

BEATE OCHSNER

Michael Moore – Schelm und Filmemacher¹

Zur Funktionalisierung pikaresker Elemente im Dokumentarfilm

Dear Mr. Bush: Any idea where all our helicopters are? It's Day 5 of Hurricane Katrina and thousands remain stranded in New Orleans and need to be airlifted. Where on earth could you have misplaced all our military choppers? Do you need help finding them? I once lost my car in a Sears parking lot. Man, was that a drag.²

„Der berühmteste Linke der Welt! Der unterhaltsamste Klassenkämpfer dieses Globus! Der Entertainer unter den Sozialkritikern! Der Mann, der mit Pointen auf George W. Bush schießt, als kommandiere er über Cruise Missiles. Michael Moore, Amerikas dickste Smart Weapon: Lachen für den Frieden, Witzeln gegen Rechts, Pointen für den Regime Change in Washington.“³ So nur eines der zahlreichen Journalisten-Urteile über den im Mittelpunkt dieses Beitrages stehenden, mittlerweile zum Kultregisseur avancierten Amerikaner Michael Moore, den ein Redakteur der Zeitung *Die Welt* lapidar als „Schelm und Filmemacher“⁴ bezeichnet. Diese gelungene Charakterisierung schreibt Moore eben jene Rolle zu, die er unserer Meinung nach am besten verkörpert, die des Schelms nämlich, mithin desjenigen, der, in Gewinn und Erfolgversprechender Absicht, aus einer mehr oder weniger vertrauenerweckenden Außenseiterperspektive ein Gesellschaftspanorama im Stile der verkehrten Welt zeichnet. Dass und warum seine zahlreichen Bilder einer korrumpierten amerikanischen Gesellschaft zuweilen auf ihn selbst zurückgeworfen werden, kann in zahlreichen Artikeln wie auch im vorliegenden Beitrag nachgelesen werden: Während z. B. die *Süddeutsche Zeitung* betont, Moore biete „die beste Vorstellung, die ein Starkomiker den von gutem Kabarett nicht unbedingt verwöhnten Deutschen bieten kann“⁵, versieht der britische *Guardian* den amerikanischen Regisseur nach dem Erscheinen des jüngsten Werkes, *Fahrenheit 9/11*, mit dem zweifel-

¹ Cf. Pilz 2003.

² Moore 2005.

³ Misik 2005, 44. Eine frühere Version des Artikels erschien in der *taz* vom 14. November 2003 (Misik 2003).

⁴ Cf. Pilz 2003.

⁵ Zit. nach Misik 2005, 44.

haften Etikett „[t]he people’s filmmaker“⁶. Kritischer äußert sich *The New Republic*, und während die *New York Times* Moore zunächst zum „Chomsky for children“ degradiert⁷ oder als „poser, dishonest, a gonzo demagogue“⁸ bezeichnet, mäßigt sich der Autor wenig später und spricht von einem „irrepressible new humorist in the tradition of Mark Twain and Artemus Ward“⁹. Der Publizist Robert Misik beschreibt Moore deutschlandgerecht als „kauzige Mixtur aus Gregor Gysi, Sarah Wagenknecht und einer Fuhre Hamburgern“¹⁰, indes der Historiker Thomas Clark den amerikanischen Regisseur einen „pseudo-naive[n] Unterklassen-Eulenspiegel“¹¹ nennt, der seine Gegner zur Selbstdemontage bringt und die Welt in schelmischer Manier mit (nur scheinbar) einfachen Fragen verändern will.

Doch wer ist eigentlich dieser Michael Moore? Woher kommt er? Was hat er gemacht, bevor er Filme drehte? Wie Kay Sokolowsky in seinem Versuch einer „kritischen Bestandsaufnahme von Leben und Werk Michael Moores“¹² berichtet, startet Moore bereits frühzeitig eine journalistische Karriere, und, kaum volljährig, wählt man ihn zum jüngsten Volksvertreter in der Geschichte der USA. Kurz darauf gründet er die alternative Zeitschrift *The Flint Voice* (später umbenannt in: *The Michigan Voice*) und findet, wie im erfolgreichen Erstlingswerk *Roger & Me* erwähnt, nach einiger Zeit eine Anstellung als Kolumnist und Redakteur bei der Zeitung *Mother Jones* in San Francisco. Dort jedoch scheidet Moore aufgrund seiner allzu eigenwilligen Art alsbald aus und kehrt in seine Heimatstadt Flint (respektive Davison, wo er als Fünfjähriger hinzog) zurück. Die dort aufgrund betriebsbedingter Entlassungen bei General Motors lamentable Situation der (nun in der Mehrzahl nicht mehr) arbeitenden Bevölkerung Flints inspirierte ihn dann 1989 zu seinem ersten, sogleich mit zahlreichen Auszeichnungen honorierten Dokumentarfilm *Roger & Me*:

Ich habe diesen Film aus persönlichen und politischen Gründen gemacht. [...] Die Obdachlosen fielen doch nicht vom Himmel, und wir wollten herausfinden, wer verantwortlich war. Wir wollten Namen nennen.¹³

Mit diesem von Roger Smith, dem damaligen Präsidenten von General Motors, als „sick humor“¹⁴ bezeichnetem und bis heute zumindest finanziell erfolgreichstem Dokumentarfilm begann der bis zu diesem Zeitpunkt gänzlich unbe-

⁶ Ibid., 46.

⁷ Misik 2005, 44.

⁸ Canby 1989.

⁹ Ibid.

¹⁰ Misik 2005, 47.

¹¹ Zit. nach Misik 2005, 44.

¹² Sokolowsky 2005 (Klappentext).

¹³ Zit. nach Sokolowsky 2005, 58.

