

FREDERICK WISEMAN

Kino des Sozialen

Hg. von Eva Hohenberger

Texte zum Dokumentarfilm Band 12

mit Beiträgen von Christine N. Brinckmann, Giovanna Chesler, Eva Hohenberger, Bill Nicols, Bert Rebhandl, Dave Saunders, Markus Stauff, Brain Winston

Leseprobe aus:

Bert Rebhandl

»I'M ONLY A BODY DOING A JOB«

Komik in den Filmen von Frederick Wiseman [S. 157-170]

*If there is such a thing as an American
tragedy, it must be funny*

(Pauline Kael)

1.

Frederick Wisemans Werk beginnt mit einer Show. Kostümierte Männer singen »Strike up the Band«, den Titelsong aus einem Musical von George Gershwin. Es sind keine Broadway-Stars, die hier auftreten, es sind Insassen und Wärter des Bridgewater State Hospital in Massachusetts, einer geschlossenen Anstalt für psychisch kranke Straftäter. Den Männern ist anzusehen, dass sie nicht ganz in ihrem Element sind. Sie singen mit, aber sie sind nicht immer genau im Takt. Die Kamera liest in ihren Gesichtern, wir sehen Unbehagen, aber auch eine gewisse Genugtuung darüber, dass die Nummer funktioniert und dass der Song die Sänger allmählich mitreißt. Die Truppe hat auch einen Star, einen Wärter der Anstalt. Er ist Lead-Sänger und Conferencier, mit seinem kantigen Gesicht und seiner sonoren Stimme hat er eine starke Bühnenpräsenz, und er genießt seinen Auftritt sichtlich. Der Name der Gruppe ist zugleich der Titel des Films: TITICUT FOLLIES.

Die Szene ist mehr als nur ein gelungener Einstieg in eine Beobachtung des täglichen Lebens in einer Anstalt, in der Männer verwahrt werden, weil sie medizinischer und psychologischer Betreuung bedürfen, aber auch, weil sie eine Gefahr für die Öffentlichkeit darstellen. In der Show-Einlage sind die vielfachen Vermittlungen zwischen Subjektivität und Gesellschaft schon emblematisch enthalten, von denen Wisemans Werks bestimmt ist – und aus denen die unterschiedlichsten Formen von Komik resultieren. In den »Verrücktheiten« der »Titicut Follies« geht es nicht einfach um heitere Ablenkung von der alltäglichen Qual des Lebens in der Anstalt. Es geht schon hier, und dann den ganzen Film hindurch, um Grenzfälle des Lebens und um die manchmal drastischen

und gewaltsamen Objektivierungen, denen die Individuen unterliegen: Nacktheit, Einzelhaft, Zwangsernährung, Tod. Und doch ist gerade *TITICUT FOLLIES* bei aller Drastik auch voller komischer Momente. Der institutionelle Zugriff lässt Freiräume, in denen die Insassen sich auf verquere Weise von ihrer persönlichen Seite zeigen können. Sie rufen Mitgefühl hervor, aber auch Erheiterung. Wiseman rührt damit in seinem ersten Film bereits an ein zentrales Motiv, das in der abendländischen Tradition das Denken über das Komische (wie über das Tragische) bestimmt hat: Wo liegen die Grenzen des Subjekts? Wo hört das Individuum auf, individuell zu sein? Warum erscheint es uns manchmal komisch, wenn jemand zu sehr auf Individualität bedacht ist? Und warum wirkt es häufig komisch, wenn in einer Gruppe alle das Gleiche machen?

2.

