

Verena Grünefeld

Dokumentarfilm populär

Michael Moore und seine Darstellung
der amerikanischen Gesellschaft



campus

Dokumentarfilm populär

Nordamerikastudien

Eine Schriftenreihe des John F.-Kennedy-Instituts der Freien Universität Berlin, des Zentrums für Nordamerika-Forschung (ZENAF) der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main und des Instituts für Anglistik und Amerikanistik an der Humboldt Universität zu Berlin.

Für das John F.-Kennedy-Institut herausgegeben von:

Winfried Fluck (Kultur), Carl-Ludwig Holtfrerich (Wirtschaft), Heinz Ickstadt (Literatur), Knud Krakau (Geschichte), Ursula Lehmkuhl (Geschichte), Margit Mayer (Politik) und Harald Wenzel (Soziologie)

Für das ZENAF herausgegeben von:

Volker Albrecht (Geographie), Christa Buschendorf (Amerikanistik), Günter Frankenberg (Rechtswissenschaft), Olaf Hansen (Amerikanistik) und Hans-Jürgen Puhle (Politikwissenschaft)

Für das Institut für Anglistik und Amerikanistik von:

Renate Hof (Literatur und Kultur) und Günter Lenz (Literatur und Kultur)

Band 28

Herausgegeben vom John F.-Kennedy-Institut

Verena Grünefeld studierte Nordamerikastudien, Filmwissenschaft und Betriebswirtschaftslehre an der Freien Universität Berlin und der University of California, Los Angeles. Sie promovierte am John F.-Kennedy-Institut für Nordamerikastudien und lebt in Berlin.

Verena Grünefeld

Dokumentarfilm populär

Michael Moore und seine Darstellung
der amerikanischen Gesellschaft

Campus Verlag
Frankfurt/New York

© Campus Verlag GmbH

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.
ISBN 978-3-593-39167-0

D-188

Zugl. Dissertation der Freien Universität Berlin, 2009

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne
Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2010 Campus Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Umschlaggestaltung: Campus Verlag, Frankfurt am Main

Umschlagmotiv: Bowling Pins © photocase

Gedruckt auf Papier aus zertifizierten Rohstoffen (FSC/PEFC).

Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.campus.de

Inhalt

- Einleitung..... 7
- 1. Geschichte und Theorie des Dokumentarfilms..... 15
 - 1.1. Begriffsbestimmung zum Dokumentarfilm 15
 - 1.2. Geschichtliche Entwicklung des Genres 18
 - 1.3. Theoretische Überlegungen zum Dokumentarfilm 35
 - 1.3.1. Dokumentation versus Fiktion: Wirklichkeit als Referenzpunkt..... 38
 - 1.3.2. Wahrheit versus Manipulation: Struktur und Authentizität der Darstellung 45
 - 1.3.3. Objektivität versus Subjektivität: *Voice of Documentary* und die Autorität des Films 51
 - 1.3.4. Funktion des Dokumentarfilms: Hoffnung auf gesellschaftliche Veränderung 57
- 2. Michael Moore und seine Filme 67
 - 2.1. Populäre Unterhaltung auf Kosten der Wahrheit?..... 67
 - 2.2. Roger and Me 78
 - 2.2.1. Prolog – Selbstinszenierung und Handlung..... 80
 - 2.2.2. *Documentary Voice* – zwischen Interaktivität und politischer Argumentation 87
 - 2.2.3. Michael Moore und seine Subjekte 93
 - 2.2.4. Die Gleichgültigkeit der Macht 102
 - 2.2.5. Reaktionen auf *Roger and Me* 106
 - 2.2.6. Ein amerikanischer Rebell auf neuen Wegen 118

2.3.	Bowling for Columbine	124
2.3.1.	Dokumentarfilm á la Michael Moore.....	127
2.3.2.	Moralische und gesellschaftspolitische Verantwortung...	145
2.3.3.	Michael Moore – Kultfigur im In- und Ausland.....	162
2.4.	Fahrenheit 9/11	174
2.4.1.	Reaktionen vor und nach dem Kinostart.....	175
2.4.2.	Humor und Empathie	187
2.4.3.	Dokumentarfilm als Wahlkampf	217
	Exkurs: Kritik an Moore – eine Frage der Würde?	226
2.5.	Sicko.....	233
2.5.1.	Das Echo des Erfolgs.....	234
2.5.2.	Neues Thema, alte Strategien.....	236
2.5.3.	Weniger Moore – Müdigkeit oder Richtungswechsel?.....	241
3.	Michael Moore und seine Folgen	249
3.1.	Errol Morris – <i>The Fog of War</i>	250
3.1.1.	»Truth Isn't Guaranteed« – Wahrheitskonstruktion im Neuen Dokumentarfilm	251
3.1.2.	<i>The Fog of War</i>	255
3.2.	Morgan Spurlock – <i>Super Size Me</i>	267
3.2.1.	<i>Reality</i> -Kino mit Folgen	268
3.2.2.	Die Beweiskraft der körperlichen Erfahrung	269
3.2.3.	Morgan Spurlock und Michael Moore.....	278
3.3.	Davis Guggenheim – <i>An Inconvenient Truth</i>	283
3.3.1.	Ein »wichtiger« Dokumentarfilm.....	284
3.3.2.	Davis Guggenheim und Al Gore.....	285
3.3.3.	Effektiver als Michael Moore?	297
3.4.	Fazit – der Dokumentarfilm als Gegenöffentlichkeit.....	304
	Literatur.....	315
	Filme.....	333

Einleitung

Im Laufe der letzten Jahre eroberte ein Filmgenre weltweit die großen Leinwände, das schon auf seine Randposition in Kunstkinos, auf Filmfestivals und im Nachtprogramm des Fernsehens festgelegt zu sein schien. Manch einer begann vom »new golden age« des Dokumentarfilms zu schwärmen.¹ Die stärkere Präsenz der Dokumentarfilme war besonders auffällig im Jahr 2004, in dem *Fahrenheit 9/11*, Michael Moores filmische Attacke auf den US-Präsidenten George W. Bush, international zu einem überwältigenden populären Erfolg wurde. Überraschend war nicht nur die Tatsache, dass es hier ein Dokumentarfilm schaffte, seinen Produzenten einen großen finanziellen Gewinn einzubringen, sondern vor allem, dass er in der öffentlichen Diskussion fast allgegenwärtig war. In Zeitungen, im Fernsehen oder auch einfach unter Bekannten wurde heftig über das Werk gestritten. Nicht nur sein politisches Thema, sondern auch sein Status als Dokumentarfilm und das »Phänomen Michael Moore« innerhalb der amerikanischen Politik- und Medienlandschaft wurden debattiert.

Derartige Reaktionen sind auf einen Dokumentarfilm ungewöhnlich, auch wenn das Genre traditionell mit dem Anliegen der Filmemacher verbunden ist, die Wirklichkeit durch ihre Darstellung zu verändern. Die Aufklärungsabsicht und die Sozialkritik vieler Dokumentationen werden von Zuschauern häufig als zu didaktisch oder langweilig abgelehnt. Die neue Popularität der Werke von Michael Moore und anderen Regisseuren zeugt von einem Wandel. Diese Filme werden von einem breiten Publikum angenommen. Gleichzeitig ereifern sich nicht nur Filmkritiker darüber, dass sich die Filmemacher vermeintlich unlauterer Mittel bedienen, zum Beispiel der Manipulation von Fakten oder der (Selbst-)Inszenierung auf Kosten der Wahrheitsfindung. Derartige Debatten werden zum Teil auf sehr emotionaler Ebene geführt. Was ist so besonders am neuen Doku-

¹ McEnteer, 2006, S. xiv.

mentarfilm? Ist es allein die filmische Präsentation der Informationen, die sich verändert hat? Wieso erreichen sie gerade jetzt ein so großes Publikum, wieso bewegen sie die Zuschauer? Und kann der Dokumentarfilm dadurch tatsächlich als Träger einer medialen bzw. politischen Gegenöffentlichkeit funktionieren, wie es sich Befürworter des Genres schon lange erhofften?

Anhand der Untersuchung einiger populärer Dokumentarfilme wird in dieser Arbeit versucht, Antworten auf diese Fragen zu finden. Der detaillierte Blick auf die Darstellungsstrategien einzelner erfolgreicher Werke hat dabei Priorität vor einer Zusammenfassung der Entwicklung des gesamten Genres in den letzten zwanzig Jahren. Ohne den speziellen Realitätsbezug des Dokumentarfilms zu ignorieren, werden die Filme hier im Rahmen einer Filmanalyse betrachtet, weil sie wie Spielfilme im Kino rezipiert werden. Es ist das Ziel dieser Dissertation gerade das Besondere an den Dokumentarfilmen der letzten Jahre zu untersuchen, die es geschafft haben, ein breites Publikum anzusprechen.

