

Das Beobachtungsparadigma. Geschichte und Nachleben des direct cinema

Eva Hohenberger

Für den Neuen Dokumentarfilm der 1960er Jahre war die unmittelbare Vergangenheit eine Zeit der »Gefangenschaft«, so jedenfalls beschrieb Klaus Kreimeier die 1940er und 50er Jahre.¹ Gefangen war der Dokumentarfilm in seiner politischen Instrumentalisierung für oder gegen Faschismus und Krieg und später für oder gegen Amerika, resp. Sowjetunion. Gefangen war er auch in seiner unhandlichen Technik, vor allem bei der Tonaufnahme. Zwar war das magnetische Tonband ein Produkt des Zweiten Weltkriegs, aber es war zunächst schrankgroß und für den Dokumentarfilm kaum zu gebrauchen. Richard Leacock, 1948 Kameramann bei Robert Flahertys *LOUISIANA STORY* (USA 1948), berichtete von der »schauderhaften Qualität der Dialoge, die auf Schallplatten aufgenommen wurden«.² Sieben Jahre später, bei den Dreharbeiten zu *LES MAITRES FOUS* aus dem Jahr 1955, wurde laut Regisseur Jean Rouch zwar eines der ersten tragbaren Tonbandgeräte benutzt, die Qualität reichte aber für kaum mehr als Atmo, und Rouch sprach die Originaldialoge später auf Französisch ein.³ In Deutschland verblieb der Dokumentarfilm ästhetisch in der Tradition des Ufa-Kulturfilm; zwar war die Welt größer geworden, aber sie wurde den Zuschauern nahe gebracht wie ehemals, mit einem allwissenden off-Kommentar.⁴

1 Kreimeier, Klaus: »Dokumentarfilm 1892-1992. Ein doppeltes Dilemma«, in: Wolfgang Jacobsen/ Anton Kaes/Hans-Helmut Prinzler (Hg.), *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1993, S. 394.

2 Zitiert nach Roth, Wilhelm: *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München/Luzern: Bucher 1982, S. 11.

3 Potts, James: An Interview with Jean Rouch, in: *Educational Broadcasting International* 11/2 (1978), S. 76.

4 Nur als Beispiel sei hier der preisgekrönte Film *Panamericana. TRAUMSTRASSE DER WELT* (D 1958 und 1962) genannt, der 1968 in einer Gesamtfassung in die Kinos kam: »Die Menschen, die an dieser Straße wohnen, kommen in diesem Breitwand-Reisebericht nur als Fremdenverkehrsbetreuer für eilige Autofahrer vor. Der Text des Sprechers, der mit pathetischen Worten nur so um sich wirft, glaubt, da es sich um Amerika handelt, mit Superlativen nicht sparen zu dürfen. Auch die Musik erschlägt die oft starken Bilder mit bombastischen Effekten, mit Engelschören und Orgeltönen.« – *Die Zeit* vom 10. Juli 1958.

1. Beobachtung mit leichter Technik

Das *direct cinema* erschien daher vielen als Revolution; der Name stand und steht für eine technisch möglich gewordene Beobachterposition und für die damit einhergehenden Versprechen von Unmittelbarkeit, Dabeisein und Wahrheit. Allerdings sollten die technischen Bedingungen nicht als determinierend betrachtet werden; die Pioniere des *direct cinema* entwickelten sie mit, was bedeutet, dass sie genaue Vorstellungen davon hatten, wozu sie welche Technik brauchten.⁵ Vor allem sollte die schon im Zweiten Weltkrieg benutzte 16mm- Technologie mit der Tonaufnahme direkt verbunden werden. Dieser Synchronisation galten zahlreiche technische Experimente, angefangen von einer Kabelverbindung zwischen Tonband und Kamera bis hin zur quartzgesteuerten Synchronisation, die Ton und Bildaufnahme räumlich voneinander trennte und somit freier voneinander agieren ließ. Neu waren vor allem das tragbare Tonband, die berühmte Nagra,⁶ sowie die kleinen Krawattenmikrofone, die sich die Gefilmten einfach ansteckten und mit der Nagra am Körper herumlaufen konnten wie sie wollten. Jean Rouch und Edgar Morin stellten die neue Technik in *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* (F 1960) geradezu aus, als sie Marceline Loridan mit großer Handtasche auf der Straße gehend aus einem Auto heraus filmten, das sich von ihr zunehmend entfernte, sie also im Bild immer kleiner wird, während man in gleichbleibender Lautstärke und Tonqualität ihrem intimen Zwiegespräch mit ihrem toten Vater zuhört. Mit dieser so genannten »leichten« Technik gehen unmittelbar zwei unterschiedliche Ansprüche und Richtungen des Neuen Dokumentarfilms einher: die eine, die man eben *direct cinema* nennt, begnügt sich mit dieser Möglichkeit synchroner Ton- und Bild-Aufzeichnung, während die andere, das frankophone *cinéma vérité*, sofort auf die Reflexivität dieses Tuns setzt, also gleich in eine Beobachtung zweiter Ordnung eintritt. Der namensgebende Film dieser Bewegung war ebenfalls *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ*, den seine beiden Regisseure als »Experiment« einer neuen »Filmwahrheit« bezeichneten, für die sich das Leben der Mitwirkenden unmittelbar mit dem Prozess des Filmens verbunden habe, der Film also im Prozess seiner Entstehung »gelebt« worden sei. Heute ist er aus keinem anderen Grund mehr interessant, weil er dieses Selbstreflexivwerden in rhetorische Figuren umsetzt, die damals neu, heute zur Selbstverständlichkeit geworden sind: Die Filmemacher unterhalten sich mit den ProtagonistInnen und miteinander über ihr Projekt,

⁵ Bekannt wurde die Zusammenarbeit von Jean Rouch mit dem Kameramann Michel Brault, der aus Kanada die ersten Ansteckmikros nach Frankreich brachte und mit Jean-Pierre Beauviala, dem Entwickler der Aaton Kamera. Auch die Amerikaner nutzten diese Kamera.

⁶ Gilles Marsolais listet die Entwicklungen von Kamera und Tonband auf; danach entwickelte Nagra zwischen 1953 und 1972 fünf unterschiedliche Modelle. Siehe Marsolais, Gilles: *L'aventure du cinema direct*, Paris: Les 400 Coups 1974, S. 224.

die ProtagonistInnen sehen und kommentieren den fertigen Film, und wir, die FilmzuschauerInnen beobachten in dritter Ordnung sowohl einen Film als auch dessen Reflexion durch alle Beteiligten.

