



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Neue Wege im Dokumentarfilm Michael Moore und der New Journalism

zur Erlangung des Magistergrades der
Philosophie (Mag. Phil.)
an der Fakultät für
Sozialwissenschaften der Universität Wien

eingereicht von
Andreas Besenböck

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 301 295

Studienrichtung lt. Studienblatt: Publizistik- und Kommunikationswissenschaft

Betreuer: Univ. Prof. Dr. Hannes Haas

Inhaltsverzeichnis:

1. Einleitung - Kontroverse	03
2. Michael Moore.....	06
2.1. Wer ist Michael Moore? Und warum ist das wichtig?.....	06
2.2. Kindheit in Flint – eine Prägung fürs Leben.....	08
2.3. Die wilden Jahre: Flint – San Francisco – Washington – Flint.....	10
2.4. „Roger & Me“ – a Star is born.....	13
2.5. TV-Star, Star-Autor und „The Big One“	17
2.6. „Bowling for Columbine“, oder wie ein Dokumentarfilmer zum Weltstar wird.....	20
2.7. „Fahrenheit 9/11“ – die Abrechnung mit George W. Bush.....	23
2.8. „Sicko“, „Slacker Uprising“	26
2.9. Charakter (der Figur) Michael Moore.....	27
3. Dokumentarfilm.....	29
3.1. Genre/Begriffsdefinition.....	30
3.2. Geschichte des Dokumentarfilms – der Beginn.....	33
3.3. Dziga Vertov.....	35
3.4. John Grierson.....	37
3.5. Propagandafilme im 2ten Weltkrieg.....	39
3.6. Direct Cinema.....	40
3.7. Cinéma Vérité.....	42
3.8. Hybride Formen.....	43
3.9. Bill Nichols.....	45
3.10. Michael Moores Filme im (Dokumentarfilm)wissenschaftlichen Diskurs.....	47
4. New Journalism.....	50
4.1. Die Vorläufer des New Journalism.....	51
4.2. Darstellungsformen des New Journalism.....	52
4.3. Die bedeutendsten New Journalists und ihre Werke.....	53
4.4. Fakt vs. Fiktion – die Kontroverse um den New Journalism.....	56
4.5. Kriterien des New Journalism.....	57
4.5.1. Nachrichtenwert Zusammenhang.....	57
4.5.2. Transparente Subjektivität.....	58
4.5.3. Voice – Reporter Ich.....	59
4.5.4. Immersion.....	60

5. Übertragung der Kriterien des New Journalism auf die AV-Medien.....	61
5.1. Zusammenhang.....	62
5.2. Transparente Subjektivität.....	66
5.3. Voice – Reporter-Ich.....	70
5.4. Immersion.....	71
6. Filmanalyse von Sicko.....	72
6.1. Methode der Filmanalyse nach Mikos.....	72
6.1.1. Nachrichtenwert Zusammenhang.....	75
6.1.2. Transparente Subjektivität.....	83
6.1.3. Reporter-Ich.....	85
6.1.4. Stilmittel.....	87
6.1.5. Immersion.....	89
7. Resümee.....	91
8. Literatur.....	93
9. Anhang.....	98
9.1. Sequenzprotokoll: „Sicko“.....	98
9.2. Filmprotokoll: „Sicko“.....	102

1. Einleitung - Kontroverse

Michael Moore ist der erfolgreichste Dokumentarfilmer aller Zeiten.

Während Moore also für ein nahezu totgeglaubtes Genre die Wiederbelebung brachte und eine neue Ära für Dokumentarfilme einläutete, ließ bei so viel Erfolg die Kritik natürlich nicht lange auf sich warten.

Vor allem politische Gegner aus dem konservativen Lager in den USA haben nichts als üble Nachrede für den Filmemacher aus Flint, Michigan, über. Sie werfen Moore vor Populismus, Demagogie und Propaganda unter dem Deckmantel des Dokumentarfilms zu tarnen und opponieren gegen seine Filme. Dabei stützten sie sich vor allem auf Aussagen von Filmkritikern und Journalisten. Diese bemängelten Moores Umgang mit der Wirklichkeit und warfen ihm im freundlichsten Fall unseriösen Umgang mit Fakten vor. Im schlimmsten Fall sprach man ihm sogar ab, Dokumentarfilmer zu sein.

Nun geht diese Kritik wohl zu weit. Auf der Gegenseite gab es auch viel Lob für Moores Arbeiten. In einem öffentlichen Brief sprachen sich viele Filmemacher für einen offeneren Zugang zum Dokumentarfilm aus. Engstirnigkeit im Umgang mit Dokumentarfilmen wurde verurteilt und Moore als Erneuerer dieses Genres gefeiert.

Da die Kritik oder das Lob für die Filme von Michael Moore vor allem davon abhing, auf welcher Seite des politischen Lagers sich die Kritiker befanden, sind sie für eine kommunikationswissenschaftliche Aufarbeitung des Phänomens Michael Moore eher irrelevant. Spannender sind die Fragen und Kritikpunkte die sich auf die Produktion der Filme und die Darstellung der Inhalte beziehen und nicht diese Inhalte selbst.

Spannend sind diese Fragen vor allem deshalb, da es bis heute keine eindeutige und allgemein anerkannte Theorie des Dokumentarfilms gibt, die klärt, wo sich die Grenzen zwischen fiktionalem Film und Dokumentarfilm befinden. Für diese Arbeit ergibt sich dadurch als erstes natürlich die Frage, ob die Filmarbeiten Moores überhaupt in den großen, differenzierten Bereich der Dokumentarfilme fallen und wenn ja, unter welche.

Interessant ist jedenfalls, dass es in den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts bereits eine ähnliche Diskussion in einem anderen Bereich der Massenmedien gab. Der New Journalism, der heute innerhalb der Kommunikationswissenschaft als eigene journalistische Form anerkannt ist, und seine Vertreter wurden Anfangs scharf kritisiert. Subjektiv geprägte

Berichterstattung in einer objektiv geprägten Medienwelt sorgte damals für einen Skandal. Die Kontroverse innerhalb des Journalismus bezog sich auf das verdrehen von Fakten zu Gunsten dramaturgischer Effekte, das Einfließen eigener Empfindungen wurde als unseriös betrachtet.

Auf den ersten Blick scheint es hier, als ob sich die Kritik und die Kontroverse, was Journalisten bzw. Dokumentarfilmer, also Menschen die es sich zur Aufgabe gemacht haben, die Wirklichkeit darzustellen, dürfen, wiederholt.

In dieser Arbeit wird nun der Versuch unternommen die Dokumentarfilme Michael Moores darauf hin zu untersuchen, ob seine Methoden in der Produktion und Darstellung von Filmen dem New Journalism entspricht.

Da bei allen Vertretern des New Journalism die eigene Person eine zentrale Rolle für deren Werke gespielt hat, ist es notwendig sich zuerst der Figur Michael Moore anzunähern und dessen Biographie und Charakter näher zu beleuchten.

Danach soll die Vielfalt der Dokumentarfilme und der Dokumentarfilmtheorien aufgezeigt und die vielfältigen Möglichkeiten der dokumentarischen Arbeit näher beschrieben werden, um einerseits darzustellen, was alles in Dokumentarfilmen möglich ist, andererseits aber auch die Problematik der klaren Abgrenzung zu anderen filmischen Formen aufzuzeigen.

In der Folge erscheint es notwendig, sich näher mit dem New Journalism, seinen Vertretern und deren Arbeitsweisen zu beschäftigen. Vor allem die Art und Weise der Darstellung der Werke des New Journalism, aber auch deren Recherchemethoden und der Einsatz verschiedenster Stilmittel stehen dabei im Zentrum.

Um letztendlich überprüfen zu können, ob sich die Filme Michael Moores als Werke des New Journalism beschreiben lassen können, müssen die Kriterien und Charakteristika des New Journalism, die sich auf Bücher und andere Werke des Printjournalismus beschränkt haben, auf die Welt des Films, der audiovisuellen Medien, übertragen werden. Dies ist die Voraussetzung für die wissenschaftliche Überprüfung der Arbeiten Moores, die mittels der Methode der Filmanalyse vorgenommen werden soll.

Da sich die Filme Michael Moores in ihrer Grundstruktur sehr ähnlich sind (Ausnahmen stellen lediglich „The Big One“ und „Slackers Uprising“ dar. Diese sind Dokumentarfilme über Auftrittstouren von Moore) und im Laufe der Zeit Veränderungen vor allem im Grad der

Professionalisierung feststellbar sind, scheint es ausreichend, sich bei der Filmanalyse auf ein prototypisches Werk Moores zu beziehen. In diesem Fall soll sein bisher letzter Film, „Sicko“, untersucht werden.

2. Michael Moore

2.1. Wer ist Michael Moore? Und warum ist das wichtig?

Michael Moore: Regisseur, Autor, Produzent. Enfant terrible der amerikanischen Filmemacherzunft und Sozialkritiker. Der mittlerweile 55jährige Moore hat so viele Berufe wie Ideen. Auch bei Kritikern und Fans hält der polarisierende Dokumentarfilmer die Waage. Egal was man von ihm, seinen Filmen, seinen Büchern oder seinen Live-Auftritten hält, jeder hat dazu eine Meinung. Vor allem die Präsenz des Filmemachers als Person wie auch als Figur in seinen Werken machen Moore so beliebt und gleichermaßen verhasst. Es verwundert nicht, dass in Zeiten zunehmender Medialisierung und Personalisierung die Attraktivität von Moores Filmen auf seiner ungewöhnlichen Persönlichkeit und seinem einzigartigen Umgang mit dem Medium Film beruht. Interessanterweise scheint das Publikum gerade durch die eigenwillige Selbstdarstellung Moore die Autorität und Authentizität als Dokumentarfilmer zuzusprechen.¹

Michael Moore ist mittlerweile aber mehr als ein eigenwilliger Filmemacher. Er ist in den letzten Jahren regelrecht zu einem Medienphänomen mutiert. Moore hat dreimal hintereinander den Rekord des „erfolgreichsten Dokumentarfilms aller Zeiten“ aufgestellt. Nach „Roger & Me“ 1989 verdrängte er sich selbst 2002 mit seinem Oscar-gekrönten Werk „Bowling for Columbine“, das weltweit 57 Millionen Dollar einspielte², um kurze Zeit später mit seinem gegen Präsident Bush und seine Politik gerichteten Film „Fahrenheit 9/11“ einen noch größeren Erfolg draufzusetzen. Dieser spielte weltweit 222 Millionen Dollar an den Kinokassen ein.³ Ein bis dato unvorstellbarer Erfolg für einen Dokumentarfilm.

Das Phänomen Michael Moore war und ist aber nicht auf das Publikum beschränkt. Filmkritiker, Journalisten, Befürworter und Gegner waren sich sehr schnell einig, dass Moores Arbeiten „film essays“, „guerilla documentaries“, „Doku-Satiren“ und „linke Propaganda“ waren. Manche sahen in Moore sogar eine „Leni Riefenstahl of the left“.⁴

Bei so einem Phänomen stand es aber auch an, sich nicht nur über die Filme Moores öffentlich auszutauschen, sondern auch über seine Person. Beate Ochsner hat in ihrer Arbeit

¹ Vgl.: Trummer, Martina: Michael Moores „Bowling For Columbine“. Eine Filmanalytische Untersuchung der Modes of Representation von Bill Nichols. Salzburg: Universität Salzburg, 2005. S. 5

² Vgl.: Hissen, Alexandra: Bowling for more than Columbine. Subjektivität und Wahrhaftigkeit in den Filmen von Michael Moore. Trier: WVT, 2004. S. 13

³ Vgl.: Schultz, Emily: The Making of Michael Moore. Henschel, 2006. S. 194

⁴ Vgl.: Hissen, Alexandra: Bowling for more than Columbine. Subjektivität und Wahrhaftigkeit in den Filmen von Michael Moore. Trier: WVT, 2004. S. 1

über die Funktion des Humors bei Michael Moore eine kleine Auswahl gar nicht so objektiver Meinungen von Feuilleton-Journalisten zusammengetragen:

Die *Süddeutsche Zeitung* betont, Moore biete "die beste Vorstellung, die ein Starkomiker den von gutem Kabarett nicht unbedingt verwöhnten Deutschen bieten kann", der britische *Guardian* *versieht* den amerikanischen Regisseur nach dem Erscheinen des jüngsten Werkes, *Fahrenheit 9/11*, mit dem zweifelhaften Etikett „[t]he people's filmmaker". Kritischer äußert sich *The New Republic*, und während die *New York Times* Moore zunächst zum "Chomsky for children" degradiert oder als "poser, dishonest, a gonzo demagogue" bezeichnet, mäßigt sich der Autor wenig später und spricht von einem "irrepressible new humorist in the tradition of Mark Twain and Artemus Ward". Der Publizist Robert Misik beschreibt Moore deutschlandgerecht als "kauzige Mixtur aus Gregor Gysi, Sarah Wagenknecht und einer Fuhre Hamburgern", indes der Historiker Thomas Clark den amerikanischen Regisseur einen "pseudo-naive[n] Unterklassen-Eulenspiegel" nennt, der seine Gegner zur Selbstdemontage bringt und die Welt in schelmischer Manier mit (nur scheinbar) einfachen Fragen verändern will.⁵

Wie auch immer man über Moore denken mag. Für diese Arbeit und eigentlich für jede Arbeit die sich mit dem Phänomen Michael Moore beschäftigt, scheint es notwendig, sich näher mit der Person Michael Moore auseinanderzusetzen. In diesem Kapitel soll deswegen der Werdegang des amerikanischen Filmemachers näher beschrieben werden, um die Auswirkungen seiner Biographie auf seine Arbeiten dokumentieren zu können.

⁵ Ochsner, Beate: Michael Moore - Schelm und Filmemacher: Zur Funktionalisierung pikaresker Elemente im Dokumentarfilm erschienen in: Das Paradigma des Pikaresken / Christoph Ehland (Hrsg.). Heidelberg, 2007. S. 389-390

2.2. Kindheit in Flint – eine Prägung fürs Leben

Eigentlich war sein Weg vorgezeichnet. Als Sohn einer typischen amerikanischen Arbeiterfamilie wurde Michael Moore am 23.04.1954 in Flint, Michigan, in den USA geboren. Seine gesamte Familie arbeitete schon seit zwei Generationen für den größten Arbeitgeber in der Gegend – General Motors. Moores Vater war, wie dessen Vater und Großvater, Mechaniker, seine Mutter als Sekretärin bei dem größten amerikanischen Autobauer tätig und auch der kleine Michael war wohl für ein Leben am Fließband von GM vorgesehen.⁶ Tatsächlich sollten sich die Wege von Michael Moore und General Motors noch kreuzen, jedoch anders als sich das die meisten in den 50er Jahren noch vorstellen konnten.

Moore, Nachfahre einer irischen Einwandererfamilie, war geprägt von katholischer Erziehung und den Geschichten des Arbeiterkampfs in seiner Heimatstadt. Den Katholizismus durch seine irische Abstammung wohl schon mit der Muttermilch aufgesogen, gehen die klassenkämpferischen Ideen auf einen Onkel Moores zurück, der an dem legendären „Sit-Down Strike“ 1936/37 gegen General Motors in Flint, Michigan, teilnahm. Dabei erzwangen die Arbeiter trotz härtesten Widerstands des Unternehmens nach drei Monaten Besetzung des Fabrikgeländes ein Einlenken des Konzerns und höhere Löhne für die Arbeiter.⁷

Trotz dieser teilweise wilden Episoden in der Vergangenheit Flints, lebten die meisten Menschen in gutem Einvernehmen mit dem Autokonzern und größten Arbeitgeber vor Ort. In den ersten Lebensjahrzehnten erlebte Moore in seiner Heimat goldene Zeiten. Jeder hatte einen Job und konnte sich davon ein Auto, viele sogar ein eigenes kleines Haus leisten. „Es war der erfüllte amerikanische Traum von einem gutsituierten Proletariat trotz Kapitalismus“⁸. Eine derart saturierte Gesellschaft sollte eigentlich das Paradies für die Etablierung von Kleinbürgern auf Generationen hinaus sein und Michael Moore ein Teil davon werden. Doch vorerst fiel das, nach eigenen Angaben, seltsame Kind durch Schreibtalent und subversives Verhalten auf. Schon in der vierten Klasse gründete der überdurchschnittlich intelligente Junge, Moore konnte bereits mit vier Jahren lesen und schreiben, seine erste Untergrundschulzeitung, die aber nach kurzer Zeit verboten wurde. In der sechsten und achten Klasse versuchte Moore es wieder, scheiterte aber abermals an der Strenge seiner katholischen Highschool.⁹

⁶ Vgl.: Sokolowsky, Kay: Michael Moore. Filmemacher, Volksheld, Staatsfeind. Aufbau: Berlin, 2007. S.39

⁷ Vgl.: Ebda. S. 39-40

⁸ Ebda. S. 39

⁹ Vgl.: Ebda. S. 41

Mit 14 Jahren wechselte Moore in ein Seminar für angehende Priester. Von den Gebrüdern Berrigan fasziniert - diese waren in den 60ern bekannte Arbeiterpriester und Pazifisten gewesen, die wegen ihres Widerstandes gegen den Vietnamkrieg ins Gefängnis gingen - wollte Moore es diesen wohl gleichtun. Die Inspiration gegen Armut und Unterdrückung zu kämpfen, war damals schon in ihm ausgeprägt, jedoch fehlte Moore noch die Entschlossenheit. Wegen Verbots von Baseball und dem Kontakt mit Mädchen verließ er nach Abschluss der neunten Klasse das Seminar und wechselte auf die staatliche Davison High School.¹⁰

Nach einigen typischen Teenagerjahren fiel Moore in seinem Abschlussjahr erneut auf. Diesmal jedoch landesweit. Moore wurde mit 18 Jahren zum Mitglied der Schulkommission gewählt. Er war damit der jüngste Bürger, der je in Michigan ein öffentliches Amt bekleidet hatte. Moore selbst erinnert sich noch heute „genüsslich“ an diesen Moment. Sein Wahlprogramm bestand laut eigenen Aussagen aus lediglich einer Forderung „Schmeißt den Direx und seinen Vize raus!“ und auch seine erste Begegnung nach der Wahl mit dem Direktor ist dem Filmemacher noch heute in guter Erinnerung: „Ich schlenderte durch den Flur der Schule und ging an dem Vize vorbei, mein T-Shirt hing stolz aus der Hose. ‚Guten Morgen, Mr. Moore‘, sagte er knapp. Gestern noch hieß ich für ihn bloß ‚He, du!‘ Jetzt war ich sein Vorgesetzter.“¹¹

Moore ließ dann auch keine Gelegenheit aus, die Schulkommission aufzumischen. Besonders hervorzuheben scheint mir, dass Moore in seinem einzigen politischen Amt das er je bekleidete, sein Wahlversprechen hielt. Neun Monate später legten nämlich sowohl der Leiter der Davison High School, als auch sein Stellvertreter ihre Ämter nieder. Moores Verhalten und sein antiautoritäres Auftreten wirken bis heute nach. Bereits vier mal wurde er für die Aufnahmen in die Ruhmeshalle der Davison High School vorgeschlagen, jedoch jedes Mal mit der Begründung abgelehnt, dass Moore kein positives Vorbild für die Jugend darstelle.¹²

An dieser Episode seines Lebens hätte man bereits damals erahnen können, was heute jeder weiß: Michael Moore würde es den Autoritäten, denen er in seinem Leben noch begegnen würde, sicher nicht leicht machen.