Die neuere Philosophie kennt zwei berühmte Theorien des Komischen, die einander auf den ersten Blick widersprechen, dabei aber von zwei Seiten her den gleichen Sachverhalt in den Blick bekommen. In den *Vorlesungen zur Philosophie der Ästhetik* bei Hegel entsteht das Komische aus einer Subjektivität, die keine Grenzen vorfindet. In dieser Grenzenlosigkeit liegt eine grundlegende Beschränktheit. Denn in der dramatischen Poesie, wo diese Überlegungen ihren systematischen Ort haben, geht es prinzipiell um die »Kollision von Zwecken und Charakteren« (Hegel 1986, 520). Die Zwecke entsprechen in etwa dem, was auch heute noch das gesellschaftliche Leben der Menschen ausmacht: der Staat, Institutionen und Systeme wie Familie oder Religion, Moral, etc. Dabei denkt Hegel diese »Zwecke« entsprechend seiner idealistischen Philosophie als objektiv gegeben: »Denn das Sittliche, wenn wir es in seiner unmittelbaren Gedeihenheit und nicht nur vom Standpunkte der subjektiven Reflexion als das formell Moralische auffassen, ist das Göttliche in seiner weltlichen Realität, das Substantielle, dessen ebenso besondere als wesentliche Seiten den bewegenden Inhalt für die wahrhaft menschliche Handlung abgeben und im Handeln selbst dies ihr Wesen explizieren und wirklich machen« (ebda., 522). Die Charaktere beschäftigen sich in allem, was sie tun, unausdrücklich mit der substantiellen Seite des Lebens – so kann es dazu kommen, dass der tragische Held eine (für sich berechnete) Sache verfolgt, die nur vor dem Horizont der objektiven Totalität als »falsche Einseitigkeit« erscheinen kann und zu seinem Untergang führt.

Das Komische kommt dort ins Spiel, wo die substantielle Seite wegfällt und die Charaktere sich absolut setzen. Hegel spricht von der »unendlichen Sicherheit« der Subjektivität – »in der Komödie kommt uns in dem Gelächter der alles durch sich und in sich auflösenden Individualität der Sieg ihrer dennoch sicher in sich dastehenden Subjektivität zur

Anschauung« (ebda., 527). Der Preis für diesen Sieg ist hoch, denn die Charaktere haben mit dem Substantiellen nichts zu tun. Ihre Zwecke zeichnen sich durch »Wesenlosigkeit« (ebda., 527) aus. »Komischer daher ist es, wenn an sich kleine und nichtige Zwecke zwar mit dem Anschein von großem Ernst und umfassenden Anstalten zustande gebracht werden sollen, dem Subjekt aber, wenn es sein Vorhaben verfehlt, eben weil es etwas in sich Geringfügiges wollte, in der Tat nichts zugrunde geht, so daß es sich in freier Heiterkeit aus diesem Untergange erheben kann« (ebda., 529). Hegels Position lässt sich nicht unvermittelt auf die Gegenwart übertragen, es sei denn, man würde das Verschwinden aller Horizonte der Substantialität gerade als Epochensignatur auffassen, die jedes individuelle Bemühen komisch (oder absurd) werden lässt. Wisemans Filme geben vielfach Gelegenheit, dies zu überprüfen.

Henri Bergson gelangt in seiner Abhandlung über *Das Lachen* (*Le Rire*, 1900) auf einem anderen Weg zu einem Verständnis des Komischen. Er geht nicht, wie der Idealist, vom Geist aus, der sich in der Welt nach dem »Prinzip der Besonderung« (Hegel) verwirklicht, sondern von der Natur, von dem Lebendigen, das in allen Lebewesen wirkt. »Aller Ernst des Lebens kommt von unserer Freiheit« (Bergson 1948, 46). Das Komische beginnt dort, wo die Freiheit an Grenzen stößt. Bergson gebraucht dafür den Begriff des Mechanischen und verwendet Bilder wie das von der Marionette, von der Springfeder, vom Automaten, der Handlungen immer nach einem gewissen Schema durchführt, während die menschlichen Handlungen unableitbar einzigartig sind. Das Komische erscheint hier als eine Hemmung, es bremst den natürlichen Fluss der Dinge (den »élan vital«), es ist ein Anzeichen dafür, dass ein Mensch hinter seine Natur zurückfällt, es sich bequem macht in Gewohnheiten und Objektivitäten, von denen Bergson den niemals sich selbst wiederholenden Naturvorgang unterscheidet.

Das Individuelle ist für ihn die Norm, es ist eine Naturtatsache, hinter die das Leben aber immer wieder zurückfällt, weil sich erst aus Wiederholung und Routine so etwas wie ein »Charakter« herausbildet. Die Komödie ist für Bergson die künstlerische Form, die aus der Beobachtung der sichtbaren Welt erwächst, und die dabei vom Individuellen zum Allgemeinen tendiert. Sie zielt über die einzelne Figur hinaus auf einen Typus. Die komische Eigenschaft wird zu einem »Rahmen« (*un espèce du cadre*), in den viele Personen hineinpassen. Die Beobachtung des Typischen im Individuellen ermöglicht es, von der Eitelkeit zur Bescheidenheit voranzuschreiten, sich über die eigene Lächerlichkeit aufzuklären.

