



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Screw the Dolly!“:

Narrationsformen und Filmsprache des *Direct Cinema* in:

Primary, Happy Mother's Day und *Dont Look Back*

Verfasser

Simon Schennach

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Theater-, Film-, und Medienwissenschaft

Betreuer: Dr. Ulrich Meurer, M.A.

*für meine Eltern, Großeltern
und Cornelia*

Inhalt

Einleitung	1
1. Definitionen und Hintergründe	7
1.1. <i>Direct Cinema, Cinema Verité, Uncontrolled Cinema</i> : Eine begriffliche Standortbestimmung.....	7
1.2. Filmtheoretische Wegbereiter: Maßgebliche Einflüsse auf die Entwicklung des <i>Direct Cinema</i>	8
1.2.1. Dziga Vertov.....	9
1.2.2. Robert Flaherty.....	11
1.2.3. Siegfried Kracauer.....	12
2. Die Anfänge des <i>Direct Cinema</i>	14
2.1. Von der <i>Candid Photography</i> zum <i>Uncontrolled Cinema</i>	14
2.2. Pennebaker, Leacock und die ersten Gehversuche.....	16
2.3. <i>Drew Associates</i>	19
3. <i>Primary</i>	22
3.1. Zum Konzept der „Krisenstruktur“.....	23
3.2. Filmanalyse.....	26
3.3. Fazit.....	36
4. <i>Happy Mother's Day</i>	40
4.1. <i>The Fischer Quintuplets vs. Happy Mother's Day</i>	40
4.2. „Episodic Narrative“: Zur Erzählstruktur von <i>Happy Mother's Day</i>	42
4.3. Filmanalyse.....	44
4.4. Fazit.....	56
5. <i>Dont Look Back</i>	58
5.1. <i>Leacock Pennebaker Inc.</i> : „Big names or box office.“.....	58
5.2. Von Robert Zimmerman zu Bob Dylan.....	59
5.3. Verweigerung: Bob Dylans viele Gesichter.....	62
5.4. Vom künstlerischen Durchbruch zum Sprachrohr einer Generation.....	63
5.5. Filmanalyse.....	67
5.6. Fazit.....	82

6. Schlussbetrachtungen	85
7. Quellenverzeichnis	89
7.1. Literaturverzeichnis.....	89
7.2. Filmverzeichnis.....	93
8. Anhang	94
8.1. Segmentierung von <i>Primary</i>	94
8.2. Segmentierung von <i>Happy Mother's Day</i>	95
8.3. Segmentierung von <i>Dont Look Back</i>	96
8.4. Abstract.....	99
8.5. Curriculum Vitae.....	100

Einleitung

Did we know we were on to something? We certainly did. (Robert Drew)

I want to see a person confront whatever the problem is that most obsesses him, the thing that they care about most. I want to see them struggle to deal with it. That's what I like to see in film. That's the kind of film that interests me in real life. I want to draw the film from reality and not from my imagination. (D.A. Pennebaker)

Das wirkliche Leben filmisch festzuhalten, unverfälscht und authentisch, einen Film direkt aus der Realität „herausziehen“ - ein Wunsch der wohl so alt ist wie das Kino selbst. Anfang der 60er Jahre erlebt dieser Anspruch auf Authentizität und Realismus im Film in vielen Ländern der Welt eine Renaissance. In Großbritannien und Frankreich entstanden die Strömungen *Free Cinema* respektive *Nouvelle Vague*, in den USA entwickelte sich zeitgleich das *New American Cinema*. Diese Bewegungen umschlossen zwar unterschiedliche Gattungen und wiesen sowohl inhaltlich als auch formal erhebliche Unterschiede auf, hatten aber eines gemein: Sie positionierten sich als Gegenmodell zum konventionellen Kino, das in den meisten Ländern an ästhetischen Normen und Produktionsbedingungen des Hollywood-Studiostystems angelehnt war.¹

Während erwähnte Strömungen eher in die Spiel- und Experimentalfilmrichtung tendierten, entwickelte sich in den USA zeitgleich eine Bewegung, die basierend auf ähnlichen Ideen den Dokumentarfilm revolutionieren sollte: Das *Direct Cinema* oder *Uncontrolled Cinema*. Das Genre hatte seine Ursprünge 1958 am *National Film Board of Canada* in Québec, wo unter anderem der Film *Les Raquetteurs* von Michel Brault und Gilles Groulx entstand. Eingang in den öffentlichen Diskurs fand *Direct Cinema* allerdings erst zwei Jahre später durch die Filme von *Drew Associates* für den Konzern *Time Life*. Die Grundidee war es, eine völlig neue Form des Dokumentarfilms aus der Taufe zu heben, die sich sowohl ästhetisch als auch inhaltlich radikal von konventionellen Formen der TV-Berichterstattung abgrenzen sollte. Die Basis dafür war die Entwicklung einer neuen Kamera- und Tontechnik, die es erlaubte, Ereignisse unmittelbarer filmisch festzuhalten. Die Initiatoren versprachen sich davon eine unverfälschtere Art der Berichterstattung. Hinsichtlich der Umsetzung einigten sie sich dafür auf mehrere Grundregeln. Zum einen sollte es möglichst keine Form der Inszenierung geben. Alles was sich vor der Kamera ereignet, soll das Filmteam aus der Warte des Beobachters einfangen und dabei möglichst wenig Einfluss nehmen. Das

¹ vgl. Beyerle, Monika. *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997. (S. 10-11)

Wiederholen bzw. Inszenieren von Szenen galt ebenso als Tabu, wie das Führen von direkten Interviews. Der Zuschauer sollte das Gefühl bekommen nah und unmittelbar an einem Geschehen teilhaben zu können und dabei einen möglichst authentischen Eindruck zu erhalten. Ihre Unvoreingenommenheit wollten die Initiatoren der *Direct Cinema*-Idee dadurch unterstreichen, dass das Filmmaterial so nüchtern und selbsterklärend wie möglich montiert werden sollte. Erklärende Passagen mit einem Sprechertext aus dem Off sollten dabei ebenso knapp gehalten werden wie etwa der Einsatz von extradiegetischer Musik. Die *Direct Cinema*-Bewegung etablierte sich in der ersten Hälfte der 60er Jahre als fixe Größe im Dokumentarfilm und hat bis heute einen weitreichenden Einfluss auf Produktionsverhältnisse und Ästhetik der Film- und Fernsehindustrie.

Im Rahmen meiner Arbeit möchte ich mich im Besonderen mit den Narrationsformen und der Filmsprache des *Direct Cinema* auseinandersetzen. Kapitel 1 wird sich zunächst den Definitionen und Hintergründen widmen. Nach einer begrifflichen Standortbestimmung sollen die filmhistorische und -theoretische Einordnung der Bewegung skizziert und folgende Fragen behandelt werden: Wer waren die entscheidenden Wegbereiter? Welche filmhistorischen Einflüsse bzw. welche Filmtheorien waren maßgeblich an der Entwicklung von *Direct Cinema* beteiligt? Kapitel 2 setzt sich mit den Anfängen des *Direct Cinema* auseinander. Wie, wo und wann hat sich die Bewegung in den USA entwickelt? Wer war daran beteiligt? Wie kam es zu den ersten Produktionen bei *Drew Associates*? Kapitel 3, 4, und 5 bilden den Hauptteil der Arbeit. Die Filme *Primary* (Robert Drew, 1960), *Happy Mother's Day* (Richard Leacock, 1963) und *Dont Look Back* (D.A. Pennebaker, 1967) stellen das Kernmaterial meiner Untersuchung dar und sollen einer vertiefenden Besprechung und Analyse unterzogen werden. Unter besonderer Bezugnahme auf Kamerastil, Montage und Narration soll Folgendes herausgearbeitet werden: Welches waren die wichtigsten Prinzipien des *Direct Cinema*? Wie werden sie in den jeweiligen Filmen umgesetzt? Welche Rolle spielte die Entwicklung der Kamera- und Tontechnik im Zusammenhang mit der Umsetzung dieser Prinzipien? Wie funktionieren jeweils Erzählstruktur und Filmsprache? In welcher Form unterscheiden sich die Filme formal und inhaltlich von anderen Spielarten der Film- und Fernsehberichterstattung? Es folgt ein erster Kurzüberblick der ausgewählten Filme und ihrer Bedeutung für die Arbeit.

Bei *Primary* handelt es sich um den ersten Film der *Direct Cinema*-Bewegung, der sowohl in der Filmgeschichte als auch in der Filmtheorie als stilprägend und wegweisend eingestuft wird. Seine Entstehungsgeschichte ist untrennbar mit den Anfängen des *Direct Cinema* an sich verbunden. Die 1960 produzierte Reportage handelt von dem Wahl-Duell

zwischen Hubert Humphrey und John F. Kennedy. Bei einer Vorwahl im Staat Wisconsin kämpfen beide Senatoren darum, ihre Chancen auf eine Nominierung zum Präsidentschaftskandidaten der demokratischen Partei zu wahren. Robert Drew, damals Korrespondent des Magazins *Life*, konnte die beiden Politiker davon überzeugen, bei einem Film mitzuwirken, der die Kandidaten von den Anfängen des Vorwahlkampfes in Wisconsin bis zum entscheidenden Tag des Urnengangs zeigen soll. Protagonisten und Ausgangsposition schienen Drew ideal um seine Vision umzusetzen: Nämlich den beobachtenden Reportage-Stil von *Life* fürs Fernsehen zu adaptieren. In einem Interview hat er sein Vorhaben folgendermaßen geschildert:

What I found out was that real life never got out of the film, never came through the television set. If we could do that we could have a whole new basis for a whole new journalism... It would be a theatre without actors; it would be plays without playwrights; it would be reporting without summary and opinion; it would be the ability to look into peoples' lives at crucial times from which you could deduce certain things, and see a kind of truth, that can only be gotten from personal experience.²

Um diese neue Form des filmischen Journalismus in die Tat umsetzen zu können, musste Drew allerdings erst geeignete Mitstreiter suchen. Er fand sie schließlich im M.I.T.-Studenten D.A. Pennebaker und dessen Freund Richard Leacock, einem gelernten Elektrotechniker. Beide hatten Erfahrung als Kameramänner und brachten außerdem fundiertes technisches Wissen sowie den notwendigen Erfindungsgeist mit – optimale Voraussetzungen für Drews Vorhaben. Mit dem notwendigen Budget von *Time-Life* ausgestattet, begannen Drew und sein Team mit der Produktion von *Primary*.

Das Ergebnis ist ein 53-minütiges Zeitdokument mit - zumindest für damalige Verhältnisse - teils spektakulären Bild- und Tonaufnahmen, etwa von John F. Kennedy oder seiner Frau „Jackie“; ermöglicht einerseits durch neue, bewegliche Handkameras, respektive Synchronton, andererseits durch die Experimentierfreudigkeit von Drew und seinen Kollegen. Darüberhinaus erscheint mir *Primary* für meine Untersuchung deshalb interessant, weil der Film zugleich deutlich die Grenzen des *Direct Cinema* aufzeigt und anschauliche Beispiele dafür liefert, wo dessen Probleme und Schwierigkeiten zu verorten sind. Ein weiterer Aspekt den ich im Zusammenhang mit *Primary* untersuchen möchte, ist der Begriff der so genannten

² Robert Drew, in: *Primary Originators*. Interview mit Robert Drew (1962). Erschienen auf: *The Robert Drew Collection: Primary* (Docurama-DVD/Bonus-Material). USA: Drew Associates, 2003, 16mm, s/w, 4 Min.

„Krisenstruktur“: Ein Terminus der in der Filmtheorie häufig im Zusammenhang mit der für viele *Direct Cinema*-Werke typischen Erzählweise erwähnt wird.

1963 verließ Richard Leacock *Drew Associates* und gründete zusammen mit D.A. Pennebaker seine eigene Produktionsfirma. Im Herbst 1963 erhielt er von der *Saturday Evening Post* den Auftrag eine Dokumentation über die neugeborenen Fünflinge der Familie Fischer aus Aberdeen, South Dakota, zu produzieren. Statt eines Großspektakels – ein Wahlkampf wie bei *Primary* oder einer Staatskrise wie beim Drew-Film *Crisis: Behind A Presidential Commitment* – rückt bei *Happy Mother's Day* Alltägliches in den Aufmerksamkeitsfokus:

Happy Mother's Day richtet den Blick auf die sozialen Strukturen einer Kleinstadt, auf die Auswirkungen von gesellschaftlichem Druck auf den einzelnen, auf Rollenzwänge, die den gesellschaftlichen Alltag durchziehen und dessen Strukturen in der Ausnahmesituation nicht aufgehoben sind, sondern umso deutlicher zutage treten.³

Während ihres dreiwöchigen Aufenthalts wurden Leacock und seine Mitarbeiterin Joyce Chopra Zeugen eines bizarren Schauspiels: Die Fischer Familie als Spielball der Medien sowie als Opfer kommerzieller Ausbeutung und Instrumentalisierung seitens der Dorfgemeinschaft. Besonders spannend in diesem Zusammenhang ist der Umstand, dass Leacock und Chopra während der Dreharbeiten immer deutlicher zur Einsicht gelangt sind, Teil dieser Maschinerie zu sein. Der Film richtet seinen Fokus verstärkt auf die Entlarvung von medialer Inszenierung und wirft ethische Fragen auf: Etwa zur Verantwortung des Filmemachers für seine Protagonisten oder zur Vereinnahmung von Privatpersonen durch die Öffentlichkeit.

It's to find out some important aspect of our society by watching our society, by *watching how things really happen* as opposed to the social image that people hold about the way things are *supposed* to happen. And by seeing discrepancies, by revealing the *things that are different from what is expected*.⁴

Leacock beschritt mit *Happy Mother's Day* aber auch in anderer Hinsicht neue Pfade, so etwa bei der Narration. Er löste sich von der bei Drew bevorzugten „Krisenstruktur“, die stets einen Höhepunkt und folglich eine Konfliktlösung anpeilt. Leacock ging es vielmehr darum, ein Dilemma aufzudecken und es von verschiedenen Blickwinkeln her zu beleuchten. Er bricht mit einer streng chronologischen Erzählstruktur zugunsten einer episodenhaften. Die

³ Beyerle, Monika. *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 1991. (S. 110-111)

⁴ Richard Leacock, in: ebda. (S. 112)

Handlung scheint sich nicht auf einen bestimmten Aspekt hin zu verdichten, sondern vermittelt viel eher den Eindruck immer neue Facetten des gleichen Phänomens zutage zu fördern.⁵

Auf diese Erzählstruktur möchte ich in meiner Analyse von *Happy Mother's Day* ebenso eingehen wie auf die zuvor erwähnten Fragenstellungen zur journalistischen Ethik. Der Film ist trotz seiner verhältnismäßig kurzen Spieldauer von gerade einmal 26 Minuten ein sehr aussagekräftiges Beispiel für die Widersprüchlichkeiten und das moralische Dilemma, mit dem sich die Filmemacher des *Direct Cinema* aufgrund der neuen technischen Möglichkeiten zunehmend konfrontiert sahen.

Im Zusammenhang mit *Dont Look Back* sollte vorab klargestellt werden, dass es sich bei dem fehlenden Apostroph im Filmtitel nicht um einen Tippfehler oder etwas ähnliches handelt – Pennebaker nannte seine Dokumentation über Bob Dylan tatsächlich *Dont* und nicht *Don't Look Back*. Dave Saunders weist darauf hin, dass dieser grammatikalischen Faux-Pax eine bewusste Anspielung des Regisseurs auf Dylans bisweilen unorthox-anarchische Haltung im Umgang mit Grammatik und Orthografie darstellt:

Dylan's blasé dismissal of his own, provocatively misspelled words underscores not only his contempt for orthography, but also his archetypically poetic desire to highlight the disposability of literal meaning; formalism, in his world, is a redundant stricture. Pennebaker too exhibits a typically counter-cultural disregard for formalised language (the apostrophe was omitted from the film's title on Pennebaker's suggestion) and sees no need for explanatory voice-over or subtitling.⁶

Dieses kleine orthografische Detail im Filmtitel deutet bereits auf die geistig-künstlerische Gleichschwingung hin, die zwischen Filmemacher und Musiker geherrscht haben soll. Eine Verbindung die den Film spürbar geprägt hat und auf die ich ausführlicher eingehen werde.

In *Dont Look Back* begleitet Pennebaker Dylan auf seiner zweiten, äußerst umjubelten Tournee durch England, auf die sich dieser im April 1965 begab. Höhepunkt waren zwei legendäre Konzerte in der Londoner *Royal Albert Hall*. Der Impuls zum Film kam ursprünglich von Dylans Manager Albert Grossmann, der Pennebaker mit der Idee konfrontierte.

Der Filmemacher sagte sofort zu, obwohl er zu diesem Zeitpunkt noch nicht allzu viel über Dylan wusste. Musik war jedoch schon lange eines seiner Hauptinteressengebiete, und er spielte seinerseits mit dem Gedanken, das Thema in

⁵ vgl.: Beyerle, Monika. *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997. (S. 174-175)

⁶ Saunders, Dave. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London: Wallflower Press, 2007. (S. 59)

einem Film anzugehen. [...] Die Dreharbeiten in England erstreckten sich über dreieinhalb Wochen, die gesamte Dauer der Tournee.⁷

Das Endprodukt war ein knapp 96 Minuten langer Film, der auf der einen Seite den Mythos Dylan nährte und auf der anderen Pennebakers Ruf als Musikfilmmacher begründete. Der Erfolg von *Dont Look Back* gab für ihn den Startschuss zu einer Reihe von „Rockumentaries“ (z.B. *Monterey Pop*, 1968) und Musikerporträts (z.B. *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, 1973). Weiters hatte der Film starken Einfluss auf die Arbeiten anderer Filmmacher wie etwa der Maysles Brothers (*Gimme Shelter*, 1970) oder Michael Wadleigh (*Woodstock*, 1970).

In formaler Hinsicht beachtenswert ist zudem, dass Pennebaker beispielsweise komplett auf jeden erklärenden Voice-Over-Kommentar verzichtet – ein Credo des *Direct Cinema*, das in anderen Filmen der Bewegung oft umgangen wird. Weiters bleiben viele Sequenzen erstaunlich lange ungeschnitten, was beim Zuschauer das Gefühl des „Mittendrin-Seins“ zusätzlich verstärkt. Neben diesen beiden Aspekten erscheint es mir außerdem wichtig, den bewusst informationsverweigernden und intuitiven Charakter von *Dont Look Back* zu beleuchten. Handelt es sich hierbei doch um eine Qualität, die dem *Direct Cinema* in der Filmtheorie häufig zugesprochen wird.

Im Anschluss an die Analyse der drei erwähnten Filme möchte ich in Kapitel 6 die wichtigsten Erkenntnisse rekapitulieren und die Fragestellung anschneiden, inwiefern Ideen und Techniken des *Direct Cinema* bis heute nachwirken. Ein Aktualitätsbezug scheint mir unübersehbar und war letztlich Ausgangspunkt meines Interesses für die Materie. Die Frage, in welcher Weise das *Direct Cinema* gegenwärtige Formen der TV-, Film- und Internetproduktion beeinflusst hat, soll deshalb im Schlusskapitel kurz behandelt werden.

Grundsätzlich soll im Zentrum dieses Textes die konkrete Arbeit am ausgewählten Filmmaterial stehen. Eine vertiefende (filmtheoretische) Diskussion über Begrifflichkeiten wie „Authentizität“ oder „Wahrheit“ scheint mir, auch wenn es sich im Zusammenhang mit *Direct Cinema* um zentrale Termini handelt, ausufernd und wenig zielführend, weshalb ich mich entschieden habe, diesen Diskurs nur zu streifen.

Eine Segmentierung der besprochenen Filme findet sich im Anhang. Die Auflistung der jeweiligen Sequenzen ist mit den entsprechenden Beginnzeiten versehen und soll bei der Lektüre der Filmanalysen als Orientierungshilfe dienen.

⁷ Beyerle, Monika. *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997. (S. 200)

1. Definitionen und Hintergründe

1.1. *Direct Cinema*, *Cinema Verité*, *Uncontrolled Cinema*: eine begriffliche Standortbestimmung

Was bei einer theoretischen Auseinandersetzung mit *Direct Cinema* zunächst auffällt, ist, dass sich die Sekundärliteratur zum Teil bereits bei der Begrifflichkeit unterscheidet. So taucht neben dem gängigen Ausdruck *Direct Cinema* auch häufig der Begriff *Cinema Verité* auf. Stephen Mamber, einer der einflussreichsten Theoretiker auf dem Gebiet des *Direct Cinema*, bevorzugt beispielsweise den Ausdruck *Cinema Verite* (in der amerikanischen Schreibweise wird auf den französischen „accent aigu“ verzichtet) und verwendet ihn synonym zu *Direct Cinema*:

Cinema verite is a pretentious label that few filmmakers and critics have much use for. In America, and to some extent in France, the term *direct cinema* is preferred, although that too with some reservation. I prefer the French designation if only for its now traditional association with the nonfiction film. Any use of *direct cinema* in the chapters that follow is intended to be synonymous.⁸

Bei der deutschen Filmtheoretikerin Monika Beyerle etwa wird *Direct Cinema* mit *Uncontrolled Cinema* gleichgesetzt, einem Begriff, der übrigens auch bei Mamber vorkommt. Betont wird hierbei die nicht-inszenatorische, nicht-manipulative Zugangsweise der sich die Filmemacher des *Direct Cinema* verschrieben haben. Zwischen *Direct Cinema* und *Cinema Verité* zieht Beyerle im Gegensatz zu Mamber jedoch eine klare Trennlinie:

Auch das *cinema verité*, eine dokumentarische Strömung die sich zeitgleich mit dem *Direct Cinema* in Frankreich etablierte, arbeitete mit derselben neuen 16mm-Synchronon-Technik, entwickelte aber beim Einsatz der Ausrüstung Auffassungen und Methoden, die denen der Amerikaner entgegenstehen. Daher sind die beiden Bewegungen nicht gleichzusetzen, obwohl die Begriffe – auch von Filmemachern – häufig synonym verwendet werden.⁹

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sowohl im filmhistorischen als auch im filmtheoretischen Kontext überwiegend eine begriffliche Abgrenzung des US-amerikanischen *Direct Cinema* gegenüber dem französischen *Cinema Verité* vollzogen wird. Der Ausdruck

⁸ Mamber, Stephen. *Cinéma Verité in America. Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976. (S. 2)

⁹ Beyerle, Monika. *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997. (S. 12)

Uncontrolled Cinema wird selten benutzt – wenn, meist synonym mit *Direct Cinema*. So findet auch in enzyklopädischen Standard-Werken wie etwa James Monacos „How To Read a Film“ („Film Verstehen“), oder Richard Meran Barsam’s „Nonfiction Film: A Critical History“ der Ausdruck *Direct Cinema* Verwendung, wenn von der US-amerikanischen Dokumentarfilmbewegung der 60er Jahre die Rede ist. Dieser Terminologie möchte ich mich anschließen und in meiner Arbeit vorrangig mit dem Begriff *Direct Cinema* operieren; nicht zuletzt deshalb, weil diese Bezeichnung meiner subjektiven Empfindung nach am Besten den Charakter der besprochenen Filme und die zentralen Grundideen der Bewegung widerspiegelt.

1.2. Filmtheoretische Wegbereiter: Maßgebliche Einflüsse auf die Entwicklung des *Direct Cinema*

Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass die Einflüsse auf das *Direct Cinema* vielfältig sind und sich mit Sicherheit nicht auf das Feld der Filmgeschichte bzw. der Filmtheorie eingrenzen lassen. Als entscheidender Nährboden scheint mir an dieser Stelle der viel zitierte und schwer greifbare „Zeitgeist“ der 1960er Jahre nennenswert. Ob kubanische Revolution, Prager Frühling, chinesische Kulturrevolution oder amerikanische Bürgerrechtsbewegung – die Sechziger stehen wie kaum eine andere Epoche für weltweiten Umbruch und eine Atmosphäre des Wandels, was sich bekanntlich auch in Gesellschaftspolitik und Kunst entscheidend niederschlug. Ästhetische Maßstäbe wurden neu definiert, Populär- und Hochkultur waren immer weniger von einander zu unterscheiden. Die Postmoderne begann sich auch in der darstellenden Kunst und der Musik ihren Weg zu bahnen, hin zu den späten Alben der Beatles oder den Bildern von Andy Warhol. Etablierte Konzepte wurden in Frage gestellt oder demontiert, traditionelle Werte belächelt oder verworfen. Es ist also sicherlich kein Zufall, dass sich ein ästhetisch und ideologisch radikales Konzept wie das *Direct Cinema* gerade in einer Dekade entwickelt hat, die wie keine andere für das Aufbrechen von alten Strukturen steht und einer Sehnsucht nach Authentizität und Realismus geprägt ist. Auf filmtheoretischer Ebene wurde dieser Sachverhalt am klarsten von Siegfried Kracauer formuliert, der hier als einer von drei wichtigen Wegbereitern angeführt wird. Selbstverständlich hatten auch zahlreiche andere Theoretiker sowie Filmemacher entscheidenden Einfluss auf die Ideen des *Direct Cinema*. Hier alle Einflüsse aufzulisten wäre wohl unmöglich und würde den Rahmen der Arbeit sprengen. Dennoch möchte ich neben

Siegfried Kracauer auf zwei weitere Personen eingehender Bezug nehmen, die mir als besonders entscheidende Wegbereiter für das *Direct Cinema* erscheinen, Robert Flaherty und Dziga Vertov.

1.2.1. Dziga Vertov

Es ist wohl kaum übertrieben zu behaupten, dass manche Ideale des *Direct Cinema*, wie etwa der Wunsch nach einem unverfälschten Abbilden der Wirklichkeit, so alt sind wie das Kino an sich, dies gilt speziell für den Dokumentarfilm. Explizit formuliert wurden solche Ideen vom russischen Filmemacher und Theoretiker Dziga Vertov. Dieser prägte unter anderem den Begriff „Kino-Pravda“, was übersetzt so viel bedeutet wie „Kino-Wahrheit“, und trat vehement für das unmanipulierte Entdecken der Realität durch den Film ein. So heißt es in seinem 1924 veröffentlichten Aufsatz „Kinoglaz“:

Wir mischen uns niemals in das Leben ein. Wir mischen Fakten auf, organisieren sie und bringen sie über die Filmleinwand in das Bewusstsein der Arbeitenden. Wir berücksichtigen, was die Welt erklärt, was uns klar macht wie sie ist – das ist unsere Hauptaufgabe.¹⁰

Vertovs Theorien sind stark mit den Ideen der russischen Avantgarde und ihren unterschiedlichen Strömungen wie dem Futurismus oder dem Konstruktivismus verwoben. Mit der Aufnahme des Lebens werden Lebensfakten zu Filmfakten. Jede Form von fiktionalem Kino lehnte Vertov ab. Er sprach sich radikal für die Loslösung des Films von Literatur, Theater und Musik aus und war außerdem gänzlich gegen den Einsatz von Schauspielern.

Der Spielfilm gehört für Vertov zur alten vorrevolutionären Welt. Ideologisch und ästhetisch gebunden an bourgeoise Traditionen der Schauspielerei und des Theaters. Demgegenüber greift die revolutionäre, faktografische Filmkunst in die revolutionäre Gegenwart ein, motiviert sie, organisiert sie und gibt ihr ein Bild von sich selbst, das über die Gegenwart hinausweisen kann. Revolutionäre Filmkunst bedeutet ebenso die Rückführung des Films auf sein eigentliches, sein technologisches Wesen, auf die Maschine Film.¹¹

¹⁰ Vertov, Dziga: „Kinoglaz“ (1924). in: Albersmeier, Franz-Josef [Hg.]. *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, 1998. (S. 52)

¹¹ Hohenberger, Eva [Hg.]. *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, 1998. (S. 10)

Darüber hinaus erkannte er als einer der ersten die Bedeutung der Montage für den dokumentarischen Film. Er beschrieb sie als einen Prozess der sich von der Wahl des Subjekts bis zur Fertigstellung im Schnitt durch die gesamte filmische Arbeit zieht:¹²

In a fitting metaphor, Vertov saw the bits of film as bricks. With these bricks, he said, one could build a chimney, the wall of a fort, or many other things. And just as good as bricks are needed to build a house, in order to make good films one needs good bits of filmed material. He also recognized that there was no one truth, that editing could serve to support any truth (or lies) that one wished.¹³

Die Herstellung eines Films unterteilte Vertov in drei entscheidende Phasen: Die Auswahl eines Sujets sowie das anschließende Ausarbeiten eines Drehplans, das Drehen an sich und den Schnitt. Zwar war er nicht grundsätzlich gegen die Verwendung eines Drehbuchs – dadurch könne, wie er meinte, eine notwendige Kontinuität gewährleistet werden – doch sollte dieses wenn möglich kurz und verdichtet sein.

Große Bedeutung maß Vertov überdies dem Ton bei: „Along with his ‚Kino-Eye‘ theory he developed the ‚Radio-Ear‘, and he considered the two inseparable.“¹⁴ Diese Tatsache ist umso bemerkenswerter wenn man bedenkt, dass Vertov die Notwendigkeit des synchronen Tons bereits rund dreißig Jahre vor seiner technischen Realisierung erkannte und formulierte. Auch was den Wunsch nach einer flexiblen Kamera angeht, griff Vertov den Ideen des *Direct Cinema* vor. Das „Kinoglaz“ („Film-Auge“)¹⁵ soll beweglich wie ein menschliches Auge sein um ein möglichst realitätsnahes Abbild der Welt zu produzieren. Diese Wunschvorstellung Vertovs sollte durch den Einsatz flexibler Handkameras ab 1960 zumindest teilweise in Erfüllung gehen.

Zum Schluss sei noch auf eine weitere Parallele zwischen der Theorie Vertovs und dem *Direct Cinema* hingewiesen: Das Bewusstsein des gefilmten Subjekts gegenüber der Kamera. So meint Georges Sadoul im Zusammenhang mit Vertovs „Mann mit der Kamera“: „They chose people who were sufficiently absorbed in some spectacle or violent emotion so that they would forget the presence of the camera.“¹⁶ Ein Ansatz der große Ähnlichkeit zu Ideen von Drew, Leacock oder Pennebaker aufweist, was ihre Subjektauswahl und den Umgang mit Protagonisten anlangt. Ein Aspekt auf den im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch näher eingegangen wird.

¹² vgl. Mamber, Stephen. *Cinéma Vérité in America. Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976. (S. 6-8)

¹³ Mamber, Stephen. *Cinéma Vérité in America. Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976. (S. 6-7)

¹⁴ ebda.

¹⁵ Vertov, Dziga. „Kinoglaz“ (1924). in: Albersmeier, Franz-Josef [Hg.]. *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, 1998. (S. 51)

¹⁶ Sadoul, Georges. „Actualité de Dziga Vertov.“ in: *Cahiers du Cinéma Nr 24* (Juni 1963): S. 27. Zitiert nach: Mamber, Stephen. *Cinéma Vérité in America. Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976. (S. 8)

1.2.2. Robert Flaherty

Auch wenn man Robert Flaherty wohl nicht als unmittelbaren Vorläufer des *Direct Cinema* bezeichnen kann, ist es dennoch unbestritten, dass seine Arbeiten den Dokumentarfilm an sich entscheidend geprägt und verändert haben. Ein Einfluss der sich auch auf *Direct Cinema* maßgeblich auswirkte; im Besonderen auf Richard Leacock, der 1948 als Kameramann bei Flaherty's *Louisiana Story* mitarbeitete, was zugleich den Grundstein für seine Karriere als Filmemacher legen sollte.

Flaherty's erster Film, *Nanook of the North*, entstanden in den Jahren 1921-22, gilt als erste US-amerikanische Langdokumentation. Darin schildert er das Alltagsleben des Inuit Nanook und dessen Familie in der Arktis von Kanada. Er zeigt sie bei der Robbenjagd, dem Fischfang, dem Iglubau, dem Handel, der Kinderbetreuung oder der Fütterung der Schlittenhunde. „Flaherty hatte monatelang Eindrücke gesammelt ehe er diesen Dokumentarfilm drehte. Anders als die meisten Dokumentaristen versuchte er dabei das Typische im Detail, das Allgemeine im Individuellen einzufangen.“¹⁷

Bemerkenswert ist, dass Flaherty zum Zeitpunkt des Drehs von *Nanook of the North* wenig Erfahrung als Filmemacher hatte. Die Arbeitsbedingungen gestalteten sich zunächst als schwierig – ein Amateurfilmer, gänzlich unerfahrene Protagonisten und das alles in der rauen Umgebung der Arktis. Hinzu kam außerdem die potentielle Problematik eines „weißen Mannes“ der als Beobachter in eine fremde Kultur eindringt:

The film maker could have entered as the „White Man“, given the natives some compensation, and told them to go about their daily activities as if he were not there, hoping to capture whatever he could and, thereby, to document their lives on film. But the Flaherty philosophy was to engage their interest, understand their problems, obtain their cooperation, and then making himself one of the group by agreeing to live and to suffer with them.¹⁸

Ein Aspekt in dem Flaherty unbestritten ein Vorreiter des *Direct Cinema* war, ist sein Interesse an der Beobachtung von „echten“ Menschen in ihrer tatsächlichen Umgebung. So entstand *Nanook of the North* ausschließlich bei Dreh und Schnitt, ein Skript lehnte er ab. Fürs Studio fabrizierte Handlungsabläufe könne man nicht auf authentische Schauplätze umlegen, ohne dass dabei automatisch ein Gefühl der Künstlichkeit entstehe. Für den Filmemacher gehe es nicht darum, eine Geschichte zu erzeugen, sondern darum sie aufzuspüren und freizulegen.

¹⁷ Krusche, Dieter. *Reclams Filmführer*. Stuttgart: Reclam, 1973. (S. 486)

¹⁸ Barsam, Richard Meran. *Nonfiction film: A Critical History*. Bloomington: Indiana University Press, 1992. (S. 130)

The Flaherty method of filmmaking was as intuitive as it was complex. A fascinating analogy between Flaherty's work and certain Eskimo attitudes reveals a concept very much akin to cinema verite. Basically [...] the idea is that the form of an object is an expression of its purpose. The carver of ivory, for example, seeks to bring out that which is already hidden within the unworked piece. [...] he finds, say, a seal within the ivory. Then he brings it out; seal, hidden emerges. It was always there: he didn't create it, he released it.¹⁹

Eine Zugangsweise die starke Parallelen zu *Direct Cinema* aufweist und sich wohl am besten mit Flahertys eigenen Worten zusammenfassen lässt: „First I was an explorer; then I was an artist.“²⁰ Trotz dieses Grundsatzes wurde Flaherty immer wieder ein Hang zum Inszenatorischen nachgesagt – ein Umstand, der ihm gerade von Vertretern des *Cinema Verité* Kritik einbrachte. So wurden auch bei *Nanook of the North* viele Szenen gestellt und Handlungselemente frei erfunden. Zum einen wurde der Hauptakteur im Film romantisierend mit Speer gezeigt, während er in der Realität bereits ein Gewehr besaß, zum anderen war die im Film gezeigte Ehefrau Nanooks in Wirklichkeit gar nicht dessen Partnerin. Ähnliche „Kniffe“ machte sich Flaherty auch bei späteren Filmen zunutze, so etwa bei *Moana* (1926), wo Inselbewohner bei bestimmten Stammes-Ritualen gezeigt werden, die ihren tatsächlichen Gepflogenheiten längst nicht mehr entsprechen.