¹⁰ Vgl. Ebda. S. 43-44

¹¹ Vgl. Ebda. S. 45

¹² Vgl. Ebda. S. 46

2.3. Die wilden Jahre: Flint – San Francisco – Washington – Flint

Nach seinem High School Abschluss und seinen ersten Schritten als Lokalpolitiker versuchte sich Moore als College Student an der University of Michigan. Nach nur einem Jahr brach er aber sein Studium der Politik- und Theaterwissenschaft ab¹³, da er, nach eigenen Angaben, keinen Parkplatz fand.¹⁴

Wahrscheinlicher ist aber, dass das College Moore nicht genügend Platz für politische Aktivitäten bot. Kurz nach Abbruch seines Studiums gründete Moore die „Davison-Hotline“, die als Kriseninterventionsstelle und Selbstfindungszentrum gedacht war. Auch journalistisch engagierte er sich mit dem von ihm herausgegebenen „Free to Be“ Newsletter.¹⁵

Nach mehreren Jahren erfolgreicher Arbeit mit der Hotline entstand 1977 schließlich Moores erstes wirklich journalistisches Projekt, die „Flint Voice“. Die alternative Zeitung war wie viele in den 70er Jahren an Norman Mailers New Yorker „Village Voice“ orientiert und beschäftigte sich vor allem mit lokalen sozialen Problemen und Skandalen in der lokalen Politik.¹⁶

Neben Finanzierungsproblemen hatte Moore bei seinem Zeitungsprojekt auch mit heftigem Gegenwind aus der lokalen Politik zu rechnen. Da sich Moore ganz im Sinne eines „Muckrakers“ an die Fersen lokaler Politiker heftete und Fälle von Korruption, Polizeigewalt und Wahlkampfspendenaffären aufdeckte, kam es immer wieder zu Interventionen seitens der Politik.¹⁷ Der wohl bemerkenswerteste Fall ereignete sich 1980 als der damalige Bürgermeister von Flint, James W. Rutherford, eine Ausgabe der „Flint Voice“ beschlagnahmen ließ, da ein Artikel veröffentlicht werden sollte, der Rutherford des Missbrauchs öffentlicher Gelder bezichtigte. Moore klagte daraufhin wegen Amtsanmaßung und Verletzung seiner Bürgerrechte und der Fall wurde vor dem Obersten Gerichtshof der Vereinigten Staaten verhandelt. Letztlich wurde auf Grund dieses Falles vom Kongress ein Gesetz verabschiedet, das derartige Durchsuchungen unter Strafe stellte.¹⁸

Wegen der effektiven und investigativen Erfolge der „Flint Voice“, aber auch wegen der großen Öffentlichkeit, die durch diesen Fall auf das kleine alternative Blatt aus Flint gelenkt hatte, wurde aus der lokalen Zeitung eine überregionale – die „Michigan Voice“. Auch privat

¹³ Vgl. Lerner, Jesse: Die Akte Michael Moore. Eine politische Biographie. Schwarzkopf & Schwarzkopf: 2006. S. 20

¹⁴ Vgl. Schultz, Emily: The Making of Michael Moore. Henschel, 2006. S. 29

¹⁵ Vgl. Ebda S. 30

¹⁶ Vgl. Ebda S. 30-32

¹⁷ Vgl. Lerner, Jesse: Die Akte Michael Moore. Eine politische Biographie. Schwarzkopf & Schwarzkopf: 2006. S. 21-23

¹⁸ Vgl. Schultz, Emily: The Making of Michael Moore. Henschel, 2006. S. 36

waren die frühen 80er Jahre für Moore erfolgreich. Er lernte Kathleen Glynn, seine zukünftige Frau, kennen, mit der er heute noch verheiratet ist.¹⁹

Trotz des privaten und beruflichen Erfolgs blieb der finanzielle vorerst aus. Moore selbst erzählte immer wieder in Interviews, dass er bis in seine frühen 30er nie mehr als 15.000 Dollar verdiente. Dies sollte sich 1986 schlagartig ändern. „Mother Jones“, die Nummer eins im progressiven Politjournalismus²⁰, rief nach Michael Moore. Dieser sollte Chefredakteur des in San Francisco stationierten und landesweit vertriebenen alternativen Blattes werden. „Mother Jones“ war vor allem in den 70ern mit bissigem investigativen Journalismus aufgefallen. Das Aufdecken von Skandalen bei großen Industriebetrieben wie Nestle, Ford oder dem Pharmakonzern A. H. Robbins verschafften der liberalen Zeitung hohe Auflagen von über 200.000 Exemplaren.²¹

Was im Verhältnis zur Größe der USA gering erscheint ist für ein liberales Blatt aber ganz beachtlich. Nach den turbulenten 70er Jahren beruhigte sich die politische Lage in den USA aber wieder und nach Antritt von Ronald Reagan als Präsident sank die Auflage kontinuierlich. Deshalb suchte „Mother Jones“ einen Herausgeber und Chefredakteur, der frischen Wind bringen sollte. Nach Moores Erfolgen, die ihn USA weit bekannt gemacht hatten, kam er den liberalen Blattmachern gerade recht. Also zog Moore 1986 nach San Francisco.²²

Doch die Zusammenarbeit mit „Mother Jones“ sollte nicht lange andauern. Nur fünf Monate nach Antritt verließ Moore im Streit die liberale Zeitung. Es wurde im Anschluss viel über die Gründe des Bruches zwischen Moore und „Mother Jones“ spekuliert. Moore selbst nannte immer wieder inhaltliche Differenzen und Differenzen bei redaktionellen Entscheidungen als Grund. Kritiker und ehemalige Mitarbeiter hingegen warfen ihm Unfähigkeit bei der Zusammenarbeit vor.²³ Die Auseinandersetzung war letztendlich in so verfahrenen Bahnen geraten, dass Moore einen Prozess gegen seinen ehemaligen Arbeitgeber anstrebte, der in einem Vergleich endete, bei dem Moore 58.000 Dollar Abfindung kassierte.²⁴

Nach seiner Trennung von „Mother Jones“ folgte ein kurzes Intermezzo in Washington D.C. Moore heuerte bei Ralph Nader, Symbolfigur der amerikanischen Linken und mehrfacher grüner Präsidentschaftskandidat, an, um einen regelmäßigen kritischen Rundbrief zu

¹⁹ Vgl. Ebda S. 37

²⁰ Larner, Jesse: Die Akte Michael Moore. Eine politische Biographie. Schwarzkopf & Schwarzkopf: 2006. S. 35

²¹ Vgl. Ebda S. 35

²² Vgl. Ebda S. 36-37

²³ Vgl. Ebda S. 37-42

²⁴ Vgl. Ebda S. 56

verfassen. Doch auch diese Zusammenarbeit ging schief. Moore verließ Washington, um nach Flint zurückzukehren und dort den Grundstein für seinen weltweiten Erfolg zu legen.²⁵

²⁵ Vgl.: Sokolowsky, Kay: Michael Moore. Filmmacher, Volksheld, Staatsfeind. Aufbau: Berlin, 2007. S.54-55

2.4. „Roger & Me” – a Star is born

Nachdem Moore außerhalb seiner Heimatstadt Flint erstmals in seinem Leben so richtig gescheitert war und auch in Washington D.C. nicht Fuß fassen konnte, kehrte er Ende der 80er Jahre zu seinen Wurzeln nach Michigan zurück. Dort musste Moore miterleben, wie der Vorstandsvorsitzende von General Motors, Roger Bonham Smith, die Schließung von elf Fabriken verkündete – die meisten davon in Flint. Obwohl GM bereits seit Anfang der 80er Jahre zehntausende Arbeitsplätze in den USA abgebaut hatte, traf diese Ankündigung Moores Heimatstadt und Moore selbst wie ein Keulenschlag. Knapp 30.000 Arbeiter sollten entlassen werden, der Großteil davon in Flint. Die Stadt hatte damals etwa 150.000 Einwohner. Eine Katastrophe also, die Roger Smith hier für Flint heraufbeschwor.²⁶

Für Michael Moore war diese Situation trotz ihrer Dramatik ein Glücksfall. Er war damals nach eigenen Aussagen auf der Suche nach einem Thema für einen Film. Da er, eigenen Angaben zufolge, absoluter Filmfan war, die meisten Filme am Markt für lausig hielt und selbst gerade nichts zu tun hatte, ergab sich für den erfahrenen Sozialkritiker eine ideale Gelegenheit. Nur, Moore hat vom Filmdrehen keine Ahnung. Und auch seine alten Arbeitskollegen und Kampfgefährten waren im Filmbusiness unerfahren. Doch das Schicksal sollte es gut mit Michael Moore meinen. Kevin Rafferty, der 1982 mit seinem Dokumentarfilm „The Atomic Cafe“ bekannt geworden war, schuldete Moore noch einen Gefallen. Dieser hatte Rafferty wenige Jahre zuvor bei einem Film über den Ku-Klux-Klan als Interviewer ausgeholfen, als der Rest seiner Crew, aus Angst vor Vergeltungsschlägen, nicht vor die Kamera wollte. Rafferty kam also mit seiner Co-Regisseurin Anne Bohlen nach Flint und gab Moore und seinem Team einen Crash-Kurs im Filmemachen. Auch bei den Dreharbeiten war Rafferty bei einigen Szenen behilflich.²⁷

Im Großen und Ganzen handelt der Film vom Niedergang Moores Heimatstadt Flint durch die Entlassungswellen bei General Motors, dem jahrzehntelang größten Unternehmen der Stadt. Vor allem die Auswirkungen von Arbeitslosigkeit und die soziale Verelendung als Konsequenz der Entlassungen werden thematisiert, aber auch Kritik am System der Verlagerung von Arbeitsplätzen an billigere Produktionsstätten ist ein entscheidender Teil des Films.

Das pure thematisieren und zeigen des Niedergangs der amerikanischen Arbeiterschaft reichte Moore aber nicht. Ihm genügte nicht die Auswirkungen von Profitgier zu zeigen:

²⁶ Vgl.: Sokolowsky, Kay: Michael Moore. Filmemacher, Volksheld, Staatsfeind. Aufbau: Berlin, 2007. S.58

²⁷ Vgl.: Ebda S.58-60

Ich wollte nicht schon wieder einen dieser Filme über eine sterbende Industriestadt drehen, wie sie in PBS laufen. Ich kann PBS nicht leiden! Es ist Ihnen vielleicht aufgefallen, dass es in meinem Film zwar um Arbeitslosigkeit geht, aber keine Schlangen vorm Arbeitsamt zu sehen sind, auch keine Obdachlosen. Ich möchte keine Obdachlosenfilme mehr sehen. Ich glaube, dass Humor den Leuten hilft, sich ein bisschen zu entspannen, statt sich mies zu fühlen. Wenn sie deprimiert sind, verlassen sie das Kino.²⁸

Diese Passage aus einem Interview für den International Herald Tribune im Jahr 1990 zeigt schon einen ersten Unterschied im Anspruch, was ein Dokumentarfilm Moores Meinung nach leisten sollte. Er wollte einen Film schaffen, der mehr für die Menschen tut, als diesen nur ihre traurige Gegenwart zu zeigen.

In „Roger & Me“ verknüpft Moore sein eigenes Schicksal mit seiner Heimatstadt Flint. Er erzählt von seiner eigenen Geschichte. Er, der Sohn einer Familie, die seit Generationen für GM gearbeitet hatte und der selber, zwar aus anderen Gründen, derzeit arbeitslos war, konnte persönlich mitempfinden, wie es den Menschen ging, die dem sogenannten „downsizing“ zum Opfer fielen. Die Zuseher erleben ein „subjektives Ich“²⁹, eine unbeholfene Person (Moore glänzt in dieser Rolle) um die herum sich der Film entwickelt, mit der sie sich identifizieren können. Durch diese persönliche Verbrüderung mit den Arbeitern von Flint erhöht Moore seine Glaubwürdigkeit, denn er gibt seiner Mission, die Ungerechtigkeit der Vorgehensweise von General Motors aufzuzeigen und zu bekämpfen, eine glaubhafte Begründung.³⁰

Als weiteren dramatisierenden Effekt baut Moore seinen Film als persönlichen Konflikt zwischen Roger Smith, dem Vorstandsvorsitzenden von GM, den er für die Entlassungen verantwortlich macht, und sich selbst auf – „Roger & Me“. Er zeigt dies indem er versucht, Roger Smith vor die Kamera zu bekommen, um ihm eine zentrale Frage zu stellen: „Haben sie ein soziales Gewissen, Mr. Smith?“ Doch dieses Vorhaben war schwieriger als gedacht, da der Vorstandsvorsitzende zu gut von seinen Sicherheitsleuten abgeschirmt wurde und Moore, der keinen Interviewtermin bekam, egal an welchem Ort er Smith vermutete und zu dem er reiste, mit seinen Fragen abgewiesen wurde.³¹

Nun war Moore aber nicht ganz der naive Junge aus Flint, der hilflos einem der mächtigsten Männer der USA hinterher reiste, um ihm eine simple Frage zu stellen. Es ist sehr wahrscheinlich, dass der versierte und im investigativen Journalismus erfahrene Moore die Taktik des sogenannten Ambush-Interviews, also dem unangekündigten Auflauern mit einer

²⁸ Ebda S 61-62

²⁹ Schultz, Emily: The Making of Michael Moore. Henschel, 2006. S. 73

³⁰ Vgl. Grün, Clemens: Der politische Dokumentarfilm als postmodernes Guerilla-Marketing: Michael Moores „Roger & Me“. Berlin: Humboldt-Universität Berlin, 2002. S. 10-15

³¹ Vgl. Ebda S. 10-15

Kamera und einem Mikrofon kannte. Der Interviewte kann dabei nämlich nicht gewinnen. Entweder er antwortet auf die Frage, was im Sinne des Interviewers ist, oder er verweigert sich, lässt Sicherheitskräfte den Interviewer abwimmeln und nimmt sich somit die Möglichkeit auf die Vorwürfe etwas zu erwidern und wirkt dabei arrogant in seiner Macht.³²

Aber es ist nicht nur die Taktik des Ambush-Interviews, das sich in Moores Filmen immer wieder finden sollte, das „Roger & Me“ so einzigartig und erfolgreich machte (der Film war der bis dato erfolgreichste Dokumentarfilm aller Zeiten mit einem weltweiten Einspielergebnis von über acht Millionen Dollar)³³.

