Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 57 (2015)

Heft: 346

Artikel: "Es ist immer eine Mischung aus Glück und eigenem Ermessen" : zu den Dokumentarfilmen von Frederick Wiseman

Autor: Fischer, Tereza

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-863516

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

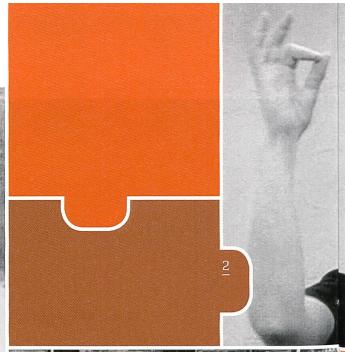
Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

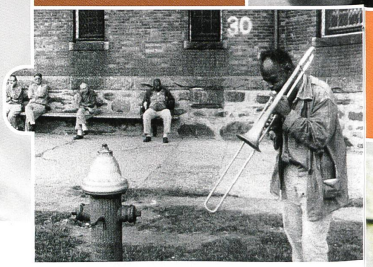
Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

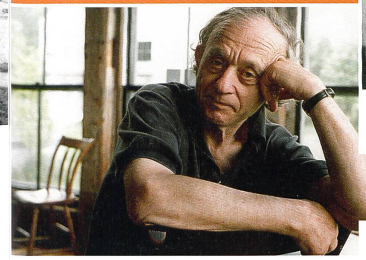
1



2



1



3

4

«Es ist immer eine Mischung aus Glück und eigenem Ermessen»

Zu den Dokumentarfilmen von Frederick Wiseman

Mehr als vierzig Dokumentarfilme hat der 85-jährige Frederick Wiseman gedreht, und alle widmen sich einer Institution: der Schule, der Universität, dem Spital, dem Militär, der Polizei, der Sozialhilfe oder auch den Rennbahnen, dem Zoo, der Pariser Oper oder zuletzt der National Gallery in London. Damit ist Wiseman selbst zu einer Institution geworden.

von Tereza Fischer

Etwa einen Film pro Jahr macht Frederick Wiseman seit 1967, fast im Alleingang. Die Crew besteht aus einem Kameramann – seit Jahrzehnten *John Davey* –, einem Assistenten, der Material schleppt, und Wiseman selbst, der auch den Ton macht, sprich den ganzen Tag das Mikrofon am Galgen hält. Eine reife Leistung für den 85-Jährigen, der gerne scherzend sein hohes Alter abstreitet. Und auch im Schnittraum ist er unermüdlich. Sieben Tage in der Woche bis spät in die Nacht organisiert er das Filmmaterial, schneidet erst Sequenzen und montiert sie zu einem organisch anmutenden Porträt einer Institution. «Ich drehe Filme über das, was mich interessiert und meinem sehr weit verstandenen Begriff einer Institution entspricht.»

Seinen ersten Film hat Wiseman Mitte der sechziger Jahre über eine forensische Klinik gedreht, in einer Zeit, in der sich der Dokumentarfilm in einer ideologischen und ästhetischen Umbruchphase befand. Das sogenannte *Direct Cinema* entstand aus einem sozialwissenschaftlich und journalistisch motivierten Bedürfnis nach einem «objektiven» Zugang zur Realität. Die Unmittelbarkeit des Dargestellten sollte mit einer lebendigen Ästhetik zusammen den Zuschauern die Möglichkeit bieten, besondere Ereignisse und den Alltag hautnah mitzuerleben. Statt wie bis anhin die Darstellung der Wirklichkeit dank autoritärer Kommentare unmissverständlich zu erklären und Szenen auch nachzuinszenieren, zogen sich die Filmemacher hinter die Kamera zurück und beobachteten das Geschehen, ohne sich einzumischen. Die Kamera hatte unaufdringlich, fast unsichtbar zu sein, um die Menschen in Alltagssituationen authentisch und unverstellt einzufangen. Dank technischer Innovationen – leichter, mobiler 16-mm-Kameras, lichtempfindlichem Filmmaterial und synchronen Tonaufnahmen – gelang es tatsächlich, einen Beobachtungsmodus in den Dokumentarfilm einzuführen.