1.2.3. Siegfried Kracauer

Im Zusammenhang mit *Direct Cinema* scheint mir vor allem der Text „Die Errettung der physischen Realität“ beachtenswert. Bereits der Titel legt eine gewisse Geistesverwandtschaft mit vielen Ansätzen der Bewegung nahe. Der deutsche Publizist und Filmwissenschaftler beschäftigt sich in dem Text unter anderem mit der Realität als filmisches Basismaterial, das es zu erforschen gelte. Die Rolle des Filmemachers beschreibt er in diesem Zusammenhang folgendermaßen:

Der Filmkünstler gleicht einem phantasievollen Leser oder einem Entdecker, der von unstillbarer Neugierde getrieben wird. Er ist [...] ein Mann, der mit dem Erzählen einer Geschichte beginnt, während der Dreharbeiten aber so überwältigt wird von seinem

¹⁹ Mamber, Stephen. *Cinéma Verité in America. Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976. (S. 10-11)

²⁰ Calder-Marshall, Arthur. *The Innocent Eye: The Life of Robert J. Flaherty*. New York: Harcourt, Brace and World, 1963. Zitiert nach: Mamber, Stephen. *Cinéma Verité in America. Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976. (S. 10)

eingeborenen Verlangen, die gesamte physische Realität einzubeziehen, daß er sich immer tiefer in den Dschungel der materiellen Phänomene hineinwagt.²¹

Selbst wenn sich Kracauer vorwiegend auf den fiktionalen Film bezieht, lassen sich viele seiner Thesen auch auf das *Direct Cinema* umlegen. So argumentiert er beispielsweise, dass Filme dazu tendieren das „Gewebe des täglichen Lebens zu entfalten“ und eine „Story“ bereits vorhanden sei, die es in der „physischen Realität“²² zu finden gelte. Eine Geschichte, bereits in der Matrix der Realität verborgen, wird vom Filmemacher entdeckt und sukzessive herausgearbeitet. Diese Argumentationsweise erinnert stark an die zuvor erwähnten Ansätze Robert Flahertys – „[to] bring out which is already hidden“ und weist gleichzeitig in eine ähnliche Richtung wie viele Grundideen des *Direct Cinema*. So meint Richard Leacock: „We were fishing, we were hunting, we were looking for something.“²³

Zum Schluss noch ein wichtiges Indiz für den Einfluss von Kracauers Texts auf Drew und seine Mitstreiter – und zwar dessen Erscheinungsdatum:

The appearance of Kracauer's book in 1960, just prior to the wide-scale blossoming of this movement, marks it as an important step in the aesthetic battle on behalf of reality in cinema that in many ways justifies the goals of cinema verite. Kracauer has been properly rebuked for his intolerance toward many kinds of films, but, without assuming that he speaks for the whole of cinema, there is still a good deal of merit in his argument.²⁴

Das Streben nach Wahrhaftigkeit bestimmte den Zeitgeist der 60er Jahre – wie bereits angedeutet – ebenso, wie das Aufbrechen veralteter Strukturen oder das Infragestellen etablierter Konzepte. Es prägte die Gesellschaftspolitik und somit auch den Film. Wenn sich diese Hinwendung zum Realismus um 1960 auf filmischer Ebene im *Direct Cinema* und im französischen *Cinema Verité* manifestierte, erfüllte sie sich auf theoretischer Ebene bei Siegfried Kracauer.

²¹ Kracauer, Siegfried. „Die Errettung der physischen Realität“ (1960). Erschienen in: Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films*, 1960. Zitiert nach: Albersmeier, Franz-Josef [Hg.]. *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, 1998. (S. 244)

²² ebda. (S. 244-246)

²³ *Primary People in 2000*. Podiumsdiskussion, SunValley Center for Arts and Humanity (2003). Erschienen auf: *The Robert Drew Collection: Primary* (Docurama-DVD/Bonus-Material). USA: Drew Associates, 2003, digital, Farbe, 25'.

²⁴ Mamber, Stephen. *Cinéma Verité in America. Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976. (S. 19)

2. Die Anfänge des *Direct Cinema*

2.1. Von der *Candid Photography* zum *Uncontrolled Cinema*

Ursprünglich wollte Robert Drew auf die Chicago University gehen um Schriftsteller zu werden. Doch als ihm das *Life-Magazine* 1946 einen Job als Reporter anbot, konnte der damals 22-Jährige nicht widerstehen und ging nach Kalifornien. 1936 gegründet, hatte sich *Life* als eines der zentralen Medien für die Mittelschicht des Nachkriegsamerika etabliert. Gründer Henry Luce wollte ein möglichst breites Themen-Spektrum abdecken - triviale Berichte über Show Business und Glamour wurden ebenso gedruckt wie Fotos von Hungerleidenden oder Kriegsopfern.

Despite its famous controversial images of World War Two casualties [...], *Life's* enduring purpose was to pull America together. In its post-war heyday, and until confronted with the divisive social conflicts of the mid-1960s [...] *Life's* more serious editorial content focused on domestic issues that its editors felt would posit 'the seamless and integrated, independent and yet united American middle class that Luce and *Life's* editors imagined, solving the problems of inequity, poverty, racism, and alienation by simple imagining a better country' (Doss 2001: 12).²⁵

In den frühen 1950er Jahren begann der Einfluss des Fotojournalismus langsam zu schwinden. Hatten sich US-Bürger bisher hauptsächlich über Printmedien und Radio Informationen ins Wohnzimmer geholt, wurde diese Aufgabe zunehmend vom Fernsehen übernommen. Robert Drew erkannte es früh als das Massenmedium der Zukunft und verlagerte sein Interesse immer stärker in Richtung TV-Journalismus. *Life* hatte zu dem Zeitpunkt großen Erfolg mit Reportagen im Stil der *Candid Photography*. Diese lässt sich am besten als ungestellte, unaufdringliche und spontane Art der Fotografie beschreiben und steht damit im Gegensatz zu traditionellen Formen, wie etwa der Porträt- oder Objektfotografie, die meist Elemente des Inszenatorischen beinhalten. Die *Candid Photography* verweigert sich auch gegenüber dem Eindringen des Fotografen in ein Geschehen mittels Teleobjektiv, wie das bei Paparazzo-Aufnahmen oft Usus ist. Vielmehr geht es darum, dass die fotografierten „Subjekte“ durch die längere bewusste Anwesenheit einer Kamera diese akzeptieren bzw. vergessen sollen und somit Aufnahmen von größerer Natürlichkeit und Authentizität

²⁵ Saunders, Dave. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London: Wallflower Press, 2007. (S. 7)

entstehen können. Fotografen wie Henri Cartier-Bresson oder Arthur Fellig haben die *Candid Photography* zu einer Kunstform weiterentwickelt.

Diesen Stil, den *Life* erfolgreich bei Foto-Reportagen einsetzte, wollte Drew für den TV-Journalismus adaptieren. Der neue Ansatz sollte unkonventionelle Zugänge für Geschichten eröffnen und sich entschieden von der im Fernsehen etablierten Bildsprache und Erzählstruktur abgrenzen. Drew opponierte damals vehement gegen die distanzierte Haltung in der TV-Berichterstattung, in der die „word logic“ eines Off-Kommentars dominierte und bei der Informationen und Fakten zu einem Thema zusammengetragen und ausgewertet wurden, dabei aber der tatsächliche Hergang einer Geschichte oft vernachlässigt wurde.²⁶

Was ihm vorschwebte, war [...] eine Reportage aus einer intimeren Insiderposition heraus, die einen Blick hinter die Kulissen ermöglichte, ähnlich wie die Fotoreportagen von *Life*, denen es gelang, privilegierte Momente von informativer und vor allem emotionaler Signifikanz mit der Kamera festzuhalten. Die Aufgabe des Fernsehens, für die es am besten gerüstet war, lag in Drews Augen nicht in der Vermittlung von Informationen und Fakten – das konnten Zeitungen und Bücher viel besser - sie bestand vielmehr darin, „to give you a feeling of the situation – the immediacy of the characters and the conflicts and the story“ (O’Connel 1988, 91).²⁷

Was sich Drew wünschte, war ein „theatre without actors“ und „reporting without summary and opinion.“²⁸ Seine Vorstellungen gingen dabei in eine ähnliche Richtung wie die Ansätze des *New Journalism*, eine Strömung die sich Mitte der 60er Jahre entwickelte und deren bestimmendes Merkmal die Verbindung der Reportage mit essayistischen Tendenzen darstellt. Populär wurde sie mitunter durch Hunter S. Thompson, Truman Capote oder Norman Mailer. „Während der Journalismus der 50er Jahre seine Glaubwürdigkeit aus einer Haltung der ‚impersonality and objectivity‘ (Dickstein 1989, 136) bezogen hatte, war den ‚New Journalists‘ daran gelegen, ihren Standpunkt durch subjektive Zeugenschaft, die die eigenen emotionalen Reaktionen einbezog, zu bekräftigen.“²⁹

Drew strebte Berichte an, in denen die „picture-logic“ Vorrang gegenüber der „word-logic“³⁰ hat. Der Zuschauer sollte das Gefühl bekommen, unmittelbar am gefilmten Geschehen teilzuhaben und Menschen zu beobachten, die sich auch in Abwesenheit eines Kamerateams nicht anders verhalten würden. Die Filmemacher vor Ort würden dabei eine Rolle von Beobachtern einnehmen, die sich ihrer Aufgabe im Idealfall unvoreingenommen

²⁶ vgl.: Beyerle, Monika. *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997. (S. 76)

²⁷ ebda. (S. 76)

²⁸ Robert Drew, in: *Primary Originators*. Interview mit Robert Drew (1962). Erschienen auf: *The Robert Drew Collection: Primary* (Docurama-DVD/Bonus-Material). USA: Drew Associates, 2003, 16mm, s/w, 4’.

²⁹ Beyerle, Monika. *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997. (S. 76)

³⁰ Saunders, Dave. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London: Wallflower Press, 2007. (S. 10)

und ohne Drehplan nähern und versuchen die Geschehnisse mit Kamera und Mikrofon einzufangen. Drew wollte sich mit diesem Ansatz der „unkontrollierten“ Form des Filmemachens nicht nur von der gängigen TV-Praxis abgrenzen, sondern auch ein Statement gegen Hollywood setzen: Im Studiofilm bestimmte die Kamera von einem privilegierten Standpunkt aus in jedem Augenblick die eigens für sie arrangierten Ereignisse.³¹

Eine privilegierte Sichtweise wurde bei gängigen Fernsehberichten der 50er und 60er Jahre außerdem durch die permanente Anwesenheit eines allwissenden Off-Kommentars vermittelt:

In structure, the documentarists were authoritarian. Narration by a newsman, omniscient in tone, was the cohesive factor. It proclaimed objectivity. It quoted dissent, but regularly paired it with official refutation. Through mazes of controversy, newsmen walked a tightrope labeled truth. The phrase ‚on the other hand ... on the other hand ... on the other hand ...‘ became a documentary refrain.³²

Diese omnipräsente Off-Stimme, auch als „Voice of God“³³ bezeichnet, empfand Drew als hinderlich für den authentischen Erzählfluss einer Reportage. Sparsamer Einsatz bzw. Verzicht von Kommentar aus dem „Off“ sollte in weiterer Folge zu einem Grundprinzip der *Direct Cinema*-Bewegung werden. Es ist auffällig, dass viele der Filme mit sehr wenig, oder wie im Falle von Pennebakers *Dont Look Back*, gänzlich ohne Sprechertext auskommen. Ein Aspekt der im Rahmen der Filmanalysen noch genauer untersucht werden soll.

2.2. Pennebaker, Leacock und die ersten Gehversuche

Robert Drew hatte also eine recht genaue Vorstellung davon, wie seine Rundumerneuerung der Fernsehreportage ausschauen sollte. Sein Konzept war gereift, die technischen Voraussetzungen es umsetzen zu können jedoch noch nicht. Schon 1953 wurde Drew von *NBC* beauftragt eine 40-minütige Pilot-Sendung namens *Key Picture* nach seinen Vorstellungen zu produzieren, „die ähnlich enthüllende Qualitäten haben sollte wie die Reportagen der Illustrierten *Life*.“³⁴

³¹ Beyerle, Monika. *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*. Frankfurt am Main: Campus-Verlag, 1991 (S. 30)

³² Barnouw, Erik. *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*. Oxford: Oxford University Press, 1974. (S. 226-227)

³³ Saunders, Dave. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London: Wallflower Press, 2007. (S. 10)

³⁴ Beyerle, Monika. *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997. (S. 77)

Während der Produktion stieß er jedoch auf fast unüberwindliche technische Hindernisse und musste schnell feststellen, dass die damalige Dokumentarfilmtechnik die Verwirklichung seiner Ideen nicht zuließ. Denn die Schwerfälligkeit und Unbeweglichkeit der 16mm-Synchronon-Ausrüstung, die mühsam aufzubauen war, machte das Filmen spontaner, sich überraschend entwickelnder Ereignisse unmöglich.³⁵

Zur Problematik des Tonequipments kam erschwerend die Unhandlichkeit der Kameras hinzu. Drew war vom Endergebnis der Sendung dermaßen ernüchtert, dass er es gar als „catastrophic“³⁶ bezeichnete. Er beschloss kurzerhand ein Jahr Auszeit von *Life* zu nehmen und ging mittels Stipendium nach Harvard um sich dort mit den Problemen auseinanderzusetzen.

Zugleich begann er eine Gruppe begabter, engagierter Kameraleute und Techniker zusammenzustellen, die sich mit ihm gemeinsam der Sache annehmen sollten. Einer von ihnen war Donn Alan Pennebaker, ehemaliger Student des renommierten Massachusetts Institute of Technology und technisch-versierter Filmmacher. Seine ersten filmischen Versuche unternahm er mit *Daybreak Express* (1953), einer collageartigen Sequenz besonderer Orte in New York, unterlegt mit Duke Ellingtons gleichnamigem Musikstück, und mit *Baby* (1954), einem gehobenen „Homevideo“, in welchem Pennebakers Tochter beim Zoobesuch zu sehen ist.³⁷

Zuvor war der 1925 geborene Sohn eines Fotografen in anderen Berufsfeldern tätig. Nach Ingenieurstudium und Militärdienst „[...] arbeitete er unter anderem als Werbetexter und entwickelte mit einer eigenen Firma das erste computergestützte Buchungssystem für Fluglinien.“³⁸ Diese Vielseitigkeit gepaart mit fundierten Technikenkenntnissen sollte sich in weiterer Folge als elementar für die Entwicklung von Equipment, beispielsweise leichter Tonkameras, und somit für die Umsetzung von Drews Vision erweisen.

Den wichtigsten Mitstreiter fand Drew in Richard Leacock, einem Freund von Pennebaker und ebenfalls technischem Allrounder. Die Kindheit verbrachte der Brite mit seinen Eltern auf einer Bananenplantage auf den Kanarischen Inseln, wo er bereits früh die Liebe zum Filmmachen entdeckte: Mit vierzehn drehte Leacock *Canary Island Bananas*, einen 16mm-Stummfilm über die Plantage seines Vaters, der als Anschauungsmaterial für Freunde in Großbritannien dienen sollte. In den Jahren 1938–39 begleitete er eine ornithologische Expedition mit seiner Kamera auf die Galapagos-Inseln. In weiterer Folge

³⁵ ebd.

³⁶ Marcorelle, Louis / Andre S. Labarthe. „Entretien avec Robert Drew et Richard Leacock.“ Erschienen in: Cahiers du Cinéma 24 (Februar 1963): S. 18 – 27. (S. 19)

³⁷ vgl. Saunders, Dave. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London: Wallflower Press, 2007. (S. 10)

³⁸ Beyerle, Monika. *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*. Frankfurt am Main: Campus-Verlag, 1991 (S. 154)

arbeitete er als Schnittassistent und Kameramann bei Projekten anderer Regisseure mit, nebenbei studierte er Physik in Harvard, um sich die theoretischen Grundlagen für die Filmproduktion anzueignen.

Einen Meilenstein in Leacocks Werdegang stellte schließlich die zuvor bereits erwähnte Zusammenarbeit mit Altmeister Robert J. Flaherty dar. Nachdem er während des Krieges drei Jahre lang als Fotograf für die U.S. Army tätig war, engagierte ihn Flaherty als Kameramann für *Louisiana-Story* (1948), eine Mischform aus fiktionalem und dokumentarischem Film. Schon damals bemängelte Leacock die Unzulänglichkeit des technischen Equipments, besonders was die Möglichkeiten der Tonaufnahme betrifft:

Already when were working on *Louisiana Story*, I saw that when we were using small cameras, we had tremendous flexibility, we could do anything we wanted, and get a wonderful sense of cinema. The moment we had to shoot dialogue, lip-sync, everything seemed to stop. We had heavy disc recorders, and the camera that, instead of weighing six pounds, weighed two hundred pounds, a sort of monster. As a result of this the whole nature of what we were doing changed. We could no longer watch things as they developed, we had to impose ourselves to such an extent upon everything that happened before us, that everything sort of died.³⁹

1954 arbeitete Leacock an *Toby and the Tall Corn*, eine Folge einer TV-Serie namens *Omnibus*. Die Geschichte handelt von „America’s only living folk theatre“ und dessen Betreiber. Obwohl Leacock durch eine schwere 35mm Kamera beeinträchtigt war, glich er die mangelnde Mobilität beim Dreh geschickt aus. Indem er an mehreren Abenden unterschiedliche Passagen der gleichen Aufführung mitfilmte, konnte er die Teile im Schnitt so kombinieren, dass der Zuschauer des Films einen einigermaßen vollständigen Eindruck der Show bekommt. Auch die Wahl des Protagonisten entpuppte sich für Leacock als Glücksfall und sollte wegweisend für die weitere Entwicklung des *Direct Cinema* sein: „In *Toby* we learn about a man and his way of life, again a Flaherty-like objective that has remained the primary goal of Leacock’s work and most of direct cinema.“⁴⁰

Drew, zu dieser Zeit gerade in Harvard, sah den Film im Fernsehen und war sogleich von dessen Machart fasziniert: „Leacock’s ideas and mine coincided almost perfectly.“⁴¹ Es kam zu einer Begegnung die auf beiden Seiten den Wunsch nach einer Zusammenarbeit weckte. Mit Richard Leacock und dem jungen Pennebaker hatte Drew zwei kongeniale

³⁹ Cameron, Ian A. / Mark Shivas. „Interviews (Richard Leacock.)“ Erschienen in: *Movie no. 8* (April 1963): S. 16 – 18. Zitiert nach: Beyerle, Monika. *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997. (S. 77)

⁴⁰ Mamber, Stephen. *Cinéma Verité in America. Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976. (S. 26)

⁴¹ Marcorelle, Louis / Andre S. Labarthe. „Entretien avec Robert Drew et Richard Leacock.“ Erschienen in: *Cahiers du Cinéma* 24 (Februar 1963): S. 18 – 27. (S. 19)

Partner gefunden um sein ambitioniertes Dokumentarfilmkonzept zu realisieren – das Fundament für die Entwicklung des *Direct Cinema* war gelegt.

2.3. *Drew Associates*

Es sollte bis zum Jahr 1957 dauern, ehe es schließlich zur Gründung von *Drew Associates* kam, einem „losen Zusammenschluss von Filmemachern und *Life*-Korrespondenten, der die Dokumentarfilmszene der 60er entscheidend veränderte und prägte.“⁴²

Neben Drew, Leacock und Pennebaker arbeiteten noch eine Reihe anderer Personen eng mit *Drew Associates* zusammen: Die Filmemacher Albert Maysles, Terence Macartney-Filgate, James Lipscomb, Nicholas Proferes ebenso wie Gregory Shuker und Hope Ryden, beides *Life*-Korrespondenten. Die gemeinsame Marschrichtung war zunächst eindeutig: Für die bis dato unhandliche Synchrontonausrüstung sollte eine Alternativlösung entwickelt und im Feld getestet werden. Erstmals zum Einsatz kommen sollte die neue Methode bei vier Kurzdokumentationen zu je einer Stunde für die *Close-Up*-Serie der *ABC*. Die Finanzierung für diese aufwendige und höchst kostspielige Versuchsreihe wurde von der Fernseh Abteilung des *Time-Life*-Konzerns unterstützt.⁴³

Die Tatsache, dass die *ABC* vier unabhängig produzierte Reportagen ins Programm aufnahmen war äußerst unüblich und erwies sich als besonders glücklicher Umstand für *Drew Associates*: Normalerweise arbeiteten die großen TV-Anstalten *ABC*, *CBS* und *NBC* gänzlich mit selbst produziertem Material. Hintergrund dafür war eine möglichst einwandfreie Einhaltung der Objektivitätskriterien ihrer Nachrichtenredaktionen. Zwei Gründe waren dafür ausschlaggebend, dass die *ABC* in diesem Fall dennoch extern produzieren ließ. Zum einen bestand damals allgemein ein besonderes Interesse an Dokumentarfilmen. Zum anderen wollten die drei großen nationalen Fernsehanstalten auf diese Weise ihre Position als Informationsmedien untermauern und somit einer verstärkten Kontrolle seitens der Regierung entgegenwirken.⁴⁴

Mitentscheidend, dass *ABC* auf eine externe Produktion der Dokureihe angewiesen war, ist sicherlich der Umstand, dass es als kleines Network zu diesem Zeitpunkt kein voll ausgestattetes Nachrichtenressort mit entsprechenden Kapazitäten hatte. Auf diese Weise waren *Drew Associates* von Beginn an in der angenehmen Situation ein breites Publikum für

⁴² vgl. Beyerle, Monika. *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997. (S. 77)

⁴³ vgl. ebda. (S. 78)

⁴⁴ ebda. (S. 78)

ihre Produktionen zu haben und zudem unter der Schirmherrschaft eines mächtigen Medienunternehmens agieren zu können. Die Anfänge der neuen Dokumentarfilmbewegung sind also untrennbar mit dem Fernsehen verbunden, was angesichts des Namens *Direct Cinema* zunächst doch etwas verwundert. (Erst spätere *Direct Cinema*-Filme, wie etwa *Dont Look Back*, wurden zuerst fürs Kino produziert.) Hätten Drew und seine Kollegen die Plattform des aufstrebenden Mediums Fernsehen nicht gehabt, hätte die Strömung wohl nie in diesem Maße die Aufmerksamkeit einer breiten Masse erregt.

Die privilegierten Arbeitsbedingungen währten allerdings nur kurze Zeit. Denn bereits nach vier Filmen machte *ABC* einen Rückzieher und ging wieder dazu über ausschließlich selbst produziertes Material auszustrahlen. Seit diesem Zeitpunkt ist das *Direct Cinema* von alternativen Distributionsformen abhängig. *Drew Associates* konnten trotz dieser Entscheidung noch zwölf einstündige Dokumentationen produzieren, da sie von *Time Inc.* für zwei weitere Jahre finanziell unterstützt wurden. Allerdings wurden schlussendlich nur zwei dieser Filme im Fernsehen ausgestrahlt.⁴⁵

Trotz dieser zunehmenden Verbreitungsprobleme hatte die Idee des *Direct Cinema* in seiner Anfangsphase innerhalb kurzer Zeit recht hohe Bekanntheit erlangt. Der neue Ansatz erregte Aufsehen und wurde öffentlich diskutiert. Ein Diskurs, der sich allerdings „[...]immer mehr ins Umfeld unabhängiger Dokumentarfilmproduktion [verlagerte]. Entgegen der ursprünglichen Zielsetzung Drews wurden die Filme weniger als ‚candid television journalism‘ wahrgenommen denn als Teil einer in den 60er Jahren dominant werdenden neuen Form des dokumentarischen Films.“⁴⁶ Die anfänglich für kommerzielle TV-Stationen und deren breite Seherschaft konzipierten Reportagen wurden in weiterer Folge also verstärkt in die Nische des Kinos gedrängt.

Wesentlich positiver hingegen entwickelten sich die Dinge für *Drew Associates* in technischer Hinsicht. Im Unterschied zu den Problemen bei der Platzierung konnten die Equipment-Schwierigkeiten – etwa die Feinabstimmung der 16mm Kamera-Ausrüstung mit kabelloser Synchrononvorrichtung, eine wichtige Voraussetzung für den beobachtenden Ansatz des *Direct Cinema* – ausreichend gelöst werden.⁴⁷ Experimente mit neuem Ton- und Kameraequipment waren Erfolg versprechend und rückten Leacock’s Vision, dem Zuschauer „a feeling of being there“⁴⁸ zu vermitteln, in greifbare Nähe:

⁴⁵ vgl. ebda. (S. 78-79)

⁴⁶ ebda. (S. 79)

⁴⁷ vgl. ebda. (S. 79)

⁴⁸ Saunders, Dave. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London: Wallflower Press, 2007. (S. 10)

In 1959, the still freelancing Leacock and Pennebaker, under Robert Drew's aegis, would devise an umbilical contrivance connecting a modified 16mm Auricon camera to a suitcase-sized, shoulder-strapped tape recorder. By no means perfect, the cord at least crews latitude to rove and the capacity to record the words of those on camera, wherever they may be and whatever they might be doing. 'It was freedom! Screw the tripod! Screw the dolly!' declared Leacock. A small breakthrough has been made: all that was now needed was a bankable subject in a dramatically workable situation.⁴⁹

Dieser passende Protagonist wurde schließlich gefunden und zwar im jungen, charismatischen Senator John F. Kennedy. Robert Drew hatte seine erste große Story.

⁴⁹ ebda. (S. 10)

3. Primary

[Jack] is the greatest attraction in the country today... Why is it that when his picture is on the cover of *Life* or *Redbook* that they sell a record number of copies? [...] He will draw more people to a fund-raising dinner than Cary Grant or Jimmy Stewart and everyone else you can name...(Joseph Kennedy)

Als 1960 die Nominierung eines Präsidentschaftskandidaten näher rückte, stand John F. Kennedy einer Reihe von innerparteilichen Konkurrenten gegenüber. Da sich seine Rivalen Stuart Symington und Lyndon Johnson gegen ein Antreten bei den Vorwahlen entschieden hatten, blieb einzig Hubert Humphrey, Senator von Minnesota, übrig. Kennedy galt zwar bereits damals als Hoffnungsträger der Demokraten, hatte aber mit zahlreichen Widerständen seitens der Parteispitze zu kämpfen. Viele hielten ihm sein Alter vor, so meinte etwa Konkurrent Lyndon Johnson das Amt bräuchte jemanden „with a little gray in his hair“⁵⁰ und Kennedy wäre mit 43 Jahren schlichtweg zu jung und unerfahren für die Präsidentschaft. Noch größere Bedenken hatte man parteiintern wegen Kennedys römisch-katholischer Konfession – noch nie war ein Katholik an der Spitze der USA gestanden. In den Vorwahlen witterte Kennedy nun seine Chance all diese Bedenken zu zerstreuen. Ein überzeugender Sieg gegen Humphrey sollte den Skeptikern vor Augen führen, dass sein Alter eher Bonus als Hemmschuh darstellt und er die protestantische Mehrheit des Landes genauso mobilisieren kann wie die katholische Minderheit.⁵¹

Kennedys größtes Potential war bereits damals sein Charisma und die damit verbundene Medienwirksamkeit:

Kennedy brought to television news and photojournalism the components most prevalent in the world of film: star quality and mythic story. With his telegenic looks, skills at self-presentation, heroic fantasies, and creative intelligence, Kennedy was brilliantly prepared to project a major screen persona.⁵²

Auch Drew erkannte dieses Potential und sah in dem jungen Senator den idealen Protagonisten für seine Reportage. Kennedy von der Idee zu überzeugen, fiel dem Filmemacher nicht besonders schwer: „If you happen to win and you look good, it might be useful to you.“⁵³ Kennedy wusste ebenso wie seine Berater um den wachsenden Einfluss des jungen Mediums Fernsehen und garantierte Drew und seinem Team nahezu unbeschränkten

⁵⁰ Kenney, Charles. *John F. Kennedy. The Presidential Portfolio*. New York: Public Affairs, 2000. (S.vii / Introduction)

⁵¹ vgl. Hellmann, John. *The Kennedy obsession: the American myth of JFK*. New York: Columbia University Press, 1997. (S. 88)

⁵² ebda. (S. 90)

⁵³ Saunders, Dave. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London: Wallflower Press, 2007. (S. 12)

Zugang bei seinen Wahlkampfauftritten, vor und hinter den Kulissen. Nach der Einwilligung seines Rivalen wollte Humphrey nicht nachstehen und gab ebenso seine Zustimmung, somit war das Projekt fixiert. Neben Richard Leacock und D.A. Pennebaker wurden die Kameramänner Albert Maysles und Terrence McCartney Filgate für die Produktion engagiert.

Die Voraussetzungen schienen ideal für Drews neuen Ansatz. Schon allein die Gegensätzlichkeit der beiden Kandidaten war viel versprechend: Hubert Humphrey auf der einen Seite galt als bodenständiger Politiker der alten Schule, stark geprägt vom „New Deal“. Da er bereits 1956 daran gescheitert war sich ins Rennen um das Präsidentenamt zu bringen, stellte die Vorwahl gegen Kennedy nun die letzte Chance auf eine Nominierung dar. Wisconsin erachtete er als guten Boden, denn besonders die kleinen Farmer in der Region schätzten den Senator aus Minnesota als Vertreter ihrer Interessen und sahen in ihm einen verlässlichen und kompetenten Fürsprecher in Washington. Ihm gegenüber stand John F. Kennedy, die Lichtgestalt aus einer der einflussreichsten und vermögendsten Familien des Landes. Sein Vater Joseph, ein irisch-katholischer Millionär, arbeitete akribisch am politischen Aufstieg seiner Söhne, insbesondere an dem von „Jack“. Die gesamte Familie war in Kennedys Kampagne eingebunden und half mit persönlichem Engagement. Getragen von einer Welle der Unterstützung und schier unbeschränkten Ressourcen konnte der junge Senator somit sein Charisma entfalten und vermarkten. Durch Humphreys unglamouröses und verstaubtes Auftreten wird der Nimbus des schillernden Polit-Stars Kennedy zusätzlich verstärkt. Auf welche Weise dies in *Primary* zum Ausdruck kommt, soll einen Hauptaspekt in der späteren Filmanalyse darstellen. Der Kontrast zwischen den beiden Charakteren, gepaart mit dem vorprogrammierten Finale in Form der Wahlentscheidung, garantierten Drews Film jedenfalls von vornherein ein hohes Maß an Dramatik: „Whatever happens, I’ll have a story.“⁵⁴ Ein Begriff, der im Zusammenhang mit den Drew-Filmen zentral ist und in der Sekundärliteratur immer wieder auftaucht, ist jener der so genannten „Crisis Structure“ oder „Krisenstruktur.“⁵⁵

3.1. Zum Konzept der „Krisenstruktur“

Das Organisationsprinzip, das einem Drew-Film zugrunde liegt, lässt sich zumeist als simple Entweder-Oder-Frage beschreiben: Im Falle von *Primary*: Wird Kennedy die Wahl für sich

⁵⁴ Robert Drew zitiert in: Mamber, Stephen. *Cinéma Verité in America. Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976. (S. 118)

⁵⁵ vgl. Beyerle, Monika. *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*. Frankfurt am Main: Campus-Verlag, 1991 (S. 94-95)

entscheiden oder Humphrey? Dasselbe gilt für andere Filme von Drew. Bei *Eddie* (1961) lautet sie beispielsweise: Wird Eddie Sachs das Rennen gewinnen oder nicht? Bei *The Chair* (1962): Wird Paul Crump vor der Hinrichtung bewahrt oder nicht? Auch wenn eine solche Fragestellung den jeweiligen Plot sehr vereinfacht darstellt, lassen sie sich so dennoch die Kernaussagen der Filme festmachen. Dadurch ergibt sich eine nahe liegende Herangehensweise – es werden Situationen gewählt, in denen eine Krise unausweichlich ist. Auch wenn der Ausgang nicht vorhersehbar ist, wird Drew schlussendlich eine dramaturgisch stringente Geschichte erzählen können. Insofern lassen sich solche Krisenmomente als: „different possible outcomes in a situation certain to be resolved“⁵⁶ beschreiben.⁵⁷

Ein Kriterium, das auf viele Drew-Filme zutrifft, ist, dass sie einen Wettbewerb als Ausgangspunkt haben. Die Hauptperson(en) befindet/n sich dadurch automatisch in einer „Win/Lose-Situation“, deren Auflösung oft weitreichende Konsequenzen für die Betroffenen zur Folge hat:

What makes us different from other reporting, and from other documentary film-making, is that in each of these stories there is a time when a man comes against moments of tension, and pressure, and revelation, and decision. It's these moments that interest us most. Where we differ from TV and the press is that we're predicated on being there when things are happening to people that count.⁵⁸

Im Fall von *Primary* gilt es dies jedoch zu relativieren. Auch wenn der Sieg bei der Vorwahl in Wisconsin einen wichtigen Schritt auf Kennedys Weg zur Nominierung darstellte, fiel die definitive Entscheidung zwischen Humphrey und ihm erst bei einer späteren Vorwahl in West Virginia. Drew versteht es in diesem Fall geschickt ein Ereignis künstlich mit Bedeutung aufzuladen und einen Showdown zu generieren, den es eigentlich in dieser Dramatik nicht gab. Dieser Vorgang stellt zwar bei praktisch allen dokumentarischen Erzählformen, sei es Print, Radio oder TV, ein gängiges und kaum erwähnenswertes Mittel dar, ist aber in Hinblick auf das Nicht-Inszenatorische, eine explizit formulierte Regel des *Direct Cinema*, durchaus zu hinterfragen. Inwiefern haben Drew und sein Team Krisenmomente selbst herbeigeführt? Zu differenzieren gilt es zunächst zwischen dem künstlichen Erzeugen einer Krise in der Montage und der direkten und bewussten Einflussnahme während der Dreharbeiten. Der Unterschied scheint zunächst unwesentlich, ist aber bei genauerer Betrachtung elementar. Während eine unmittelbare Einflussnahme auf die Protagonisten während des Drehs Ästhetik

⁵⁶ Robert Drew zitiert in: Mamber, Stephen. *Cinéma Verité in America. Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976. (S. 119)

⁵⁷ vgl. ebda. (S. 118-119)

⁵⁸ Robert Drew zitiert in: ebda. (S. 118)

und Grundidee des *Direct Cinema* fundamental untergräbt und ad absurdum führt, lässt sich eine Dramatisierung innerhalb des Schnittprozesses eher argumentieren. Zum einen stellt jeder Schnitt von vornherein eine Dramatisierung an sich dar und ist deshalb unvermeidlich, zum anderen sah Drew die Momente der Krise als etwas, das es zu enthüllen gilt: „We don't introduce this element, we discover it;“⁵⁹ – eine Formulierung, die das komplexe und letztlich unlösbare Problem der Subjektivität euphemisiert.

Auch eine Einflussnahme auf die Situation am Dreh seitens des Kamerateams ist wohl schlussendlich unvermeidbar.⁶⁰ Die Krisensituation erweist sich aber auch in dieser Hinsicht als vorteilhaft, da sich die Akteure der Anwesenheit der Kamera weniger stark bewusst sind als sonst. Gerade in *Primary* gibt es dafür einige Momente, an denen sich dieses Phänomen exemplarisch festmachen lässt. Besonders anschaulich ist die Szene im Schlussteil des Films, in der Kennedy rauchend im Hotelzimmer zu sehen ist, während er auf den Ausgang der Wahl wartet. Ein an sich sehr intimer und stiller Moment, in dem der junge Senator die Tatsache, gefilmt zu werden, komplett zu vergessen scheint. Zu sehr ist er von den Anstrengungen des Wahlkampfes erschöpft und steht zugleich unter Anspannung, was das noch ungewisse Wahlergebnis anbelangt. Die besonderen Umstände bewirken, dass die Kamera in dieser Szene tatsächlich zu einer „fly on the wall“ wird und das Geschehen quasi unsichtbar und ohne zu stören einfangen kann.