Als Beispiele für den Dokumentarfilm-Erfolg kommen als erstes Michael Moores Filme in den Sinn. Da Moore noch immer als wohl prominentester Dokumentarfilmer aktiv ist und weiter die Gemüter bewegt, wird das Hauptaugenmerk dieser Arbeit auf sein Werk gerichtet sein. Sogar die meisten der zahlreichen Kritiker sehen den US-Filmemacher als denjenigen, dem der Aufschwung des Genres zu verdanken ist. Bei einer Untersuchung seines außergewöhnlichen Erfolgs ist zu bedenken, dass Michael Moore nicht nur dem Dokumentarfilm durch stilistische Veränderungen zu neuer Prominenz verhalf, sondern auch als Person Starstatus erlangte. In den USA und besonders darüber hinaus ist Moore wohl der bekannteste Vertreter der amerikanischen Linken. Er inszeniert sich als Einzelkämpfer für die sozial Schwachen und wird als solcher von seinen Anhängern gefeiert. Michael Moores prominente Rolle in der amerikanischen Gesellschaft ist nicht ausschließlich auf seine Tätigkeit als Dokumentarfilmer zurückzuführen. Dementsprechend wird er meist als Gesamtphänomen besprochen, anhand seiner Filme, seiner Bücher und seiner öffentlichen Auftritte. In der vorliegenden Arbeit sollen dagegen hauptsächlich seine Dokumentarfilme untersucht werden. Denn mit seinen Dokumentarfilmen, mehr als mit seinen persönlichen Auftritten oder Sachbüchern, erreicht er die Massen, durch sie ist er weltweit bekannt geworden.

Trotzdem ist die Einordnung Michael Moores als Dokumentarfilmer weiterhin umstritten und bedarf einer gewissen Erörterung.² Es liegt aber nicht im Interesse dieser Arbeit, die einzelnen Angriffe auf den Filmmacher im Detail zu diskutieren, sondern vielmehr seine Filme als Darstellungen von Wirklichkeit zu analysieren. Etwas scheint an den Werken so anders zu sein, dass sie nicht mit der allgemeinen Vorstellung vom Dokumentarfilm übereinstimmen. Der Verweis auf den hohen Unterhaltungswert seiner Filme allein reicht nicht aus, um Moores Popularität als Dokumentarfilmer zu erfassen. Anhänger des US-Regisseurs lassen sich schließlich gerade davon begeistern, dass er ihnen die Augen über die gesellschaftliche und politische Wirklichkeit geöffnet habe. Wer aber einfach behauptet, die Zuschauer seien sich der Überzeugungstaktiken des Filmmachers gar nicht bewusst, macht es sich wohl zu einfach. Um diese Themen zu vertiefen, ist es wichtig zu analysieren, welche Strategien der Darstellung von Wirklichkeit Moore in seinen Filmen einsetzt und wie sie ihren Zweck erfüllen. Gleichzeitig ist es notwendig, das Phänomen seines Erfolgs bewusst im Kontext des von ihm verwendeten Mediums zu betrachten. Viele von Moores rhetorischen Strategien sind vor allem aus der Fiktion bekannt, also sind sie in ihrer Anwendung im Dokumentarfilm genau zu untersuchen. Denn meist steht ihre Analyse in der öffentlichen und kritischen Diskussion des Filmmachers hinter den Fragen nach dem Wahrheitsgehalt seiner Filme zurück.

Der Regisseur wird von vielen für seine Polemik angegriffen, während andere ihn zum Verfechter einer gerechten Sache stilisieren, die, wären seine Filme anders angelegt, wohl weniger Beachtung finden würde. Wie sind die Filme also aufgebaut? Wie werden Fakten dargestellt? Wie wird die Meinung des Regisseurs zum Ausdruck gebracht? Für eine sinnvolle Erörterung dieser Fragen erscheinen die in der Diskussion über Dokumentarfilme häufig auftretenden Begriffe wie »richtige« oder »wahre« Darstellung von Realität unzulänglich zu sein. Ein Streit darüber, inwiefern Michael Moores Darstellung wirklichkeitsnah oder objektiv genug ist, um die Bezeichnung Dokumentarfilm zu verdienen, trägt entsprechend wenig zum eigentlichen Verständnis des Filmmachers bei. In dieser Dissertation wird daher eine Bewertung der Methode von Michael Moore als richtig und wahr oder nicht zulässig und manipulierend nicht stattfinden. Zwar werden in der Analyse der Filme und ihrer kritischen Rezeption derartige Streit-

² Ein Kritiker des *Focus* spricht von Moores »Doku-Farcen«, bleibt aber eine Erklärung seiner Einschränkung schuldig (Pauli, 2004).

punkte unvermeidbar auftreten und besprochen werden. Sie sollen dann allerdings, so weit es geht, nicht von einem moralischen Standpunkt aus diskutiert werden, sondern eher von einem analytischen, der den Begriff der »dokumentarischen Wahrheit« als »historisch formierten Anspruch« an den Umgang mit Wirklichkeit versteht.³ Es wird untersucht werden, ob Michael Moores Darstellungsformen die Möglichkeit der Wahrheitsfindung ausschließen bzw. inwiefern trotzdem oder gerade mit ihrer Hilfe relevante Aussagen zur Wirklichkeit getroffen werden.

Wie die Reaktionen auf *Fahrenheit 9/11* im Sommer 2004 gezeigt haben, ist der Dokumentarfilm als Medium für die politische und soziale Aufklärung dank Michael Moore ins Blickfeld einer Massenöffentlichkeit geraten. Das eröffnet natürlich dem Genre neue Perspektiven, gleichzeitig wirkt es sich auf den politischen Diskurs innerhalb der Gesellschaft aus. An Michael Moore wird dies besonders deutlich, weil er sich und seine Filme so effektiv in der Öffentlichkeit platzieren konnte. Er hat dem Genre eine so große Zuschauermasse erschlossen, dass die traditionelle und idealistische Hoffnung, den Dokumentarfilm im Kino zur Unterstützung von Demokratisierungsprozessen nutzen zu können, erneut aufflammen konnte. Das Misstrauen der Bürger gegenüber der Informationspolitik der übrigen Medien scheint, besonders in den USA, gestiegen zu sein.⁴ Übernimmt der Dokumentarfilm also die Aufgaben der Nachrichtenmedien? Moore wird nicht selten als Journalist bezeichnet, als *muckraker*, der soziale Missstände aufdeckt und anprangert. Journalistischen Regeln scheint er sich allerdings nicht immer zu unterwerfen. Die Analyse seiner Filme und ihrer Rezeption wird zeigen, inwiefern Michael Moore eine Gegenöffentlichkeit zu den offiziellen Nachrichten kreieren kann. Dabei soll nicht empirisch geprüft werden, wer seine Zuschauer sind und welche Mediengewohnheiten sie haben. Vielmehr werden die Dokumentarfilme als kulturelle Repräsentationen im gesellschaftlichen und historischen Kontext interpretiert. Dass Moore die Massen erreicht, zeigt die Anzahl der verkauften Tickets. Doch erst die Untersuchung seiner Darstellungsstrategien und ihres Zusammenwirkens kann Aufschluss darüber geben, wie sie dazu eingesetzt werden, ihre ästhetische und ihre eventuelle gesellschaftliche Wirkung zu entfalten.

Bei der Analyse einzelner Filme wird das Publikum im Folgenden nicht auf seine Zusammensetzung von Individuen hin untersucht, sondern als im Film implizite Vorstellung des Rezipienten. Natürlich fällt die Reaktion

³ Vgl. Barchet, 1994, S. 43.

⁴ Vgl. Booth, 2004.

einzelner Personen auf einen Film entsprechend ihrer außerfilmischen Vorkenntnisse und Lebenserfahrungen unterschiedlich aus. Jeder Zuschauer bringt eigene Bilder und Erinnerungen ins Kino mit, die während der ästhetischen Erfahrung angesprochen werden. Trotzdem hat jeder Film bzw. Filmemacher eine Vorstellung von den Wünschen und der möglichen Rezeptionsleistung seines Publikums, auf die seine argumentativen Strategien ausgerichtet sind. Diese Versuche, die Zuschauer zu führen oder zu überzeugen, gilt es vorrangig bei der Analyse der Darstellung zu benennen und zu untersuchen. Die tatsächlichen Reaktionen des Publikums werden erst in einem zweiten Schritt anhand der Kritiken beispielhaft erläutert.