¹⁴ Plantinga 1992, 511.

kannte Moore seinen Siegeszug durch die amerikanische und europäische Kinoszene.

Der durchschlagende Erfolg schien Moores richtungsweisende Arbeit zu bestätigen, und der Amerikaner legte nach: 1994 entstand die TV-Serie *TV-Nation*, für die Moore einen Emmy gewann, 1997 drehte er seinen zweiten Dokumentarfilm mit dem Titel *The Big One* (die Verfilmung seiner Lesereise durch die Staaten zur Vermarktung seines im Übrigen äußerst erfolgreichen Buches *Downsize this – Random threats on an Unarmed Armerican*). 1999 brachte Moore eine weitere TV-Serie mit dem Titel *The Awful Truth* auf den Markt und 2002 veröffentlichte er den Spielfilm *Bowling for Columbine*, der einen Spezialpreis der 55. Filmfestspiele in Cannes, den französischen *César* als bester ausländischer Film sowie 2003 einen Oscar für den besten Dokumentarfilm gewann. 2004 lief schließlich sein Film *Fahrenheit 9/11* an, ein neuerlicher, wenn auch durchaus kontrovers diskutierter Erfolg.

Ebenso umstritten wie seine Filme ist auch die ins Auge fallende (Selbst-)Inszenierung Michaels Moores, der als *Rebel with a Mike* in die Rolle einer „pikareske[n] Figur“¹⁵ schlüpft, deren Rebellion

sich nicht allein gegen die Konventionen des Geschmacks einer mit geradezu grotesker Undifferenziertheit dargestellten herrschenden Klasse richtet, sondern eben auch gegen das moralisierende und sendungsbewußte Element der dokumentarischen Tradition. [...] [E]in[en] beträchtliche[n] Teil seines Schauwertes, und damit auch den direkt zur ersten Ökonomie kompatiblen Wert auf dem Markt der Aufmerksamkeit, bezieht *Roger & Me* durchaus und ganz emphatisch aus seiner Denunziation professionalisierter dokumentarischer Selbstverständnisse.¹⁶

1. Pikareske Elemente im neueren Dokumentarfilm oder: Vom Schelm zum *new economist*

Auf die Frage, ob die Art von Humor, wie er in Moores drittem Dokumentarfilm *Bowling for Columbine* über den Amoklauf zweier Schüler an der Columbine-Highschool in Littleton vertreten wird, auch in Deutschland funktioniere, mutmaßt der Kritiker Wolfgang Müller:

Immerhin gibt es die deutsche Tradition des Schelmenromans, den *Simplizissimus*, der ganz naiv an Sachen heran geht, sich die Augen reibt und so tut, als ob er die Welt noch nie gesehen hätte.¹⁷

Moores Lieblingsrolle als zumeist unschuldig staunender, gleichzeitig unermüdlicher und naiv agierender Beobachter und Frager bestätigt den – durchaus be-

¹⁵ Barchet 2001.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Müller/Stollmann 2003.

wusst herbeigeführten – Außenseiterstatus unseres „liebsten Amerikaners“ (*Weltwoche*)¹⁸; und die dem „mittlerweile 50-jährige[n] voluminöse[n], häßliche[n] Boy mit dem Watschelgang, den ausgewaschenen Jeans und den unvermeidlichen Baseball-Caps“ eignende „Kunstfertigkeit, blöd zu fragen“¹⁹, komplottiert das in Moores Dokumentarfilmen wie auch seinen öffentlichen Auftritten „höchst kunstvoll“ arrangierte Bild des „simplen, geraden Typen“ und „lonely truth teller“²⁰, eines Helden der niederen Klasse, der sich mit Flexibilität und Frechheit durchs Leben schlägt und als „Protest-Celebrit[y]“²¹ die zeitgenössische (amerikanische) Welt durch die seinen Stil vervollständigende satirische Brille betrachtet. Darüber hinaus verfügt der „king-sized millionaire, walking testament to American consumption, [...] master of making himself appear the little guy“²² über beachtliche Comedian-Qualitäten, die er zielbewusst z. B. vor einem begeisterten Lesepublikum einsetzt, wie sein Bericht über die ‘Scheckaffäre’ in *The Big One* belegt: Anlässlich bevorstehender Wahlen ließ Moore verschiedene Spendenschecks an eine Auswahl der potentiellen Kandidaten verschicken. So erhielt der Republikaner Bob Dole einen Scheck, den die „Teufelsanbeter für Dole“ gezeichnet hatten, während Bill Clinton von den „USA Hanf-Anpflanzern“ und Pat Buchanan von einer Gruppe namens „Abtreibung mit Buchanan“ unterstützt wurde. Den größten Lacherfolg aber erntete Moore mit der Spende für Ross Perot, der sich mit einem persönlichen Schreiben – „To you and your pedophile friends“ – bei der Gruppe „Pädophile für Freihandel“ bedankte.

Ob Entertainer oder investigativer Journalist, Dokumentarfilmer oder Komödiant, ob Held der Unterschicht oder Durchschnittsamerikaner, Moore scheint sich vor allem in der Rolle des listigen, geistesgegenwärtigen, penetranten und durchaus unverschämten Schelms zu gefallen, wie wir ihn aus den verschiedenen pikaresken Romanen und Erzählungen kennen. Während Michail Bachtin diese Figur funktional als ausgegrenzten Beobachter versteht, der den inadäquaten Charakter der verschiedensten Lebensformen entlarvt,²³ nimmt die Figur in der Einleitung zur deutschen Übersetzung des *Buscón* proteische Gestalt(en) an und reicht von „Picarillo, Picaro, Picaron, Picaronazo, Picarote“ über „Coquin, Filou, Chevalier d’industrie, Rogue, Highway-man, Schurke, Gauner, Beutelschneider, Eisenfresser bis hin zum Bandit“²⁴ – eine Liste, die in ihrer Vielfältigkeit das wohl kaum zu lösende Definitionsproblem widerspiegelt. Neben den bereits erwähnten Eigenschaften der List, der Geistesgegenwart und einer „unendlichen Unverschämtheit“ zählt man im Allgemeinen noch eine ge-

¹⁸ Schlag 2003.