In diesem, aus Hegels und Bergsons Überlegungen ableitbaren Spannungsverhältnis zwischen substanzloser und freier Individualität stehen auch viele der Protagonisten, die in den Filmen von Frederick

Wiseman auftreten. Die Institutionen, in denen er dreht, haben in der Regel genau die Aufgabe, zwischen »Zwecken« und Charakteren zu vermitteln. Sie erfordern von den Individuen häufig große Anpassungsleistungen, die in manchen Fällen auf eine Mechanik des sozialen Lebens hinausläuft, an anderer Stelle aber auch eine unsichere Subjektivität mit sich bringt, die nicht selten zu komischen Kompromissbildungen führt. So lässt sich das Werk von Wiseman auch als große Untersuchung darüber sehen, was denn an die Stelle der Hegelschen Objektivität oder der Bergsonschen Natur treten kann. Häufig ist es eine Gesellschaftstheorie, die auf Funktionalität abstellt und sich für letzte Zwecke nicht mehr interessiert. Für die Individuen ändert das aber nicht viel. Die »Kollision zwischen Zwecken und Charakteren«, von der Hegel sprach, bleibt auch dann eine Grundstruktur des Lebens, wenn die Zwecke nicht länger fraglos sind. In der Moderne geht es nicht zuletzt darum, einseitige Modelle wie Idealismus oder Naturalismus prozesshaft aufzulösen oder als Machtdiskurse bzw. –dispositive zu dekonstruieren. Wie sich zeigen wird, ist Wisemans Werk ein hervorragendes Beispiel genau für diesen Übergang in die Modernität.¹ Er zeigt Menschen nicht in ihrem privaten Leben, sondern in der Öffentlichkeit ihrer beruflichen Existenz. Er zeigt, wie Individuen sich in die Gesellschaft vermitteln. In dieser Vermittlung steckt das komische Potential. Selten ist es ein lautes Lachen, das diese Filme hervorrufen werden, aber immer wieder geben sie Anlass zu jenem Befremden, mit dem Selbstreflexion beginnt, und damit jene Distanz zu den Abläufen, in der das komische Potential steckt.

[...]

4.

Die Schule besetzt im System der Gesellschaft den Ort zwischen der Familie als der ersten sozialen Gruppe und der individuellen Autonomie von Erwachsenen. Insofern ist es konsequent, dass Wiseman nach dem Ausnahmefall der psychiatrischen Anstalt mit HIGH SCHOOL einen Regelfall der gesellschaftlichen Vermittlung zu seinem Thema gemacht hat. Die Schule ist ein Umschlagplatz. Hier werden junge Menschen hergebracht, die anschließend je nach Erfolg ihrer Ausbildung in ein

¹ Wenn in der Folge von Objektivität die Rede ist, ist dies entsprechend nicht mehr im (idealistischen) Sinn Hegels zu verstehen, sondern insofern, als auch in einer auf Selbstorganisation und systemische Ausdifferenzierung beruhenden Gesellschaft immer noch Faktizitäten, Strukturen, Produkte und Artefakte vorhanden sind, denen gegenüber ein Individuum (ein »psychisches System«) sich verhält. Niklas Luhmann spricht von der »Sachdimension«: »Gegenstände oder Themen in diesem Sinne können auch Personen oder Personengruppen sein« (Luhmann 2002, 114). Wiseman arbeitet im Grunde ständig die „Sachdimension“ in Institutionen heraus, in denen Individuen miteinander zu tun haben, die einander nur in begrenztem Maß als Subjekte wahrnehmen können. Subjektivität ist gerade der Grenzfall des Institutionellen.

nächstes Teilsystem der Gesellschaft entlassen werden – sie können einen Beruf ergreifen, auf eine höhere Schule gehen oder (diese Möglichkeit galt in den sechziger Jahren vielfach noch als Regelfall für Frauen) als »successful marriage partners« in einer neuen Familie häusliche Arbeit verrichten. Die High School inszeniert einen Schöpfungsakt (»one creates his tomorrow«), der aber nach strikten Gesetzen von »cause and effect« verläuft. Ohne diese zentrale Annahme wäre der Unterricht sinnlos.