Die in der vorliegenden Arbeit besprochenen Dokumentarfilme sollen nun kurz vorgestellt werden. Begonnen hat der Aufschwung des Genres bereits 1989 mit Michael Moores Debütfilm *Roger and Me*.⁵ Darin werden die Konsequenzen der Schließungen von General Motors-Fabriken in Moores Heimatstadt Flint in Michigan dokumentiert, während die eigentliche Handlung des Films dem Regisseur bei seinen amüsanten aber vergeblichen Bemühungen um ein Interview mit Roger Smith, dem Vorstandsvorsitzenden von GM, folgt. Der Dokumentarfilm wurde begeistert gefeiert, aber auch heftig kritisiert. Obwohl er den Filmemacher noch nicht zu einer weltweiten Berühmtheit machte, zeigt sich in *Roger and Me* bereits die Originalität von Moores Ansatz. Zusätzlich werden in dieser Arbeit Moores Filme *Bowling for Columbine*, *Fahrenheit 9/11* und *Sicko* besprochen. In *Bowling for Columbine* (2002) nimmt Moore das Massaker an der Columbia High School in Littleton 1999 zum Anlass für eine Untersuchung von Gewalt in der US-Gesellschaft. Für diesen Film gewann er einen Academy Award. *Fahrenheit 9/11* (2004) stellt Michael Moores passionierten Angriff auf die Bush-Administration und den Irakkrieg dar. Sein neuestes Projekt *Sicko* (2007) widmet sich dem amerikanischen Gesundheitssystem.

Zwei weitere filmische Arbeiten von Michael Moore werden hier nicht untersucht. Bei *Canadian Bacon* (1995) handelt es sich um einen Spielfilm, und der Dokumentarfilm *The Big One* (1998) war, gemessen an Moores anderen Filmen, kein Kassenerfolg. Obwohl er ein unterhaltsamer Dokumentarfilm ist, enttäuschte Michael Moore mit ihm die Erwartungen sowohl der Kritiker als auch der Zuschauer. Zu offensichtlich ist möglicher-

⁵ Moores Film wird fast übereinstimmend als erstes Beispiel einer neuen Art des Dokumentarfilms genannt. Einige sprechen gar von einem »documentary phenomenon« (Jacobson, 1989, S. 16).

weise, dass der Film lediglich ein Nebenprodukt seiner Vortragsreihe zum Buch *Downsize This* war. Inhaltlich bietet er wenig mehr als eine lustlos wirkende Aufwärmung der Ideen aus *Roger and Me*.

Im Anschluss an die Besprechung von Michael Moores Filmen soll untersucht werden, welche Strategien weitere aktuelle Dokumentarfilmer verfolgen, um zu sehen, ob sich das Genre und seine gesellschaftspolitische Bedeutung dank der neuen Popularität tatsächlich verändert haben. Inwiefern orientieren sich andere Regisseure an Moores Rhetorik und Stil, was sind wichtige Unterschiede und lassen sich gar Gegenreaktionen auf Moores Werke finden? Aufgrund des zusammenfassenden Charakters des Ausblicks muss für die Analyse zunächst anhand folgender Kriterien eine begrenzte Auswahl an Dokumentarfilmen getroffen werden.

Da überprüft wird, inwiefern der Dokumentarfilm eine gesellschaftliche Aufgabe erfüllt, sollte das Thema der untersuchten Filme zumindest eine gewisse sozialkritische oder politische Relevanz besitzen. Traditionell beliebte, aber thematisch sehr spezielle Genres wie Musikerportraits und Tierdokumentationen wurden somit ausgeschlossen.⁶ Die Arbeit konzentriert sich außerdem auf Dokumentarfilme aus den USA, denn es waren die amerikanischen Filme, die das Interesse der Kinozuschauer an dem Genre steigerten und bewiesen, dass Dokumentarfilme finanziell erfolgreich sein konnten. Sie trugen dazu bei, dass auch ihre internationalen Nachfolger im Kino gezeigt wurden. Es werden überdies nur Dokumentarfilme besprochen, die die große Leinwand erreichten. Bewusst ausgeklammert werden Fernseh-Dokumentationen, weil bei diesen sowohl die Konzeption als auch die Produktion der Filme eine andere ist. Sie werden weniger bzw. möglicherweise gar nicht vermarktet und wenden sich an ein anderes Publikum. Auch unterscheidet sich die Rezeptionssituation beim Fernsehen stark von der beim Kinobesuch. Ein weiteres wichtiges Kriterium neben dem gesellschaftspolitisch relevanten Thema, der amerikanischen Herkunft und der Vermarktung im Kino ist der kommerzielle Erfolg der Filme. Sie sollen sich, wie Moores Arbeiten, nicht in der traditionellen Nische der

⁶ Auf spektakuläre Weise gelang 2005 dem Dokumentarfilm *Die Reise der Pinguine* der Einzug in die Multiplex-Kinos. Allerdings ist dieses weltweit populäre Werk ein Tierfilm und stammt aus Frankreich. Somit wird der Film hier nicht besprochen, obwohl er Darstellungsstrategien nutzt, die mit Michael Moores vergleichbar sind. Die dramatische Handlung, die epische Erzählweise und der Einsatz von Stimmen zur Personalisierung der tierischen Protagonisten sind narrative Mittel, die der Fiktion entlehnt sind und die auf die emotionale Unterhaltung des Publikums abzielen.

Programmkinos verstecken, in die der Dokumentarfilm von einigen Kritikern um jeden Preis wieder zurückgedrängt werden soll.

In dieser Arbeit werden als repräsentative Beispiele für solche Werke *The Fog of War*, *Super Size Me* und *An Inconvenient Truth* analysiert. Alle drei Dokumentarfilme waren in den USA und international erfolgreich. Errol Morris wählt in *The Fog of War* (2003) Robert McNamara als seinen Protagonisten und dokumentiert dessen Erinnerungen und Einsichten zu seiner Rolle als Verteidigungsminister unter Kennedy und Johnson. Morgan Spurlock untersucht in seinem Film *Super Size Me* (2004) Gründe und Folgen der Vorliebe der Amerikaner für Fast Food und dokumentiert dabei einen Selbstversuch, bei dem er sich einen Monat lang ausschließlich von McDonalds-Produkten ernähren darf. Davis Guggenheims Film *An Inconvenient Truth* begleitet Al Gore bei seinem Kampf gegen die globale Erwärmung.

Für die Untersuchung der Dokumentarfilme stützt sich diese Arbeit vorrangig auf zweierlei literarische Quellen. Die Einordnung des amerikanischen Dokumentarfilms in seinen historischen und kulturellen Kontext wurde vor allem mithilfe wissenschaftlicher Arbeiten zur Geschichte, Analyse und Theorie des Dokumentarfilms vorgenommen. Um Michael Moores Neuerungen für den Dokumentarfilm und seine Rolle in der amerikanischen Gesellschaft zu untersuchen, wurden vorrangig jeweils aktuelle Rezensionen seiner Werke, besonders aus den USA und Deutschland, sowie Interviews und Bücher über den Filmemacher herangezogen. Obwohl einige Internetseiten und in Einzelfällen auch persönliche Blogs zitiert werden, sind die meisten Quellen der traditionellen Presse, also Zeitungen und Zeitschriften, zuzuordnen. Die Informationen zu Moore im Internet sind zahlreich, aber sie verlieren sich oft in diesem Medium. Sie haben zwar Einfluss auf die öffentliche Diskussion, dieser entspricht aber nicht dem einer gedruckten Rezension. Für die Untersuchung der Kontroversen um Michael Moore wurde darum eher auf konventionelle Medien zurückgegriffen, ohne außer Acht zu lassen, wie wichtig das Internet und die dort stattfindenden Diskussionen für Moores Erfolg waren.

Der vorliegende Text ist im Aufbau in drei Teile gegliedert. Zunächst wird in einem einführenden Kapitel erläutert, was unter dem Genre des Dokumentarfilms zu verstehen ist. Mit dem Schwerpunkt auf dem amerikanischen Dokumentarfilm wird die historische Entwicklung des Genres in seinem kulturellen Kontext kurz nachgezeichnet, und es werden theoretische Überlegungen zu dem Thema vorgestellt und diskutiert. Im Hauptteil

der Arbeit werden die Dokumentarfilme von Michael Moore in chronologischer Reihenfolge analysiert. Der genaue Blick auf die Werke soll Aufschluss darüber geben, warum der amerikanische Filmemacher und seine Werke so populär und gleichzeitig so umstritten sind, und welche gesellschaftliche Funktion sie erfüllen. Es wird untersucht, welche Erzählstrategien Michael Moore anwendet, wie er seine Argumentation strukturiert und seine Bilder präsentiert. Es werden neben Moores filmischem Stil auch seine politische Rhetorik und die ihr zugrunde liegenden kulturellen Traditionen und Ideen erörtert. Um überdies der Frage nachzugehen, inwiefern sich der populäre Dokumentarfilm als Medium zur Schaffung von politischer Gegenöffentlichkeit durchgesetzt hat und womöglich als Stütze für die demokratische Gesellschaft eingesetzt werden kann, werden im abschließenden Teil drei Filme weiterer Regisseure analysiert.