¹⁹ Misik 2005, 49sq.

²⁰ Ibid., 49 u. 47.

²¹ Ibid., 50.

²² Anthony 2004.

²³ Cf. Bachtin 1989, 54sq. u. 93-99.

²⁴ Cf. die Einleitung zur Übersetzung des *Buscón* von E. A. Schmid, zit. nach Heidenreich 1969, XII.

wisse „Qualitätslosigkeit“ und – paradoxerweise – gleichzeitige „Andersartigkeit“ zum schelmischen Wesen, das – im Falle Moore – „seine Zugehörigkeit zu jenen Anderen [...] ebenso plausibel behauptet wie durchsichtig inszeniert“²⁵; denn nur allzu häufig erweist sich die verdienstvolle soziale Geste des Moore'schen „guerilla shooting[s]“ als reine (Self-)Performance, die der Amerikaner erst in *Fahrenheit 9/11* nach eigenen Aussagen aus Gründen des für sich selbst sprechenden Materials aufgibt.

Damit war Moore im Falle seines vorerst letzten Filmes durchaus gut beraten, denn wenn seine Darstellungsweise auch als durchaus erfolgreich zu bezeichnen ist, so scheint sich sein zuweilen allzu angestrengt anarchistisch inszeniertes Ich in der Wiederholung doch zu verschleifen und an Glaubwürdigkeit zu verlieren. Darüber hinaus riskiert Moore mit seinem Ziel, leichte und allgemein verständliche Unterhaltung zu produzieren, das der Pikareske eignende reflexive Potential zu verspielen: So könne der Zuschauer nach Meinung Axel Grumbachs und Elke Wittichs zwar über die verzweifelten Rechtfertigungsversuche der PR-Manager und grotesk wirkenden Einzelschicksale wie auch über den respektlosen Umgang mit dokumentarischen und journalistischen Konventionen oder über die Ineffizienz der Organisationsformen traditioneller Arbeits- und Betriebsstrukturen vielleicht sogar erkenntnisgewinnend lachen, doch orientiere sich der „Hofnarr des Kapitalismus“²⁶ allzu nahe am Jargon der *new economy*, die sich eine solche Performance wohl kaum leisten könne! Wie der Pikaro hält also auch der mittlerweile zum Multimillionär avancierte Moore seine Rolle nicht durch und „verschreibt sich genau denselben Werten, die er als leer erkannt hatte“²⁷. Doch vielleicht, so könnte man vermuten, gründen Innovation und Erfolg des Moore'schen Systems gerade in seiner Selbstinszenierung als neuer Schelm, Beobachter und satirischer Kommentator der schönen Welt der *new economy*.

2. Sein oder Schein? Zur Inszenierung des Dokumentarfilms

2. 1. Pseudo-Autobiographie

Neben einer durchgehend satirischen Absicht²⁸ ist vor der pikaresken Folie auch Moores Konzentration auf die bloße Illustration eigener, bereits im Vorfeld bestehender Thesen zu rechtfertigen, und so scheint uns besonders der häufig geäußerte Vorwurf zu großer Subjektivität – z. B. die Aussage, Moores erster Film hätte eigentlich „*Roger & Me, Me, Me*“²⁹ heißen müssen – in der pikaresken

²⁵ Barchet 2001.

²⁶ Grumbach/Wittich 1998.

²⁷ Guillén 1969, 385.

²⁸ Alonso 1969, 86.

²⁹ Darunter auch der bereits zitierte Robert Misik: „Schon damals hieß es, der Film hätte besser *Roger & Me, Me, Me!* geheißen, so notorisch ist die Hauptperson der Filmemacher

Lesart des Filmes nicht ganz zutreffend. Die Kritik an Moores Selbstinszenierung und dem damit verbundenen Verlust politischer Schlagkraft³⁰ verfehlt ihren Gegenstand darüber hinaus insofern, als Moore besonders in seinem Erstlingswerk *Roger & Me* von Beginn an die subjektive Perspektive betont und die komplette Dokumentation nicht nur in einen autobiographischen Kontext stellt, sondern diesen mittels geschickter Montage gleichzeitig fikionalisiert. Damit bestätigt Moore das pikareske Schema, Erzählungen einen (pseudo-)autobiographischen³¹, die Desillusionierung des Helden aufzeigenden Hintergrund zu verleihen und auf diese Weise ihren auffällig von einem Ich einseitig geprägten und voreingenommenen Stil zu dokumentieren.³² Gleichzeitig lässt die Form autobiographischen Erzählens aber auch ein vertrautes Verhältnis zwischen Leser und Autor/Regisseur entstehen, wie unter anderem die aus zahlreichen Materialien *cross gecuttete* Anfangsszene deutlich macht: Die bunte Mischung aus privatem Filmmaterial, das Moores Kindheit und Jugend dokumentiert, Ausschnitten aus General-Motors-Werbefilmen, verschiedenen Archivaufnahmen wie z. B. Nachrichtensendungen und -magazinen sowie weiterem Bildmaterial wird vor Moores selbstironischem Kommentar durchaus offen inszeniert, was wohl vor allem dem in diesen sechs Anfangsminuten deutlich anzumerkenden Einfluss von Kevin Rafferty, Regisseur des Dokumentarfilms *The Atomic Café* (1982), zu verdanken ist. In diesem kommentarlosen Film montierte Rafferty Wochenschaubilder von Atomtests, didaktische Filme über Heimatschutz sowie groteske Homevideos über Do-it-yourself-Atomschutzbunker auf eine so eindringliche Art und Weise, dass das Ergebnis zum Kultfilm der Achtziger-Jahre-Friedensbewegung avancierte.³³

