

Hans-Peter Rodenberg

Malteserkreuz und Gummilinse - Der Einfluß der Kamera- und Tontechnik auf die Ästhetik des amerikanischen Dokumentarfilms

(Eine gekürzte Vortragsfassung dieses Aufsatzes ist erschienen in ZMMnews. Zeitschrift für Medien und Medienkultur. Universität Hamburg: Medienzentrum des FB 07, SS 1998, 18-22; WS 1998/99, 11-14.)

Ungleich mehr als die anderen künstlerischen Medien, d.h. mehr als Bildende Kunst, Theater oder Literatur, ist das Medium Film in seinem spezifischen Möglichkeiten und Grenzen von Anfang an durch seiner Technizität bestimmt gewesen - auch wenn man sich immer besondere Mühe gab, den Zuschauer gerade dies eben nicht fühlen zu lassen. Dennoch ist in den wissenschaftlichen Diskurs zur Semiotik des Kinos eher zögerlich aufgenommen worden, was in der Praxis als Gemeinplatz gilt, daß nämlich die Methode, das *Wie*, filmischer Signifikation untrennbar verbunden ist mit der bedeutungsgenerierenden Funktion des cinematographischen Apparates und der angelagerten technischen Entwicklungen. Wie Stephen Heath in seiner Kritik der gegenwärtigen filmtheoretischen Begriffsbildung geschrieben hat:

The field of a semiology of cinema [...] is the analysis of cinematic language, where language is to be understood not as the technico-sensorial unity immediately graspable in perpetual experience, the combination of matters of expression, but as a particular combination of codes. [...] the technological emerges only briefly - once the analysis of codes has been established as the central concern of a semiology - in reference to 'technological codes': technological codes which are involved in the very functioning of the cinematic apparatus (of the camera), which are its *programme* (in the sense that one speaks of the programming of a computer and which constitute the very principle of its construction, operation, adjustments.¹

Auf die Technizität des Films zu reflektieren, heißt so zu erkennen, daß in die filmische Bedeutungsproduktion gleichzeitig in Technik sich vollziehende kulturelle und soziale Symbolisierungsprozesse eingeschrieben sind. Der Diskurs über die cinematographische Erzeugung von Bedeutung und die filmische Konstruktion von ästhetischer Wirklichkeit kommt nicht umhin, zugleich auch Historiographie ihrer technologischen Seite zu sein.

Sozialökonomisch läßt sich die Entstehung des Mediums Film als modernes Massenkommunikationsmittel an der Schnittstelle von Urbanisierung der westlichen Industrienationen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (die die notwendigen Zuschauerschichten bereitstellte) und der Endphase der Umstellung von der Hand- auf die industrielle Serienproduktion verorten. Um die Großaufträge der Regierung für Armeegewehre zu bewältigen, hatte die amerikanische Waffenindustrie bereits Mitte des 19. Jahrhunderts arbeitsteilige Standardisierungsverfahren entwickelt, die es ermöglichten Präzisionsteile identisch in Serie herzustellen. Schon 1851 konnte so in den USA mit einer Präzision von $\frac{1}{1000}$ Zoll produziert werden.² Das "American System", wie es genannt wurde, hatte sich danach schnell in weitere Zweige der Präzisionsmaschinenfabrikation ausgebreitet. Beim Medium Film, das historisch den Übergang von der handgefertigten Photographie zum Industrieprodukt der photographischen Reihe, den "moving pictures" markiert, ging das Prinzip der standardisierten Serie als Spezifikum nicht nur in die industrielle Fertigung der Kameras und die massenhafte Erstellung von Filmkopien im Labor ein, sondern auch in den kreativen Prozeß selbst durch die mechanisierte Belichtung des lichtempfindlichen Materials in der Filmkamera.

Der frühe Film als technische Überlistung der Wahrnehmung

In der Tat war es auch zunächst das Faszinosum der technischen Apparatur, das die Zuschauer in die ersten Filmvorführungen lockte. Die Vorführung der Brüder Louis und Auguste Lumière im Grand Café am 28. Dezember 1895 warb bezeichnenderweise mit dem Apparat selbst, dem "Cinématographe". Entsprechend dem "objektiven" Status der Technik im zeitgenössischen Bewußtsein waren dabei für die Zuschauer Realität und Abbild in ihrem Wahrheitscharakter identisch. Sehgewohnheiten, die den Wechsel zwischen kontemplativer Unmittelbarkeit und bewußt wahrgenommener Fiktionalität des Films als spezifischen Genuß des Kinoerlebnisses ermöglichten, hatten sich erst noch herausbilden. Als die Brüder Lumière L'ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT zeigten, so will es eine Anekdote, standen Zuschauer erschrocken von ihren Sitzen auf, weil sie das Gefühl hatten, vom Zug überfahren zu werden. Und in Rußland glaubten die Zuschauer gar an Magie und zündeten das Kino an, als ein anderer Film der Brüder Lumière gezeigt wurde, in dem sich

eine durch Arbeiter niedergerissene Mauer durch Rückwärtsankopierung wieder aufrichtet.

Die Innovationen im Film sind von vornherein international gewesen, d.h. die Technologie, die im US-amerikanischen Dokumentarfilm Anwendung fand wurde, konnte ebenso aus Frankreich, Deutschland, England wie den USA kommen, entweder direkt oder als Nachbau, mit oder ohne Lizenz eingesetzt. Den Rahmen für die ersten Entwicklungen der Filmtechnik gaben die physiologisch-psychologischen Grenzen der menschlichen Wahrnehmung ab. Denn die Bewegung, die das menschliche Auge bei der Betrachtung des Films zu sehen meint, ist ja Illusion. Tatsächlich werden einzelne fotografische Aufnahmen so schnell hintereinander gezeigt, daß das menschliche Auge durch seine Wahrnehmungsträgheit, d.h. das Nachklingen der auf der Netzhaut stattfindenden chemischen Prozesse, die Unterschiede auf den Einzelbildern als Bewegung fehlinterpretiert.

Schon der Belgier Ferdinand Plateau hatte bei seiner Untersuchung des Stroboskop-Effekts 1829 festgestellt, daß die Frequenz bei der dies erreicht ist, je nach Helligkeit oder Dunkeladaption zwischen 10 und 70 Bildern/Sek. liegt. Thomas A. Edison hatte weiterhin bei seinen Versuchen in seinem Labor in West Orange in New Jersey herausgefunden, daß der Punkt, an dem das "Flimmern" aufhört, das durch die Dunkelphasen während des Weitertransports des Films um ein Bild entsteht, bei einer Mindestfrequenz von 40 B/Sek. liegt. In den Anfangsjahren des Kinos schwankten die Kamerageschwindigkeiten so zwischen 10-12 Bildern bei der amerikanischen Biograph, 40 Bildern bei Edison, 16 Bildern in Frankreich und etwa 24 B/Sek in einigen englischen Produktionen, doch um 1906 hatten sich etwa 16 B/Sek durchgesetzt.³ Als Filmformat wurden Edisons 35 mm Standard, so daß für Bildgeschwindigkeit und Laufzeit bis in die zwanziger Jahre folgende Größen galten: 16 Bilder/Sek, 1 Fuß = 1 Sekunde, 60 Fuß = 1 Minute, 1 "reel" (1000 Fuß) = ca. 16 Minuten.

Aber es gab natürlich noch andere Probleme. Bei der Bewegung des Filmstreifens, für den ab 1889 das zwar hoch feuergefährliche, aber durchsichtige und flexible Zelluloid (Nitrozellulose) den Emulsionsträger Papier ablöste,⁴ mußte gewährleistet sein, daß der Film jeweils mit einer ruckartigen Bewegung und sechzehnmal oder öfter in der Sekunde auf zehntel Millimeter präzise um einen bestimmten Weg weitertransportiert wurde. Nachdem sich bei verschiedenen Prototypen mit Rollen immer

ein gewisser Schlupf eingestellt hatte, kam man auf die Idee einen intermittierenden Mechanismus mit Greifern bzw. Transporträdern mit Zähnen zu benutzen, die in seitliche Löcher des Films eingriffen.

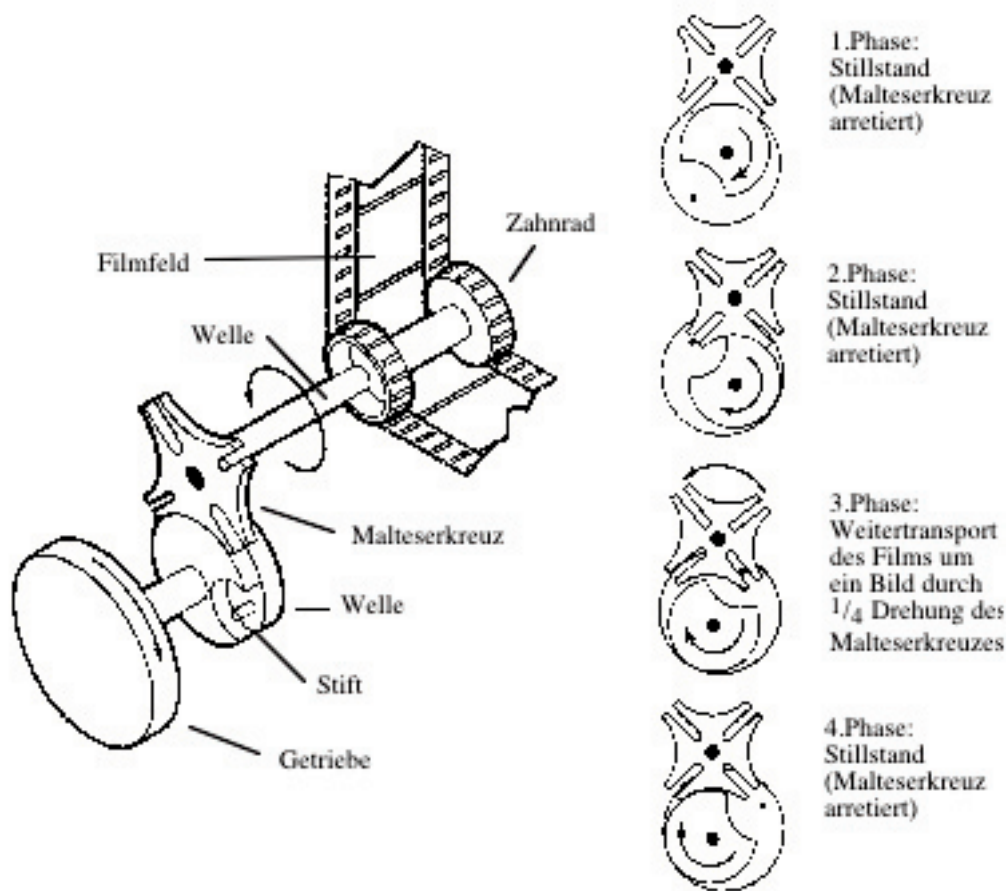


Abb.1: Malteserkreuzfunktion (Übersetzung einer kontinuierlichen in eine intermittierende Bewegung)