Ein weiterer Vorteil einer Wettbewerbssituation ist die höhere Wahrscheinlichkeit, dass sich der Film auf einen kurzen Zeitraum unmittelbar vor dem Krisenmoment konzentrieren kann in dem sich die Ereignisse zuspitzen. So wurde *The Chair* (1962) beispielsweise in fünf Tagen gedreht und *On the Pole* (1960) in nur vier. Diese kürzere Drehzeit wird durch den gleichzeitigen Einsatz von mehreren Filmteams kompensiert. So wäre es im Falle von *Primary* mit nur einer Crew schwer umsetzbar gewesen sowohl Humphrey als auch Kennedy unmittelbar nach der Wahl zu zeigen. Die Dokumentation dieser simultanen Ereignisse ermöglicht im Schnitt folglich die Form der Parallelmontage, die ein Schlüsselement der Krisenstruktur darstellt. Die Parallelmontage, seit D. W. Griffith ein etabliertes Mittel im traditionellen Erzählkino, eröffnet Drews Narrationsweise eine ganze Reihe von Möglichkeiten. Zum einen ist sie ein natürliches Instrument zur Verdichtung: Sollte eine bestimmte Szene mit der einen Person langweilig sein oder das Material unbrauchbar, lässt sich mühelos zum anderen Strang der Geschichte schneiden – Übergänge werden dadurch einfacher, mögliche Längen gerafft und Probleme der Kontinuität von

⁵⁹ Robert Drew zitiert in: ebda. (S. 120)

⁶⁰ Darüber hinaus stellt natürlich, ähnlich wie beim Schnitt, auch jede Kameraeinstellung eine Entscheidung dar, die eine subjektive Färbung bzw. eine Vorauswahl des Gezeigten mit sich bringt.

vornherein vermieden. Auch Kontraste zwischen den Protagonisten können durch „cross-cutting“ sehr anschaulich illustriert werden. Ein direkter Umschnitt von Kennedy beim Autogramme-Schreiben zu Humphrey beim Gespräch mit einem Farmer auf der Straße erzählt, wenngleich sehr plakativ, viel über den unterschiedlichen Wahlkampfstil beider Kandidaten.⁶¹

Kritiker dieser Methode bemängeln, dass die Parallelmontage unter Umständen das Gegenteil von dem vermittelt, was ursprünglich vom Filmemacher intendiert war. So kann es etwa sein, dass über die Erzählstruktur ein Kontrast suggeriert wird, den die Bilder nicht untermauern können. Folglich kann die Montage aufgesetzt bzw. gezwungen wirken – Cutterin Patricia Jaffe spricht in diesem Zusammenhang von „forced editing“: „[...] Many of the Drew films were flawed by pushing the material into a mold where none existed.“⁶² Ihrer Einschätzung nach sind jene Drew-Filme am besten, in denen Konflikt und Auflösung bereits von vornherein vorgegeben und bereits im Rohmaterial vorhanden sind.⁶³

Abschließend sei noch erwähnt, dass letztlich auch die Kontextualisierung des Krisenmoments einen entscheidenden Faktor für eine funktionierende Krisenstruktur darstellt. Sprich, ausschlaggebend dafür, dass der Zuschauer Zeuge einer Enthüllung oder entscheidenden Wandlung der Protagonisten werden kann, ist der Kontext des Alltäglichen. Es gilt somit den Gegensatz zwischen Ausnahmesituation und Normalität deutlich zu machen. Wenn der gesamte Film einen Krisenmoment darstellt, ist es unmöglich Unterschiede im Verhalten der Akteure vorher und nachher auszumachen.

Zur Anwendung kam die Krisenstruktur neben *Primary* unter anderem in den bereits erwähnten Drew-Filmen *Eddie* (1961) und *The Chair* (1962), sowie in *The Children Were Watching* (1960) und *Crisis: Behind a Presidential Commitment* (1963). Beim späteren Zerwürfnis zwischen Leacock, Pennebaker und Drew, auf das im weiteren Verlauf noch eingegangen wird, stellte die Krisenstruktur einen entscheidenden Streitpunkt dar.

3.2. Filmanalyse

Bereits in den ersten beiden Segmenten von *Primary* wird der erwähnte Gegensatz zwischen Kennedy und Humphrey deutlich etabliert. Nach der Titelsequenz ertönt für einen kurzen Moment Humphreys Wahlkampfhymne und wir sehen einen Farmer der zu einer Person im

⁶¹ vgl. Mamber, Stephen. *Cinéma Verité in America. Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976. (S. 122-124)

⁶² Patricia Jaffe zitiert in: ebda. (S. 126)

⁶³ vgl. ebda. (S. 126)

Off spricht. Kurz darauf erscheint Humphrey und verabschiedet sich nach kurzem Dialog und Händeschütteln scherzhaft mit den Worten: „You come down to the White House and we’ll have a cup of coffee.“ Die folgende Szene zeigt den Senator im Bus und sein Konterfei auf dem fahrenden Kampagnenbus. Erneut klingt der Wahlkampfsong an – „Hubert Humphrey, the president for you and me.“

Schauplatzwechsel: Die Kamera folgt Kennedy, wie er sich durch eine dicht gedrängte und kreischende Menschenmenge kämpft. Dadurch, dass er von hinten gefilmt wird, lassen sich die Reaktionen der Zuhörer und ihre Begeisterung sehr genau beobachten. Auf dem Podium wartet bereits seine Gattin „Jackie“ auf ihn und es erklingt lautstark *High Hopes*, die Hymne des Kennedy-Wahlkampfs. In einer Profilaufnahme wird uns schließlich zum ersten Mal das Gesicht des jungen Senators gezeigt.

Drew gelingt in diesen Anfangsminuten eine Gegenüberstellung der beiden Protagonisten, die keinen Zweifel an deren Unterschiedlichkeit offen lässt. Humphrey wird als volksnaher Politiker eingeführt, der den persönlichen Kontakt zu potentiellen Wählern sucht und auf der Straße buchstäblich um jede einzelne Stimme kämpft. Sein Auftritt im Film ist denkbar unspektakulär und bescheiden. Der ziemlich verstaubt anmutende Kampagnensong – basierend auf der Melodie von *Davy Crocket* – komplettiert das Bild eines bodenständigen Politikers. Dieses Szenario wird von dem plötzlichen Umschnitt auf die jubelnden Kennedy-Fans jäh unterbrochen. Beachtenswert ist, dass wir Kennedy zunächst nur von hinten sehen, was seinen Status als unerreichbaren Star unterstreicht. Ihm gegenüber steht nicht ein einzelner Farmer mit dem er ungezwungen und auf Augenhöhe plaudert, sondern eine Hundertschaft von enthusiastischen Anhängern, die den charismatischen Senator wie eine Popikone feiert:

Es fällt heute schwer, bei den Auftritten des Senators aus Massachusetts, der seine Kampagne auf größere Städte beschränkt und gar nicht erst versucht, Humphrey die Farmer abspenstig zu machen, nicht an die Beatles zu denken, die das Land wenige Jahre später leibhaftig heimsuchen sollten. Mit anderen Worten: der Film protokolliert und dokumentiert auch den Eintritt eines neuen Typs in die politische Kultur Amerikas: des Politikers als „Superstar“.⁶⁴

Konkrete politische Inhalte scheinen in diesem Fall zunächst zweitrangig. Eine deutliche Parallele lässt sich in diesem Zusammenhang mit Barrack Obama ziehen. Auch in dessen Wahlkampf wurde das Image des jungen, rhetorisch-versierten Charismatikers erfolgreich eingesetzt und mit wenig konkreten Botschaften wie „Change“ oder „Hope“ unterfüttert. Es

⁶⁴ vgl. Beyerle, Monika. *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*. Frankfurt am Main: Campus-Verlag, 1991 (S. 94-95)

scheint, das Entscheidende in beiden Fällen ist den richtigen Ton für den jeweiligen Zeitgeist zu treffen und entsprechend zu reagieren. So war wohl auch Kennedy damals, ähnlich wie Obama nach zwei ernüchternden Amtszeiten von George W. Bush und einer Wirtschaftskrise, „a hero America needed, a hero central to his time.“⁶⁵

Im folgenden Abschnitt (Segment 3), wird dieser inzwischen etablierte Kontrast zwischen den Kontrahenten nun erstmals explizit angesprochen. Ein Off-Sprecher stellt Humphrey als „Midwesterner“ vor, der vom katholischen Millionär Kennedy herausgefordert wird. Während die beiden Kandidaten in ihren jeweiligen Wahlkampfautos zu sehen sind, erläutert ein Kommentar Eckdaten und Konzept des Films: „You are about to see a candidates’ view of this frantic process and an intimate view of the candidates themselves, in their cars and buses behind the scenes in TV-studios and hotel-rooms [...]“ Es ist dies eine der seltenen Gelegenheiten im Film bei der Voice-Over-Kommentar so ausführlich zum Einsatz kommt. Dass Drew gleich zu Beginn von *Primary* eines seiner eigenen Gebote bricht und sich dieses klassischen Mittels des Erklärdokumentarismus bedient, ist doch ein wenig überraschend. Es ist dies ein anschauliches Beispiel dafür, dass sich der Bruch des *Direct Cinema* mit konventionellen Erzählweisen eher sukzessive als abrupt vollzogen hat und es gerade in der Anfangsphase der Bewegung durchaus das ein oder andere Zugeständnis gegenüber gängigen Narrationsformen gegeben hat.⁶⁶

Die Segmente 4 bis 7 knüpfen thematisch an den Beginn des Films an und zeigen erneut hektisches Treiben rund um Kennedy. Besonders hervorgehoben wird das Popstar-Image durch eine Einstellung mit laufenden und kreischenden Teenager-Mädchen, was einmal mehr an „Beatlemania“ erinnert. Sich vergleichbare Szenen mit Hubert Humphrey vorzustellen fällt schwer. Auch in der nächsten Sequenz, einem kurzen Ausschnitt einer Kennedy- Rede, verwendet Drew vor allem erwartungsvolle Gesichter von Jugendlichen als Zwischenschnitte und suggeriert so ein Gefühl von Aufbruchsstimmung. Das Händeschütteln und Autogramme Schreiben geht in Abschnitt 7 weiter. Diesmal sehen wir Kennedy in einer halbnahen Einstellung von vorne und können die kurzen Interaktionen mit seinen Zuhörern mitverfolgen. Der Ton ist zwar zum Teil leicht asynchron, aber trotz des Durcheinanders erstaunlich gut zu verstehen. Richard Leacock meinte rückblickend: „For the first time we were able to walk in and out of buildings, up and down stairs, film in taxi cabs, all over the place and get synchronous sound.“⁶⁷

⁶⁵ Saunders, Dave. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London: Wallflower Press, 2007. (S.12)

⁶⁶ In welcher Form sich diese Entwicklung später bei Leacock und Pennebaker fortsetzt, wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit ein zentraler Aspekt sein.

⁶⁷ Richard Leacock zitiert in: Mamber, Stephen. *Cinéma Verité in America. Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976. (S. 30)

Anschließend wird Humphreys Geschichte weitererzählt und vorangetrieben. Wie schon zuvor bleibt Drew seiner Struktur treu und stellt in einer Parallelmontage den Tagesablauf der beiden Kontrahenten gegenüber. An die Stelle von Glamour und ekstatischen Teenagern tritt nun rustikale Gemütlichkeit. In einem Plenarsaal sieht man eine Gruppe von Akkordeonspielern Humphreys Lied intonieren, während sich der Senator selbst einen Kaffee einschenken lässt. Bei der darauf folgenden Rede bemüht er sich sichtlich, gute Stimmung zu verbreiten und lobt die Qualität seines Essens. Dadurch, dass Drew nach dieser beiläufigen Eingangsbemerkung allerdings den Schauplatz wechselt und die Szene mit dem Bild einer trübsinnig dreinschauenden Greisin unterschneidet, bekommt der Auftritt einen grotesken Beigeschmack. In recht plakativer Opposition stehen sich das gelangweilte Gesicht der Frau auf der einen und die erwartungsvollen Gesichter der Jugendlichen auf der anderen Seite gegenüber. Auch hier ist der Subtext eindeutig – das Duell lautet: Überholt und behäbig versus jung und dynamisch.

Nach einer kurzen Episode, in der Humphrey bei einem Radio-Interview zu sehen ist, und nach einem Statement des Radiomoderators zum voraussichtlichen Ausgang der Wahl, stellen die Abschnitte 12 und 13 neuerlich eine Dichotomie dar. Segment 12 ist eine rund vier Minuten lange Sequenz, die Senator Humphrey beim Wahlkämpfen auf der Straße zeigt. Nahezu unermüdlich schüttelt er Hände und verteilt Autogramme. Egal, ob jung oder alt, in der Kneipe oder am Marktplatz, er versteht es meist vorzüglich sich auf sein jeweiliges Gegenüber einzustellen und punktet mit Schlagfertigkeit. Die Kamera bleibt ihm dabei stets dicht auf den Fersen; Aufnahmen von Humphreys hastigem Gang suggerieren Ruhelosigkeit und dienen zudem als neutrale Übergänge zwischen den einzelnen Sprechpassagen. Punkto Kameraführung und Schnittfrequenz besonders interessant ist die letzte Minute des Abschnitts: Die Einstellungen in diesem Teil sind schnell geschnitten und dicht gefilmt, was wohl primär das Nichtvorhandensein von Synchronon in dieser Szene kaschieren soll. Weiters erzeugen Reißschwenks und eine generell unruhige Kameraführung zusätzlich ein Gefühl von Hektik und Rastlosigkeit.

Umso deutlicher ist der Kontrast zur nächsten Szene, einem Fototermin mit Kennedy. Dieser sitzt ruhig und mit gefalteten Händen an einem Tisch, während ein Fotograf damit beschäftigt ist Equipment aufzubauen und das Set einzurichten. An sich scheint die Szene nicht besonders beachtenswert. Doch durch die Verknüpfung mit der vorigen Sequenz, in der Humphrey als unermüdlicher Straßenwahlkämpfer zu sehen war, bekommt dieser Fototermin eine andere Aussage: Die Gegenüberstellung der Szenen suggeriert, dass Kennedy längst im

Medienzeitalter angekommen ist, während Humphrey naiverweise noch immer am überholten Straßenwahlkampf festhält. Statt sich stundenlang die Füße wund zu laufen und Visitenkarten zu verteilen setzt Kennedy gezielt auf die Inszenierung via Medien. Ihm ist bewusst, dass „die Ökonomie des optischen Eindrucks durch das vervielfältigte Bild für die Stimmengewinnung ungleich produktiver ist“⁶⁸, als mühsames und zeitaufwendiges Werben im direkten Kontakt auf der Straße. Den Medien sollte ein Protagonist schmackhaft gemacht werden, den es sich lohnt zu vermarkten:

What Kennedy made unique was the skill and compelling force with which he and his collaborators had learned to use the news apparatus to project a narrative of their own devising that gave television networks a star and story of such box-office power that they were eager to screen it. [Kennedy] appropriated the discourses of mass culture [...] and transferred them to the news.⁶⁹

Obwohl es in *Primary* Szenen gibt in denen auch Kennedy den direkten Kontakt zu seinen Anhängern sucht, gewinnt man dennoch den Eindruck, dass es dabei vorrangig darum geht sein bereits von den Medien transportiertes Image zu untermauern. Anders als Humphrey muss Kennedy seinen potentiellen Wählern nicht auf der Straße hinterherlaufen, sondern er lässt sie sich versammeln und inszeniert seinen Auftritt.⁷⁰

Ein gutes Beispiel dafür ist Segment 15, das Kennedy inmitten einer Schar junger Fans zeigt. Während Humphrey den Fußgängern seine Visitenkarte aufdrängt, ist es hier genau umgekehrt – Kennedy *lässt* sich bedrängen. Als es ihm zum Schluss zu viel wird und er weiter will, verabschiedet er sich noch betont großzügig mit dem Angebot, man könne ihm jederzeit gern nach Washington schreiben wenn man ein Autogramm wolle. Sozusagen eine Klammer zu dieser Szene bilden die Segmente 15 und 17, die jeweils Humphrey, mal schlafend, mal im Gespräch mit seinen Beratern, im Auto auf dem Weg zu einem Wahlkampftermin zeigen. Es sind Momente wie diese, die einmal mehr den Insiderblick und die Sonderstellung von Drews Team betonen. Es scheint fast so, als hätten Humphrey und seine Begleiter die Anwesenheit der Kamera in diesem Moment gänzlich vergessen. Auffällig ist zudem, dass Drew wohl bewusst eine Passage ausgewählt hat, in der sich das Gespräch um Landwirtschaft dreht. So wird Humphrey auf fast schon penetrante Weise erneut als Fürsprecher des kleinen Farmers in Szene gesetzt, was auch vom Off-Sprecher explizit

⁶⁸ Beyerle, Monika. *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*. Frankfurt am Main: Campus-Verlag, 1991 (S. 96)

⁶⁹ Hellmann, John. *The Kennedy obsession: the American myth of JFK*. New York: Columbia University Press, 1997. (S. 91)

⁷⁰ vgl. Beyerle, Monika. *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*. Frankfurt am Main: Campus-Verlag, 1991 (S. 96)

hervorgehoben wird: „This is the heart of Senator Humphrey’s strength, the farm areas of Wisconsin.“

Vor eben diesem Stammpublikum hält Humphrey in der folgenden Szene eine Rede: Der Raum ist spärlich mit Zuhörern gefüllt, der Schauplatz wirkt bescheiden, keine Spur von der ausgelassenen Atmosphäre vor einem Kennedy-Auftritt. Dennoch holt Humphrey zu einer emotionalen Brandrede aus und prangert die Ignoranz von Medien und Politik gegenüber den einfachen Farmern an – „I know, they laugh at you...“ Betont angriffslustig, verspricht er, sich auch als Präsident weiter für die Belange der Bauern einzusetzen und erntet tosenden Applaus. Beachtenswert ist, dass Humphrey meist nur aus dem Off zu hören ist, während wir Nahaufnahmen von Zuhörern zu sehen bekommen. Ob diese Bilder „Verlegenheitsschnitte“ sind, weil womöglich die Aufnahmen von Humphrey unbrauchbar waren, oder ob sie ganz bewusst so gesetzt wurden, bleibt letzten Endes fraglich.

Der jeweilige Umgang der Kandidaten mit Medien wird in den Segmenten 19 und 20 erneut thematisiert: Zunächst sieht man Hubert Humphrey, wie er bei den Vorbereitungen zu einem TV-Auftritt recht aufgeregt und umständlich versucht dem Regisseur den Ablauf klarzumachen und danach auf eine offenkundig abgesprochene Anruferfrage zum Thema Familienfarmen antwortet. Direkt im Anschluss daran erfolgt ein Umschnitt auf einen Fernsehschirm, in dem Kennedy in betont staatstragender Manier über die weitreichende Bedeutung des Präsidentenamtes spricht.

Der folgende Teil des Films stellt das Gegenstück zu Humphreys Rede zuvor dar. Zum wiederholten Male ist *High Hopes* zu hören, das von der wartenden Zuschauermenge zur Einstimmung angesungen wird. Ganz anders als bei Humphrey ist hier der Frauenanteil hoch und die bürgerliche Mittelschicht – elegante Abendkleider und schwarze Anzüge – zweifellos in der Mehrheit. Eine recht amüsante Durchsage seitens der Veranstalterin bestätigt diesen Eindruck wenn sie um allgemeines Zigarrenrauchverbot ersucht – „[...] there have been some complaints by the women that some of their dresses have been burned by a cigar [...].“

Ein Schauplatzwechsel ins Freie und der Kommentar – „this is the heart of Senator Kennedy’s strength, the heavily populated city areas [...]“ leitet die wohl meistzitierte und -beachtete Szene des Films ein, von der bereits am Anfang ein Ausschnitt zu sehen war: Die Kamera richtet sich zunächst auf Jacqueline Kennedy, die kurz vor ihrem Mann eintrifft und frenetisch umjubelt wird. Als schließlich Kennedy selbst ankommt, schwenkt die Kamera mit und bleibt dicht hinter ihm, während er einen langen Korridor entlang geht. Eine aufsichtige Einstellung zeigt den Senator, wie er sich durch die Massen zwängt und unzählige Hände schüttelt, von allen Seiten versuchen ihn Leute zu berühren und ihm auf die Schulter

zu klopfen. Durch eine Tür gelangt er schließlich auf die Bühne, wo ihm begeistert zugejubelt wird. Es handelt sich zweifellos um eine spektakuläre Szene, die besonders Anfang der sechziger Jahre für großes Aufsehen gesorgt hat und Drews Vision von einer bewegten Kamera mit Synchronon, die das Geschehen hautnah einfängt, sehr nahe kommt. Man hat als Zuschauer tatsächlich den Eindruck mit Kennedy gemeinsam durch den Korridor zu gehen und ihn berühren zu können. Trotzdem wird diese 82 Sekunden lange Kameraeinstellung, für die übrigens Albert Maysles verantwortlich war, durch einige Faktoren abgeschwächt:

It is exuberant and exciting, that wide-angle lens sticking to Kennedy through thick and thin. (There is though, a cut about one minute into the four-minute scene that makes the sequence slightly less spectacular than it might have been.) [...] It also indicates a mixed view of what the film should be, either a re-creation of the feeling of what it's like to be a primary candidate or a study of two personalities locked in a conflict. There is a confusion of purpose in *Primary*, coupled with an energetic sense of trying to do everything and be everywhere at the same time.⁷¹

Diese Unschlüssigkeit ist wohl letztlich auch Ausdruck für die Unausgegorenheit der noch jungen *Direct Cinema*-Strömung, die gerade erst dabei war Vertrauen in die eigenen Stärken zu entwickeln. Insofern ist es wenig überraschend, dass in *Primary* doch immer wieder stark auf etablierte Filmsprache zurückgegriffen wird.

Es folgt eine Rede von Kennedy die in ihrem Gesamteindruck kaum unterschiedlicher ausfallen könnte als die von Humphrey in Segment 18. Der Senator gibt sich staatstragend, spricht von der Situation jenseits des Eisernen Vorhangs – was bei der Gemeinschaft polnisch-stämmiger Katholiken besonders gut ankommt – und betont seine Entschlossenheit in Hinblick auf die Lösung internationaler Krisen. Kennedy verkörpert hier das „Symbol einer neuen Epoche, eines neuen, jungen, starken, omnipotenten, selbstbewussten und offensiven Amerika.“⁷² Immer wieder wird die Ansprache von tosendem Applaus unterbrochen. Zudem vermittelt sich durch den Umstand, dass mit zwei Kameras gefilmt wurde zusätzlich Wichtigkeit. Was der Szene ebenfalls Glanz verleiht, sind die häufigen Nahaufnahmen von „Jackie“. Sie mutiert in dieser Szene, im Gegensatz zu Humphreys Ehefrau Muriel die sehr selten zu sehen ist, zu einem Star des Films:

Jackie assiduously combined the attributes of the pin-up (or ‚babe‘), the homemaker and the princess, a synthesis that appealed to a public wary of familial breakdown and the erosion of nationally redolent types. She contained within herself a measure of

⁷¹ Mamber, Stephen. *Cinéma Verité in America. Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976. (S. 38)

⁷² Beyerle, Monika. *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*. Frankfurt am Main: Campus-Verlag, 1991 (S. 97)

every feminine ideal accordant with the social rules of consensus pressure: empowered but yet demure, sexy yet restrained, intelligent but not pushy [...].⁷³

Robert Drew war sich über diese Attribute durchaus im Klaren und wusste, dass Aufnahmen von der zukünftigen First Lady auch seinem Film gut tun würden. So gab er Albert Maysles vorab den expliziten Auftrag: „Shoot her eyes, shoot her mouth, shoot her body ... Just render Jackie in any way that you can.“⁷⁴

Mit einer Aufnahme der US-amerikanischen Flagge und einem Kommentar – „election day, the voices of the campaign begin to turn into votes“ – beginnt der finale Abschnitt von *Primary*. Aus dem Off sind Statements von Leuten zu hören, die sich zu ihrer Wahlentscheidung äußern. Drew verknüpft diese Aussagen mit einer Montage von Menschen auf dem Weg zur Urne und Bildern von Kennedy beim Händeschütteln. Stilistisch besonders hervorstechend ist die Sequenz mit den unterschiedlichen Aufnahmen von Füßen in der Wahlzelle, die mit Kommentaren zu den beiden Kandidaten unterlegt ist und immer mehr in Stimmengewirr mündet. Ein baumelnder Kugelschreiber und Menschen auf dem Heimweg stehen sinnbildlich für das Ende der Wahl, eine Radiostimme prophezeit eine knappe Entscheidung.

In Segment 28 wird das Warten beider Kandidaten auf den Ausgang des Votums als klassische Parallelmontage aufgelöst. Es ist dieser Abschnitt der, abgesehen vom langen Kameragang in Segment 22, am deutlichsten die Stärken des noch jungen *Direct Cinema* aufzeigt. Beide Kandidaten scheinen die Anwesenheit der Kamera in dieser Situation komplett zu vergessen. Zum einen erschöpft von den Anstrengungen der vergangenen Tage, zum anderen permanent unter Anspannung hinsichtlich des Wahlausgangs, wirken sie in diesen Augenblicken sehr authentisch. Der Zuschauer hat hier besonders das Gefühl einen privilegierten Blick hinter die Kulissen zu erhaschen. Im ersten Abschnitt der Montage-Strecke ist Kennedy beim Gespräch mit einem Berater zu sehen, der ihm offenbar erste Hochrechnungen zeigt. Nachdem er sich kurzzeitig rauchend in ein Sofa fallen lässt, springt er im nächsten Moment sofort wieder wie elektrisiert auf, als das Telefon klingelt. Die Kamera zoomt leicht ein und bleibt in einer halbnahen Einstellung auf dem telefonierenden Kennedy. Es folgt ein Umschnitt auf Humphrey. Mit einem noch recht siegessicheren Lächeln sehen wir ihn Arm in Arm mit seiner Frau fernsehend auf einem Sofa sitzen. Der Off-Sprecher kommentiert das vorläufige Zwischenergebnis, demzufolge Humphrey einen leichten Vorsprung auf seinen Gegner hat. Sogleich findet wieder ein Szenenwechsel zum

⁷³ Saunders, Dave. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London: Wallflower Press, 2007. (S. 17-18)

⁷⁴ ebda. (S. 18)

nachdenklich wirkenden Kennedy statt. Bemerkenswert ist, wie sich die Opposition zwischen den Kandidaten in dieser Sequenz auch bildlich ausdrückt: Beide sitzen auf einem Sofa, Kamerawinkel und Einstellungsgröße sind in etwa gleich, ebenso die Beleuchtung; wären sie im selben Raum, säßen sie einander gegenüber. Durch diese Ähnlichkeit der Bilder wird zusätzlich der Duellcharakter der Situation hervorgehoben und der Zuschauer fühlt sich unweigerlich an den Showdown eines Westerns erinnert. Darüber hinaus vermittelt die Parallelmontage eine Gleichzeitigkeit der Ereignisse, wodurch sich das Spannungsmoment, respektive die Krisensituation, weiter verdichtet.

Mit mehr als sechs Minuten Dauer ist die Sequenz eine der längsten des gesamten Films. Obwohl wenig passiert und sich die Motive wiederholen, nimmt sich Drew bewusst Zeit für diese Szenen, was vermutlich vor allem mit der bereits erwähnten Authentizität der Bilder zu tun hat. Kameramann bei der Kennedy-Sequenz war Richard Leacock, der die Aufnahmen rückblickend folgendermaßen beschreibt: „I retired into a corner and got lost, sitting in a big comfortable arm-chair with the camera on my lap. I’m quite sure he hadn’t the foggiest notion I was shooting.“⁷⁵ Faszinierend ist, dass auch der Ton in dieser Situation recht gut verständlich ist. Ausschlaggebend dafür ist ein raffinierter Trick, den Leacock bei der Aufnahme zur Anwendung brachte: Da er ahnte, dass sich Kennedy meist im selben Bereich aufhalten würde, versteckte er bereits im Vorfeld ein Mikrofon hinter dem Aschenbecher und befestigte ein weiteres an seiner Kamera, wodurch sich das Geschehen auch akustisch passabel nachvollziehen lässt. Trotz schlechter Lichtverhältnisse und teils recht verwackelter Einstellungen zählt die Sequenz zweifellos zu den Höhepunkten des Films, was vor allem Leacocks Gespür für das Situative anzurechnen ist. Eine Sichtweise, die Stephen Mamber teilt, wenn er schreibt:

[The scene] demonstrates the special brilliance of a first-rate cameraman like Leacock (or, later, Al Maysles), the ability to transcend passive observation through a series of selections within single shots, but without losing the sense of actuality. Leacocks pans quickly, from Jackie whispering hello to a friend over to the Senator talking on the phone, to Kennedy later dragging himself out of the seat to shake hands, and all the time we have a full sense of the room and the activities of the many people in it.⁷⁶

Die offensichtliche Raffinesse, die der Entstehung dieser Szene zu Grunde liegt, offenbart zugleich einmal mehr das große Dilemma des Dokumentarfilms im Allgemeinen und des *Direct Cinema* im Besonderen – die Anwesenheit der Kamera. Dass Kennedy und zum Teil

⁷⁵ Richard Leacock zitiert in: Mamber, Stephen. *Cinéma Verité in America. Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976. (S. 37)

⁷⁶ ebda. (S. 37)

auch Humphrey in diesem Abschnitt so „echt“ wirken, ist mehreren Umständen zu verdanken. Erstens: Da es sich um das Ende der Kampagne handelt, haben sich beide Kandidaten mittlerweile vermutlich einigermaßen gut an die Anwesenheit von Drews Team gewöhnt. Zweitens: Die Anspannung hinsichtlich des Wahlergebnisses lenkt den Fokus weg von dem Umstand gefilmt zu werden. Dies ist ein klassisches Beispiel dafür, dass die Krisensituation häufig authentischere Momente vor der Kamera zutage fördert. Drittens: Leacock – sofern man seiner Beschreibung Glauben schenken will – lässt Kennedy in dieser Situation offensichtlich bewusst im Irrglauben, nicht gefilmt zu werden: Die Kamera im Schoss, das Mikro versteckt und „lost in a big comfortable arm-chair“, mimt er den unbeteiligten Beobachter. Dieser Umstand zeigt deutlich den ethischen und medienrechtlichen Graubereich auf, in den sich Vertreter des *Direct Cinema* und anderer Formen des Dokumentarfilms bzw. des TV-Journalismus auf der Suche nach authentischem Material bisweilen begeben. Denn selbst wenn Kennedy und Humphrey grundsätzlich ihr Einverständnis zum Drehen erteilt haben, ist es doch recht fragwürdig sie in bestimmten Situationen zu filmen, sobald sie sich unbeobachtet fühlen und in Sicherheit wähnen. Wenn der Einsatz von versteckten Kameras im *Direct Cinema* kategorisch strikt abgelehnt wird, muss hinterfragt werden, inwiefern ein verstecktes Mikrofon und eine Kamera, die den Anschein erweckt, nicht zu laufen, zu rechtfertigen sind.

In dieser Phase befindet der Film sich auf seinem dramaturgischen Höhepunkt. Im Verlauf der gesamten Montage-Sequenz zeigt uns Drew, wie sich das Momentum am Wahlabend stetig zugunsten von Kennedy verlagert. Humphreys siegessicheres Lächeln zu Beginn weicht einer zunehmend sorgenvollen Miene am Ende des Abschnitts. In Segment 29 sehen wir einen strahlenden Kennedy ins Auto steigen und abfahren. Im Off-Text ist zu hören, dass sich Humphreys früher Vorsprung aus den ländlichen Gegenden relativiert und sich ein klarer Trend für einen Kennedy-Sieg abzeichnet.

In der anschließenden Szene kommt es erstmals im Film zu einer kurzen Begegnung zwischen beiden Kontrahenten, gefolgt von längeren Interviewstrecken. Hier bedient sich Drew eines Mittels das später auch bei Leacock und Pennebaker häufig zur Anwendung kommt, nämlich der Kommunikation über Dritte. Anstatt selbst ein Abschlussinterview mit seinen Protagonisten zu führen, zeigt uns Drew andere Reporter, die Fragen stellen. Auf diese Weise bekommt der Zuschauer eine unmittelbare Reaktion in Form einer Stellungnahme geboten, ohne dass dabei das *Direct Cinema*-Gebot, keine Interviews zu führen, gebrochen werden muss. Zusätzlich wird dadurch noch einmal die Insiderperspektive des Films unterstrichen. Suggestiert wird, dass sich die „normalen“ Reporter mit kurzen und recht

oberflächlichen Wortspenden begnügen müssen, während uns *Primary* das „wahre Gesicht“ von Kennedy und Humphrey zeigt, sei es beim Zigarre Rauchen im Hotelzimmer oder beim Schlafen im Wahlkampfbus.

Im Schlussteil – Segmente 31 bis 34 – schließt Drew die dramaturgische Klammer zum Anfang des Films. Das Finale bzw. die Krise ist vorbei und beide Kandidaten ziehen von dannen. Erneut sieht man, wie die Kennedys von einer frenetisch feiernden Menschenmasse empfangen werden und fühlt sich sofort an die Eingangssequenz erinnert. Der Jubel wird abrupt mit einem Schnitt auf Humphrey kontrastiert. In symbolträchtiger Manier nimmt der Senator seinen Hut und verlässt den Saal. Obwohl er um Fassung bemüht ist und versucht gute Laune zu verbreiten, wirkt er etwas geknickt. Aus dem Off ertönt ein letztes Mal Humphreys Wahlkampfsong, dessen persiflierender Beigeschmack noch durch eine Großaufnahme des Autoaufklebers „Humphrey President“ verstärkt wird. Zu den Schlussakkorden seiner verstaubt wirkenden Hymne sehen wir das Auto des Senators wegfahren und langsam auf der Landstraße verschwinden. Eine Schlusseinstellung, die sinnbildlich für das endgültige Schwinden von Humphreys Chancen auf eine Nominierung, sowie als Abgesang auf einen Politikertypus alter Prägung verstanden werden kann. Die Zukunft Amerikas, so wird hier von Drew suggeriert, gehört medial-versierten Lichtgestalten wie Kennedy, der mit seiner Wahlkampfhymne *High Hopes*, die während des Abspanns noch einmal ertönt, das letzte Wort in *Primary* hat.

3.3. Fazit

Die Bedeutung von *Primary*, sowohl als Zeitdokument wie auch als zentrale Pionierarbeit in der technischen und ästhetischen Entwicklung des Dokumentarfilms, ist nicht zu bestreiten. Für ihre historische Wichtigkeit spricht etwa der Umstand, dass die Reportage von der „Library of Congress“ zwecks Bewahrung ins „National Film Registry“ aufgenommen wurde. *Primary* beinhaltet exklusives Bildmaterial von John F. Kennedy, der rund um die Entstehungszeit des Films gerade im Begriff war zum neuen Hoffnungsträger der wieder erstarkten USA aufzusteigen und noch im selben Jahr zum 35. Präsidenten gewählt werden sollte. Die zahlreichen Mythen, die sich bis heute um das Leben Kennedys ranken, sowie die umstrittenen Hintergründe seiner Ermordung 1963, machen ihn zu einer der größten Legenden der US-Geschichte. Ob auf Bildern von Andy Warhol oder in Songtexten der Rolling Stones – Kennedy wurde, ebenso wie seine Frau „Jackie“, zur Pop-Ikone und ist es

bis heute geblieben. In Anbetracht dieser Umstände ist es wenig verwunderlich, dass der Film schon allein aufgrund der vielen, zum Teil sehr intimen Aufnahmen der Kennedys selbst zu einer Ikone wurde.

Abgesehen von seiner Bedeutung als Zeitdokument stellen zudem die technischen Neuerfindungen die mit *Primary* in Verbindung stehen, einen wesentlichen Grundstein für zahlreiche Folgeproduktionen und somit einen Schritt in der filmischen Evolution dar.

Nearly everyone involved with the making of *Primary* feels that it marked the real breakthrough in their filming. Drew, Leacock, Pennebaker, and Albert Maysles all recognize it as the turning point, and generally by reason of the equipment.⁷⁷

Dass sich viele dieser Entwicklungen erst im Anfangsstadium befanden und noch zum Teil unausgereift waren, ist unübersehbar und vor allem unüberhörbar. Während die bewegte *Arriflex*-Handkamera schon recht effizient zum Einsatz kommt, ist merkbar, dass auf der Tonebene zum Teil noch erhebliche Defizite bestehen. So gibt es bei *Primary* immer wieder Passagen, in denen der Synchronon nur sehr mangelhaft funktioniert. Probleme solcher Art werden oft mit Zwischenschnitten kaschiert. Im Zuge der Weiterentwicklung von *Direct Cinema* ist deutlich zu beobachten wie sich die Tonqualität bei späteren Werken wie *Happy Mother's Day* entscheidend verbessert und folglich ein durchgängiger Synchronon zum Standard wird. Nichtsdestotrotz stellt *Primary* in technischer und ästhetischer Hinsicht einen Meilenstein dar. Zwar hatte sich in Québec, wie bereits angedeutet, schon um 1958 eine Form des *Direct Cinema* am „National Film Board of Canada“ entwickelt, doch erst durch *Drew Associates* wurde die Bewegung einer breiten Öffentlichkeit bekannt und konnte sich über die Verbreitung durch *Time-Life Broadcast* etablieren.