Neben diesem wichtigen Leitmotiv, dem persönlichen Konflikt zwischen Bösewicht und Held (Roger & Me), zeigt Moore immer wieder die katastrophale Situation der armen Bevölkerung von Flint, indem er den Polizisten Fred Ross begleitet, dessen einzige Aufgabe es zu sein scheint, Familien mit ihren Kindern aus ihren armseligen Häusern zu werfen, sogar an Weihnachten. Dagegen und gegen die Versuche, Roger Smith zu einem Interview zu bewegen, schneidet Moore in gekonnter Weise immer wieder die Dekadenz und Arroganz der reichen Oberschicht in und um Flint herum. Eine Szene des Films etwa zeigt eine High Society Party, bei der Arbeitslose ein paar Dollar als unbewegliche Statuen verdienen. Moore zeigt weiters Stars, die für hohe Honorare nach Flint kommen, um die demoralisierte Bevölkerung mit Durchhaltesprüchen und platten Weisheiten zum Weitermachen zu animieren³⁴ und auch Handlanger von GM, wie den Lobbyisten Tom Kay, der die Dramatik der Lebenssituation der entlassenen Arbeiter herunterspielt.³⁵ Es ist wohl Ironie des Schicksals, dass Kay kurze Zeit später selber arbeitslos wurde.³⁶

Neben der sehr geschickten dramaturgischen Verknüpfung verwendet Moore auch schon Stilmittel, die prägend für seine Werke sein werden: Der Einsatz des schnellen Schnitts, der Einsatz von Humor und Sarkasmus im Off-Kommentar und die Stützung der Szenen mit Musik.³⁷

³² Vgl. Luhr/Sharret in Corner/Rosenthal: *New Challenges for Documentary*. Manchester: Manchester University Press, 2005. S. 254

³³ Vgl. Hissen, Alexandra: *Bowling for more than Columbine. Subjektivität und Wahrhaftigkeit in den Filmen von Michael Moore*. Trier: WVT, 2004. S. 13

³⁴ Vgl. Sokolowsky, Kay: *Michael Moore. Filmemacher, Volksheld, Staatsfeind*. Aufbau: Berlin, 2007. S.65-68

³⁵ Vgl. Grün, Clemens: *Der politische Dokumentarfilm als postmodernes Guerilla-Marketing: Michael Moores „Roger & Me“*. Berlin: Humboldt-Universität Berlin, 2002. S. 13

³⁶ (zumindest behauptet das Moore im Abspann von Roger & Me)

³⁷ Vgl. Sokolowsky, Kay: *Michael Moore. Filmemacher, Volksheld, Staatsfeind*. Aufbau: Berlin, 2007. S.64

Moores Film war aber nicht nur von Erfolg gekrönt. Kritisiert wurde sein konfrontativer Humor, der Vorwurf: Moore würde die Menschen, die er zeigt, vor allem die im Umgang mit Medien wenig kompetenten Leute aus der Arbeiterschicht, der Lächerlichkeit preisgeben.³⁸

Schwerwiegender dürften Moore aber die Kritiken des Journalisten Harlan Jacobson und der Filmkritikerin Pauline Kael, die für den New Yorker schrieb, getroffen haben. Die beiden kritisierten, dass Moore chronologische Abläufe in „Roger & Me“ verändert hätte und sehr großzügig mit Fakten umginge um seine Geschichte besser erzählen zu können, sprachen seinem Film die Glaubwürdigkeit ab und kritisierten seinen Umgang mit seinen Interviewpartnern. Diese Kritik führte letztlich auch dazu, dass „Roger & Me“ von den Oscar-Nominierungen ausgeschlossen wurde³⁹, da er damit gegen die Vorstellungen des Nominierungskomitees, was ein richtiger Dokumentarfilm sei, verstieß.⁴⁰

Moore hatte zwar keine Chance mehr auf einen Oscar, doch dafür konnte er sich mit dem Titel des „erfolgreichsten Dokumentarfilms aller Zeiten“ trösten, der immerhin weltweit acht Millionen Dollar einspielte und sich über den Filmpreis des New Yorker Filmkritikerkreises freuen.⁴¹ Und auch aus der Community der Filmschaffenden bekam Moore Zuspruch. 45 von Moores Kollegen aus der Filmbranche, darunter der bekannte Regisseur Spike Lee, veröffentlichten einen „Open Letter to the Film Community“, in dem sie dem Oscar-Komitee vorwarfen „to have a very narrow-minded approach to what documentary films are.“⁴²

Danach sollte noch mehr als ein Jahrzehnt vergehen, bis Moore wieder die Ehre hatte, im Gespräch für die Oscar-Nominierung zu sein.

³⁸ Vgl. Lindinger-Pesendorfer, Rosemarie: Michael Moore: Populism, Power and Politics. Universität Salzburg: Salzburg, 2006. S. 8-9

³⁹ Vgl. Schultz, Emily: The Making of Michael Moore. Henschel, 2006. S. 78-83

⁴⁰ Vgl.: Hissen, Alexandra: Bowling for more than Columbine. Subjektivität und Wahrhaftigkeit in den Filmen von Michael Moore. Trier: WVT, 2004. S. 7

⁴¹ Vgl. Schultz, Emily: The Making of Michael Moore. Henschel, 2006 S. 81-86

⁴² Vgl.: Hissen, Alexandra: Bowling for more than Columbine. Subjektivität und Wahrhaftigkeit in den Filmen von Michael Moore. Trier: WVT, 2004. S. 7

2.5. TV-Star, Star-Autor und “The Big One”

Nachdem Moore finanziell erfolgreich und einer breiten Öffentlichkeit bekannt geworden war, schien ihn etwas der kreative Geist verlassen zu haben. Abgesehen von einer Reihe Interviews und der Vermarktung von „Roger & Me“ war von Moore nichts zu hören. Erst 1992 brachte er mit „Pet Or Meat – The Return to Flint“ ein 23 Minuten kurzes Sequel seines erfolgreichen Dokumentarfilms heraus. Der Kurzfilm, der bei dem öffentlichen Sender PBS ausgestrahlt wurde, zeigte die Lebenssituation in Moores Heimatstadt Flint und die der Protagonisten von „Roger & Me“, die sich drei Jahre nach der Premiere noch weiter verschlechtert hatte.⁴³

Nach zwei weiteren unauffälligen Jahren versuchte sich Michael Moore an einem weiteren Fernsehprojekt. Die Idee war, ein satirisches Reportageformat zu kreieren. Vorbild für die Sendung war „60 Minutes“, ein kritisches Nachrichtenmagazin, das über brisante Themen aus den Bereichen Wirtschaft und Politik berichtete. Symptomatisch für dieses Magazin war die Rolle des Reporters, der vor der Kamera offenen Fragen nachging und versuchte, die tatsächlich oder vermeintlich Verantwortlichen vor der Kamera mit den thematisierten Missständen zu konfrontieren.⁴⁴ Ein Format, das Moore, nach „Roger & Me“ selbst nicht ganz fremd war. „TV-Nation“ war geboren. Doch bevor das Satire-Magazin auf Sendung gehen konnte, musste noch die Skepsis der Programmverantwortlichen bei NBC überwunden werden. Diese wollten die Sendung nach erfolgreichen Testvorführungen, aus Angst Werbekunden zu verschrecken, nicht senden. Erst als der britische Sender BBC Interesse an Moores TV-Format anmeldete, änderte NBC seine Meinung.⁴⁵

Im Gegensatz zu „60 Minutes“, dessen Methoden der Berichterstattung „TV-Nation“ sehr ähnlich waren, setzte die Sendung auf Brachialsatire. Obwohl auch Themen mit ernsthaften Hintergründen aufgegriffen wurden, zeigt etwa die Reporter-Figur „Crackers the Corporate Crime-Fighting Chicken“ klar die Abgrenzung zu einem konventionellen politischen Magazin. Für Moores Entwicklung in dramaturgischer wie auch technischer Sicht ist die Sendung aber sehr interessant, weil erstmals schnell aufeinander geschnittene Film- und Fernsehbilder als Effekt zu sehen waren.⁴⁶

Obwohl „TV-Nation“ mit durchschnittlich zehn Millionen Zusehern ein Publikumserfolg war und Moore 1995 sogar einen Emmy für die Sendung erhielt, wurde das Format nach der

⁴³ Vgl. Sokolowsky, Kay: Michael Moore. Filmemacher, Volksheld, Staatsfeind. Aufbau: Berlin, 2007. S. 82

⁴⁴ Vgl. Hissen, Alexandra: Bowling for more than Columbine. Subjektivität und Wahrhaftigkeit in den Filmen von Michael Moore. Trier: WVT, 2004. S. 8

⁴⁵ Vgl. Ebda S. 8

⁴⁶ Vgl. Ebda S. 8

ersten Staffel abgesetzt. Die Gründe dafür sind bis heute nicht ganz klar. Moore selbst machte organisatorische Gründe verantwortlich – angeblich war die Sendung mit einem zu großen Aufwand verbunden, für das, was der Sender wollte – andere Quellen sprechen von Protestwellen gegen die Sendung, die für das Aus gesorgt haben sollen.⁴⁷

Kurz darauf drehte Moore seinen ersten und einzigen Spielfilm: „Canadian Bacon“. Der Film war als Satire und als Kritik am Krieg gedacht. In dem Film versucht der US-Präsident, gespielt von Alan Alda, einen Krieg gegen Kanada anzuzetteln, um seine sinkenden Popularitätswerte zu verbessern. Trotz der hochkarätigen Besetzung, es spielten unter anderem John Candy, Dan Aykroyd und Jim Belushi mit⁴⁸, flopte der Film katastrophal. Er wurde in lediglich 14 Kinos gezeigt und spielte insgesamt nur magere 163.971 Dollar ein.⁴⁹ Es sollte bis heute sein letzter Versuch bleiben, einen Spielfilm zu drehen.

Da er mit seinem Film nicht wirklich erfolgreich war und gerade aus dem Fernsehen verbannt, besann sich Moore wieder auf seine alte Stärke – das Schreiben. So brachte er 1996 mit „Downsize This! Random Threats from an Unarmed American“ das erste von mehreren erfolgreichen Büchern auf den Markt.⁵⁰ Moores Bücher sind allesamt Rundumschläge gegen das Amerika der Konzerne und seine politischen Gegner, von denen vor allem George W. Bush (der spätere US-Präsident) zum Handkuss kam. Moores Bücher werden in die Kategorie Sachbuch eingereiht, auch wenn sie eher als Politsatire, politisches Pamphlet oder Ratgeber verstanden werden können. Im Bezug auf seine Filme ist bei den Büchern interessant, dass Moore in beiden Fällen einen sehr volksnahen, umgangssprachlichen Sprachgebrauch wählt, um seine Anschauungen und Meinungen zu verbreiten.⁵¹

Unter Moores Büchern sticht „Downsize This!“ vor allem deswegen hervor, da Moore die Promotiontour für sein erstes Buch zum Anlass für seinen zweiten Dokumentarfilm „The Big One“ nimmt. Der Film, der 1997 in die Kinos kam, zeigt Moore bei Auftritten auf der von seinem Verlag organisierten Lesetour durch die USA. Zwischen die Szenen, in denen Moore sein Publikum begeistern kann, werden immer wieder Sequenzen eingefügt, in denen Moore verschiedene Firmen, die sich dadurch hervorgehoben haben, trotz hoher Gewinne Arbeitsplätze in den USA zu vernichten und in Billiglohnländer auszulagern, besucht und

⁴⁷ Vgl. Ebda S. 9

⁴⁸ Vgl. Schultz, Emily: *The Making of Michael Moore*. Henschel, 2006 S. 97

⁴⁹ Vgl. Ebda S. 117

⁵⁰ Vgl. Hissen, Alexandra: *Bowling for more than Columbine. Subjektivität und Wahrhaftigkeit in den Filmen von Michael Moore*. Trier: WVT, 2004. S. 10 - Da die Bücher für diese Arbeit nicht von Belang sind, wird nicht näher auf sie eingegangen. Sie werden lediglich im Anhang aufgelistet.

⁵¹ Vgl. Übeleis, Edith: *Stupid White Men. Zur interaktiven Sinnstiftung bei der Rezeption eines politisch brisanten Textes*. Graz: Universität Graz, 2004. S. 8

ihnen in altbekannter „Roger & Me“-Manier zu Leibe rückt. Den Höhepunkt erreicht „The Big One“, als Moore von Phil Knight, Besitzer von Nike, zu einem Interview eingeladen wird. Trotz des Erfolgs erstmals einen Vorstandsvorsitzenden eines großen Konzerns vor die Kamera zu bekommen, scheitert Moore daran, Knight zu überreden, Kinderarbeit in den Fabriken Nikes in Südostasien zu verbieten und ein Werk in Flint, Michigan, zu eröffnen. Trotz guter Kritiken blieb „The Big One“ hinter den Erwartungen zurück. An den Kinokassen spielte der Film lediglich knappe 650.000 Dollar ein.⁵²

Für die Analyse von Moores Filmen ist hier wichtig zu erwähnen, dass trotz einiger Ansätze „The Big One“ keinen typischen Michael Moore Dokumentarfilm darstellt. Im Gegensatz zu „Roger & Me“ und späteren Filmen, die rund um ein Thema aufgebaut sind, ist „The Big One“ eher eine Art Road-Movie, bei der Moore bei einer Tour begleitet wird.

Nachdem Moore an den Kinokassen erneut durchgefallen war, kehrte er 1998 zum Fernsehen zurück. Mit „The Awful Truth“ nahm er sein erfolgreiches TV-Show-Konzept „TV-Nation“ wieder auf und fand im britischen Channel 4 einen mutigen Sender, der die Show trotz seiner kontroversiellen Rezeption produzierte. Die Show war im Wesentlichen eine genaue Nachfolge von „TV-Nation“. Bissige Satire im Stil eines politischen TV-Magazins. Einziger wirklicher Unterschied waren die Stand-Up-Sequenzen zwischen den einzelnen Beiträgen, bei denen Moore als Live-Entertainer und Moderator ein Publikum vor Ort begeisterte. Letztlich schlug aber auch bei „The Awful Truth“ das ökonomische Kalkül zu. Nach der zweiten Staffel stellte der Sender die Produktion ein, da er keine Werbekunden mehr für die Show fand, die es mit ihrer bissig humorvollen Kritik vor allem auf Wirtschaftsunternehmen abgesehen hatte.⁵³

Moore war also wieder einmal arbeitslos und auf der Suche nach neuen spannenden Projekten, mit denen er die Welt in seinem Sinne unterhalten und verbessern könnte. Und die Welt musste auch nicht lange auf dieses neue Projekt warten, das Moore einen größeren Erfolg als je zuvor bescheren sollte.

⁵² Vgl. Hissen, Alexandra: Bowling for more than Columbine. Subjektivität und Wahrhaftigkeit in den Filmen von Michael Moore. Trier: WVT, 2004. S. 10

⁵³ Vgl. Ebda S. 10-11

2.6. „Bowling for Columbine“, oder wie ein Dokumentarfilmer zum Weltstar wird

We live in a time where we have a man sending us to war for fictitious reasons. Whether it's the fiction of duct tape or the fictitious [sic] of orange alerts, we are against this war, Mr. Bush. **Shame on you, Mr. Bush, shame on you.** And any time you've got the Pope and the Dixie Chicks against you, your time is up.⁵⁴

„Schämen Sie sich, Mr. Bush.“ Dieser Satz machte Michael Moore letztendlich weltbekannt und für viele zum Weltstar. Doch wie konnte es dazu kommen, dass ein Junge aus Flint, Michigan, der sich ständig mit Autoritäten anlegte, der an allen Ecken und Enden die wirtschaftlichen und politischen Pfeiler der Vereinigten Staaten von Amerika provozierte und der Lächerlichkeit preisgab, wie konnte es dazu kommen, dass dieser Mann einem Milliardenpublikum zurufen konnte, dass sich der damalige US-Präsident schämen sollte?

Die Antwort ist recht einfach – man hatte ihm einen Oscar verliehen.

Michael Moore bekam bei den 75. Annual Academy Awards für „Bowling for Columbine“ am 23. März 2003 im Kodak Theatre in Los Angeles den Oscar für den besten Dokumentarfilm verliehen.⁵⁵

In diesem Dokumentarfilm beschäftigt sich Moore mit den Ursachen des exzessiven Waffenge- und missbrauchs in den USA. Als Aufhänger für den Film zeigt Moore ein Massaker, das zwei Schüler der Columbine High School in Littleton, Colorado, 1999 verübt hatten.⁵⁶ 15 Schüler und Lehrer wurden an diesem Tag getötet und 25 verletzt, nach dem die beiden Jugendlichen 188 Patronen abgefeuert und 76 Bomben geworfen hatten.⁵⁷

Diese Tragödie nahm Moore zum Anlass, die besondere Bedeutung von Schusswaffen für große Teile der Bevölkerung in den USA zu ergründen. Um diese zu erklären, präsentiert Moore mehrere Thesen und versucht diese zu verifizieren bzw. zu widerlegen. Alexandra Hissen fasst in ihrer Filmanalyse „Bowling for more than Columbine“ diese Thesen zusammen:

These 1: Die starke Verbreitung von Feuerwaffen in den USA ist für den häufigen Missbrauch verantwortlich. → Gegenargument: In Kanada besitzen die Menschen ebenfalls viele Waffen, dennoch geschehen bei weitem nicht so viele Morde mit Schusswaffen.

⁵⁴ <http://www.americanrhetoric.com/speeches/michaelmooreoscaracceptance.htm> (Ausschnitt aus der Oscar-Rede von Michael Moore)

⁵⁵ http://de.wikipedia.org/wiki/Oscarverleihung_2003

⁵⁶ Vgl. Hissen, Alexandra: Bowling for more than Columbine. Subjektivität und Wahrhaftigkeit in den Filmen von Michael Moore. Trier: WVT, 2004. S. 12

⁵⁷ Vgl. Schultz, Emily: The Making of Michael Moore. Henschel, 2006 S. 166

These 2: Die gewalttätige Vergangenheit der USA hat zu einer Tradition geführt, die den Gebrauch von Feuerwaffen als legitim anerkennt. → Gegenargument: Auch andere Länder, wie etwa Deutschland oder Großbritannien, haben eine Geschichte die von Gewalt geprägt wurde, dennoch gibt es dort bedeutend weniger Missbrauch von Schusswaffen.

These 3: Gewalt in den Medien lädt zum Nachahmen ein. → Gegenargument: Gewaltfilme und Ähnliches werden auf der ganzen Welt gezeigt und massenhaft angesehen, ohne zu Gewaltexzessen zu führen.

These 4: Die ethnische Zusammensetzung der Bevölkerung in den USA wird von vielen (u. a. Charlton Heston) als Grund für die hohe Gewaltkriminalitätsrate angeführt. → Gegenargument: Kanada hat einen Minderheitenanteil von 13 Prozent, ohne entsprechende Auswirkungen.

These 5: Amerikaner kaufen so häufig Waffen, weil sie in einer Gesellschaft leben, in der Verbrechen immer stärker zunehmen. → Gegenargument: Während Waffenkäufe in den 90er Jahren stetig anstiegen, sank die Zahl der Gewaltverbrechen stetig ab.

These 6: Soziale Notlagen, in die das System viele Menschen treibt, können zur Folge haben, dass sich Tragödien, wie die von Kayla Rowland ereignen. Die allein erziehende Mutter konnte ihren Sohn nicht beaufsichtigen, da sie in einem Sozialhilfeprogramm bis zu 70 Stunden in der Woche arbeiten musste. Das vernachlässigte Kind kam in Kontakt mit Waffen und tötete eine Mitschülerin. → These wird nicht widerlegt.⁵⁸

Moore findet also auch hier wieder die soziale Verelendung, die durch Arbeitslosigkeit verursacht wird, als Grund allen Übels. Um seine Thesen filmisch zu präsentieren hat Moore sich bei „Bowling for Columbine“ aller Fertigkeiten bedient, die er während seiner Arbeit an „Roger & Me“, „TV-Nation“ und „The Awful Truth“, gelernt hatte.