Wiseman unterläuft allerdings durch seine Montage diese pädagogische Absicht. Er zeigt aus dem täglichen Betrieb der Schule unverbundene Ausschnitte, aus denen nur in Ausnahmefällen individuelle Geschichten herausgehoben werden. Der größte Teil der Einstellungen sind Szenen ohne unmittelbaren Kontext: Eine Spanisch-Lehrerin, die den Existenzialismus erklärt und die Schüler erst einmal den entsprechenden Begriff im Chor aufsagen lässt; ein Französisch-Lehrer, der die Frage klärt, wo in den USA in der Regel gegessen wird (»dans la cuisine«), und wo in Frankreich (»dans la salle de manger«); eine ältere Lehrerin bereitet Schülerinnen auf eine Modeschau vor und demonstriert, wie man auch mit Übergewicht (»she's got a weight problem; she knows it«) anmutig gehen kann; ein Mann gibt das Kommando für einen Test in Maschinschreiben gegen die Uhr.

Sinnvolles Tun wird in Wisemans Montage einer komischen Reduktion unterworfen. Dadurch, dass kaum einmal eine Handlung zur Ursache einer anderen werden kann, verselbständigen sich die Momente und werden zu sinnlosen Routinen. Wie so oft bei Wiseman gibt es auch hier Einstellungen, in denen dies noch einmal eigens deutlich sichtbar wird. Der Blick eines Aufsehers in einen Turnsaal führt zu einer Klasse, die gerade Gymnastik macht. Die Schülerinnen bewegen sich zu »Simple Simon Says« der Band *1910 Fruitgum Company*. Der Text der Nummer gibt die Bewegungen vor, der Hit ist gerade deswegen so eingängig, weil es sich um eine Anleitung handelt, den Hampelmann zu machen. In ähnlicher Weise werden später in *THE STORE* die Verkäuferinnen vor dem Öffnen des Geschäfts für die Kundengeschäfte geschmeidig gemacht.

Die eigentliche Figur für diese regulierten Bewegungen stellt jedoch der militärische Drill dar, der in *BASIC TRAINING* ausführlich gezeigt wird. Der schneidende Tonfall der Kommandos, die außergewöhnlich gleichförmige Durchführung der Übungen, das ganze autoritäre Hin und Her in dem Protokoll zwischen Ausbildungsoffizieren und Rekruten wirkt auf Zuschauer deswegen latent komisch, weil sich die Rigorosität, die im Inneren dieses Camps herrscht, nicht nach außen überträgt. Der Wechsel zwischen Anspannung während des Drills und Langeweile in den Pausen dazwischen lässt die Prozedur noch forciert erscheinen. Bergson gebraucht das Bild von einem Springteufel, einer Figur, die

unter Federwirkung steht und bei Öffnung des Behälters heraus-schnellt, um zu beschreiben, wie das Komische zwischen der freien und der automatisierten Bewegung liegt, zwischen Entspannung und Spannung. Wiseman kommt immer wieder zu Szenen, in denen die Individuen buchstäblich zwischen ihrer Subjektivität und der Gesellschaft »eingespannt« sind. Dabei sind es nicht immer Druckmittel, die für eine Automatisierung der Bewegung sorgen.

[...]

6.

In MISSILE gibt es eine Szene, in der eine diensthabende Frau den Anruf eines Mannes entgegennimmt, der die Explosion einer Bombe ankündigt. Die Frau lässt sich von dieser Aussage nicht aus der Ruhe bringen und fragt nach der Beschaffenheit der Bombe. »25 Stangen Dynamit«, lautet die Antwort. Was ist das Motiv für den geplanten Anschlag? »Just call me a modern day freedom fighter.« Befindet sich das Dynamit in einem Behälter? Nein, es ist einfach zusammengebunden. Wann wird die Bombe explodieren? In 45 Sekunden, sagt der Anrufer, dann korrigiert er sich: »In 45 Minuten. Wissen Sie, ich bin nervös, ich mache das zum ersten Mal, dass ich eine Bombe lege.« Er legt auf. »Okay, ich habe ihn verloren.« Die Frau folgt einem Protokoll, das ist deutlich ersichtlich. Sie ist darauf geschult, den Anruf so lange wie möglich dauern zu lassen, damit die geographische Position des Anrufers ermittelt werden kann. Sie verhält sich nicht, wie ein Laie sich in einer vergleichbaren Situation verhalten würde. Sie ist nicht alarmiert, sie lässt sich nichts anmerken, sie bringt den Bombendroher durch ihren Gleichmut aus dem Konzept.