Im Gegensatz dazu betreibt das *direct cinema* eine Beobachtung erster Ordnung und tritt damit in ein »Feld« ein, das bisher dem Journalismus auf der einen, und der empirischen Sozialforschung auf der anderen Seite vorbehalten war. Beide beruhen auf der unmittelbaren Beobachtung und damit der Teilnahme des Journalisten oder Sozialwissenschaftlers an einem Geschehen vor Ort. Der Journalist berichtet, was er gesehen hat, und der empirisch arbeitende Sozialwissenschaftler adaptiert die Methode der »teilnehmenden Beobachtung« von der Ethnologie und beobachtet seine eigene Gesellschaft wie ein Fremder. Auch die Vertreter des *direct cinema* sahen sich in erster Linie als »Beobachter und vielleicht als Teilnehmer, die versuchen, das Wesentliche dessen zu erfassen, was um sie herum passiert, indem sie auswählen und zusammenstellen, aber niemals das Ereignis kontrollieren.«⁷

Die Bevorzugung des Aufnahmeprozesses gegenüber allen anderen Verfahren der Filmproduktion sowie die selbst auferlegten Regeln, weder künstliches Licht einzusetzen, noch Interviews zu führen oder extradiegetische Musik zu nutzen, setzte nicht nur die Beobachtung zentral, sondern auch die Vorstellung, die gefilmte Realität enthalte ihre Bedeutung in sich und teile diese auch dem Zuschauer mit, wenn sich der Filmende der gefilmten Situation nur unterordne und dem Zuschauer die Möglichkeit virtueller Anwesenheit – »the feeling of being there«, wie Leacock gerne sagte⁸ – eröffne.

2. Gestehen und Beobachten

Diese unterstellte Nicht-Intentionalität unterscheidet die Methode der Beobachtung im *direct cinema* von den Beobachtungssituationen der Wissenschaften, die gezielt eine Fragestellung verfolgen. Dennoch kann von einer Parallelentwicklung insofern ausgegangen werden, als sich die Beobachtung, die in den Naturwissenschaften schon länger selbstverständlich war, jetzt auch in vielen Bereichen der Sozialwissenschaften als legitim durchsetzt und zum Nachfolgeparadigma der von Michel Foucault immer wieder zitierten »Geständnispraktiken« wird: »Auf jeden Fall«, schreibt Foucault,

⁷ Leacock, Richard: For an Uncontrolled Cinema, in: Film Culture 22/23, 1961, S. 25. Online unter: www.ubu.com/papers/leacock_richard-uncontrolled_cinema.html vom 3.1.2019.

⁸ So auch der Titel einer autobiografischen Notiz: Leacock, Richard: A Search for the Feeling of Being There (1997).<http://mf.media.mit.edu/courses/2006/mas845/readings/files/RLFeeling%20of%20Being%20There.pdf> vom 3.1.2019.

ist das Geständnis neben den Ritualen der Probe, neben der Bürgschaft durch die Autorität der Überlieferung, neben den Zeugenaussagen, aber auch neben den gelehrteten Verfahren der Beobachtung und Beweisführung im Abendland zu einer der höchstbewerteten Techniken der Wahrheitsproduktion geworden.⁹

Foucault hat diese Geständnispraktiken von der katholischen Beichte an bis zur Entstehung moderner Wissenschaften verfolgt, in der Medizin, der Psychologie, der juristischen Verfolgung von Straftaten, in der Erforschung der Sexualität. Den gesellschaftlichen Zusammenhang zwischen der Produktion von Wissen und der Ausübung von Macht fasste er in den Terminus der »Disziplinargesellschaft«, die vor allem in Bentham's Panopticon Gestalt annahm: »Das Panopticon [...] programmiert auf der Ebene eines einfachen und leicht zu übertragenden Mechanismus das elementare Funktionieren einer von Disziplinarmechanismen vollständig durchsetzten Gesellschaft.«¹⁰ Deleuze überführte die Disziplinargesellschaftlich in die »Kontrollgesellschaft«, die Individuen nicht mehr nur institutionell (in Gefängnissen, Kliniken oder Psychiatrien) ausschließt, sondern auf einer Inklusion unter den Bedingungen ständiger Beobachtung beruht.¹¹ Heute muss der Gefangene nicht mehr unbedingt eingekerkert werden, er bekommt eine elektronische Fußfessel, und auch der Homosexuelle wird nicht mehr psychiatrisch ausgesondert, sondern über statistisch normalisierende Verfahren als mögliche sexuelle Variante gesellschaftstauglich. Die neuen Techniken der Kontrollgesellschaften machen »Geständnisse« nicht überflüssig, aber sie werden jetzt dem Körper unmittelbar »abgelauscht«.¹² Der Körper selbst produziert jene Daten, die ausgewertet und den Individuen zur Selbstkontrolle rückgespielt werden. Die Individuen beobachten sich also selbst und adjustieren sich an einer statistischen Normalität.¹³ Man könnte diesen Prozess auch Liberalisierung nennen: Staatliche und wissenschaftliche Eingriffe erfolgen dezenter und implizit pädagogisch, das Individuum passt sich freiwillig an und arbeitet aktiv mit.

Obwohl an Bildern durchaus interessiert, hat Foucault ihrem Stellenwert in den Praktiken der Wissensproduktion kaum Aufmerksamkeit geschenkt, aber

9 Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983, S. 76.

10 Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 268. Zum Begriff der Disziplinargesellschaft vgl. ebd., S. 269.

11 Deleuze, Gilles: »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften«, in: ders.: *Unterhandlungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 254-262.

12 Auf dieses Paradigma gründet Linda Williams ihre Theorie des pornografischen Films. Vgl. Dies.: *HardCore. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*, Frankfurt a.M.: Stroemfeld 1995.

13 Siehe Link, Jürgen: *Versuch über den Normalismus*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.

seine Studien lassen sich durchaus auf sie ausweiten.¹⁴ Für die Sexualität beispielsweise lässt sich der Übergang auch zur visuellen Kontrolle gut nachweisen. Selbst wenn Kinsey, der erste Sexualwissenschaftler, der in den 1940er Jahren empirisch einen Ist-Zustand erfasste, auch filmische Dokumente einsetzte, arbeitete er doch überwiegend noch mit Interviews. Masters und Johnson, seine legitimen Nachfolger, haben zehn Jahre später nicht nur verschiedene Messungen während des Geschlechtsaktes vorgenommen,¹⁵ sondern sexuelle Akte auch gefilmt, und heute müssen Probanden den Geschlechtsakt in der Computertomografie-Röhre durchführen, damit neben den Genitalien auch das Gehirn ins Blickfeld kommt.