Durch geschickte Wahl der Sujets, die sich zum Beispiel dank einer möglichst kontrastierenden Gegenüberstellung von Kontrahenten auch visuell spannend aufbauen liessen, überwand man die Langeweile des reinen Beobachtens. Dass die Bestimmung der Blickposition und der Schnitt ebenfalls für Dramatisierung sorgten, stellte zwar den ursprünglich absoluten Anspruch der Objektivität infrage, sorgte jedoch für den Erfolg dieser dokumentarischen Methode. Frederick Wiseman ist ihr bis heute treu geblieben.

Mit der Fokussierung auf Institutionen unterschied sich der Jurist und Autodidakt Wiseman in den sechziger Jahren von seinen Kollegen Richard Leacock, D. A. Pennebaker oder den Mayles-Brüdern. Wie sie verzichtete er aber auch stets auf Kommentare, erklärende Texttafeln, Musik und Interviews. Spontaneität beim Drehen sorgte auch in seinen Filmen oft für wenig elaborierte Bilder, was den Kritiker Roger Ebert veranlasste, die technische Qualität von Wisemans Erstling TITICUT FOLLIES (1967) zu bemängeln.

Die verrückte Seite der Gesellschaft

Die Qualität der Bilder ist jedoch das Letzte, was man an TITICUT FOLLIES thematisieren möchte. Der Film beobachtet die Vorgänge in der geschlossenen psychiatrischen Anstalt für Kriminelle in Bridgewater, Massachusetts, einer von der Gesellschaft nahezu vollständig ausgeblendeten Institution. Es ist der wahrscheinlich plakativste Film Wisemans, dem es aber gelang, am meisten Staub aufzuwirbeln und Wiseman gleich bekannt zu machen. Eigentlich hatte Wiseman für Bridgewater lediglich eine Bewilligung für Dreharbeiten zu pädagogischen Zwecken. Dass der Film dennoch öffentlich gezeigt wurde, führte zu rechtlichen Streitigkeiten und einem fünfundzwanzigjährigen Aufführungsverbot.

Der Film beginnt und schliesst mit einer fröhlichen Bühnenshow, die sich «Titicut Follies» nennt. Der Eindruck einer gut einstudierten Amateuraufführung wird aber bald durch einen Zoom auf einen unsicheren Mann gestört, der ungelenk im Takt zu bleiben versucht. Die Vorstellung endet mit dem Präsentator, der stolz einen läppischen Witz erzählt. Diese ersten Bilder stehen metaphorisch für einen Prozess, der sich oft bei den Zuschauern einstellt, wenn sie in einen von Wisemans Filmen eintauchen. Häufig stehen Überraschung oder ein kleines Spektakel am Filmanfang, die dann bald durch Dissonanzen gestört werden und erste Fragen aufwerfen.

In den auf die Show folgenden Szenen, in denen sich Häftlinge nackt ausziehen müssen, erkennen wir im Präsentator einen Wärter. Das vermeintlich friedliche Zusammenleben von Unter- und Übergeordneten, das die Show suggerierte, findet so im Film ein jähes Ende. Immer mehr verdichtet sich das Bild einer brutalen Anstalt, in der die Wärter und Ärzte die ihnen ausgelieferten Häftlinge demütigen und foltern. Das unerträgliche, sadistische Treiben kulminiert in einer Szene, in der ein aus Protest hungernder Häftling per Magenschlauch zwangsernährt wird. Wiseman schneidet zwischen der grausamen Prozedur, die so nichts von einer Rettung hat, und der Rasur des bereits verstorbenen Mannes hin und her. Damit unterstreicht er das Versäumnis der Ärzte, den Mann am Leben zu erhalten. Bei der Wiederaufnahme der Bühnenshow am Ende des Films wirken die Wärter verrückter als die Häftlinge.