In der geschickten Verbindung von privater und öffentlich-wirtschaftlicher Szene vermittelt die Montage der Anfangssequenz aus *Roger & Me* die Entwicklung des Protagonisten Moore vom „strange child“, das in der Überzeugung lebte, bei General Motors arbeiteten nur Pat Boone, Dinah Shore und sein eigener Vater, zu einem genealogisch vorbestimmten Streiter für die Rechte der Arbeiter, der damit die Wahrheit auf seiner Seite hat. Strukturell ist anzumerken, dass diese Art der Montage ebenso wie die narrative Strategie der Pikareske eben jene Widerständigkeit der Bilder hervorhebt, welche herkömmliche Vorstellungen und Klischees denunziert. So entsteht aus der Bildfolge denn auch

selbst. Man kann diese Art, sich ins Bild zu rücken, penetrant finden – allein, es zieht Moore gegen das Unrecht! In der Hauptrolle: Moore. In der Nebenrolle: Das Unrecht“ (Misik 2003).

³⁰ So gehen Cohan und Crowdus davon aus, dass *Roger & Me* „a little more political bite“ hätte enthalten können, „if it had focussed a little more on ‘Roger’ and somewhat less on ‘Me’“ (Cf. Cohan/Crowdus 1990, 28). Allerdings wäre es dann auch ein anderer Film gewesen.

³¹ Cf. Guillén 1969, 385.

³² „Das Leben wird gleichzeitig neu erlebt und beurteilt, dargestellt und erinnert“ (Guillén 1969, 385).

³³ Cf. Sokolowsky 2005, 59sqq.

weniger die Vorstellung einer per se brutalen Wirklichkeit als die Überzeugung, dass es die perversen Spielregeln der kapitalistischen amerikanischen Ökonomie sind, die es im Film zu erkennen gilt.

Die Strategie der Moore'schen 'Aufklärungsfilme', die grundlegende Differenz zwischen Täuschung und Enttäuschung aufzudecken – auf der einen Seite das Glück, Mitglied der großen General-Motors-Familie zu sein wie auch Einwohner der prosperierenden Stadt Flint, auf der anderen Seite Entlassungen, scheiternde, zuweilen groteske Vermittlungsprojekte oder Wohnungsräumungen durch den Gerichtsvollzieher –, entspricht jenem geschickt inszenierten Übergang von *engaño* zu *desengaño*, der eine der Grundfiguren des pikaresken Paradigmas bildet. Als Schelm, der die Gesellschaft desillusionieren möchte, inszeniert sich Moore in *Roger & Me* zunächst als Betroffener, um nach seiner Rückkehr die nötige Distanz zur Gesellschaft einnehmen zu können.

Neben dieser autobiographisch montierten Entzauberung arbeitet Moore auch mit kollektiven amerikanischen Gedächtnisbildern, wie in seinem neuesten Film *Fahrenheit 9/11* deutlich wird: So zeigt er im Kontext seiner Denunziation der Bush'schen Kriegsargumentation z. B. die berühmte Eingangssequenz der Kultserie *Bonanza* und unterlegt sie mit der eingängigen Titelmusik Elmer Bernsteins aus dem legendären Western *The Magnificent Seven* von John Sturges, zu der sich der markig-männliche Cowboy aus der Marlboro-Werbung in der untergehenden Sonne seine nach getaner Arbeit wohlverdiente Zigarette anzündet. Und warum war die Suche nach Osama Bin Laden so erfolglos? Weil man die Mitglieder der Großfamilie Bin Laden in Privatjets mit Sondererlaubnis nach dem 13. September ausfliegen ließ, obwohl doch, wie der auf das Gespräch mit einem Ex-CIA-Beamten folgende Ausschnitt aus der amerikanischen Polizei-Kultserie *Dagnet* beweist, die Suche nach einer Person zunächst mit der Befragung seiner Verwandten beginnt!

2. 2. Zur Inszenierung von Authentizität

Moore's überraschend erfolgreicher Erstling entfachte von neuem die amerikanische Debatte über den *new documentary*, die Renaissance des Dokumentarfilms der späten achtziger Jahre.³⁴ Gleichwohl feierte man *Roger & Me* nicht nur als stilbildendes Werk, sondern sah in ihm auch ein Symptom für den Verfall von Authentizität in der Dokumentation. So agiert Moore in den meisten seiner Filme selbst vor der Kamera und erzeugt in seiner Funktion als Provokateur und Schelm vor allem durch die vermeintliche Spontaneität seiner Interviews eine Art Authentizität, die durch den geschickten Wechsel dokumentarischer Techniken wie *expository* (d. h. objektivitätserzeugend) und *interactive mode* (d. h. Beteiligung des Zuschauers an der Wahrheitsfindung) zusätzlich verstärkt wird:

³⁴ Barchet 2001.