International ergaben sich daraus zwei Kamerateypen. Der eine, auf Edisons Kinetograph basierend und später von dem deutschen Filmpionier Oskar Meßter bedeutend weiterentwickelt, hatte ein Malteserkreuzgetriebe, das eine mit Zähnen versehene Rolle bewegte und so besonders schonend für den Film war. Der Lumièresche Cinématographe von 1895 dagegen hatte einen Greifer, der von zwei Nockenwellen gesteuert wurde, einmal vertikal, um den Film weiterzubewegen, einmal horizontal zum Greifen *in* und Rückzug *aus* der Perforation. Durchsetzen sollte sich schließlich das zweite Verfahren, das den Film zwar stärker mechanisch belastete, aber im Vergleich zum Malteserkreuzgetriebe wesentlich leiser war. Eine zuerst drei- dann zweiflügelige Blende, die über eine Welle mit dem Getriebe verbunden

war, sorgte dafür, daß der Film während der Phase des Weitertransports abgedeckt war. Die sogenannte Latham-Schleife stellte dabei sicher, daß die unterschiedlichen Auf- und Abrollgeschwindigkeiten der Filmspulen sich nicht als Zugkräfte auf die Perforation übertrugen. Als Hersteller für Filmmaterial wurde Eastman Kodak mit 200 Fuß-Positiv- und Negativfilmen führend, die ca. 3-4 Minuten Drehzeit pro Rolle erlaubten.

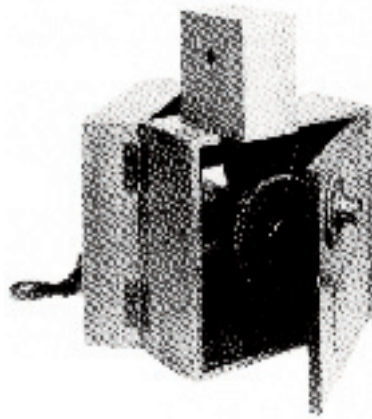


Abb. 2: Der Cinématographe der Brüder Lumière (Abmessungen 19 x 19 X 13 cm, sichtbar links die Kurbel und oben das aufgesetzte Filmmagazin)

Die Ästhetik der frühen Filme: Dabeisein ist alles

Schwenks oder Zooms gab es in den ersten Jahren des Films nicht. Erst 1897 ließ der Engländer Robert William Paul, um die Umzüge anlässlich des diamantenen Jubiläums von Königin Viktoria zu filmen, eine Schwenkvorrichtung für sein Stativ anfertigen, die aus einer vertikalen Achse bestand, die über ein Schneckengewinde mit einer Handkurbel drehbar war. Aus dieser Zeit stammt auch der englische Ausdruck für Schwenks: “panoramas”, abgekürzt “pans”. Bis 1900 hatte sich das Schwenken im Dokumentarfilm durchgesetzt,⁵ wobei Edisons Kameramann Edwin S. Porter und die Pathé Filmemacher führten. Als Normalobjektiv hatte sich bis etwa zur gleichen Zeit eine Brennweite von 50-75 mm eingespielt, für Teleaufnahmen wurden 100-150 mm Objektive eingesetzt. D.h. Schwenk und Großaufnahme treten im Dokumentarfilm wesentlich früher auf als im Spielfilm, wo Porters Film *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (1903) als ungefährer Anfang gilt. Allerdings war ein genaues Einstellen des Bildes nicht möglich, da es keine Sucher gab. Der Kameramann mußte vor dem Dreh die Kamerarückseite öffnen,

durch das Objektiv die Kamera einrichten, die Schärfe einstellen und beim Dreh auf Glück und das eigene Augenmaß vertrauen. Dies führte dazu, daß nicht nachgerichtet werden konnte, wenn das Geschehen sich aus dem zgedachten Bildraum bewegte, wenn z.B. eine Person auf die Kamera zukam.

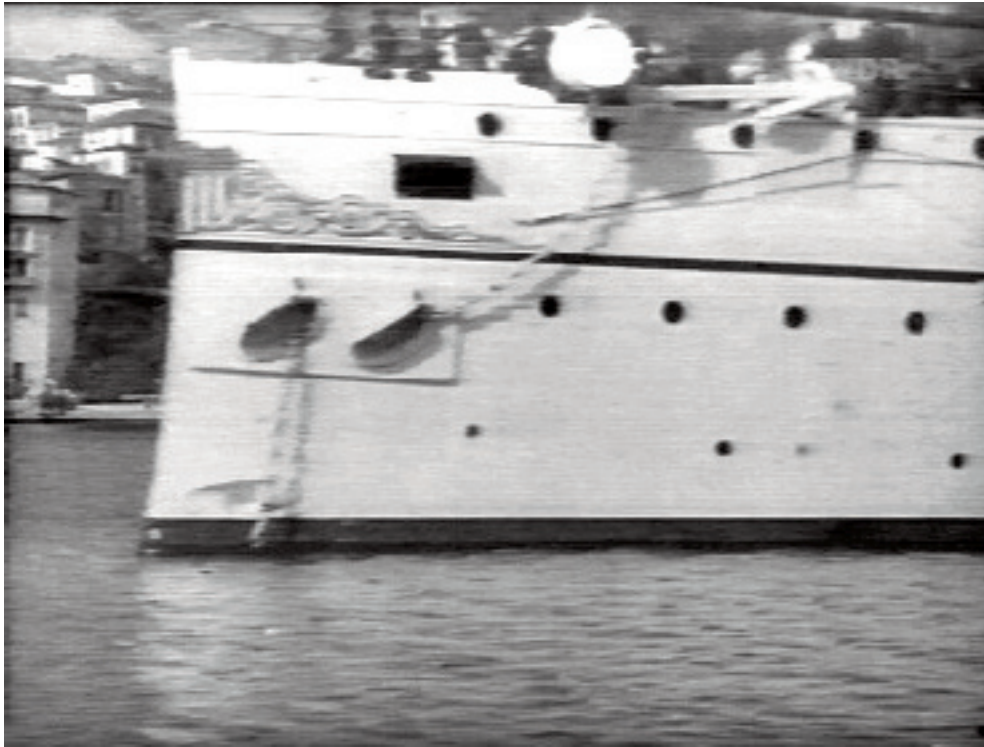


Abb.3: BESUCH DES PANZERSCHIFFS "U.S.S SAN FRANCISCO"
IN DER BUCHT VON VILLEFRANCHE-SUR-MER/CÔTE
D'AZUR. Deutlich sichtbar die ungünstige Kadrierung,
die nur das Wasser und den Rumpf ohne Aufbauten zeigt
- wahrscheinlich wegen des fehlenden Abstandes des
vorbeifahrenden Bootes, von dem aus gefilmt wurde.

Gerade dieses Hinstellen aber verleiht den frühen Dokumentarfilmen auch ihren eigenartigen Reiz. Einerseits hat der Film noch nicht die Fähigkeit, das vor die Augen des Betrachters zu bringen, was Walter Benjamin 1936 in seinem berühmten Aufsatz zum "Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" das "optisch Unbewußte" nennen sollte. Andererseits entstand so eine ästhetische Ungekünsteltheit, die einfach das spannend fand, was vor der Kamera passierte und so besonders authentisch wirkte - die "Wahrheit" der filmischen Wahrnehmung konvergierte in einem scheinbar unmittelbaren und daher "objektivem" Zugriff. Wie sehr sich diese frühe

Art des filmischen Sehens zudem noch eher dem photographischen “Einfrieren eines Moments” verdankte, läßt sich an Porters Film *THE LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN* (1903) ablesen: In einer Innenaufnahme sieht der Zuschauer zwei Menschen nacheinander aus dem Fenster eines brennenden Hauses klettern. Anschließend kommen beide erneut aus dem Fenster geklettert, nur dieses Mal von außen beobachtet. Die Handlung ist also wiederholt worden, jede der beiden Szenen wurde sozusagen als Einzelaufnahme empfunden. ⁶

Mit der Montage des Gefilmten endete die erste, “naiv objektive” Phase des Dokumentarfilms. Durch das Mittel des Schnitts wurde der Film offen für die gezielte Strukturierung und Rekonstruktion des Gefilmten zum Zweck der dramatisierenden Erzählung und der Interpretation. Die Folge war eine generische Differenzierung. Der “film of fact” der ersten Periode wurde durch frühe Formen des journalistisch-dokumentarischen Films ersetzt, die “actualities”. Aktualität trat jetzt als eigenständige Kategorie auf. Aufgabe der Kamera war es, ein Gefühl des persönlichen Dabeiseins zu vermitteln. Neben Berichten von Staatsoberhäuptern, Königen und Präsidenten bei Einweihungen, Staatsbesuchen etc. wurden Ereignisse von allgemeinem Interesse semi-dokumentarisch nachgestellt (*L’AFFAIRE DREYFUS*, George Méliès, 1899; *L’ASSASSINAT DE MCKINLEY*, Pathé, 1901). Auf den Nachrichtenmarkt zielten als Konkurrenz zu den Printmedien die filmischen “Wochen-schauen”, die “newsreels”: 1906 eröffnete das Pathé Journal Büros in London, Berlin, St. Petersburg, Madrid und Barcelona, 1908 folgten die Gaumont Actualités und ein Jahr später die Pathé Gazette in England und 1910 die Eclipse und die Meßter-Woche in Deutschland. In den USA gründeten Hearst, Universal, Paramount und Fox ebenfalls in den zehner Jahren ihre jeweiligen Newsreels.