Zu hinterfragen ist, inwiefern *Primary* Drews selbst gesteckten Zielen in punkto unvoreingenommener Berichterstattung und journalistischer Objektivität gerecht werden kann. Zunächst fällt auf, dass im Film sehr häufig auf erläuternden Off-Text zurückgegriffen wird. Das ist insofern bemerkenswert, als sich Drew, Leacock und Pennebaker ideologisch ursprünglich davon distanzieren wollten, um sich vom häufig eher wertenden Erklärdokumentarismus traditioneller Prägung abzugrenzen. Auch hier ist eine Weiterentwicklung unübersehbar – so kommen spätere Filme, wie etwa *Dont Look Back* gänzlich ohne Kommentar aus.⁷⁸

Insgesamt lässt sich bei *Primary* sehr eindeutig eine politische bzw. persönliche Voreingenommenheit ausmachen. Von Anfang an wird Hubert Humphrey als Exemplar eines

⁷⁷ Mamber, Stephen. *Cinéma Vérité in America. Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976. (S. 30)

⁷⁸ An dieser Stelle sei auf Kapitel 5 verwiesen.

veralteten Politikstils dargestellt. Das ist bereits bei seinem ersten Auftritt spürbar, der ihn als liebenswürdigen aber letztlich recht hölzernen älteren Mann zeigt, der sein Heil im direkten Kontakt mit der ländlichen Bevölkerung sucht. Die Ankunft seines Busses wirkt nahezu parodistisch und ist zudem mit seinem verstaubt klingenden Wahlkampfsong unterlegt. Diese Tendenz zieht sich durch den gesamten Film: Immer wieder sehen wir Humphrey beim Gespräch über Landwirtschaft, bei verkrampften Medienauftritten oder vor spärlich gefüllten Auditorien. Gänzlich anders hingegen wird Kennedy etabliert. Sein Auftritt ist der eines weltgewandten Popstars, dem die Massen zujubeln. Selbst, wenn Drews Rohmaterial keine vergleichbaren Szenen mit Humphrey beinhaltet haben sollte, ist es doch auffällig, in welcher Ausgiebigkeit Kennedys Charisma in *Primary* zelebriert wird, während dessen Gegenüber vor allem durch Provinzialität und Einfältigkeit auffällt. Diese spürbare Faszination für Kennedy manifestiert sich nicht zuletzt auch in der Montage:

The Humphrey material is much tighter, more formal and coldly edited, as if the crew are no closer to him now than they were at the outset. The Kennedy sequences are considerably looser, the editing is more relaxed, the camera focuses on him not only doing things, but also observing and listening to others. Far from coming across as ‚uncontrolled‘, the relaxed quality displayed in this footage serves to establish control with the subject, in this instance John Kennedy, whose responsive and engaged style mirrors that of observational documentary itself.⁷⁹

Kennedy entsprach mit seinem jugendlichem Charme und seiner Rolle als unkonventioneller Senkrechtstarter mit Sicherheit eher dem von Aufbruchsstimmung geprägten Amerika der 60er Jahre, von dem letztlich eben auch das *Direct Cinema* entscheidend beeinflusst wurde. So gesehen ist eine Gleichschwingung zwischen Drew, der eine Vision von einem neuartigen TV-Journalismus verfolgte und Kennedy, der einen modernen Politikstil in den USA etablieren wollte, durchaus nahe liegend, wenngleich dieser Zusammenhang schlussendlich spekulativ bleibt. Unbestritten ist die Tatsache, dass Kennedy grundsätzlich eine besondere Gabe hatte Journalisten für sich zu begeistern. So bemerkte etwa *New York Times*-Reporter Howell Raines, der spätere Präsident wäre „alarmingly successful in turning journalists into cheerleaders.“⁸⁰ Ein Effekt, der sich offenbar auch bei Richard Leacock einstellte, der im Nachhinein zugab: „I started out with a strong preference for Hubert Humphrey because of my left-wing political views, but I had also been completely charmed by Kennedy and by Jackie...“⁸¹

⁷⁹ Stella Bruzzi zitiert in: Saunders, Dave. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London: Wallflower Press, 2007. (S. 20)

⁸⁰ Howell Raines zitiert in: ebda. (S. 21)

⁸¹ Richard Leacock zitiert in: ebda. (S. 21)

Der inzwischen vereidigte Präsident war offenbar ebenfalls „charmed“ von Drew und dem Endresultat von *Primary*, denn 1963 kam es bei *Crisis: Behind a Presidential Commitment* zu einer neuerlichen Zusammenarbeit zwischen ihm und *Drew Associates*. Der Film handelt von einem Konflikt zwischen Kennedy und Gouverneur George Wallace, der sich entzündet, als sich eine Gruppe afro-amerikanischer Studenten an einer von Weißen dominierten Universität einschreiben will. Auch in dieser heiklen Causa garantierte der Präsident uneingeschränkten Zugang für das vierköpfige Filmteam, zu dem er während der Dreharbeiten von *Primary* offensichtlich Vertrauen gefasst hatte.

Zwischen *Primary* und *Crisis: Behind a Presidential Commitment* produzierte *Drew Associates* noch eine Reihe von anderen Filmen, darunter *Yanki No!* (1960) und die bereits erwähnten *On the Pole* (1960) und *The Chair* (1962). Besonders die Krisenstruktur, an der Drew weiter festhielt, empfanden Leacock, Pennebaker und die Maysles zunehmend als Einschränkung ihrer künstlerischen Freiheit – zu viele thematische Aspekte schienen dem starren Konzept zum Opfer zu fallen. Hinzu kamen Unstimmigkeiten innerhalb der Firma, weil Drew versuchte in möglichst kurzer Zeit immer noch mehr Filme zu realisieren. Die zunehmende Unzufriedenheit mündete in ein Zerwürfnis und führte schließlich dazu, dass sich Pennebaker und Leacock 1963 von Drew lösten um ihre eigene Firma zu gründen.⁸²

⁸² vgl. Beyerle, Monika. *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*. Frankfurt am Main: Campus-Verlag, 1991 (S. 36-37)

4. *Happy Mother's Day*

The two of us, in three weeks, shot the entire film, and we never asked anybody to do anything; we were simply observers. (Richard Leacock)

Am 14. September 1963 brachte Mary Anne Fischer aus Aberdeen, South Dakota gesunde Fünflinge zur Welt. Das Ereignis wurde zu einem Medienspektakel und dominierte landesweit die Schlagzeilen. Auch die *Saturday Evening Post* wollte am Rummel teilhaben und beauftragte Richard Leacock eine einstündige Reportage über die Situation der Familie zu produzieren.

Die Fischers, die bisher ein beschauliches Leben in ländlicher Kleinstadtidylle geführt hatten, standen plötzlich im Fokus des öffentlichen Interesses. Das Ereignis brachte das Ehepaar in eine zwiespältige Lage: Zum einen trafen aus dem ganzen Land schriftliche Glückwünsche ein – unter anderem ein Telegramm von Präsident Kennedy und Gattin; zahlreiche Geld- und Sachspenden kamen wie gerufen, mussten doch ab sofort zehn statt bisher fünf Kinder versorgt werden. Zum anderen stellte die Horde von Fotografen und Reportern eine massive Bedrohung für die Familie dar, die fest entschlossen war ihre Privatsphäre gegenüber kommerzieller Ausbeutung jeglicher Art zu schützen.⁸³

4.1. *The Fischer Quintuplets vs. Happy Mother's Day*

Gemeinsam mit seiner Kollegin Joyce Chopra, die für den Ton zuständig war, brach Leacock also nach Aberdeen auf um seinen ersten großen Auftrag nach seiner Abspaltung von Drew in Angriff zu nehmen. Drei Wochen dauerten die Dreharbeiten zu *Happy Mother's Day* (ursprünglich *Quint City*). Doch als Leacock seinen Auftraggebern das Ergebnis zeigte, waren diese damit unzufrieden. Der Zugang zum Thema entsprach ebenso wenig ihren Vorstellungen wie die Länge von nicht einmal 30 Minuten. Die *Saturday Evening Post* bestand auf dem ursprünglich angepeilten Format von einer Stunde. Als jedoch auch diese verlängerte Fassung für beide Seiten unbefriedigend blieb, wurde eine Auflösung der Zusammenarbeit vereinbart, dazu Leacock:

⁸³ vgl. Beyerle, Monika. *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997. (S. 228)

We interviewed nurses and got all sorts of stuff to pad it out. We made it into an hour and *The Saturday Evening Post* wasn't happy with it. So we bought it from them, and it took us about one evening simply to delete the padding, put it together, and it's the film as it stands today.⁸⁴

So gelang es Leacock schließlich sich von seinen ursprünglichen Sponsoren zu entkoppeln und konnte mit *Happy Mother's Day* seinen ersten Film nach der Trennung von *Drew Associates* realisieren. Die finale Version hatte eine Länge von 26 Minuten und erschien 1963 bei *Pennebaker Hegedus Films*. An juristische Klauseln aus seiner Zeit mit Drew gebunden, sah sich Leacock jedoch gezwungen der ABC eine Kopie des gesamten Drehmaterials zu überlassen. Die Fernsehgesellschaft fertigte daraus in Verbindung mit zusätzlich produzierten Szenen eine eigene Version, die schließlich unter dem Titel *The Fischer Quintuplets* ausgestrahlt wurde. Obgleich der Kern dieses Abschnitts auf die Analyse von Leacocks Film abzielen soll, scheint es mir nichtsdestotrotz aufschlussreich einen kurzen Seitenblick auf erwähnte TV-Fassung zu werfen.

Einer der augenscheinlichsten Unterschiede ist der, dass *The Fischer Quintuplets* von einem Produzenten für Baby-Nahrung mitfinanziert wurde und deshalb immer wieder von Werbeeinschaltungen unterbrochen wird. Stephen Mamber beschreibt diesen Umstand wie folgt:

When broadcast, the ABC film was sponsored by Beech-Nut, and the movie looks like a half-hour baby food commercial. There is a good deal more footage of the babies themselves, generally just shots of them in their incubators while voiceover interviews with their doctors and nurses are heard.⁸⁵

Trotz des zusätzlichen Materials, das verwendet wird, und der Werbebotschaften unterscheidet sich die Spieldauer der beiden Filme nur unmerklich voneinander: So ist die ABC-Version mit 30 Minuten gerade einmal vier Minuten länger als *Happy Mother's Day*. Der Hauptgrund dafür ist wohl die Tatsache, dass einzelne Szenen in Leacocks Film wesentlich länger stehen bleiben als in der TV-Version. Eine Einschätzung, die auch Mamber teilt: „There are no scenes in the ABC film that are also in Leacock's that run longer.“ Und: „[...] whenever identical footage is used, it is always greatly cut down.“⁸⁶ Ein Faktum, das eines der hervorstechendsten Charakteristika von *Happy Mother's Day* unterstreicht: Das Bekenntnis zur langen Einstellung. Durch die Gegenüberstellung der beiden Versionen wird deutlich, wie sehr sich Leacocks Film von der gängigen TV-Norm abhebt. Während die ABC-

⁸⁴ Richard Leacock zitiert in: ebda. (S. 174)

⁸⁵ Mamber, Stephen. *Cinéma Verité in America. Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976. (S. 194-195)

⁸⁶ ebda. (S. 196)

Fassung sehr kleinteilig angelegt ist und vor allem auf die kompakte Vermittlung von Fakten abzielt, geht *Happy Mother's Day* bewusst ein langsames Tempo und konzentriert sich auf wenige ausgewählte Aspekte. Ein anschauliches Beispiel dafür ist die Festrede des Bürgermeisters. Während Leacock diese zur Gänze zeigt (Segment 21), ist in der ABC-Version nur ein kurzer Ausschnitt davon zu sehen, was beim Zuschauer einen völlig anderen Eindruck hinterlässt.⁸⁷ Dabei geht es nicht darum Leacocks Film als den wahrheitsgetreueren zu adeln, sondern schlicht um die Tatsache, dass sich durch die Auswahl der Szenen und ihre Länge im Film ein völlig anderes Grundgefühl vermittelt: „The ABC film [...] looks didactic; every shot, every interview, has one point to press. *Happy Mother's Day* seems to say: 'This is what it felt to be there.'⁸⁸

4.2. „Episodic Narrative“: Zur Erzählstruktur von *Happy Mother's Day*

Während die Handlung bei *The Fischer Quintuplets* vor allem über die Montage gebaut ist, fallen bei Leacock die wichtigsten Entscheidungen, was die Erzählstruktur angeht, so hat es den Anschein, bereits beim Dreh. Ist es beim konventionellen TV-Journalismus gängige Praxis Zwischenbilder zu drehen und diese im Schnitt zu einer organischen Einheit zu verweben, kommen viele Sequenzen in *Happy Mother's Day* fast gänzlich ohne Schnitt aus, wirken aber dennoch in sich geschlossen. Eine Herangehensweise, die einerseits durch Leacocks „vielfach und zu Recht gepriesenen fließenden Kamerastil“⁸⁹ ermöglicht wird, andererseits einen großen Zeitaufwand erfordert. Bei vielen Passagen entsteht der Eindruck, dass eine lange Wartezeit und reichlich Geduld notwendig waren um den richtigen Augenblick eingefangen zu können. Mamber spricht in diesem Zusammenhang von einem „cinema of self-effacement“⁹⁰, einem Kino der Zurückhaltung. Ein Ausdruck, der Leacocks Grundhaltung treffend charakterisiert und der von ihm selbst unterfüttert wird, wenn er meint, „we were simply observers.“⁹¹ Verwiesen sei hierbei auf Segment 7 - die Fischer Kinder spielen in der Scheune mit jungen Kätzchen - auf das ich später genauer Bezug nehmen werde. Es sind Szenen wie diese, die einem TV-Kamerateam unter großem und Zeit- und Effizienzdruck wahrscheinlich verborgen geblieben wäre. Leacock hingegen hatte Zeit und folglich reichlich Material: Die Tatsache, dass *Happy Mother's Day* ein Drehverhältnis von

⁸⁷ Eine detaillierte Besprechung der Sequenz folgt im Rahmen der Filmanalyse.

⁸⁸ Mamber, Stephen. *Cinéma Verité in America. Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976. (S. 196)

⁸⁹ Beyerle, Monika. *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997. (S. 177)

⁹⁰ Mamber, Stephen. *Cinéma Verité in America. Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976 (S. 197)

⁹¹ Richard Leacock zitiert in: ebda. (S. 197)

25:1 aufweist, verdeutlicht wie selektiv er bei der Auswahl der einzelnen Passagen im Schnitt vorgehen konnte. Leacock selbst beschreibt diesen Arbeitsprozess folgendermaßen:

I start at the beginning and go all the way through it, making almost no judgements, simply making work everything I can make work. It's fairly simple actually. You look at the first cut, and that's very close to the finished film.⁹²

Eine Einschätzung die von seiner Cutterin Patricia Jaffe geteilt wird:

When you have marvellous shooting (like Leacock in this film), you can edit the film almost as it comes out of the camera. When the cameraman is really operating smoothly and moving from one image to another with ease, the footage has the quality and rhythm of a ballet, and whole sequences may be left intact.⁹³

Der Umstand, dass gesamte Sequenzen ungekürzt bleiben, unterstützt die Gesamtstruktur des Films. Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass sich Leacock klar von Drews Krisenstruktur entfernt, deren vorrangiges Ziel es ist, auf eine Konfliktlösung zuzusteuern (siehe dazu Kapitel 3). Bei *Happy Mother's Day* hingegen scheint der Fokus vielmehr darauf zu liegen, unterschiedliche Aspekte eines Konflikts aufzudecken, was eine andere Form der Narration nahe legt. Leacock arbeitet in diesem Fall mit einer episodenhaften Gliederung, welche die Ereignisse rund um die Fischer Familie zwischen dem Zeitpunkt der Geburt der Fünflinge bis hin zur Parade anlässlich ihres einmonatigen Geburtstags in loser chronologischer Reihenfolge schildert.⁹⁴

Beyerle argumentiert, dass diese „episodic narrative“ im Gegensatz etwa zu Drews Krisenstruktur auch eine authentischere Berichterstattung unterstützt:

Weil sie im Vergleich zum „question/answer“-Modell, das die Erwartungen der Zuschauer viel stärker in eine bestimmte Richtung lenkt, offener, umfassender und daher wirklichkeitsgetreuer wirkt, sei die „episodic narrative“ in besonderem Maße geeignet, den Charakter des „Realistischen“ zu projizieren. *Happy Mother's Day* kann diesen Effekt erzeugen, da seine Struktur sich nicht auf einen bestimmten Punkt hin entwickelt und verengt, sondern im Gegenteil den Eindruck erweckt, sich immer weiter aufzufächern und neue, überraschende Aspekte zu offerieren.⁹⁵

Grundsätzlich teile ich die Ansicht, dass die Struktur in Leacocks Film wesentlich offener ist als beispielsweise der Aufbau von *Primary*, der sich klar am Höhepunkt in Form der finalen Wahlentscheidung orientiert. Dennoch steuert auch *Happy Mother's Day* von Anfang an auf

⁹² ebda. (S. 198-199)

⁹³ ebda. (S. 198-199)

⁹⁴ vgl. Beyerle, Monika. *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997. (S. 175)

⁹⁵ ebda. (S. 175)

ein Finale zu: Der abschließende Festakt mit Parade markiert unbestreitbar den Höhepunkt und ist während des gesamten Films zumindest unterschwellig präsent. Wenngleich *Happy Mother's Day* also seinen Fokus immer wieder bewusst auf Nebenschauplätze lenkt und stark episodenhaft gegliedert ist, lässt sich dennoch eine dramaturgische Marschroute ausmachen die auf eine finale Auflösung ausgerichtet ist.

Erwähnenswert ist der offensichtliche Bruch, den die Struktur des Films aufweist. So liegt nach der anfänglichen Exposition (Segmente 1-4) der Schwerpunkt eindeutig auf dem ruhigen Familienleben der Fischers (Segmente 5-8). Diese ungetrübte Idylle erfährt ihren Höhepunkt in Segment 7, der Szene mit den jungen Katzen, und wird in Segment 9 von der Ankunft der Reporterin des *Ladies' Home Journal* jäh unterbrochen. Die „invasion of privacy“⁹⁶ nimmt ihren Lauf und der Fokus verlagert sich zunehmend weg von den Fischers und hin zum eigentlichen Kernthema des Films, die Folgen der kommerziellen und medialen Ausschlichtung der Fünflingsgeburt: „There is a clear shift in the film from being about the family to a concern for the impact of the births upon the town. That the film could have continued as a personal portrait had Leacock chosen to do so is clear from the ABC film.“⁹⁷

In *Happy Mother's Day* wird somit auch die Blickrichtung des Zuschauers auf gänzlich andere Weise gelenkt als etwa in *The Fischer Quintuplets*. Denn auch wenn Leacock sich als „simply observing“ beschreibt, ist dem Film doch eindeutig eine persönliche Haltung anzumerken. Das Bemerkenswerte ist, dass „diese Position an keiner Stelle, zum Beispiel über den Kommentar, direkt benannt wird.“ Leacocks Haltung manifestiert sich vielmehr „indirekt, sozusagen im Verborgenen, über die Kameraführung und Montage sowie eine sehr gezielte Auswahl des Gezeigten.“⁹⁸ Diese subtile Lenkung der Zuschauer-Wahrnehmung soll einen der zentralen Untersuchungsschwerpunkte in der folgenden Filmanalyse darstellen.

4.3. Filmanalyse

Bereits das Anfangsbild, ein Foto der Fünflinge auf dem Schoß ihrer älteren Geschwister, vermittelt einen ironischen Grundton, der sich durch den gesamten weiteren Film ziehen wird. Der Titel wird eingeblendet und aus dem Off ist der Gesang einer Frauenstimme mit Klavierbegleitung zu hören. Während der Überblendung zur nächsten Sequenz (Segment 2) setzt die Erzählung des Sprechers ein. Auch Leacock bricht hier also mit dem Gebot des

⁹⁶ ebda. (S. 179)

⁹⁷ Mamber, Stephen. *Cinéma Verité in America. Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976 (S. 194)

⁹⁸ Beyerle, Monika. *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997. (S. 180)

Direct Cinema, Voice-Over-Kommentar möglichst zu vermeiden. Eine Entscheidung, die sicherlich auch als Ablehnung gegenüber den von Drew aufgestellten Regeln zu verstehen ist. Der Tonfall des Sprechers klingt dabei so lakonisch und trocken, dass die banale Information „Mrs. Fischer has just become a mother of quintuplets“ eigentlich wie eine Parodie auf konventionelle Reportagen und ihre omnipräsenten Sprecher wirkt. „Its sarcasm is striking“, befindet auch Dave Saunders, „[the] voice is almost mordant, too uninvolved in what it describes to sit easily with our expectations.“⁹⁹ Die Sequenz zeigt uns Mrs. Fischer an der Seite ihres Mannes, umringt von Reportern und Fotografen. Laut Mamber handelt es sich hierbei übrigens interessanterweise ebenso wie bei Segment 3 um Fernsehmaterial, das nicht von Leacock selbst stammt.¹⁰⁰ Die sichtlich erschöpften Eltern werden nach ihrer Befindlichkeit befragt. Mrs. Fischer bedankt sich artig und ihr Gatte gibt an, froh über die Heimkehr seiner Frau zu sein. Auf die Frage „What do the kids call you, Mrs. Fischer?“ bleibt diese allerdings die Antwort schuldig und ein nachdenklich entnervter Gesichtsausdruck huscht über Mrs. Fischers Gesicht: Ein kurzer Moment, in dem das Kernthema, „invasion of privacy“, wie in einem Prolog etabliert wird, bevor Leacock einen plötzlichen Schauplatzwechsel ins Krankenhaus vollzieht.

Mrs Fischers Arzt, Dr. Berbos, wird uns von der sonoren Sprecherstimme als einer von drei Chirurgen weltweit vorgestellt, die bisher erfolgreich Fünflinge zur Welt gebracht haben. Nach einer kurzen Sequenz, die den mit Mundschutz bekleideten Arzt beim Händewaschen zeigt, ist ein Close-Up von Andrew Fischer, einem der Fünflinge, im Brutkasten zu sehen. In weiterer Folge werden auch die anderen vier Babys namentlich vorgestellt und gezeigt. Leacock tut dies mit einer fast schon aufreizenden Langsamkeit. Behäbig ist auch die Sprecherstimme, die repetitiv und geduldig die immer gleiche Formulierung, „and this is ..., aged two weeks,“ von sich gibt. Zusätzliche Absurdität wird der Szene dadurch verliehen, dass die Neugeborenen rein äußerlich nicht wirklich voneinander zu unterscheiden sind und Leacock auch genauso gut fünfmal das gleiche Baby zeigen könnte, ohne dass es auffallen würde.

„Aberdeen“ fährt der Erzähler fort, während eine Luftaufnahme der Stadt zu sehen ist, „is a prairie town. The land around it is flat, the roads are straight [...]“ Ein Kommentar, der bewusst das Offensichtliche betont und durch diese Affirmation irritierend und folglich parodierend wirkt:

⁹⁹ Saunders, Dave. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London: Wallflower Press, 2007. (S. 34)

¹⁰⁰ vgl. Mamber, Stephen. *Cinéma Verité in America. Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976 (S. 193)

This, as William Rothman wryly notes, is plainly 'speaking the obvious' (1997: 128), and the film does so quite simply because it is not the obvious that concerns Leacock; rather, *Happy Mother's Day*, so the filmmaker admits, 'has nothing to do with having quintuplets'.¹⁰¹

Es sind Momente wie diese, in denen Leacock seinem Humor freien Lauf lässt und den Zuschauern konspirativ zuzuwinkern scheint. Die Absurdität des öffentlichen Rummels im provinziellen Aberdeen und die Schrulligkeit des US-amerikanischen Kleinstadtlebens allgemein werden in diesem Abschnitt (Segment 5) unverhohlen auf die Schippe genommen. Mit dem ironischen Tonfall des Sprechers unterlegt, „like most Americans, the people of Aberdeen love a parade...“, bekommen die Bilder von den marschierenden Tänzern und Musikern, sowie die recht schrägen Klänge der Blasinstrumente einen noch skurrileren Beigeschmack als sie ohnehin von vornherein schon hätten. Auch hier greift Leacock thematisch vor und öffnet die narrative Klammer, die mit den Szenen von der großen und noch weitaus absurderen Parade am Ende des Films geschlossen wird.

Einen interessanten Übergang gibt es zwischen Segment 5 und 6. Am Ende der Parade Sequenz schwenkt die Kamera auf die Zuschauermenge wo Mrs. Fischer und ihre Kinder zu sehen sind, ihr Blick ist nach rechts gerichtet; das folgende Bild zeigt uns Mr. Fischer, seine Augen sind nach links gerichtet. Es entsteht so der Eindruck, dass sich die Blicke der beiden Eheleute für einen kurzen Moment kreuzen, was durch die Ähnlichkeit der Einstellungsgrößen zusätzlich verstärkt wird. Durch diese Segment verknüpfende Montage klingt das Motiv der familiären Zusammengehörigkeit hier unterschwellig an.¹⁰² Nach dem Umschnitt auf die Halbtotale erkennt man schließlich, dass Andy Fischer eigentlich gerade dabei ist, die Kühe auf der Farm mit Wasser zu versorgen.

Im folgenden Teil des Films rückt die ländliche Familienidylle in den Mittelpunkt: Die Kinder spielen friedlich mit den Tieren auf der Farm, während sich Mr. Fischer und der Großvater ums Heu und andere Tätigkeiten kümmern. Unterdessen klärt uns der Kommentar darüber auf, dass Mr. Fischer eigentlich in der Stadt arbeitet, jedoch eine Affinität zum Landleben hat und darum eine Farm pachtet – so hätten seine Kinder „space to grow and animals to make friends with“. Außerdem wird das Thema Nahrung angeschnitten: Während zunächst die Kinder beim Tiere-Füttern zu sehen sind, folgt anschließend die Information, dass Mr. Fischer Vieh hält, um die Lebensmittelkosten niedrig zu halten, und dass eine Molkerei den Jahresbedarf an Milch zur Verfügung stellt. Einerseits, um die Familie zu unterstützen und – obwohl es im Text nicht explizit erwähnt wird – wohl vor allem, um die

¹⁰¹ Saunders, Dave. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London: Wallflower Press, 2007. (S. 34)

¹⁰² vgl. Beyerle, Monika. *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997. (S. 181)

regionale Werbetrommel zu rühren. Hier klingt zum ersten Mal das Thema der kommerziellen Ausschachtung der Fünfllingsgeburt an.

Wie schon in den vorangegangenen Abschnitten wird auch in Segment 7 idyllisches Familienleben auf der Farm gezeigt: Die aufgeregten Fischer-Kinder holen ihre Mutter in die Scheune – die Katze hat gerade Junge zur Welt gebracht. Es entspinnt sich ein intimer Moment zwischen Mutter und Kindern, die der Szene eine Sonderstellung im Film verleiht. Beyerle spricht in diesem Zusammenhang von einem „privilegierten Moment“ und erkennt darin Leacocks speziellen Umgang mit seinen Protagonisten:

Dieser Höhepunkt signalisiert in besonderem Maße die Sensibilität des Filmemachers gegenüber der Familie und seine Verbundenheit mit ihr, denn nur auf diese Weise scheint es möglich, einen so anrührenden Moment, wie er sich hier zwischen Mrs. Fischer und ihren Kindern ereignet, aufzunehmen, ohne ihn zu stören oder gar zu zerstören.¹⁰³

Tatsächlich besticht die Szene durch ihre Unverfälschtheit. In ihr gelingt es Leacock in besonderem Maße dem *Direct Cinema*-Ideal des „simply observing“ nahe zu kommen, wie er selbst folgendermaßen schildert:

The birth of the kittens [...] just happened. That's the most real scene in the whole picture. It had nothing to do with us. The kids found the kittens in the barn. They yelled at the others to come, and we just happened to be there. And it's the warmest, most charming scene.¹⁰⁴

Zugute kommen Leacock außerdem die besonderen Lichtverhältnisse – sie betonen die dramatische Wirkung der Bilder und heben sich klar von den bei hellem Tageslicht gefilmten Szenen zuvor und danach ab. Des Weiteren evoziert die gedämpfte Lichtstimmung den „Charakter des glücklich Gefundenen.“¹⁰⁵ Denn durch einen Zufall haben die Kinder ausgerechnet fünf Kätzchen entdeckt. Der Zuseher zieht sofort die Parallele zur Geburt der Fünfllinge, wodurch der Szene zusätzlich Symbolträchtigkeit verliehen wird. Gekonnt fängt Leacock die kindlichen Reaktionen – das Leuchten der Augen, das Staunen – in Großaufnahme ein. Dass er während des gesamten Abschnitts gänzlich auf Kommentar verzichtet, unterstreicht die Intimität und Wichtigkeit der Szene auf formaler Ebene.¹⁰⁶

Segment 9 stellt einen narrativen Bruch im Film dar. Ging es Leacock bisher darum die Fischers in ihrer familiären Idylle zu etablieren, steht nun das jähe Eindringen der

¹⁰³ ebda. (S. 182)

¹⁰⁴ Richard Leacock zitiert in: ebda. (S. 183)

¹⁰⁵ ebda. (S. 182)

¹⁰⁶ vgl. ebda. (S. 182)

Reporter und Fotografen in diese Privatsphäre im Zentrum. Gerade durch Szenen wie jene mit den neugeborenen Kätzchen wird diese plötzliche „invasion of privacy“ überdeutlich kontrastiert.

Als erste Reporterin sehen wir Dorothy Cameron Disney vom *Ladies' Home Journal* auf der Farm eintreffen. Nachdem sie aus dem Taxi gestiegen ist, wechselt sie noch schnell ein paar Worte mit Großvater Fischer und steuert dann hektisch auf das Haus zu, das sie sogleich ungefragt betritt: Eine *Invasion* im wahrsten Sinne des Wortes. Die nächste Einstellung (Segment 10) ist eine Halbnahe von Mrs. Fischer, wie sie nach links schaut. Ihr Blick wirkt nachdenklich und besorgt, sofort entsteht der Eindruck, dass es sich um eine Reaktion auf die Ankunft der Reporterin handelt. Zwar soll die Szene organisch wirken, „als stelle sie eine raumzeitliche Einheit dar, der abrupte Stimmungswechsel legt allerdings nahe, dass es sich tatsächlich um eine ‚synthetische Szene‘ handelt.“¹⁰⁷ Würde es sich um einen direkten Schwenk von der Reporterin auf die skeptische Mrs. Fischer handeln, wäre die Unmittelbarkeit der Reaktion nachvollziehbar und glaubwürdig. Durch den Umschnitt allerdings verstärkt sich der Eindruck einer bewussten Lenkung Leacocks.

Beachtenswert ist ebenso, wie geschickt hier eine raumzeitliche Kontinuität der Abschnitte 9,10 und 11 vermittelt wird, die mit höchster Wahrscheinlichkeit so nicht bestand. Hervorgerufen wird dies zum Beispiel durch das vorgezogene Geräusch des Motors, das bereits einsetzt während auf der Bildebene noch Mrs. Fischer zu sehen ist. Sie, so wird suggeriert, beobachtet ihren Mann beim Anwerfen des Motors, während auf der linken Seite des Bildes ein Kind der Fischers auftaucht, das wiederum in Richtung seiner Mutter zu schauen scheint. Dass sich der Blick wohl eher auf den Fotografen der *Saturday Evening Post* richtet, löst erst die folgende Einstellung auf, welche diesen bei der Arbeit zeigt. Durch diese raffiniert mit Blickrichtungen und Gleichzeitigkeit agierende Montage wird der Fotograf als Fremdkörper festgemacht, der sich im wahrsten Sinne des Wortes zwischen Mutter und Sohn hineindrängt. Es ist dies eine Szenenfolge die sehr anschaulich Leacocks Haltung gegenüber den Protagonisten und anderen Akteuren des Films herausstreicht.¹⁰⁸ Eines der Credo's des *Direct Cinema*, nämlich Ereignisse einfach abzubilden und nur als Beobachter zu agieren, wird in diesem Fall deutlich ad absurdum geführt. Eine Sympathielenkung des Zuschauers erfolgt sowohl durch inner- als auch durch intersegmentarische Montage. In diesem Zusammenhang ist wohl auch Stephen Mamber zu widersprechen, wenn er in seiner Analyse anmerkt: „The film looks untampered with.“¹⁰⁹

¹⁰⁷ ebda. (S. 184)

¹⁰⁸ vgl. ebda. (S. 184-185)

¹⁰⁹ Mamber, Stephen. *Cinéma Verité in America. Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976 (S. 194)

Segment 11 ist auch noch in anderer Hinsicht bemerkenswert: Wie kaum zuvor und danach im Film thematisiert Leacock hier überdeutlich die Absurdität der medialen Inszenierung rund um die Fischers. Die gesamte Familie zwängt sich in einen Oldtimer, der Fotograf der *Saturday Evening Post*, erteilt ihr dabei lautstark Anweisungen. Gleichzeitig sind im Bildvordergrund watschelnde Gänse zu sehen, wodurch kurzfristig der skurrile Eindruck entsteht, dass in Wirklichkeit sie es sind, die auf die Kommandos des Fotografen reagieren und sich dementsprechend bewegen. In der nächsten Einstellung zeigt uns Leacock eine Nahe des Fotografen: Mittels exaltierter Mimik und Gestik versucht er die Familie zum richtigen Gesichtsausdruck für sein Foto zu bringen. Mehrmals müssen die Fischers mit ihrem Oldtimer um einen Baum kreisen und dabei einen möglichst fröhlichen Eindruck machen damit die Zeitung ihrer Zielgruppe das entsprechende Klischeebild einer Familienidylle verkaufen kann:

The journalist hence seeks to construct a quintessence of smalltown pastoralism for the modern age, a romanticised image of make-do homeliness that might concretise, in middle-class readers' minds, the American rural family as a ‚font of virtue‘ happily immune to the charms of post-war consumption.¹¹⁰

Die wiederholten Posen der Familie, die vom Fotografen unablässig eingefordert werden, wirken folglich wie eine Karikatur und werden von Leacock als krasser Gegensatz zur eigenen Arbeitsmethode präsentiert. Auch „sein fließender, sich in relativ langen Einstellungen entfaltender Kamerastil, [...] sowie die Auswahl des Bildausschnitts [arbeiten] dem steifen, manipulativen Charakter der Inszenierung entgegen“¹¹¹ und unterstreichen so das Absurde daran. Erwähnenswert ist die Parallele zu *Dont Look Back*, bei dem ähnlich wie der Fotograf in dieser Sequenz immer wieder Personen aus dem pro-filmischen Bereich instrumentalisiert werden um die eigene, auf „Nichtintervention und Beobachtung beruhende Methode,“¹¹² gegenüber konventionelleren Varianten der Berichterstattung aufzuwerten.