Christof Decker hat diese Entwicklung als definitiven Durchbruch eines Beobachtungsparadigmas beschrieben, das es von nun an erlaubt, alles und jedes zu sehen und filmisch aufzuzeichnen.¹⁶ Das Medium, das die Dauerbeobachtung nach dem Zweiten Weltkrieg institutionalisiert und in den Alltag integriert, ist das Fernsehen, und mit ihm erfolgt schrittweise auch die technische Ablösung des Zelluloidstreifens durch das Magnetband.¹⁷ 1961 wird der Eichmann-Prozess in Jerusalem von vier amerikanischen Videokameras gefilmt und täglich eine Stunde lang über einen kleinen US-amerikanischen Fernsehsender ausgestrahlt.¹⁸ Am Ende des Jahrzehnts, im Jahr 1969, wird die Übertragung der Mondlandung weltweit zu einem Ereignis, bei dem Millionen Zuschauer stundenlang den Kontrollaufzeichnungen der NASA folgen. Zu denken wäre aber auch an das berühmt gewordene »Stanford Prison Experiment«, geplant und durchgeführt von dem Psychologen Philipp Zimbardo, der 1971 studentische Probanden per Losverfahren in Häftlinge und Wärter teilte und in eine Filmkulisse setzte, die ein Gefängnis darstellte, während er selbst dem Versuch fasziniert auf einem Monitor zuschaute, bevor er die ausbrechende Gewalt beendete.¹⁹

Die 1960er Jahre sind also das Jahrzehnt der Durchsetzung bildtechnischer Beobachtung, teils noch mit Filmmaterial, teils auch schon mit Video, in den Sozialwissenschaften ebenso wie im Alltag. Und diese Durchsetzung wird reflektiert, indem die avancierteren Teilnehmer sie selbst beobachten. Im Film wird das

14 Vgl. Maassen, Sabine et al. (Hg.): *Bilder als Diskurse. Bilddiskurse*. Weilerswist: Velbrück 2006.

15 Masters, William/Johnson, Virginia: *Die sexuelle Reaktion*, Reinbek: Rowohlt 1970.

16 Decker, Christof: *Die ambivalente Macht des Films. Explorationen des Privaten im amerikanischen Dokumentarfilm*, Trier: WVT 1995.

17 Der Philosoph Stanley Cavell bezeichnet deshalb die Wahrnehmung des Fernsehens als »monitoring«, also als Überwachung, und schreibt ihr einen trostreichen Effekt zu: Die Welt wird weitergehen, auch wenn wir sterben. Siehe Cavell, Stanley: »Die Tatsache des Fernsehens«, in: Ralf Adelmann et al. (Hg.), *Grundlagenexte zur Fernsehwissenschaft*, Konstanz: UVK 2002, S. 144ff.

18 Siehe Wiewioraka, Annette/Lindeberg, Sylvie (Hg.), *Le moment Eichmann*, Paris: Albin Michel 2016.

19 Reichert, Ramon: *Im Kino der Humanwissenschaften. Studien zur Medialisierung wissenschaftlichen Wissens*, Bielefeld: transcript 2007, S. 247ff.

cinéma vérité zum Reflexionsmedium, in den Sozialwissenschaften sind es Kybernetik und Systemtheorie. Auch die soziologische Rollentheorie, die zeitgleich mit dem *direct cinema* entsteht, rekurriert auf Medienerfahrungen: »Wir alle spielen Theater« heißt das bekannte Buch des Soziologen Erving Goffmann aus dem Jahr 1959,²⁰ der sich der Beobachtung von Mikroverhalten widmete, eben jenem alltäglichen Verhalten, das mit dem Fernsehen jedem zur Beobachtung angeboten wird. Auf die veränderte Medienlage reagieren ebenfalls Studien der Proxemik von Edward Hall²¹ oder Paul Ekmans Notationssystem zur Dechiffrierung der Mimik.²² Letzteres zeigt wiederum gut die Ambivalenz von Beobachtung und Kontrolle. Ganz praktisch richtet sich Ekman an Schauspieler wie an Geheimdienste; den einen bringt er die »richtige« Mimik bei, den anderen hilft er bei der Dechiffrierung kleinstter Veränderungen der Gesichtsmuskulatur. Dass ihm mit der Fernsehserie *LIE TO ME* (USA 2009) schließlich ein Denkmal gesetzt wurde, an dessen Drehbuch er selbst maßgeblich beteiligt war, schließt einen medialen Kreislauf, der sich von der ersten Großaufnahme des menschlichen Gesichts, das die frühe Filmtheorie so faszinierte, bis zu dessen wissenschaftlicher Überwachung und Dechiffrierung erstreckt.

3. Beobachtungsordnungen

Das ist aus meiner Sicht der gesellschaftliche und wissenschaftliche Kontext, in den das *direct cinema* einzuordnen ist: es gehört einer Gesellschaft an, die sich selbst in der Dauerbeobachtung wahrzunehmen lernt, eine panoptische Gesellschaft, wie Foucault vielleicht gesagt hätte, die sich selbst im Bild kontrolliert und kaum einen Bereich kennt, der dem Bild verschlossen bliebe, es sei denn, Eigentumsrechte stehen dem Filmen entgegen. Es ist auch eine Gesellschaft, die das Beobachtetwerden in Form von Prominenz positiv sanktioniert, einem reinen Medienphänomen, das in der Kunst vor allem von Andy Warhol reflektiert wurde, der jedem ein Recht zuschrieb, gefilmt und damit berühmt zu werden.

Das Dauerbeobachten und -filmen hat daher von Anfang an zwei miteinander verbundene Aspekte: es überwacht und kontrolliert, aber es sanktioniert

²⁰ Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München/Zürich: Piper 1969.

²¹ Hall, Edward: *Die Sprache des Raumes*, Düsseldorf: Schwann 1976 [orig. 1966]. Neben Interviews setzte Hall Filmaufnahmen ein, um zu erforschen, wie in unterschiedlichen Kulturen Warteschlangen gebildet werden oder sich Menschen auf eine bereits von einer Person besetzte Parkbank setzen.