Technisch beschränkte man sich in dieser Zeit vor allem auf Verbesserungen und Variationen der Kameras der ersten Stunde und auf die Vergrößerung des Marktes für Kameras und Projektoren. Dies änderte sich mit dem Ersten Weltkrieg. Die Kriegsberichterstattung, deren propagandistischer Wert offenkundig war, stellte neue Anforderungen an das Gerät. Die Ausrüstung mußte leicht und möglichst handhabbar sein, denn während des Filmens war der Kameramann Zielscheibe für das feindliche Feuer. Vor allem die 1908 herausgekommene französische Debie Parvo Kamera wurde viel eingesetzt. Mit ihren Maßen (15 x 20

x 25 cm) war sie die kleinste Profikamera auf dem Markt. Dazu kam, daß sich innerhalb des hölzernen Gehäuses ein Metall-Chassis befand, das die gesamte Mechanik enthielt und sie unempfindlicher gegen Stöße und Erschütterungen machte. Volle 400 Fuß Magazine konnten seitlich eingeschoben werden, der Verschuß war regulierbar und für die Orientierung beim Drehen gab es eine kleine rechteckige Sucherlinse an der Seite, die zusammen mit einer zweiten Linse dahinter ein kleines aufrecht (!) stehendes Bild ergab. Seit 1912 waren zudem 35 und 40 mm Objektive von Zeiss auf dem Markt (wie überhaupt die besten Objektive von Voigtländer, Busch, Dallmeyer oder Zeiss aus Deutschland kamen). Als mögliche Blendenöffnung für die Normalobjektive erreichte man f3.5, obwohl Dallmeyer auch eine 75mm-Objektiv mit f1.9 produzierte.⁷

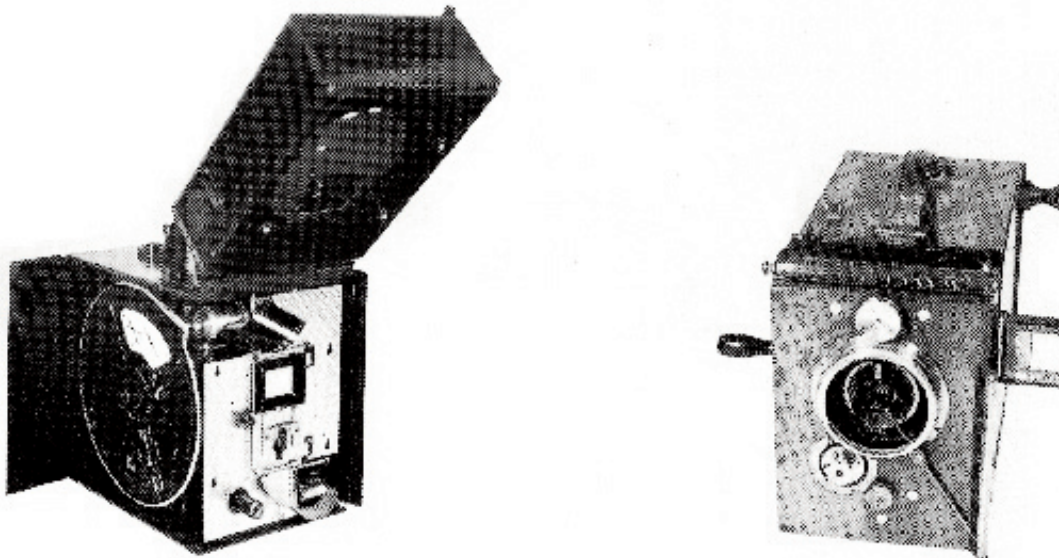


Abb.4: Debie Parvo-Kamera von 1908. Deutlich bei geöffnetem Gehäuse sichtbar das Metallchassis und das Filmmagazin, sowie (in der Abbildung rechts) die Sucheroptik.

Der erste amerikanische Dokumentarfilm:

NANOOK OF THE NORTH

Als die dramatische Gestaltung des Spielfilms aus den Kinderschuhen wuchs und gleichzeitig der Sensationswert der filmischen Momentaufnahme sich abnutzte, mußten sich die Dokumentarfilmer Neues einfallen lassen, um nicht den Massenmarkt zu verlieren. Denn nur für das Neue, Sensationelle, war ein großes Publikum bereit Geld

zu zahlen. Man schwärmte also in die Welt aus, an Orte, an die der Zuschauer sonst nicht kam, an denen die Kamera stellvertretend für ihn Bilder einfangen konnte. Aus den etwa zehnminütigen "shorts" entwickelten sich einstündige und längere Filme, die aus mehreren Rollen zusammengesetzt wurden, die "features". Es entstand ein der literarischen Ich-Erzählung vergleichbarer Zugriff der Kamera. Der Kameramann wurde Stellvertreter der Neugier und des Wissensdurstes des daheimgebliebenen Zuschauers. Gleichzeitig ist dies der Punkt, an dem sich die eher informierende journalistische Reportage und der auf analytische Durchdringung hin orientierte Dokumentarfilm voneinander trennen.

Der ethnographische Film und der *travelogue* entstanden: 1912 filmte William E. Kopplin den Schlangentanz der Hopi-Indianer, 1914 drehte Edward S. Curtis *IN THE LAND OF THE HEAD-HUNTERS* über die Kwakiutl-Indianer an der Nordwestküste der USA und 1922 folgte der Meilenstein der US-amerikanischen Dokumentarfilmgeschichte, *NANOOK OF THE NORTH* von Robert Flaherty. Flaherty hatte 1910 bis 1916 vier Expeditionen in die kanadische Subarktis unternommen. Dabei war sein erster Film entstanden, der aber verbrannte. Bezeichnend ist die Produktionsgeschichte von *NANOOK OF THE NORTH*. Da man einem derartigen Film keine große Anziehungskraft auf die Zuschauer zutraute, wollte keine Filmgesellschaft Produktion und Verleih übernehmen. Schließlich finanzierte die Pelzhandelsfirma Revillon Frères in New York Flahertys Film als eine Art Werbemaßnahme. Neu war, daß Flaherty bei den Inuit regelrecht lebte, eine Arbeitsweise, die sich ästhetisch in einer Verlagerung der Perspektive vom Bericht zur beobachtenden Darstellung äußerte. Um eine größtmögliche Adäquatheit von filmischem Zugriff und Geschehen zu sichern, nahm Flaherty seine gesamte Ausrüstung, also alle notwendigen Geräte mit, die nötig waren, um vor Ort entwickeln, kopieren und vorführen zu können. Nach jedem Dreh zeigte Flaherty den Inuit die Aufnahmen und musterte dann aus. Nicht gelungene Einstellungen wurden sofort wiederholt - eine Arbeitsweise, die er auch in seinen späteren Filmen bevorzugt anwenden sollte.

Zum Drehen benutzte Flaherty eine Sonderanfertigung, die eigentlich für Tieraufnahmen, d.h. Mitschwenks bei schnellen Bewegungen, entwickelt worden war, die 1919 erstmals produzierte Akeley-Kamera und später eine Newman Sinclair. Das Besondere an

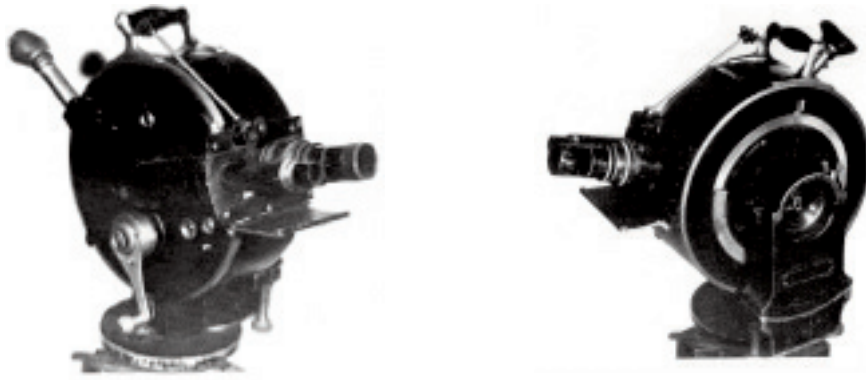


Abb.7: Ansichten der Akeley-Kamera auf ihrer drehbaren Stativplatte, links außerdem sichtbar die Kurbel, rechts das Schwungrad.

der Akeley war die Aufhängung des zylinderförmigen Gehäuses auf einem waagerechten Zapfen und die Befestigung auf einer drehbaren Scheibe, wobei die horizontalen und vertikal möglichen Schwenkbewegungen gleichzeitig auf zwei Schwungräder im Gehäuse übertragen wurden, die wiederum Ungleichmäßigkeiten beim Schwenken durch ihre stabilisierende Wirkung ausglich. Dies ermöglichte ruhige Schwenks in jeder Richtung trotz langer Brennweite, also Einstellungen, bei denen man ein Wackeln und Unruhe wegen der Vergrößerung sofort bemerkt. Die zwei Objektive der Akeley waren so miteinander gekoppelt, daß die Scharfstellung des Suchers automatisch das Aufnahmeobjektiv fokussierte. Allerdings nutzte Flaherty die Möglichkeiten der Akeley zum ruhigen Schwenk bei langer Brennweite nicht aus. *NANOOK OF THE NORTH* hat nur wenige Teleaufnahmen (die zudem meist nur der pragmatischen Überbrückung von Hindernissen wie Eisspalten oder offenem Wasser bei den Dreharbeiten dienen) und nur wenige kombinierte Vertikal- und Horizontalschwenks.