Heute möchte Wiseman sich diese Szenen nie mehr ansehen müssen und bezeichnet sie als Fehler und schlechte Montage. Dass beim Erstling nicht alles schon perfekt war, erscheint selbstverständlich. Vieles war «learning by doing». Vor allem wenn ihm im Schnittraum Bilder fehlten, wusste er, was er beim nächsten Mal besser machen musste.

«Ich mache so viele Filme, wie ich kann, über so viele Themen wie möglich.»

In seinem zweiten Film, HIGH SCHOOL (1968), verfährt Wiseman denn auch subtiler. Das Machtgefälle zwischen Lehrpersonen und Schülern und die autoritäre Erziehung werden weniger in einzelnen Szenen greifbar als vielmehr in Mustern, die sich aus der Aneinanderreihung von assoziativ verknüpften Sequenzen ergeben. In der visuell einprägsamen Wiederholung der dirigierenden Geste, die Lehrer gegenüber Schülern in verschiedenen Variationen einsetzen, verdichtet sich der Eindruck einer Bildungsinstitution, die Gehorsam und Auswendiglernen über das Verständnis der Inhalte setzt. Auch hier wirken die ersten Bilder metaphorisch, wenn die Kamera zuerst an einer langen Reihe von gleichartigen Häusern entlangfährt, danach die Rückseite eines Lastwagens filmt, auf dem «Penn Maid Dairy Products» steht, und schliesslich eine Fabrik in den Blick nimmt, bevor wir die ersten Aufnahmen aus den Gängen der Highschool sehen. Die Assoziation mit einer Fabrikation von gleichartigen Produkten liegt nahe.

Immer wieder setzt Wiseman in seinen frühen Filmen Zoom ein, um aufs Geschehen reagieren zu können und Details aus dem Kontext herauszulösen, die als Kommentar dienen. Wenn die Spanischlehrerin bei ihren Ausführungen über Sartre die Klasse im Chor das Wort «existenzialista» wiederholen und auswendig lernen lässt, fokussiert Wiseman erst ganz nah auf ihr Gesicht und dann auf ihre in der Hüfte aufgestützte Hand, die an das Posieren eines Models erinnert. Dieses Bild der Oberflächlichkeit verdeutlicht, wie das Lernen hier funktioniert.

Immer wieder wird das Beobachten mittels auffälliger Gesten der Kamera unterstrichen: Ein Reissschwenk, ein Zoom oder eine Schärfenverlagerung vermitteln die aktive Blickführung stärker, als es der Bild-

4

5

5

ausschnitt oder die Montage tun, auch wenn Wiseman sie heute als Nebenprodukte einer Kameraführung bezeichnet, die das Wichtige erfassen will.

In LAW AND ORDER (1969), in dem sich Wiseman der Polizei in Kansas City widmet, scheint der beobachtende Modus für einen Augenblick ausser Kraft gesetzt und offenbart damit die Konstruktion einer filmischen Aussage. Wir sehen die verlorene Handtasche einer älteren Afroamerikanerin am Boden, bevor sie der suchende Polizist hochhebt. Hat sich der Kameramann aktiv an der Suche beteiligt? Auch wartet die Kamera mit der Frau im Polizeiwagen, während der Ordnungshüter im Regen sucht und dann mit dem Fundstück zurückkommt, sodass sich ein leiser Verdacht der Inszenierung einstellt. Wiseman bestätigt, dass sein Kameramann und er die Sache sportlich nahmen. «Wir rannten vor dem Polizisten zur Tasche und dann wieder zurück zum Wagen, weil ich die Reaktion der Frau filmen wollte. Es ist ein Sport. Sie müssen fit bleiben und mit schwerer Ausrüstung herumrennen.»