Inszenierung und Vereinnahmung, diesmal allerdings seitens der Gemeinde, steht auch im Zentrum des folgenden Abschnitts. Mrs. Pieplow, Ehefrau des Vorsitzenden der hiesigen *Chamber of Commerce*, begleitet Mrs. Fischer, wie wir vom Off-Sprecher erfahren, auf einer Gratis-Einkaufstour. Es geht darum die Mutter der Fünflinge passend für den kommenden Festakt einzukleiden. Was Leacock mit Bravour einfängt, ist die Gleichgültigkeit die Mrs. Fischer im ersten Teil dieser Szene entgegengebracht wird. Während Mrs. Pieplow und der

¹¹⁰ Saunders, Dave. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London: Wallflower Press, 2007. (S. 34)

¹¹¹ Beyerle, Monika. *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997. (S. 186)

¹¹² ebda. (S. 186)

Verkäufer erregt über das beste Outfit diskutieren, steht sie zwischen den beiden und wirkt leicht verloren – erneut wird sie kommerziell vereinnahmt und auf ein Objekt reduziert. Bewusst richtet Leacock in dieser Situation den Kamerablick auf Mrs. Fischer und ihren ratlosen Gesichtsausdruck. Er erlaubt uns, die Szene aus ihrer Warte zu erleben und scheint ihr auf diese Weise beinahe wieder den Stellenwert eines Subjekts zurückgeben zu wollen, der ihr durch das teils ignorante Gebaren der beiden anderen kurzfristig genommen wurde.¹¹³

Im anschließenden Teil wird nun vom Sprecher zum ersten Mal direkt angesprochen, was bereits in den meisten Szenen zuvor zentrales Thema war: „All parents of quintuplets are faced to a certain degree with invasion of privacy.“ Zu sehen ist unterdessen erneut Fotograf John Zimmerman, der für die *Saturday Evening Post* eine sorgfältig aufgereichte Auswahl an Geschenken an die Fischers ablichtet. Das Bild macht deutlich, mit welcher materieller Fülle die Familie von allen Seiten überhäuft wird. Der darauf eingehende Kommentar aus dem Off funktioniert außerdem als Überleitung zur nächsten Sequenz, eine Interviewsituation im Haus der Fischers.

Völlig überraschend bricht Leacock mit den selbst verordneten Regeln des *Direct Cinema* und zeigt uns in Segment 14 eine klassische Interview-Sequenz in der sogar ein Mikrofon im Bild zu sehen ist: Andy Fischer mit Sohn auf dem Schoß kommentiert bereitwillig die neue Situation die sich durch die Geburt der Fünflinge für seine Familie und das ursprünglich so ruhige Aberdeen ergeben hat. Als er meint, man müsse wohl auch interessierten Touristen die Möglichkeit geben einen Blick auf die Babys zu werfen wird er von seiner Frau vehement unterbrochen: „They’re never gonna be on display to anybody as far as I am concerned.“ Auch auf Joyce Chopras Nachfragen „To anybody?“ entgegnet sie entschieden und von der Haltung ihres Mannes sichtlich entnervt: „To anybody!“

Der Abschnitt stellt einen Wendepunkt im Film dar und bildet einen Art Zäsur. Wie erwähnt durchzieht die Struktur des Films eine latente Zweiteilung: Stand in den meisten Szenen bisher die Fischer Familie im Zentrum, verlagert sich der Fokus nunmehr bewusst auf die Gemeinde und ihre Vorbereitungen auf die Parade. Ein weiteres Indiz für diese Zweiteilung ist der Umstand, dass in der ersten Hälfte des Films immer wieder das Mittel des Kommentars eingesetzt wird, was in der zweiten kaum noch passiert. Beyerle glaubt in diesem Wendepunkt, der sich vor allem durch eine Verlagerung der Perspektive manifestiert, einen raffinierten Schachzug auszumachen. Leacock und Chopra gelinge es auf diese Weise ihre moralische Integrität und ihre Position als Verbündete der Familie zu unterstreichen. Denn spätestens zu diesem Zeitpunkt der Dreharbeiten kristallisierte sich die ambivalente

¹¹³ vgl. ebda. (S. 187)

Position heraus, in der sich die beiden befanden. Leacock erkannte wohl den schmalen Grat auf dem er sich bewegte und musste einsehen, dass er und seine Kollegin längst Teil der von ihnen kritisierten „invasion of privacy“ waren. Wenngleich sie ohne Zweifel ein wesentlich differenzierteres Bild der Fischers zeigen als die meisten anderen Berichterstatter und ihnen – so lässt sich annehmen – auch ein hohes Maß an aufrichtiger Sympathie entgegenbringen,¹¹⁴ bleibt eine Tatsache unumstößlich: Auch Leacock und Chopra ging es darum einen Film zu produzieren und damit Geld zu verdienen. Diese Scheinheiligkeit kommt in erster Linie durch das „Zurschaustellen der Aktivitäten der übrigen Reporter zustande. Ihre Versuche, die Situation der Fischers mediengerecht ins Bild zu setzen, überdecken Leacocks Stilisierung der eigenen Methode als Bewusstsein der Öffentlichkeit.“¹¹⁵ Besonders dieser Vorwurf der Scheinheiligkeit ist es, mit dem sich Leacock, ebenso wie seine Kollegen Drew und Pennebaker immer wieder konfrontiert sah.¹¹⁶

In Segment 15 bricht der Filmemacher noch einmal mit der Regel des Inszenierungsverbots und arrangiert eine Gesprächsrunde mit führenden Bürgern aus Aberdeen. Die Diskussion dreht sich um die kommerziellen Folgen der Fünflingsgeburt für die Region, sowie das Für und Wider einer Vermarktung der Fischers für touristische Zwecke. Kameratechnisch löst Leacock die Situation primär mittels Schwenks auf. Er entscheidet sich gegen die Totale und konzentriert sich stattdessen auf die jeweils Sprechenden, die er in sehr verdichteten Einstellungen filmt.

Der folgende Abschnitt führt uns nun wieder zurück zu Mrs. Fischer. Wir sehen sie auf dem Sofa eines tristen Großraumbüros sitzen, links neben ihr eine Gemeindevertreterin die auf sie einredet. Es geht um die Organisation der bevorstehenden Festveranstaltung zu Ehren der Fünflinge. Mrs. Fischer wirkt gleichgültig und unangenehm berührt. Ihr Blick ist gesenkt, ihre Hände signalisieren Nervosität. Die Gemeindevertreterin scheint leicht erhöht zu sitzen, wodurch die Situation zusätzlich den Charakter einer Belehrung bekommt. Von der Halbnahen zoomt Leacock nun frontal auf das Gesicht von Mrs. Fischer. Teilnahmslosigkeit und Unwohlsein sind nun deutlich zu erkennen. Zwar hört man aus dem Off die hektische Stimme der Gemeindevertreterin, diese wird allerdings zum Hintergrundgeräusch, da der Fokus voll und ganz auf Mrs. Fischers offensichtlichem Unbehagen liegt. Leacock wechselt nun erneut die Position, es folgt ein Umschnitt auf die Profilaufnahme der unablässig redenden Gemeindevertreterin. Immer wieder will sie Mrs. Fischer das bevorstehende Bankett

¹¹⁴ Das lässt sich schon aufgrund der Tatsache mutmaßen, dass Leacock und Chopra eine wesentlich längere Zeitspanne als alle übrigen Reporter im Umfeld der Fischers verbracht haben.

¹¹⁵ Beyerle, Monika. *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997. (S. 190)

¹¹⁶ vgl. ebda. (S.189-190)

schmackhaft machen und sie davon überzeugen, dass es sich dabei um eine „happy time“ handeln soll. Auf die Frage nach der bevorzugten Kleiderfarbe für den Festakt meldet sich Mrs. Fischer ein einziges Mal mit einem niedergeschlagenen „I don’t care“ zu Wort. Gleich darauf erfolgt ein Umschnitt auf ihre nervös spielenden Hände und wieder zurück auf die Profilansicht ihrer gleichgültigen Mimik:

Auch hier liest der Filmemacher die Situation in gewisser Weise gegen den Strich, lässt uns den unerbittlichen sozialen Druck spüren, den die Organisatorin hinter einer Maske aufgesetzter Höflichkeit auf ihr Gegenüber ausübt. [...] Dank [des] einfühlsamen Kamerastils nehmen wir die Situation wiederum vor allem aus der Warte von Mrs. Fischer wahr und sind daher in der Lage, ihre ohnmächtige Verlegenheit und Nervosität als Ausdruck ihres Gefühls der Unbehaglichkeit und des In-die-Enge-getrieben-Seins angesichts der aufgezwungenen Rolle zu verstehen.¹¹⁷

Ein Eindruck der in dieser Sequenz zudem durch Leacocks bereits angedeuteten Einsatz von Auf- und Untersichten verstärkt wird: Während uns Mrs. Fischer stets leicht aufsichtig gezeigt wird, sehen wir die Gemeindevertreterin meist tendenziell von unten. Ein Gefühl der Diskrepanz und Unausgewogenheit zwischen beiden Gesprächspartnern ist somit unterschwellig permanent spürbar.

Im nächsten Abschnitt zeigt uns Leacock erneut Gemeindevertreter, die über die kommerziellen Möglichkeiten die sich durch die Fünfllingsgeburt eröffnen sowie die Vorbereitungen für die Parade diskutieren. Als erwähnt wird, dass es inzwischen sogar schon eigene „quint souvenirs“ gibt, deren Erlös doch der Fischer Foundation zugute kommen könnte, bringt jemand in der Runde den Einwand, dass eine solche Einrichtung gar nicht existiere. Es erfolgt ein Umschnitt auf den Bürgermeister, der diese Tatsache offensichtlich schuldbewusst zur Kenntnis nimmt. Da ihn der Sprecher explizit einführt, deutet Leacock an, dass er noch eine wichtige Rolle im weiteren Verlauf des Films spielen wird. Im Anschluss berät das Komitee auf welche Weise man am besten Mrs. Fischers Arzt, Dr. Berbos dazu bringen könnte, am Festakt teilzunehmen. In dieser Szene, ähnlich wie schon zuvor bei Mrs. Fischer und der Gemeindevertreterin, schafft es Leacock auf sehr subtile Art den sozialen Druck der seitens der Gemeinschaft auf ein Individuum ausgeübt wird, einzufangen.¹¹⁸

Dabei verwendet er auch Mittel des klassischen Erzählkinos, wie etwa eine Nahaufnahme eines skeptisch dreinschauenden Mannes bzw. eine Profilaufnahme eines sich nervös kratzenden Zigarrenrauchers. Diese gelegentlichen Abweichungen vom *Direct Cinema*-Grundkonzept – eine Szene sollte möglichst organischen sein und ohne

¹¹⁷ ebda. (S. 191-192)

¹¹⁸ vgl. ebda. (S. 192-193)

Zwischenschnitte auskommen – lassen sich auch bei Pennebakers *Dont Look Back* des Öfteren finden, wie in Kapitel 5 noch zu besprechen sein wird.

Nach einer kurzen Sequenz im Krankenhaus, wo man sieht wie die Fünflinge gewogen werden, befinden wir uns in Segment 19 wieder im Haus der Fischers. „The morning of the parade...“ ertönt die übertrieben bedeutungsschwangere Stimme aus dem Off. Wir sehen Verwandte der Fischers, die sich für den Festakt zurechtmachen und die, wie uns der Sprecher mitteilt, zum Teil extra aus Oregon oder Kalifornien angereist sind um bei der Feier dabei sein zu können. Leacock macht in dieser Szene noch einmal deutlich, welch „privilegierten Blick“¹¹⁹ hinter die Kulissen er werfen darf. Dies wird vor allem durch den Kontrast zur nachfolgenden Szene unterstrichen. Dort sehen wir eine Horde von Reportern, die bereits begierig auf die Ankunft der Fischers wartet. Es soll ein „staged preview“, also ein vorgezogener Fototermin stattfinden, „for the benefit of the newsmen whose deadlines can’t wait.“ Fotografen stürzen sich auf die Familie. Doch „die spröde Haltung der Kinder, die den Medienzirkus um sie herum verschüchtert und misstrauisch beäugen, steht in deutlichem Widerspruch zu dem von Leacock eingefangenen intimen Moment in der Scheune.“¹²⁰ Gipfel der Absurdität ist der peinliche Versuch eines Fotografen eine Aufnahme der Fischers gemeinsam mit einem aufwendig kostümierten und sichtlich verwirrten Indianer zu machen, der daran scheitert, dass dieser wiederholt in die falsche Richtung schaut.

Das vorletzte Segment, Nr. 21, enthält die längste Einstellung des Films: die Festrede des Bürgermeisters. Nach einigen nervösen Blicken nach links und rechts beginnt dieser mit seiner völlig überzogenen Ansprache: „Never in the history of the United States has a city official had the responsibility that has come to me [...]. Never has a community had such responsibility as we feel we have here in Aberdeen today...“ Gleichzeitig verspricht er den Fischers, dass er und die gesamte Gemeinde alles daransetzen werden, dass sie ihre Kinder „in privacy and dignity“ aufziehen können. Leacocks Kamera bleibt während der gesamten Sequenz auf den Bürgermeister gerichtet, wobei die Einstellungsgröße zwischen Halbtotale und Nahaufnahme changiert, wodurch immer wieder die entnervten Blicke der Fischers zu beobachten sind. Aufgrund ihrer Länge und der besonderen Platzierung wird offensichtlich, dass diese an sich unspektakuläre Szene wohl eine Art Schlüsselmoment für Leacock darstellt. Besonders im Kontext der berechnenden Äußerungen vieler Gemeindemitglieder in den Szenen zuvor klingen die netten Worte des Bürgermeisters wie Hohn und müssen uns zwangsläufig als „Gipfel der Heuchelei und Verlogenheit“¹²¹ vorkommen. Es ist somit

¹¹⁹ ebda. (S. 193)

¹²⁰ ebda. (S. 193)

¹²¹ ebda. (S. 195)

gewissermaßen der entscheidende Akt der Selbstentlarvung, den der Bürgermeister stellvertretend für die gesamte Gemeinde und die zahlreichen Reporter in diesem Moment vollzieht und den uns Leacock in voller Länge genüsslich auf einem Silbertablett zu servieren scheint.

Es folgt ein nicht weniger peinlicher Auftritt eines Soprans mit dem Stück, das bereits in der Anfangssequenz angeklungen ist. Erneut konzentriert sich Leacock in dieser Szene vor allem auf die Reaktionen der Zuhörer: Wir sehen Mrs. Fischer, die sichtlich unangenehm berührt vor sich hin starrt und plötzlich für einen kurzen Moment direkt in die Kamera blickt:

[Man erkennt] ein konspiratives Lächeln, das an Leacock und in Verlängerung auch an uns gerichtet zu sein scheint, ihre Lippen umspiel[en]. Es wirkt wie ein stummer Kommentar zum Vorhergehenden, als sei auch ihr die Absurdität und Peinlichkeit der Szene nicht verborgen geblieben.¹²²

Dieser kurze, aber sehr entscheidende Moment unterstreicht noch einmal die Verbindung, die zwischen Leacock, Chopra und den Fischers während der Dreharbeiten offenbar entstanden ist. William Rothman etwa spricht von einem „secret bond between Mrs. Fischer and Leacock’s camera“.¹²³

Im Kontext dieses Abschnitts durchaus zu hinterfragen ist, inwieweit Leacock hier Personen bewusst dem Spott aussetzt:

There are times in the film when one can possibly believe that people are being laughed at, being made objects of derision. The woman who sings the horrible song at the luncheon borders on the absurd, and the mayor’s well-meaning but pompous speech leaves him looking bad. But in selecting such things, is Leacock making jokes at their expense and at the expense of presenting material still open for viewer evaluation?¹²⁴

Dass die Zuschauersympathie im Laufe des Films immer wieder bewusst gelenkt wird, hat sich im Zuge der bisherigen Analyse deutlich herauskristallisiert. Schwieriger zu beantworten ist die Frage, inwiefern Leacock Personen bewusst der Lächerlichkeit Preis gibt. Zum einen könnte man argumentieren, dass etwa der Bürgermeister sich selbst vermutlich nicht als peinlich und die Szene folglich nicht als Verunglimpfung empfinden würde. Diese Sicht impliziert allerdings eine gewisse Überheblichkeit gegenüber den Protagonisten: Wir verstehen, dass es amüsant ist, sie jedoch sind zu naiv um es erkennen. (Ein Prinzip auf dem –

¹²² ebda. (S. 196)

¹²³ William Rothman zitiert in: Saunders, Dave. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London: Wallflower Press, 2007. (S. 34)

¹²⁴ Mamber, Stephen. *Cinéma Verité in America. Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976 (S. 199)

wie ich meine – auch eine Vielzahl von zeitgenössischen TV-Formaten basiert, von diversen Casting-Shows angefangen bis hin zu den meisten Doku-Soaps.) Zum anderen könnte man sagen, dass es in diesem Fall vor allem der öffentliche Rummel rund um die Fünfllingsgeburt ist, der das eigenartige Verhalten der Protagonisten provoziert und dieses weniger mit ihnen selbst als viel mehr mit den besonderen Umständen um sie herum zu tun hat. Fest steht, dass dieser heikle Diskussionspunkt bei Filmen von Leacock und anderen Regisseuren des *Direct Cinema* zu oft auftaucht um ihn ignorieren zu können.¹²⁵

Abschluss und Höhepunkt des Films bildet die Parade zum einmonatigen Geburtstag der Fünfllinge, die ironischerweise, wenngleich auf symbolischer Ebene, exakt das tut wogegen sich Mrs. Fischer so explizit verwehrt hat: Nämlich das öffentliche zur Schau stellen der Fünfllinge. Die Versprechungen des Bürgermeisters werden dadurch sofort konterkariert. Leacock nimmt sich für die Sequenz bewusst viel Zeit und legt großen Wert auf Details: Zunächst sehen wir ein paar Kinder, die neugierig auf die Straße laufen um zu sehen, ob sich der Festzug bereits nähert. Dieser wird von einer sehr jungen Tambourmajorin eröffnet, gefolgt von einer älteren wesentlich korpulenteren, was dem gesamten Spektakel von Beginn an eine bizarre Note verleiht. Im Anschluss zieht die „American Legion Band“ vorbei, ein Souvenir-Verkäufer bietet Hüte mit der Aufschrift „Quint City“ feil und die älteren Fischer-Kinder schauen sich das Treiben von der Ehrentribüne aus an. Auch Dr. Berbos ist nur Zuseher. Er hat sich dem Gruppendruck offenbar erfolgreich widersetzt, was vom Sprecher trocken mit „Dr. Berbos watched“ kommentiert wird. Das Ehepaar Fischer präsentiert sich, wenn auch etwas schüchtern, in einem Cabriolet der Zuschauermenge und wirkt dabei ein wenig wie eine provinzielle Version von John F. Kennedy und Gattin „Jackie“. Im Gefolge rollt eine Reihe von aufwendig ausgestatteten Wägen vorbei die verschiedene Lebensstationen der Fünfllinge, etwa „Quint’s First Christmas“, symbolisieren sollen. Einmal mal mehr bemerkenswert ist in dieser Sequenz Leacocks „unkontrollierte Kamera,“ die hier besonders beweglich und fließend agiert. Sie bildet auf formaler Ebene gewissermaßen einen Gegenpol zum starren Ablauf der Parade.¹²⁶

Narrativ kann die Sequenz als Klammer verstanden werden. Wir erinnern uns an die Parade aus Segment 5 zurück, die Leacock als Symbol für US-amerikanische Kleinbürger-Mentalität an den Beginn des Films gestellt hat, um Aberdeen zu etablieren und die nun rückblickend noch einmal in einem veränderten Licht erscheint:

¹²⁵ vgl. ebda. (S. 199-200)

¹²⁶ vgl. Beyerle, Monika. *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997. (S. 196-197)

Durch diese subtile Organisation in Gegensätzen, die nicht zuletzt durch eine sehr gezielte Materialauswahl befördert wird, scheint auch Leacock's Kamerastil zwischen einem mitfühlend-enthüllenden und einem konfrontativ-entlarvenden zu changieren. [...] Leacock [errichtet] subtil und gezielt zugleich mithilfe formaler Mittel eine Bedeutungsebene zwischen den Bildern, die unsere Wahrnehmung aufspaltet und dadurch den oberflächlichen Sinngehalt des Gezeigten unterminiert.¹²⁷

Eine zusätzliche Bedeutungsebene wird den Bildern auch durch die schlichte Tatsache verliehen, dass es zu regnen beginnt. Ein Umstand, der für Leacock einen absoluten Glücksfall darstellt und ihm die ideale Metapher für das Schlussbild liefert: Eine verregnete Parade. Unterstrichen und abgerundet wird das ironische Ende durch den zynischen Kommentar des Sprechers: „It was a typical day of celebration in Aberdeen South Dakota, USA.“

4.4. Fazit

Auch wenn *Happy Mother's Day* ein kurzer Film ist und in Punkto Bekanntheit und kommerziellem Erfolg zweifellos im Schatten von *Primary* und *Dont Look Back* steht, stellt er doch unbestritten einen wichtigen Schritt in der Weiterentwicklung von Richard Leacock und der gesamten *Direct Cinema*-Bewegung dar. Eine Sonderstellung nimmt er bereits aufgrund seiner Vorgeschichte ein. Leacock's Zwist mit seinen ursprünglichen Auftraggebern führte letztlich zu einer klaren Absage des Filmemachers gegenüber den Vorgehensweisen übermächtiger TV-Produktionsfirmen. Die Loslösung von Drew und das anschließende Zerwürfnis mit der *Saturday Evening Post* versetzten Leacock in eine schwierige Lage, die ihn aber schlussendlich weiterbrachte und *Happy Mother's Day* zu einem sehr persönlichen Film macht. Insofern lässt sich das Werk auch als Befreiungsschlag gegenüber Produktionszwängen und als Plädoyer für unabhängiges Dokumentarfilmschaffen sehen – eine Haltung die dem *Direct Cinema* von Anfang an inhärent war.

Leacock's individuelle Note lässt sich bei *Happy Mother's Day* auf mehreren Ebenen festmachen und beginnt bereits bei der Wahl des Sujets. Auch wenn der Auftrag ursprünglich von der *Saturday Evening Post* kam, stellt das Thema dennoch eine Abkehr von früheren *Direct Cinema*-Filmen dar. Im Gegensatz zu *Primary* oder *Crisis: Behind a Presidential Commitment*, in denen jeweils Personen öffentlichen Interesses im Fokus stehen, oder *The Chair*, in dem es um eine Hinrichtung, also ein Ereignis von gesellschaftspolitischer Brisanz

¹²⁷ ebda. (S. 198-199)

geht, nimmt sich der Aufhänger von *Happy Mother's Day* vergleichsweise unspektakulär aus. Leacock richtet seinen Blick bewusst auf scheinbar Nebensächliches und rückt die Peripherie, eine Kleinstadt im Norden der USA, ins Zentrum. Wie bereits erwähnt kann *Happy Mother's Day* deshalb auch nicht als Film über eine Fünfllingsgeburt, das eigentliche Thema des medialen Interesses, betrachtet werden. Viel eher ist der Film als Sinnbild für amerikanisches Kleinbürgertum, Scheinheiligkeit und Vereinnahmung seitens der Öffentlichkeit zu verstehen. Diese letzten beiden Aspekte betreffen ironischerweise auch Leacock selbst, was uns bereits zur inhaltlich-gestalterischen Ebene des Films führt.

Auch in diesem Punkt geht der Regisseur eigene Wege und drückt dem Film seinen ganz persönlichen Stempel auf. Erwähnt sei hier noch einmal Leacocks fließender Kamerastil, der es möglich macht, viele Sequenzen ungekürzt zu zeigen und die episodenhafte Gliederung der Gesamtstruktur unterstützt. Mit dieser Narrationsform wendet sich Leacock auch klar von Drews Krisenstruktur ab und wählt bewusst einen anderen Zugang. Es ist vor allem die Kameraführung in der sich Leacocks Haltung indirekt, quasi im Verborgenen, am deutlichsten manifestiert. Außerdem ist in diesem Zusammenhang die Montage zu erwähnen: Auch über sie lenkt Leacock, wie wir gesehen haben, sehr bewusst Zuschauersympathien und Stimmungen, sei es durch Rekontextualisierung einzelner Bilder oder der Schaffung von Kontrasten durch besondere Positionierung bestimmter Sequenzen. Zuletzt sei in diesem Zusammenhang noch der Kommentar erwähnt – auch ihn nutzt Leacock als Instrument der subjektiven Haltung. Bemerkenswert ist, dass es dabei weniger darum geht, *was* gesagt wird, sondern vielmehr darum, *wie* es gesagt wird. Gerade weil es sich oft um Offensichtliches handelt, das auf nüchterne Weise und in lakonischem Tonfall hervorgehoben wird, funktioniert die Ironie.

Zusammenfassend kann man *Happy Mother's Day* als das „entlarvende, atmosphärisch aufgeladene Soziogramm einer Familie und einer Kleinstadt“¹²⁸ in einer komplexen Ausnahmesituation beschreiben. Leacock entfernt sich formal und inhaltlich deutlich von *Drew Associates* sowie dem an große Anstalten gekoppelten TV-Journalismus klassischer Prägung und bekennt sich mit *Happy Mother's Day* zu einem episodenhaften, subjektiven Stil des dokumentarischen Films. Einen Neubeginn, wenngleich in ganz anderer Form, suchte auch sein Kollege bei *LPI*, D.A. Pennebaker...

¹²⁸ ebda. (S. 233)

5. *Dont Look Back*

Dont Look Back - A relentlessly honest, brilliantly edited documentary, permeated with the troubadour-poet's music [...] (*Variety*)

This is a cheap, in part, dirty movie, if it is a movie at all. [...] It is certainly not for moviegoers who bathe and/or shave. It is „underground“ and should be buried as once [...] Phew! (*Cleveland Plain Dealer*)

Als D.A. Pennebakers *Dont Look Back* am 17. Mai 1967 im Presidio Theatre in San Francisco Premiere hatte, wurde er von der Kritik zwiespältig aufgenommen. „The most searching and intimate portrait of Bob Dylan“¹²⁹ hieß es im *LA Herald Examiner*, „[...] a boring, off-color home-movie“¹³⁰ urteilte das *Atlanta Journal*. Eine Polarisierung, die dem kommerziellen Erfolg des Films jedoch wenig Abbruch tat. Im Presidio Theatre lief er ein halbes Jahr, bis er im September seine New Yorker Uraufführung hatte und auch an der Ostküste sehr gute Besucherzahlen verbuchen konnte. Für Pennebaker eine große Erleichterung, stellte die Produktion doch ein persönliches finanzielles Wagnis dar: Da es trotz Bemühungen nicht gelungen war, einen Geldgeber für *Dont Look Back* zu finden, beschloss er die Kosten selbst zu tragen.

5.1. Leacock Pennebaker Inc.: „Big names or box office.“

Der Dylan-Film war Pennebakers „erstes längeres Werk nach seiner Trennung von *Drew Associates* im Jahr 1963, auf die wenige Monate später der Zusammenschluss mit seinem Kollegen Richard Leacock und die Gründung der gemeinsamen Firma *Leacock Pennebaker Inc. (LPI)* erfolgt war.“¹³¹ Das Grundkonzept von *LPI* beruhte vor allem auf Flexibilität und Unabhängigkeit, wie Pennebaker rückblickend beschreibt:

I believed then, and still believe, that to compete with the well-financed theatrical and television producers and distributors I must have the ability to initiate a project instantly and the facilities to complete it without dependence on expensive outside sources or investments. It was in this way that I was able to shoot films like [...] *Dont Look Back* [...] when the chance came along.¹³²

¹²⁹ Pennebaker, D.A. *Dont Look Back. A Film and Book by D.A. Pennebaker*. New York: Ballantine Books, 1968/96. (S. 1)

¹³⁰ ebda. (S. 1)

¹³¹ Beyerle, Monika. *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997. (S. 200)

¹³² Levin, S. Roy. *Documentary Explorations*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1971. (S. 224)

Um an den Kinokassen bestehen zu können, setzte *LPI* bei seinen Filmen zunehmend auf große Namen. So war *Dont Look Back* und der damit verbundene Erfolg richtungweisend für Pennebakers Folgeprojekte, überwiegend Porträts bekannter Popstars, z.B.: *Monterey Pop* (1968), *Keep On Rockin'* (1970) oder *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1973):

Pennebakers Vorliebe für Identifikationsfiguren und Rituale der Gegenkultur erklärt sich einerseits aus persönlichen Präferenzen. Laut eigener Aussage könnte er keinen Film über jemanden machen, den er nicht respektiert und mag. Darüber hinaus sieht er es als Vorteil an, dass Musiker und Künstler bis zu einem gewissen Grad gegen die voyeuristische Präsenz der Kamera immun sind, da sie sich in der Öffentlichkeit darzustellen verstehen, die Wirkung ihres Handelns einschätzen und in hohem Maß kontrollieren können.¹³³

Dieser Aspekt der bewussten Selbstinszenierung zum einen und der Abschottung gegenüber der Öffentlichkeit zum anderen, lässt sich bei Bob Dylan besonders stark wieder finden und als integralen Bestandteil seiner Faszination als Künstler beschreiben – ein Thema, das auch bei *Dont Look Back* zentral ist. Pennebakers Porträt zeigt Dylan in einer Phase des Umbruchs, sowohl musikalisch als auch persönlich. Viele Episoden des Films handeln davon, wie sich der Künstler gegenüber Vereinnahmung und Kategorisierung von Außen zur Wehr setzt. Dylan ist dabei, sich selbst neu zu positionieren und verweigert sich auf vielfältige Weise gegen Klischees und Typisierungen seine Person betreffend. Zugleich inszeniert er sich im Film immer wieder bewusst, sei es als undurchschaubaren Rebellen oder als spitzbübischen Zyniker. Um diese verschiedenen Facetten Dylans und den Prozess der Veränderung – Schlüsselthemen von *Dont Look Back* – besser nachvollziehen zu können, scheint es mir vor der Analyse des Films deshalb unverzichtbar, im folgenden Abschnitt ausführlicher auf Dylans künstlerischen und privaten Werdegang und seine damit verbundene Rolle in der Öffentlichkeit einzugehen. Denn bei keinem anderen der besprochenen Werke sind künstlerischer Werdegang, Persönlichkeitsstruktur und Umfeld des Protagonisten so untrennbar mit der Erzählstruktur und der Kernbotschaft des Films verknüpft.

5.2. Von Robert Zimmerman zu Bob Dylan

Das Phänomen Dylan ist längst ein eigenes Forschungsgebiet und Inhalt zahlloser Auseinandersetzungen und Diskurse. „Dylanologen“ verfassen Abhandlungen über sein

¹³³ Beyerle, Monika. *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997. (S. 201)

Werk, um seine Texte oder seine Person ranken sich unterschiedliche Deutungsversuche bis hin zu kruden Verschwörungstheorien. Dennoch ist Bob Dylan ein Rätsel geblieben. Von Anfang an irritiert und polarisiert er wie kaum ein anderer Künstler seiner Zeit. Während glühende Verehrer fordern, man möge ihm den Literaturnobelpreis verleihen, unken kritische Stimmen nach wie vor, er sei der frevelhafte Zerstörer der amerikanischen Folktradition. Vielen gilt er „als ‚Mann der Masken‘, der sich festen Zuschreibungen entzieht und ständig neu erfindet.“¹³⁴ Eine Eigenart, die Dylans gesamte Laufbahn als Künstler durchzieht und bereits in jungen Jahren begann.

Informationen über Kindheit und Jugend sind rar. Dylan hielt sich diesbezüglich stets recht bedeckt, was die lebhaftige Legendenbildung und Mystifizierung rund um seine Person noch zusätzlich verstärkt hat. Bekannt ist, dass Robert Allan Zimmerman am 24. Mai 1941 als erstes Kind einer jüdischen Mittelklassefamilie im nordamerikanischen Duluth, Minnesota zur Welt kam. Im Teenageralter begann sich sein Interesse für Musik zu intensivieren. Die Richtung, in die es gehen sollte, war eindeutig und der Stil ganz „nach dem Vorbild Elvis Presleys und all der Ekstatiker und Provokateure, in denen der Kleinbürgersohn Zimmerman seine eigenen Rebellionsträume verwirklicht sieht, wie etwa Jerry Lee Lewis und Little Richard.“¹³⁵

Auch das Spiel mit Identitäten nahm in dieser Zeit seinen Anfang. So sprang Robert in der Oberschule für einige Konzerte als Keyboarder bei dem Rock n' Roller Bobby Vee ein, jedoch nicht unter seinem tatsächlichen Namen, sondern unter dem Pseudonym „Elston Gunn“. Bobs musikalischer Horizont erweiterte sich kontinuierlich, immer stärker kristallisierte sich zugleich seine Leidenschaft für Lyrik heraus. Als er sich 1959 an der Universität von Minnesota einschrieb, wurde sein Interesse für Beat Literatur und Politik geweckt. Es vollzog sich ein Sinneswandel der sich auch im Outfit widerspiegelte: War er in Hibbing noch vorzugsweise in Motorradjacke und Lederstiefel aufgetreten, kleidete er sich jetzt lieber in Cordhosen und Sportjacke, wie Robert Santelli in seinem „Scrapbook“ ausführt:

Bob Zimmerman looked more like what he was, a college freshman at a major university. With the new look came a new identity. Bob Zimmerman began calling himself Bob Dylan, taking his new name from Welsh poet Dylan Thomas, whose poems he'd been reading.¹³⁶

¹³⁴ Honneth, Axel. „Verwicklungen von Freiheit. Bob Dylan und seine Zeit.“ in: Honneth, Axel/ Peter Kemper/ Richard Klein [Hg.]. *Bob Dylan. Ein Kongress*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2007. (S. 7)

¹³⁵ ebda. (S. 7)

¹³⁶ Santelli, Robert. *The Bob Dylan Scrapbook*. New York: Simon & Schuster, 2005. (S. 11)

Mit dem neuen Namen kam eine neue Identität. Auch sein musikalischer Fokus verlagerte sich in dieser Zeit zunehmend weg von Rock'n Roll hin zu Country und Blues, und den Wegbereitern des Folk-Revival, Leadbelly, Odetta und allen voran Woody Guthrie.¹³⁷ Als er von einem Freund Guthries Buch *Bound for Glory* bekam, war die Wirkung enorm: „Dylan took to [the book] as if it contained the secrets of life.“¹³⁸ Dylan fasste den Entschluss aus Minnesota wegzugehen um seinen Traum zu verwirklichen: Ein Folksänger im Stil von Woody Guthrie zu werden. „I just got up one morning and left [...] it was time to go.“¹³⁹ Außerdem wollte er bei dieser Gelegenheit sein neues Vorbild auch gleich persönlich kennen lernen und für ihn singen.¹⁴⁰ Immer wieder wurde Dylan auf Guthrie angesprochen und mit ihm verglichen – auch in *Dont Look Back* wird Guthrie erwähnt.

Als Dylan 1961 schließlich in New York ankam, taten sich ungeahnte Perspektiven für ihn auf. Sein Äußeres hatte er inzwischen perfekt auf sein neues Image als „Hobo“ abgestimmt: Er trug „eine Art Huckleberry-Finn-Kappe, eine abgerissene Lederjoppe, zerschlissene Jeans und runtergelatschte Stiefel“¹⁴¹ und musste wohl einen recht heruntergekommen Eindruck gemacht haben. Innen und außen ganz auf „Tramp“ geeicht, traf Dylan endlich sein großes Idol, den inzwischen schwer erkrankten Woody Guthrie.

Nachdem er sich einige Wochen auf der Straße und in diversen Nachtclubs durchgeschlagen hatte, zog es Dylan schließlich nach Greenwich Village, einen Ort der seine Laufbahn entscheidend prägen sollte. Das Viertel in Downtown Manhattan galt Anfang der 60er Jahre als pulsierendes Zentrum der in den Vereinigten Staaten aufkeimenden Gegenkultur. Das „Village“ war Treffpunkt und Wahlheimat für politische Aktivisten, Freigeister, Sänger, Songwriter, Dichter, Schriftsteller, sowie Künstler und Lebenskünstler aller Art.¹⁴²

Gesellschaftlicher Umbruch lag spürbar in der Luft, der sich auch in der Musik manifestierte. Gottfried Blumstein sieht die Folkmusik als zentrales Medium der neuen Bewegung:

Sozialer Protest und Folkmusik waren stets miteinander verbunden gewesen. Immer wenn es galt, die Massen zu mobilisieren, geschah dies mit Liedern aus alten Zeiten, die gelegentlich durch aktuelle Texte aus modernen Zeiten angepasst wurden. [...] Folksongs stellten dem seichten, verlogenen und sentimental Popgeschulze a priori authentische und unverfälschte Gefühle vermittelndes Material entgegen.¹⁴³

¹³⁷ vgl. Detering, Heinrich. *Bob Dylan*. Stuttgart: Reclam, 2007. (S. 24)

¹³⁸ Santelli, Robert. *The Bob Dylan Scrapbook*. New York: Simon & Schuster, 2005. (S.13)

¹³⁹ Bob Dylan zitiert in: ebda. (S.14)

¹⁴⁰ vgl. ebda.