Anders war es 1926 in *MOANA*, der Geschichte eines Südseeinsulaners auf Samoa. Hier setzte Flaherty extensive, simultane Vertikal- und Horizontalschwenks ein, um den Zusammenhang von Allgemeinem und Besonderem anzudeuten und zugleich den Eindruck lebendiger Beobachtung zu simulieren, wie er sich durch das "Schweifen lassen" des menschliche Auges ergibt. Die Teleobjektive - in der Regel benutzte er 150mm-Objektive oder noch längere Brennweiten⁸ - erlaubten ihm dabei auch entfernte Motive zu filmen, wie etwa ein Kanu in der Brandung vor dem Riff oder den Sohn der Hauptfigur beim Kokosnußpflücken in der Palmenkrone. Flaherty fand nicht nur, daß



Abb.8: Teleaufnahme auf panchromatischem Film
in *Moana* (Robert Flaherty, 1926)

sich die Menschen natürlicher verhielten, wenn die Kamera weiter von ihnen entfernt war, sondern legte der Teleaufnahme auch eine besondere ästhetische Wirkung bei:

The figures had a roundness, a stereoscopic quality that gave to the picture a startling reality and beauty. [...] Alive and real, the shadows softer, and the breadfruit trees seemed like living things rather than a flat background.⁹

Was Flaherty zudem sowohl bei *NANOOK* als auch *MOANA* an der Akeley interessiert haben wird, war die schnelle Austauschbarkeit der Filmmagazine. Die Filme waren dort bereits eingefädelt, d.h. es konnte schnell weitergedreht werden. Ansonsten blieb Flahertys Stil im Bereich des bereits Tradierten: Auf die Totale folgte die Halbtotale und darauf die Nahe, ergänzt durch abgestimmte Bewegungen und durchgehende Regie des Geschehens, das notfalls mehrmals wiederholt wurde, bis Flaherty zufrieden war. Es ging um die *Beschreibung* von Vorgängen mit der Kamera. Vom Kontrast her fällt in *MOANA* die feine Abstufung der Grautöne auf. Als Filmmaterial hatte Flaherty den neuerhältlichen panchromatischen Film eingesetzt, der es möglich machte, hohe Farbtem-

peraturen, vor allem also Hauttöne, in differenzierte Graustufen zu übersetzen. Obwohl die für den panchromatischen Film erforderlichen Emulsionen bereits 1904 entwickelt worden waren, hatte man weiter das kostengünstigere orthochromatische Material bevorzugt, das für die Farben Blau, Violett, Ultraviolett und Grün empfindlich war, den Rot- und Gelbbereich aber im Filmpositiv als Schwarz abbildete. Als Notlösung leuchtete man die den Hauttönen entsprechenden Farbbereiche mit Kohlebogenlichtlampen aus (d.h. Licht niedriger Farbtemperatur), um sie darzustellen, jedoch ohne damit voll befriedigende Ergebnisse zu erzielen.

Aber MOANA war nicht nur einer der ersten Filme, in denen das neue Filmmaterial zum Einsatz kam, es war auch der erste Film, der als “documentary” bezeichnet wurde - nämlich von John Grierson, dem berühmten englischen Dokumentarfilmer, der damit in seiner Kritik des Films auf den besonderen filmischen Zugriff auf das Beobachtete hinweisen wollte¹⁰. Grierson war 1924 nach Hollywood gekommen, um die Beziehungen zwischen den Massenmedien und der öffentlichen Meinung zu studieren, insbesondere die manipulativen Möglichkeiten und Technik Hollywoods. 1932-34 sollte Flaherty dann für Griersons Produktionsfirma Industrial Britain und die Gainsborough Pictures Ltd. *Man of Aran* drehen, wobei es allerdings zwischen ihm und Grierson zu Streitigkeiten um den politischen Stellenwert des Dokumentarfilms und dann zum Bruch kam.

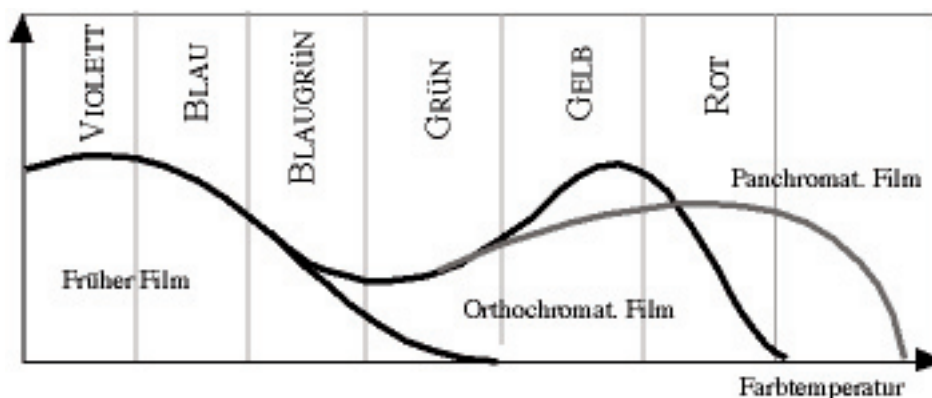


Abb. 9: Farbempfindlichkeit historischer Filmemulsionen

Film als Vehikel sozialen Bewußtseins

1922, im gleichen Jahr, in dem Flahertys *Nanook of the North* herauskam, begann in der Sowjetunion Dziga Wertow, der mit

bürgerlichem Namen Denis Kaufmann hieß, die Dokumentarfilmserie *Kino Prawda* zu produzieren, die "Kino Wahrheit". Im Gegensatz zu Flaherty stellte Wertow nichts nach. Sein ausdrückliches Ziel war es, das Leben in seiner "Unbefangenheit", so "wie es ist" einzufangen. Er schrieb, "alle Menschen müssen sich vor der Kamera genauso weiterverhalten wie im Alltag".¹¹ Diese Strategie beinhaltete auch, daß nicht im Film unterschlagen werden durfte, wenn die Leute die Kamera bemerkten und dies zu verstehen gaben, eine Haltung, die 1929 zu dem Film *DER MANN MIT DER KAMERA* führte, der die intervenierende Anwesenheit von Kamera und Kamerateam in ihrem Einfluß auf das Beobachtete ausdrücklich thematisierte, indem zwischendurch das Auge des Kameramanns am Sucher gezeigt wurde. Wichtig für den amerikanischen Dokumentarfilm wurde die journalistische Frische und Direktheit, mit der Wertow arbeitete. Zwar nahm er sich entsprechend seiner sozialistisch agitatorischen Absicht alle Freiheiten propagandistischer Montage des Gefilmten, die Bilder sind jedoch direkte Reportagen aus dem Alltag der Menschen in der Sowjetunion. Die *Kino Prawda* wurde so - trotz der unterschiedlichen ideologischen Ausrichtung - direkter Vorläufer der *March of Time* -Serie, die in den USA von 1935 bis 1951 lief (Produzent: Louis de Rochemont), und des *Direct cinema* in den USA der sechziger Jahre.

Das neue Konzept des aktuellen Dokumentarfilms zur Lage mit seiner Nähe zur Reportage stellte auch neue Anforderungen an die Technik: Mobilität bekam absolute Priorität. Wenn die Dinge nicht wiederholt werden konnten, wie beim arrangierten Dreh Flahertys, mußte schnell reagiert werden. Mitte der zwanziger Jahre kamen die ersten Kameras mit aufziehbarem Federwerk auf den Markt. Die Filme hatten dadurch eine relativ konstante Laufgeschwindigkeit und der Kameramann konnte sich ganz auf die zu filmende Szene konzentrieren. Einzige Einschränkung war die Laufzeit. Die Kamera konnte mitten in einer zentralen Szene anhalten oder plötzlich ein unwiederholbares Ereignis passieren, bevor der Kameramann das Federwerk wieder aufgezogen hatte. Dieses Problem begann man durch batteriebetriebene Motoren anzugehen. Allerdings brachten Batterien zusätzliches Gewicht, die Verbindungskabel konnten sich verfangen und vor allem mußten Batterien getauscht und aufgeladen werden, was nur so lange kein Problem war, wie man nicht im afrikanischen Busch oder der arktischen Wüste drehte.

Es ist ein Gemeinplatz, daß die dreißiger Jahre für die USA die Blüte des sozial engagierten Dokumentarfilms bedeuteten. Die linke Film and Photo League und ihre Abspaltung Nykino (später Frontier Films) entstanden, mit so bekannten Namen wie Margaret Bourke-White, Ralph Steiner, Elia Kazan, Elmer Rice, Archibald McLeish, Willard Van Dyke oder Paul Strand. Von verschiedenen Unterbehörden des Department of Agriculture wurden heute klassisch gewordene Dokumentarfilme wie *THE PLOW THAT BROKE THE PLAINS* (1936) oder *THE RIVER* (1937) in Auftrag gegeben bzw. gefördert.