Bergson hat den Beamten, der seine Aufgabe wie ein Automat versieht, als eine komische Figur beschrieben. Bei Wiseman ist davon nichts zu merken. Im Gegenteil wirkt die professionelle Reaktion der Frau gar nicht »automatisch«, sondern wie eine gelungene Verwirklichung von Handlungen, die sie offensichtlich geübt hat. Komisch ist hingegen der Anrufer, der sich schon von der ersten Gegenfrage zu seiner pathetischen Selbstbeschreibung provozieren lässt, der in der Hektik nicht mehr sagen kann, wieviele Dynamitstangen er genau gelegt hat und wenn sie explodieren sollen.

Die Szene ist bezeichnend für das Verhältnis zwischen individueller Persönlichkeit und allgemeiner Funktion, dem die meisten Figuren in den Filmen von Wiseman unterliegen. Sie sind zwar immer konkrete Individuen, werden in den Zusammenhängen der Filme aber als Funktions-träger gebraucht. Das ermöglicht unterschiedliche Freiheitsgrade und Spielräume von Subjektivität. Eine Bürgerin des Staates Idaho, die sich bei einer Anhörung wegen der Errichtung eines National Heritage Monuments zu Wort gemeldet hat und eine besorgte Stellungnahme

wegen des Verlusts der Glaubensgewissheit abgegeben hat, wird abschließend nach ihrem Namen gefragt, und danach, ob sie eine Organisation vertritt: »Gloria Post, I'm representing myself – and hopefully my country.« Diese Formulierung beschreibt nicht nur perfekt die Spannweite moderner Subjekte, die sich zugleich als unverwechselbar und als patriotisch, als eigen- wie als gemeinsinnig verstehen sollen. Sie beschreibt auch genau den komischen Spielraum, der sich hier zwischen dem Individuum und den Zwecken öffnet, und sie lässt mit ihrem leicht verdrucksten Nachsatz selbst die Reflexionsleistung noch erkennen, die sich hemmend in diesen Spielraum schiebt und die Komik noch verstärkt.

7.

Der Begriff des Mosaiks, der gelegentlich für die Filme von Wiseman verwendet wird, verweist eher auf die Kategorie des Raums als die der Zeit. Das ist nicht überraschend bei einer Montage, die häufig als undramatisch empfunden wird und eher von flächigen Strukturen als von Spannungsbögen lebt. Dabei gibt es aber auch viele Momente, in denen Montage deutlich als auktorialer Gestus erkennbar wird, und nicht selten wird darin ein Kommentar von Wiseman zu den gezeigten Szenen erkennbar. Viele seiner Schlüsse sind latent ironisch oder ausdrücklich sarkastisch. Am Ende von *MANOEVRE* lungern die Soldaten noch immer in der freien Natur bei ihren Geräten und Wagen herum. Sie hören Musik, vertreiben sich die Zeit, ein schwarzer Soldat schießt das Magazin seines Gewehrs leer. Es ist das vorletzte Bild, das letzte zeigt drei ältere Leute, die einen Weg am Waldrand entlang spazieren. Sie befinden sich durch diesen Schnitt in der Schusslinie der Waffe, die gerade (mit Platzpatronen) leergefeuert wurde. Es fällt schwer, diese kleine Montage nicht zu semantisieren – auf die Beziehung zwischen der militärischen Schutzmacht USA und den deutschen Zivilisten hin, die arglos zwischen den Frontlinien spazieren gehen. Die Szene ist komisch wegen der Unverbundenheit der beiden Einstellungen, so, wie schon zuvor in diesem Film immer eine gewisse Komik erkennbar gewesen war, wenn die Menschen aus ihren Fenstern auf das schwere Gerät und die Waffen der US-Armee geblickt hatten, die durch ihre Dörfer fuhren. Wiseman setzt in dieser Schlussmontage auch den Status des Manövers selbst auf das Spiel – eine militärische Übung zielt auf einen (zu verhindernden) Ernstfall, dessen Simulation in *MANOEVRE* die eigentliche komische Anstrengung war, wie aus einer langen Streitszene zwischen einem schwarzen Control-Offizier und einem Befehlshaber im Feld hervorgeht. Die Tatsache, dass in diesem Manöver mit Schiedsrichtern gekämpft wird, ist in sich paradox, und wird in der unvermittelten Konfrontation der militärischen Welt mit dem beschaulichen Alltag deutscher Bürger durch diesen Schnitt am Ende komisch potenziert.