²² Ekman, Paul: *Gefühle lesen – Wie Sie Emotionen erkennen und richtig interpretieren*, Heidelberg: Springer 2004. Siehe auch die Website der Paul Ekman Group <https://www.paulekman.com/about/about-paul-ekman-group-llc> vom 4.2.2019.

auch positiv in Form der Prominenz, die sich in Macht und Geld verrechnen lässt. Immer wieder ist zu lesen, dass John F. Kennedy der legitime Nachfolger Roosevelts darin war, die Medien souverän für sich einzusetzen. Sprach Roosevelt noch durchs Radio zu den Bürgern, so trat Kennedy im Fernsehen auf und ließ sich auch als Privatmann filmen. Der Journalist und Produzent Robert Drew, der am Aufstieg des *direct cinema* wesentlichen Anteil hatte, war ein Verehrer Kennedys und einer seiner ersten Filme war *PRIMARY* (USA 1960), eine Reportage über den Vorwahlkampf des Demokraten Kennedy gegen seinen parteiinternen Widersacher Humphrey. Jeweils ein kleines Team um Richard Leacock und Albert Maysles folgte den Kandidaten bei ihren verschiedenen Auftritten, wobei die beiden Kameramänner das später ironisch so genannte »Hinterkopf-Kino« inaugurierten, indem sie den Personen einfach folgten, die Kamera auf der Schulter oder gleich über den Kopf gehoben. Mit dem Fernsehen waren die Produktionen Drews insfern von Anfang an verknüpft, als dieses Auftraggeber und Abnehmer war, und daher stehen sie in der langen Tradition der journalistischen Reportage.²³

Andererseits gibt es im *direct cinema* auch eine Linie, die auf die Soziologie verweist. Ich meine insbesondere die Filme von Frederick Wiseman,²⁴ die sich auf institutionelle Abläufe konzentrieren und genau deshalb in der Organisationssoziologie als Anschauungsmaterial genutzt werden.²⁵ Wisemans Filme, die wie die Leacocks und all der anderen durch teilnehmende Beobachtung mit Kamera und Tonband entstehen, lassen diese in der Montage allerdings hinter sich und werden analytisch. Das soll heißen, dass ihre »Mosaik-Struktur«²⁶ der Chronologie der Beobachtung nicht mehr folgt, sondern der zeitliche Ablauf gegenüber einer Typik der beobachteten Situationen in den Hintergrund tritt und auch Personen nur noch insoweit interessieren, als sie in Situationen auftreten, die nicht in erster Linie sie selbst kennzeichnen, sondern die ungeschriebenen Regeln der jeweils beobachteten Einrichtung.

Bei den Brüdern Maysles wiederum, die beide Psychologen waren, sind die Individuen wieder wichtiger als die Situationen, in denen sie sich befinden. Dies gilt vor allem für die Filme, die bekannt geworden sind wie die Komödie *GREY GARDENS* um Mutter und Tochter Beales (USA 1975) oder *SALESMEN* (USA 1969).

23 Robert Drew produzierte die ersten *direct cinema*-Filme für die Reihe »Close Up!« von ABC. Für *Primary* arbeiteten u.a. Leacock (Kamera), Maysles (Kamera) und Pennebaker (Kamera und Schnitt).

24 Für den deutschen Kontext könnte man hier auch an einige der beobachtenden Dokumentarfilme von Harun Farocki denken, etwa an seine Studie über die Präsentation einer Werbekampagne vor einem Kunden *DER AUFTRITT* (D 1996).

25 Scherer, Robert/Baker, Bud: Exploring Social Institutions through the Films of Frederick Wiseman, in: *Journal of Management Education* 23/2 (1999).

26 Nichols, Bill: Die Dokumentarfilme von Frederick Wiseman. Theorie und Struktur, in: Eva Hohenberger (Hg.), Frederick Wiseman. Kino des Sozialen, Berlin: Vorwerk8 2009 [org. 1981].

über vier Bibel-Verkäufer, die sich in einem permanenten Wettkampf um Absatzzahlen und Belobigungen befinden. Allerdings wurden diese beiden Filme auch schnell zur Zielscheibe heftiger Kritik. *SALES MEN* folgt phasenweise der Dramaturgie eines Spielfilms, in dem Paul Brennan, einer der vier Verkäufer, zum traurigen Antihelden wird, weil er zunehmend weniger verkauft. Einmal sieht man ihn in einer Parallelmontage im Zug, während bereits ein Meeting stattfindet, bei dem andere Vertreter optimistisch ihre Verkaufsziele präsentieren. Etwas später ist auch Paul dort zu sehen, so dass die optimistischen Ankündigungen seiner Kollegen wie eine Vorahnung seines kommenden Misserfolgs erscheinen. Jahre später erfuhr *SALESMAN* in Deutschland gleichsam ein Remake: *DIE BLUME DER HAUSFRAU* von Dominik Wessely (D 1998) folgt vier Vertretern der Staubsaugerfirma Vorwerk bei ihren Hausbesuchen, und wieder wird einer der Verlierer sein.

Die Beobachtung erster Ordnung, die alle diese Filmemacher auszeichnet, kann also durchaus verschiedene Ausprägungen annehmen: sie kann in eine ausgeweitete Reportage münden, sich auf institutionelle Regeln fokussieren oder auf die Psychologie der ProtagonistInnen. Klaus Wildenhahn, von den 1960er Jahren bis in die 1980er Jahre hinein Redakteur beim NDR und prominentester Vertreter und Fürsprecher des *direct cinema* in Deutschland, machte in seiner Auseinandersetzung mit dessen US-amerikanischen Vertretern bereits in den 1970er Jahren auch auf potenzielle Probleme des Beobachtens aufmerksam: So schrieb er, dass man die Methode nicht auf das Privatleben von Menschen anwenden solle, da man damit einen Voyeurismus befördere, der sich erstens ethisch verbiete und der zweitens auch politisch nicht sinnvoll sei.²⁷ Und selbst Leacock zeigte sich »überzeugt, daß die neuen Techniken in einem Überangebot von Voyeurismus, Schlüssellochstücken und jeder anderen Art von Fehlleistung resultieren werden.«²⁸ Diesem befürchteten Voyeurismus haben sich in der Nachfolge des *direct cinema* nicht nur Filmemacher verschrieben, sondern vor allem das Fernsehen, das die mitlaufende Dokumentation von Privatleben schließlich mit fiktionalen Formaten kreuzte. Bekanntestes Beispiel für solche Hybridformen ist sicherlich die *reality soap*, die in den USA 1973 mit dem Mehrteiler *AN AMERICAN FAMILY* beginnt und in Deutschland 1989 mit der Serie *DIE FUSSBROICHS* (WDR, 1989-2001).

All dies zeigt, dass eine nur auf Kinofilme fokussierte Historiografie der Komplexität wechselseitiger Bezugnahmen nicht angemessen ist; Filme aus Filmen alleine zu erklären, ist in einer medialisierten Welt mit Presse, Funk und Fernsehen schon für die 1960er Jahre nicht mehr möglich. Ganz im Gegenteil verschränken sich hier unterschiedlichste Traditionslinien und kreuzen sich ästhetische wie wissenschaftliche Strategien und Methodologien, die sich im Fall des *direct cine-*

27 Wildenhahn, Klaus: Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Lesestunden, Frankfurt a.M.: Kommunales Kino 1975, S. 159.