Abb.10: Stark photographisch beeinflusste Kadrierung in *THE PLOW THAT BROKE THE PLAINS* (Pare Lorentz, 1936): Teleaufnahme von Pflügen und einer leeren Kanne.

Ästhetisch zeichnet sich der amerikanische Dokumentarfilm dieser Zeit durch ein hohes Niveau der Montage und Einstellungen aus, die sich an der hochentwickelten Ästhetik der Sozialphotographie der Zeit orientieren und oft ihren Naturalismus zugunsten fast lyrisch anmutender Bilder aufgeben. Dazu kam jedoch ein eigentlich unfilmischer (da nicht auf die Überzeugungskraft der Bilder vertrauender) “voice over”-Kommentar, der weitere Informationen und eventuell die Analyse komplexer zeitgenössischer Zusammenhänge hinzufügte. In dieser

Spannung zwischen Bildauffassung und asynchronem Kommentar zeigt sich deutlich der erzieherische Gestus der Filme, der eine allwissende Intelligenz hinter der Kamera implizierte, wie sie sich strukturell aus der staatszentrierten Kulturpolitik des New Deal ergeben mußte. Eine ähnliche propagandistische Orientierung findet sich allerdings auch bei unabhängigen Produktionsgruppen wie den Contemporary Historians mit John Dos Passos, Ernest Hemingway und Lillian Hellman, deren berühmteste Produktion sicherlich Joris Ivens Film über den Spanischen Bürgerkrieg *THE SPANISH EARTH* (1937) ist. Der amerikanische Dokumentarfilm der dreißiger Jahre wollte vor allem *überzeugen* und *gesellschaftliches Handeln provozieren*, weniger beobachtend *darstellen* wie noch Flaherty.

Technisch ging man neben der Mobilität der Kameras in dieser Zeit auch das Problem der Belichtungszeit an, denn das nach wie vor relativ unempfindliche Material drohte die gewonnene Bewegungsfreiheit durch die Notwendigkeit lichtstarker (d.h. schwerfälliger und vor allem vom Aufwand her kostspieliger) Beleuchtung wieder zunichte zu machen. Bereits 1926 hatte Eastman einen Negativfilm vorgestellt, der doppelt so empfindlich war wie das gängige Material (ungefähr 40 bis 50 ASA nach heutigem Maß), 1938 ließen Eastman Kodak Plus X und Super XX folgen, die die Empfindlichkeit auf 80 und 160 ASA heraufsetzten, und 1941 wurde der Dupont Superior I mit 100 ASA und Dupont Superior II mit 200 ASA vorgestellt. Damit konnten nun Dämmerlichtaufnahmen und Innenaufnahmen bei weniger Licht gemacht werden oder aber, und dies ist fast noch wichtiger, bei gleichbleibender Lichtstärke durch die entsprechend kleinere Blende eine größere Tiefenschärfe erreicht werden. Dies erlaubte die Erfassung von Bewegungen innerhalb eines großen Schärfenraums, eine Aufnahmetechnik, die als "deep focus"-Stil bekannt wurde und stilistisch wie inhaltlich mit der Bewegung des Realismus in Verbindung gebracht wird, da man filmtheoretisch "wahrhaften" Zugriff und seine Signifikation durch detailscharfe Abbildung des gesamten Bildraumes ineins setzte. Voraussetzung war natürlich die Verwendung eines Belichtungsmessers, der in den 40er Jahren in Gebrauch kam.

Die einzige 35 mm Kamera, die in den USA während der vierziger produziert wurde, war die 13 lb. schwere Cunningham Combat Kamera, die mit einer Drei-Linsen-Drehscheibe und 200 Fuß Spulen in einen

internen Magazin ausgerüstet war und im Zweiten Weltkrieg Einsatz fand. Daneben benutzte man längst 16mm-Kameras wie die Filmo von Bell and Howell, die Berndt-Maurer Pro von 1940 oder die 1942er Auricon. Neben der beträchtlichen Gewichts- und Platzersparnis bedeutete der Einsatz 16 mm-Films professioneller Qualität eine Kostenreduktion von 30% bis 50%, ein Faktor, der schon dazu geführt hatte, daß die 16 mm-Kameras den sich seit den späten Zwanzigern entstandenen Amateurfilmmarkt erobert hatten. Nach wie vor ungelöst war jedoch das Sucherproblem. Auch, wenn es einen Paralaxenausgleich über Mechaniken gab, wußte der Kameramann doch nie präzise, was das Objektiv genau aufnahm, je näher er vor dem zu filmenden Objekt stand. Dieses Problem löste der Zweite Weltkrieg mit einem Technologietransfer von den Besiegten zu den Siegermächten. Als Kriegbeute brachte man aus Deutschland nicht nur das Magnettonband, die Handkamera und den Monopack-Farbfilm von Agfacolor, sondern auch die 12 lb. schwere Arriflex von 1936 mit, die erste Spiegelreflexkamera.

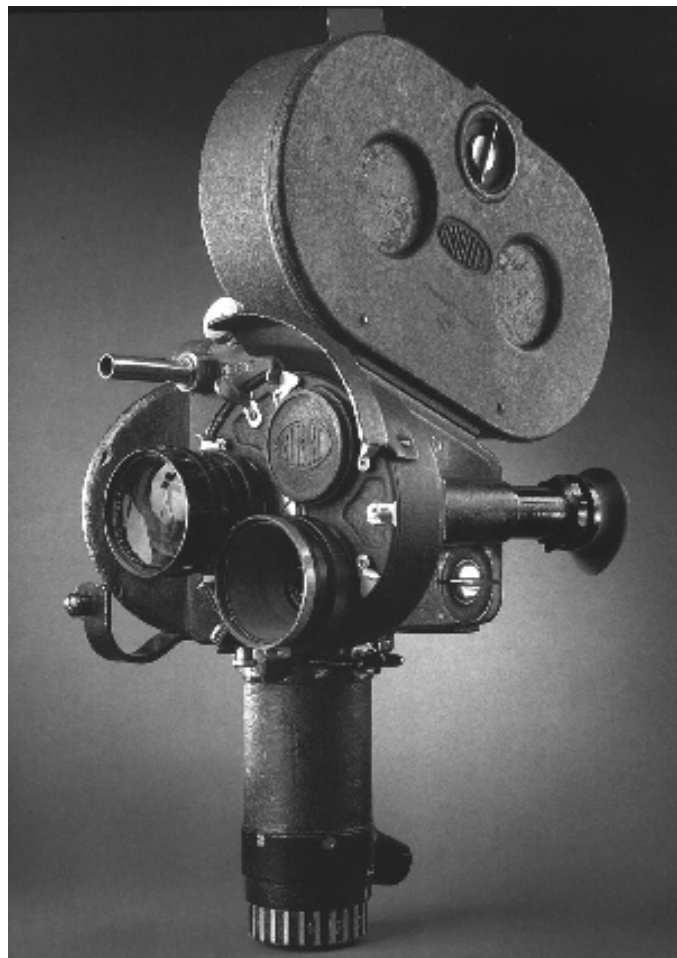


Abb.11: Arriflex II 1937

Bei der Spiegelreflextechnologie der Arriflex wurde das durch das Objektiv einfallende Licht über eine teilverspiegelte Flügelblende, die in 45 Gradwinkel zum Objektivachse stand, bei geschlossener Öffnung in Richtung Sucher abgelenkt. Aufladbare Batterien unter der Kamera trieben den Motor an. Die abnehmbaren Magazine der Handkamera enthielten die Filmtransporträder, in die der Film schon eingefädelt war. Allerdings konnte sich die 16 mm-Version in den Fünfzigern nicht durchsetzen, an ihre Stelle trat 1957 die Auricon Cine-Voice Handkamera und deren Adaptionen, wobei gleichzeitig eine andere Version des Spiegelreflexsystem eingesetzt wurde, bei der ein halbdurchlässiger Spiegel so hinter dem Objektiv befestigt war, daß er einen Teil des auf den Film fallenden Lichts in Richtung Sucher lenkte.

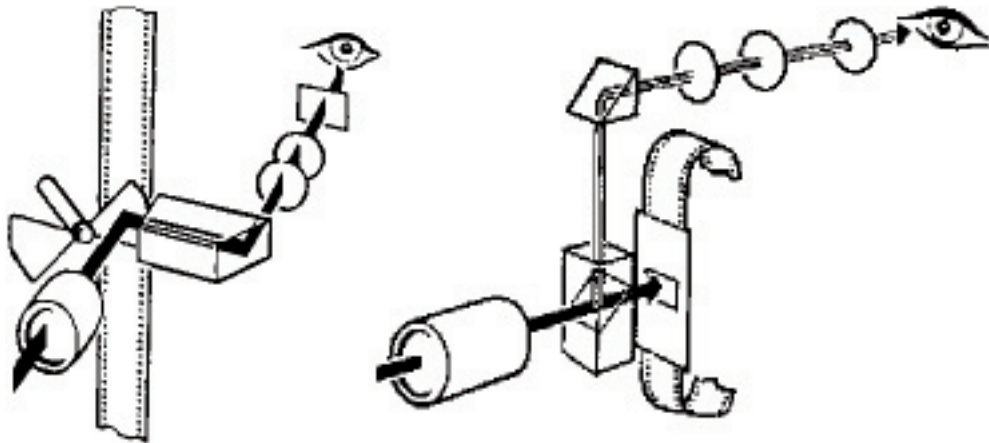


Abb. 9: Funktionsweise der Spiegelreflexkamera
 (Links: Spiegelblendenverfahren,
 rechts: "split beam"-Verfahren)

Die Entwicklung des Tons

Obwohl 1928 die erste vertonte Wochenschau in den USA vorgeführt wurde, war der Dokumentarfilm bis etwa 1930 am Bild orientiert. Das Problem hieß Synchronizität. Wenn Ton und Bild nicht mit der exakt gleichen Geschwindigkeit abgespielt wurden wie bei der Aufnahme, kam es zu einem Bild-Ton-Versatz, der insbesondere bei der bei Großaufnahmen erforderlichen Synchronizität von Sprache und Lippenbewegungen deutlich wahrnehmbar war. Beim Spielfilm hatte man den Ton zunächst auf Schallplatte aufgenommen, und dann den

sogenannten Lichtton eingesetzt, bei dem die Modulation der akustischen Signale in ein fluktuierendes Lichtsignal umgesetzt wurde, das auf einer separaten Spur neben den Bildern auf den Film aufgezeichnet wurde. Der Nachteil war der, daß Tonfehler auch den gesamten visuellen Teil unbrauchbar machten, man dies aber erst nach der Entwicklung feststellen konnte. Für den Dokumentarfilm waren die dadurch entstehenden Kosten zu hoch und es hätte außerdem einer Unmenge ständig mitgeführtem Films als Sicherheitsreserve bedurft, was wiederum die Mobilität eingeschränkt hätte.