¹⁴¹ Blumenstein, Gottfried. *Mr. Tambourine Man. Leben und Musik von Bob Dylan*. Berlin: Henschel Verlag, 1991. (S. 54)

¹⁴² vgl. Santelli, Robert. *The Bob Dylan Scrapbook*. New York: Simon & Schuster, 2005. (S.15)

¹⁴³ Blumenstein, Gottfried. *Mr. Tambourine Man. Leben und Musik von Bob Dylan*. Berlin: Henschel Verlag, 1991. (S. 61-62)

Dylan war in seinem Element: Seine „Mischung aus kindlich-chaplineskem Witz, satirischer Schärfe und abgeklärter Hobo-Attitüde [traf] die um diese Zeit zu neuem Leben erwachte und enorm empfängliche Szene der Folkies und der Beatnicks wie rollender Donner.“¹⁴⁴ Dylan, noch immer ohne eigene Bleibe, wurde als Wunderkind herumgereicht. Als „namenlose[r] Junge aus dem ‚north country fair‘ vagabundierte [er] durch die Metropole wie ein urbaner Huckleberry Finn, halb Unschuldslamm, halb Picaro, ohne festen Wohnsitz und mit stabilem Selbstvertrauen.“¹⁴⁵ Bei seinen Auftritten bestach Dylan durch spitzbübischen Charme und pointierten Wortwitz. Eine Facette, die auch in *Dont Look Back* immer wieder zu sehen ist und insbesondere im letzten Teil des Films zum Tragen kommt. Die unterschiedlichen Varianten der Performance und des Gesangs, mit denen er in Berührung kam, beobachtete Dylan genau und integrierte den Bühnen-Habitus anderer Künstler in seinen eigenen Stil.

5.3. Verweigerung: Bob Dylans viele Gesichter

Konsequent inszenierte sich Dylan als Heimatloser und erfand zum Teil abenteuerliche und häufig widersprüchliche Geschichten, die den Mythos um seine Person kontinuierlich nährten. So gab er beispielsweise vor, Waisenkind zu sein, aufgewachsen in North und South Dakota, das es nach langen Wanderjahren durch die USA und einem Leben bei „Carnival Shows“¹⁴⁶ schließlich nach New York verschlagen hat. Auf diese Seite Dylans wird auch in Texten und Filmen immer wieder gern Bezug genommen. So zum Beispiel in Martin Scorseses Dokumentation *No Direction Home* aus dem Jahr 2005, oder in Todd Haynes Spielfilm *I'm Not There*¹⁴⁷ von 2007.

In seinem Text „Bob Dylans Verweigerung als List und Tücke“ argumentiert Jean Martin Büttner, dass die Schwierigkeit für Dylan vor allem darin bestand jemand *nicht* zu sein als jemand zu sein: „Nicht der Sohn eines jüdischen Kaufmanns, nicht der Junge aus der nordamerikanischen Provinz, nicht Robert Zimmerman aus Hibbing Minnesota.“¹⁴⁸ Dass Dylan bewusst seine jüdische Herkunft verschleiern wollte, ist eine durchaus einleuchtende These, zumal in den USA der 50er und 60er Jahre ein - zumindest latenter - Antisemitismus

¹⁴⁴ Detering, Heinrich. *Bob Dylan*. Stuttgart: Reclam, 2007. (S. 25)

¹⁴⁵ vgl. ebda. (S. 25)

¹⁴⁶ Detering, Heinrich. *Bob Dylan*. Stuttgart: Reclam, 2007. (S. 28)

¹⁴⁷ In den Credits ist zu lesen - "Inspired by the music and many lives of Bob Dylan": In sechs unterschiedlichen Handlungssträngen zeigt der Film Figuren, die Facetten von Dylans Leben repräsentieren. In einer der Episoden wird der Sänger vom 14-jährigen Afro-Amerikaner Marcus Carl Franklin verkörpert, der sich im Film als „Woody Guthrie“ ausgibt und als junger, elternloser und musizierender Landstreicher auf Güterzügen durch die USA tingelt.

¹⁴⁸ Büttner, Jean Martin. „Bob Dylans Verweigerung als List und Tücke.“ in: Honneth, Axel/ Peter Kemper/ Richard Klein [Hg.]. *Bob Dylan. Ein Kongress*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2007. (S. 254)

vorherrschte. Ein Argument, dass in Abhandlungen über Dylan immer wieder auftaucht, so beispielsweise auch in Winklers Buch „Bob Dylan, ein Leben.“¹⁴⁹

Grundsätzlich ist das Verschleiern von Fakten die eigene Biographie betreffend eine Facette die für Dylans Laufbahn von Anbeginn an charakteristisch war und es auch bis heute bleiben sollte. Für Büttner stellt dieser Umstand den Kern der Kunstfigur Dylan dar:

Verweigerungen haben Dylans Karriere von allem Anfang an bestimmt, seine Entwicklung angetrieben und auch wieder gebremst, wenn nicht gefährdet. Das allein macht ihn auffällig in einer Popkultur, die von Affirmation besessen ist. [...] Die Weigerung ein klares Bildnis von sich zu geben, bestimmt Dylans [...] Verhältnis zu seinen Fans, zu seinen Kritikern und Biographen.¹⁵⁰

Das Argument wirkt stichhaltig, wenngleich Dylans Qualitäten als Songwriter mit Sicherheit in höherem Maße dazu beigetragen haben, ihn zu einer auffälligen Erscheinung in der Popkultur zu machen als seine Verweigerungshaltung. In jedem Fall stellen Dylans Spiel mit der eigenen Identität und seine Haltung gegenüber der Öffentlichkeit zentrale Aspekte im Zusammenhang mit *Dont Look Back* dar.

5.4. Vom künstlerischen Durchbruch zum Sprachrohr einer Generation

Entscheidend für den Durchbruch war ein ausführlicher Artikel über Dylan, der 1961 in der *New York Times* erschienen war. In „Bob Dylan – A Distinctive Stylist“ beschrieb Robert Shelton den Sänger als „bright new face, [...] a comedian and tragedian.“¹⁵¹ Dylan ähnele einer Mischung aus Beatnik und Chorknaben und sei der neue Stern der Folkmusik. Zwar sei Dylans Stimme nicht schön, aber dafür durchdrungen von einer versengenden Intensität.¹⁵²

Schon bald bildeten sich in der New Yorker Folkszene zwei Lager heraus: Auf der einen Seite die, die es schon immer gewusst hatten und sich als Dylans legitime Entdecker fühlten, und auf der anderen jene, die dem neuen Wunderkind kritisch oder gar ablehnend gegenüberstanden und ihn gewissermaßen für einen Blender und Emporkömmling hielten. Dass er polarisierte, konnte Dylan nur Recht sein – entscheidend war, wahrgenommen zu werden.

¹⁴⁹ Winkler, Willi. *Bob Dylan, ein Leben*. Berlin: Alexander Feist Verlag, 2001. (S. 10)

¹⁵⁰ Büttner, Jean Martin. „Bob Dylans Verweigerung als List und Tücke.“ in: Honneth, Axel/ Peter Kemper/ Richard Klein [Hg.]. *Bob Dylan. Ein Kongress*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2007. (S. 254)

¹⁵¹ Robert Shelton zitiert in: Santelli, Robert. *The Bob Dylan Scrapbook*. New York: Simon & Schuster, 2005. (S. 19)

¹⁵² vgl. Blumenstein, Gottfried. *Mr. Tambourine Man. Leben und Musik von Bob Dylan*. Berlin: Henschel Verlag, 1991. (S. 71-72)

Es entstanden die Alben *Bob Dylan* und *The Freewheelin' Bob Dylan*. Letzteres ist dicht gespickt mit einer Reihe politischer Songs: *Masters Of War* bezieht sich auf „die wachsende Macht des militärisch-industriellen Komplexes,¹⁵³ *Oxford Town* auf einen aktuellen Rassismus-Skandal und *A Hard Rain's Gonna Fall* deutet die latente Angst vor einer nuklearen Katastrophe an. Songs die übrigens auch bei Dylans England Tournee und folglich bei *Dont Look Back* eine wichtige Rolle spielen. Der wirklich große „Hit“ der Platte allerdings war *Blowin' in the Wind*. Ein schlichter Song, der exakt „die Balance von poetischer Vagheit und anklagender Schärfe gefunden [hat], die ihn zur Hymne der Bürgerrechtsbewegung machen konnte.“¹⁵⁴ So kam es, dass, „überall wo sich Widerstand regte oder Veränderungen anbahnten, dieses Lied gesungen [wurde] - bei den Ostermärschen in Paris 1968 oder in Chile nach Allendes Sieg.“¹⁵⁵ Dylan avancierte endgültig vom Wunderkind zum Star. Die Platte erreichte Zuhörerschichten außerhalb der New Yorker Szene und machte ihn zu einem Künstler mit kommerzieller Breitenwirkung.

Mitentscheidend für Dylans wachsenden Erfolg war sein neuer Manager, Albert Grossman. Der studierte Wirtschaftswissenschaftler betreute Rockgrößen wie Janis Joplin, Richie Havens sowie John Lee Hooker, hatte Peter, Paul and Mary zu durchschlagendem Erfolg verholfen und Joan Baez zum *Newport Folk Festival* geholt; ein Profi mit Erfahrung, der bestens dafür geeignet schien Dylan den Rücken freizuhalten: „Hart um die Verträge feilschen, das Geld beständig im Auge behalten, Konzerte mit plausiblen Begründungen absagen, Presseleute abwimmeln, Fans vertrösten. In gewisser Weise verkörpert der Manager die ‚schlechten‘ Eigenschaften seines vielbewunderten Künstlers.“¹⁵⁶ Ohne Grossman wäre wohl auch Pennebakers *Dont Look Back* nicht zustande gekommen. Er war es, der mitunter die entscheidenden Fäden zog, damit die Produktion ins Rollen kam. Außerdem spielt er im Film selbst eine wichtige Rolle; seine Raffinesse als Geschäftsmann ist Thema einer ganzen Sequenz und wird später Gegenstand der Analyse sein.

Grossman versuchte mit allen Mitteln Dylans Bekanntheitsgrad weiter zu erhöhen und verschaffte ihm eine Reihe prominenter Live-Auftritte. In dieser Hinsicht ein Meilenstein war das *Newport Folk Festival* im Juli 1963, bei dem Dylan unter anderem gemeinsam mit der Sängerin Joan Baez auftrat. Schon bald kursierten Gerüchte, dass sich zwischen den beiden Folkstars neben ihrer künstlerischen Verbindung auch eine Liebesromanze angebahnt hatte. Baez begleitete Dylan auf dessen England-Tournee und ist folglich eine zentrale Figur in *Dont Look Back*. Die Beziehung der beiden klingt in mehreren Szenen an.

¹⁵³ Detering, Heinrich. *Bob Dylan*. Stuttgart: Reclam, 2007. (S. 34)

¹⁵⁴ ebda. (S. 34)

¹⁵⁵ Blumenstein, Gottfried. *Mr. Tambourine Man. Leben und Musik von Bob Dylan*. Berlin: Henschel Verlag, 1991. (S. 93)

¹⁵⁶ ebda. (S. 88)

Es folgte das Album *The Times They Are A-Changin*, mit dem Dylan „seinen neuen Status als ‚Protestsinger-Songwriter-Kultfigur‘“¹⁵⁷ untermauerte. Vor allem der Text des gleichnamigen Titels traf unmittelbar den Zeitgeist der 60er: Streng und pathetisch appelliert Dylan an die Altvorderen („senators and congressmen / mothers and fathers“) schleunigst umzudenken da eine neue Ära anbreche („Your old road is rapidly agin“¹⁵⁸). Im Film taucht dieser Song mehrmals auf und wird von Journalisten und Fans immer wieder als Referenzpunkt für den sozialkritischen, politischen Dylan herangezogen.

Dylans Anhängerschaft wuchs indes stetig, die Presse schrieb in Superlativen und begann seine Texte mitunter als „prophetisch“ zu betiteln. Immer stärker wurde der junge Sänger zum Sprachrohr einer ganzen Generation hochstilisiert, ein Umstand dem Dylan zunehmend verständnislos und ablehnend gegenüberstand. In seinen *Chronicles* äußert er sich dazu folgendermaßen:

The big bugs in the press kept promoting me as the mouthpiece, spokesman, or even conscience of a generation. That was funny. All I'd ever done was sing songs that were dead straight and and expressed powerful new realities. I had very little in common with and knew even less about a generation that I was supposed to be the voice of...¹⁵⁹

Selbstverständlich ist bei Aussagen wie diesen Vorsicht geboten: Auch sie sind wohl bedingt Teil der Selbstinszenierung Dylans.

Gegenüber Journalisten begann sich der Sänger immer ablehnender zu verhalten. Auf Fragen die ihm lästig oder sinnlos erschienen, z.B. bezüglich seiner Rolle für die Jugendbewegung, die „wahre Botschaft“ seiner Texte, etc., gab er meist kryptische Antworten oder stellte bissige Gegenfragen. Dylans Abwehrhaltung äußerte sich zum Teil auch in amüsanten Nonsens-Aktionen. Als legendär gilt in diesem Zusammenhang eine Episode bei der Pressekonferenz 1965 am Londoner Flughafen, die auch in *Dont Look Back* vorkommt: Dylan taucht grinsend bei der Konferenz auf, in Händen hält er eine überdimensionale Glühbirne. Sofort steht sie im Fokus der Aufmerksamkeit. Auf die Frage, was er damit wolle, erwidert Dylan, dass er meistens eine Glühbirne mit sich herumtrage. Als er in weiterer Folge gefragt wird, was seine eigentliche Botschaft sei, entgegnet er trocken: „My real message? Keep a good head and always carry a lightbulb.“¹⁶⁰

Auch von der Folkbewegung grenzte sich der Sänger ab und war es immer häufiger leid als prophetische Galionsfigur gehandelt zu werden. Dylan „wollte mit Politik nichts mehr

¹⁵⁷ ebda. (S. 111-112)

¹⁵⁸ Dylan, Bob. *Lyrics*. Stuttgart: Reclam, 2008. (S. 12)

¹⁵⁹ Bob Dylan zitiert in: Santelli, Robert. *The Bob Dylan Scrapbook*. New York: Simon & Schuster, 2005. (S. 31)

¹⁶⁰ Pennebaker, D.A. *Dont Look Back. A Film and Book by D.A. Pennebaker*. New York: Ballantine Books, 1968 /1996. (S. 21)

zu tun haben. Ab Ende 1963 schrieb er keine Protestsongs, oder wie er sie bezeichnete, ‚Songs mit dem erhobenen Zeigefinger‘ mehr.¹⁶¹ Folglich entstand auch ein Spannungsfeld zwischen Dylan und den politisch engagierten Künstlern der Folkszene, allen voran Joan Baez. Nach wie vor war sie bei jeder wichtigen Aktion der Bürgerrechtsbewegung dabei, kämpfte offen gegen Militarisierung und Rassismus, während er sich zunehmend zurückzog und stärker auf die Musik konzentrierte.

Für Dylan war bereits 1963 vorbei, was für den Rest der amerikanischen Jugendlichen zu Beginn der 70er Jahre endgültig zusammenbrach: die frohgemute Hoffnung, dass sich diese Gesellschaft sofort und jetzt ändern lassen werde. Dass sich Dylan vom Protest entfernt hatte, konnte sein Publikum mit Erstaunen und Entsetzen spätestens beim Erscheinen seiner vierten LP im Sommer 1964 feststellen.¹⁶²

Das mit *Another Side of Bob Dylan* programmatisch betitelte Album enthält keinen einzigen „richtigen“ Protestsong mehr und geht auch musikalisch neue Wege. Inspiriert vom frischen, eingängigen Sound der Beatles (die ihrerseits von *Freewheelin’* beeinflusst waren¹⁶³) sowie ihrem markanten Look, begann Dylan seine alte Liebe zum Rock n’Roll wiederzuentdecken. Aus dem Hobo mit Westerngitarre und zerschissenen Jeans wurde plötzlich ein Rocker mit Lederjacke und Sonnenbrille, der spitzbübische Schalk wich einer Aura der Abgeklärtheit. Die ersten Anzeichen dieser Verwandlung von Dylans (Bühnen-) Präsenz lassen sich in der finalen Konzert-Sequenz von *Dont Look Back* gut beobachten.

Musikalisch manifestierte sich dieser neue Dylan in *Bringing It All Back Home*. Als das Album im März 1965 erschien, war die Aufregung in der Folkszene groß. Während die zweite Seite der LP mit Klassikern wie *Mr Tambourine Man* oder *It’ All Over Now Baby Blue* nach wie vor im traditionellen Folkstil gehalten ist, wird Dylan auf der ersten Seite von einer Band begleitet. Daniel Kramer, der die Studioaufnahme fotografisch dokumentierte, erinnert sich: „It was obvious from the beginning that something exciting was happening.“¹⁶⁴ *Bringing It All Back Home* war musikalisch revolutionär und gilt als erstes Folkrock-Album. Was bei Dylans Anhängerschaft für so große Aufregung sorgte, war nicht allein die Elektrifizierung, sondern die „[...] (Selbst-)zerstörung und Neuerfindung Bob Dylans als triumphale Selbstbehauptung. [...] [Das] Album ist artifiziell und es stellt diese Artifizialität selbstbewusst aus. Was daran ‚Protest‘ ist, [...] ist das anarchische Aufbegehren gegen jede Ordnung.“¹⁶⁵

¹⁶¹ Blumenstein, Gottfried. *Mr. Tambourine Man. Leben und Musik von Bob Dylan*. Berlin: Henschel Verlag, 1991. (S. 123-124)

¹⁶² ebda. (S.125)

¹⁶³ vgl. Santelli, Robert. *The Bob Dylan Scrapbook*. New York: Simon & Schuster, 2005. (S. 38)

¹⁶⁴ Daniel Kramer zitiert in: Santelli, Robert. *The Bob Dylan Scrapbook*. New York: Simon & Schuster, 2005. (S. 41)

¹⁶⁵ Detering, Heinrich. *Bob Dylan*. Stuttgart: Reclam, 2007. (S. 55)

In die Entstehungszeit von *Bringing It All Back Home* fällt auch Dylans England-Tournee und somit Pennebakers *Dont Look Back*...

5.5. Filmanalyse

Dylan was the perfect focus for a documentary, and the embodiment [...] of an epoch in which direct cinema, and almost all creativity, would flourish.

Ein Rückwärtszoom gibt den Blick auf Dylan frei, der regungslos in einem verlassenem Hinterhof steht und gelangweilt in die Kamera schaut. Auf seinem Arm hält er einen Stapel Schrifftafeln, am linken Bildrand erkennt man Beat-Poet Allen Ginsberg und – etwas undeutlich – Dylans Tourmanager Bob Neuwirth, auf der Tonspur erklingt die Studioversion von *Subterranean Homesick Blues*. Auf den Schildern sind Schlüsselwörter des Songtextes zu lesen, die Dylan mehr oder weniger synchron zur Audiospur fallen lässt.

Diese vielfach zitierte und häufig imitierte Eingangsequenz (Segment 1) gehört unbestritten zu den bekanntesten von *Dont Look Back*. Sie hat sich in weiterer Folge vom Film entkoppelt und gilt inzwischen als Vorläufer des klassischen Musikvideos. Die Sequenz ist aber auch in Hinblick auf *Dont Look Back* und die gesamte *Direct Cinema*-Bewegung äußerst bemerkenswert und aussagekräftig. Der Text von *Subterranean Homesick Blues* liest sich zunächst als „purer Nonsense mit lautmalerischen Qualitäten.“¹⁶⁶ („Get sick, get well, hang around a ink well...“¹⁶⁷) In atemberaubendem Tempo bietet Dylan seinem Publikum eine „Collage aus surrealistischen Bildern und Metaphern“ – Textfragmente die „untereinander keinen kausalen Zusammenhang [haben, aber] als Ganzes eine spezifische Grundstimmung [erzeugen].“¹⁶⁸ Der Song scheint sich im Gegensatz zu vielen früheren Dylan-Songs einer offensichtlichen inhaltlichen Botschaft zu verweigern und wirkt diffus und unzusammenhängend. Ein Eindruck der auf der Bildebene dadurch verstärkt wird, dass die Schrifftafeln zum Teil dadaistisch verfremdet sind und genüsslich mit allen Regeln der Orthographie brechen. Auf ironische Weise werden Strukturen und Konventionen über Bord geworfen.

Dies war ein Credo, das zum damaligen Zeitpunkt auch für Pennebaker mehr denn je galt. Während sich Dylan von der medial-verordneten Rolle des sozialkritischen Folksängers lossagen wollte, war der Filmemacher gerade dabei alte Dogmen und Muster aus seiner Zeit

¹⁶⁶ Blumenstein, Gottfried. *Mr. Tambourine Man. Leben und Musik von Bob Dylan*. Berlin: Henschel Verlag, 1991. (S. 144)

¹⁶⁷ Dylan, Bob. *Lyrics*. Stuttgart: Reclam, 2008. (S. 27)

¹⁶⁸ Beyerle, Monika. *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997. (S. 209)

mit Drew hinter sich zu lassen. Musiker und Regisseur waren bei der Entstehung des Films also gewissermaßen Brüder im Geiste.

Evidently it was time for both artists to explore less familiar territory and follow a course befitting their mutually progressive natures. Pennebaker's [...] working relationship to Dylan in *Dont Look Back* has been described [...] as that of a ,co-conspirator.'¹⁶⁹

In diesem Sinne sieht Saunders die Eingangssequenz auch als: „condensation of *Dont Look Back*, [...] [as] intellectual legitimation of expressive individualism.“¹⁷⁰ Monika Beyerle argumentiert in ähnlicher Weise, wenn sie meint:

Wie *Subterranean Homesick Blues* nimmt der Film [...] die Form einer Collage an, wirkt durch das geschickte Unterlaufen kausaler Verbindungen mehr wie eine Serie von Fotos, [...] die sich erst in der Wahrnehmung der Zuschauer zu einem eher diffusen, intuitiven, gefühlsmäßigen Gesamteindruck zusammenfügen. [...] Über diese Methode [...] entsteht zwischen Pennebaker, seiner Kamera und Dylan eine Art komplizenhaftes Verhältnis, [ein] mystisches Gefühl der Zusammengehörigkeit.¹⁷¹

Subterranean Homesick Blues gibt die Richtung vor und kann als Lesanweisung für den gesamten Film gedeutet werden. Ebenso wie der Songtext entzieht sich auch Pennebaker von Anfang an jeder Kategorisierung oder Eindeutigkeit und grenzt sich von rationaler Berichterstattung, wie etwa dem Erklärdokumentarismus, ab.

Wenn Dylan's Text auffordert: „duck down the alleyway, look for a new friend“¹⁷², meint er damit wohl auch, dass neue Wege beschreiten bedeutet, auf das weniger Offensichtliche, das Mehrdeutige zu achten und nicht den Zwängen des Mainstream anzuhaften. Dies gilt besonders in Hinblick auf die Sprache, deren Regeln im Clip zu *Subterranean Homesick Blues* systematisch dekonstruiert werden, eine Geistesverwandtschaft zwischen Filmemacher und Musiker die sich beispielsweise darin widerspiegelt, dass Pennebaker, wie erwähnt, den Akzent bei „Don't“ im Filmtitel bewusst eliminiert hat. Diese subtile Geste kann wohl als Bekenntnis zur Auflösung eines strikten Regelwerks gedeutet werden (was sich bei Dylan eben unter anderem im Bruch mit orthographischen Konventionen niederschlägt). Es handelt sich hierbei um einen Umstand, der eine der wichtigsten Parallelen zum *Direct Cinema* insgesamt darstellt, das sich von Anfang an die

¹⁶⁹ Saunders, Dave. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London: Wallflower Press, 2007. (S. 61)

¹⁷⁰ ebda. (S. 61)

¹⁷¹ Beyerle, Monika. *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997. (S. 212)

¹⁷² Dylan, Bob. *Lyrics*. Stuttgart: Reclam, 2008. (S. 26)

Aufgabe gestellt hat, Sprache zu relativieren und Ereignisse unkommentiert und möglichst wertfrei abzubilden.

Im Anschluss an den vorangestellten Musikclip folgt ein Umschnitt auf ein Close-Up von Dylans Gesicht. Es „lenkt [damit] unsere Erwartung auf ein intimes Porträt des Künstlers und nimmt zugleich in einem eher abstrakten Sinne die Gesamtstruktur des Films vorweg.“¹⁷³ Dylan befindet sich backstage und steht offenbar kurz vor einem Auftritt (Segment 2). Der Titel erscheint und während die Namen der Mitwirkenden zu sehen sind, ertönt aus dem Off *All I Really Wanna Do*:

I aint' looking to compete with you,
To beat or cheat or mistreat you,
Simplify you, classify you,
Deny, defy or crucify you.
All I really wanna do-oo
Is baby be friends with you.¹⁷⁴

Die Textzeilen können zum einen als Botschaft Dylans an sein Publikum verstanden werden, im übertragenen Sinne aber auch zugleich als verschlüsselter Fingerzeig Pennebakers, der klarstellt seinen Protagonisten hier weder kategorisieren noch vereinfachen zu wollen.¹⁷⁵

Im Zusammenhang mit dieser Sequenz beachtenswert ist auch der Filmtitel *Dont Look Back*, ein Textfragment aus dem Dylan-Song *She Belongs to Me*. Dieser hat nämlich eine zusätzliche Komponente:

Der Titel hat [...] noch eine weitere Bedeutung, da er sich ironisch und selbstreflexiv auf die zirkuläre Struktur des Werks bezieht. Denn bei dem in Segment 2 Gezeigten handelt es sich tatsächlich um einen Ausschnitt aus Segment 49, der letzten Szene vor Dylans Konzert in London, das Tournee und Film beschließt. [...] Die Segmente 4 bis 49 haben aufgrund dieses zirkulären Rahmens den Charakter eines Rückblicks.¹⁷⁶

Die nächste Szene, Dylans Ankunft am Londoner Flughafen (Segment 4), demonstriert die Bewegungsfreiheit der eingesetzten Handkameras. Die Passage ist stilistisch typisch für das *Direct Cinema* und erinnert in gewisser Weise an *Primary*. Dort ist es Kennedy, der sich durch die wartenden Menschenmassen drängt, während ihm die Kamera, so wie hier Dylan, dicht auf den Fersen bleibt.

¹⁷³ Beyerle, Monika. *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997. (S. 215)

¹⁷⁴ ebda. (S. 215)

¹⁷⁵ vgl. ebda. (S. 215)

¹⁷⁶ ebda. (S. 215)

Segmente 5 bis 8 zeigen Dylan und Baez bei Pressekonferenzen und Fotoshootings, die sie widerwillig über sich ergehen lassen. Dylan nimmt von Anfang an eine Verweigerungshaltung ein: Auf Journalistenfragen reagiert er gelangweilt, gereizt und kontert bisweilen mit einer Gegenfrage, oder er lenkt ab, indem er – wie zuvor erwähnt – mit einer übergroßen Glühbirne hantiert. Pennebaker meinte dazu später: „[...] most newspaper reporters of the ilk were buffoons to some degree. [...] But it was all part of the picture he wanted to create of him.“ Der Filmemacher begibt sich somit bewusst auf eine übergeordnete Ebene, sprich, er zeigt uns einen filmischen Diskurs über das Geschehen, anstatt das Geschehen einfach nur abzubilden. Ohne selbst explizit Fragen zu stellen, dokumentiert er den Prozess des Interviews und entlarvt dabei zugleich Dylans Selbstinszenierung sowie die zum Teil naive Beharrlichkeit der britischen Reporter.

Die anschließende Sequenz (Segment 9) stellt einen Kontrast her: Der hektischen Atmosphäre der Pressekonferenz ist eine gelöste Stimmung gewichen, Dylans Entourage hat sich in ein Hotelzimmer zurückgezogen, Joan Baez singt für Sally Grossman, Dylan und Alan Price unterhalten sich. Die erste Einstellung zeigt eine Zeitung mit einem Foto von Dylan, eine Anspielung auf die vorangegangene Sequenz mit den Journalisten. Pennebaker vermittelt dadurch den Subtext: Während die anderen mit ihren Interviews und Fotos bereits abgezogen sind und Dylan in einem Zeitungsartikel gerecht werden wollen, wird hier gezeigt, was sich tatsächlich abspielt und wie es hinter den Kulissen aussieht. In diesem Abschnitt bemerkenswert ist Dylans Äußerung, als er aus einem Magazin vorliest: „Dylan, puffing heavily on a cigarette – he smokes eighty a day...“ und lachend weiter, „I’m glad I’m not me.“ Ein kurzer und scheinbar beiläufiger Kommentar, der jedoch das distanzierte Verhältnis von Robert Zimmermann zur Kunstfigur Dylan auf selbstironische Weise pointiert offen legt.¹⁷⁷ Diese Betonung der Insiderperspektive zieht sich wie ein roter Faden durch den gesamten Film und lässt sich generell als zentrales Merkmal des *Direct Cinema* beschreiben.¹⁷⁸ Ebenfalls durch den Film zieht sich das Thema „Donovan“, das in dieser Sequenz erstmals etabliert wird und als Art „Running Gag“ immer wieder auftaucht; so etwa auch im folgenden Abschnitt (Segment 10), in dem Donovan das zentrale Thema ist: Man sieht Dylan inklusive Anhang bei einem CBS-Empfang. Auf angekündigte Auszeichnungen reagiert der Sänger desinteressiert, auch das übrige Szenario scheint ihn kalt zu lassen. Stattdessen sitzen er und Bob Neuwirth Zeitung lesend und rauchend im Abseits und scheinen von der Szenerie rund um sie vor allem belustigt zu sein.

¹⁷⁷ vgl. dazu Abschnitt: „Verweigerung: Bob Dylans viele Gesichter.“

¹⁷⁸ Man denke hierbei beispielsweise an die bereits beschriebene Szene in *Primary*, wo Kennedy rauchend und in sich gekehrt in einem Hotelzimmer zu sehen ist.

Zurück im Hotelzimmer, wird Dylan von einem für den *African Service* der *BBC* arbeitenden Reporter besucht. Auffällig ist hier der Unterschied in Dylans Verhalten: Sah man ihn zuvor vor allem wortkarg und abweisend im Umgang mit Journalisten, präsentiert er sich in dieser Szene kooperativ und hört sich geduldig die Fragen seines Gegenübers an, die vor allem auf Dylans Engagement gegen Rassendiskriminierung anspielen. Als Dylan jedoch zur Beantwortung der ersten Frage ansetzt, „How did it all begin for you, Bob? What actually started you off?“, erfolgt ein abrupter Umschnitt. Statt Dylans Reaktion zeigt uns Pennebaker eine Archivaufnahme von Ed Emshwiller. Sie „zeigt Dylan in Greenwood, Mississippi, inmitten einer Gruppe afroamerikanischer Landarbeiter, denen er seinen Medgar Evers gewidmeten Song *Only a Pawn in Their Game* vorträgt.“¹⁷⁹ Pennebaker bricht hier ganz bewusst mit den Regeln des *Direct Cinema*. Die Art der Montage spiele ironisch auf den Erzähldokumentarismus an und zitiere dessen Methode um sie gleichzeitig zu unterlaufen;¹⁸⁰ ein Ansatz der plausibel scheint, insbesondere da in dieser Sequenz das einzige Mal im Film Archivmaterial verwendet wird.

Die Szene findet einen eleganten Übergang, indem der Applaus der Landarbeiter nahtlos in den der Konzertbesucher mündet. Der abschließende Reißschwenk im Emshwiller-Material wird mit einem Panorama-Schwenk auf die Logenränge der Konzerthalle verknüpft. Zum ersten Mal sieht man einen kurzen Konzertausschnitt, eine verkürzte Version von *The Times The Are A-Changin'*. Die Kamera bleibt dabei durchgängig auf Dylan, die Kadrierung changiert zwischen Halbtotale und Close-Up. Während des nächsten Songs, *To Ramona*, erfolgt ein abrupter Umschnitt auf einen Reporter, der seinen Konzertbericht telefonisch übermittelt und sich dabei auf *The Times The Are A-Changin'* bezieht. Die Szene ist ein anschauliches Beispiel dafür, wie es Pennebaker gelingt ohne Off-Text dennoch über Dylan sprechen zu lassen; mittels eines Dritten - in diesem Falle in Gestalt eines Zeitungsreporters – schafft er es indirekt einen Kommentar einzuflechten, ohne dabei die Regeln des *Direct Cinema* unterlaufen zu müssen. Diese Methode eine „Figur des Dritten“ einzuführen scheint bei *Dont Look Back* generell zentral. Immer wieder instrumentalisiert Pennebaker Personen um über sie die Narration voranzutreiben.

Nach einer kurzen Interaktion mit einer Gruppe von Zuhörern, einem Streitgespräch rund um Albert Grossman und einer Szene im Auto mit Baez und anderen, trifft Dylan in Segment 18 auf drei weibliche Fans, die vorher sein Hotel belagert haben. Geduldig schreibt er Autogramme und führt Smalltalk, während eine der jungen Frauen fragt, ob er beim

¹⁷⁹ Beyerle, Monika. *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997. (S. 218)

¹⁸⁰ vgl. ebda. (S. 219)

Konzert *The Times They Are A-Changin'* singen werde, das ihr so gut gefalle. Gleich darauf jedoch meint sie: „I don't like *Subterranean Homesick Blues* [...] It doesn't sound like you at all.“ Diese Begegnung führt wie kaum eine andere im Film Dylans Hinwendung zu einem neuen Musikstil und die damit verbundene Ablehnung seiner Fans vor Augen. Der im vorigen Abschnitt beschriebene Aufstieg Dylans zum Star und das dadurch entstandene Idealbild des Protestsängers mit Folkgitarre befindet sich drastisch im Umbruch und wird vom Künstler selbst sukzessive demontiert. Eine Entwicklung die zur Entstehungszeit des Films ihren Anfang nimmt und ihre Fortsetzung wenig später finden wird, wenn Dylan bei elektrisch verstärkten Konzertauftritten vom Publikum ausgepiffen, verhöhnt und als „Judas“ beschimpft wird.

Diese aufkeimenden Anzeichen eines künstlerischen Befreiungsschlags und der spürbare Wille sich selbst neu zu erfinden, waren es wohl, was Pennebakers Interesse an Dylan als Protagonisten geweckt hat. Saunders geht noch einen Schritt weiter:

[*Dont Look Back*] in 1965 was incontrovertibly a step ahead of stagnant, television bygone. Pennebaker was, in congruence, 'going electric' – revising Drew's blueprint to fit with the quickening nature of his own, lived authenticity at the vanguard with Dylan: a world *Life* and its analogues were too diffident to accommodate.¹⁸¹

Dieser Zusammenhang bleibt letztlich spekulativ, erscheint aber in Anbetracht der Umsetzung von *Dont Look Back* durchaus berechtigt und treffend.

Es folgt eine Szene in der Dylan *The Times They Are A-Changin'* singt, gefilmt aus der Backstage-Perspektive, dann eine Autofahrt, ein weiterer Konzertausschnitt und schließlich eine Unterhaltung zwischen Dylan und einer Gruppe junger Musiker. Segment 24 zeigt den Sänger auf der Flucht vor seinen Fans nach einem Konzert. Pennebaker filmt das Geschehen aus dem Inneren des Fahrzeugs, zu dem sich Dylan durchzukämpfen versucht. Die „verwackelte Schulterkamera unterstreicht den hektischen Charakter dieser tumultösen Szene, in der das Kreischen der Fans durch die Nacht hallt, während Dylan und seine Begleiter Passanten darum bitten, ein Mädchen von der Kühlerhaube des inzwischen losgefahrenen Wagens zu entfernen.“¹⁸² Die Details sind aufgrund der Dunkelheit und der unkontrollierten Kamerabewegungen größtenteils zwar schwer auszumachen, dennoch oder gerade deshalb vermittelt die Szene aber große Authentizität, einerseits da sich die Kamera im Zentrum des Geschehens befindet, andererseits weil die Geräuschkulisse, etwa das aufgeregte Schreien von

¹⁸¹ Saunders, Dave. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London: Wallflower Press, 2007. (S. 71)

¹⁸² Beyerle, Monika. *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997. (S. 220)

Dylan und dessen Anhang aus dem Off oder das laute Trommeln der Fans aufs Autodach, ein Gefühl von hektischer Unmittelbarkeit erzeugt.