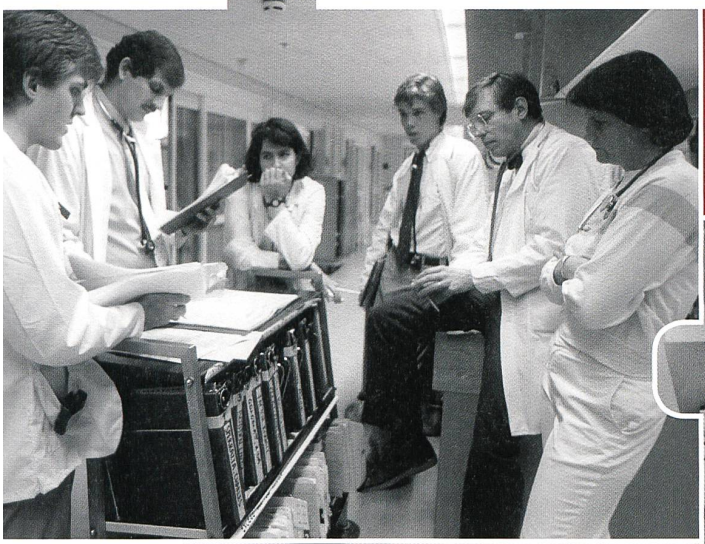
Obwohl solche die Konstruktion enthüllenden Momente eine seltene Ausnahme bilden, passt der Verdacht zu Wisemans Herangehensweise. Seine Filme sind nie Abbildungen der Wirklichkeit. Sie repräsentieren Wisemans Erleben. Dabei überlässt er die Interpretation den Zuschauern und weigert sich, seine Filme zu erklären, denn er ordnet das Material so, dass auch ohne Kommentare durchaus greifbare Aussagen entstehen. Dazu gehört, dass die unbestimmten Ellipsen nicht nachprüfbar sind. Wiseman montiert seine Filme auch nicht primär narrativ und äusserst selten als chronologische Abfolgen, sondern assoziativ. Zudem fehlen Angebote an eine Identifikation mit Individuen. Anstatt Argumente zu präsentieren, lässt er die Zuschauer selbst aus dem Mosaik Schlüsse ziehen.

Vor allem in den frühen Werken ist eine Art versteckte Argumentation durchaus intendiert. Wie schon bei seinen beiden früheren Filmen ist Wiseman das Porträt der Polizei mit einer politisch vordefinierten Meinung angegangen und hat wie in TITICUT FOLLIES das Material in eine bestimmte Richtung geordnet. LAW AND ORDER gerät dennoch etwas objektiver und ambivalenter als HIGH SCHOOL, denn die Polizei scheint den gesellschaftlichen Missständen schlicht nicht beikommen zu können. Zudem ist in Kansas City nicht nur sie gewalttätig. Wiseman fängt einzelne Verhaftungen und Interventionen ein, ohne die Resultate oder auch Lösungen für die dokumentierten Probleme zu präsentieren. So lässt sich das Verhalten der Polizisten nicht einfach als Konsequenz von Nixons «Law and Order»-Politik, die ein härteres Durchgreifen bei Gewalt- und Eigentumsdelikten forderte, erklären, sondern muss in breiter gefasste soziale Missstände eingeordnet werden.

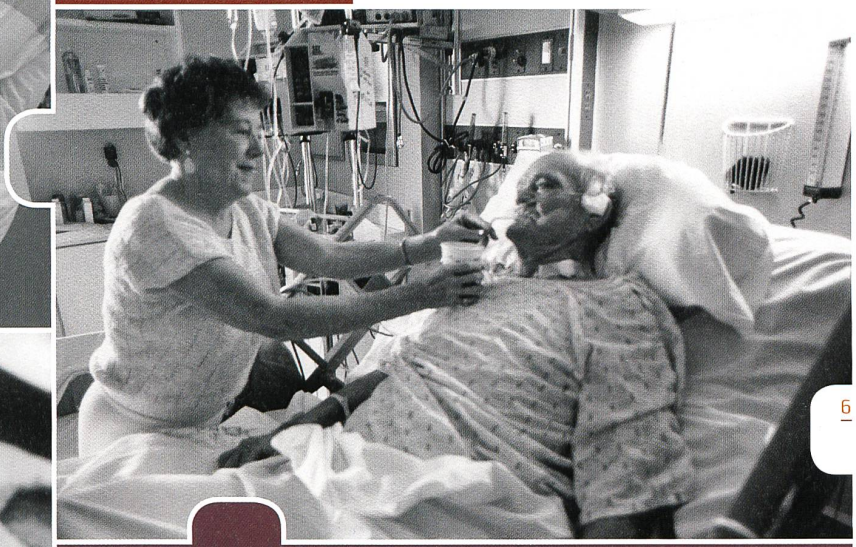
Wisemans Frühwerk wirkt im Hinblick auf die gesellschaftliche Lage des reichsten Landes der Welt beunruhigend. Das kommt vor allem in HOSPITAL (1970) deutlich zum Ausdruck. Erstmals ohne eine vorgefasste Meinung und ohne ein Machtgefälle vorführen zu wollen, beobachtet Wiseman, wie Ärzte und Pflegepersonal den durch Drogenmissbrauch krank Gewordenen helfen wollen und dabei mit viel Geduld ihre Sisyphosarbeit verrichten. Krank sind nicht nur die Individuen, krank ist auch die Gesellschaft.