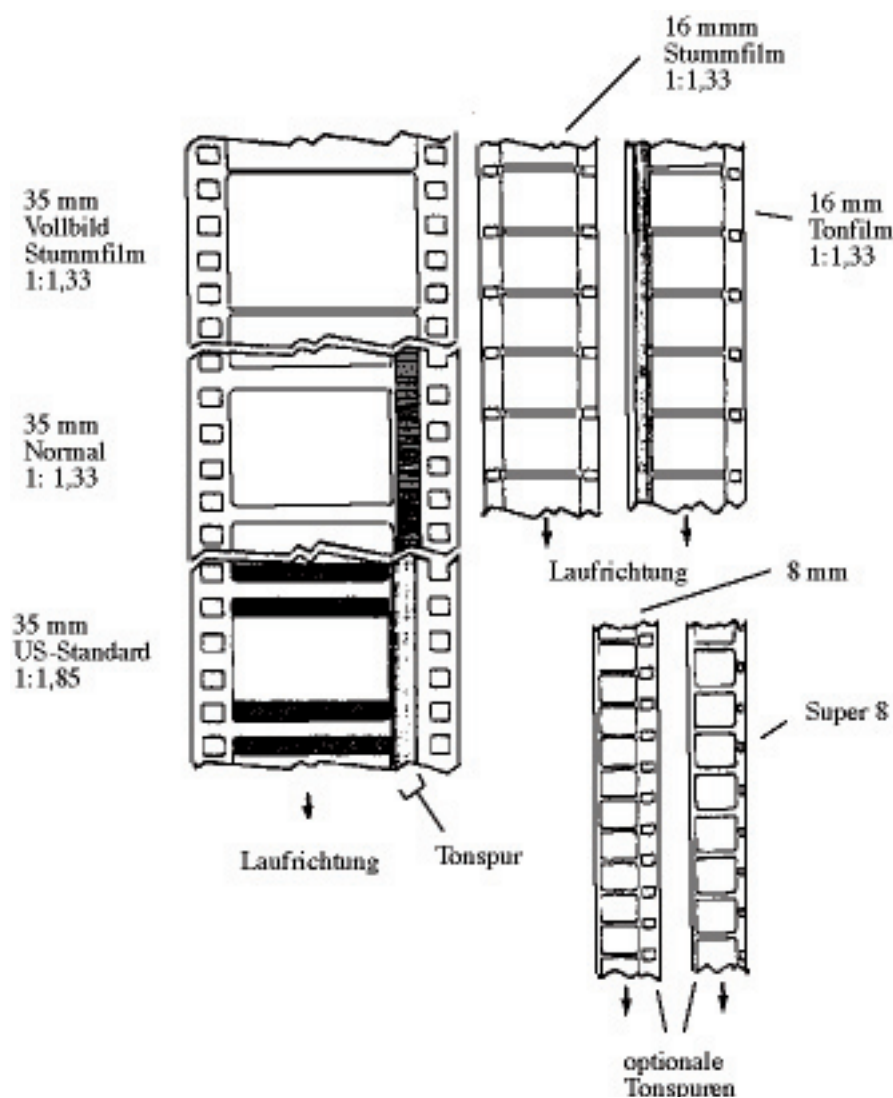


Abb. 12: Im US-Dokumentarfilm eingesetzte Filmformate

Hinzu kam, daß der Lichtton in einem gewissen Versatz zum Bild aufgenommen werden mußte (bei 35 mm-Film $19 \frac{2}{3}$ Bilder im voraus, bei 16 mm sogar 26 Bilder) und so den Schnitt relativ aufwendig werden ließ. Man blieb also relativ lange stumm bzw. fügte Töne erst hinterher hinzu,

synchronisierte also nach, was natürlich dem Authentizitätsanspruch des Dokumentarfilms zuwiderlief. Diese Diskrepanz wurde erst durch die Erfindung der magnetischen Aufnahmetechnik aufgehoben, mit der es möglich wurde, vor Ort die Aufnahmen zu überprüfen und eventuell direkt zu wiederholen. Volle Synchronizität erreichte man jedoch erst mit dem Prinzip des quarzkontrollierten Pilottons, der von der Kamera her als wiederkehrender Impuls auf einer Nebenspur des Magnetbandes aufgenommen wurde. Beim Abspielen verglich ein Oszilloskop diese Impulsfrequenz mit der Frequenz der Filmbewegung und synchronisierte die Motoren.

Ein weiteres Problem waren unerwünschte Nebengeräusche, insbesondere das der Kamera selbst. Der Mensch kann zwar selektiv hören, also andere Geräuschquellen als die, auf die seine Aufmerksamkeit gerichtet ist, aus dem Bewußtsein ausblenden, ein Mikrofon ist dazu jedoch außerstande, auch wenn es inzwischen Mikrophone mit speziellen Charakteristika in Bezug auf Aufnahme-richtung und -kreis gibt. Die erste Lösung war die, daß man die Kamera in geräuschkämpfende Gehäuse aus schallabsorbierendem Material einbaute, sogenannte "blimps". Im Studio waren dies zunächst voluminöse Kästen mit einer Glasscheibe vorne, die der Kamera nur noch eine geringe Bewegungsfreiheit ließen. Bei Außenaufnahmen, in denen per definitionem Bewegung essentiell war, mußte man jedoch Kompromisse zwischen Geräuschkämpfung und Handlichkeit eingehen. 1960 stellte die Firma Eclair in Paris eine selbstgeblimpete, geräuschlose Kamera vor, die Eclair NPR (Noiseless, Portable, Reflex), es folgte die deutsche Arriflex SR (Silent Reflex). Beide sind in Abwandlungen heute noch in Gebrauch.

Die Koppelung von Kamera und Tonbandgerät geschah zunächst durch ein Kabel, d.h. insbesondere bei der tragbaren Kamera mußten Kamera- und Tonmann wie ein Zwillingsspärchen aufeinander abgestimmt reagieren. Um schließlich auch beim Schnitt den genauen Anfang zu haben und nicht mühsam Bild und entsprechenden Ton auf den ja voneinander getrennten Trägern synchron "anlegen" zu müssen, gebrauchte man zudem, wann immer möglich, zu Beginn einer jeden Einstellung die Klappe, englisch "clapper board". 1959 stellte dann die Schweizer Firma Firma Kudelski ihre Nagra III vor, das erste wirklich tragbare Tonbandgerät. Durch den Einsatz von Transistoren statt der vorher gebräuchlichen Radioröhren wog sie 14 lb, maß 30 x 22,5 x 10

cm und konnte an einem Riemen an der Schulter getragen werden. Drei Geschwindigkeiten waren möglich, 15, 7,5 und 3,75 Zoll/Sek. Die Nagra hatte Anzeigeinstrumente für die üblichen Aufnahme und Wiedergabefunktionen und konnte mit einem kleinen Zusatzpult die Signale von drei Mikrofonen gleichzeitig aufnehmen und mischen.