Moore verwendet als Stilmittel:

- Originalfilmaufnahmen
- Werbespots
- Ausschnitte aus Nachrichtensendungen
- Archivmaterial aus Film und Fernsehen
- Voice-Over Technik
- Interviews
- Filmcollagen
- Montagetechniken wie Bilderteppiche, die mit Musik unterlegt sind
- Ambush-Interviews
- Trickfilm
- Reportagebilder bei denen Moore als Akteur erscheint⁵⁹

⁵⁸ Hissen, Alexandra: Bowling for more than Columbine. Subjektivität und Wahrhaftigkeit in den Filmen von Michael Moore. Trier: WVT, 2004. S. 12-13

⁵⁹ Vgl.: Trummer, Martina: Michael Moores „Bowling For Columbine“. Eine Filmanalytische Untersuchung der Modes of Representation von Bill Nichols. Salzburg: Universität Salzburg, 2005. S. 51-53

Vom Stil seiner Arbeiten lässt sich „Bowling for Columbine“ durchaus als Nachfolgewerk von „Roger & Me“ betrachten, um stilistische Elemente seiner TV-Shows erweitert. Und wie auch schon bei seinem Erstlingswerk hagelte es auch diesmal wieder Kritik. Wieder warf man ihm vor, sich im Graubereich zwischen Spielfilm und Dokumentarfilm zu befinden.⁶⁰ Besonders angetan hatte es vielen Kritikern die Eröffnungsszene, in der Moore ein Bankkonto eröffnet und als Prämie dafür ein Gewehr in die Hand gedrückt bekommt. Moore verleiht dieser Szene zum Abschluss die amüsante Pointe in dem er die Bankangestellten fragt: „Glauben Sie nicht auch, dass es ein wenig gefährlich ist, in einer Bank Schusswaffen zu verteilen?“⁶¹

Im Nachhinein wurde versucht zu belegen, dass diese Szene gestellt war und Moore absichtlich Tatsachen verdrehe. Beispielsweise wurde bewiesen, dass sich die Gewehre selbst in einem Tresor befanden, der Meilenweit von der Bank entfernt war. Auch die Verletzung von Standardregeln der Journalistenbranche wurde Moore vorgeworfen, da er mit dieser Szene eine Erfahrung zeige, die einer alltäglichen Kundenerfahrung nicht entspreche.⁶² Jesse Lerner legt in seiner Moore-Biographie „Die Akte Michael Moore“ aber sehr plausibel dar, dass es sich hier um das Zeigen eines Zusammenhangs handelt:

„Der Effekt der Szene ergibt sich aus der gewöhnlichen Alltagssituation. Sie vermittelt, dass ein so alltägliches Ereignis in der amerikanischen Schusswaffen-Kultur ganz selbstverständlich ist, dass es für die Bankangestellten völlig normal ist, wenn Laufkundschaft von der Straße hereinkommt und mit einem Gewehr in der Hand wieder heraus marschiert.“⁶³

Moore musste tatsächlich aber die Bank damit ködern, eine größere Summe auf das Konto einzubezahlen, um diese Sonderbehandlung zu bekommen.⁶⁴ Fest steht, dass man als Bankkunde ein Gewehr bei Eröffnung eines Kontos erhält.

Moore jedenfalls erhielt mit dem Oscar für den besten Dokumentarfilm letztlich die Bestätigung der Academy, die ihm bei „Roger & Me“ noch versagt geblieben war. Und auch das Publikum goutierte seinen Film. „Bowling for Columbine“ wurde mit weltweit 30 Millionen Zuschauern und als Gewinner von 23 internationalen Preisen der erfolgreichste Dokumentarfilm aller Zeiten.⁶⁵

⁶⁰ Vgl. Schultz, Emily: *The Making of Michael Moore*. Henschel, 2006 S. 171

⁶¹ Vgl. Lerner, Jesse: *Die Akte Michael Moore*. Eine politische Biographie. Schwarzkopf & Schwarzkopf: 2006. S. 117

⁶² Vgl. Ebda S. 117-118

⁶³ Ebda. S. 117

⁶⁴ Vgl. Ebda. S. 117

⁶⁵ Vgl. Hissen, Alexandra: *Bowling for more than Columbine*. Subjektivität und Wahrhaftigkeit in den Filmen von Michael Moore. Trier: WVT, 2004. S. 13

2.7. „Fahrenheit 9/11“ – die Abrechnung mit George W. Bush

Von seinem Erfolg und der großen öffentlichen Aufmerksamkeit, die ihm „Bowling for Columbine“ beschert hatte, beflügelt, machte Michael Moore, der ja sonst durch längere Schaffenspausen auffiel, sich dieses Mal an die Arbeit, einen noch größeren Gegner herauszufordern. War sein erstes Duell noch gegen einen mächtigen Wirtschaftsboss gerichtet, nahm er es in „Bowling for Columbine“ schon mit „Moses“⁶⁶ höchstpersönlich auf, der nebenbei noch Aushängeschild einer der mächtigsten Lobbygruppen in den USA, der NRA (National Rifle Association), war. Doch dieses Mal wollte der Filmmacher aus Flint an die Spitze der Macht. Er wollte den Präsidenten der Vereinigten Staaten von Amerika, George W. Bush, herausfordern.

George W. Bush war Moore schon länger ein Dorn im Auge. Seit Bushs Sieg bei der amerikanischen Präsidentschaftswahl, deren Rechtmäßigkeit Moore mehr als nur bezweifelte, kämpfte Moore gegen Bush. Sei es mittels öffentlichen Aufrufen „die Hölle losbrechen“ zu lassen, Agitation auf seiner Website www.michalmoore.com oder mit Büchern wie „Stupid White Men“, das 2001 erschien und das man als Kampfschrift gegen George W. Bush verstehen kann.⁶⁷

Moore warf Bush vor, durch einen Staatsstreich an die Macht gelangt zu sein. Und damit beginnt auch sein Film „Fahrenheit 9/11“. Im ersten Akt des Films zeigt Moore seinem Publikum, wie Bush, seiner Meinung nach, die Präsidentschaftswahl „gestohlen hatte“, sein erstes Amtsjahr vor allem mit Urlaub verbringt und eine Sequenz, in der er Bush und mehrere seiner engsten Vertrauten bei der Vorbereitung für Interviews zeigt und sie dabei wie „Halunken“ aussehen lässt, die sich darauf vorbereiten, eine einstudierte Rolle zu spielen.⁶⁸

Der Rest des Films ist ein groß angelegter Angriff auf George W. Bush. Moore versucht alle politischen Entscheidungen, die nach den Terroranschlägen auf das World Trade Center 2001 gefällt wurden, als von niederen Interessen der Bush-Familie und deren Vertrauten darzustellen. Egal ob Geschäftsbeziehungen zwischen Saudi-Arabien und der Bush-Familie,

⁶⁶ Hier ist Charlton Heston gemeint, der die biblische Gestalt des Moses in einem Hollywood-Film verkörpert hatte. Moore erwähnt in einem Interview mit dem Guardian amüsiert, dass er sich mit „Moses“ persönlich angelegt hatte. Vergleiche dazu auch Schultz, Emily: *The Making of Michael Moore*. Henschel, 2006 S. 169

⁶⁷ Vgl. Sokolowsky, Kay: *Michael Moore. Filmmacher, Volksheld, Staatsfeind*. Aufbau: Berlin, 2007. S. 151-153

⁶⁸ Vgl. Ebda S. 187-188

die verstärkte Überwachung der amerikanischen Bevölkerung nach 9/11 oder der 2003 begonnene Irakkrieg, Bush wird als unfähig und Lobbyist dunkler Interessen gebrandmarkt.⁶⁹

Katharina Steiner beschreibt die inhaltliche Vorgehensweise Moores thesenhaft in ihrer Filmanalyse „Der Seiltanz der Filmemacher“ so:

These 1: Die Familie Bush unterhält eine ökonomische Beziehung zu einflussreichen Saudis, weshalb es Mitgliedern der Bin Laden Familie möglich war, trotz Schließung des Flugverkehrs und ohne Vernehmung durch die US-Polizei, nach den Anschlägen am 11. September aus den USA auszureisen.

These 2: George W. Bush versuchte die Ermittlungen der „9/11 Commission“ einzuschränken, da er seine enge Beziehung zu Saudi Arabien durch eine unangenehme Untersuchung nicht gefährden wollte.

These 3: Die USA griffen Afghanistan deshalb an, um den Bau einer Erdgas-Pipeline durch Afghanistan zu ermöglichen – um das Aufspüren des Terroristen Osama Bin Laden ging es nur in zweiter Linie.

These 4: In den USA gab es von Seiten der Regierung eine große Anzahl von Terrorwarnungen, die dazu dienten, die Terrorangst der US-Bevölkerung zu verstärken. Die US-Regierung nutzte und steigerte die öffentliche Panik, die seit dem 11. September herrschte, um den umstrittenen „Patriot Act“ durchzusetzen.

These 5: Das eigentliche Kriegsziel, das die US-Regierung schon länger anpeilte, war der Irak. Das US-Militär nutzte bei der Rekrutierung die Armut und Arbeitslosigkeit der amerikanischen Jugendlichen aus, um mehr Soldaten für den Kriegseinsatz im Irak zu gewinnen.

These 6: Schon während des Kriegs gab es von amerikanischen Firmen organisierte Konferenzen, in denen diskutiert wurde, wie der Irak, der noch im Kriegszustand war, nach dem Krieg wieder aufgebaut werden könnte und wie amerikanische Firmen davon profitieren könnten.

These 7 Der Krieg im Irak und seine Opfer waren unnötig, da die Massenvernichtungswaffen Saddam Husseins nie gefunden wurden. Der einzige gesellschaftliche Bereich, der von diesem Krieg profitierte, ist die amerikanische Wirtschaft.⁷⁰

Die Stilmittel derer Moore sich für die Darstellung dieser Thesen bedient sind sehr ähnlich wie in seinen Vorgängerwerken:

- Moores Rolle als Erzähler
- Mischung aus „expressivem“ und „investigativem“ Erzähler
- Subjektivität durch Sprache
- Einsatz rhetorischer Fragen
- Gedankenexperiment als Erzählart
- Moore als Protagonist
- Einsatz von Musik zu Verdeutlichung der Filmhandlung

⁶⁹ Vgl. Ebda S. 189-190

⁷⁰ Steiner, Katharina: Der Seiltanz der Filmemacher. Inszenierung von Glaubwürdigkeit im Genre Dokumentarfilm. Wien: Universität Wien, 2005. S. 111-112

- Einsatz von Ausschnitten aus Film- und Fernseharchiven
- Einsatz von emotionalen Szenen⁷¹

Moore blieb seinem eigenen, dokumentarischen Stil also treu. Ebenso treu war auch bei „Fahrenheit 9/11“ die Schar seiner Kritiker. Neben der üblichen Kritik, Moore verdrehe Fakten und gehe mit den Menschen die er interviewte moralisch bedenklich um, bekam der Filmemacher diesmal aber den geballten Zorn der amerikanischen Rechten zu spüren. Rechte Organisationen versuchten den Film verbieten zu lassen, Dokumentarfilme wie Dave Kopels „Fifty-nine Deceits in Fahrenheit 9/11“ (59 Fälschungen in Fahrenheit 9/11 – Anm.), versuchte Moore des Betrugs zu überführen und ganze Horden von rechtsgerichteten Bloggern schrieben sich gegen Moore die Finger wund.⁷²

Erfolg hatten sie damit aber nicht. „Fahrenheit 9/11“ wurde mit der Goldenen Palme in Cannes ausgezeichnet und spielte weltweit 222 Millionen Dollar ein.⁷³ Moore wurde damit zum dritten Mal hintereinander zum erfolgreichsten Dokumentarfilmer aller Zeiten.

Eines konnte die Kritik an Moores Arbeitsweise dieses Mal bewirken. Moore reagierte. Er reagierte indem er ein Buch, „The Official Fahrenheit 9/11 Reader“, veröffentlichte, in dem er penibel alle Fakten und Quellen, die in seinem Film genutzt wurden, darlegt. Interessant ist an diesem Buch auch, dass Moore zum ersten Mal schriftlich zu seiner eigenwilligen Form des Dokumentarfilms Stellung bezieht:

„Weil so viele von Ihnen uns gebeten haben, das Drehbuch des Films – und sämtliche Hintergrundmaterialien, über die wir verfügen – zu veröffentlichen, haben wir beschlossen, dieses Buch herauszugeben. *Drehbuch* erscheint als unpassender Begriff im Zusammenhang mit einem Dokumentarfilm, aber wie Belletristik kann auch Sachliteratur eine Form des Drehbuchschreibens sein (eine Sichtweise, die sich auch die Writers Guild im Jahr 2002 zum ersten Mal zu eigen machte, als sie *Bowling for Columbine* den Preis für das beste Originaldrehbuch zuerkannte). Abgesehen von der Tatsache, daß in Dokumentarfilmen gemeinhin keine Schauspieler zum Einsatz kommen, unterscheiden sie sich als Stilform des Filmemachens dadurch von Spielfilmen, daß sie erst geschrieben werden, wenn der Film gedreht ist. Man geht mit hunderten Stunden an Filmmaterial in den Schneiderraum und muß dann entscheiden, wie die Story aussieht, und sie konstruieren – sprich schreiben. Dieses Karren-vor-dem-Pferd-System bedeutete, daß Dokumentarfilme in gewisser Weise eine größere Herausforderung darstellen als Spielfilme, bei denen der Autor den Akteuren einfach sagt, was sie sagen sollen. Wir können George Bush nicht sagen, was er sagen, oder John Ashcroft, was er singen soll. Aber was wir mit dem tun, was gesagt *wurde*, erfordert viel Feinarbeit, weil wir festlegen müssen, was wo in die Geschichte hineinpaßt, die wir eigentlich erzählen wollen. Anschließend wird das alles mit der Erzählung verwoben, die ich schreibe. Das ist ein Prozeß, der höchste Gewissenhaftigkeit erfordert und Monate und manchmal sogar Jahre in Anspruch nimmt.“⁷⁴

⁷¹ Vgl. Ebda S. 112-125

⁷² Vgl. Lerner, Jesse: Die Akte Michael Moore. Eine politische Biographie. Schwarzkopf & Schwarzkopf: 2006. S. 196-197

⁷³ Vgl. Schultz, Emily: The Making of Michael Moore. Henschel, 2006 S. 194

⁷⁴ Moore, Michael: Fahrenheit 9/11. Das Buch. München: Piper, 2004. S. 21

2.8. „Sicko“, „Slacker Uprising“

2007 kamen die bisher letzten beiden Filme von Michael Moore auf den Markt: „Sicko“ und „Slacker Uprising“. Diese beiden Filme sind repräsentativ für die verschiedenen Dokumentarfilmformen von Moore.

In „Sicko“ beschäftigt sich Moore mit dem amerikanischen Gesundheitssystem. Der Film kritisiert vor allem die Ungerechtigkeiten des Versicherungssystems, das großteils privatisiert ist und viele medizinische Behandlungen für nicht oder schlecht Versicherte unerschwinglich macht. Demgegenüber stellt er das kanadische und mehrere europäische Gesundheitssysteme um die Möglichkeiten staatlich finanzierter und kontrollierter Gesundheitssysteme aufzuzeigen. Näher soll an dieser Stelle aber nicht auf den Film eingegangen werden, da er Grundlage für die Filmanalyse dieser Arbeit ist. Der Gegenstand der Untersuchung wird in Kapitel 6 sowohl inhaltlich, als auch auf seine Stilmittel und seinen dramaturgischen Aufbau genauer untersucht und beschrieben.

Bei „Slacker Uprising“ handelt es sich, ähnlich wie bei „The Big One“, um eine Art „Road-Movie-Dokumentation“. Der Zuschauer begleitet Moore auf seiner „Slacker Uprising Tour“, bei der er versucht, Erstwähler und Nichtwähler zur Wahl zu bewegen. Moore war vor der amerikanischen Präsidentschaftswahl 2004 im ganzen Land unterwegs, um bei öffentlichen Auftritten junge Menschen und „Wahlverweigerer“ über die politische Situation in den USA aufzuklären und ihnen näherzubringen, dass Veränderungen im politischen System nur durch ihre Stimme hervorgebracht werden konnten. Bei seinen Auftritten, die vor allem an Universitäten stattfanden, wurde Moore von vielen prominenten Filmschauspielern und Musikern wie REM, Vito Marcantonio, Roseanne Barr oder Joan Baez unterstützt. Auch wenn Moore nicht offen eine Wahlempfehlung für die Demokraten abgibt, so wird bei seinen Auftritten doch sehr schnell klar, dass es nicht um eine Unterstützung für die Republikaner und deren Kandidat George W. Bush geht. Unterbrochen werden diese Sequenzen immer wieder von Szenen, bei denen über Moores Auftritte berichtet wird, etwa wenn politisch engagierte Unternehmer versuchen seine Auftritte zu verhindern, indem sie den Veranstaltern Geld bieten, um die Veranstaltungen abzusagen. Auch kurze Statements von jungen Menschen, die Moore überzeugt hat zur Wahl zu gehen, werden in den Film eingesponnen. Dennoch erreicht „Slacker Uprising“ nie das Format von Moores eigentlichen Dokumentarfilmen.⁷⁵

⁷⁵ Die Informationen zu „Slacker Uprising“ bezieht der Autor aus der Ansicht des Filmes. Dieser wurde außerhalb der USA nie veröffentlicht und ist auch über www.amazon.com nur als Import zu beziehen. Auch als Video on Demand ist es über Amazon nur in den USA verfügbar. Der Autor bezieht sich hier auf eine Version die er unter <http://video.google.com/videosearch?q=slacker+uprising&emb=0&aq=0&oq=slacker+up#> downloaden und speichern konnte.

2.9. Charakter (der Figur) Michael Moore

Zum Abschluss des Kapitels über Michael Moore soll noch auf seinen näher eingegangen werden. Da Moore sowohl als Regisseur, als auch als Protagonist seine Filme produziert und die Darstellung seiner Person maßgeblich zu seinem Erfolg beigetragen hat, erscheint es notwendig, sich mit der dargestellten Person auseinander zu setzen um die Konstruktion dieser darzustellen.