Moore, dieser blutige Dilettant, der sich von Jesse Jackson erklären lassen mußte, wie eine Videokamera funktioniert, [...] hat mit *Roger & Me* eine völlig neue Form von Dokumentarfilm erfunden, eine Melange aus Satire, Pamphlet, Journalismus und Slapstick, die das authentische Moment der Bilder nicht für sich selbst, sondern vor allem für die Empörung des Regisseurs sprechen lassen will. Moore tritt nicht vornehm zurück, wie sich das für einen Dokumentarfilmer gehört, er drängt sich vielmehr hinein in die Wirklichkeit, die sein Film abbildet, und diese hemmungslose Subjektivität gibt er bis zur letzten Einstellung nicht auf.³⁵

Gleichwohl verheimlicht Moore seine Strategie nicht, sondern markiert die zum Teil heftig kritisierte Eingangssequenz in *Roger & Me* deutlich als „creative chronology“³⁶. Darüber hinaus manifestiert der amerikanische Regisseur stets seine Distanz zum Dokumentarfilm bzw. zu dessen konventioneller Praxis:

I'm a person who doesn't like most documentaries [...]. I'd much rather see *Robocop* or *The Terminator*. [...] I didn't want to make a conventional documentary full of statistics. [...] I wanted to tell a story, make a narrative.³⁷

Die wesentlichen Kennzeichen dieser Narration sind – auch hier der pikaresken Erzählung ähnlich – der Verzicht auf psychologisch gezeichnete Charaktere sowie die Bevorzugung einer episodischen Struktur (z. B. in Form der beliebten Reisetematik), die, wenn auch keine übergreifende Spannungskurve, so doch üppiges Detail bietet und den Figurenreigen zumindest temporär in eine Komposition bindet:

I didn't want to make another 'Dying Steeltown' documentary with all the cliches about how horrible it is to be unemployed... I wanted the ugly underpinnings of our economic system exposed. And I wanted to tell a somewhat offbeat, funny story about what the richest company in the world has done to its hometown.³⁸

Eine „funny story“, erzählt in der Manier des schelmischen „delight-makers“³⁹ – mit den gleichen Worten, derer sich C. G. Jung zur Beschreibung der Schelmenfigur bediente, lässt sich auch die Moore'sche Inszenierung charakterisieren. Und insofern scheint es nur wenig erfolgversprechend, Moore, wie Harlan Jacobson dies in einem Gespräch versuchte, in die Tradition des *cinéma vérité* einzureihen, was, wie ein anderer Kritiker glaubt, „actually betray[s] the interviewer's surprising naivete“⁴⁰.

Dennoch ist eine gewisse Nähe zum neueren Dokumentarfilm natürlich nicht zu leugnen, und Moore selbst offenbart seine Bewunderung für den bereits erwähnten Film *The Atomic Cafe*, den aus Werbe- und Propagandafilmen der vier-

³⁵ Sokolowsky 2005, 62.

³⁶ Bernstein 1998, 405.

³⁷ Zit. nach Cohan/Crowdus 1990, 28.

³⁸ Ibid.

³⁹ Jung 1969, 247.

⁴⁰ Cohan/Crowdus 1990, 29.

ziger und fünfziger Jahre von Keith Rafferty exzellent montierten Dokumentarfilm über die (Des-)Informationspolitik der amerikanischen Militärbehörden. Im Unterschied zur mehrheitlich von Moore praktizierten Strategie verzichtet der im *interactive mode* gedrehte *Atomic Cafe* allerdings gänzlich auf einen hierarchisierenden *off*-Kommentar. Dem Zuschauer lässt dies die Möglichkeit, sich aus dem bereitgestellten (freilich strategisch montierten) Bildmaterial eine eigene Meinung zu bilden.

Ein weiteres, in diesem Kontext stehendes und vonseiten der Kritik mehrfach thematisiertes Problem bildet die durch die Montage verfälschte Chronologie von Ereignissen: So stammen zahlreiche Vorkommnisse und Archivmaterial, das in *Roger & Me* kompiliert wird, nicht aus den Jahren 1987-1989 und damit nicht aus der Zeit, von der der Film berichtet und während der er entstand. Tatsächlich kam der im Film auftretende Fernsehprediger Schuller bereits 1982 nach Flint, und Aufbau und Pleite des weltgrößten überdachten Vergnügungsparkes *AutoWorld* weisen keinerlei direkte Verbindung zu General Motors auf. Der niederschmetternde, von der Journalistin Pauline Kael gestützte Vorwurf Harlan Jacobsons in der Zeitschrift *Film Comment*,⁴¹ Moore verletze die Ethik des Dokumentarfilms und manipulierte historische Fakten, führte lediglich dazu, dass der Film zwar von der Liste der Nominierungen für den *Academy Award* verschwand, gleichzeitig aber durch diese Art negativer Publicity das kommerzielle Interesse am Film wuchs. So erwarben Warner Bros. bereits im Vorfeld für mehr als drei Millionen Dollar die Rechte am Moore'schen „polemical yet riotously funny documentary“⁴².

Ein weiteres Beispiel für Moores 'kreative' Inszenierung von 'Fakten' findet sich in *Bowling for Columbine*. Hier entsteht aufgrund geschickter Darstellung im Publikum die Überzeugung, die beiden *teenage*-Killer seien durch die sich in örtlicher Nähe zur Schule befindlichen Waffenfabriken zu Mördern geworden: Tatsächlich produziert jedoch die im Film gezeigte Fabrik lediglich Raketen für TV-Satelliten. Auch im grotesk erscheinenden Interview mit dem zu dieser Zeit bereits an Alzheimer erkrankten Charlton Heston, dem wohl prominentesten Waffen-Lobbyisten der *National Rifle Association* (der im Übrigen auch Moore selbst angehört!⁴³), wurden einige Szenen nachgedreht oder, um die kritischen Worte des deutschen Dokumentarfilmers Andreas Veiel zu wiederholen, „manipuliert“⁴⁴. Diese und andere 'betrügerische' Strategien führen den amerikanischen Filmkritiker Richard Schickel dazu, Moore schlicht als die „very definition of the unreliable narrator“ zu bezeichnen⁴⁵, als eine vom Amerikaner in die

⁴¹ Jacobson 1989.

⁴² Cohan/Crowdus 1990, 31.

⁴³ Cf. Nicodemus 2002.