1. Geschichte und Theorie des Dokumentarfilms

Zahlreiche Angriffe auf Michael Moores Filme verweisen darauf, dass es sehr unterschiedliche Auffassungen darüber gibt, was einen Dokumentarfilm ausmacht. Gerade aus dem Grund ist es wichtig, auf die Entwicklung des Genres zu schauen. An ihr ist auffällig, dass der Dokumentarfilm immer wieder seine Existenzberechtigung neben dem Spielfilm und seine Vorgehensweise im Umgang mit der wirklichen Welt verteidigen musste. Das Genre hat sich in seiner gesamten Geschichte mit den zu bestimmten Zeiten geltenden Vorstellungen von Wirklichkeit und Wahrheit auseinandergesetzt. Das daraus entstehende Definitionsproblem soll in diesem einleitenden Kapitel zur Sprache kommen. Für ein Verständnis der verschiedenen Filmemacher, ihrer Filme und deren Funktion ist es notwendig, sich der Kontexte ihrer Arbeit bewusst zu werden. Es ist zu prüfen, in welcher Weise sich die jeweiligen Darstellungsstrategien an außerfilmischen Einflüssen orientieren und aus welchen Situationen die verschiedenen Erwartungen (sowohl der Zuschauer als auch der Filmschaffenden selbst) an den Dokumentarfilm entstanden sind. Erst im Anschluss daran wird der Blick auf aktuellere Beispiele des Genres Einsichten dazu bringen, wie und zu welchem Zweck Dokumentarfilme heute genutzt werden.

1.1. Begriffsbestimmung zum Dokumentarfilm

Obwohl man umgangssprachlich eine Vorstellung hat, was unter einem Dokumentarfilm zu verstehen ist, tut sich die Kritik nicht nur schwer damit, sich auf eine Definition, sondern auch auf einen geeigneten Begriff zu einigen. Die Diskussion um den von John Grierson 1926 in seiner Kritik zum Film *Moana* von Robert Flaherty zum ersten Mal verwendeten Ausdruck *documentary* entsteht aus der nicht einheitlichen Definition dessen,

was diese Bezeichnung umschreibt. Die Kontroverse mag unerheblich erscheinen, doch im Fall des Dokumentarfilms kann ein Begriff bedeutsam sein. Wenn durch das Wort *documentary* negative Zuschauerassoziationen wie Langeweile, Belehrung etc. hervorgerufen werden, hat dies Folgen für die Produktion und Rezeption entsprechender Filme. Dokumentarfilmproduzenten verlangten schon in den sechziger Jahren nach einem neuen Label, um den Begriff *documentary* zu ersetzen. »It frightened viewers, inhibited sponsors, and made network executives see red ink.«⁷ Fast dreißig Jahre später, in einem Streit um die Nicht-Nominierung einiger Dokumentarfilme bei den Academy Awards 1990, wurde die Diskussion erneut aufgegriffen.⁸ Natürlich ist das Problem eher ein Definitions- als ein Begriffsproblem, trotzdem wird immer wieder versucht, durch eine Umbenennung des Gegenstands eine Lösung zu finden.

Das ist besonders im englischsprachigen Raum der Fall, wo nach der häufigsten Bezeichnung *documentary* mit den Begriffen *nonfiction* und *nonnarrative* weitere Vorschläge für die Benennung des Genres gemacht wurden. Da es sich bei den in dieser Arbeit besprochenen Filmen um amerikanische handelt, ist es nötig, kurz auf diese Begriffsvorschläge einzugehen. Beide entstehen aus dem Bedürfnis, den Dokumentarfilm vom Spielfilm abzugrenzen. Sie verweisen zum einen auf einen besonderen, näheren, Bezug zur Wirklichkeit, zum anderen auf die Annahme, dass Dokumentarfilme eher ein Argument präsentieren als eine Geschichte erzählen.

Die Probleme mit dem Begriff *nonnarrative* sind offensichtlich, denn die Vermittlung von Sinnzusammenhängen, wenn nicht sogar jegliche Kommunikation ist ohne irgendeine Art von Erzählstruktur kaum möglich. Selbst diejenigen, die eine Einteilung von Filmen in die Kategorien *narrative* und *nonnarrative* befürworten, bestätigen dies. »Narrative is a fundamental way that humans make sense of the world.«⁹ Eine derartige Unterschei-

7 Benjamin, Burton, »The Documentary Heritage«, 1962, in: Jacobs, 1979, 301–306, S. 304. Einen Überblick über die unterschiedlichen Begriffe geben Carl Plantinga (1997, S. 26–39) und Philip Rosen (Rosen, Philip, »Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts«, in: Renov, 1993, 58–89, S. 65ff.). Auch Ulrich Gregors Aufsatz »Was heißt »dokumentarisch«? Annäherungen an eine Begriffsbestimmung. Zum Verhältnis Dokumentarfilm/Spielfilm« beschäftigt sich mit dem Thema (in: Freunde der Deutschen Kinemathek, 1978, S. 25–29).

8 Siehe Collins, 1990.

9 Bordwell/Thompson, 1997, S. 89. Die von ihnen vorgenommene Einteilung in *narrative* und *nonnarrative* entspricht nicht strikt einer Trennung von Dokumentar- und Spielfilm, trotzdem zeigen die von ihnen verwendeten Beispiele meist eine solche Unterscheidung.

dung scheint darum wenig sinnvoll. Jedoch hängt das davon ab, was man unter *narrative* versteht. Im Fall von Bordwell und Thompson, die diese Kategorien nutzen, ist die Einteilung nicht ausschließlich eine strukturelle, sondern auch eine wertende. Sie unterstellen dem Dokumentarfilm *The River* (1937) von Pare Lorentz einen Täuschungsversuch, weil der Kommentar mit den Worten »this is the story of a river« beginnt. »Such a statement disguises the rhetorical purpose of the film, implying that the film will be an objectively told »story« – that is, it will have features of narrative form.«¹⁰ Diese Interpretation des Filmanfangs verdeutlicht ein bestimmtes Verständnis von *narrative*, nach dem der Begriff mit einem Anspruch bzw. einem Eindruck von Objektivität verbunden wird. Allerdings ist das ein problematischer Zusammenhang, denn wenn ein Dokumentarfilm eine Geschichte erzählt, heißt das nicht zwangsläufig, dass er den Anspruch hat, diese objektiv vorzutragen. Gleichzeitig kann (und muss möglicherweise) auch ein Argument mit einer gewissen Erzählstruktur vermittelt werden. Das sollte nicht kategorisch als Täuschung kritisiert werden. Nur weil *The River* ein Anliegen hat und es als Geschichte/*story* verpackt, verheimlicht der Film nicht seine rhetorische Argumentation.¹¹ Während also die Kategorien *narrative* und *nonnarrative* für bestimmte Analysezwecke hilfreich sein können, sind sie als Begriffskategorien des Dokumentarfilms zu unklar. Ein Wort als Gegensatz zu einem anderen zu nutzen, wie *nonnarrative* zu *narrative*, setzt eben voraus, dass dieses schon möglichst eindeutig definiert ist.

Ein ähnliches Problem tritt auf bei der Bezeichnung *nonfiction*. Sie wird häufig in der Theorie zum Dokumentarfilm benutzt und ist unter bestimmten Voraussetzungen sinnvoll und aussagekräftig. Allerdings fördert auch der Begriff *nonfiction* schwerwiegende Missverständnisse. Als Gegensatz zur Fiktion etabliert, wirft er natürlich die Frage auf, was als Fiktion verstanden wird. In der Diskussion darüber, wo die Grenze zwischen *fiction* und *nonfiction* zu ziehen ist, gehen einige schließlich so weit, Fiktion als jegliche Art von Manipulation des Materials auszulegen. Dadurch wird ein *nonfiction*-Film praktisch unmöglich, weil auch für ihn das Filmmaterial

10 Bordwell/Thompson, 1997, S. 142.

11 Wie Brian Winston anmerkt, »the Bordwell-Thompson analysis of *The River* fails to pinpoint that Lorentz's argument is expressed in a film which has the form of both a voyage and a history«. (Winston, 1995, S. 115) Die Themen Objektivität und Subjektivität sowie Argumentation und Erzählung im Dokumentarfilm werden in Kapitel 1.3. ausführlicher besprochen.

bearbeitet werden muss. Später in diesem Kapitel wird noch auf die schwierige, dennoch wichtige Abgrenzung zwischen Dokumentar- und Spielfilm eingegangen. Zum jetzigen Zeitpunkt soll nur festgehalten werden, dass der Begriff *nonfiction* nicht geeignet ist, um die in dieser Arbeit besprochenen Filme zu kategorisieren. Zu dem Bereich von *nonfiction* muss man auch Fernseh-Nachrichten zählen. Man könnte von *documentary* als einer Unterkategorie von *nonfiction* sprechen. Um sich dem Genre des Dokumentarfilms zuzuwenden ist es also nicht nötig, den Begriff *nonfiction* abzulehnen, aber man sollte sich bewusst sein, dass er nicht den gleichen Gegenstand erfasst wie der Begriff *documentary*. Damit also nicht schon bei der Verwendung eines Begriffes für den hier untersuchten Gegenstand immer wieder die Grenzen zum gegenübergestellten Begriff neu gezogen werden müssen, wird in dieser Arbeit die Bezeichnung Dokumentarfilm oder Dokumentation verwendet, entsprechend dem englischen *documentary*, ohne außer Acht zu lassen, dass sich die Bedeutung dieses Begriffes verändert.