Michael Moore gibt in seinen Filmen sehr viel von seiner Person preis. Um seine Methode des Dokumentarfilms zu verwirklichen, tritt er nicht nur „als wertender und subjektiv kommentierender Off-Sprecher in Erscheinung, er spricht sich selbst zusätzlich die Funktion eines Charakters im eigenen Film zu.“⁷⁶

Dieser Charakter bzw. diese Figur ist als Identifikationsfigur von entscheidender Bedeutung. Moore inszeniert sich selbst als gewöhnlichen Durchschnittsamerikaner mit Bauchansatz und Baseballkappe, der mit ausgewaschenen Jeans und Watschelgang den großen Konzernen und Politikern zu Leibe rückt. Moore wirkt in seinen Aktionen wie ein naiver Beobachter, ein simpler gerader Typ, der mit seiner Kunstfertigkeit blöd zu fragen „Die da oben“ und deren PR-Maschinerie in Erklärungsnot bringt.⁷⁷

Mit dieser Methode erscheint Moore als einer „von uns“, als Zuschauer fühlt man sich mit Moore auf einer Ebene. Moore zeigt sich selbst als väterlichen Freund und Hoffnungsträger der ausgebeuteten Massen, er wird „zum tragischen Antihelden, einem Don Quijote, der sich in seinem ewigen Bestreben, das moralisch Richtige zu tun, dem Risiko des permanenten Scheiterns aussetzt.“⁷⁸

Moore stellt sich den Zuschauern als Held der Arbeiterklasse, der sich mit Frechheit und Humor durchschlägt und die zeitgenössische amerikanische Welt durch eine satirische Brille betrachtet. Moore scheint sich vor allem in der Rolle des unverschämten, listigen und

⁷⁶ Essmayer, Anna: Michael Moores Fahrenheit 9/11 und die Bewegung des Direct Cinema - ein Vergleich auf Basis von Aspekten der Adressierung. Lüneburg: Universität Lüneburg, 2005. S.16

⁷⁷Vgl. Ochsner, Beate: Michael Moore - Schelm und Filmemacher: Zur Funktionalisierung pikaresker Elemente im Dokumentarfilm erschienen in: Das Paradigma des Pikaesken / Christoph Ehland (Hrsg.). Heidelberg, 2007. S. 389-403 Vgl. S. 391

⁷⁸ Vgl. Grün, Clemens: Der politische Dokumentarfilm als postmodernes Guerilla-Marketing: Michael Moores „Roger & Me“. Berlin: Humboldt-Universität Berlin, 2002. S. 16

penetranten Schelms zu gefallen, mit der er seine Gegner das Fürchten lehrt und sein Publikum zum Lachen bringt.⁷⁹

Moore provoziert gerne und gibt Andere gerne der Lächerlichkeit preis. Aber auch vor sich selbst macht er dabei nicht halt. Eine wesentliche Eigenschaft von Moore bzw. der Figur die er verkörpert ist Selbstironie. Schon in „Roger & Me“ präsentierte sich Moore als seltsames Kind und Außenseiter, der gegen gesellschaftliche Konventionen verstößt. Diese Selbstironie erweitert der Filmemacher auch auf seine Person als Dokumentarfilmer. Wenn sich Moore etwa auf die Suche nach seinem Gegner, wie in „Roger & Me“, begibt, um ihn zur Rede zu stellen, aber immer wieder berichten muss, dass es nichts zu berichten gibt, da Roger Smith zu keinem Interview bereit war, parodiert er damit sowohl sich, als auch verwandte journalistische Formate.⁸⁰

Neben Humor, der bei Moore ein zentrales Moment ist um auf soziale und gesellschaftliche Probleme aufmerksam zu machen und diese zu bekämpfen, spielt auch seine Konfliktfreudigkeit eine große Rolle. Respektlos nähert sich Moore seinen Gegnern, um sie in (rhetorische) Kämpfe zu verwickeln, die sie nicht gewinnen können. Vor allem die Weigerung, mit Moore vor die Kamera zu treten, nutzt Moore aus, um die „Bösewichte“ gegen die er kämpft vorzuführen. Die Art und Weise wie Michael Moore Konflikte konstruiert, stellt sich nach Clemens Grün wie folgt dar:

1. Polarisierung (Freund-Feind-Schemata, oppositionelle Sujets etc.) und Herausforderung des Plakativen (> David-gegen-Goliath-Motiv)
2. Personalisierung: Identifizierung eines Verantwortlichen (Täters)
3. Prominenz: „Opfer“ repräsentieren größeres Ganzes (> Verbindung von Lokalem und Globalem)
4. Die direkte Konfrontation des Verantwortlichen mit den Folgen seines Handelns
5. Die Provokation einer Reaktion, die entweder in Nachgeben/Einsicht oder in Gesichtsverlust mündet und keine Ausweichoption zulässt⁸¹

Ob nun derartige Darstellungen und Inszenierungen, wie Moore sie betreibt, überhaupt noch die Zuschreibung des Dokumentarfilms für seine Filme zulassen, soll im folgenden Kapitel nachgegangen werden.

⁷⁹ Vgl. Ochsner, Beate: Michael Moore - Schelm und Filmemacher: Zur Funktionalisierung pikaresker Elemente im Dokumentarfilm erschienen in: Das Paradigma des Pikaresken / Christoph Ehland (Hrsg.). Heidelberg, 2007. S. 389-403 Vgl. S. 392

⁸⁰ Vgl. Grün, Clemens: Der politische Dokumentarfilm als postmodernes Guerilla-Marketing: Michael Moores „Roger & Me“. Berlin: Humboldt-Universität Berlin, 2002. S. 17-18

⁸¹ Ebda S. 8

3. Dokumentarfilm

Bevor man weitergehen kann und versucht, die Filme Michael Moores zu bewerten, muss erst einmal geklärt werden, worum es sich bei seinen Werken handelt. Viele Kritiker, vor allem Journalisten die sich als Filmkritiker betätigen, haben Moores Filme immer wieder Propaganda und Pamphlete genannt, Werke eines Populisten. Damit haben sie Moore in gewisser Weise auch abgesprochen, Dokumentarfilme zu drehen. Etwa wenn Daniel Kothenschulte am 11. Oktober 2007 in einer Kritik in der Frankfurter Rundschau über Moore schreibt:

"Mit einer klaren Akt-Einteilung und einem ausgeprägten Sinn fürs Melodram ist er sogar der italienischen Oper näher verwandt als einem typischen Stück "cinema vérité".⁸²

Damit zeigt Kothenschulte aber keineswegs was von Moores Filmen zu halten ist, sondern lediglich, welchen mangelnden Wissensstand er über Dokumentarfilme hat, wenn er das „Cinema Verité“ als einzige Form des Dokumentarfilms beschreibt.

Für die Einordnung, was Moores Filme letztendlich sind, ist es also notwendig, sich zuerst theoretisch der Frage anzunähern, was ein Dokumentarfilm überhaupt ist. Dennoch erscheint es hier wichtig zu erwähnen, dass es nicht darum geht, in die bestehende Dokumentarfilmdiskussion klärend einzugreifen. In diesem Kapitel soll lediglich eine Übersicht über die verschiedenen Dokumentarfilmdefinitionen, -theorien und Vertreter des Dokumentarfilms gegeben werden, um zu prüfen, ob die Möglichkeit besteht, die Filme Michael Moores in eine dieser Variationen einzuordnen. Bei dieser Übersicht ist es nötig, sich auf die wichtigsten Vertreter zu beschränken, da eine Darstellung sämtlicher Dokumentarfilmformen eindeutig den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

⁸² <http://www.film-zeit.de/Film/18717/SICKO/Presse/>

3.1. Genre/Begriffsdefinition

Normalerweise sind Kapitel, die sich mit Definitionen beschäftigen, recht einfach. Man sucht nach Literatur, wählt ein, zwei bis drei Werke aus und gibt die Definition des zu beschreibenden Phänomens einfach in eigenen Worten wieder.

Im Falle des Dokumentarfilms ist dies aber leider nicht so einfach. Nach der Lektüre von weitaus mehr als drei Werken muss man zu dem Schluss kommen, dass es keine eindeutige Definition gibt, was nun ein Dokumentarfilm genau ist. Egal ob man Literatur liest, in der Experten befragt werden⁸³, Arbeiten, die Definitionen aus Lexika zur Bestimmung heranziehen⁸⁴, oder die theoretischen Annäherungen der scientific community (die in allen Werken vorkommen) vergleicht, alle kommen zu dem selben Schluss: Es gibt keine allgemein anerkannte Definition. Manfred Hattendorf beschreibt dies eher zurückhaltend, wenn er bei seinem Versuch einer Theoriefindung sagt:

„Eine eindeutige definitorische Begriffsbestimmung erweist sich allerdings in mehrfacher Hinsicht als problematisch.“⁸⁵

Dieses Problem besteht vor allem deswegen, da die meisten Definitionen von den Dokumentarfilmern selbst postuliert wurden, um ihre Arbeitsweise zu beschreiben. Durch die jeweilige Praxis der Dokumentarfilmer wurde so auch der theoretische Begriff des Dokumentarfilms immer wieder neu definiert.⁸⁶

Deswegen scheint es sinnvoll, sich zuerst mit der Geschichte des Dokumentarfilms und den einflussreichsten Vertretern zu beschäftigen. Eva Hohenberger ist der Meinung, dass man die Geschichte des Dokumentarfilms durchaus für die Reflexion des Genres heranziehen kann. In ihrer Arbeit zur Dokumentarfilmtheorie schreibt sie:

„Die russische Revolution, die Krise der westlichen Demokratien und schließlich die Digitalisierung der Bilder sind nicht nur ‚treibende‘ Faktoren für die Stilbildung dokumentarischer Filme gewesen, sondern ebenso für ihre Theorie.“⁸⁷

⁸³ Vgl. Grassl, Monika: Das Wesen des Dokumentarfilms. Möglichkeiten der Dramaturgie und Gestaltung. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2007. S. 16-18

⁸⁴ Vgl. Wippersberg, Julia: Was dokumentiert der Dokumentarfilm? Über die Wirklichkeit und ihre Konstruktion im Dokumentarfilm. Wien: Universität Wien, 1998. S. 7-8

⁸⁵ Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Konstanz: Verlag Ölschläger, 1994. S. 40

⁸⁶ Steiner, Katharina: Der Seiltanz der Filmemacher. Inszenierung von Glaubwürdigkeit im Genre Dokumentarfilm. Wien: Universität Wien, 2005. S. 31

⁸⁷ Hohenberger, Eva: Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: Verlag Vorwerk, 1998. S. 8

In diesem Kapitel soll deswegen eine Übersicht über die wichtigsten Vertreter und deren Arbeiten gegeben werden, um sich einer Definition, was ein Dokumentarfilm ist, annähern zu können.

Neben einer geschichtlichen Abhandlung soll aber auch nicht auf die Versuche einer wissenschaftlichen Theoriebildung vergessen werden. Vor allem die Abgrenzung zum „fiktionalen“ Film und das Verhältnis des Dokumentarfilms zur äußeren Wirklichkeit spielt bei mehreren Theoretikern eine wichtige Rolle.⁸⁸ Joachim Paech etwa versucht über die Unterschiede im Wirklichkeitsbezug zwischen „fiktionalem“ Film und Dokumentarfilm eine Definition:

„Der Dokumentarfilm referiert auf etwas vor-filmisch Abwesendes (‘die Fiktion des Wirklichen’), der fiktionale Film referiert auf die Anwesenheit seiner eigenen im Film dargestellten Realität (‘die Wirklichkeit des Fiktiven’), deren Sichtbarkeit in der Regel mit dem Unsichtbarmachen des Films selbst einhergeht.“⁸⁹

Auch Eva Hohenberger ist der Meinung, dass es im Sinne einer heuristischen Definition genügt, Dokumentarfilme als Filme zu bezeichnen, deren Referenzobjekte nicht-filmische Realität sind.⁹⁰

Hohenberger geht in ihrer Definitionssuche aber noch weiter und beschreibt vier Ebenen, auf denen sich der Dokumentarfilm vom „fiktionalen“ Film unterscheidet:

1. Auf einer institutionellen Ebene unterscheidet sich der Dokumentarfilm vom Spielfilm durch eine alternative Ökonomie. Er wird weniger kapitalintensiv produziert, besitzt andere Vertriebswege, eine andere (etwa an Bildungseinrichtungen gebundene) Öffentlichkeit.
2. Auf einer sozialen Ebene unterscheidet sich der Dokumentar- vom Spielfilm durch einen Anspruch auf Aufklärung und Wissen über die real existierende Welt. Der Dokumentarfilm hat gesellschaftlich eine andere Funktion als der Spielfilm
3. Auf der Ebene des Produkts unterscheidet sich der Dokumentarfilm vom Spielfilm durch die Nichtfiktionalität seines Materials. In der Organisation dieses Materials ist er abhängig von Ereignisverläufen der Wirklichkeit selbst.
4. Auf einer pragmatischen Ebene unterscheidet sich der Dokumentar- vom Spielfilm durch die Aktivierung realitätsbezogener Schemata. Dokumentarfilme werden als Filme über die reale Welt erkannt.⁹¹

⁸⁸ Vgl. Beyerle, Monika: Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre. Trier: UVT Trier, 1997. S. 20

⁸⁹ Paech, Joachim in Bredella, Lothar: Der amerikanische Dokumentarfilm. Herausforderungen für die Didaktik. Tübingen, 1994. S. 26

⁹⁰ Vgl. Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films. Hildesheim: Georg Olms AG, 1988. S. 26

⁹¹ Hohenberger, Eva: Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: Verlag Vorwerk, 1998. S. 20-21

Die Unterscheidung zwischen fiktionalem und nicht-fiktionalem Film hat sich aber als nicht ganz unproblematisch erwiesen. Da sich eine vor-filmische Realität immer vor einer Kamera befindet, egal ob ein Dokumentarfilm oder Spielfilm gedreht wird, und dokumentarischer Stil auch in Spielfilmen Verwendung finden kann, scheint die vorgenommene Unterscheidung unzureichend zur Definition des Dokumentarfilms.⁹²

Demgegenüber dürfte aber eine dritte Form der Annäherung, nämlich über den Gattungsbegriff, mehr Erfolg bei der Definition des Dokumentarfilms versprechen: Das theoretische Modell von Bill Nichols. In diesem Modell bezieht sich der Dokumentarfilmtheoretiker auf die Erwartungshaltungen der Rezipienten, die sich von denen bei Spielfilmen unterscheiden. Auch das Verhältnis des Dokumentarfilms zur Wirklichkeit spielt in Nichols Modell eine wichtige Rolle.⁹³

Wegen der Offenheit gegenüber Entwicklungen in der Produktion von Dokumentarfilmen, soll Nichols Ansatz als einziges Theoriekonstrukt im Anschluss an die Geschichte des Dokumentarfilms näher betrachtet werden, da damit möglicherweise eine Annäherung an Michael Moores Filme möglich ist.

Abschließend soll in diesem Kapitel auch noch auf die bisherigen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Michael Moore und seinen Filmen eingegangen werden und diese skizziert werden.

⁹² Vgl. Giebler, Sven: Amerikanischer Dokumentarfilm. Einfluss des Dokumentarfilms auf die Bürgerrechtsbewegung der 60er Jahre in den USA. Saarbrücken: Verlag Dr. Müller, 2008. S. 53-54

⁹³ Beyerle, Monika: Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre. Trier: UVT Trier, 1997. S. 34-35

3.2. Die Geschichte des Dokumentarfilms – der Beginn

Wenn man die Geschichte des Dokumentarfilms betrachtet scheint sie deckungsgleich mit der Geschichte bedeutender Regisseure wie Robert Flaherty, Dziga Vertov, den Filmemachern des Direct Cinema oder auch Michael Moore zu sein.⁹⁴ Da natürlich weitaus mehr bedeutende Dokumentarfilmer in den vergangenen 100 Jahren ihre Werke produziert haben und eine vollständige Aufzählung den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, ist es nötig, hier eine Auswahl zu treffen, die in etwa die Geschichte des Dokumentarfilms abbilden kann.