Dem nächsten Abschnitt wird mittels Musikübergang vorgegriffen, indem aus dem Off Joan Baez mit *Percy's Song* zu hören ist und ihr Gesicht erst ein paar Sekunden später im Close-Up erscheint. Es ist der Auftakt zu einer der bemerkenswertesten Sequenzen des Films (Segment 25). Von Anfang an kristallisiert sich in dieser Szene eine große Entspannung heraus. Die Stunde ist offenbar fortgeschritten und wir befinden uns in Dylans Hotelzimmer. Dieser sitzt tippend an seiner Schreibmaschine, während Baez singt, Albert Grossman liest, Marianne Faithfull andächtig der Musik lauscht und Bob Neuwirth auf dem Sofa sitzt und schreibt. Ein Szenario, das große Ruhe und Harmonie vermittelt und in hartem Kontrast zur vorangegangenen Hektik im Auto montiert ist. Für den Zuschauer stellt sich in dieser Szene ganz besonders der Eindruck her, hinter die Kulissen blicken zu dürfen. Zum ersten und einzigen Mal in *Dont Look Back* bekommt er die Chance die privatere Seite Dylans kennen zu lernen. Kommuniziert wird vor allem über Musik, gesprochen wird in der langen Szene sehr spärlich. So entsteht ein „fast mystisches Gefühl von Gemeinschaft, das Pennebakers Kamera noch verstärkt.“¹⁸³ Dieses fußt auf „der intuitiven Gewissheit, eine bestimmte Weltsicht zu teilen und macht einen wichtigen Bestandteil des Lebensgefühls der Gegenkultur der 60er Jahre aus.“¹⁸⁴ Dieser Aspekt ist in der Szene besonders präsent und wird zu keinem anderen Zeitpunkt so deutlich thematisiert.¹⁸⁵

Verstärkt wird das Gefühl der Intimität noch durch die nostalgischen Folksongs, *Family Reunion*, *Lost Highway* und *I'm So Lonesome I Could Cry*. Es ist aber vor allem die bereits erwähnte Kameraarbeit Pennebakers, die in diesem Zusammenhang beachtenswert ist. In unaufdringlicher Weise gelingt es ihm, das Geschehen in seiner Gesamtheit einzufangen und „nach und nach die einzelnen Personen in längeren, im Rhythmus der Musik choreographierten Schwenks zu [Baez] und zueinander in Beziehung [zu setzen].“¹⁸⁶ Durch die hohe Dichte an nahen Einstellungen entsteht zusätzlich ein Gefühl der Entschleunigung. Zu keinem Zeitpunkt gewinnt man den Eindruck, die Kamera sei ein Störfaktor, eher wird sie als Teil des organischen Ganzen empfunden. Für den Zuseher stellt sich nahezu ein Glücksgefühl her, das darauf beruht Dylan und seinem Anhang sehr nahe zu kommen und dieses Einvernehmen jenseits von Sprache geteilt zu haben. Dieser Eindruck wird von Bob Neuwirth bestätigt, wenn er am Ende der Nacht feststellt: „Welcome home. It's the first time that this room hasn't been full of a bunch of insane lunatics, man, that I can remember, it's the

¹⁸³ ebda. (S. 221)

¹⁸⁴ ebda. (S. 221)

¹⁸⁵ vgl. ebda. (S. 220-222)

¹⁸⁶ ebda. (S. 221)

first time it's been cool around here.“¹⁸⁷ Daraufhin verabschiedet sich Baez und verlässt den Raum.¹⁸⁸

Es ist dies eine Sequenz, in der sich viele Ideale des *Direct Cinema* verwirklichen: Über sieben Minuten hinweg wird wenig gesprochen und dennoch viel erzählt. Kommunikation findet nonverbal und vor allem über Musik statt. Schnitte sind sparsam gesetzt, der Einsatz der Kamera wirkt subtil und intuitiv, Pennebaker agiert quasi als „fly on the wall“. Auch ohne Sprecher aus dem Off oder augenscheinlich inszenierten Situationen erklärt sich das Geschehen von selbst, die Sequenz wirkt in sich geschlossen und stringent, die collagenhaften Eindrücke verdichten sich zu einem atmosphärischen Ganzen. All das hat zur Folge, dass sich für den Zuseher ein Gefühl der unmittelbaren Nähe herstellt und eine Begegnung auf Augenhöhe mit den Protagonisten stattfinden kann.

Die nächste ausführliche Sequenz (Segment 28) verlässt das Geschehen rund um Dylan und stellt sozusagen einen „Sideplot“ im Film dar. Pennebaker begleitet Albert Grossman nach London, wo dieser auf den Musikproduzenten Tito Burns trifft. Gemeinsam versuchen die routinierten Geschäftsmänner möglichst viel Geld für einen Exklusivvertrag mit Dylan herauszuholen und spielen dabei diverse TV-Anstalten gegeneinander aus. Man wird Zeuge eines raffinierten, zum Teil abgefeimten Gagenpokers und gewinnt so Einblicke in eine weniger romantische Seite des Musikgeschäfts. War Dylan kurz zuvor noch als Sänger und Songschreiber beim entspannten „Hanging-Out“ mit seinen Künstlerfreunden zu sehen, wird er in dieser Szene zu einer Handelsware die an den Höchstbietenden verkauft wird. Auch in dieser Sequenz gelingt es Pennebaker die Situation recht authentisch einzufangen. Burns und Grossman scheinen sich in Anwesenheit der Kamera nicht besonders zu verstellen, speziell Letzterer wirkt sogar stolz auf das trickreiche und schlussendlich erfolgreiche Verhandeln. Am Ende der Szene wird die gute Hitparadenplatzierung von *Subterranean Homesick Blues* erwähnt, was zugleich als Übergang fungiert.

Im folgenden Abschnitt zeigt uns Pennebaker nämlich das Schaufenster eines Musikladens auf dem der Songtitel zu lesen ist. Ein Schwenk auf Dylan, der gerade die Gitarrenmodelle bewundert, leitet schließlich die nächste Szene ein. Es ist dies ein sehr anschauliches Beispiel für Pennebakers Umgang mit Übergängen. Sehr häufig werden in *Dont Look Back* unabhängige Sequenzen auf diese Weise miteinander verwoben. Dies geschieht zum einen in offensichtlicher Form wie in diesem Fall, zum anderen in subtiler, wie

¹⁸⁷ vgl. ebda. (S. 220-222)

¹⁸⁸ Das Schließen der Türe kann in dieser Szene auch sinnbildlich gedeutet werden: So stellt Dylans England-Tournee auch gleichzeitig den Endpunkt seiner Liebesbeziehung zu Baez dar

etwa bei der bereits erwähnten Tonbrücke zwischen Segment 12 und Segment 13, wo der Applaus des Archivmaterials in den des Konzertauftritts übergeht.

Auch das immer wiederkehrende Spiel mit Gegensätzen zwischen einzelnen Abschnitten lässt sich an den Segmenten 28 bis 31 gut veranschaulichen. Dylan schaut neugierig in die Auslage, seine „spontane, fast kindliche Begeisterung für die ungewöhnlichen Instrumente kann als Kontrast zu der manipulativen Qualität der vorhergehenden Szene gesehen werden.“ Das wird dadurch verstärkt, „dass auf die Begebenheit vor dem Musikladen eine aus einer langen Einstellung bestehende kontemplative, lyrische Szene folgt, die Dylans kreative Seite betont.“¹⁸⁹ Der Musiker gibt sich weltvergessen einer Melodie am Piano hin, weiches Gegenlicht verleiht der Szene zusätzlich einen Hauch von Entrücktheit. Eine Atmosphäre, die abrupt mit Segment 31 kontrastiert wird, wo Dylan von einer Horde hektischer Fans belagert wird.

Im folgenden Abschnitt (Segment 32) trifft Dylan backstage auf Terry Ellis. Die Szene beginnt relativ unvermittelt. Die Kamera ist auf den Studenten gerichtet, während Dylan im linken Bildrand zu sehen ist. Das Gespräch dreht sich offenbar um Freundschaft und Ellis Verhältnis zu Dylan und Menschen im Allgemeinen. Bemerkenswert in dieser Szene ist, wie schlagfertig und unbarmherzig Dylan den offensichtlich überforderten Studenten geradezu vorführt und immer tiefer in Widersprüche verstrickt:

Dylan: Why should I want to know you?

Ellis: I don't know – that's what I'm asking.

Dylan: Well I don't know, right? Ask me another question! Just give me a reason why I should want to know you.

Ellis: Um ... I might be worth knowing.

Dylan: Why? Why? Tell me why. What good is it for me to know you? Name me one thing I will gain.

Ellis: You might learn something from my attitude to life.

Dylan: Well, what is your attitude to life?

Ellis: I can't explain that in two minutes!

Dylan: Well, why are you asking me to explain it in two minutes?¹⁹⁰

Ellis, der augenscheinlich beeindruckt werden will, wirkt von Moment zu Moment verunsicherter. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang die räumliche Position der beiden. Während Dylan sich ungeduldig im Zentrum des Raums bewegt, sitzt Ellis statisch im Winkel, wird also im wahrsten Sinne des Wortes ins Eck gedrängt. Er wirkt dabei zum Teil wie ein verschrecktes

¹⁸⁹ ebda. (S. 223)

¹⁹⁰ Saunders, Dave. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London: Wallflower Press, 2007. (S. 73)

Beutetier das sich verzweifelt wehrt, während sein Gegenüber jeden Moment zupacken kann, aber noch ein wenig mit seinem Opfer spielen will.

Dylans Gitarrenspiel unterstützt diesen Eindruck. Er bestimmt damit zusätzlich das Geschehen, wechselt Rhythmus und „Tonart“ der Unterhaltung nach Belieben. Seine Aussagen bekommen so einen performativen Charakter, seine Präsenz gewinnt an Intensität und Expressivität.¹⁹¹ Diese Grundstimmung fängt die Kamera gekonnt ein und verstärkt sie, indem sie teils nervös zwischen beiden Gesprächspartnern hin und her schwenkt und immer wieder nah auf ihre Gesichter ein- und auszoomt – ein Prozedere, bei dem Pennebaker geschickt einen Spiegel im hinteren Teil des Raums einsetzt, wodurch Aussage und Reaktion häufig gleichzeitig zu sehen sind. Diese Vorgehensweise funktioniert laut Pennebaker eher intuitiv und ungeplant:

There's absolutely no concept in my mind of aesthetics, about how to tilt the camera or where to stand. My feet do that and I don't think about it. You just watch, like an audience watching, with this ridiculous thing in front of your eye.¹⁹²

Diese Grundsatzaussage erscheint für die Szene nicht besonders zutreffend. Zu bewusst und inszeniert wirken hier Position und Bewegung der Kamera, besonders in Hinblick auf das permanente Spiel mit Ellis Spiegelbild. Es ist dies eine Szene an der sich Pennebakers Hang zur Inszenierung gut festmachen lässt. Mit dem *Direct Cinema*-Credo des „reinen Beobachtens“ wird bei *Dont Look Back* des Öfteren gebrochen, wenngleich nicht in dem starken Ausmaß wie bei *Happy Mother's Day*. Dennoch inszeniert Pennebaker immer wieder sehr gezielt und lenkt damit die Zuschauersympathien. Er tut dies zum einen über die Position der Kamera, wie in dieser Szene, zum anderen über die Montage, wie etwa in Segment 25.

Was sich durch den gesamten Film und im Speziellen durch diese Sequenz zieht, ist die Dichotomie „hip vs. straight.“¹⁹³ Ellis repräsentiert in praktisch allen Facetten den Streber-Typus: Schwarze Hornbrille, Anzug, Seitenscheitel, gestelzte Sprache mit britischem Akzent, noch dazu gibt er sich als „science student“ aus. Das Gesamtbild ist dermaßen klischeehaft, dass es bei einer Spielfilmfigur wahrscheinlich als überzeichnet empfunden würde. Ihm gegenüber steht ein „cooler“ Dylan mit Wuschelkopf und umgehängter Gitarre, in der Hand eine Zigarette, auf den Lippen einen lockerer Spruch. Als „Verbündeter“ an seiner Seite sitzt Alan Price, der lächelnd Klavier spielt und sich hin und wieder ins Gespräch

¹⁹¹ vgl. Beyerle, Monika. *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997. (S. 223)

¹⁹² D.A. Pennebaker zitiert in: Saunders, Dave. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London: Wallflower Press, 2007. (S. 75)

¹⁹³ Beyerle, Monika. *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997. (S. 223)

einschaltet. Neben der Tür ist ein schwarzhaariges Mädchen zu sehen, dessen Blicke auf Ellis zwischen Amusement und Mitleid angesiedelt sind. Der Student repräsentiert – ähnlich wie in anderen Szenen die Journalisten – eine Welt der rationalen Außenseiter, des überspannten Establishments, das sich an Dylan anzubiedern, ihn zu enträtseln versucht und letztlich doch kläglich scheitert und sich selbst mehr entlarvt als das Gegenüber. Dylan gibt indes zusammen mit seiner Entourage den Takt vor. Souverän, erfinderisch und bisweilen aggressiv lässt er Ellis auflaufen. Dylan spielt einmal mehr Dylan, gibt sich kryptisch und undurchschaubar und entzieht sich gekonnt jedem Versuch sein Innerstes zu ergründen.

So in etwa ließe sich die „hip versus straight“-Rollenverteilung in diesem Szenario wohl beschreiben. Sie stellt eine Dichotomie dar, die einen zwangsläufig an den Text von *The Times They Are A-Changin'* erinnert und die wohl exemplarisch für den Zeitgeist einer ganzen Dekade stehen kann. Denn ein zentraler Aspekt des gesellschaftspolitischen Aufbegehrens in den 60 Jahren – Friedensbewegung, sexuelle Revolution, etc. – war mit Sicherheit die Abgrenzung vom „ahnungslosen Establishment“: „Senators and congressmen, mothers and fathers, etc.“ auf der einen Seite. Sie alle haften alten Werten an und haben den neuen Zeitgeist (noch) nicht verstanden der sich unaufhaltsam ausbreitet: „The line it is drawn, the curse it is cast.“ Auf der anderen Seite dieser ideologischen Demarkationslinie stehen jene die sich dem neuen Zeitgeist hingeben, die zukünftigen Gewinner: „The loser now will be later to win.“ Beachtlich ist jedenfalls, wie prominent und ausgedehnt (acht Minuten) Pennebaker die Episode im Film platziert hat. In gewisser Weise kann sie als Gegenpol zur ebenfalls langen Hotelzimmer-Sequenz (Segment 25) gedeutet werden. Ironische Fußnote dieser Begegnung ist die Tatsache, dass „Streber“ Ellis letztlich doch kein Wissenschaftler wurde, sondern als Musik-Manager Karriere machte.

Abseits zahlreicher Passagen mit starken Inszenierungselementen besinnt sich Pennebaker dennoch immer wieder auf „alte“ Tugenden des *Direct Cinema*. So folgt in Segment 38 beispielsweise eine weitere Sequenz in welcher der markante Stil der bewegten Kamera ausgiebig zum Einsatz kommt: Dylan und seine Begleiter versuchen nach dem Konzert via unterirdischem Korridor möglichst rasch zu den Autos zu gelangen um vor hysterischen Fans unbehelligt zu bleiben. Die Bilder sind verwackelt und zum Teil unscharf, die Lichtverhältnisse wechseln permanent, dennoch zeigt Pennebaker die einminütige Sequenz ungeschnitten. Gerade durch die völlig unkontrollierte Kameraführung stellt sich ein Gefühl der Unmittelbarkeit und Nähe her. Der Zuschauer sieht mit den Augen des ebenfalls flüchtenden Pennebakers, ist hautnah dabei und wird, so wie dieser, Teil von Dylans Tross. Neben den technischen Möglichkeiten und den stilistischen Eigenheiten des *Direct Cinema*

wird auf diese Weise einmal mehr die Insiderperspektive betont. Die Szene erinnert erneut an die berühmte Sequenz in *Primary*, wo man Kennedy von hinten durch die Menschenmenge schreiten sieht und zum anderen an Segment 24, wo uns Pennebaker eine ähnliche Szene aus der Sicht des im Auto Wartenden zeigt. Generell wird im gesamten Abschnitt, bestehend aus den Segmenten 33 bis 38, der Eindruck von Routine und Wiederholung vermittelt. Der Zuseher wird Zeuge eines von immer gleichen Abläufen des Touralltags zunehmend ausgelaugten Dylans.

Der Übergang zu Segment 39 stellt thematisch einen Bruch dar und leitet das letzte Drittel des Films ein. Die Zeitungsschlagzeile „Donovan“ ist zu lesen, dessen Gesicht uns gleich darauf in einer nahen Einstellung gezeigt wird. Eine Gruppe von Leuten hat sich offenbar zu einer spontanen Party in einem Hotelzimmer zusammengefunden. Dylan ist erzürnt, weil jemand ein Glas auf die Straße geworfen hat und versucht erfolglos den Schuldigen auszumachen. Diese Begebenheit kann allerdings mehr als eine Art Vorlauf zum Kernthema des Abschnitts gesehen werden – nämlich das Aufeinandertreffen zwischen Dylan und Donovan. Der britische Folkmusiker zieht sich, wie schon angedeutet, als eine Art Leitmotiv durch den gesamten Film: Sein Name wird in unterschiedlichsten Zusammenhängen immer wieder genannt und man kennt ihn bereits von Zeitungsüberschriften, etc. In dieser Szene tritt er nun erstmals selbst auf. Sogleich ergreift er die Gelegenheit und spielt seinem großem Vorbild *To Sing For You* vor, Dylan „antwortet“ mit *It's All Over Now, Baby Blue*:

Dylan occasionally looks up at Donovan, and, to a lesser degree others as he plays, making sure everyone in attendance knows the song's import on this occasion: 'The vagabound who's rapping at your door/Is standing in the clothes that you once wore.' This performance is not Dylan's most engaging, [...] but the song is intrinsically better than Donovan's, and on the verse's final line, Pennebaker pans to Donovan, who is transparently worshipful: Donovan is now the baby being lulled, or, more likely, gently taught the realities of life in the shadow of a superior talent.¹⁹⁴

Saunders betont in diesem Fall zu Recht Donovans augenscheinliche Bewunderung für Dylan. Der spielt seine Überlegenheit allerdings eher unverhohlen als sanft („gently“) aus und genießt es sichtlich, dem jüngeren Kollegen eine Lektion zu erteilen. Selbst wenn auf verbaler Ebene eine Atmosphäre der gegenseitigen Wertschätzung suggeriert wird, schwingt unterschwellig dennoch ein starkes Konkurrenzverhalten mit. Dieses fördert Pennebaker auf

¹⁹⁴ Saunders, Dave. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London: Wallflower Press, 2007. (S. 76)

subtile Weise zutage, indem er immer wieder zwischen den beiden „Kontrahenten“ hin- und herschwenkt und dem Aufeinandertreffen so den Charakter eines „Duells“ verleiht.

Das Thema „Donovan“ wird in Segment 41 erneut aufgegriffen, als Dylan mit seinem Tourmanager spricht und dieser meint, dass dem jungen Briten noch kein eigener Konzertabend zuzutrauen sei. Als süffisanten Kommentar hierzu sehen wir kurz zuvor eine Tafel mit der Aufschrift „All Tickets For Bob Dylan Sold Out.“ Das Auto kommt bei der *Royal Albert Hall* an und es erfolgt der Umschnitt auf eine Totale des Auditoriums. Der sonst so abgeklärte Dylan zeigt sich erstmals beeindruckt – aus dem Off ist seine flüsternde Stimme zu hören: „This must be a very old theatre, uh?“

Dylans letztes und wichtigstes Konzert der Tournee stellt auch den Höhepunkt des Films dar. Pennebaker hebt die Wichtigkeit des Auftritts hervor, indem er die Segmente 40 bis 49 als eine Art Showdown montiert, der einmal mehr die Innen/Außen-Struktur unterstreicht. Durch eine Abfolge von Parallelmontagen zwischen dem Geschehen backstage rund um Dylan und Konzertbesuchern, die in die Halle strömen, verdichtet Pennebaker die spannungsgeladene Atmosphäre zusätzlich. Wir sehen einen sichtlich nervösen Dylan, der mit einer defekten Mundharmonika zu kämpfen hat, einen angespannten Albert Grossman und das Close-Up einer Uhr, das ein Gefühl von Zeitknappheit suggeriert. Besonders die Uhr ist in diesem Zusammenhang interessant, ist sie doch eindeutig ein Mittel aus dem klassischen Erzählkino. Sie ist in Beispiel dafür, dass Pennebaker durchaus auch auf Traditionelles zurückgreift um die Narration in *Dont Look Back* voranzutreiben. Was die Neugierde des Zuschauers darüber hinaus weckt, ist die Tatsache, dass längere Konzertausschnitte von Dylan im Film bisher vorenthalten und bestenfalls angedeutet wurden. Dieses Spiel des Sich-Entziehens korrespondiert zum einen mit Dylans Persönlichkeit und macht zum anderen den Auftritt in der *Royal Albert Hall* zu einem langersehnten Ereignis, das permanent geweckte Erwartungen endlich erfüllen soll.¹⁹⁵

Ein Einschub in dieser Szenenabfolge ist Segment 45. In dieser längeren Sequenz wird Dylan von Horace Freeland Judson vom *Time-Magazine* interviewt. Ebenso wie das bevorstehende Konzert stellt auch diese Begegnung einen Höhepunkt von *Dont Look Back* dar. Sie schließt gewissermaßen die dramaturgische Klammer zur Pressekonferenz am Anfang des Films. Dylan zeigt sich diesmal jedoch weniger von seiner verspielten Seite, wie etwa in der Szene mit der überdimensionalen Glühbirne, sondern vor allem von seiner streitlustigen. In den Ausschnitten die uns Pennebaker von der Begegnung zeigt, geht der

¹⁹⁵ vgl. Beyerle, Monika. *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997. (S. 226-227)

Sänger von Anfang an auf Konfrontationskurs. Er lässt sein Gegenüber kaum zu Wort kommen, das Interview entwickelt sich immer mehr zu einer fundamentalen Abrechnung Dylans mit dem Medienestablishment, das Judson seiner Meinung nach repräsentiert. Er lässt kein gutes Haar an *Time-Magazine* oder *Newsweek*, die es sich ohnehin nicht leisten könnten „die Wahrheit“ zu drucken. Dylans Aussagen in diesem Abschnitt können zudem als impliziter Kommentar zu Pennebaker gelesen werden:

Dylan: They'd go off the stands in a day if they printed really the truth.

Judson: What is the truth?

Dylan: Really the truth is just a plain picture of..., let's say a tramp vomiting into the sewer, man. And next door to the picture, Mr Rockefeller or Mr C.W. Jones on the subway going to work. You know, any kind of picture. Just make some sort of collage of pictures, which you don't do. There's no ideas in *Time* magazine, there's just these facts. Even the article which you are doing [...] – it can't be a good article. Because the guy that's writing the article is sitting at a desk in New York, he is not even going out of his office.

Der Vorwurf Dylans, dass sich die Medien der Wahrheit verweigern, mutet in diesem Zusammenhang insofern seltsam an, da sich der Sänger dieser selbst konsequent widersetzt. Wie bereits mehrfach dargelegt, verstand sich Dylan von Anfang an bestens darauf, Legendenbildung um seine Person mit Mehrdeutigkeiten und frei erfundenen Geschichten zu nähren:

Dylan, however, in his interviews and his everyday dealings, was an inveterate liar, and had much to lose personally (his nurtured mystique) by speaking the truth. A highly critical piece in the 4 November 1963 *Newsweek* exposed Dylan as a middle-class suburbanite (rather than, as he had claimed, an orphaned, part Indian hobo), prompting him to retreat temporarily from the public eye in acute embarrassment.¹⁹⁶

In Anbetracht dieser Tatsache bekommt Dylans Abrechnung mit den Medien einen anderen Beigeschmack. Ebenso bemerkenswert ist der Umstand, dass es sich bei Judson um einen Reporter von *Time* handelt, einen Teil des *Time-Life*-Konzerns und Pennebakers ehemaligem Arbeitgeber bei *Drew Associates*. Indem Dylan den Journalisten als „Vertreter der rational-distanzierten, vermittelnden Berichterstattung“ brandmarkt wird er so unbewusst zum „Fürsprecher des *Direct Cinema*, dessen Präferenz für das Visuelle und für die Vieldeutigkeit er hier zu teilen scheint.“¹⁹⁷ Dylan spricht sich für eine „collage of pictures“ und gegen „facts“ aus – eine Position, die sich mit den zentralen Ideen des *Direct Cinema* deckt und

¹⁹⁶ Saunders, Dave. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London: Wallflower Press, 2007. (S. 76)

¹⁹⁷ Beyerle, Monika. *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997. (S. 228)

einmal mehr die künstlerische Gleichschwingung zwischen ihm und Pennebaker deutlich macht. Weiters kritisiert Dylan die gängige Praxis, dass Reporter ihre Geschichten letztlich nicht selbst verfassen, sondern diese an Kollegen weiterleiten, die an irgendeinem „desk in New York“ sitzen und von Ereignissen berichten, die sie nicht selbst miterlebt haben. Auch dieser Aspekt korrespondiert mit Pennebaker und seinen Mitstreitern, die sich von Anfang an gegen distanzierten TV-Journalismus und für das Einbinden des einzelnen Reporters und dessen unmittelbare Erfahrung in alle Arbeitsschritte der Produktion stark machten.

Nach dem medienkritischen Frontalangriff erleben wir Dylan gegen Ende des Gesprächs mit Judson – das in Wirklichkeit eher ein Monolog ist – schließlich wieder von seiner selbstironischen Seite, als er meint, er singe mindestens ebenso gut wie Caruso. Pennebaker schafft so einen versöhnlichen Ausstieg aus der Sequenz und eine elegante Überleitung zurück zum Schlussteil des Films.

In Segment 49 sehen wir, wie Dylan die Bühne der *Royal Albert Hall* betritt, eine Szene die sich zum Teil mit Segment 2 deckt, nur, dass uns Pennebaker diesmal Dylans Auftritt nicht vorenthält. Damit schließt sich die Klammer zum Anfang des Films, der Auftakt wird zugleich Schlusspunkt. Wie zuvor bereits erwähnt, ist diese Klammer mitunter als Verweis auf die zirkuläre und collage-ähnliche Struktur von *Dont Look Back* zu lesen.

Ebenfalls in fragmentarischer Form zeigt uns Pennebaker Dylans Auftritt. Zu hören sind Ausschnitte aus einigen seiner Lieder, die durch Überblendungen, die einmal mehr auf die collagehafte Struktur des Abschnitts verweisen, ineinander verwoben sind.¹⁹⁸ Die Sequenz (Segment 50) zeigt einen Querschnitt von Dylans bisheriger Laufbahn, von seinen Anfängen bis hin zu *Bringing It All Back Home*, ein musikalisches Medley garniert mit verbalen Einlagen. Eine davon ist eine erneute Anspielung auf Donovan, mit der auch dieser „Running Gag“ des Films zu einem letzten Höhepunkt und Abschluss geführt wird. Bemerkenswert in dieser Sequenz ist, dass der Kamerablick ständig auf Dylan verweilt und wir ihn so zum ersten Mal ungestört und pur erleben können. Pennebaker zeigt uns den Sänger zwar aus unterschiedlichen Perspektiven, verzichtet aber bis auf eine Ausnahme – ein Schwenk von Dylans Freunden backstage zurück zur Bühne – gänzlich auf Zwischenschnitte. Bilder vom „normalen“ Konzertpublikum werden komplett ausgespart, wodurch sich der Eindruck verstärkt als Filmzuschauer inzwischen Teil von Dylans Anhang, ein Eingeweihter zu sein, der ihm in den vergangenen 90 Minuten nahe gekommen ist, ihn intuitiv erfasst hat, ohne ihn jedoch zu „enträtseln“.

¹⁹⁸ vgl. ebda. (S. 229)

Während des Konzerts potenziert sich das diffuse, facettenreiche Bild, das wir im Lauf des Rückblicks von Dylans Stil und Persönlichkeit gewonnen haben, in Verbindung mit seiner Musik zu einem stimmigen Gesamteindruck, in dessen Rahmen sich auch Pennebakers musikalisches Konzept noch einmal auf einer höheren Ebene realisiert. [...] [Dylan hebt] die Stimmung auf eine mystische Ebene und steigert dadurch seinerseits das Gefühl eines über Worte hinausgehenden Einvernehmens.¹⁹⁹

Abgerundet wird dieser Gesamteindruck durch die Zugabe *Love Minus Zero/No Limit*, in der wir noch einmal einen intimen, „privilegierten“ Blick auf Dylan erhaschen, bevor Pennebaker langsam von der Bühne wegschwenkt und auf die Totale des Auditoriums auszoomt. Zu sehen sind zwei Scheinwerferstrahlen, im Hintergrund hört man leise den Beifall des Publikums.

Der letzte Abschnitt, Segment 53, stellt in gewisser Weise den Epilog des Films dar. Dylan, Grossman und Neuwirth lassen das Abschlusskonzert der Tour hinter sich, die Atmosphäre im Auto wirkt gelöst. „I feel like I’ve been through some kind of... thing. There was something special about it,“ meint Dylan und wirkt dabei erleichtert und zugleich nachdenklich. Es ist spürbar, dass für den Künstler in diesem Moment nicht nur eine Konzerttournee, sondern auch eine musikalische und persönliche Ära zu Ende gegangen ist. Dylan hat sich von der Rolle des Protestsängers mit akustischer Gitarre innerlich emanzipiert und ist bereit neue Wege zu gehen. In dieser Szene manifestiert sich so noch einmal deutlich eines der Kernthemen von *Dont Look Back*, die Veränderung: „The film does, however, anticipate a time of change: it portends an exciting future, taking us *with* Dylan’s mind (but not into his mind) on a spiritual journey into modernity.“²⁰⁰

Eine aufregende Zukunft lag auch für Pennebaker in der Luft. Ähnlich wie Dylan hat er sich mit *Dont Look Back* emanzipiert. Die Ära mit *Drew Associates* hatte er endgültig hinter sich gelassen und war zu einer Reise hin zu eigenständigen und neuen Formen des Dokumentarfilms aufgebrochen.

5.6. Fazit

Dont Look Back gilt heute unbestritten als eines der wichtigsten Musikerporträts der Filmgeschichte. Es zeigt Bob Dylan, eine der prägenden Figuren der jüngeren Musikgeschichte, in einer Phase des persönlichen und künstlerischen Umbruchs. Die gefeierte Ikone der US-amerikanischen Folktradition wehrt sich gegen jegliche – vor allem mediale –

¹⁹⁹ ebda. (S. 229-230)

²⁰⁰ Saunders, Dave. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London: Wallflower Press, 2007. (S. 81)

Vereinnahmung seiner Person und ist im Begriff sich neu zu erfinden. Insofern liegt Pennebakers Verdienst zunächst wohl in der Wahl des richtigen Protagonisten zum richtigen Zeitpunkt. Ähnlich wie bei *Primary* bekommt der Zuseher exklusive und mitunter intime Einblicke in das Wirken einer den Zeitgeist prägenden Persönlichkeit in einer entscheidenden Lebensphase. Ist es bei Kennedy der erste Schritt auf dem Weg zum Präsidentenamt, so ist es bei Dylan der Anfang einer Imagezertrümmerung und Rundumerneuerung. Auch stilistisch und atmosphärisch gibt es frappierende Parallelen zwischen beiden Filmen:

To a surprising degree, *Dont Look Back* looks like a remake of *Primary*. Both films take place in the backs of cars, in hotel rooms, and in public auditoriums. There are the rounds of interviews, the entourage of managers and public relations people selling their „performers,“ and the same feeling of exuberant ever-presentness in camera style.²⁰¹

Tatsächlich hinterlassen beide Filme den Eindruck, mit den jeweiligen Protagonisten permanent unterwegs zu sein, sei es mit Dylan im Zug oder mit Humphrey und Kennedy beim Straßenwahlkampf. Eine weitere Parallele besteht außerdem hinsichtlich der augenscheinlichen Gleichschwingung zwischen den Filmemachern und ihren Protagonisten. Sowohl Kennedy als auch Dylan stehen, wenngleich aus verschiedenen Gründen, ebenso wie Drew und Pennebaker für einen Bruch mit alten Normen.

Wodurch sich *Dont Look Back* aber von *Primary* und in weiterer Folge auch von *Happy Mother's Day* unterscheidet, ist seine stilistische Konsequenz. Dies gilt für mehrere Bereiche: So ist es beispielsweise beachtlich, dass Pennebakers Film, wie bereits erwähnt, als einziger der drei ohne Voice-Over-Kommentar auskommt, obwohl er mit 96 Minuten die mit Abstand längste Spieldauer hat. Desweiteren verzichtet *Dont Look Back* im Gegensatz etwa zu *Happy Mother's Day* (Segment 14) gänzlich auf direkte Interviews. Pennebaker bedient sich lieber ausgiebig der Methode des, wenn man so will, „indirekten“ Interviews. Sprich, er vermittelt Inhalte vor allem über „Dritte“, sei es ein Reporter der *Times* oder ein neugieriger Student. Diese Nebendarsteller kommunizieren mit Dylan, interviewen ihn und Pennebaker zieht sich in die Rolle des Beobachters zurück. Auch was den Handlungsaufbau anbelangt, geht der Filmemacher andere Wege als seine beiden Kollegen. Während sich Drew bei *Primary* an der Krisenstruktur orientiert und Leacocks *Happy Mother's Day* episodisch gegliedert ist, lässt sich *Dont Look Back* in keines der beiden Schemata klar einordnen und am ehesten als Mischform beider Varianten beschreiben. Zwar gibt es durch das Abschlusskonzert in der *Royal Albert Hall* einen eindeutigen Höhepunkt, dennoch ist der

²⁰¹ Mamber, Stephen. *Cinéma Verité in America. Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976 (S. 179)

Film nicht nach dem klassischen „Entweder/Oder“-Muster aufgebaut, wie etwa *Primary*. Auch eine episodische Gliederung wie bei *Happy Mother's Day*, die das Dilemma rund um die Fischers als eine Art Soziogramm in verschiedenen Facetten auffächert, lässt sich bei *Dont Look Back* nicht eindeutig ausmachen.

Abschließend lässt sich festhalten, dass wie bei keinem der beiden anderen Filme der Protagonist im Zentrum steht. Dylans Werdegang und seine Rolle als Galionsfigur der Friedensbewegung ist für ein tieferes Verständnis von *Dont Look Back* sicher essentiell. Dennoch geht es im Film selbst praktisch nie um das Vermitteln von faktischer Information über Dylan, sondern vielmehr darum, den Zuseher eine Idee für dessen undurchschaubare Persönlichkeit erahnen zu lassen. In den zahlreichen meist „unproduktiven“ Interviews erfahren wir selten Konkretes, sondern werden immer wieder Zeuge von Dylans Verweigerungshaltung und Selbstinszenierung. Auch Pennebaker selbst meinte, der Film sei „about a guy acting out his life.“²⁰² Durch den Umstand, dass Dylan sich permanent selbst inszeniert, ergibt sich eine paradoxe Situation: Das Nicht-Inszenatorische als *das* essentielle Grundprinzip des *Direct Cinema*, prallt hier auf einen Protagonisten der diese Regel bricht, indem er sich ständig selbst in Szene setzt.²⁰³ Ein Anspruch auf „Wahrheit“ oder „Authentizität“ wird bei *Dont Look Back* in dieser Hinsicht ad absurdum geführt.