Das Genre des Dokumentarfilms hat sich über die gesamte Geschichte des Films ebenso gewandelt wie andere Filmgenres. Auch im Dokumentarfilm gab und gibt es verschiedene Bewegungen, besondere Talente sowie geschichtliche Einflüsse, die die Entwicklung des Genres mitbestimmt haben. Diese sollen im Folgenden kurz in Erinnerung gerufen werden, um anschließend einige Überlegungen zur Theorie des Dokumentarfilms vorzustellen.

1.2. Geschichtliche Entwicklung des Genres

Da diese Arbeit amerikanische Filme untersucht, wird sich der folgende Überblick über die Geschichte auf den Dokumentarfilm in den USA konzentrieren. Allerdings werden auch europäische Bewegungen, die den amerikanischen Film nachhaltig beeinflusst haben oder in wichtigem Gegensatz zu ihm stehen, erläutert werden.¹² Der amerikanische Dokumentarfilm war nicht von einer einheitlichen Struktur geprägt, wie sie der US-Spielfilm durch das Studiosystem erhielt. Produktionsbedingungen spielten für das Genre eine besondere Rolle, gerade weil es sich meist fernab von der in

12 Für einen Überblick über den internationalen Dokumentarfilm siehe Barsam, 1992, sowie Roth, 1982. Roth bespricht auch die Entwicklung des Genres in Deutschland.

Hollywood ansässigen privaten Filmindustrie entfaltet. Ohne ein solches Zentrum waren die Finanzierung und die Aufführung von Dokumentarfilmen zwar flexibel, aber auch immer unsicher. Die Filmproduktion hing häufig von Einzelfallentscheidungen ab, was eine lineare Entwicklung des Genres verhinderte. Viele Dokumentarfilmer waren auf offizielle Förderung angewiesen. Zusätzlich hatte das Genre kein konstantes Publikum. Obwohl Dokumentarfilme nie die gleiche Beachtung fanden wie Spielfilme, gab es immer wieder Zeiten, in denen das Genre besonders auf sich aufmerksam machte. Wie stark der Dokumentarfilm in seinem kulturellen Umfeld verwurzelt ist, zeigt die Tatsache, dass die Höhepunkte des amerikanischen Dokumentarfilms (etwa in den dreißiger und sechziger Jahren) mit politischen und gesellschaftlichen Krisensituationen zusammenfallen.¹³

Das Bild vom Dokumentarfilm ist heute besonders durch das Fernsehen mit seinen journalistischen Reportagen geprägt. Im Kino erreichen Dokumentarfilme, zumindest vor dem in den letzten Jahren zu beobachtenden Boom, nur ein spezielles, am Genre interessiertes Publikum. Doch ehe es das Fernsehen gab, sah man Dokumentarfilme auf der großen Leinwand, oft als Teil des Vorprogramms zum Spielfilm, das zusätzlich aus Cartoons und *newsreels* bestand. Die Filme hatten dadurch viele Zuschauer. Während diese auf den Hauptfilm warteten, wurden sie mit dem Dokumentarfilm konfrontiert, ohne ein spezielles Interesse daran zu haben. Die Situation bei der Rezeption der Filme hat sich also über die Jahre ebenso verändert wie die Produktionsbedingungen.

Die ständige Weiterentwicklung des Genres wurde dadurch vorangetrieben, dass sich das Bedürfnis nach Darstellung der Wirklichkeit nie in ihrer tatsächlichen ästhetischen Umsetzung im Dokumentarfilm erschöpfte.¹⁴ Etablierte stilistische Konventionen wurden von späteren Filmemachern entsprechend als unzulänglich empfunden. Sie suchten eigene Wege, um die Wirklichkeit treffender darzustellen und dem Genre neue soziale und ästhetische Wirkungsweisen zu erschließen. Viele Dokumentar-

13 Vgl. Barchet, 1994, S. 41. Diesen Zusammenhang untersucht Paul Arthur in seinem Aufsatz »Jargons of Authenticity«, 1993. Der für diese Momente oft verwendete Ausdruck der »Wiedergeburt« ist etwas zu dramatisch und irreführend, da es den Dokumentarfilm zu jedem Zeitpunkt gab und er nie wirklich »tot« war. Treffender formuliert es Paul Arthur, indem er von »documentary's interludes of high visibility« spricht.

14 Ähnlich erklärt sich auch die kontinuierliche Beschäftigung mit bzw. die Produktion von Literatur oder Kunst. Als Ausdrucksformen des Imaginären müssen sie gegenüber diesem immer unzureichend bleiben, wodurch ein Prozess ständiger Neuartikulation des Imaginären ausgelöst wird. (Vgl. Fluck, 1997, S. 21).

filmer formulierten ihre Ziele für das Genre eben nicht nur in Abgrenzung zum kommerziellen Spielfilm, sondern auch zu ihren Vorgängern. Zusätzlich belebten technische Innovationen das Genre immer wieder neu.

Die Geschichte des Dokumentarfilms soll hier anhand einiger Höhepunkte des Genres diskutiert werden. Ziel ist es, einzelne Tendenzen durch wichtige Merkmale und prominente Vertreter aufzuzeigen und nicht, eine umfassende und lückenlose Schilderung der Entwicklung zu präsentieren. Diese Arbeit haben andere bereits geleistet.¹⁵ Deren häufig chronologische Aufzählung der verschiedenen Darstellungsansätze ist die von den meisten Kritikern übernommene Gliederung. An ihr orientiert sich auch dieses Kapitel und nimmt folgende Einteilung vor: die Anfänge des Dokumentarfilms als Beginn des Mediums Film an sich; der Dokumentarfilm der zwanziger Jahre mit Robert Flaherty; der sozialkritische Film der dreißiger Jahre mit John Grierson (England) und Pare Lorentz (USA); die Propagandabemühungen im Zweiten Weltkrieg; das Fernsehen der fünfziger und sechziger Jahre mit dem Direct Cinema (USA) und dem Cinéma Vérité (Frankreich); das Radical Cinema der siebziger Jahre mit Emile de Antonio und die achtziger Jahre mit persönlicheren Filmen und dem Vormarsch von Videotechnologie.

Einige Kritiker bevorzugen eine stilistisch orientierte Einteilung oder ordnen bestimmte Filmemacher einer anderen Kategorie zu. Doch ist die vorgestellte Unterteilung sowohl zeitlich als auch inhaltlich sinnvoll, wenn man sich bewusst ist, dass neue Entwicklungen nicht zum Ausschluss von früheren Darstellungsstrategien führten. Bei der genauen Betrachtung der historischen Trends wird zunächst die Frage gestellt, aus welcher Situation sie entstanden sind und gegen welche vorherigen Konventionen sich neue Bewegungen stellten. Anschließend werden wichtige Merkmale aufgezeigt, die sich vor allem an Filmemachern, Produktionsbedingungen und Stil orientieren. Auch soll kurz das jeweilige Verständnis vom Dokumentarfilm und seinen sozialen Aufgaben skizziert werden. Diese theoretischen Überlegungen werden aber erst im anschließenden Kapitel diskutiert.

Die Geschichte des Mediums Film begann zunächst mit der Dokumentation, dem »einfachen« Abfilmen, von Alltagssituationen. Eine Unterscheidung in Dokumentar- und Spielfilm gab es noch nicht. Es ging zunächst darum, die nie da gewesenen Möglichkeiten der Darstellung von Bewegung

15 Siehe Rotha/Road/Griffith, 1970; Barnouw, 1983; Jacobs, 1979; und Barsam, 1992.

auszunutzen. Die Begeisterung für das neue Medium beschränkte sich bald nicht mehr nur auf die Attraktion der bewegten Bilder, sondern galt dem Einblick, den die Zuschauer in ihre Alltagswelt sowie in die anderer Länder bekamen. Denn während zum Beispiel Thomas Edison in den USA seine Filme in einer Art Studioumgebung produzierte, konnten sich die Brüder Lumière in Frankreich dank einer leichteren Kamera dem Leben auf den Straßen zuwenden.¹⁶ Als Motive wurden gerne Momente des modernen (Stadt-)Lebens ausgewählt, wobei sich eine Faszination mit technologischem Fortschritt zeigt.¹⁷ Bald bestaunte das Publikum Bilder von Orten auf der ganzen Welt. Damit übernahm der Film eine gewisse Informationsaufgabe, »advancing from random observation to selective aspects of reality, vividly acquainting moviegoers with national and international figures and events«.¹⁸

Bald erzielten erste kurze Spielfilme, die erfundene Handlungen und Charaktere präsentierten, große Erfolge (etwa George Méliès in Frankreich mit *Voyage dans la lune*, 1902, und Edwin S. Porter in den USA mit *The Great Train Robbery*, 1903). Fortan konzentrierten sich viele Filmemacher auf die Weiterentwicklung des Spielfilms. Jetzt war es besonders die Informationsfunktion, die den nicht fiktiven Film auszeichnete. Themen wie Politik und Krieg wurden ab etwa 1910 regelmäßig in kurzen *newsreels* dargestellt. Der Einfluss der Filme auf die öffentliche Meinung bewirkte, dass Nachrichten-Bilder eingesetzt wurden, um ideologische Standpunkte zu vermitteln. Es wurde gängige Praxis für besonders aussagekräftige Bilder, die man am Ort des Geschehens nicht erhalten konnte, bestimmte Ereignisse nachzustellen. Außerdem waren *newsreels* über gesellschaftliche Ereignisse oder politische Berühmtheiten oftmals von diesen finanziert. Dadurch wurde, wie Erik Barnouw erklärt, der frühe Dokumentarfilm quasi zum Sprachrohr der Herrschenden in der Welt.¹⁹ Weitere populäre Filme

16 Für Erik Barnouw wird Louis Lumière durch diesen Schritt des Sichtbarmachens des Regulären zum »first magnate and major prophet of documentary film«. (Barnouw, 1983, S. 6).