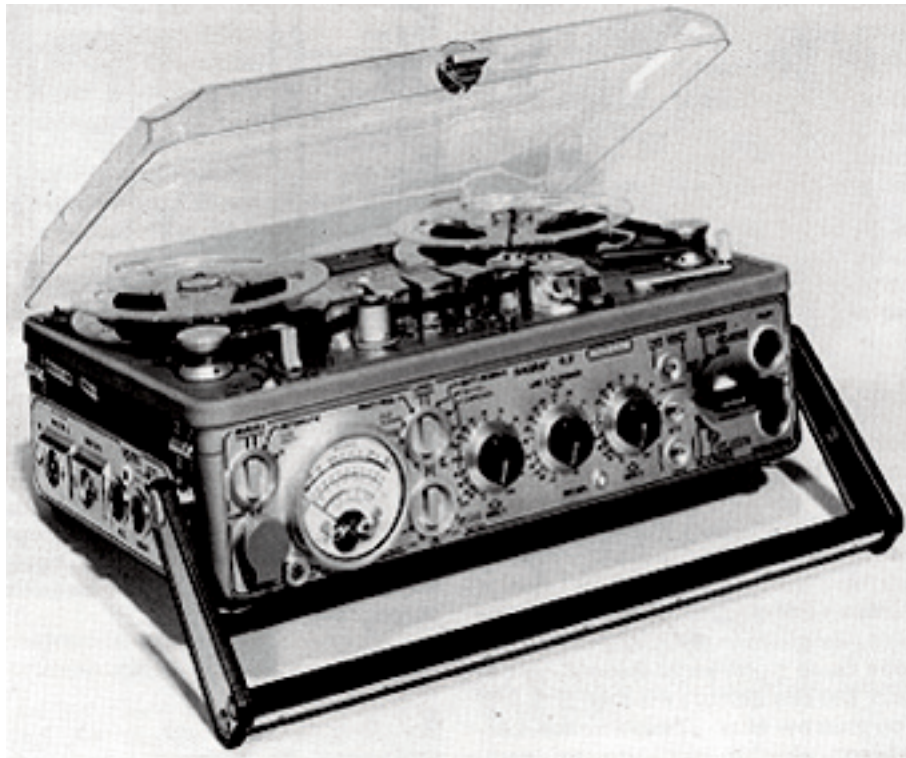


Abb.11: Tragbares Nagra-Tonaufnahmegerät

Free cinema und Direct cinema

Die sechziger Jahre standen im Zeichen der Weiterentwicklung der leichten, geräuscharmen 16 mm-Kamera mit synchroner Tonaufnahme. Neu war, daß der Anstoß dafür nicht aus der Industrie kam, sondern von den Dokumentarfilmern selbst, die nicht länger asynchron arbeiten, sondern dokumentarisch mit Ton das aufnehmen wollten, was tatsächlich passierte. Bereits 1955 hatten die Engländer Tony Richardson und Karel Reisz mit *MOMMA DON'T ALLOW*, einem Film über einen Jazz-Club im Norden Englands, eine neue Form des Dokumentarfilms eingeleitet, das "free cinema". Das *Free cinema* revoltierte gegen den rigiden Konservatismus der englischen Gesellschaft der 50er Jahre und die entsprechenden filmischen Konventionen. Die gesellschaftliche Verantwortung des Dokumentarfilmers sollte neu definiert werden, der Zwang der kommerziellen Produktion aufgehoben und vor allem die

Darstellung und Anerkennung der “Bedeutung des Alltags” gefördert werden. Die Filme, so die Filmemacher, sollten Beschreibungen lebender Personen und wirklicher Schauplätze sein.

Was in England das *Free cinema* war, fand in den USA wenige Zeit später als “direct cinema”, oder wie Albert Maysles vorzug es zu nennen, als “uncontrolled cinema”, seine Entsprechung. Maysles arbeitete mit Robert Drew, Richard Leacock und Donn Alan Pennebaker in einer Gruppe zusammen, die stark vom Photojournalismus beeinflusst war. Oft wird auch Lionel Rogosins Film *THE BOWERY* (1954) als Einfluß genannt, ein Film, der auf 16 mm-Material gedreht und dann für die Leinwand auf 35 mm vergrößert wurde. Rogosin hatte Schauspieler in natürliche Situationen gestellt und sie das Spiel spontan vorantreiben lassen.

Das Interesse des *Direct cinema* richtete sich auf Mobilität und Unsichtbarkeit, Eigenschaften, die durch die neue Technik der kleinen, leichten Kamera möglich waren. Drew und Leacock wollten die Methode der “candid photography” auf den Film übertragen. Es war der dezidierte Versuch, die Technik in ihrer Beeinflussung der Atmosphäre einer Situation oder eines Vorfalls zurücktreten zu lassen. Typisch wurden ungleichmäßige Beleuchtung, verwackelte Kamera, kaum erzählerische Strukturen und interpretierende Montagen. Al Maysles bemerkte zu dieser Arbeitsweise:

If you are overly concerned about the presence of the camera, the people you are filming will be concerned about it, too. The camera stays on my shoulder all the time and sometimes I am shooting with it and sometimes I am not. Since the camera is silent and it remains in the same position all day long, they can't tell. If they were to think about the camera all the time, they'd get very tired. It gets to be like part of the furniture in the room.¹²

Häufig dominierten lange Einstellungen, die nicht zuletzt auch die von der Filmarbeit ungestörte Entwicklung der Ereignisse signalisieren sollten. Es ging darum, “ohne Drehbuch” die Dramatik des Alltags zu entdecken und “dem Zuschauer das Gefühl zu geben, unmittelbar an den gefeierten Ereignissen teilzuhaben, am Schauplatz dabeizusein und Personen zu beobachten, die auch ohne Anwesenheit des Filmteams so und nicht anders agiert hätten.”¹³ Einige Mitglieder der Bewegung

lehnten sogar Interviews ab, um den Eindruck zu vermeiden, sie lenkten die Ereignisse und verfälschten damit ihre Stellung als "rechercheure". Als narrative Organisationsform bevorzugte besonders Drews die "Krisenstruktur", deren "automatische" Dramaturgie von sich aus eine gewisse Erzählfolge forderte und in dieser Form zudem für das Fernsehen attraktiv war. Da das Fernsehen in den USA aufgrund seiner Finanzierung aus Werbeeinnahmen auf populäre Themen angewiesen war, eine Entwicklung, die in abgewandelter Form auch auf das Kino übergriff, führte der daraus resultierende ökonomische Druck schließlich bei Pennebaker, der sich 1963 mit Leacock von Drew getrennt hatte, dazu, daß er sich auf Portraits von Rockstars und große Rockkonzerte konzentrierte (u.a. Bob Dylan in DON'T LOOK BACK und MONTERY POP (beide 1967)).

Die gängigen 16 mm-Kameras der Zeit waren in den USA die Auricons. Die Cine-Voice war eine abgespeckte Ausgabe der 35 mm-Auricon Pro mit 100 Fuß-Magazin, die als Handkamera eingesetzt werden konnte und neben dem Zoom einen Halblicht-Spiegelsucher hatte. Allerdings erwies sich die Magazingröße bald als Problem, da 100 Fuß Film nur für etwa 5 Minuten reichten. Leacock und Pennebaker hatten jedoch bereits 1959 mit verschiedenen technischen Änderungen an der Auricon experimentiert, indem sie den Sucher änderten und so die Schulterhandhabung möglich machten. Dazu ersetzten sie nach dem Vorbild der Arriflex das interne 100 Fuß-Magazine durch ein externes 400 Fuß-Wechselmagazin und wechselten das elektrische Laufwerk durch einen Batteriemotor aus, dessen Geschwindigkeit durch den Oszillator einer elektrischen Uhr gesteuert wurde. Da ein gleicher Oszillator auch die Geschwindigkeit des Tonbandes regelte, war eine Synchronizität zwischen Film und Ton hergestellt, ohne daß eine direkte Verbindung zwischen Kamera und Aufnahmegerät bestand.

Die Filme von Leacock und Pennebaker wurden in der Regel ohne Regisseur oder Assistent im Zweimannteam gedreht und zielten vor allem auf den Fernsehmarkt. Das erste Beispiel dieser neuen Arbeitsweise war PRIMARY (1959) über den Präsidentschaftswahlkampf zwischen Kennedy und Humphrey. Andere Beispiele für diese ästhetische Haltung sind THE CHAIR (1963) über einen zum Tode Verurteilten und SHOWMAN der Brüder David und Albert Maysles (1962) über einen der großen Filmproduzenten der Zeit. Auffällig ist, daß mit den neuen

Möglichkeiten der Schulterkamera, zu denen noch die Möglichkeit hinzukam, das Material beim Entwicklungsprozeß um 1-2 Blenden zu "pushen" und so noch unabhängiger vom vorhandenen Licht zu werden, die Tendenz einsetzt, dem Realen mit all seiner Langeweile, Formlosigkeit, Ungeschiedenheit den Vorrang vor der offenkundigen Analyse zu geben. Die Adäquatheit der Repräsentanz des Realen schien nur durch eine künstlich hergestellte Naivität gegeben. Unter anderen Prämissen wiederholt sich hier die Ästhetik des naiven filmischen "Schnappschusses" der Frühzeit des Films.

Obwohl auf den ersten Blick von der ästhetischen Wirkung her ähnlich, verfahren die Filmemacher des *Radical cinema*, das in den späten Sechzigern entstand, stilistisch genau umgekehrt. Die besonders grobkörnige, leicht unscharfe Qualität des hochempfindlichen Schwarzweiß-Materials diente beispielsweise der "Newsreel"-Gruppe als visuelles Mittel, um das agitatorische, auf schnellen Einsatz Bezogene ihrer Filme sowie deren Zustandekommen unter schwierigsten Bedingungen anzudeuten. Gerade weil die Filme der Gruppe einen dezidiert politisch-agitatorischen Charakter hatten, wurde das Wackeln der Schulterkamera zum Markenzeichen von ehrlicher Unmittelbarkeit, technische Unvollkommenheit zum Zeichen von Authentizität - Stilmittel mit denen heute ironischerweise wiederum die Werbung und der moderne Spielfilm spielen. Als Filme sind hier BLACK PANTHER (1968), BOBBY SEALE (1969), ONLY THE BEGINNING (1971) oder David Loeb Weiss' NO VIETNAMESE EVER CALLED ME NIGGER (1968) zu nennen, aber auch ein Kompilationsfilm wie IN THE YEAR OF THE PIG (1969) von Emile de Antonio.