28 Zitiert nach K. Wildenhahn: Über synthetischen und dokumentarischen Film, S. 162.

ma auf den Begriff der Beobachtung und natürlich des Abhörens bringen lassen. Wie auch immer die Filme im Einzelnen gestaltet wurden, so galt als gemeinsame Programmatik, die Welt so sein zu lassen, wie sie ist, keine Reenactments und keine Interviews mehr zu machen, sondern mit Kamera und Nagra den Ereignissen folgen oder Teil des Ereignisses zu sein, einfach nur beobachten und zuhören.

4. Was aber bedeutet »beobachten«?

Beobachten ist zunächst eine Tätigkeit des Alltags. Wir alle beobachten; Kinder beobachten ihre Eltern und lernen daraus, wie man sich verhält. Beobachten ist aber auch eine wissenschaftliche Methode; Naturwissenschaftler beobachten Experimentalanordnungen oder natürliche Gegebenheiten, Sozialwissenschaftler ebenfalls, wobei die von ihnen beobachteten Geschehnisse als soziale immer schon präformiert sind. Wissenschaftler beobachten genauer, zielgerichtet und vielfach eben Anordnungen, die sie selber, oft unter Einschluss von Technik eingerichtet haben. Beobachten bedeutet in jedem Fall zunächst einmal eine Selektion, dann eine Positionierung und schließlich das Verhältnis eines Subjekts zu einem Objekt. Der Beobachter entscheidet, was er beobachtet (Selektion) und von wo aus er beobachtet (Position). Im Akt der Beobachtung wird das Beobachtete zum Objekt, auch dann, wenn es sich um Subjekte handelt. Immerhin will der Ethnologe weniger über individuelle Eigenschaften erfahren als über typisches Handeln in bestimmten Situationen, ebenso wie der Soziologe, wenn er wissen will, wie wir uns in einem Fahrstuhl verhalten oder in einem Zoo.

Während aber Kinder durch Nachahmung des Beobachteten lernen, ohne zuerst zu fragen, ob das, was sie beobachten, richtig oder ihr Akt des Beobachtens moralisch legitim ist, stellen sich Wissenschaftler solche Fragen durchaus.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts griff Albert Einstein metaphorisch auf die Schilderung einer Beobachtungssituation zurück, um zu fragen, wie die Physik zu objektiven Erkenntnissen über die Welt kommen kann, wenn zwei Beobachter ein Phänomen unterschiedlich wahrnehmen. Er positionierte seine ausgedachten Beobachter an verschiedenen Orten und in unterschiedlichen Positionen; der eine saß in einem sich bewegenden Zug, der andere stand in der Nähe des Bahndamms. Beide beobachteten zwei Blitze. Der eine hielt die Blitze für gleichzeitig, der andere sah sie nacheinander.²⁹ Was aber war richtig? Einstein kam zu dem Schluss, dass beide Beobachter Recht hatten, da der eine sich im Zug bewegte und der andere stand. Trotzdem ist das physikalische Wissen für Einstein objektiv, da er aus beiden Beobachtungen eine dritte machte, indem er die Beobachter be-

²⁹ Einstein, Albert: Über die spezielle und allgemeine Relativitätstheorie (allgemeinverständlich), Braunschweig: Vieweg und Teubner 1920, S. 15.

obachtete und ihre Beobachtungen in einer wiederum objektiv gültigen Theorie zusammenfasste, nämlich der Relativität von Raum und Zeit.

Einen Schritt weiter ging später die Quantenphysik in der Beobachtung von Elektronen. Elektronen lassen sich nur beobachten, indem man sie mit Licht beschießt, dann aber wirkt das Licht auf das Elektron ein. Die Methode der Beobachtung verändert also das beobachtete Objekt. Die Quantenphysik beobachtete wie Einstein ihre eigenen Beobachtungen, kam aber zu anderen Schlüssen. Da sich das Licht je nach Experimentalanordnung einmal als Welle und einmal als Teilchen verhielt, stand sie zunächst vor dem gleichen Problem. Anstatt den Widerspruch theoretisch aufzulösen, lässt ihn die Quantenphysik jedoch bestehen und ist daher in ihrer Schlussfolgerung radikaler als Einstein.³⁰ Insofern jedes Ergebnis von Beobachtung von der Art der Beobachtung ebenso abhängt wie vom beobachteten Objekt, müssen sich selbst die Naturwissenschaften mit der Relativität von Wahrheit oder einer Vielzahl möglicher Wahrheiten arrangieren.

Für die Sozialwissenschaften konstatierte der Soziolinguist William Labov in den 1970er Jahren Analoges: »Ziel linguistischer Erforschung der Sprachgemeinschaft ist herauszufinden, wie Leute sprechen, wenn sie nicht systematisch beobachtet werden; wir können diese Daten jedoch nur durch systematische Beobachtung finden.«³¹ Labov nannte dies das »Beobachterparadoxon«,³² das, stellt man in Rechnung, dass seine Datenerhebung per Tonband erfolgte, dem »medialen Apriori« der Medienwissenschaften durchaus nahe steht. Die meisten empirisch arbeitenden Sozialwissenschaftler weichen solcher Erkenntnis allerdings bis heute aus und halten sich dank Statistik und Wahrscheinlichkeitsrechnung an der Fiktion einer mathematisch fundierten Wahrheit fest. Immerhin beobachten sie nach wie vor überwiegend in der ersten Ordnung und liefern der Gesellschaft, vor allem aber der Politik, die notwendigen Daten. Einzig der Konstruktivismus kann für sich in Anspruch nehmen, den Naturwissenschaften gefolgt zu sein und in die Beobachtung zweiter Ordnung gewechselt zu haben. Aber Konstruktivismus gibt es mehrere und sie unterscheiden sich in ihren Schlussfolgerungen wie Einstein und die Quantenphysik: für die einen sind wahre Aussagen über die soziale Welt möglich, für die anderen entstammen alle Aussagen über die Welt gedanklichen Konstruktionen, deren Wahrheit in der Welt nicht aufweisbar ist. Niklas Luhmann, der sich selber einen »operationalen Konstruktivisten« nannte, war davon überzeugt, dass es Systeme wirklich gibt; »radikale Konstruktivisten« wie Heinz Förster dagegen halten jede Theorie für eine Konstruktion eigenen Rechts

³⁰ Heisenberg, Walter: Änderung der Denkstruktur im Fortschritt der Wissenschaft, in: ders.: Schritte über Grenzen. Gesammelte Reden und Aufsätze, München/Zürich: Piper 1984, S. 242.

³¹ Labov, William: »Einige Prinzipien linguistischer Methodologie«, in: ders.: Sprache im sozialen Kontext, Bd.2, Königsstein: Athenäum 1978, S. 200.