⁴⁴ Cf. Andreas Veiel in einem Gespräch mit Andreas Kilb (Kilb 2004). In den Film selbst schneidet Moore einige Szenen aus Reden Hestons, in denen er – so Katja Nicodemus in einem *Zeit*-Interview – wie Moses wirke, den Heston vor Jahrzehnten in dem Bibelfilm *Die zehn Gebote* gespielt hat (Nicodemus 2002).

⁴⁵ Zit. nach Anthony 2004.

filmische und außerfilmische Wirklichkeit übertragene Variante des unzuverlässigen, parteiischen oder schelmischen Ich-Erzählers: ein klassischer „Vertrauensschwindler“⁴⁶, der das Bild der verkehrten Welt entwirft, die – als Kippfigur – allerdings ebensogut gegen die korrupte Gesellschaft gewendet wie auf die Korrumpierbarkeit des Schelmes selbst zurückgeführt werden kann.

Wenngleich er zum Teil penetrant an seine sozialpolitischen Absichten erinnert, beschränkt sich der „investigative Showmaster“⁴⁷ Moore nicht auf die Denunziation der sogenannten ‘Großen’. Tatsächlich richtet sich seine Art, Interviews zu führen, häufig auch gegen diejenigen, für die er eintritt oder die zu verteidigen er zumindest vorgibt: So ernten einige Porträts ‘kleiner Leute’ schallendes, teilweise aber auch peinlich berührtes Gelächter:

Despite the ‘jes folks’ self-image he cultivates on screen, Moore has made his film from the perspective of a declassé intellectual who champions the economic and political interests of the working class at the same time as he ridicules their lack of education and sophistication.⁴⁸

Neben zwei längeren Gesprächen mit einer Frau, die in einer Art Ich-AG „Rabbits or bunnies – pets or meal“ verkauft und in grotesker Manier von ihren Hasen-„babies“ sagt, dass sie diese im Alter von vier oder fünf Monaten töten müsse, um eine „bloody mess“ in den Käfigen zu verhindern, trifft es vor allem die in Vertretung der stets abwesenden oder nicht verfügbaren Direktoren vor die Kamera tretenden PR-Manager, deren auswendig gelernte, presse- und druckreife Antworten auf Moores zynische Fragen zwangsläufig zur Image-schädigung der Firmen führen – köstlich in diesem Zusammenhang die Verleihung des „Downsize-Preises für erfolgreichen Arbeitsplatzabbau“ an Firmen, die trotz (oder gerade aufgrund?) eines Millionenprofits Tausende von Beschäftigten entlassen.

Eine andere Art von ‘Normverletzung’ – die freilich weitere Lacher garantiert – stellt Moores geschickte Kompilation von Bild und Musik dar: Eine Szene aus *Roger & Me* zeigt Moores Besuch bei einem ehemaligen General-Motors-Angestellten namens Hamper, der sich nach zahlreichen Massenentlassungen in einer Klinik für psychisch Kranke befindet. In der Beschreibung seines eigenen Zusammenbruchs spielt das Lied *Wouldn't it be nice* von den Beach Boys eine wesentliche Rolle. Im Folgenden legt Moore die – Hampers Psychose symbolisierende – Musik der amerikanischen *Good-Vibrations*-Band einer Reihe von Bildern verlassener und dem Zerfall überlassener Häuser unter. Eine weitaus drastischere Kombination von Bild und Musik bietet eine Kompilation aus *Bowling for Columbine*, in der der bildhaften Auflistung unterschiedlichster

⁴⁶ Bauer 1994, 1.

⁴⁷ Nicodemus 2002.

⁴⁸ Cohan/Crowdus 1990. Cf. ebenso Harlan Jacobson: „It’s one thing to have a strong political view, it’s another to savage people using questionable tactics and making fun of people while portraying yourself as a man of the proletariat“ (Jacobson 1989).

militärischer Interventionen und zweifelhafter politischer Bündnisse Amerikas das emotional höchst wirksame Lied *Wonderful World* von Louis Armstrong unterlegt wird. Kompositorisch exakt auf Armstrongs letztem „Oh yeah“ fliegt das erste der beiden gekidnappten Flugzeuge in einen der beiden Zwillingstürme des World-Trade-Centers, die Bildunterschrift informiert: „Osama Bin Laden uses his CIA training to murder 3000 people“, und der Originalton der Tragödie – „Oh my God, oh my God“ – löst die Begleitmusik ab.

Wie der Journalist Gary Strauss konstatiert, zeigt der vorerst letzte Film *Fahrenheit 9/11* keinerlei neue Informationen oder Bilder, doch sei er in Eisenstein'scher Manier mit so viel Pathos und didaktischem Sendungsbewusstsein geschnitten, dass der Zuschauer – wie ein anderer Kritiker bemerkte – kaum umhin könne, zu folgern, dass a) George W. Bush weder zum Präsidenten eines Golfclubs noch zu demjenigen der mächtigsten Nation geboren sei, und b) der Irak-Krieg lediglich ein jämmerliches Missverständnis darstelle.⁴⁹ Dieser Film verschärfte die bereits bestehenden Feindseligkeiten gegenüber Michael Moore, und Bill O'Reilly, Gast in einer Talkshow über *Fahrenheit 9/11*, ging so weit, den „master of the crockumentary, not the documentary“⁵⁰ mit Goebbels zu vergleichen.