Nähe und Privatsphäre

Aus 100 bis 250 Stunden Filmmaterial, das durch Beobachten vor Ort entstanden ist, destilliert Wiseman wenige Stunden, in denen die Zuschauer ihrerseits in die Rolle des Beobachters schlüpfen. In den siebziger Jahren beginnt Wiseman fürs Fernsehen zu arbeiten und längere Filme zu produzieren – vor allem um der Kommunikation Raum zu geben, die sich jeweils zwischen den sich gegenüberstehenden Parteien in einer Institution entwickelt. In WELFARE (1975) sind es die Beamten



6



6

7

1 TITICUT FOLLIES (1967); 2 HIGH SCHOOL (1968); 3 Frederick Wiseman; 4 LAW AND ORDER (1969); 5 WELFARE (1975); 6 NEAR DEATH (1989); 7 PRIMATE (1974)

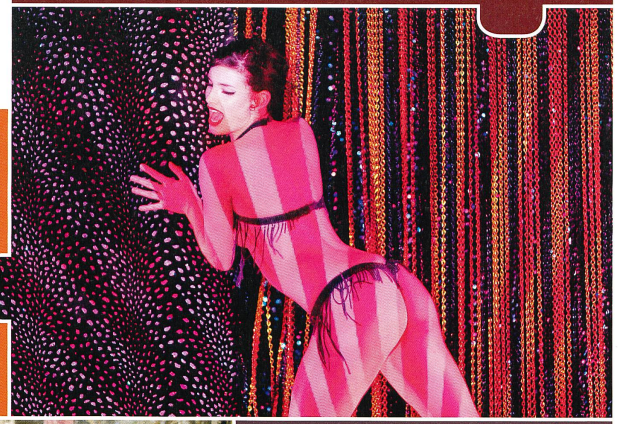
und die Armen und Bedürftigen. In 167 Minuten lässt uns Wiseman an der schwierigen Situation auf dem Sozialamt in New York City teilhaben. Nachdem Präsident Johnson 1964 den «war on poverty» deklarierte, richtete man Wohlfahrtsprogramme ein, die bis 1975 eine Reduktion der Armut um die Hälfte zur Folge hatten. Weil aber New York in den siebziger Jahren mit Essensmarken, Geldzahlungen und Sozialwohnungen sehr grosszügig war, zog es auch viele Arme aus dem Süden an. Diesen nicht enden wollenden Strom an Hilfesuchenden evoziert Wiseman bereits am Anfang eindrücklich, wenn eine freundliche Dame unzählige Male hintereinander «Have a seat, please» trällert, um einen Neuzugang abzulichten. Frauen, Männer, Alte, Junge, Gesunde und Kranke, Menschen aller Rassen. Die Fälle reihen sich auf und wollen bearbeitet werden. In der kurzen Sequenz klingen Gleichbehandlung, aber auch endlose Wiederholung des Immergleichen an.