³² Labov, William: Sprache im sozialen Kontext, Bd.1, Königsstein: Athenäum 1978, S. 271.

und verneinen jede Möglichkeit einer Verifikation außerhalb der selbst gesetzten wissenschaftlichen Kriterien.

Was aber hat das mit dem *direct cinema* zu tun? Ging es ihm je um wahre Aussagen über die Welt? Wollte es jemals objektiv sein? Ich denke ja, zumindest in ihren programmaticischen Texten haben sich die amerikanischen Filmemacher so geäußert. Nach der »Gefangenschaft« des Dokumentarfilms in den jeweiligen politischen Systemen wollten sie die Welt so zeigen, wie sie ist, und es den ZuschauerInnen überlassen, welche Schlüsse sie daraus ziehen. Alles andere galt ihnen als »Propaganda«.

5. Wie aber ist die Welt?

Der kurze Streifzug durch die wissenschaftliche Diskussion über den Status des Beobachters hat immerhin erbracht, dass eine Beobachtung erster Ordnung diese Leistung weder erbringen noch garantieren kann, die Welt so zu zeigen, wie sie ist. Jeder beobachtet, was er beobachtet, und jeder muss damit rechnen, dass der andere die gleiche Welt anders sieht. Und so haben Beobachter zweiter Ordnung auch bald festgestellt, dass die Klassiker des *direct cinema* nicht nur der Wirklichkeit folgten, sondern ebenso einer Dramaturgie, die zutiefst durchdrungen war von der Ideologie des Wettbewerbs und der Vorstellung, dass es jeder im fairen Kampf zu etwas bringen kann. Sie sind also dem typischen *american dream* gefolgt, der Erfolg all jenen in Aussicht stellt, die sich wirklich anstrengen.³³

Das Team um Drew wählte Wettbewerbssituationen aber auch deshalb aus, um Interaktion mit den Gefilmten zu vermeiden, denn es ist eine Tatsache, dass auch die Beobachteten beobachten, und zwar sich selbst im Akt des Beobachtetwerdens. Dass das Filmen von Menschen eine Handlung wechselseitiger Bezugnahmen darstellt, ist in den 1960er Jahren auch durchaus thematisiert worden. Während das frankophone *cinéma vérité* das anwesende Kamerateam als »Katalysator« für ein Verhalten begriff, das ohne Kamera eben gar nicht erst zustande gekommen wäre, versuchten die US-amerikanischen Filmemacher, ihre Anwesenheit vor Ort so gut wie möglich unsichtbar zu machen und verglichen sich mit »Fliegen an der Wand«.³⁴ Frederick Wiseman etwa filmt häufig Situationen, in denen seine Protagonisten anderen Filmemachern, meist Fernsehjournalisten, die Auskünfte geben, die auch er braucht, von den Personen selbst zu erfragen

33 Vgl. Mamber, Stephen: *Cinéma Vérité in America. Studies in Uncontrolled Documentary*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1994.

34 Diese Aussage wird häufig Leacock zugeschrieben, der sich allerdings wie Pennebaker oder Maysles gegen den Ausdruck verwahrte. Siehe <https://nonfics.com/its-time-to-stop-calling observational-documentaries-fly-on-the-wall-3bdaef636104/> vom 3.2.2019.

sich aber weigert. In den Filmen der Maysles findet man sowohl beobachtende als auch intervenierende Verfahren; vor allem *GREY GARDENS* stellt die Interaktion zwischen den filmenden Brüdern und den um ihre Aufmerksamkeit buhlenden Beales mit Freude aus. Die beiden Frauen singen und tanzen vor der Kamera, die Tochter überschüttet David Maysles mit Komplimenten und vertraut ihm vor Kamera und Mikrofon sogar »Geheimnisse« an.

Filmmacher sind daher immer auch Beobachter zweiter Ordnung, Dokumentarfilmer zweiter Ordnung, egal, was sie selbst behaupten und unabhängig davon, inwieweit ihre Filme solche Interaktionen mit den Gefilmten zu sehen geben; bei der Aufnahme beobachten sie; sie treten ein in den Selektionsprozess von Objekt und Position, aber in der Montage beobachten sie ihre Beobachtungen und formen sie um. Und dabei haben sie alle Freiheiten, wie die unterschiedlichen Stile des beobachtenden Dokumentarfilms zeigen. Das *direct cinema* ist nicht nur die Feier des Hinterkopfes gewesen, sondern auch der Potlach verbrauchten Materials. *PRIMARY* zB standen für 50 Minuten Sendezeit 7 ½ Stunden Rohmaterial zur Verfügung, Wisemans Drehverhältnisse werden häufig mit 40 zu 1 benannt und der Produzent von Jean Rouch sprach einmal von einem »Werk«, das einzig die Entwicklerlauge kennen dürfte.³⁵

Ende der 1960er Jahre geriet das *direct cinema* bereits in eine Krise. Das Team um Produzent Drew ging auseinander, nicht zuletzt, weil das Fernsehen nicht mehr mitzog und es immer schwieriger wurde, Gelder zu aquirieren, einzig Wiseman hatte im öffentlichen Fernsehen einen Gönner gefunden.³⁶ Die Maysles machten sich unabhängig und drehten eigene Filme u.a. sind sie die Chronisten der künstlerischen Arbeiten von Christo und Jeanne Claude gewesen. Leacock ging für die nächsten 25 Jahre an die Filmabteilung des MIT und arbeitete mit Super 8 und Video, Pennebaker drehte vor allem Musikfilme. Das *direct cinema* geriet aber auch massiv in die Kritik; seine Rhetorik von Authentizität und Wahrheit wurde theoretisch dekonstruiert, auch wurde manchen Filmen nachgewiesen, es beim Tonschnitt und in der Rekonstruktion der Chronologie mit der Wahrheit eben doch nicht so genau genommen zu haben. Und viele Kritiker vermissten angesichts zunehmender politischer Spannungen in den 1960er Jahren eine klare Aussage und wandten sich explizit politischen Dokumentaristen wie Emile de Antonio zu.

Doch selbst wenn die Gründerfiguren nicht mehr so im Vordergrund standen, hat das *direct cinema* überlebt, trotz legitimer Kritik und wechselnder Moden und

³⁵ Braunberger, Pierre in René Predal (Hg.), »Jean Rouch, un griot gaulois«, in: Sonderheft *CinemAction* 17 (1982), S. 159.

³⁶ Winston, Brian: Ein Rätsel in einem Geheimnis mit sieben Siegeln. Frederick Wiseman und das öffentliche amerikanische Fernsehen in den siebziger Jahren, in: Eva Hohenberger (Hg.), Frederick Wiseman. Kino des Sozialen, Berlin: Vorwerk 2009, S. 48ff.