²⁰² D.A. Pennebaker zitiert in: ebda. (S. 182)

²⁰³ vgl. ebda (S. 180-182)

6. Schlussbetrachtungen

Mit alten Traditionen zu brechen und eine neue, unverfälschte Form des Dokumentarfilms zu entwickeln – das war die Grundintention von Robert Drew und seinen Mitstreitern. Wenn man davon ausgeht, dass kein Film die Barriere zwischen Realität und Bildschirm, respektive Leinwand, jemals durchbrechen kann, war dieses Ziel von Anfang wissentlich ein unerreichbares.²⁰⁴ Dennoch oder gerade deshalb, muss das *Direct Cinema* zweifellos als eine der einflussreichsten Strömungen in der Geschichte des dokumentarischen Films gesehen werden. Dass sich die Bewegung langsam und vielschichtig entwickelte, wurde im Zuge dieser Arbeit herausgearbeitet. Keineswegs wird hier jedoch ein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben. Das *Direct Cinema* umfasst eine Vielzahl von Untergattungen, Filmemachern und Werken – eine enzyklopädische Abhandlung würde den Rahmen sprengen und war auch nicht Ziel dieses Textes. Absicht war es vielmehr, anhand von drei Beispielen einen repräsentativen Querschnitt zu zeigen und so einen Eindruck von der Filmsprache und den Narrationsformen des *Direct Cinema* zu vermitteln. Eine vertiefende und detaillierte Filmanalyse schien mir zu diesem Zwecke als die am besten geeignete Vorgehensweise. Die Auswahl der Beispiele zielte darauf ab, die für die Themenstellung relevanten Aspekte anschaulich herausarbeiten zu können. Die besprochenen Filme zeigen meiner Meinung nach zudem recht gut, wie sich das *Direct Cinema* seit seinen Anfängen weiterentwickelt hat und welche ästhetischen, formalen und ideologischen Unterschiede sich im Laufe der Zeit zwischen seinen drei wichtigsten Initiatoren herauskristallisiert haben.

Im Rahmen der Analyse von *Primary* wurde deutlich, dass viele Prinzipien der neuen Strömung zunächst noch recht unausgereift waren und zum Teil an ihrer technischen Umsetzbarkeit scheiterten. Mängel zeigen sich vor allem beim Einsatz von Synchronon. Das Konzept einer bewegten Kamera, die das Geschehen aus nächster Nähe einfängt, konnte hingegen bereits recht überzeugend umgesetzt werden. Hervorstechend sind vor allem die langen, bewegten Einstellungen bei Kennedys Wahlkampfauftritten. In ihnen offenbart sich am deutlichsten die Stärke des *Direct Cinema*. Diese Art der Bildsprache wird zu dem Markenzeichen der Bewegung und kommt, wie bereits erwähnt, auch bei *Dont Look Back* oft zum Einsatz.

Was den Handlungsaufbau betrifft, ist *Primary* ein Paradebeispiel für die Anwendung der von Drew propagierten „Krisenstruktur“. Szenario und Protagonisten sind dafür

²⁰⁴ vgl. Mamber, Stephen. *Cinéma Vérité in America. Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976. (S. 250)

prädestiniert, die Geschichte als Duell mit einem großen Finale zu erzählen. Im Zuge der Analysen wurde deutlich, wie konsequent diese Struktur bei *Primary* umgesetzt ist und in welcher Weise sich Richard Leacock's *Happy Mother's Day* davon distanziert und sich an einem episodischen Aufbau orientiert. Rekapitulierend lässt sich zwischen den drei Filmen eine Entwicklung weg von klassischen Narrationselementen hin zu unkonventionellen Erzählformen ausmachen. Die Tatsache, dass Richard Leacock das Konzept der „Krisenstruktur“ verwirft, stellt somit sicher einen der augenscheinlichsten Unterschiede zwischen *Primary* und *Happy Mother's Day* dar, wenngleich auch dies nur mit Einschränkungen gilt. (So hat etwa auch Leacock's Film, wie wir gesehen haben ein eindeutiges Finale.) Auch zwischen *Happy Mother's Day* und *Dont Look Back* lässt sich eine stilistische Entwicklung feststellen. Besonders auffällig ist der Umstand, dass Pennebaker im Gegensatz zu Leacock, wie erwähnt, zur Gänze auf Voice-Over-Kommentar und direkte Interviews verzichtet und die Erzählung bevorzugt über „Dritte“ vorantreibt. Generell ist, was Erzählstruktur und Filmsprache betrifft, bei allen drei Filmen ein ständiges Suchen und Experimentieren spürbar. Zwar lassen sich sehr wohl stilistische Handschriften herauslesen – etwa Drews Faible für kontrastierende Parallelmontagen, Leacock's fließenden Kamerastil, oder Pennebaker's Hang zur Collage – dennoch hinterlassen alle drei Filme einen stilistisch heterogenen Gesamteindruck, fast so als handle es sich um „work in progress“; ein Umstand, der durchaus stimmig ist, wenn man die Entwicklung des *Direct Cinema* in erster Linie als „search for new structures“²⁰⁵ interpretiert.

Es gibt aber auch unübersehbare Gemeinsamkeiten zwischen den besprochenen Filmen. So fällt auf, dass es sich bei allen drei Themen um Sachverhalte von inhärenter Kraft und Komplexität handelt:

We react to seeing events that, while presented within a meaningful structure, have a force of their own, a force independent of questions of style. Uncontrolled documentaries carry with them a sense of life going on beyond the camera, of the filmmaker as only one aspect of a larger reality. [...] [It's] refusing to make events subordinate to filming by means of direct control.²⁰⁶

Durch die Auswahl von starken Sujets mit hohem Aktionspotential geraten die Filmemacher so von vornherein selten in Verlegenheit „Regie“ führen zu müssen, um zwanghaft eine Handlung herbeizuführen. Diese Überlegung ist – wie gesagt – Grundgedanke von Drews „Krisenstruktur“, kann aber auch auf *Happy Mother's Day* und *Dont Look Back* umgelegt

²⁰⁵ ebda. (S. 251)

²⁰⁶ ebda. (S. 250)

werden. Entsprechendes gilt für die Protagonistenwahl. *Primary* bezieht seine Faszination fast ausschließlich aus dem Gegensatz Kennedy/Humphrey und einer Prise „Jackie“, *Dont Look Back* ist ohnehin eine „One Man Show“. Zwar kann *Happy Mother's Day* nicht mit vergleichbar „glanzvollen“ Akteuren aufwarten, aber auch Leacock baut sehr stark auf die Fischers. Besonders die konsequente Verweigerungshaltung von Mrs. Fischer gegenüber der kommerziellen Vereinnahmung seitens der Öffentlichkeit stellt einen zentralen Aspekt des Films dar, auch wenn sich dieser subtiler und weniger wortgewaltig offenbart als bei Dylans Fundamentalabrechnungen mit der Presse.

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen den drei Filmen ist die deutlich spürbare Verbundenheit zwischen ihren Machern und den jeweiligen Protagonisten. Am stärksten ausgeprägt ist dies wohl bei *Dont Look Back*, wo Pennebakers künstlerische Gleichschwingung mit Dylan, wie gezeigt wurde, immer wieder in sichtliche Bewunderung für seinen Protagonisten ausufert. Die Erkenntnis, dass sich Dokumentarfilmer häufig Sujets und Akteure aussuchen, denen sie ein gewisses Potential an Faszination entgegenbringen, klingt an sich wenig überraschend und wirkt redundant. Für die Vertreter des *Direct Cinema* birgt dieser Umstand jedoch eine besondere Brisanz in sich. So waren Drew und seine Kollegen ursprünglich aufgebrochen um ein Gegenmodell zur gängigen TV-Berichterstattung im Stile des Erklärdokumentarismus zu entwickeln. Der Seher sollte sich ein eigenes Bild machen, journalistische Voreingenommenheit und Sympathielenkung wurden abgelehnt. Ironischerweise ist aber gerade diese angestrebte Unvoreingenommenheit bei den besprochenen *Direct Cinema*-Werken oft nicht gegeben. Bedingt durch teils lange Dreharbeiten und das Vordringen in private Bereiche entwickelte sich offensichtlich immer wieder eine starke Verbundenheit zwischen den Filmemachern und ihren Hauptakteuren, was sich in vielen Szenen widerspiegelt.

Abschließend möchte ich noch auf den Einfluss des *Direct Cinema* auf nachfolgende TV- und Filmproduktionen zu sprechen kommen. Als mir das erste Mal der Gedanke kam, das *Direct Cinema* als Untersuchungsgegenstand meiner Arbeit auszuwählen, stellte sich folgende Frage: Wie lässt sich ein Aktualitätsbezug zu einer Dokumentarfilmbewegung herstellen, deren Anfänge mittlerweile mehr als fünfzig Jahre zurückliegen? Erst im Zuge der Rechercharbeit wurde mir klar, wie stark und nachhaltig das *Direct Cinema* die Medienlandschaft bis heute geprägt hat.

Was das Feld des Dokumentarfilms betrifft, gilt das *Direct Cinema* als wegweisend für die Entwicklung des „beobachtenden Stils“, oder wie es bei Filmtheoretiker Bill Nichols heißt, des „observational mode“:

The observational mode stresses the nonintervention of the filmmaker. Such films cede „control“ over the events that occur in the front of the camera more than any other mode. Rather than constructing a temporal framework, or rhythm, [...] observational films rely on editing to enhance the impression of lived or real time.²⁰⁷

Diese Tradition hat bei Drew, Leacock und Pennebaker ihren Ursprung und wurde beispielsweise in Filmen von Frederik Wiseman (*Titicut Follies*, 1967) oder den Maysles Brothers (*Salesman*, 1969) fortgesetzt und weiterentwickelt. Inzwischen ist der „observational mode“ weltweit etabliert und kommt bei zahlreichen Dokumentationen und Reportagen in unterschiedlichen Varianten zum Einsatz.

Aber auch der fiktionale Film wurde vom *Direct Cinema* nachhaltig beeinflusst. Das bekannteste Beispiel hierfür ist die 1995 von den dänischen Regisseuren Lars von Trier und Thomas Vinterberg gegründete Bewegung *Dogma 95* (*Dogme 95*). Das Manifest ist ein Statement gegen die zunehmende Wirklichkeitsverfremdung des Kinos: Als Drehorte fungieren ausschließlich Originalschauplätze, gefilmt wird mit Handkameras, extradiegetische Musik ist ebenso verboten wie künstliche Beleuchtung – allesamt Vorgaben, denen sich ursprünglich auch das *Direct Cinema* verschrieben hatte.

Zu guter Letzt sei noch auf die zeitgenössische Fernseh- und (Internet-) Videoproduktion verwiesen. Auch hier feiern die Ideen des *Direct Cinema* eine Renaissance. Ermöglicht durch digitale Schnitttechnik, immer leistungsstärkere Handkameras und preiswerte Audiosysteme, hat sich der Videojournalismus als neues Berufsbild etabliert: Recherche, Kamera, Ton, Redaktion und Postproduktion – all diese Arbeitsschritte können inzwischen von einer Einzelperson durchgeführt werden. Auch wenn die Beweggründe dafür, VideojournalistInnen einzusetzen, meist eher ökonomischer als ideologischer bzw. ästhetischer Natur sind, befindet sich die TV- und Videoproduktion durch diese Neuerung dennoch im Umbruch. Neben einer Demokratisierung der audiovisuellen Medienlandschaft bringt der Videojournalismus auch eine neue Ästhetik mit sich. Was früher als nicht-sendefähiges Material galt – weil die Bilder etwa zu verwackelt gefilmt oder unzureichend ausgeleuchtet waren – hat sich mittlerweile als eigener Stil etabliert. Es scheint, als hätten die Ideen des *Direct Cinema* das 20. Jahrhundert überdauert und Leacocks Ausspruch „Freedom! Screw the tripod! Screw the dolly!“ auch ein halbes Jahrhundert später nichts an Gültigkeit eingebüßt.

²⁰⁷ Nichols, Bill. *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991. (S. 38)

7. Quellenverzeichnis

7.1. Literaturverzeichnis

Albersmeier, Franz-Josef [Hg.]. *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, 1998.

Barchet, Michael. *Das amerikanische Direct Cinema: Dokumentarische Ästhetik und die Semantik der 16mm Filmtechnologie*. Frankfurt am Main: Johann-Wolfgang-Goethe Universität (Magisterarbeit), 1989.

Barnouw, Erik. *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*. Oxford: Oxford University Press, 1974.

Barsam, Richard Meran. *Nonfiction film: A Critical History*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

Beyerle, Monika. *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*. Frankfurt am Main: Campus-Verlag, 1991.

Beyerle, Monika. *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997.

Blumenstein, Gottfried. *Mr. Tambourine Man. Leben und Musik von Bob Dylan*. Berlin: Henschel Verlag, 1991.

Bordwell, David / Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. New York: Mc Graw-Hill, 2004.

Bredella, Lothar / Günther H. Lenz [Hg.]. *Der amerikanische Dokumentarfilm: Herausforderungen für die Didaktik*. Tübingen: Narr, 1994.

Büttner, Jean Martin. „Bob Dylans Verweigerung als List und Tücke.“ in: Honneth, Axel/ Peter Kemper/ Richard Klein [Hg.]. *Bob Dylan. Ein Kongress*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2007. (S. 251-271)

Calder-Marshall, Arthur. *The Innocent Eye: The Life of Robert J. Flaherty*. New York: Harcourt, Brace and World, 1963.

Cameron, Ian A. / Mark Shivas. „Interviews (Richard Leacock.)“ erschienen in: *Movie no. 8*, April 1963. (S. 16 – 18.)

Dallek, Robert. *John F. Kennedy: Ein unvollendetes Leben*. München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2003.

Detering, Heinrich. *Bob Dylan*. Stuttgart: Reclam, 2007.

Dylan, Bob. *Chronicles*. New York: Simon & Schuster, 2004.

Dylan, Bob. *Lyrics*. Stuttgart: Reclam, 2008.

Ellis, Jack C. *A History Of Film*. Needham Heights, Mass.: Allyn & Bacon, 1995.

Ellis, Jack C. *The Documentary Idea: A Critical History of English-Language Documentary Film and Video*. New Jersey: Prentice Hall, 1989.

Fielding, Raymond. *The American Newsreel 1911-1967*. Norman: University of Oklahoma Press, 1972.

Film Council of America [Hg.]. *Sixty Years of 16mm Film, 1923-1983*. Evanston, Ill.: Film Council of America. 1954.

Giebler, Sven. *Amerikanischer Dokumentarfilm: Einfluss des Dokumentarfilms auf die Bürgerrechtsbewegung der 60er Jahre in den USA*. Saarbrücken: Verlag Dr. Müller, 2008.

Hellmann, John. *The Kennedy obsession: the American myth of JFK*. New York: Columbia University Press, 1997.

Honneth, Axel. „Verwicklungen von Freiheit. Bob Dylan und seine Zeit.“ in: Honneth, Axel/ Peter Kemper/ Richard Klein [Hg.]. *Bob Dylan. Ein Kongress*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2007.

- Honneth, Axel/ Peter Kemper/ Richard Klein. „Einleitung.“ in: Honneth, Axel/ Peter Kemper/ Richard Klein [Hg.]. *Bob Dylan. Ein Kongress*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2007. (S.7 – 12)
- Hohenberger, Eva [Hg.]. *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, 1998.
- Issari, M. Ali. *Cinema Verité*. East Lansing: Michigan State University Press, 1971.
- Issari, M. Ali / Doris A. Paul. *What Is Cinéma Vérité?* Metuchen, N.J.: Scarecrow, 1979.
- Jacobs, Lewis. *The Documentary Tradition*. New York: Hopkinson and Blake, 1971.
- Kenney, Charles. *John F. Kennedy. The Presidential Portfolio*. New York: Public Affairs, 2000.
- Kracauer, Siegfried. „Die Errettung der physischen Realität.“ (1960). Erschienen in: Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films*, 1960. Zitiert nach: Albersmeier, Franz-Josef [Hg.]. *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, 1998. (S. 241-256)
- Krusche, Dieter. *Reclams Filmführer*. Stuttgart: Reclam, 1973.
- Levin, S. Roy. *Documentary Explorations*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1971.
- Mamber, Stephen. *Cinéma Verité in America. Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976.
- MacCann, Richard D. *The People's Films: A Political History of U.S. Government Motion Pictures*. New York: Hastings, 1973.
- Monaco, James. *Film Verstehen*. Hamburg: Rowohlt, 1980.
- Marcorelles, Louis. *Living Cinema*. London: George Allen and Unwin, 1973.
- Murphy, William T. *Robert Flaherty: A Guide to References and Resources*. Boston: G.K. Hall, 1978.
- Nichols, Bill. *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2007.
- Nowell Smith, Geoffrey [Hg.]. *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1998.
- Pennebaker, D.A. *Dont Look Back. A Film and Book by D.A. Pennebaker*. New York: Ballantine Books, 1968 /1996.
- Rosenthal, Alan [Hg.]. *The Documentary Conscience: A Casebook in Filmmaking*. Berkeley: University of California Press, 1980.
- Rosenthal, Alan [Hg.]. *The New Documentary in Action*. Berkeley: University of California Press, 1971.
- Rotha, Paul / Sinclair Road / Richard Griffith. *Documentary Film*. New York: Hastings, 1963.
- Roth, Wilhelm. *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München: Bucher, 1982.
- Sadoul, Georges. „Actualité de Dziga Vertov.“ erschienen in: *Cahiers du Cinéma Nr 24*, Juni 1963. (S. 23 – 31.)
- Santelli, Robert. *The Bob Dylan Scrapbook*. New York: Simon & Schuster, 2005.
- Saunders, Dave. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London: Wallflower Press, 2007.
- Schwaiger, Martina: *Rock 'n' Movies. Betrachtungen zu einer kulturellen Revolution in Musik und Film am Beispiel von Musikdokumentationen der 1960er*. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Wien: Universität Wien, 2008.
- Vertov, Dziga: „Kinoglaz“ (1924). in: Albersmeier, Franz-Josef [Hg.]. *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, 1998. (S. 51-53)
- Winkler, Willi. *Bob Dylan, ein Leben*. Berlin: Alexander Feist Verlag, 2001.
- Zuber, Sharon. *Re-Shaping Documentary Expectations: New Journalism and Direct Cinema*. Unveröffentlichte Dissertation. Williamsburg: College of William and Mary, 2004.

7.2. Filmverzeichnis

Dont Look Back. Regie, Schnitt, Kamera: D.A. Pennebaker. Mitarbeit: Howard Alk, Jones Alk, Ed Emshwiller. USA: Leacock Pennebaker Films, Pennebaker-Hegedus-Films, 1965. 16mm, s/w, 96'. Erschienen auf: *Dont Look Back* (DVD). USA: Pennebaker-Hegedus-Films, 2006.

Happy Mother's Day. Produktion, Regie, Schnitt, Kamera: Richard Leacock/Joyce Chopra. USA: Leacock Pennebaker Films, Pennebaker-Hegedus-Films, 1963. 16mm, s/w, 26'. Erschienen auf: *Happy Mother's Day* (DVD). USA: Pennebaker-Hegedus-Films, 2009.

Nanook of the North. Produktion, Drehbuch, Regie, Kamera: Robert Flaherty. USA: 1922. 35mm, s/w, 79'. Erschienen auf: *Nanuk der Eskimo* (DVD). Frankreich: 2000 ARTE France Développement, 1998.

Primary. Produktion, Drehbuch, Managing Editor: Robert Drew. Kamera: Richard Leacock, D.A. Pennebaker, Terence McCartney-Filgate, Albert Maysles. USA: Time-Life Broadcasting, 1960. 16mm, s/w, 53'. Erschienen auf: *The Robert Drew Collection: Primary* (DVD). USA: Drew Associates, 2003.

Primary Originators. Interview mit Robert Drew (1962). USA: Drew Associates, 2003, 16mm, s/w, 4'. Erschienen auf: *The Robert Drew Collection: Primary* (Docurama-DVD/Bonus-Material), USA: Drew Associates, 2003.

Primary People in 2000. Podiumsdiskussion, SunValley Center for Arts and Humanity (2003). USA: Drew Associates, 2003, digital, Farbe, 25'. Erschienen auf: *The Robert Drew Collection: Primary* (Docurama-DVD/Bonus-Material), USA: Drew Associates, 2003.

8. Anhang

8.1. Segmentierung von *Primary*

- 01 01.27 Titel, Hubert Humphrey im Gespräch mit einem Bauern, Humphrey im Bus, Humphreys Bus von außen
- 02 02.30 Kennedy auf dem Weg zur Bühne, frenetischer Beifall des Publikums, „Jackie“ in einer Profilaufnahme
- 03 04.11 Montage-Sequenz: Humphrey und Kennedy in ihren jeweiligen Wahlkampfbussen, Voice-Over-Kommentar
- 04 05.07 Kennedys Ankunft in Wisconsin, laufende Mädchen, Kennedy beim Händeschütteln
- 05 05.59 Kennedy hält eine Rede, aufmerksame Zuhörer
- 06 06.21 Telefonat, Sekretärin von „Kennedy Headquarters“ bei Vermittlung
- 07 07.35 Kennedy beim Händeschütteln, Autogrammeschreiben
- 08 08.35 Eine Gruppe von Akkordeon-Spielern, Humphrey beim Kaffeetrinken, Humphrey hält Rede
- 09 09.27 Schriftzug „Studio A“, Humphrey beim Radiointerview
- 10 09.40 Humphrey beim Verlassen des Studios
- 11 10.05 Radio-Moderator äußert sich über den Ausgang der Wahl
- 12 13.54 Humphrey beim Wahlkampf auf der Straße: Er verteilt Visitenkarten, schüttelt Hände, scherzt, stellt sich Journalistenfragen, etc.
- 13 14.54 Kennedy bei Vorbereitungen zu einem Foto-Termin
- 14 16.05 Porträtfoto von Humphrey auf dessen Bus, Gespräch zwischen Humphrey und seinem Wahlkampfteam im Auto, Bericht aus dem Radio über die Wahl, Humphrey schlafend im Auto
- 15 17.14 Kennedy wird von einer Schar junger Fans belagert und schreibt Autogramme
- 16 18.30 Humphrey wieder schlafend im Auto, Gespräch über Landwirtschaft
- 17 19.19 Humphreys Ankunft, er begrüßt seine Zuhörerschaft
- 18 23.40 Emotionale Rede von Humphrey, Nahaufnahmen der Zuhörer
- 19 25.49 Vorbereitungen zu einem TV-Auftritt: Humphrey unterweist seine Podiumspartner und den Regisseur
- 20 26.49 Ansprache von Kennedy auf TV-Bildschirm, geschäftiges Treiben in der Wahlkampfzentrale

- 21 28.00 Singende Zuschaueremenge in gespannter Erwartung, Durchsage, dass das Rauchen für die nächsten 20 Minuten verboten ist
- 22 30.43 Die Kennedys bahnen sich den Weg durch die Menge, frenetischer Jubel, Kennedys betreten die Bühne, singende Zuhörer
- 23 31.10 Jackie Kennedy hält eine kurze Rede, Nahaufnahme ihrer Hände
- 24 35.00 Nahaufnahmen von Jacqueline Kennedy, Rede von John F. Kennedy
- 25 35.40 Kurzauftritt und Rede von Robert Kennedy
- 26 37.40 Zuhörer verlassen den Saal, das Ehepaar Kennedy beim Händeschütteln
- 27 41.06 „Election day.“ Wahlzellen, Meinungsumfrage – Leute kommentieren ihre Wahlentscheidung, Montage-Sequenz von Füßen in Wahlzellen, Off-Stimme aus dem Radio mit ersten Hochrechnungen, Menschen beim Verlassen der Wahllokale
- 28 47.25 Montage-Sequenz: Beide Kandidaten in gespannter Erwartung auf den Wahlausgang: Humphrey beim Fernsehen an der Seite seiner Frau, Kennedy rauchend und zurückgezogen in einem Hotelzimmer
- 29 48.10 Beide Kandidaten machen sich auf den Weg zu einer lokalen TV-Station
- 30 48.40 Kurze Begegnung zwischen Humphrey und Kennedy, geschäftiges Treiben der Reporter, beide Kandidaten geben Interviews und schauen sich erste Ergebnisse aus den verschiedenen Wahlsprenkeln an
- 31 50.43 Die Kennedys werden von jubelnden und singenden Anhängern empfangen
- 32 52.20 Die Humphreys ziehen sich ihre Mäntel an und verlassen den TV-Sender
- 33 52.37 Nahaufnahme eines Autoaufklebers: „Humphrey President“, davonfahrendes Auto, Wahlkampfsong von Humphrey aus dem Off
- 34 53.05 Abspann, Wahlkampfsong von Kennedy aus dem Off

8.2. Segmentierung von *Happy Mother's Day*

- 01 00.14 Ein Foto der Fünflinge auf dem Schoß ihrer fünf älteren Geschwister
- 02 00.52 Die Fischers geben Reportern Interviews vor dem Krankenhaus
- 03 02.52 Mrs. Fischers Arzt tritt auf: Die Fünflinge in den Brutkästen sind zu sehen und werden einzeln vorgestellt
- 04 03.25 Luftaufnahmen von Aberdeen
- 05 04.15 Eine Parade: Mrs. Fischer und ihre Kinder sind im Publikum zu sehen

06	05.20	Mr Fischer, dessen Vater und die Kinder auf der Farm
07	06.35	Mrs. Fischer und ihre Kinder spielen in der Scheune mit jungen Katzen
08	07.14	Auf der Farm: Der „milk dispenser“ wird erklärt
09	07.45	Eine Journalistin vom <i>Ladies' Home Journal</i> trifft ein
10	07.52	Halbnahe von Mrs. Fischer wie sie nach links schaut
11	09.25	Ein Reporter von der <i>Saturday Evening Post</i> fotografiert die Fischers während sie in ihrem Ford fahren
12	11.24	Mrs. Fischer wird neu eingekleidet
13	12.28	Ein Fotograf macht im Vorhof der Farm Aufnahmen von den zahlreichen Geschenken für die Fischers
14	13.24	Interviewsequenz im Haus der Fischers
15	15.27	Eine Diskussion von Verantwortlichen der Gemeinde über die Auswirkungen der Fünfplingsgeburt für die Familie Fischer und Aberdeen
16	16.40	Mrs. Fischer wird auf die bevorstehende Parade vorbereitet
17	18.28	Bei einer Zusammenkunft von Gemeindevertretern werden die kommerziellen Möglichkeiten der Situation diskutiert
18	19.08	Im Krankenhaus: Die Fünflinge werden abgewogen
19	19.52	Der Tag der Parade: Aufbruchsstimmung im Haus der Fischers und Abfahrt
20	20.30	Eine „staged preview“ der Parade für die Presse
21	23.02	Beim Festbankett: Rede des Bürgermeisters, Auftritt einer Sängerin
22	26.00	Die Parade, der Abspann

8.3. Segmentierung von *Dont Look Back*

01	02.10	<i>Subterranean Homesick Blues</i> , Eingangs-Sequenz
02	02.25	Dylan backstage, singt <i>You will start oustanding...</i> , Titel, Dylan betritt die Bühne
03	03.53	Titelsequenz: <i>All I Really Want to Do</i> , Namen der Mitwirkenden, „London 1965“
04	05.05	Dylans Ankunft auf dem Londoner Flughafen
05	05.51	Pressekonferenz auf dem Londoner Flughafen
06	07.03	Pressekonferenz im Savoy Hotel
07	07.47	Fototermin Joan Baez

- 08 08.33 Fototermin / Interview Dylan
- 09 10.34 Im Hotelzimmer: Dylan mit Joan Baez, Alan Price und anderen, *Maggie's Farm* läuft als Platte, Gespräch über Donovan
- 10 11.43 Empfang bei CBS, Donovan wird erwähnt
- 11 13.11 BBC-Interview für *African Service*
- 12 14.39 Emshwiller-Archivmaterial: *Only a Pawn in Their Game*
- 13 16.23 Dylan auf der Bühne: *The Times They Are A-Changin'* und *To Ramona*
- 14 17.19 Ein Reporter übermittelt seinen Konzertbericht via Telefon
- 15 18.03 Dylan hat eine kurze Unterhaltung mit einer Gruppe von Fans
- 16 19.02 Streitgespräch rund um Albert Grossman wegen zuviel Lärms im Hotelzimmer
- 17 19.56 Baez und andere im Auto, ein Konzertbericht wird vorgelesen
- 18 21.58 Weibliche Teenager-Fans vor Dylans Hotel, dann gemeinsam mit ihm backstage
- 19 23.10 Dylan auf der Bühne *The Times They Are A-Changin'*, Tonprobleme, Perspektive backstage
- 20 23.35 Dylan und Anhang im Auto, *The Times They Are A-Changin'* im Radio
- 21 23.53 Konzerthalle, backstage vor dem Auftritt
- 22 26.54 Dylan singt *The Lonesome Death of Hattie Carroll*
- 23 27.40 Dylan backstage im Gespräch mit einer Gruppe junger Musiker
- 24 28.45 Dylan im Auto auf der Flucht vor Fans, im Off beginnt *Percy's Song*
- 25 36:02 Nachts im Hotelzimmer: Baez und Dylan singen und spielen, Baez: *Percy's Song, Love is Just Four Letter Word, Family Reunion*; Dylan: *Lost Highway, I'm So Lonesome I Could Cry*
- 26 36.47 Joan Baez, John Mayall und Dylan im Auto, Zeitungsschlagzeile: „Dylan digs Donovan“, Baez singt eine textlich veränderte Version von *It's All Over Now, Baby Blue*
- 27 37.58 Schild: Birmingham Town Hall; Baez, Dylan und Neuwirth backstage, Dylan betritt Bühne, Applaus aus dem Publikum
- 28 43.59 Schild: „Borough of Holborn, Denmark Street“; Albert Grossman und Tito Burns führen Verhandlungen wegen eines TV-Auftritts von Dylan
- 29 44.20 Dylan vor einem Musikladen, Werbung für *Subterranean Homesick Blues*; Dylan bewundert ausgefallene Gitarrenmodelle
- 30 45.55 Dylan am Klavier

- 31 46.09 Fans auf der Straße im Regen
- 32 54.04 Dylan in einer Diskussion mit dem Studenten Terry Ellis
- 33 55.38 Dylan backstage mit einer Politikergattin und ihren drei Söhnen
- 34 59.05 Alan Price und Dylan backstage kurz vor einem Konzert
- 35 60.10 Dylan auf der Bühne: *Don't Think Twice, It's All Right*
- 36 60.46 Dylan im Zug, Bahnhofsschild: „Manchester Vicoria“
- 37 61.05 Dylan auf der Bühne beim Soundcheck
- 38 62.08 Nach dem Konzert, Flucht durch einen unterirdischen Korridor zum Taxi
- 39 70.02 Party bei Dylan: Donovan und andere Musiker; Donovan-Schlagzeile auf einer Zeitung, Streit wegen eines Glases; Donovan singt *To Sing for You*, Dylan *It's All Over Now, Baby Blue*
- 40 70.36 London, Savoy Hotel: Allen Ginsberg, Donovan-Poster an der Wand, Schild: „All Tickets For Bob Dylan Sold Out“
- 41 71.06 Im Auto mit Dylans Tourneemanager, Gespräch über Donovan
- 42 71.55 Royal Albert Hall: Konzertvorbereitungen
- 43 72.08 Fans vor der Halle
- 44 73.25 Backstage, Dylan hat technische Probleme mit einer Mundharmonika, spielt Klavier
- 45 79.38 Interview mit einem Reporter von *Time Magazine*
- 46 80.17 Konzertbesucher strömen ins Foyer
- 47 81.10 Backstage, Nahaufnahme einer Uhr, Dylan erkundigt sich nach Donovan
- 48 81.24 Konzertbesucher beim Einlass
- 49 82.41 Dylan betritt die Bühne (vgl. Segment 2)
- 50 88.10 Dylan auf der Bühne, Ausschnitte mehrerer Songs:
The Times They Are A-Changin', *Talking World War III Blues*, Dylan macht Anspielung auf Donovan, T.S. Eliot-Zitat, Dylan-Ausspruch: „I'll let you be in my dream, if I can be in your dream“, *It's All Right Ma (I'm only Bleeding)*, *The Gates of Eden*, Publikum von der Seite, Dylan von hinten, Applaus
- 51 88.21 Kurzes Gespräch backstage
- 52 89.55 Dylan erneut auf der Bühne: *Love Minus Zero/No Limit*, seitlich gefilmt, später Zoom-Out von oben
- 53 91.57 Nach dem Konzert: Dylan, Grossman und Neuwirth im Taxi, dann Abspann

8.4. Abstract

In der vorliegenden Arbeit untersuche ich Narrationsformen und Filmsprache des *Direct Cinema*. Die Filme *Primary* (Robert Drew, 1960), *Happy Mother's Day* (Richard Leacock, 1963) und *Dont Look Back* (D.A. Pennebaker, 1967) stellen das Kernmaterial meiner Untersuchung dar und werden einer vertiefenden Analyse unterzogen.

Das *Direct Cinema* oder *Uncontrolled Cinema* hat seine Ursprünge um 1958 in Kanada und erlebte seinen Durchbruch in den 60er Jahren in den USA. Maßgeblicher Initiator war Robert Drew – Mitbegründer von *Drew Associates* – unter dessen Ägide die ersten Produktionen entstanden. Grundintention der Bewegung war es, eine völlig neue Form des Dokumentarfilms zu etablieren, die sich sowohl ästhetisch als auch inhaltlich, radikal von konventionellen Formen der damaligen TV-Berichterstattung abgrenzen sollte. Die Basis dafür war die Entwicklung einer neuen Kamera- und Tontechnik, die es erlaubte, Ereignisse unmittelbarer festzuhalten. Die Initiatoren versprachen sich davon eine unverfälschtere Form der Reportage. Hinsichtlich der Umsetzung einigten sie sich dafür auf mehrere Grundregeln. Zum einen sollte es möglichst keine Form der Inszenierung geben. Alles was sich vor der Kamera ereignet, soll das Filmteam aus der Warte des Beobachters einfangen und dabei möglichst wenig Einfluss nehmen. Das Wiederholen bzw. Inszenieren von Szenen galt ebenso als Tabu, wie das Führen von direkten Interviews. Der Zuschauer sollte das Gefühl bekommen nah und unmittelbar an einem Geschehen teilhaben zu können und dabei einen möglichst authentischen Eindruck zu erhalten.

Am Beginn der Arbeit, steht eine terminologische Standortbestimmung und eine filmtheoretische Einordnung von *Direct Cinema*. Im Rahmen der Filmanalysen werden anschließend folgende Fragestellungen behandelt: Welches waren die wichtigsten Prinzipien des *Direct Cinema*? Wie werden sie in den jeweiligen Filmen umgesetzt? Welche Rolle spielte die Entwicklung der Kamera- und Tontechnik im Zusammenhang mit der Umsetzung dieser Prinzipien? Wie funktionieren jeweils Erzählstruktur und Filmsprache? In welcher Form unterscheiden sich die Filme formal und inhaltlich von anderen Varianten der Film- und Fernsehberichterstattung?

Im Schlussteil meiner Arbeit werden die wichtigsten Erkenntnisse rekapituliert und ich gehe der Frage nach, in welcher Weise das *Direct Cinema* gegenwärtige Formen der TV-, Film- und Videoproduktion beeinflusst hat.

8.5. Curriculum Vitae

• Persönliche Informationen

Name	Simon Schennach
Geburtsort	Rum in Tirol
Geburtsdatum	20.01.1981

• Ausbildung und Qualifikation

09/2002 – 10/2010	Studium der Theater- Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
09/2004 – 06/2008	Berufsbegleitende Gestaltungsseminare, Kameraschulungen und Sprechtraining
07/2004 – 09/2004	Ausbildung zum Videojournalisten bei PULS TV, Wien: Kamera, Schnitt, Recherche, Text, Beitragsgestaltung
08/2001 – 05/2002	Sprachassistentz und Studium (Theater, Musik, Literatur) am Earlham College, Indiana, USA
02/2000 – 02/2001	Zivildienst bei der Lebenshilfe Wien
09/1991 – 06/1999	Bundesgymnasium Amerlingstraße, Wien: AHS-Matura (06/1999)
09/1987 – 06/1991	Volksschule Angergasse, Innsbruck