In einer Abfolge von Gesprächen zwischen Beamten und Klienten, die an einem Tag stattzufinden scheinen, stellt Wiseman die Flut der Anfragen dar, mit der das Amt täglich konfrontiert wird. Dazwischen immer wieder Montagesequenzen von wartenden Menschen. Nach fast drei Stunden stellt sich auch bei uns ein Gefühl von Ohnmacht und Hilflosigkeit ein, das auf beiden Seiten herrscht. Die Beamten sind oft machtlos, die Klienten verzweifelt. In einer Szene von 24 langen Minuten versucht ein Beamter, der jungen Afroamerikanerin Valerie Johnson zu helfen, ihre Akten zu finden und zu verstehen, wie sich ihre Situation gestaltet. Valerie ist sichtlich vom System überfordert, kann die fehlenden Informationen nicht erbringen. In ihrer Verzweiflung wiederholt sie immer dasselbe. Am Ende wird sie auf den folgenden Tag vertröstet. Ein Schicksal, das sie mit so vielen teilt.

Das Gespräch findet im Grossraumbüro statt, immer wieder kommen andere Klienten vorbei, die sich kurz ins Gespräch einmischen. Eine Privatsphäre scheint es hier nicht zu geben, womit auch die Intrusion der Kamera weniger auffällt. Dennoch stellt sich angesichts der gefilmten Not die dringende Frage nach dem Einverständnis der Menschen. Es ist auf Band festgehalten, was Wiseman genügt, um danach mit dem Material zu verfahren, wie er will. Ein Einverständnis zu bekommen, sei ganz einfach, man müsse nur fragen, sagt Wiseman. Ob sich die Gefilmten des Ausgestelltseins bewusst sind, ist allerdings fraglich. Dies ist zum Beispiel der Fall bei Mrs. Faktor, die in NEAR DEATH (1989) auf der Intensivstation gepflegt wird. Sie hat einen Hirnschlag erlitten und kann sich kaum verständigen. Aus den Gesprächen mit den Ärzten wird deutlich, dass sie zwar vieles versteht, aber genau lässt sich das nicht sagen. Es ist eine äusserst verletzliche Lage, trotzdem scheint sie ihr Einverständnis gegeben zu haben. Solche Situationen lassen uns als Zuschauer zu Komplizen werden und hinterlassen immer wieder ein mulmiges Gefühl, gerade weil Wisemans «Taktlosigkeit» Spannung erzeugt.

Mit 358 Minuten ist NEAR DEATH der längste Wiseman-Film. Es ist gleichzeitig derjenige, in dem scheinbar am wenigsten geschieht. In diesen sechs Stunden werden uns nur gerade vier Schicksale von Patienten auf der Intensivstation einer Lungenabteilung des Beth Israel Hospitals in Boston vorgestellt. In allen Fällen sind die Chancen auf Heilung gering, alle sind an Beatmungsgeräte angeschlossen, und in allen Fällen steht die Frage im Raum, ob diese Lebenshilfe weiterhin aufrechterhalten werden soll oder nicht, und wenn ja, folgt zwangsläufig die Frage nach der Lebensqualität. Mit diesen enorm schwierigen Fragen sind die Patienten selbst, ihre Angehörigen und die Ärzte konfrontiert. Wiseman nähert sich dem Thema und den Menschen furchtlos.

Im Zentrum des Films stehen also nicht Behandlungsmethoden, sondern Gespräche. Es gehört zum Grundsatz des Spitals, die Wünsche der Patienten zu respektieren und diese Wünsche im Gespräch zu eruieren. Immer wieder diskutieren die Ärzte untereinander die Chancen und die Wünsche der Patienten und Angehörigen. Sie nehmen sich erstaun-



1 MEAT (1976); 2 LA DANSE (2009); 3 NATIONAL GALLERY (2014); 4 CRAZY HORSE (2011)

lich viel Zeit, um immer wieder die Möglichkeiten mit den Betroffenen zu besprechen und ihnen das, was niemand hören will und kann, verständlich und emotional begreiflich zu machen. «Ihre Lungen sind in einem ganz schlechten Zustand», erklärt die Schwester einem 83-Jährigen. «Ihre Lungen werden nicht besser werden, sodass es eigentlich sinnlos wäre, Sie an die Maschine anzuschliessen.» Und es gehört zu Wisemans Grundsatz, sich für diese Konversationen ebenfalls so viel Zeit zu nehmen wie nötig.