Stile im Dokumentarfilm. Betrachtet man sein Zentrum und damit auch sein Erbe in der Legitimitätsdurchsetzung des Beobachtens, dann kann man feststellen, dass diese sich in solcher Weise ausgedehnt hat, dass sie auf alle und jeden übergegangen ist. Aber in der Demokratisierung der Produktionsmittel durch billige Videokameras und Smartphones ebenso wie in der ubiquitären Verbreitung jeglicher Spielart des Dokumentierens durch Netzplattformen erweist sich unsere heutige Gegenwart als genauso ambivalent wie die 1960er Jahre: dokumentieren bedeutet nach wie vor einerseits Beobachtung und die Produktion von Wissen, und andererseits genau dadurch Kontrolle über das Beobachtete, in der digitalen Gegenwart sogar Kontrolle über die Beobachtenden selbst.³⁷

Bleibt man näher an den Filmen, dann findet man sein Erbe in jeder Reportage und jedem beobachtenden Dokumentarfilm mit Syncronoton; Dave Saunders, der das amerikanische *direct cinema* kenntnisreich in der politischen Geschichte der USA verortet,³⁸ verweist auf Filmemacher wie Nick Broomfield, Molly Dineen, Barbara Kopple und sogar auf Michael Moore, und die Liste ließe sich umfänglich erweitern, denkt man daran, dass dem Dokumentarfilm erst mit dem *direct cinema* die ganze Welt des alltäglichen Sprechens, aller Dia- und Ideolekte zugefallen ist.

Doch es wäre eben auch danach zu fragen, was die Reality-Formate des Fernsehens dem *direct cinema* zu verdanken haben. In gewisser Weise ist das Fernsehen zu einer Experimentalanordnung (zurück)gekehrt, wie sie schon Zimbardo unternommen hatte. In seinen Reality-Formaten setzt es Laiendarsteller in feststehende Settings, stellt ihnen immer gleiche Aufgaben und beobachtet sie bei der Lösung. In solchen Formaten trägt es die Idee des Wettbewerbs und der Selbstoptimierung fort, die schon das frühe *direct cinema* geprägt hatte, und es verspricht Prominenz und Kapital, wie es Andy Warhol seinen Antistars in Aussicht gestellt hatte.

Von heute aus ist das *direct cinema* aber auch ohne seine Gegenspieler kaum zu denken; sie kamen aus dem Dokumentarfilm selbst, aus den Sozialwissenschaften und der Kunst sowie aus einer sich politisierenden und antirealistisch eingestellten Filmwissenschaft. Auf all diesen Feldern wurde die naive Rhetorik des *direct cinema* mit seiner als unproblematisch propagierten Position wertfreier Beobachtung zu Recht kritisiert. Darüber hinaus wurde in der Kunst nicht nur der Film – der sogar eher weniger – sondern die ganze Welt der Massenmedien

³⁷ Ort und Zeit der jeweiligen Foto- und Filmaufnahmen wurden im Falle der Bilder aus Abu Ghraib beispielhaft vom eingesetzten Gutachter minutiös rekonstruiert. Diese Rekonstruktion wurde von Errol Morris in seinem Film STANDARD OPERATING PROCEDURE (USA 2008) visuell in Szene gesetzt.

³⁸ Saunders, Dave: Direct Cinema. Observational Documentary and the Politics of the Sixties, London: Wallflower 2007, S. 191.

zunehmend reflektiert und kritisiert. In *RAPE*, einem Film von Yoko Ono und John Lennon aus dem Jahr 1969, wurden beispielhaft auch die ethischen Probleme des *direct cinema* in Szene gesetzt. *RAPE*, von dem manche meinen, er sei eine Abrechnung der Stars Lennon und Ono mit den sie verfolgenden Paparazzi gewesen, verweist auf Wildenhahns Mahnung zurück, das *direct cinema* habe einen Moment des Voyeuristischen an sich, wenn man es thematisch nicht beschränke. Der Film zeigt die penetrante Verfolgung einer Frau durch ein Kamerateam; immer wieder wendet sie sich den Filmemachern zu und bittet darum, sie in Ruhe zu lassen. Die Ignoranz des Teams, das ihr schließlich bis in ihre Wohnung folgt, wirft nach einiger Zeit auch die Frage nach der Täuschung auf.³⁹ Doch der Verdacht, es könne, was wir sehen womöglich nur inszeniert gewesen sein, und die Welt sei in Wirklichkeit ganz anders als Film und Fernsehen sie uns zeigen, dürfte in unserer medienüberwachten Welt kaum mehr auszuräumen sein. Dem Wahrheitsversprechen medialer Weltkonstruktionen folgt der Zweifel immer nach, denn jeder beobachtet, was er beobachtet, und jeder andere beobachtet anders. Trotzdem wird das Beobachten so schnell nicht aufzugeben sein und wir werden wohl lernen müssen, mit verschiedenen Weltsichten zurecht zu kommen. Denn auch wenn sich die Ideologie des *direct cinema* überlebt und die Aufzeichnungs-techniken und Distributionsmöglichkeiten verändert haben, ist seine Basis der technikgestützten Beobachtung genauso wenig rückgängig zu machen wie das Labov'sche Beobachterparadoxon aufgehoben werden kann.

Bei diesem Text handelt es sich um die überarbeitete Fassung eines Vortrags, der unter dem Titel »Im Reich der Beobachtung. Geschichte und Erbe des direct cinema« im März 2017 im Rahmen der Tagung zdok an der Hochschule der Künste in Zürich gehalten wurde. Der Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung des Graduiertenkollegs in Bochum wurde zwischenzeitlich unter dem Titel »Die Suche nach der Wahrheit. Zum Verhältnis von Dokumentarfilm und Recht« publiziert in Öhner, Vrääth/Stözl, Lena (Hg.), Sichtbar machen. Politiken des Dokumentarfilms, Berlin: Vorwerk 2018.

Literatur

- Adelmann, Ralf et al. (Hg.), *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*, Konstanz: UVK 2002.
- Beyerle, Mo: *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*, Trier: WVT 1997.

³⁹ Was die Darstellerin Eva Majtaler, eine Österreicherin, die sich seinerzeit illegal in Großbritannien aufhielt, im Vorfeld über das Projekt wusste, ist unklar.