Der Beginn der Geschichte des Dokumentarfilms geht bis in die Anfänge der Filmgeschichte zurück. Ende des 19. Jahrhunderts entwickelten die Gebrüder Lumière und Georges Méliès mit Hilfe der neu entwickelten Filmkamera, dem sogenannten cinématographe, zwei verschiedene Formen des Filmes.⁹⁵

Die Brüder Lumière wandten sich bei ihren Aufnahmen vor allem Themen aus dem Alltagsleben zu und filmten Szenen bürgerlichen Familien-Idylls. In einem ihrer frühen Werke, „L'arroseur arrosé“, zeigen sie einen Gärtner beim Blumen gießen, dem ein Junge einen Streich spielt. Die Brüder richteten aber auch oft ihre Kamera auf die Welt, um Szenen aus der Öffentlichkeit darzustellen, etwa überfüllte Straßen. Die meisten ihrer Filme bildeten die Umwelt ab, schlicht um sie darzustellen.⁹⁶

George Méliès, der Besitzer eines eigenen Theaters war, wandte sich hingegen der Verfilmung von Theaterstücken zu. Méliès verzichtete aber im großen und ganzen auf filmische Effekte. Meist montierte er seine Kamera starr vor der Bühne und filmte die Inszenierungen komplett aus dieser Position. Die Zuseher sahen bei der Aufführung also lediglich eine Abbildung dessen, was sie vor Ort im Theater gesehen hätten.⁹⁷

Der Unterschied zwischen den Lumières und Méliès war also vor allem inhaltlicher Natur. Einerseits Filme fotografischen Realismus, andererseits die Darstellung fiktionaler Geschichten. Im Bezug auf die Produktion des Films und nicht den Inhalt ist der Unterschied zwischen den Pionieren der Filmgeschichte aber, laut Hohenberger, nicht so deutlich. Beiden

⁹⁴ Zimmermann, Peter in Zimmermann/Hoffmann: Dokumentarfilm im Umbruch. Kino – Fernsehen – Neue Medien. Konstanz: UVK, 2006. S. 85

⁹⁵ Steiner, Katharina: Der Seiltanz der Filmemacher. Inszenierung von Glaubwürdigkeit im Genre Dokumentarfilm. Wien: Universität Wien, 2005. S. 48

⁹⁶ Vgl. Ebda S. 48-49

⁹⁷ Vgl. Ebda S. 50

Filmemachern unterstellt sie, dass sie große Kontrolle über das Ergebnis und den Akt des Filmens hatten.⁹⁸

Trotz des scheinbaren Spielfilmcharakters bei den frühen Filmen gab es nur wenige wirklich narrative oder fiktionale Filme. Die meisten waren nicht mehr als eine filmische Dokumentation vor-filmischer Wirklichkeit.⁹⁹ Vor allem am Anfang war das Publikum fasziniert von der Abbildung von Wirklichkeit. 1904 waren mehr als 90 Prozent aller gezeigten Filme dokumentarisch. Der große Erfolg der Filme führte schließlich dazu, dass Filmemacher nicht mehr darauf warteten die Wirklichkeit die sie zeigen wollten „zufällig“ zu finden, sondern sie begannen damit, Ereignisse zu erfinden und sie zu inszenieren. Das führte zu einer dramatischen Veränderung im Produktionsprozess. 1907 waren bereits 90 Prozent aller Filme fiktionaler Art.¹⁰⁰

Während des 1. Weltkriegs kamen erstmals Staaten als Dokumentarfilmer zum Zug. Einige Regierungen kriegsführender Länder erkannten, dass man mit Dokumentarfilmen nicht nur die Moral der eigenen Bevölkerung stärken konnte, sondern auch die öffentliche Meinung zu eigenen Gunsten beeinflussen konnte. Filme wurden damals erstmals nicht zur Information oder zur Unterhaltung produziert, sondern zu propagandistischen Zwecken.¹⁰¹

Der nächste Schritt in der Entwicklung des Dokumentarfilms erfolgte 1920 mit Robert Flahertys Film „Nanook of the North“. Flaherty, der Expeditionen für die Canadian Railroads in der Hudson Bay führte, war fasziniert vom Leben der Einheimischen Inuit. Um seine Begeisterung mit Anderen teilen zu können, entschloss er sich, das Leben der Eingeborenen zu filmen. Er verbrachte einige Monate bei den Inuit und drehte mit der Unterstützung der Einheimischen. Flaherty ignorierte dabei bewusst alle modernen Einflüsse und ließ seine Protagonisten ihren Alltag so darstellen, wie er ursprünglich gewesen war, um seinem Publikum eine heile Welt im Norden zu präsentieren. Mit seiner Methode des Nachstellens von Realität kreierte Flaherty ein neues Genre, mit dem auch andere Filmemacher großen Erfolg hatten.¹⁰²

⁹⁸ Vgl. Ebda S. 51

⁹⁹ Vgl. Giebler, Sven: Amerikanischer Dokumentarfilm. Einfluss des Dokumentarfilms auf die Bürgerrechtsbewegung der 60er Jahre in den USA. Saarbrücken: Verlag Dr. Müller, 2008. S. 57

¹⁰⁰ Vgl. Ebda S. 57

¹⁰¹ Vgl. Böhler, Michael: Setzung und Voraussetzung. Dokumentarfilm im Lichte von Konstruktivismus und Systemtheorie. Wien: Universität Wien, 2007. S. 15

¹⁰² Vgl. Wippersberg, Julia: Was dokumentiert der Dokumentarfilm? Über die Wirklichkeit und ihre Konstruktion im Dokumentarfilm. Wien: Universität Wien, 1998. S.20-21

3.3. Dziga Vertov

Mit den Arbeiten des russischen Filmemachers Dziga Vertov entstand Anfang der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts die erste Theorie des Dokumentarfilmgenres. Vertov, von der Oktoberrevolution beeinflusst, war der Meinung, dass auch die künstlerischen Mittel revolutioniert werden müssten, um mit den Umbrüchen der Realität Schritt halten zu können. Den Spielfilm lehnte er als bourgeoise Kunstform ab und stellte demgegenüber die Theorie des „Kinoglaz“. Damit meinte er einerseits die Aufgabe der Kinoki (so nannten sich die Filmemacher, die seiner Theorie anhängen), Filme der Fakten zu erstellen. Diese hätten das Ziel, aus dem Leben heraus Antworten auf Fragen zu geben durch „die dokumentarische filmische Entschlüsselung der sichtbaren und der dem menschlichen Auge unsichtbaren Welt“.¹⁰³

Andererseits meinte Vertov mit Kinoglaz eine wissenschaftlich-experimentelle Methode, mit der die Welt „auf der Grundlage einer planmäßigen Fixierung von Lebensfakten auf Film und auf der Grundlage einer planmäßigen Organisation des auf Film fixierten dokumentarischen Filmmaterials“ zu untersuchen sei.¹⁰⁴

In den Jahren zwischen 1922 und 1925 erschienen 23 Ausgaben von Vertovs „Kinoprawda“, die an die Zeitung Prawda (Wahrheit) angelehnt war. Seine Kinoprawda war als Gegenmodell zu den damaligen Wochenschauen konzipiert. Nicht das bloße Zeigen von Realität war sein Ziel, sondern die analytische Durchdringung eines Themenkomplexes. Außerdem nutzte Vertov die Kinoprawda als „technisch-ästhetisches“ Experimentierfeld. Er experimentierte mit den verschiedensten technischen Möglichkeiten zur Produktion von Filmen. Handkameras, Mehrfachbelichtungen, Einfärbungen, Zeitraffer und Zeitlupe, Trickaufnahmen, graphische Gestaltungen und Experimente mit der Montage waren für ihn ganz selbstverständlich.¹⁰⁵

Vor allem die technischen, reproduktiven Möglichkeiten der Kamera faszinierten Vertov. Die Kamera dürfe nicht dem menschlichen Auge unterworfen werden, forderte er, da sie der menschlichen Wahrnehmung überlegen sei, denn:

¹⁰³ Vgl. Hohenberger, Eva: Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: Verlag Vorwerk, 1998. S. 10-11

¹⁰⁴ Vgl. Ebda. S. 11

¹⁰⁵ Vgl. Ebda. S. 10-11

„Unsere Augen können wir nicht besser machen als sie sind; die Kamera können wir unendlich vervollkommen.“¹⁰⁶

Neben dem Glauben an die Überlegenheit der Technik war für ihn auch der Schnitt, die Montage der Bilder, entscheidend. Diese war für Vertov nicht nur die Organisation der Filmfakten, die durch die Aufnahme von Lebensfakten - also Wirklichkeit - entstanden, zu einem Film, sondern die Idee der Montage greift bereits bei der Aufnahme der Filmfakten als notwendiges organisierendes Moment ein¹⁰⁷:

Denn der Betrachter eines Ballets folgt wahllos einmal der gesamten Gruppe der Tanzenden, ein andermal einzelnen beliebigen Gesichtern, dann wieder irgendwelchen Beinchen – eine Reihe unzusammenhängender Wahrnehmungen, die bei jedem einzelnen Zuschauer unterschiedlich ausfallen. Dem Filmzuschauer darf man dies nicht präsentieren. Das System der aufeinanderfolgenden Bewegungen erfordert eine Aufnahme der Tanzenden oder Boxenden in der Ordnung der einander ablösenden festgelegten Verfahren mit einer gewaltsamen Verlagerung der Augen des Zuschauers auf jene Abfolge von Details, die man unbedingt sehen muß. Die Kamera bugsiert die Augen des Filmzuschauers von den Händchen zu den Beinchen, von den Beinchen zu den Äuglein in der vorteilhaftesten Ordnung und organisiert die Details zu einer gesetzmäßigen Montageetüde.¹⁰⁸

Für Vertov war die Kontrolle der Wirklichkeit im Film also eine zentrale Funktion zur Darstellung von Wirklichkeit.

In seinem Film „The Man with the Movie Camera“ aus dem Jahre 1929 spielte er mit diesem Wissen. Der Film, der ihn fast in der ganzen Welt berühmt machte, zeigte nämlich die bis dahin weitgehend unbekanntenen Möglichkeiten im Umgang mit einer Filmkamera. Einerseits zeigt der Film das alltägliche Leben der Menschen in der UdSSR, andererseits kann der Zuseher miterleben, wie diese Bilder produziert werden. Man sieht den Kameramann beim Filmen, wie er von fahrenden Autos herunter dreht oder auf dem Boden liegend Aufnahmen vom Straßenverkehr macht und auch die Cutterin wird gezeigt, wie sie die Szenen schneidet, die man gerade gesehen hatte.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Vertov, Dziga: KINOKI – Umsturz. in Hohenberger Eva: Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: Verlag Vorwerk, 1998. S. 78

¹⁰⁷ Vgl. Hohenberger, Eva: Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: Verlag Vorwerk, 1998. S. 11

¹⁰⁸ Vertov, Dziga in Hohenberger Eva: Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: Verlag Vorwerk, 1998. S. 80

¹⁰⁹ Vgl. Wippersberg, Julia: Was dokumentiert der Dokumentarfilm? Über die Wirklichkeit und ihre Konstruktion im Dokumentarfilm. Wien: Universität Wien, 1998. S. 25

3.4. John Grierson

Ganz im Gegensatz zu Vertovs Vorstellungen eines Films der Fakten entwickelte John Grierson Ende der 20er Jahre des letzten Jahrhunderts eine Form des Dokumentarfilms, die sich als ein Genre des realistischen Films bestimmen lässt.¹¹⁰

Grierson, der als Begründer der Sozialdokumentation gilt und auch derjenige war, der den Begriff Dokumentarfilm populär gemacht hatte, arbeitete Ende der 20er, Anfang der 30er Jahre des vergangenen Jahrhunderts als Film Officer für britische, staatsnahe Empire Marketing Board. 1930 gründete er die „Empire Marketing Film Unit“ und produzierte ab 1930 Sozialdokumentationen, die das Leben der Arbeiterklasse beleuchteten.¹¹¹

Griersons Interesse am Film war von vornherein politisch, publizistisch und pädagogisch geprägt. Seine Dokumentarfilmtheorie stützt sich dabei vor allem auf die Thesen des Politologen Walter Lippmann über den modernen Verwaltungsstaat. Dessen Theorien hatte Grierson während seines Studiums der Massenkommunikation und Public Relations in den USA kennengelernt.¹¹²

Lippmann sah die mangelnde Einbindung der „mündigen Bürger“ an den gesellschaftlichen Entscheidungsprozessen als eine der Hauptursachen für die Krise der Demokratien der 20er Jahre. Deshalb entwickelte er ein Konzept von Öffentlichkeit, das die Massenkommunikation als integrativen Bestandteil komplexer Gesellschaften forderte. Die Öffentlichkeit sollte nach Lippmann genutzt werden, um den Bürgern eine Parteinahme der für politische Positionen überhaupt erst möglich zu machen, wobei publizistische und pädagogische Maßnahmen mögliche Informations- und Wissensdefizite der Bürger beheben sollten.¹¹³

Angelehnt an Lippmann sah Griersons Theorie vor, dass der Dokumentarfilm Informationen über soziale Kontexte vermitteln sollte, um eine Parteinahme der Bürger im Sinne demokratischer Partizipation zu ermöglichen.¹¹⁴

Um dieses Ziel zu erreichen war Grierson mit dem Einsatz von narrativen Filmtechniken einverstanden. Grierson formulierte in einer „zu jeglicher Auslegung einladende Definition,

¹¹⁰ Vgl. Hohenberger Eva: Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: Verlag Vorwerk, 1998. S. 12

¹¹¹ Vgl. Böhler, Michael: Setzung und Voraussetzung. Dokumentarfilm im Lichte von Konstruktivismus und Systemtheorie. Wien: Universität Wien, 2007. S. 21

¹¹² Vgl. Hohenberger Eva: Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: Verlag Vorwerk, 1998. S. 12-13

¹¹³ Ebda S. 13

¹¹⁴ Vgl. Ebda S. 13

Dokumentarfilm sei die kreative Behandlung, der kreative Umgang mit der aktuellen Wirklichkeit“.¹¹⁵

Grierson wollte in seinen „Social Documentaries“ also die Realität nicht nur wiedergeben, sondern auch interpretieren. Der fertige Film sollte einerseits eine ähnliche logische Abfolge und narrative Entwicklung aufweisen wie ein Spielfilm, sich andererseits aber auch von deskriptiven und auf die die reproduktiven Fähigkeiten der Kamera beschränkten Formen des Interest Films abgrenzen. Ähnlich wie für Vertov waren für Grierson die Nachrichtenfilme der damaligen Wochenschauen kein adäquates Mittel, die Wirklichkeit in seinem Sinne zu repräsentieren.¹¹⁶

Hohenberger beschreibt Griersons Theorie als eine, bei der sich unter Maßgabe realistischen Erzählens dokumentarische und fiktionale Filme einander annähern. Griersons Bedeutung für die Geschichte des Dokumentarfilms ergibt sich daher „aus der spezifischen Art nichtfiktionaler Filme DAS nichtfiktionale Genre zu machen und den Filmen gleichzeitig den Gebrauch bedeutsamer fiktionalisierender Dramatisierungstechniken zuzugestehen.“¹¹⁷

¹¹⁵ Ebda S. 13

¹¹⁶ Vgl. Breuer, Ascan: Der Dokumentarfilm. Die Authentische Macht. Subjekt – Diskurs – System. Wien: Universität Wien, 2005. S. 25

¹¹⁷ Winston, Brian in Hohenberger, Eva: Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: Verlag Vorwerk, 1998. S. 15

3.5. Propagandafilme im 2. Weltkrieg

Der 2. Weltkrieg brachte für den Dokumentarfilm wohl eine der schwersten Krisen seiner Geschichte. Die Filme die während dieser Zeit entstanden waren maßgeblich durch staatliche Propaganda instrumentalisiert. Zwei der wichtigsten und einflussreichsten Dokumentarfilmer dieser Zeit waren die Deutsche Leni Riefenstahl und der Amerikaner Frank Capra.¹¹⁸

Leni Riefenstahl ist Die Filmemacherin die mit dem deutschen Dokumentar- bzw. Propagandafilm verbunden wird. Einer ihrer bekanntesten Filme ist „Triumph des Willens“, ein Film über den Reichsparteitag der NSDAP in Nürnberg 1934. Riefenstahl, die der Meinung war, ein Dokumentarfilm sollte die Stimmung eines Ereignisses widerspiegeln, drehte mit einem Team von 35 Kameramännern 120 Kilometer Film. In dem Film gibt es keinerlei Kommentar, lediglich suggestive Montagetechniken mit Hilfe derer die inszenierte Politik der Nationalsozialisten in Bild-Inszenierungen übersetzt wurden. Durch das Verzichten auf eigene Kommentare überließ Riefenstahl die Macht der Verbalisierung den Nazi-Rednern des Parteitags.¹¹⁹ Damit verband sie die manipulativen Stilmittel der Inszenierung der Nazis mit der manipulativen Kraft, die mittels Filmen transportiert werden kann.

Auf der anderen Seite des Atlantiks entstand mit „Why we fight“ die Gegenpropaganda der Amerikaner unter der Leitung des Hollywood-Regisseurs Frank Capra. Der Film diente der Mobilisierung und dem moralischen Aufbau der eigenen Truppen. Den jungen Soldaten sollte klar gemacht werden, warum sie in den Krieg zogen. Capra soll sich eigenen Angaben zu Beginn gegen das Engagement gestäubt haben und dem Militär, das die Filmserie in Auftrag gab, erklärt haben, er hätte noch nie Dokumentarfilme gedreht. Die umgehende Antwort von General George C. Marshall soll gelautet haben, er hätte auch noch nie einen solchen Krieg geführt. Die Filme selbst bedienten sich einer einfachen, emotionalisierenden Sprache, die durch leicht verständliche Bilder unterstützt wurde. Das Bildmaterial kam dabei aus verschiedensten Quellen, teilweise wurden sogar Spielfilmsequenzen verwendet.¹²⁰

Durch die manipulativen Filme des 2. Weltkriegs haftete den Dokumentarfilmen noch lange das Stigmata von Propaganda an, das erst Anfang der 60er Jahre aufgehoben werden sollte.