Auf seinen freihändigen Umgang mit Fakten angesprochen, antwortet Moore lapidar: „Wie kann es Ungenauigkeit in Comedy geben?“⁵¹ Freilich weiß er sehr genau, wie empörend es wirken muss, wenn er seinen dokumentarischen Film über einen der brutalsten Terrorakte der jüngeren Geschichte in aller Öffentlichkeit als Comedy bezeichnet. Und auch wenn Paul Arthur sich bemüht, *Roger & Me* ein neues filmisches Ethos zu unterstellen, die Hybridisierung von „materials, techniques and modes of address“⁵² hervorhebt und von der Vergoldung der „Asche der dokumentarischen Tradition“⁵³ spricht, so erinnert Matthew Bernstein doch zu Recht daran, dass trotz des Einsatzes verschiedener Materialien, der an Verfahrensweisen des *new documentary* erinnert,⁵⁴ bei Moore, im Gegensatz zu den meisten Beispielen dieser neueren Tendenz, der „mastery“, d. h. der Mastertext durchgängig intakt bleibe und Moores eigene Position schlechtweg zu einstimmig und vor allem zu konventionell sei.⁵⁵

Nun ist es nicht Ziel dieses Beitrages, Moore und seine Praxis zu verteidigen. Gleichwohl möchte ich vorschlagen, Moores Filme so zu lesen und zu sehen, wie es von ihm selbst immer wieder, wenn auch mit einem gehörigen Maß an

⁴⁹ Strauss 2000.

⁵⁰ Zit. nach: Strauss 2000.

⁵¹ Zit. nach Misik 2005, 46.

⁵² Arthur 2005.

⁵³ Cf. *ibid.*

⁵⁴ So z. B. *The Thin Blue Line* (USA, 1988) von Errol Morris, *Paris is Burning* (USA, 1990) von Jenny Livingston und andere, „deren formale wie thematische Gestalt zumindest eine neue Struktur der Rückkoppelung in die Verwertungsschleifen der Unterhaltungsindustrie zu spiegeln scheinen“ (Barchet 2001).

⁵⁵ Cf. Bernstein 1998, 405.

Ironie, gewünscht wird, nämlich als primär unterhaltende Arbeiten eines schelmischen Regisseurs und Autors, der die kontroversen Diskussionen um seine Filme, seine Bücher und vor allem seine eigene Person gerne und erfolgreich anheizt. Unverhohlen und nicht ohne Stolz gesteht Moore ein, dass neben dem seinen Werken zugrundeliegenden Reflexionsprozess nur noch eine einzige weitere Vorgabe gelte, nämlich „dass ein Film herauskommen muss, den ich an einem Freitag zusammen mit meiner Frau und einer Tüte Popcorn ansehen würde“⁵⁶. Und dieser Freitagabendunterhaltungsverpflichtung nachkommend, manipuliert er chronologische Abläufe zugunsten satirischer Effekte, setzt er Dramaturgie anstelle von Authentizität und spiegelt auf diese Weise eine ihm eignende, äußerst einfach zu begreifende Weltsicht wider, die – so der amerikanische Historiker Kevin Mattson – bei allem Zynismus und Populismus vor allem die desolote Situation der amerikanischen Linken offenbart:

Moore macht es sich einfach, wenn es um Politik geht. Er amüsiert, aber nicht mehr. Dies entspricht dem aktuellen Zustand der Linken. Wir sind zornig und werden manchmal laut, aber wir haben denen, die einen gesellschaftlichen Wandel wünschen oder brauchen, einfach wenig anzubieten. Inzwischen rattert die Unterhaltungsindustrie immer weiter, verunglimpft die ernsthafte politische Auseinandersetzung und geht jedem tieferen Gedanken aus dem Weg.⁵⁷

So geht es womöglich weniger um dokumentarische Wahrheiten als um eine schelmisch verkürzte und willentlich manipulierte Sicht auf eine in lächerlicher Verkürzung und Stereotypie dargestellte amerikanische Gesellschaft. Diese Perspektive, die vom „unverschämten Blick des Schelms, der die Gesellschaft von unten nach oben beobachtet“⁵⁸, geprägt ist und die hässliche Seite der Wirklichkeit betont, wird von Moore in unterhaltsamer Manier und funktional entlastend auf die jeweils ‘Anderen’ projiziert. Die verschiedenen, allesamt von Misserfolg gekrönten Rettungsversuche der Stadt Flint belustigen den (unbeteiligten) Zuschauer ebenso, wie der an seiner eigenen Dokumentation gescheiterte (das Interview mit Roger Smith kommt nie zustande), komisch-pikaresk in Szene gesetzte linke Filmemacher gleichzeitig das Gelingen des dokumentarisch inspirierten Unterhaltungsfilmes *Roger & Me* garantiert.⁵⁹ Tatsächlich ist Moore häufig so „kitschig, egomanisch, populistisch, daß es [...]

⁵⁶ Nicodemus 2002.

⁵⁷ Zit. nach Sokolowsky 2005, 133.

⁵⁸ Ortega y Gasset 1969, 12.

⁵⁹ Dies ist freilich keine Erfindung Moores: So hatte schon McElwees *Sherman's March* (USA, 1986) höchst vergnüglich das Scheitern des *Direct-Cinema*-Ansatzes an der Historie als narzistische Krise inszeniert, und Filme wie Tony Bubas *Lightning over Braddock*, (USA, 1989), Nick Broomfields *Driving Me Crazy* (USA, 1988) sowie eben *Roger & Me* setzen das Fehlschlagen ihrer als Binnenerzählung gestalteten dokumentarischen Filmprojekte ins Zentrum ihrer Dramaturgie – dazu gehört auch die mehr oder minder präzise ausgearbeitete (Selbst-)Inszenierung des Dokumentaristen vor der Kamera als komische, pikareske Figur.

schmerzt“. Doch „[m]an muß“, wie Robert Misik hellsichtig bemerkt, „ziemlich klug sein, um plump und dennoch hell zu denken“⁶⁰. Und so liegt Moore viel daran, das Setting, das er bekämpft, aufrechtzuerhalten, um auch weiterhin davon profitieren zu können – wollte er vielleicht aus diesem Grund nicht mit Roger Smith sprechen, obwohl er am Weihnachtsabend Gelegenheit dazu gehabt hätte? Er entschied sich für eine andere Lösung... ein Schelm, wer Böses dabei denkt.