- Braunberger, Pierre in René Predal (Hg.), »Jean Rouch, un griot gaulois«, in: Sonderheft CinemAction 17 (1982), S. 159.
- Cavell, Stanley: »Die Tatsache des Fernsehens«, in: Ralf Adelmann et al. (Hg.), *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*, Konstanz: UVK 2002, S. 144ff.
- Decker, Christof: *Die ambivalente Macht des Films. Explorationen des Privaten im amerikanischen Dokumentarfilm*, Trier: WVT 1995.
- Decker, Christof: »Richard Leacock and the Origins of Direct Cinema. Reassessing the Idea of Uncontrolled Cinema«, in: Beate Engelbrecht (Hg.), *Memories of the Origins of Ethnographic Film*. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 2007, S. 31-47.
- Deleuze, Gilles: »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften«, in: ders.: *Unterhandlungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 254-262.
- Einstein, Albert: Über die spezielle und allgemeine Relativitätstheorie (allgemeinverständlich), Braunschweig: Vieweg und Teubner 1920.
- Ekman, Paul: *Gefühle lesen – Wie Sie Emotionen erkennen und richtig interpretieren*, Heidelberg: Springer 2004.
- Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983.
- Fraller, Elisabeth: »To see things as they are. Direct Cinema und die Renaissance des dokumentarischen Films«, in: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 10 (2007), S. 41-56.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.
- Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München/Zürich: Piper 1969.
- Grimshaw, Anna/Ravetz, Amanda: *Observational Cinema. Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*, Bloomington/Indianapolis: Combined Academic Publisher 2009.
- Hall, Edward: *Die Sprache des Raumes*, Düsseldorf: Schwann 1976 [orig. 1966].
- Heisenberg, Walter: »Änderung der Denkstruktur im Fortschritt der Wissenschaft«, in: ders.: *Schritte über Grenzen. Gesammelte Reden und Aufsätze*, München/Zürich: Piper 1984, S. 239-251.
- Hohenberger, Eva (Hg.): *Frederick Wiseman. Kino des Sozialen*, Berlin: Vorwerk 2009.
- Kreimeier, Klaus: »Dokumentarfilm 1892-1992. Ein doppeltes Dilemma«, in: Wolfgang Jacobsen/Anton Kaes/Hans-Helmut Prinzler (Hg.), *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1993, S. 391-416.
- Labov, William: *Sprache im sozialen Kontext*, Bd.1, Königsstein: Athenäum 1976.
- Ders.: *Sprache im sozialen Kontext*, Bd.2, Königsstein: Athenäum 1978.
- Leacock, Richard: *For an Uncontrolled Cinema*, in: *Film Culture* 22/23 (1961), S. 23-25.

- Link, Jürgen: *Versuch über den Normalismus*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.
- Maassen, Sabine et al. (Hg.): *Bilder als Diskurse. Bilddiskurse*, Weilerswist: Velbrück 2006.
- Mamber, Stephen: *Cinéma Vérité in America. Studies in Uncontrolled Documentary*, Cambridge/Mass.: MIT Press 1994.
- Marsolais, Gilles: *L'Aventure du cinéma direct*, Paris: Les 400 Coups 1974.
- Masters, William/Johnson, Virginia: *Die sexuelle Reaktion*, Reinbek: Rowohlt 1970.
- McLane, Betsy: *A New History of Documentary*: Second Edition, New York/London: Continuum 2012.
- Nichols, Bill: »Die Dokumentarfilme von Frederick Wiseman. Theorie und Struktur«, in: Eva Hohenberger (Hg.), Frederick Wiseman. *Kino des Sozialen*, Berlin: Vorwerk 8 2009 [org. 1981].
- Nick, Peter: *Zur Erkenntnisfigur des Beobachters. Entwurf einer anthropologischen Konzeption des erkennenden Subjekts*, Tübingen: Brandes & Apsel 2001.
- Öhner, Vrääth/Lena Stözl (Hg.), *Sichtbar machen. Politiken des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 8 2009.
- Potts, James: »An Interview with Jean Rouch«, in: *Educational Broadcasting International* 11/2 (1978), S. 74-78.
- Reichert, Ramon: *Im Kino der Humanwissenschaften. Studien zur Medialisierung wissenschaftlichen Wissens*, Bielefeld: transcript 2007.
- Roth, Wilhelm: *Der Dokumentarfilm seit 1960*, München/Luzern: Bucher 1982.
- Saunders, Dave: *Direct Cinema. Observational Documentary and the Politics of the Sixties*, London: Wallflower 2007.
- Scherer, Robert/Baker, Bud: »Exploring Social Institutions through the Films of Frederick Wiseman«, in: *Journal of Management Education* 23/2 (1999), S. 143-153.
- Vogels, Jonathan B.: *The Direct Cinema of David and Albert Maysles*, Carbondale: Southern Illinois University Press 2005.
- Wiewioraka, Annette/Lindeperg, Sylvie (Hg.): *Le moment Eichmann*, Paris: Albin Michel 2016.
- Wildenhahn, Klaus: *Über synthetischen und dokumentarischen Film. 12 Lese- stunden*, Frankfurt a./M.: Kommunales Kino 1975.
- Williams, Linda: *HardCore. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*, Frankfurt a.M.: Stroemfeld 1995.
- Winston, Brian: »Ein Rätsel in einem Geheimnis mit sieben Siegeln. Frederick Wiseman und das öffentliche amerikanische Fernsehen in den siebziger Jahren«, in: Eva Hohenberger (Hg.), Frederick Wiseman. *Kino des Sozialen*, Berlin: Vorwerk 8 2009, S. 43-66.

Online

Leacock, Richard: For an Uncontrolled Cinema, in: Film Culture 22/23, 1961, S. 25.

Online unter: www.ubu.com/papers/leacock_richard-uncontrolled_cinema.html vom 3.1.2019.

Leacock, Richard: A Search for the Feeling of Being There (1997). Online unter: <http://mf.media.mit.edu/courses/2006/mas845/readings/files/RLFeeling%20of%20Being%20There.pdf> vom 3.1.2019.

<https://www.paulekman.com/about/about-paul-ekman-group-llc/> vom 4.2.2019.

<https://nonfics.com/its-time-to-stop-calling-observational-documentaries-fly-on-the-wall-3bdaef636104/> vom 3.2.2019.

Filmografie

AN AMERICAN FAMILY (USA 1973, R: Alan und Susan Raymond)

CHRONIQUE D'UN ÉTÉ (F 1960, R: Jean Rouch und Edgar Morin)

DER AUFTRITT (D 1996, R: Harun Farocki)

DIE BLUME DER HAUSFRAU (D 1998, R: Dominick Wessely)

DIE FUSSBROICHS (D 1989-2001, I: Ute Diehl)

GREY GARDENS (USA 1975, R: Albert und David Maysles)

LES MAITRES FOUS (F 1955, R: Jean Rouch)

PRIMARY (USA 1960, R: Richard Drew)

RAPE (USA 1969, R: Yoko Ono und John Lennon)

SALESMEN (USA 1969, R: Albert und David Maysles)

STANDARD OPERATING PROCEDURE (USA 2008, R: Erol Morris)