¹¹⁸ Vgl. Böhler, Michael: *Setzung und Voraussetzung. Dokumentarfilm im Lichte von Konstruktivismus und Systemtheorie*. Wien: Universität Wien, 2007. S. 23-27

¹¹⁹ Vgl. Ebda S. 24

¹²⁰ Vgl. Wippersberg, Julia: *Was dokumentiert der Dokumentarfilm? Über die Wirklichkeit und ihre Konstruktion im Dokumentarfilm*. Wien: Universität Wien, 1998. S. 30-31

3.6. Direct Cinema

Nach den propagandistischen Irrungen des 2. Weltkriegs dauerte es fast zwei Jahrzehnte, bis sich im Dokumentarfilm wieder eine neue Form der Produktion entwickelte: Das „Direct Cinema“. Die Bezeichnung geht auf den Amerikaner Albert Maysles zurück, der gemeinsam mit seinen Kollegen Robert Drew, Richard Leacock, Donn Pennebaker und seinem Bruder David Maysles das Filmkollektiv „Drew Associates“ gründete.¹²¹

Die Filmschaffenden der „Drew Associates“ verstanden sich nicht als Regisseure, sondern als Beobachter, deren oberstes Prinzip es war, weder während der Dreharbeiten Einfluss auf das Geschehen vor der Kamera zu nehmen, noch während der Filmmontage durch den Einsatz filmischer Stilmittel wie Kommentar oder manipulierenden Schnitt Einfluss auf die Meinungsbildung der Rezipienten zu nehmen.¹²²

Voraussetzung für die Entwicklung des „Direct Cinema“ war das Aufkommen neuer Filmtechniken. Ausschlaggebend waren hier vor allem die Entwicklung und die stetige Verbesserung der handlichen 16mm-Handkameras zu Beginn der 60er Jahre.¹²³ Aber auch die Möglichkeit, Original- bzw. Synchronaufnahmen durchzuführen, spielten auf der technischen Seite eine große Rolle. Dadurch war es erstmals möglich, die ursprüngliche Chronologie, die vor der Kamera stattfand, direkt in den Dokumentarfilm zu übertragen. Dem Publikum konnte nun ohne begleitenden Kommentar eine in sich geschlossene Realität gezeigt werden, deren Sinn sich direkt durch die Rezeption der vorgeführten Bilder und Töne erschloss.¹²⁴

Der wichtigste Anspruch des Direct Cinema war, wie bereits erwähnt, jeglichen Einfluss des Autors und der Filmcrew bei der Erstellung des Films zu vermeiden. Die Filme sollten so in der Lage sein,

die Realitätserfahrung des Zuschauers filmisch ersetzen können und dem Zuschauer die Gewissheit nahelegt, sich quasi als Augenzeuge selbst ein objektives Bild machen zu können. Ein Dokumentarfilm sollte demnach lediglich solche Situationen auf Filmmaterial bannen, die auch ohne die Anwesenheit der Kamera stattgefunden hätten.¹²⁵

¹²¹ Vgl. Essmayer, Anna: Michael Moores Fahrenheit 9/11 und die Bewegung des Direct Cinema - ein Vergleich auf Basis von Aspekten der Adressierung. Lüneburg: Universität Lüneburg, 2005. S. 4

¹²² Vgl. Giebler, Sven: Amerikanischer Dokumentarfilm. Einfluss des Dokumentarfilms auf die Bürgerrechtsbewegung der 60er Jahre in den USA. Saarbrücken: Verlag Dr. Müller, 2008. S. 63

¹²³ Vgl. Essmayer, Anna: Michael Moores Fahrenheit 9/11 und die Bewegung des Direct Cinema - ein Vergleich auf Basis von Aspekten der Adressierung. Lüneburg: Universität Lüneburg, 2005. S. 4

¹²⁴ Vgl. Steiner, Katharina: Der Seiltanz der Filmemacher. Inszenierung von Glaubwürdigkeit im Genre Dokumentarfilm. Wien: Universität Wien, 2005. S. 64

¹²⁵ Essmayer, Anna: Michael Moores Fahrenheit 9/11 und die Bewegung des Direct Cinema - ein Vergleich auf Basis von Aspekten der Adressierung. Lüneburg: Universität Lüneburg, 2005. S. 6

Interviews als Stilmittel im Dokumentarfilm des „Direct Cinema“ wurden von den Filmschaffenden als Einmischung in das Geschehen vor der Kamera abgelehnt, da dadurch das Prinzip des Nicht-Eingreifens durch die Filmemacher verletzt worden wäre.¹²⁶

Auch der Einsatz von Musik und erklärendem Kommentar, wie er in den traditionellen Dokumentarfilmen üblich war, insbesondere der Voice-Over-Kommentar, wurden abgelehnt. Wegen dieser radikalen Brüche mit den bisherigen Dokumentarfilmtraditionen wurde das „Direct Cinema“ auch in der Hinsicht hinterfragt, ob es sich dabei überhaupt um Dokumentarfilme handelte.¹²⁷

In der kritischen Auseinandersetzung mit den Thesen des „Direct Cinema“ wurde auch immer wieder angeführt, dass das „Direct Cinema“ gar nicht so objektiv war, wie es gerne von sich behauptete. Arno Heller etwa stellte fest, dass die Filmemacher durch

„die ausgeklügelte Selektion bestimmter als besonders signifikant erachteter Szenen unter Auslassung vieler anderer sowie eine raffinierte Aufnahme- und Schnitttechnik eine ganz bestimmte Wirkungsstrategie verfolgen.“¹²⁸

Einige Vertreter des „Direct Cinema“ wie Frederick Wiseman oder Richard Leacock gaben auch unumwunden zu, dass die eigene Wahrnehmung dessen was vor der Kamera passierte auf die Auswahl der gefilmten Szenen Einfluss hatte. Auch Robert Drew bestätigte bereits zu Beginn der „Direct Cinema“ Bewegung, dass die Persönlichkeit des Filmemachers großen Einfluss darauf hätte, was und wie dieses in dessen Film gezeigt würde. Er wies aber auch darauf hin, dass die Subjektivität in der Aufnahme verortet ist und nicht in der Inszenierung einer Szene.¹²⁹

¹²⁶ Vgl. Ebda S. 6

¹²⁷ Vgl. Wippersberg, Julia: Was dokumentiert der Dokumentarfilm? Über die Wirklichkeit und ihre Konstruktion im Dokumentarfilm. Wien: Universität Wien, 1998. S. 33

¹²⁸ Heller, Arno in Giebler, Sven: Amerikanischer Dokumentarfilm. Einfluss des Dokumentarfilms auf die Bürgerrechtsbewegung der 60er Jahre in den USA. Saarbrücken: Verlag Dr. Müller, 2008. S. 62

¹²⁹ Vgl. Giebler, Sven: Amerikanischer Dokumentarfilm. Einfluss des Dokumentarfilms auf die Bürgerrechtsbewegung der 60er Jahre in den USA. Saarbrücken: Verlag Dr. Müller, 2008. S. 64

3.7. Cinema Vérité

Zur gleichen Zeit wie das „Direct Cinema“ in den Vereinigten Staaten von Amerika aufkam, entstand auch das „Cinema Vérité“ in Frankreich. Auch hier war die Entwicklung der 16mm-Kamera mit der Möglichkeit, synchron Töne aufzunehmen, der entscheidende Startpunkt für die Entwicklung.¹³⁰

Die wahrscheinlich größten Unterschiede zum amerikanischen „Direct Cinema“ stellten sich durch die Darstellung von Interviews und Gesprächen dar. Auch der Einsatz von manipulierenden Kameraeinstellungen wie der Einsatz von Groß- und Nahaufnahmen von Gesichtern der Interviewten, um deren Reaktionen darstellen zu können, unterscheidet die beiden Formen des Dokumentarfilms voneinander.¹³¹

Der wahrscheinlich bedeutendste Vertreter des „Cinema Vérité“ war der französische Filmemacher Jean Rouch mit seinem Hauptwerk „Chronique d'un été“ (Chroniken eines Sommers). Die Grundidee des Films war, Menschen zu Äußerungen vor der Kamera zu bringen, die diese normalerweise nicht tätigen würden. So spricht etwa eine interviewte Frau von der Zeit, die sie in einem deutschen Konzentrationslager verbringen musste. Während sie erzählt, bewegt sich die Kamera, die mit einer Großaufnahme ihres Gesichts beginnt, weg von der Frau und zeigt einen immer größer werdenden Ausschnitt des Drehorts, während die Befragte selbst immer kleiner wird.¹³²

Ziel des Einsatz solcher filmischer Stilmittel war nach Christian Metz die Schaffung intensiver Bilder, auf deren psychologische wie ästhetische Sogwirkung das Publikum entweder zustimmend eingehen oder sich bewusst verschließen musste. Der Einsatz von inszenatorischen Möglichkeiten zeigt sich hiermit als weiteren Gegensatz zur Bewegung des „Direct Cinema“.¹³³

¹³⁰ Vgl. Wippersberg, Julia: Was dokumentiert der Dokumentarfilm? Über die Wirklichkeit und ihre Konstruktion im Dokumentarfilm. Wien: Universität Wien, 1998. S. 34

¹³¹ Vgl. Steiner, Katharina: Der Seiltanz der Filmemacher. Inszenierung von Glaubwürdigkeit im Genre Dokumentarfilm. Wien: Universität Wien, 2005. S. 68

¹³² Vgl. Ebda S. 67

¹³³ Vgl. Ebda S. 68

3.8. Hybride Formen

Nach den Versuchen einer radikalen neuen Definition des Dokumentarfilms durch das „Direct Cinema“ wurden in den vergangenen Jahrzehnten immer wieder neue dokumentarische Formen, vor allem im Fernsehen, eingeführt. Heutzutage existiert eine große Fülle verschiedenster Arten von Dokumentarfilmen. Die Bandbreite reicht von Versuchen, möglichst glaubwürdige, echte Dokumente zu erschaffen bis hin zu Doku-Soaps.¹³⁴

Peter Zimmermann beschreibt diese als „Hybride Formen“. Der Begriff verweist laut Zimmermann einerseits auf die „Kombination verschiedener medialer Organisationsformen, Produktionstechniken, Produkte, Genres“ aber auch auf den Wechsel der wissenschaftlichen Beobachtungsperspektive unter dem Eindruck postmoderner Theorien.¹³⁵

Zimmermann beschreibt in seinem Text eine Auswahl an „hybriden“ Dokumentarfilmformen, die durch die immer engere Verflechtung von Film, Fernsehen und Neuen Medien in den letzten Jahrzehnten von jungen Filmemachern produziert wurden, die die traditionellen Genre Grenzen und Regeln bewusst ignorierten. Hier eine kleine Auswahl dazu, die im Bezug auf die Filme von Michael Moore Bedeutung haben könnten:

- Autobiographische Portraitfilme und Video-Diaries nutzten die neuen handlichen Video-Kameras, um zu bislang verschlossenen Zonen des Privat- und Intimlebens vorzudringen.
- Dokudramen kombinierten zur Aufdeckung politischer Skandale dokumentarisches Material mit theatralischen Re-enactments oder rekonstruierten historische Ereignisse mit Mitteln der Fernsehspiel-Regie und –Inszenierung.
- Investigative Dokumentarfilme relativierten den dokumentarischen Aufklärungs- und Enthüllungs-Gestus des Genres durch ein offenes Ende, indem sie den Gang einer verwirrenden Recherche statt die Lösung des jeweiligen Falles zum Gegenstand der Darstellung machten.
- „Fake-Dokus“, die den dokumentarischen Augenschein nur vortäuschten, in Wirklichkeit jedoch weitgehend inszeniert waren, trieben mit dem Zuschauer ein Verwirrspiel aus Täuschung und Wahrheit, Fiktivem und Authentischem, um den Wahrheitsanspruch des Genres in Frage zu stellen.
- Poetische Found-Footage-Filme nutzten überliefertes Filmmaterial weniger als historisches Dokument, sondern eher als Ausgangsmaterial für eine künstlerische Bearbeitung und Deutung der überlieferten Bilder.

¹³⁴ Vgl. Grassl, Monika: Das Wesen des Dokumentarfilms. Möglichkeiten der Dramaturgie und Gestaltung. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2007. S. 26

¹³⁵ Vgl. Zimmermann, Peter: Hybride Formen. Neue Tendenzen im Dokumentarfilm. München: Goethe-Institut, 2001. S. 7

- Sensationsjournalismus im scheinbar hautnahen Handkamerastil liefert in Deutschland insbesondere das kommerzielle Fernsehen mit dem sogenannten Reality-TV: Sex-and-Crime Reportagen, „Shockumentaries“ und ähnlichen Filmberichten, denen es meist um vordergründige Dramatik und Nervenkitzel geht.
- Doku-Soaps, die Szenen aus dem Alltagsleben in unterhaltsamer Serienform als Rahmenprogramm für die Werbesendungen aufbereiten, avancierten in den 90er Jahren zu den beliebtesten Formen des TV-Entertainments. Sie bedienen sich einer Mischung aus inszeniertem Rollenspiel und Alltagsbeobachtung, um die außergewöhnlichen oder unfreiwillig komischen Züge des alltäglichen Lebens unterhaltsam zu präsentieren.¹³⁶

Diese Aufzählung von Zimmermann ist aber nur ein kleiner Teil der vielfältigen Formen, die in den vergangenen Jahrzehnten aufgekommen sind. Neben dem Experimentieren mit hybriden Mischformen weist Zimmermann vor allem auf eine Entwicklung bei „anspruchsvolleren Dokumentarfilmen“ hin, die ihm bedeutend erscheint: „Die Autorenhaltung, die auf die individuelle Sichtweise und subjektive Authentizität vertraut.“¹³⁷

Dies ist für diese Arbeit insofern interessant, da Michael Moore in seinen Filmen offen mit seiner subjektiven Sichtweise durch die Offenlegung seiner Meinungen und die offene Darstellung seiner Person spielt. Um ein besseres Bild und damit eine mögliche Einteilung von Moores Filmen in eine Dokumentarfilmform zu erreichen, soll deswegen am Ende dieses Kapitels die bisherige wissenschaftliche Auseinandersetzung im deutschsprachigen Raum (mangels der Verfügbarkeit von Literatur aus dem angloamerikanischen Raums) näher betrachtet werden.

¹³⁶ Zimmermann, Peter: Hybride Formen. Neue Tendenzen im Dokumentarfilm. München: Goethe-Institut, 2001. S. 8-9

¹³⁷ Vgl. Ebda S. 10

3.9. Bill Nichols

Neben der Geschichte des Dokumentarfilms, die vor allem durch die Filmemacher und deren Reflexionen zu ihrer Arbeit entstanden ist, soll hier exemplarisch auch ein wissenschaftlicher Ansatz einer Theoriebildung erwähnt werden. Die Wahl von Bill Nichols erklärt sich dadurch, dass seine Thesen in den meisten Werken über Dokumentarfilme eine dominante Rolle spielten und dass er laut Monika Beyerle einen wesentlichen Beitrag für das Verständnis von Dokumentarfilmen geleistet hat, nämlich den „Dialog der Gattung mit sich selbst, mit der eigenen Geschichte und den eigenen Diskursformen.“¹³⁸

Prinzipiell zählt Nichols einen Film zur Gattung des Dokumentarfilms, wenn er bestimmte charakteristische Eigenschaften aufweist. Eine übergeordnete Funktion nimmt dabei das Non-Fiktionale, das als Gegensatz zum Fiktionalen die Basis des Dokumentarfilms darstellt. Konkret zählt er zu den charakteristischen Bestandteilen den Kommentar, das Interview, die lokale Tonaufnahme, cross-cutting und soziale Akteure. Aber auch die informierende Logik, die den Film im Bezug zur Repräsentation der wirklichen Welt organisiert, ist von zentraler Bedeutung.¹³⁹

Um die vielen Formen der Dokumentarfilme zu unterscheiden, formulierte Nichols verschiedene „modes of representation“. Grundlage für diese Repräsentationsmodalitäten sind die Produktionsbedingungen zu ihrem historischen Zeitpunkt, die verwendeten Stilmittel und die materiellen Praktiken. Wenn man die Geschichte des Dokumentarfilms betrachtet fällt auf, dass viele Änderungen und Neuerungen in technologischer wie ideeller Sicht stattfanden, mit Änderungen in der Art und Weise der Repräsentation zusammenfallen und somit die Grundlage für Nichols Theorie bilden.¹⁴⁰

Jeder Mode weist exponierte Vertreter und deren spezielle Ziele und Prinzipien auf, die sich auf die strategischen Handlungsweisen im Bezug auf die Verarbeitung von Erlebnissen und Themen im Dokumentarfilm niederschlagen. Nichols unterscheidet sechs verschiedene Modes of Representation: expositorisch, beobachtend, interaktiv, reflexiv, performativ und poetisch.¹⁴¹

¹³⁸ Vgl. Beyerle, Monika: Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre. Trier: UVT Trier, 1997. S. 21

¹³⁹ Vgl. Trummer, Martina: Michael Moores „Bowling For Columbine“. Eine Filmanalytische Untersuchung der Modes of Representation von Bill Nichols. Salzburg: Universität Salzburg, 2005. S. 18

¹⁴⁰ Vgl. Ebda S. 19

¹⁴¹ Vgl. Ebda S. 20-21

- Der expositorische Modus

Nichols betrachtet die Filmemacher Grierson und Flaherty als Vertreter des expositorischen Modus, eines Verfahrens, das erklärend Informationen vermitteln möchte. Dieser Modus wirkt vor allem durch seine belehrende Form, bei der neues Wissen ohne größere Komplikationen dem Publikum vermittelt werden soll. Stilmittel sind dabei neben dem didaktischen Aufbau der Filme kommentierende Formen der Ansprache wie der „voice of god“ also dem erklärenden Off-Kommentar. Der Autor versucht in dieser Dokumentarfilmform laut Nichols eine möglichst ausgewogene Darstellung des Gezeigten zu erreichen und wird als Autorität im Film wahrgenommen. An seiner Arbeit hängt auch die Glaubwürdigkeit des Films. Die Filmbilder besitzen neben dem Text meist nur illustratorischen Charakter.¹⁴²

- Der beobachtende Modus

Diesen Modus schreibt Nichols vor allem dem „Direct Cinema“ und seinen Vertretern zu. Er zeichnet sich durch die bewusste Zurücknahme der Filmschaffenden aus, die versuchten, das Geschehen vor der Kamera nicht zu beeinflussen und auch bei der Montage keine manipulierenden Stilmittel einzusetzen. Wichtig für diesen Modus ist, dass erkennbar nichts inszeniert wird, sondern man als Zuschauer fühlt, als wäre man mitten im Geschehen.¹⁴³

- Der interaktive Modus

Den interaktiven Modus sieht Bill Nichols als Reaktion auf die Filme des beobachtenden Modus. Zwar geht es den Machern dieser Dokumentarfilme ebenfalls wie den Exponenten des „Direct Cinema“ darum, möglichst nahe und unverfälscht das Geschehen zu präsentieren, jedoch nutzen die Dokumentarfilmer des interaktiven Modus die Interaktion des Filmemachers mit den Protagonisten. Dieser ist vor allem in Interviewsituationen selbst Teil des Geschehens. Dabei nimmt er eine subjektive Funktion für den Zuschauer ein, der dadurch zum Zeugen einer Realität wird, die er selbst interpretieren muss.¹⁴⁴

¹⁴² Vgl. Breuer, Ascan: Der Dokumentarfilm. Die Authentische Macht. Subjekt – Diskurs – System. Wien: Universität Wien, 2005. S. 27-28