17 Einer der bekanntesten Filme dieser Anfangszeit ist *L'Arrivée d'un Train en Gare* (1895) von den Brüdern Lumière. Ob man die thematische Ausrichtung allerdings im Sinne einer bestimmten Ideologie verstehen kann (Industrialisierung als mächtig) ist fragwürdig. Das Thema ist wohl eher ein Ausdruck der Tatsache, dass die moderne Gesellschaft mit der fortschreitenden Industrialisierung die Menschen damals faszinierte.

18 Jacobs, 1979, S. 3.

19 Barnouw, 1983, S. 22ff. Ähnliches gilt laut Barnouw auch für die zahlreichen *travelogues*. »The leading film-producing countries of this period were nations with colonial empires.

waren so genannte *travelogues*, die ferne Länder, oft auch exotische Kulturen, zeigten.

Aus dieser Art des frühen Films entwickelte sich der Dokumentarfilm bald weiter. Das ist besonders der Arbeit von Robert Flaherty zu verdanken, der die stilistischen Konventionen der Abbildung erweiterte, um Geschichten zu erzählen. Sein Film *Nanook of the North* von 1922 stellt für viele Kritiker den ersten eigentlichen Dokumentarfilm dar, mit dem sich das Genre »als Wirklichkeitserzählung gegen die Fiktionserzählung zu Beginn der 20er Jahre durchsetzt.«²⁰ Wichtig ist hier der Begriff *Wirklichkeits-erzählung*, welcher auch im Selbstverständnis des Regisseurs den Gegensatz zum »bloßen« Dokumentieren bildet. Flaherty war als Entdecker zu den Inuit gekommen und hatte Material für eine *travelogue* gefilmt. Damit unzufrieden, filmte er erneut, wobei er sich dieses Mal auf einen Charakter, Nanook, und seine Familie konzentrierte. Einige Kritiker bezeichnen *Nanook* daher als ethnographischen Film. Thematisch ist dies vielleicht richtig, doch ist eine solche Zuordnung wegen der von Flaherty angewandten Methoden schwierig.²¹ Überhaupt würde *Nanook*, obwohl Flaherty fast unumstritten als US-Pionier des Genres gilt, heute wohl nicht mehr so einfach als Dokumentarfilm akzeptiert werden. Grund dafür sind nicht nur die gestellten Szenen, sondern auch die Tatsache, dass die gezeigten Inuit nicht verwandt waren und nur vom Regisseur als »passende« Familie ausgewählt wurden. Zusätzlich, und dies macht die Bezeichnung ethnographisch problematisch, ließ Flaherty Gebräuche, die von dem Volk nicht mehr praktiziert wurden, für einige Szenen wieder aufnehmen.²²

Flahertys Ziel war es nicht, das Leben der Inuit wissenschaftlich zu dokumentieren. Er wollte ihr Leben als Kampf ums Überleben, als ewigen Kampf von Mensch gegen Natur, interpretieren bzw. romantisieren und es dem modernen, zivilisierten Leben der eigenen Kultur und seiner Zuschauer gegenüberstellen. »His films are travelogues to places that never

Not surprisingly, their work reflected the attitudes that made up the colonial rationale.« (S. 23)

20 Paech, Joachim, »Einige Anmerkungen/Thesen zur Theorie und Kritik des Dokumentarfilms«, in: Bredella/Lenz, 1994, 23–37, S. 31.

21 Erik Barnouw schreibt ausführlich über Flaherty und *Nanook* (vgl. Barnouw, 1983, S. 33–51). Das Problem der Rechtmäßigkeit bzw. der Akzeptanz von nachgestellten Szenen wird im folgenden Kapitel erörtert werden.

22 Der Film zeigt zum Beispiel eine dramatische Walrossjagd mit Speeren, obwohl die Menschen bereits Schusswaffen nutzten, wodurch Flaherty seine »Schauspieler« sogar in Gefahr brachte. (Vgl. Barnouw, 1983, S.36ff.)

were; they charm (but do not instruct) audiences with their narrative simplicity and cinematographic beauty.«²³ *Nanook* begeisterte nicht nur die Kritiker, sondern auch das Publikum, was Flaherty einen kommerziellen Erfolg ermöglichte, der eigentlich Spielfilmen vorbehalten war. Obwohl Flaherty später als Romantiker kritisiert wurde, beeinflusste seine Arbeit die Entwicklung des Genres nachhaltig. »Discovering the essential drama within the material itself became the method which created the prototype of documentary film and established its tradition.«²⁴

Zur gleichen Zeit, in der Flaherty arbeitete, gab es andere Filmemacher, die sich weniger für Geschichten als für die abstrakten Möglichkeiten von Material, Licht und Form interessierten. Inhaltliche und formale Erzählkonventionen wurden von ihnen bewusst gesprengt. In Russland experimentierte Dziga Vertov mit den Ausdrucksformen des Dokumentarfilms. Er filmte alltägliche Szenen, um sie anschließend durch Montage neu zu verbinden, »thus creating a new construction with its own aesthetic validity that is far more revealing than the life it represents.«²⁵ Sehr erfolgreich war Walther Ruttmann mit seinem Film *Berlin: Die Symphonie der Großstadt* von 1927, in dem er Szenen des Stadtlebens zu einem Gesamtwerk zusammensetzte. Seinem Film folgte eine Welle von verschiedenen Städte-Symphonien, die auf ähnlich poetische Weise, oft kommentarlos und unterstützt vor allem durch Montage, ästhetische Eindrücke hervorriefen.²⁶

Gegen diese abstrakten Filme aber auch gegen Flahertys Romantisierungen wandte sich Anfang der dreißiger Jahre der britische Dokumentarfilm. Filmschaffende unter der Leitung von John Grierson formulierten neue Ziele für das Genre, das sie als wichtiges Gegengewicht zum Spielfilm, mit seinen rein unterhaltenden Funktionen, verstanden.²⁷ Im didaktischen Dokumentarfilm sahen sie ein Medium, mit dem der Blick einer breiten Öffentlichkeit auf die alltägliche Wirklichkeit der Schwachen ge-

23 Barsam, 1992, S. 49.

24 Jacobs, 1979, S. 9.

25 Barsam, 1992, S. 71. Vertovs praktische und theoretische Arbeit war später für das *Cinéma Vérité* prägend.

26 Vgl. Bordwell/Thompson, 1997, S. 417. Eine Analyse der *city symphonies* bietet Barnouw, 1983, S. 71–81.

27 Interessanterweise war es aber der Spielfilm in Hollywood, der in den 20er und 30er Jahren die entsprechenden (inzwischen als klassisch empfundenen) ästhetischen Erzählkonventionen entwickelte und sie (mit der Einführung des Tonfilms) perfektionierte, um realistische Darstellungsziele effektiv erreichen zu können. Die Kommentarstimme des Dokumentarfilms entspricht dagegen nicht der Wirklichkeitserfahrung der Zuschauer und wirkt unrealistisch.

lenkt werden konnte. Grierson hob die Absicht, mit den Filmen zu sozialen Verbesserungen beitragen zu wollen (*social purpose*), als ein das Genre definierendes Merkmal hervor. Im Jahr 1933 betonte er, »I look on cinema as a pulpit, and use it as a propagandist.«²⁸

Um ihre Ziele zu erreichen, benötigten die Briten finanzielle Unterstützung, die sie bei staatlichen und privaten Auftraggebern fanden. Für Grierson lag kein Widerspruch darin, sich seine sozialkritischen Filme von industriellen Sponsoren finanzieren zu lassen. Ähnlich wie in Griersons eigenem Film *Drifters* von 1929 über den Alltag von Fischern, portraitierten auch die Werke anderer Regisseure (Paul Rotha, Basil Wright oder Harry Watt) sozial benachteiligte Gruppen. »Here was workaday Britain brought to the screen for the first time: what has become familiar today through a thousand documentary films had then the impact of startling discovery.«²⁹ Die meisten der kurzen englischen Filme hatten einen *Voice of God*-Kommentar, eine abstrakte, nicht personifizierte Erzählerstimme mit starker Autorität (wie die Stimme Gottes).³⁰ Geräusche, Stimmen und der Kommentar wurden nachträglich hinzugefügt, da die Technik zur Aufnahme von Originalton zu aufwendig war. Einzelne Szenen wurden genau geplant oder sogar im Studio nachgestellt, wie es bei einigen in einem fahrenden Zug stattfindenden Szenen von *Night Mail* (1936) nötig war. Mit ihren sozialkritischen Filmen und ihrem didaktischen Stil prägten die britischen Dokumentarfilmer das Genre nachhaltig. Der wirkungsorientierte Anspruch, die Zuschauer über gesellschaftliche Probleme aufzuklären, kennzeichnet noch aktuelle Dokumentarfilme.

