgenommen wurde, was sich tatsächlich zugetragen hat.

Pennebaker hat sich explizit dazu geäußert [5], dass er keine Verkündungsmission wahrnehmen, keine Indoktrinierung betreiben, sondern darauf aufmerksam machen möchte, dass die Wirklichkeit vielschichtig ist und verschiedene Perspektiven auf dasselbe Problem oder Thema möglich sind; dass man keine Vorverurteilung pflegen, sondern sich mit Urteilen überhaupt zurückhalten sollte. Insbesondere störten ihn festgefahrene Meinungen von Filmemachern, die ihr eindimensionales Image von Persönlichkeiten, auf die sich die Medien eingeschossen haben – Politiker, Künstler, Sportler usw. – nicht zu revidieren bereit sind. Man solle hinsehen lernen.

Pennebaker war auch der Meinung, dass die Gesamtpersönlichkeit der Menschen im Film stets Gefahr laufe, hinter ihren öffentlichen Auftritten zu verschwinden, so dass man sie mehr zu hören als zu sehen bekommt. Und bekomme man sie zu sehen, so nur in ihrer offiziellen Rolle oder in Bildern, die mit dieser Rolle kongruent sind. Was fehle und durch die Methoden des Direct Cinema eingebracht werden könne, sei ein

prozesshaftes, beobachtendes Sicheinlassen auf die Gefilmten in ihrem Alltag, um ihren vorsprachlichen, nicht inszenierten und nicht immer kontrollierbaren Selbsta Ausdruck aufzuzeichnen. Pennebaker hat einen Begriff hierfür geprägt: Es gehe um die *animal expressions* einer porträtierten Person, ihre kreatürliche Körperlichkeit. Dass diese physische Oberfläche auch ein hohes Maß an Undurchdringlichkeit oder Unergründbarkeit behält, ist für Pennebaker und seine Kollegen Teil des Programms, die Ambiguität des Realen filmisch augenfällig zu machen.

Anmerkungen

[*] Dieser Text entstammt dem Vortrag „Franz Josef direct. D.A. Pennebaker in Deutschland“, der auf der Tagung *Transformationen des Dokumentarischen* am 18. März 2010 im Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart gehalten wurde.

[1] Zum Direct Cinema vgl. Mo Beyerle / Christine N. Brinckmann (Hrsg.): *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*. Frankfurt/New York: Campus 1991.

[2] Vgl. Stephen Mamber: *Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge/London: The MIT Press 1974.

[3] Zur Problematik des Begriffs *Authentizität* vgl. Manfred Hattendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Programmatik einer Gattung*. Konstanz: Ölschläger 1994, S. 67ff.

[4] Vgl. Monika Beyerle, die in ihrem Buch *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre* (Trier: WVT 1997) auch den Zusammenhang von Großaufnahmen und privilegierten Momenten untersucht und D.A. Pennebakers Bob-Dylan-Tourneefilm *DON'T LOOK BACK* von 1965 daraufhin analysiert.

[5] Vgl. das Interview D.A. Pennebaker/Angelika Wittlich, das anlässlich einer Aufführung von *HIER STRAUSS* im WDR 1995 gesendet wurde.

Empfohlene Zitierweise:

Brinckmann, Christine N.: Programmatik und Verfahren des Direct Cinema (mit besonderem Augenmerk auf Don Alan Pennebaker).

In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.2, 2010.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm>

Datum des Zugriffs: 25.8.2010.

Kieler Beiträge für Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © by Christine N. Brinckmann. All rights reserved.

Copyright © für diese Ausgabe by Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung. All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and „Kieler Beiträge für Filmmusikforschung“.