Filmsprachlich sticht an dieser Zeit hervor, daß der Zoom die Fahrt auf das Objekt zu ersetzte. Innerhalb der tradierten Konventionen bedeutete der Ersatz der Kamerafahrt durch den Zoom zwar ästhetisch eine Verlagerung von der Handlungseinbezogenheit des Zuschauers weg, hin zum stärker didaktisch betonten Zugriff. Trotzdem setzte sich der Zoom in Verbindung mit der Spiegelreflexkamera als Standardmittel der Fokussierung der Aufmerksamkeit durch, da er eine schnelle Einstellungsänderung ohne Objektivwechsel oder Schärfenachregulierung ermöglichte. Besonders die Großaufnahme schien am geeignetsten, die Unmittelbarkeit des *Direct cinema* umzusetzen, sein Interesse an der

psychologischen Dimension des Miterlebten. Bereits in den Endvierzigern waren die ersten Zoom-Objektive für 16 mm-Kameras wie 1947 die amerikanische Zoomar mit einer maximalen Öffnung von f2.8 und einem Zoombereich von 17 bis 51 mm auf den Markt gekommen. 1963 stellte die französische Firma Angenieux ihr Zoom vor, das von 12 bis 120 mm bei einer Lichtstärke von f2.3. reichte und das Standardobjektiv für die Auricon Kameras wurde.

Der neue ökonomische und technische Kontext: Das Fernsehen

Schon das *Direct cinema* war auf das neue Medium Fernsehen als Auftraggeber und Präsentationsort angewiesen gewesen, das Anfang der 50er Jahre seinen Siegeszug als Massenunterhaltungs- und Masseninformativmittel antrat. 1951 löste als eine der ersten Sendungen das halbstündige Nachrichtenmagazin *See It Now* von CBS als neues Format die *March of Time* -Serie ab. Neben neugedrehten Filmen wurden insbesondere Kompilationsfilme, also Dokumentarfilme, in denen aktuelles mit Archivmaterial verbunden war, gezeigt, eine Form die sich immer weiter durchsetzte und heute die dominante Form des TV-Dokumentarfilms ist¹⁴. NBC reagierte 1954 mit *Project XX* und 1960 mit *White Papers*, ABC im gleichen Jahr mit *Close Up!*, für die Drew und Leacock arbeiteten. 1959 ersetzte CBS die *See It Now*-Reihe durch *CBS Reports* mit in unregelmäßigen Abständen erscheinenden "specials". Ab 1968 dominierte dann ganz das journalistische Magazinformat mit der Sendung *60 Minutes*.

Ästhetisch bedeutete der Präsentationsort Fernsehen für den Dokumentarfilm einen Rückschritt, vergleichbar der ersten Phase nach der Umstellung vom Stumm- auf den Tonfilm. Der TV-Bildschirm hatte eine deutlich niedrigere Auflösung, mit der Folge geringerer Schärfe und Detailgenauigkeit (das amerikanische Fernsehen hat sogar nur 525 Zeilen im Vergleich zu den 625 der europäischen Systeme). Die Frequenzbreite des Tons war in den hohen und niedrigen Frequenzen bis zum Einsatz des Stereotons deutlich eingeschränkt. Psychologisch gilt das Fernsehen bzw. die Videotechnik als "kalt", da die Farbigkeit sich veränderte und das "Atmen" des Film fortfiel, das durch leichte Bewegungen des Trägermaterials beim Abspielen hervorgerufen und wegen der Entsprechung zur ständigen leichten Bewegung des mensch-

lichen Gesichtsfeldes als lebendig empfunden wird. Der Aktionsradius des Filmemachers reduzierte sich weiterhin durch den Effekt des sogenannten "Einbrennens" bei den Röhrenkameras, d.h. des Nachglühens und Nachziehens von hellen Lichtquellen bei dunkler Umgebung - ein Effekt, der erst mit der Verwendung von Mikrochips in den Videokameras der späten achtziger Jahre beseitigt worden ist.

Anders als das Kino ließ das Fernsehen zudem durch seinen Senderhythmus nur geringe Variationen in der Länge der Dokumentarfilme zu. Die Entfaltung eines Themas hatte sich nicht nach dessen "innerer Logik", sondern nach den vorgegebenen Sendeplätzen des Fernsehprogramms zu richten, so daß entweder gekürzt oder gestreckt werden mußte, bis der Film auf die gewünschte halbe oder ganze Stunde Sendezeit kam. Dazu trat auf der Präsentationsseite der sogenannte "anchorman" hinzu, d.h. es fand eine *Verlagerung des informativen Schwerpunktes* weg vom Film hin zur Präsentation mit Betonung der Aktualität in Live-Übertragungen oder -Moderationen und *eine Abgabe der Analyse* an den Präsentator statt. Formbestimmend wurde das Inter-view und der synchrone Ton, mit der Folge, daß das Bild oftmals zum Hintergrundreiz für das Gesagte wurde, zum "Bildteppich". Damit ein-her ging zunehmend eine absichtlich angelegte *Redundanz* des Gesagten, die der sozialen Rezeptionsweise des Fernsehens in den USA als Hintergrundmedium Rechnung trug.

Die Vorteile der neuen Technologie lagen in der ungleich kostengünstigeren Produktionsweise, da die Materialkosten durch den Wegfall des Labors kaum noch ins Gewicht fielen. Das belichtete Material konnte zudem unmittelbar nach dem Dreh am Schneidetisch bearbeitet werden, so daß sich die potentiell mögliche Aktualität erneut erhöhte. Zudem erschloß die Videotechnik ab den achtziger Jahren dem Dokumentarfilm neue ästhetische Möglichkeiten in dem Einsatz beispielsweise der "Skycam". Aufgrund der elektronischen Arbeitsweise dieser ferngelenkten Kamera, die an einem Spezialkran befestigt ist, können die Aufnahmen über Funk simultan mitverfolgt und über die Fernsteuerung korrigiert werden. Die Skycam ist etwa bei Dokumentationen von Rockkonzerten schon fast zur Standardkamera geworden. Ähnliches gilt für die "Steadycam", die der traditionellen Kamerafahrt gleichende Bewegungen im Raum erlaubt, jedoch ohne Schienen auskommt, da der Kameramann sie in einem spezialgefederten Rahmen vor sich her trägt. Durch 30 Minuten-Videokassetten etwa

können hier extensive Plansequenzen bzw. eine schnittlos durchgehende Mise-en-scène gestaltet werden, wie sie vorher nicht möglich waren.

Die niedrigen Kosten bei Gerät und Material haben dem Dokumentarfilm in den USA zudem im "community"-Fernsehen neue Gebiete der Selbstverständigung erschlossen. Man wird sehen müssen, ob diese "Bürgerkanäle" es im theoretischen Rahmen der "civic society" schaffen werden dem Dokumentarfilm neue Geltungsbereiche und eine neue Ästhetik zu verschaffen. Der Erfolg von Filmen wie *Roger & Me* (Michael Moore, 1989) jedenfalls deutet darauf hin, daß zumindest in subkulturellen Segmenten des traditionellen Massenpublikums der Dokumentarfilm in den USA ungebrochen lebendig ist.

¹ Stephen Heath. "The Cinematic Apparatus: Technology as Historical and Cultural Form". In Teresa de Lauretis, Stephen Heath, eds. *The Cinematic Apparatus*. New York: St. Martin's Press, 1980, 3.

² Vgl. Jeanne Thomas Allen. "The Industrial Context of Film Technology: Standardisation and Patents". In ebenda, 29.

³ Der Umstieg auf 24 Bilder erfolgte erst 1927, als der Ton hinzukam, der aus Qualitätsgründen eine höhere Geschwindigkeit erforderte. Bei der Projektion des Films unterbrach die Flügelblende die Projektion noch ein zusätzliches Mal, so daß eine Frequenz von 48B/Sek erreicht wurde. Die Bilderfrequenz beim Fernsehen beträgt wegen der unterschiedlichen Schwingungszahlen des Wechselstroms (USA 60 Hz, Europa 50 Hz) in den USA 30 B/Sek bzw. 60 Halbbilder/Sek und in Europa 25 B/Sek bzw. 50 Halbbilder/Sek.

⁴ Ab 1923 wurde der Zelluloidfilm zunächst im 16 mm Amateurbereich Zelluloseazetatfilm, den "safety film", abgelöst, der Ende der dreißiger Jahre noch einmal verbessert wurde und sich in den frühen fünfziger Jahren im professionellen Bereich durchsetzte. Ab 1956 traten Filme auf Polyester- und Mylarbasis an die Stelle der Zelluloidfilme.

⁵ Im Spielfilm erst ab 1903.

⁶ Barry Salt hat darauf hingewiesen, daß dieses "Doorway Problem" eigenartigerweise nur in einigen amerikanischen Biograph und Edison-Filmen der Zeit auftritt, nicht aber in den europäischen Produktionen. Barry Salt. *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword, 1983, 58

⁷ Je kleiner die Zahl, desto weniger Licht war notwendig, um den Film zufriedenstellend zu belichten.

⁸ Vgl. Jack Ellis. *The Documentary Idea: A Critical History of English-Language Documentary Film and Video*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall 1989, 23.

⁹ Robert Flaherty. "Filming Real People". In Lewis Jacobs, ed. *The Documentary Tradition*. New York, London: Norton 1979, 97.

¹⁰ John Grierson. "Flaherty's Poetic Moana". *New York Sun*, February 8, 1926. Rept. In Lewis Jacobs, ed. *The Documentary Tradition*, 25-26.

¹¹ Zit. n. Jack Ellis. *The Documentary Idea*, 33.

¹² Zit.n. Charles Reynolds. "Focus on Al Maysles". In Lewis Jacobs, ed. *The Documentary Tradition*, 402.

¹³ Mo Beyerle. "Das Direct Cinema und das Radical Cinema". In Mo Beyerle, Christine N. Brinkmann (Hg.). *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*. Frankfurt, New York: Campus, 1991, 29.

¹⁴ Zu einer Diskussion der Problematik des Begriffs "documentary" im Kontext des Fernsehens vgl. Philip Rosen. "Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts". In Michael Renov. *Theorizing Documentary*. New York, London: Routledge, 1993, 58-89.