Ähnlich wie die Briten um Grierson sich von Regierung und Industrie finanzieren ließen, entdeckten auch andere europäische Länder den Dokumentarfilm für sich und verwendeten ihn in der immer kritischeren politischen Lage der dreißiger Jahre zu Propagandazwecken. Zu erwähnen ist hier Leni Riefenstahl in Deutschland, die die Macht der Bilder besonders zu nutzen wusste. In *Triumph des Willens* (1935) und *Olympia I & II* (1938) setzte sie die stilistischen Mittel des Dokumentarfilms äußerst effektiv ein,

28 Grierson zitiert in Hardy, 1971, S. 16. Für Informationen über den britischen Dokumentarfilm und die *GPO Film Unit* unter Griersons Leitung siehe Barsam, 1992, S. 89–111.

29 Hardy, 1971, S. 17. Vgl. Rotha/Road/Griffith, 1970, S. 97. Inwiefern die Filme allerdings mit dem Aufzeigen sozialer Probleme auch politische Veränderungen forderten ist umstritten. (Vgl. Winston, 1995, S. 42; sowie Kapitel 1.3. dieser Arbeit).

30 Einige Regisseure wie Arthur Elton und Edgar Anstey verzichteten auf den bald üblich gewordenen Kommentar und ließen in *Housing Problems* (1935) die Portraitierten selbst zu Wort kommen. (Vgl. Barnouw, 1983, S. 95).

um den Nationalsozialismus zu unterstützen. In Anbetracht der politischen Aussage der Filme ist es (vielleicht besonders für Deutsche) befremdlich, dass Kritiker von Riefenstahl als »genius« sprechen, und ihre Werke als »most brilliant documentary films ever made« bezeichnet werden.³¹

Im Gegensatz zu den europäischen Ländern, in denen staatliche Förderung von Dokumentarfilmen bald üblich war, zögerte die US-Regierung, das Medium für sich zu nutzen. Derweil beließ es die Filmindustrie in Hollywood, neben ihren Spielfilmen, bei der Produktion von *newsreels*. Die Produzenten der Serie *The March of Time* (ab 1935) kreierte, der Ästhetik der Briten folgend, eine von einer autoritären Erzählerstimme begleitete Kombination von dokumentarischen Bildern und nachgestellten Szenen, die von professionellen Filmschaffenden geschrieben, gedreht, gespielt und sogar mit Musik untermalt wurden. Die Grenze zwischen den beiden Arten von Material war nicht immer deutlich.³² US-Dokumentarfilmer waren ansonsten auf gelegentliche andere Sponsoren wie Gewerkschaften, Verbände oder auf eigene Ressourcen angewiesen. Dies schlug sich im Inhalt der Filme nieder, die sich auf nationale Themen konzentrierten und nur in Einzelfällen der Weltpolitik vor dem Zweiten Weltkrieg widmeten.³³

Das mag daran liegen, dass es in den dreißiger Jahren aufgrund der Depression genug Probleme in der amerikanischen Gesellschaft gab. Sie wurden vom sozialkritischen Dokumentarfilm aufgegriffen. Die (Worker's) Film and Photo League etwa entstand aus dem Bedürfnis einiger linker Aktivisten in New York (zum Beispiel Paul Strand und Leo Hurwitz), den Arbeiterkampf ins rechte Licht zu rücken, der durch die Regierung und Hollywood ihrer Meinung nach falsch präsentiert wurde. Die Filme der League zeigten vor allem Streiks und Arbeiterproteste.³⁴ Weniger radikal war der Filmemacher Pare Lorentz, der 1936 mit *The Plow That Broke the Plains* den ersten Dokumentarfilm im Dienste der US-Regierung zur Unterstützung von Maßnahmen des New Deal schuf. Durch den gezielten emotionalen Appell an Amerikas Ideale, die der sozialen Realität der Depression gegenübergestellt wurden, traf Lorentz den richtigen Ton. Der

31 Levin, 1971, S. 15; sowie Barnouw, 1983, S. 100ff.

32 Für mehr Informationen zur Serie siehe Elson, Robert T., »Time Marches on the Screen«, 1968, in: Barsam, 1976, S. 95–114.

33 Vgl. Barsam, 1992, S. 137.

34 Vgl. Hurwitz, Leo T. »The Revolutionary Film – The Next Step«, 1934, in: Jacobs, 1979, S. 91–93. Eine Untersuchung zur *Film and Photo League* bietet Martin Loiperdinger in seinem Aufsatz »Die Workers' Newsreels der amerikanischen Film and Photo League: ein Experiment proletarischer Gegenöffentlichkeit«, in: Hoenisch, 1996, S. 13–30.

Voice of God-Kommentar präsentiert politische Lösungsvorschläge als Rückkehr zu einer fast mythischen Vergangenheit Amerikas. »Real and imagined threats to New Deal philosophy by entrenched conservative interests were rhetorically vanquished or deflected through association of the New Deal with a version of history placing it as the culmination of an authentic, innate process.«³⁵ Lorentz' nächster Film für die Regierung, *The River* (1938), war mit seinen ausdrucksvollen Bildern und einem poetischen Kommentar ebenso populär. Allerdings rief sein Erfolg Widerstand sowohl von der privaten Filmindustrie als auch von politischen Gegnern hervor.³⁶

Im Zweiten Weltkrieg reihten sich die USA in die Liste der Propagandafilme produzierenden Nationen ein. Ab 1942 übernahm das Office of War Information die Produktion der Trainingsfilme, der Filme für die amerikanische Öffentlichkeit und der Filme fürs Ausland.³⁷ Die bekanntesten US-Dokumentarfilme des Zweiten Weltkriegs sind die Filme der *Why We Fight*-Serie. Sie unterrichten das Publikum auf einfache und emotionale Weise über amerikanische Kriegsziele. Ein wichtiger Grund für ihren Erfolg war die Zusammenarbeit mit Hollywood. Berühmte Regisseure (u. a. Frank Capra, William Wyler, John Huston und John Ford) und anderes Personal der Filmmetropole arbeiteten an der Serie und schufen einige der besten Dokumentarfilme dieser Zeit (*Prelude to War* (1943), *Memphis Belle* (1944) oder *The Battle of San Pietro* (1945)). Neben der personellen Unterstützung half die private Filmindustrie den Propagandabemühungen dadurch, dass sie in ihren Kinos die Regierungsfilme einer großen Anzahl von Zuschauern zugänglich machte. Damit erreichten die Dokumentarfilme ein breites Publikum, ohne eine echte Konkurrenz zum Spielfilm darzustellen. Das wurde nach dem Krieg deutlich, als der von vielen erwartete Boom für das Genre ausblieb.

35 Arthur, 1993, S. 116. Zum Mythos Amerika in dem Film siehe Becker, Jens Peter, »Von Grashalmen und Menschen: Pare Lorentz' *The Plow That Broke The Plains* (1936)«, in: Hoenisch, 1996, S. 59–82.

36 Zwar hatte das Studio Paramount *The River* in die Kinos gebracht, doch wehrte sich Hollywood anschließend gegen die Konkurrenz des staatlich finanzierten Dokumentarfilms, die sie als Einnischung in Angelegenheiten der privaten Industrie empfand. Der neu gegründete U.S. Film Service wurde bereits nach zwei Jahren vom Kongress wieder zerschlagen.

