

Eva Hohenberger (Hg.): Frederick Wiseman. Kino des Sozialen.

Berlin: Vorwerk 8 2009 (Reihe: Texte zum Dokumentarfilm, Bd. 12), 222 S., ISBN 978-3-940384-14-0, € 19,-

Dass nun auch in deutscher Sprache ein monographischer Band zum Werk des amerikanischen Dokumentaristen Frederick Wiseman vorliegt, ist gleichermaßen erfreulich wie signifikant für eine neuerliche Renaissance realistischer, nunmehr allerdings höchst gebrochener und reflexiver Ästhetiken. Die Aktualität eines fast ‚klassischen‘ Dokumentarfilmkonzepts wie eben das von Wiseman erläutert Markus Stauff an der Nähe bzw. Differenz von *Hospital* 1969 zu US-amerikanischen Krankenhausserien. (S.85-106) Es geht hier nicht um ein naives oder schlichtes ‚Roll-back‘, denn, so Hohenberger in ihrem eigenen Beitrag, „der zeitgenössischen Autorentheorie sind die werkimmanenten Aspekte von Thematik und Stil durch den Problemhorizont der Intertextualität dauerhaft ergänzt worden, und eine neue Handlungsmacht hat sogar das abgeschaffte Subjekt wieder in sein Recht gesetzt.“ (S.70) Unter Berufung auf Janet Staiger und auch Michel Foucaults ‚Technologien des Selbst‘ geht es nun um fragile Konstruktionen der Autorenschaft wie einer Realität, die allerdings durchaus wirkungsmächtig sind sowie Handlungs- und Orientierungsrahmen geben. Man möchte den Band ergänzen: Radikale Negationen vom ‚Tod des Autors‘ waren ohnehin nur negative Ontologien und verkannten die Historizität des Künstlers als Bestandteil der historischen Genese des neuzeitlichen Individuums. Auf den Dokumentaristen Wiseman bezogen heißt dies, dass Zitationen im Sinne der Intertextualität als bewusste Setzungen, d.h. Wiederholungen als Selektion des Autors, diesen nicht negieren, sondern kennzeichnen. Damit beschreibt Hohenberger auch die für das ‚Genre‘ nicht untypische Ambiguität zwischen Künstlerschaft und Journalismus, welche die Selbstinterpretation des Regisseurs bestimmen, (vgl. S.71ff.) also der Behauptung veristischer Unmittelbarkeit vor dem Geschehen und „dem konstruktiven Charakter seiner Filme – und damit seinen Status als Künstler“ (S.71) festlegen. Als historische Konstruktionen finden sie sich durchaus zusammen.

Dies zeigt sich auch darin, dass im Band insgesamt anstelle der Frage nach einem angemessenen Repräsentationsstatus immer schon diejenige nach bestimmten Formen des Dokumentarischen steht. Dass es also um eine funktionale und keine ontologische Kategorie geht, eine Hinsicht, die sich angesichts einer Betonung der Funktion insbesondere von Institutionen als einem bleibenden Topos in den Filmen Wisemans schon von den Sujets her anbietet.

Erfreulich ist auch, dass die unterschiedlichen Aufsätze durchaus kontrovers sind. So historisiert Dave Saunders (S.25-42) das Entstehen des *direct cinema* vor allem ideologiehistorisch im Kontext der linksliberalen Grundhaltung der Neuen Linken, bei denen sich die Gesellschaftskritik durchaus mit der Hoffnung auf Veränderbarkeit der amerikanischen Institutionen verband. Brian Winston (S.43-68) erkennt hingegen im zurückhaltenden Zeigegestus der im wesentlichen unkommentierten Filme letztlich eine subtile Entäußerung der Kritik, insofern diese durch das reine Aufzeigen gesellschaftlicher Missstände ohne Problematisierung handlungssohnmächtig wird. Dies erklärt für ihn auch die prominente Stellung des Regisseurs im amerikanischen Fernsehen mit geradezu optimalen Produktionsvoraussetzungen als ‚Belohnung‘ dieser letztlich politisch ungefährlichen Position. Eine Mehrzahl der Autoren sieht in ihren Beiträgen hingegen die kritische Note in diesen ‚reality fictions‘, so Wiseman selbst über seine Arbeit, auf der Ebene der Analyse struktureller Gewalt insbesondere in formalisierten Beziehungen. Hohenberger ist allerdings recht zu geben, wenn sie darin den bereits erwähnten amerikanischen Pragmatismus des gelernten Juristen Wiseman, nämlich jenes typisch amerikanische Vertrauen in die Institutionen des Aushandelns und der Kompromisse, wiederfindet. Diese Grundhaltung, die, wenngleich im konkreten Fall von äußerster Härte, einen grundsätzlich als notwendig erkannten Gesellschaftsvertrag ausmacht. (S.80f.)

Künstlerisches Kennzeichen Wisemans ist vor allem ein radikaler Verzicht nicht nur auf Kommentar und Interpretation, sondern auch auf psychologische Einfühlung sowie auch auf größere gesellschaftliche Kontextualisierung. Sein häufig extrem eingeschränkter Handlungsraum orientiert sich allein an den funktionalen, oft Konflikt aufgeladenen Abläufen, bei denen sich die Protagonisten allein durch ihre funktionalen Rollen definieren. Meistens, aber nicht immer, sind dies Herrschaftsverhältnisse, wie Christine Noll Brinckmann in einer genauen Einzelanalyse ausgerechnet am Verhältnis von Affen und Forschern in *Primate* (1974) über die Affenforschungsstation Yerkes Primate Center aufzeigt. (S.173ff.) Dabei bleiben die von Wiseman provozierten Empathien bei aller Stärke ambivalent. Denn „in der Justiz, auch in der Schule, Militär und Hospital herrschen besondere Gewaltverhältnisse, in denen deutliche Hierarchien gelten und manche Rechte zugunsten ‚höherer Ziele‘ oder aus pragmatischen Gründen ausgehebelt werden. In dieser Hinsicht bildet *Primate* nur ein Extrem auf einer gleitenden Skala, an deren anderem Ende wohl *Hospital* steht mit seinen engagierten Ärzten und Schwestern, die den Patienten überlegen sein mögen, aber den sozialen Miss-

ständen ebenfalls ausgeliefert sind. [...] Für den Zuschauer wird die emotionale Parteinahme für die Schwächeren stets mit der Einsicht in Sachzwänge, soziale Regeln, humanitäre Zwecke in Konflikt geraten. Wisemann ist es im Wesentlichen um diese ambivalente Qualifikation zu tun.“ Das heißt, „der moralischen und emotionalen Beunruhigung der Zuschauer, die damit einhergeht, und die es auszuhalten gilt.“ (S.192) Hier schließt sich das Politische mit der künstlerischen Strategie, und dies noch einmal pointiert zu formulieren, wäre die einzige Ergänzung des Rezensenten an dem schönen Band: Die Verbindung von Zuschauerempathie und analytischer Distanz, Parteilichkeit für Formen des Leidens und der Distanz ist selbst eine ästhetische Herausforderung, die den Kern des Künstlers Wiseman hinsichtlich seiner Methode wie auch seiner Intuition kennzeichnet. Sie ist zugleich Voraussetzung für einen Pragmatismus, der in Traditionen des amerikanischen Denkens gründet, im Prozess der permanenten Verhandlung und Diskussion, wie sie eben so viele Szenen Wisemans kennzeichnen, einen utopischen Fluchtpunkt findet und der das bloße Kommunizieren von Missständen schon als sinnvolle politische Tat fassen kann.

Norbert M. Schmitz (Kiel/Wuppertal)