⁶⁰ Misik 2005, 52.

Bibliographie

1. Filme

Bowling for Colombine. Regie: Michael Moore. USA 2002.

Fahrenheit 9/11. Regie: Michael Moore. USA 2004.

Roger & Me. Regie: Michael Moore. USA 1989.

The Atomic Café. Regie: Kevin Rafferty. USA 1982.

2. Sekundärliteratur

Alonso, Amado: „Das Pikareske des Schelmenromans [1929]“. In: Helmut Heidenreich (ed.): *Pikarische Welt*. Darmstadt 1969, 79-101.

Anthony, Andrew: „Michael and me“. In: *The Observer*, 23. Mai 2004.

Arthur, Paul: „Extreme Makeover: The Changing Face of Documentary“. In: *Cineaste* 30, 3 (2005); <http://www.cineaste.com/parthur.htm> [letzter Zugriff: 27. Dezember 2005].

Barchet, Michael: „Vom Tauschwert des Dokuments. *Roger & Me* (USA 1989). Einführung zum Film *Roger & Me*, anlässlich der dfi-Tagung *Die Farbe des Geldes. Dokumentarfilme zur 'New Economy'*, 26.-27. Januar 2001 im Kölner Filmhaus; http://www.dokumentarfilminitiative.de/archiv/farbedgeldes/roger_vortrag.html [letzter Zugriff: 27. Dezember 2005].

Bachtin, Michail: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Frankfurt a. M. 1989.

Bauer, Mathias: *Der Schelmenroman*. Stuttgart/Weimar 1994.

Bernstein, Matthew: „Documentaphobia and Mixed Modes. Michael Moore's *Roger & Me*“. In: Barry Keith Grant/Jeanette Sloniowski (eds.): *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*. Detroit 1998, 397-415.

Canby, Vincent: „*Roger and Me*“. In: *New York Times*, 27. September 1989, C 37.

Cohan, Carley/Gary Crowdus: „Reflections on *Roger & Me*, Michael Moore, and His Critics“. In: *Cineaste* 17,4 (1990), 25-30.

Grumbach, Axel/Elke Wittich: „Agit-Prop für mehr Jobs“. In: *JungleWorld* 8 (1998); http://www.nadir.org/nadir/periodika/jungle_world/_98/08/26a.htm [letzter Zugriff: 27. Dezember 2005].

Guillén, Claudio: „Zur Frage der Begriffsbestimmung des Pikaresken [1961]“. In: Helmut Heidenreich (ed.): *Pikarische Welt*. Darmstadt 1969, 375-397.

- Heidenreich, Helmut: „Einleitung“. In: Id. (ed.): *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Darmstadt 1969, IX-XVII.
- Jacobson, Harlan: „Michael & Me“. In: *Film Comment* 25, 6 (November-Dezember 1989), 16-25.
- Jung, C. G.: „Zur Psychologie der Schelmenfigur [1954]“. In: Helmut Heidenreich (ed.): *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Darmstadt 1969, 245-254.
- Kilb, Andreas: „Wir brauchen ein Ethos des Dokumentarischen Michael Moore und die Folgen. Andreas Veiel im Gespräch mit Andreas Kilb“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22. Juli 2004.
- Misik, Robert: „Der Kracher“. In: *taz*, 14. November 2003; <http://www.taz.de/pt/2003/11/14/a0197.nf/text.ges,1> [letzter Zugriff: 27. Dezember 2005].
- Misik, Robert: *Genial dagegen. Kritisches Denken von Marx bis Michael Moore*: Berlin 2005.
- Moore, Michael: „Vacation is Over... [offener Brief Michael Moores an George W. Bush, 2. September 2005]“. <http://www.michaelmoore.com/words/message/index.php?messageDate=2005-09-02> [letzter Zugriff: 27. Dezember 2005].
- Müller, Wolfgang/Rainer Stollmann: „Ein Gespräch über Michael Moores *Bowling for Columbine* zwischen Wolfgang Müller, Carlisle, und Rainer Stollmann, Bremen (31. Januar 2003)“. In: *Glossen* 17 (2003); <http://www.dickinson.edu/departments/germn/glossen/heft17/stollmannmuellergespraech.html> [letzter Zugriff: 27. Dezember 2005].
- Nicodemus, Katja: „Panzerfaust unterm Kissen? Kein Problem. Ein Gespräch mit dem Dokumentarfilmer Michael Moore über Amerikas Kultur der Gewalt, den Legastheniker Bush und dessen Trumpfkarte Saddam“. In: *Die Zeit* 48 (2002); http://www.zeit.de/2002/48/M__Moore [letzter Zugriff: 27. Dezember 2005].
- Ortega y Gasset, José: „Die originelle Schelmerei des Schelmenromans“. In: Helmut Heidenreich (ed.): *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Darmstadt 1969, 8-15.
- Pilz, Michael: „Das Supernein“. In: *Die Welt*, 18. März 2003.
- Plantinga, Carl: „Roger and History and Irony and Me“. In: *Michigan Academy of Science, Arts & Letters* 24, 3 (1992), 511-521.
- Schlag, Beatrice: „Unser liebster Amerikaner“. In: *Weltwoche* 15 (2003); <http://www.weltwoche.ch/artikel/pda.asp?AssetID=4759> [letzter Zugriff: 27. Dezember 2005].
- Sokolowsky, Kay: *Michael Moore. Filmemacher/Volksheld/Staatsfeind*. Berlin 2005.
- Strauss, Gary: „The truth about Michael Moore“. In: *USA TODAY*, 6. April 2000.