37 Noch nach dem Krieg wurden amerikanische Propagandafilme produziert. (Vgl. Hoenisch, 1982).

Ohne die finanziellen Mittel der Regierung und ohne weitere Unterstützung bei der Aufführung durch die private Filmindustrie gab es für den Dokumentarfilm trotz vereinzelter, durch industrielle Sponsoren finanzierter Filme keinen Markt mehr. Den bot in den fünfziger Jahren das neue Medium Fernsehen. Nach der konfliktreichen Vergangenheit war das Bestreben nach Frieden sogar im Dokumentarfilm zu beobachten, der in dieser Zeit der Schwarzen Listen und des beginnenden Kalten Krieges zum großen Teil Kontroversen scheute.³⁸ Eine Ausnahme dazu bildete die seit 1951 laufende CBS-Serie *See It Now* von Produzent Fred Friendly mit dem Sprecher Edward R. Murrow.³⁹

Zu Beginn der sechziger Jahre erfreute sich der Dokumentarfilm erneuter Popularität. Grund waren neue technische Errungenschaften wie eine leichtere 16mm Kamera und das einfachere Aufzeichnen von Synchronon, die spontane Aufnahmen möglich machten. Mit dem *Cinéma Vérité* von Jean Rouch in Frankreich und dem *Direct Cinema* um Robert Drew und Richard Leacock in den USA entwickelten sich zwei ähnliche, aber doch unterschiedliche Strömungen des Genres. Ihre gemeinsame Ablehnung früherer Strategien der Darstellung gründet auf ihrer Überzeugung, diese Konventionen würden den Wahrnehmungsprozess der Zuschauer unrechtmäßig beeinflussen. Darum thematisieren die französischen und amerikanischen Regisseure bewusst die filmischen Mittel der Illusionsbildung, indem sie sie entweder hervorheben (*Cinéma Vérité*) oder aber strikt reduzieren (*Direct Cinema*). Es ist es wichtig, auf das *Cinéma Vérité* einzugehen, weil es oft mit dem amerikanischen *Direct Cinema* verwechselt bzw. gleichgesetzt wird.⁴⁰

Bekanntester Vertreter des *Cinéma Vérité* ist Jean Rouch, der den ethnographischen Dokumentarfilm entscheidend prägte. Für ethnographische Studien war das Medium schon seit den dreißiger Jahren eingesetzt wor-

38 Vgl. Jacobs, Lewis, »The Turn toward Conservatism«, in: ders., 1979, S. 276–282. In den 50ern war der Dokumentarfilm international in einer Krise. Paul Rotha etwa klagt über die Situation in England und schreibt, »to make peace exciting – that has been the problem since the war«. (Rotha/Road/Griffith, 1970, S. 34ff.).

39 In einigen Sendungen Ende 1953 warfen sie einen kritischen Blick auf McCarthy und seine Folgen und lösten damit heftige Diskussionen aus. (Vgl. Friendly, Fred W, »The McCarthy Broadcast«, 1968, in: Rosenthal, 1988, S. 375–388. Siehe Barnouw, 1983, S. 222ff.).

40 Vgl. Bordwell/Thompson, 1997, S. 409ff. und Levin, 1971, S. 24. Bill Nichols etwa bezeichnet das *Direct Cinema* in einigen seiner Texte als *American Cinéma Vérité*. (Nichols, 1991, S. 22). In dieser Arbeit wird die Unterscheidung in *Direct Cinema* und *Cinéma Vérité* beibehalten.

den, um die Voreingenommenheit des Ethnographen im Zusammentreffen mit anderen Kulturen möglichst auszugleichen. Rouch führte diesen Gedanken einen Schritt weiter und erkannte das Filmen an sich als eine die Realität verändernde und bereits vom kulturellen Hintergrund des Filmen beeinflusste Handlung. Dabei befürchtete er aber weder, dass es hinter den zur (filmischen) Kommunikation genutzten Zeichen keine Wirklichkeit zu entdecken gäbe, noch empfand er den Versuch, sie darzustellen, als unmöglich.⁴¹ Stattdessen glaubte er, durch die Interaktion der Menschen vor und mit der Kamera eine tiefere Wahrheit offen zu legen.⁴² Also stellten die Filmemacher des Cinéma Vérité den Prozess des Filmens bewusst in den Vordergrund. Sie lenkten den Blick des Zuschauers auf die Methoden, die sonst den Realitätseindruck im Dokumentarfilm kreieren, um im Verständnis ihrer Bedingtheit zu einer neuen Erkenntnis der Wirklichkeit zu gelangen.

Inspirieren ließ sich Rouch von Dziga Vertov, der sich im Russland der zwanziger Jahre mit den theoretischen und praktischen Möglichkeiten der Wahrnehmung im Dokumentarfilm beschäftigt und viele in seinem Film *Der Mann mit der Kamera* (1929) umgesetzt hatte. In Anlehnung an Vertovs »Kino Pravda« (Kino-Wahrheit) entstand die Bezeichnung Cinéma Vérité. Der wichtigste Film dieser Bewegung ist wohl *Chronique d'un été* (1960), durch den Rouch, zusammen mit Edgar Morin, den ethnographischen Film nach Paris brachte. Sie fingen die dort herrschende Stimmung ein, indem sie eine Gruppe von Menschen unterschiedlichen Alters, verschiedener Berufe und Schicksale einen Sommer über begleiteten und immer wieder zu Gesprächen untereinander, mit den teilweise vor der Kamera agierenden Filmemachern oder nur mit der Kamera provozierten. Die Reaktionen der Beteiligten auf das bereits Gefilmte sind ebenso Teil des

41 Aus einem derartigen poststrukturalistischen bzw. postmodernen Verständnis von Wirklichkeit scheinen dagegen *Mockumentaries* zu entstehen. Diese Filme sind »falsche« Dokumentarfilme, das heißt erfundene Geschichten oder Situationen, die aber mithilfe der Zeichen des Dokumentarfilms erzählt werden, um den Zuschauer zu täuschen. Die konventionellen Strategien zur Darstellung von Wirklichkeit werden benutzt, um heraus- und bloßgestellt zu werden. Gleichzeitig wird der Blick auf einen tieferen Sinn hinter der Repräsentation, auf eine authentische Wirklichkeit, verweigert.

42 Der Filmemacher selbst schwärmte, »there's a revelation, a staggering revelation because it's totally sincere – and totally provoked«. (Rouch im Interview mit Roy G. Levin. Levin, 1971, S. 137), vgl. Gynn, 1990, S. 34ff.

Films wie ein Epilog, in dem die beiden Filmemacher über die Ziele ihres Films diskutieren.⁴³

Anders entwickelte sich der Dokumentarfilm in den USA weiter. Eine Gruppe um Robert Drew, zu der unter anderem Richard Leacock, Albert und David Maysles und D.A. Pennebaker gehörten, produzierte für den Fernsehsender ABC eine Reihe von erfolgreichen Dokumentarfilmen, deren Stil man als Direct Cinema bezeichnet. Wie in Frankreich führte die neue Technik zum Aufzeichnen möglichst spontaner Realität, doch wurde in die Situation vor der Kamera nicht eingegriffen. Damit wandte sich die Gruppe gegen didaktische oder propagandistische Filme, die das Publikum gezielt leiten wollten. Vertreter des Direct Cinema sahen darin einen bevormundenden Eingriff in die Wirklichkeitserkenntnis des Zuschauers. Sie selbst waren bestrebt, die ästhetische Erfahrung des Dokumentarfilms dahingehend zu optimieren, dass sie der Erfahrung des Kontakts mit der Wirklichkeit möglichst nahe kommt. Stilistisch wurde das durch die Methode der Beobachtung umgesetzt. Das vorfilmische Geschehen sollte sich so ungestört ereignen können, als sei, um eine beliebte Metapher aufzugreifen, die Kamera wie eine Fliege an der Wand.⁴⁴ Die Regisseure glaubten, den Zuschauer damit zur selbständigen Erkenntnis der Wirklichkeit führen zu können.⁴⁵ Das Publikum sollte das Gezeigte miterleben und daraus

43 In gewisser Weise liegt darin eine Bestätigung des Glaubens an eine im Bild festgehaltene Wirklichkeit. Laut Brian Winston bietet der Film »another transparency, that of Rouch and Morin in the shot. The scientific status of the image is, therefore, still in play, [...] urging us to believe that what we see is evidence, evidence of documentarists making a documentary« (Winston, 1993, S. 53). Da speziell dieser Film aber sehr offen über die Grenzen der möglichen Darstellung von Wirklichkeit reflektiert, ist die letzte Szene, auf die sich Winston bezieht, wohl eher als Spiel mit diesen Grenzen zu verstehen. Mit seinen selbstreflexiven Momenten war *Chronique d'un été* wegweisend für das neue selbstreflexive Kino (Dokumentar- und Spielfilm).

44 Henry Breitrose bezeichnet Cinéma Vérité im Gegensatz dazu als »fly in the soup« (Zitiert in: Winston, 1993, S. 53).

45 Den hilfreichen Hinweis darauf, dass das Direct Cinema mit diesem Verständnis von Wirklichkeit in der Tradition des Amerikanischen Realismus steht, verdanke ich Winfried Fluck. Die Autoren des Realismus vertrauten bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf die Erfahrungs- und Erkenntnisfähigkeit ihrer Leser und bemühten sich in ihren Romanen entsprechende Realitätseffekte zu erzielen. (Vgl. Fluck, 1997, S. 264/265; sowie ders., 1992, S. 64). Die Parallelen zwischen dem Direct Cinema und dem Realismus der US-Literatur sind vielfältig und betreffen sowohl die sozialen als auch die wirkungsästhetischen Funktionen ihres jeweiligen Mediums, obwohl sich die Autoren natürlich der Fiktionserzählung, die Filmemacher aber der Darstellung von Wirklichkeit widmen.