So schnell der Zuschauer verstanden haben mag, welche Position die Ärzte vom rechtlichen und medizinischen Standpunkt her vertreten – falls sie sich überhaupt einig sind –, so wenig ist dies für die Entscheidung der Betroffenen oder ihrer Nächsten von Relevanz. Die emotionale Auseinandersetzung mit einer unmöglich scheinenden Entscheidung über Leben und Tod braucht Zeit. Und Zeit ist es auch, die in diesen Fällen die Wahl überhaupt erst ermöglicht oder verändert. Jede Minute des epischen Films ist gerechtfertigt, denn er ermöglicht Nähe und Anteilnahme und Achtung vor der enormen zwischenmenschlichen Leistung des Pflegepersonals und der Ärzte. «In einem abstrakten Sinn ist es ein Film über Demokratie», resümiert Wiseman, «weil alle relevanten Menschen an der Entscheidung teilnehmen.» Das Gegenteil also des Machtgefälles, das die frühen Filme prägte.

Vergleichsweise unmenschlich

Erspart wird den Zuschauern auch in PRIMATE (1974) und MEAT (1976) nichts. Beide gehören zu den handlungsorientierten Dokumentarfilmen, gesprochen wird hier wenig. Beide widmen sich dem Umgang mit Tieren. Im ersten Film sind es die Wissenschaftler eines Instituts für Primatenforschung, denen wir bei ihren harmlosen, aber auch teilweise grausigen Experimenten zuschauen. Die auch hier mangelnden Erklärungen und die Leichtigkeit, mit der wir mit den Menschenaffen empathisieren können, lässt diese Art der Forschung unverständlich und unmenschlich erscheinen. Aus heutiger Sicht erscheinen schon die kahlen, kleinen Käfige problematisch. Auf der Tonspur fungieren die Schreie der Affen wie der Kommentar zu dem, was man ihren Artgenossen in angrenzenden Szenen antut.

Nicht nur in PRIMATE, in dem fehlende Informationen negativ auffallen, sind die Zuschauer in Wisemans Filmen gefordert, immer wieder kleine Rätsel zu lösen und die Puzzleteile zu einem halbwegs kohärenten Ganzen zusammenzusetzen. Einige Antworten auf die Fragen können aus Gesprächen vor der Kamera gewonnen werden, andere bleiben schlicht offen.

In MEAT zeigt Wiseman die Prozesse einer riesigen Farm und des dazugehörenden Schlachthofs in Colorado nahezu chronologisch: von den «glücklichen» Rindern auf der Weide bis zu den abgepackten Fleischstücken. Dazwischen entspinnt sich die reibungslose, detailliert dokumentierte Verarbeitung. Die Betonung liegt auf der Massenfabrikation und der ökonomischen Effizienz. Dass dabei nicht nur die Tiere als Masse behandelt werden, sondern auch die Angestellten, zeigt eine Szene, in der ein Senator die Arbeiter in der Mittagspause besucht. Jedem einzelnen schüttelt er die Hand, jeder einzelne kriegt dasselbe zu hören: «Good to meet you. How are you today?» Die endlose Repetition der vermeintlich individuellen Begrüssung mit Betonung auf «you» setzt sich auf der Tonspur noch fort, als wir den vollen Esssaal und weitere Arbeiter sehen, die noch auf diese «Behandlung» warten. Die darauf folgende Aufnahme einer Kuhhaut, einer leeren Hülle, funktioniert in dieser Schnittfolge auch als Kommentar auf die Situation der Arbeiter, die tagtäglich die gleiche minimale Handlung ausführen und jederzeit wegrationalisiert, das heisst von der Fabrik ausgespuckt werden können.