In ähnlicher Weise setzt Wiseman in vielen seiner Filme pointierte Schlussakkorde. Manchmal reicht es, wenn er einem Sprecher den Satz bei einem bestimmten Wort abrupt abschneidet, wie es in *MISSILE* geschieht. Dort hält ein General eine lange, salbungsvolle Ansprache, und genau in dem Moment, in dem er das gemeinsame Gottvertrauen beschwört, schneidet Wiseman bei dem Wort »God« ins Schwarze der Endtitel. Der Film ist aus.²

Einen kontroversen Fall stellt das Ende von *HIGH SCHOOL* dar. Eine Lehrerin verliert dort einen Brief, in dem ein Abgänger von der Schule aus Vietnam schreibt und die Versicherungssumme, die im Falle seines Todes zur Auszahlung käme, für ein Stipendium an der Schule zweckwidmet. Er steht kurz vor einer Mission, in der er hinter den feindlichen Linien anspringen soll. In dieser Situation bringt er seine Position zwischen den subjektiven Impulsen und den Ansprüchen der Gesellschaft auf eine Formel, die als Kompromissbildung in sich komisch ist: »I'm only a body doing a job.« Die Lehrerin präsentiert diesen Brief nun als Zeugnis für eine gelungene »Ausbildung« – der junge Mann hat seinen Einsatz nicht überlegt. Sarkastischer kann ein Schluss kaum sein.

In *TITICUT FOLLIES* musste Wiseman auf gerichtliche Anordnung nach dem Abspann des Films noch mit einem Insert darauf hinweisen, dass sich die Verhältnisse in der Anstalt seit den Dreharbeiten verbessert haben. Das Insert besteht aus zwei Teilen. »The Supreme Judicial Court of Massachusetts has ordered that ›A brief explanation shall be included in the film that changes and improvements have taken place at Massachusetts Correctional Institution Bridgewater since 1966.« Nach einem Schnitt folgt die Ausführung dieser Anordnung in Form des zweiten Inserts: »Changes and improvements have taken place at Massachusetts Correctional Institution Bridgewater since 1966.« Wiseman erfüllt die Anordnung also genau auf den Buchstaben (mechanisch), er setzt aber, indem er die Voraussetzungen dafür vorher darlegt, die Anordnung und die Ausführung in ein ironisches Verhältnis zueinander, und macht damit am Ende seines ersten Films in einer perfekten Formalisierung genau den Raum auf, der in seinem ganzen Werk potentiell mit Komik gefüllt wird.

[...]

² Eine Variation dazu stellt der Schluss von *STATE LEGISLATURE* dar, in dem das Gebet des Abgeordneten ordentlich zu Ende gesprochen wird, und dann ein Dudelsackbläser auftritt, der „Amazing Grace“ spielt und während des Musikstücks langsam und gravitatisch aus dem Raum schreitet. Das letzte Bild zeigt die ein wenig ratlos dasitzenden Abgeordneten, die vom demokratischen Procedere erschöpft wirken – das Moment der leichten Distanzierung, das man von der Seite Wisemans in dieser Montage ausnehmen könnte, ist allerdings durch den geduldigen Duktus des langen Films widerlegt. Der Dokumentarist fühlt sich ganz offensichtlich keineswegs zu einem schroffen Schnitt wie in *MISSILE* veranlasst.