MEAT könnte man in Bezug auf den entmenschlichenden Effekt auch mit dem frühen HIGH SCHOOL vergleichen. HIGH SCHOOL wiederum lädt zur Gegenüberstellung mit seiner Fortsetzung HIGH SCHOOL II (1994) ein. Ein Vierteljahrhundert nach seinem kritischen Porträt einer autoritären Bildungsinstitution kehrt Wiseman in die Schule zurück. Unterdessen ist er Meister des epischen Dokumentarfilms geworden und lässt sich auch hier Zeit: Über mehr als dreieinhalb Stunden entwickelt sich das Porträt über Gespräche, die einen vollkommen gewandelten Umgang zwischen Schülern und Lehrern zeigen. Man duzt sich, nimmt sich gegenseitig ernst und pflegt das Ausdiskutieren von Problemen. Die Information, dass es sich bei der multikulturellen Central Park East Secondary School in East Harlem aber nicht um eine gewöhnliche Schule, sondern eine mit einem besonderen pädagogischen Konzept handelt, unterschlägt Wiseman. Insofern hält der direkte Vergleich mit HIGH SCHOOL, der noch exemplarisch funktionierte, nicht stand.

Institution Wiseman

In Wisemans Spätwerk lässt sich eine Verlagerung des politisch und sozial motivierten Blicks auf Institutionen hin zu Orten der Kunst und Kultur beobachten. Damit bewegt sich der Filmemacher auch weg von der Aktualität und vom politischen und historischen Kontext, der lange die Brisanz der Filme ausmachte. Die kritische Haltung weicht mehr und mehr einer Faszination fürs jeweilige Kunstschaffen. Der Blick hinter die Kulissen ist zwar filmisch meisterlich umgesetzt, interessant und enthüllt den einen oder anderen Aspekt, den man als Besucher der Pariser Oper (LA DANSE, 2009), des französischen Nationaltheaters (LA COMÉDIE-FRANÇAISE, 1996) oder eines Kunstmuseums (NATIONAL GALLERY, 2014) nicht zu sehen bekommt, aber der Erkenntnisgewinn bleibt im Vergleich mit früheren Filmen eher spärlich. Am ergiebigsten fällt vielleicht CRAZY HORSE (2011) aus, das Porträt der berühmtesten Pariser Nacktshow, insbesondere als das Auswahlverfahren neuer Tänzerinnen an eine Fleischschau erinnert.

Wiseman bleibt dabei seinem Beobachtungs- und Montagestil treu, betont aber stärker das Innen und Aussen dieser Orte. Auf längere beobachtende Einstellungen in der Institution folgen als Unterbruch kurze Montagesequenzen der umgebenden Stadt. Sie fungieren als Klebemittel für die langen Sequenzen im Innern des Organismus. Dort fügt sich ein Raum an den anderen, bis das grosse Ganze sichtbar, hörbar, spürbar wird. John Davey, Wisemans langjähriger «partner in crime» führt auch eine viel ruhigere Kamera, da Spontaneität und Überraschung zweitrangig sind und die Erfahrung gross genug, dass genügend Bilder entstehen, die es erlauben, allfällige Schwenks zu eliminieren.

Eine vorgängige Recherche gibt es kaum. Wenn ihn ein Thema interessiere, frage er und fange an zu drehen. So einfach sei das, meint Wiseman lakonisch. Für NATIONAL GALLERY hat Wiseman nach einem halben Tag im Museum entschieden, einen Film zu drehen. Danach ist er mit einer Bewilligung in der Tasche den Kunstvermittlerinnen und -vermittlern gefolgt. Fast jeder, der sich in den neueren Filmen vor der Kamera wiederfindet, ist es gewohnt, öffentlich aufzutreten, sich zu präsentieren. Insofern verflüchtigen sich hier nicht nur allfällige ethische Bedenken, ganz im Gegenteil scheint Wiseman hier die Mechanismen der unantastbaren Kulturfestungen zu reproduzieren.

Dennoch sind auch diese Dokumentarfilme selbst anregende Kunstwerke, denn Wisemans Montage fügt wie immer ein Puzzleteil zum anderen, und wie immer fehlen genügend Informationen, damit wir sie mit Genuss selbst zusammenfügen und Leerstellen bemerken dürfen. Auch Wisemans Gesamtwerk ist ein Puzzle, dessen Teile man mit Gewinn in Bezug aufeinander erlebt.