¹⁴³ Vgl. Ebda S. 28

¹⁴⁴ Vgl. Ebda S. 29

- Der reflexive Modus

Dokumentarfilme des reflexiven Modus sind vor allem in den Arbeiten aus den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts verortet. Sie waren gekennzeichnet von einer stärker in den Mittelpunkt tretenden Beziehung zwischen Filmemacher und Publikum. Dieses wurde vor allem durch das Zeigen von konstruierter Realität erreicht. Das historische Wissen wurde in Frage gestellt und die Frage nach der Produktion von Wissen in den Mittelpunkt. Der Zuschauer war also herausgefordert, das Gesehene zu reflektieren und für sich einordnen zu können. „Damit wird der Prozess des Verstehens beim Zuschauer im Akt des Sehens in Bezug auf seine Erwartungen und seinen Wissenshorizont zur zentralen Frage.“¹⁴⁵

- Der performative Modus

Bei diesem Modus wird die Interpretationsmacht darauf, wie das Gesehene zu verstehen ist, noch größer als bei den vorangegangenen Formen. Aufbauend auf dem Wissen des Publikums, das durch die Erfahrungen der Rezeption früherer Modi gelernt hat mit Dokumentarfilmen umzugehen, legen die Filmemacher dieses Modus nach Nichols Meinung noch mehr Gewicht auf die subjektive Darstellung des Gezeigten. Individuelle Emotionen, Werte und Prinzipien werden in die Filme eingebunden, um die Realität so zu erzählen. Stilmittel für diese Form des Dokumentarfilms sind unkonventionelle narrative Strukturen und subjektive Darstellungsformen. Die Qualität der Filme im Bezug auf die Referenz auf die reale Welt wird direkt mit der Qualität des Filmemachers verknüpft, diese aus seiner Sicht und aus der seiner Protagonisten darzustellen.¹⁴⁶

- Der poetische Modus

Bei dieser Form des Dokumentarfilms spielen vor allem nicht-rhetorische Stilmittel eine Rolle. Im Gegensatz zum performativen Modus geht die Gestaltung weg von der Hervorhebung der Charaktere als zentralen Mittelpunkt und hin zur technischen Gestaltung. Subjektiv bleiben die Filme allemal, jedoch treten die Charaktere zu Gunsten von Arrangements der Darstellung von Subjekten und Objekten in den Hintergrund. Der Zuschauer sieht sich bei dieser Form eher moderner, abstrakter Kunst gegenüber, als der historischen Vermittlung von Realität.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Ebda S. 29

¹⁴⁶ Vgl.: Trummer, Martina: Michael Moores „Bowling For Columbine“. Eine Filmanalytische Untersuchung der Modes of Representation von Bill Nichols. Salzburg: Universität Salzburg, 2005. S. 39

¹⁴⁷ Vgl. Ebda S. 42-43

3.10. Michael Moores Filme im (Dokumentar)wissenschaftlichen Diskurs

Michael Moore hat nicht nur große Teile der Bevölkerungen in den USA und Europa polarisiert, er hat es durch seine erfolgreichen Dokumentarfilme auch geschafft, von der Wissenschaft als Studienobjekt entdeckt zu werden. Hier soll kurz wiedergegeben werden, wie im wissenschaftlichen Diskurs auf Moores Filme reagiert wurde. Durch die Beschränkung der Verfügbarkeit von Texten soll hier lediglich auf größere Arbeiten aus dem deutschsprachigen Raum zurückgegriffen werden und zwar ausschließlich auf Arbeiten, die Moores Filme filmanalytisch untersucht haben.

Alexandra Hissen hat sich als eine der ersten an eine Analyse von Moores Filmen getraut. In ihrer 2004 erstellten Filmanalyse „Bowling For More Than Columbine“ kommt Hissen zu dem Schluss, dass Moore stark von den damaligen Erwartungen an Dokumentarfilme abwich. Seine Filme zeichnen sich durch einen „explizit subjektiven, teilweise in polemischem Tonfall vorgetragenen Standpunkt aus. Sie konstatiert, dass Moore mit Hilfe von Humor an seine Themen herangeht und selbstgedrehte Szenen mit verschiedensten Archivbildern und Musik zu einer einzigartigen Mischung zusammenmontiert, die sie an amerikanisches „Tabloid-TV“ erinnert. Hissens Arbeit ist vor allem deskriptiv. Sie stellt nicht den Anspruch, Moores Filme, in ihrem Fall „Bowling for Columbine“, einer bestimmten Dokumentarfilmform zuzuordnen, sondern konzentriert sich darauf, die Subjektivität in seinen Filmen und deren Auswirkungen auf Moores Glaubwürdigkeit hin zu untersuchen. Hissen erkennt in ihrer Arbeit einige Probleme die mit Moores Stil auftreten können, stellt aber fest, dass seine Vorgehensweise dennoch nicht seine prinzipielle Glaubwürdigkeit in Frage stelle. Besonders interessant für die vorliegende Arbeit ist ihre Feststellung, dass Moore seinen subjektiven Standpunkt dem Publikum offen zu erkennen gibt.¹⁴⁸

Eine völlig andere Herangehensweise wählt Martina Trummer in ihrer Arbeit. Sie versucht die „Modes of Representation“ von Bill Nichols auf die Filme von Michael Moore anzuwenden. Ihre Filmanalyse aus dem Jahr 2004 bezieht sich ebenfalls auf Moores Film „Bowling for Columbine“. Trummer versucht in ihrer Arbeit aus dem Film die verschiedenen „Modes of Representation“ herauszufiltern, um eine dominante Form zu erkennen, der sich Moores Filme dann zuordnen lassen sollten. Dabei kommt sie zu dem Ergebnis, dass Moore vor allem dem performativen Modus zuzurechnen ist. Jedoch findet sie auch Elemente des expositorischen, des beobachtenden und des interaktiven Modus. Obwohl Trummer ihrer

¹⁴⁸ Vgl. Hissen, Alexandra: Bowling for more than Columbine. Subjektivität und Wahrhaftigkeit in den Filmen von Michael Moore. Trier: WVT, 2004. S. 131-135

Meinung nach eindeutig die Frage nach der Verwendung der Modi in Moores Film beantwortet hat, konstatiert sie, dass „Michael Moore mit „Bowling for Columbine“ einen Dokumentarfilm produziert hat, der die Grenzen seiner Gattung testet und neu zu legen sucht“.¹⁴⁹

Da Martina Trummer die Frage, worum es sich bei Michael Moores Filmen nun tatsächlich handelt, letztendlich nicht beantworten konnte, blieb Platz für neue Herangehensweisen. Katharina Steiner versuchte sich nur ein Jahr später an der Analyse von „Fahrenheit 9/11“. Ziel ihrer Arbeit war die Beantwortung der Frage, ob und wie Vermischungen zwischen den Genres Dokumentar- und Spielfilm stattfanden und wo die Grenzen zwischen den beiden liegen. Im Bezug auf Moores Film stellt sie fest, dass es sich dabei um einen „hybriden Film“ handelt. Gemeint ist damit das¹⁵⁰

spielen mit Programmformaten wie dem Reality-TV-Stil oder dem Musikvideo, die dem Zuseher aus dem Fernsehen bekannt sind. Um ihre Botschaft glaubhaft zu vermitteln, halten sie sich jedoch an altbekannte Techniken: Die Einflechtung von Experteninterviews, Statements von Betroffenen und die Inszenierung des Regisseurs als Suchender nach der Wahrheit.¹⁵¹

Auch Trummer möchte oder kann sich nicht wirklich darauf festlegen, worum es sich bei den Filmen von Michael Moore handelt. Diese Situation ist für den Verfasser dieser Arbeit unbefriedigend, bietet aber gleichzeitig die Grundlage einer weiteren Beschäftigung mit den Filmen von Moore, um möglicherweise doch einen Weg zu finden, eine Annäherung in der Kategorisierung zu finden.

Die Grundidee dieser Arbeit liegt darin, dass der Autor vermutet, dass sich Moore eines Stils bedient, um seine Filme zu drehen, der den Arbeiten des „New Journalism“ ähnelt. Schützenhilfe bekommt der Autor durch den Dokumentarfilmtheoretiker Bill Nichols persönlich. Dieser hatte in einem e-Mail an Martina Trummer, das sie in ihrer Arbeit veröffentlicht hat, im Bezug auf Moore geschrieben, dass „the filter of filmmaker subjectivity goes back, at least to the new journalism of Hunter Thompson, Norman Mailer and others in the 60s if not to Montaigne“.¹⁵²

Im nächsten Kapitel soll nun der New Journalism und dessen Theorie näher beleuchtet werden.

¹⁴⁹ Vgl.: Trummer, Martina: Michael Moores „Bowling For Columbine“. Eine Filmanalytische Untersuchung der Modes of Representation von Bill Nichols. Salzburg: Universität Salzburg, 2005. S. 106-111

¹⁵⁰ Vgl. Steiner, Katharina: Der Seiltanz der Filmemacher. Inszenierung von Glaubwürdigkeit im Genre Dokumentarfilm. Wien: Universität Wien, 2005. S. 150-154

¹⁵¹ Steiner, Katharina: Der Seiltanz der Filmemacher. Inszenierung von Glaubwürdigkeit im Genre Dokumentarfilm. Wien: Universität Wien, 2005. S. 153

4. New Journalism

Der New Journalism entstand in New York, Anfang der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts. Es war eine Zeit des Um- und Aufbruchs, die Zeit der Hippies und Beatgeneration. Tom Wolfe beschreibt das amerikanische Leben dieser Zeit als „chaotisch, zersplittert, ziellos, unzusammenhängend, mit einem Wort: absurd“.¹⁵³

Grundlage für den New Journalism waren Zeitgeistthemen. Die Autoren beschäftigten sich mit den Protagonisten ihrer Stories nicht nur faktisch, sondern versuchten auch deren emotionale Ebene in ihre Schriften mit einzubeziehen. Diese wurde als deren innere Sichtweise der Dinge die sie erlebten und empfanden dargestellt. Ein wichtiges weiteres Element war auch der stilistisch freie Umgang mit der Sprache. Fakten und Fiktionen wurden vermischt um die Themen, die aus dem Alltagsleben stammten besser präsentieren zu können. Häufiges Merkmal der Texte des New Journalism war auch, dass der Autor und nicht das Ereignis im Mittelpunkt des Geschehens stand. Durch die Einbindung subjektiver Empfindungen zeichneten sich die Werke der New Journalists aus. Bei sprachlichen Techniken bedienten sich die Vertreter des New Journalism an allem, was die Literatur hergab: Innere Monologe, Lautsprache, Dialoge oder dramaturgischem Aufbau.¹⁵⁴

Doch so neu wie der Name impliziert war der New Journalism gar nicht. Vielmehr baute er auf einer langen Geschichte von Protagonisten auf, die bereits über hundert Jahre vor dem Aufkommen des New Journalism entstanden.

¹⁵² Nichols, Bill in Trummer, Martina: Michael Moores „Bowling For Columbine“. Eine Filmanalytische Untersuchung der Modes of Representation von Bill Nichols. Salzburg: Universität Salzburg, 2005. S. 135

¹⁵³ Wolfe, Tom in Wallisch, Gian-Luca: New Journalism.

(http://www.message-online.de/arch2_00/02wall.htm)

¹⁵⁴ Vgl. Gerhardter, Alexandra: New Journalism. Poesie abseits der Fünf W's. Salzburg: Universität Salzburg, 2003. S. 55

4.1. Die Vorläufer des New Journalism

New Journalism hat seine Wurzeln vor allem in den USA des 19. Jahrhunderts, teilweise auch in Deutschland und England. Zu seinen Vorfahren zählen jene Schriftsteller, die im Journalismus ein realitätsbezogenes, literarisches Betätigungsfeld sahen und in ihre journalistischen Stories narrative Techniken der fictional literature einfließen ließen. Es handelte sich dabei um Reportagen, die literarisches storytelling mit journalistischen Themen verbanden. Diese Art der Verbindung von Literatur und Journalismus findet sich schon bei: „Daniel Defoe, Charles Dickens, Emile Zola, William Faulkner, Ernest Hemingway, Antoine de Saint-Exupéry, Albert Camus“¹⁵⁵.

Das tatsächlich „Neue“ am New Journalism war nun, dass dieser im Gegensatz zu diesen „journalistischen Literaten“, die weder eine zeitliche noch eine geographische Einheit bilden, ein programmatisches Konzept hatte.

Eine zweite Quelle des New Journalism geht auf den Journalismus der „Personal Touches“¹⁵⁶ zurück. In der Zwischenkriegszeit in den USA kam die journalistische Mode auf, filmische Elemente im Printjournalismus einzusetzen. Kennzeichnend sind unter anderem häufiger Perspektivenwechsel, dramaturgisches Setting der Geschichte, Zusteuern auf den Höhepunkt, persönlicher Einsatz, Befragung vieler Augenzeugen, rasches switching, eine erzählerische Agilität, eine fast filmisch anmutende motion. Die Berichte sind in einer lebendigen Sprache gehalten und werden zu persönlich nachvollziehbaren Geschehnissen, da auf menschliche Details eingegangen wird.

¹⁵⁵ Wallisch, Gian-Luca: New Journalism.
(http://www.message-online.de/arch2_00/02wall.htm)

¹⁵⁶ Ebda

4.2. Darstellungsformen des New Journalism

Als häufigste Form des New Journalism tritt die Reportage zu Tage. Besonders Anfang der 60er Jahre, als der New Journalism entstand, verfassten die New Journalists ihre zeitgeistigen Themen in diesem Stil. Durch die Verbindung von „Tatsachen, Recherche, Beobachtungen, persönlichen – d.h. subjektiven – Eindrücken und ihrer sehr freien sprachlichen Gestaltung“¹⁵⁷, erwies sie sich als beste Möglichkeit, reale Fakten literarisch wiederzugeben. Daher wurden neben der Tagespresse vor allem liberale Magazine wie „Esquire“, „Rolling Stone“ oder der „New Yorker“, die sich dem Zeitgeist verschrieben hatten und genug Freiraum für journalistische Experimente ließen, zum bevorzugten Publikationsmedium.

Ab Mitte der 70er Jahre verlagerte sich der New Journalism weitgehend auf den Magazinsektor, da die tagesaktuelle Berichterstattung vorwiegend vom neuen Stil des investigativen Journalismus geprägt war. Spätestens seit der Aufdeckungsarbeit zu Kriegsverbrechen in Vietnam und der Watergate-Affäre 1972 war im Journalismus nicht mehr Lebensgefühl und Zeitgeist, sondern politische Mündigkeit gefragt.

Parallel dazu entwickelte sich das Buch zum journalistischen Publikationsmedium. Die New Journalists gingen mehrheitlich dazu über, ihre Reportagen in Sammelbänden zu publizieren und fingen auch an, richtige Bücher zu schreiben, was ihnen erlaubte, zeitlosere Themen genau und ohne Zeitlimit zu recherchieren.

Als Erfindung des New Journalism kann das Genre des Nonfiction Novel bezeichnet werden. Dabei handelt es sich um so genannte Tatsachenromane deren Handlung nicht fiktiv ist, sondern genau recherchiert reale Geschehnisse wiedergibt. Truman Capote, der für sein Werk „In Cold Blood“ den Begriff der Nonfiction Novel prägte, kennzeichnete drei Merkmale für diese „new art form“¹⁵⁸. Ihm zufolge waren eine zeitlose Aktualität, ein ungewöhnliches Setting und eine Vielzahl von Protagonisten und Charakteren für die Nonfiction Novel notwendig.

¹⁵⁷ Wallisch, Gian-Luca: „New Journalism“ als journalistisches Genre mit literarischem Anspruch. Wien: Universität Wien, 1990. S 37.

¹⁵⁸ Hollowell, John in Wallisch, Gian-Luca: „New Journalism“ als journalistisches Genre mit literarischem Anspruch. Diplomarbeit. Wien: 1990. S 54.

4.3. Die bedeutendsten New Journalists und ihre Werke

Zu den bedeutendsten New Journalists zählen Tom Wolfe, Truman Capote und Norman Mailer. Obwohl alle drei weder in ihrer Themenwahl noch in ihrem Schreibstil übereinstimmen, tragen die Werke aller drei die charakteristischen Merkmale des New Journalism.

Tom Wolfe

Die Geschichte des New Journalism ist untrennbar mit dem Namen Tom Wolfe verbunden. Mit seiner Reportage über „custom car shows“ mit dem Titel „The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamlinebaby“ initiierte er 1963 den journalistischen Umbruch und prägte den Stil des New Journalism. Wolfe gilt somit als Erfinder und herausragendster Vertreter des New Journalism. Der Mann im charakteristischen weißen Anzug wird gern „Zeitgeistvirtuose“ oder „Dr. Pop“ genannt und seine Arbeit als „Kandy-Kolored Journalism bezeichnet.“¹⁵⁹

Im Jahr 1973 veröffentlichte Wolfe eine programmatische Anthologie zum Genre des New Journalism, in der er seine Auffassung des New Journalism darstellt und durch eine exemplarische Artikelsammlung erklärt.

1968 erschien „The Electric Kool-Aid Acid Test“, eine Mischung aus Reportage und Nonfictional Novel, die die New York Times als „(...) simply the best book on the hippies (...)“¹⁶⁰ bezeichnete. Wolfe begleitete dafür eine Gruppe von Hippies (Acid Heads) und ihren Guru Ken Kesey (Autor von „Eine flog über das Kuckucksnest“) bei einer Reise quer durch die Vereinigten Staaten.

In der Reportage „The Pump House Gang“ (1968) beschreibt Wolfe das Leben einer kalifornischen Surfer-Clique, in „Radical Chic“ (1970) die Ironie einer Wohltätigkeitsparty der New Yorker Schickeria zugunsten der radikalen schwarzen Bürgerrechtsbewegung ‘Black Panthers’, in „Mau-Mauing the Flak Catchers“ (1970) wird von New Yorker Hausbesetzern berichtet und in „The Right Stuff“ (1973) rekonstruiert Wolfe die Geschichte der amerikanischen Astronauten.

¹⁵⁹ Vgl. Bus, Heiner: Der U.S.-amerikanische New Journalism der 60er und 70er Jahre. Truman Capote, Michael Herr, Norman Mailer und Tom Wolfe. S. 273 in Blöbaum /Neuhaus: Literatur und Journalismus. Theorie, Kontexte Fallstudien. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2003. S.273

¹⁶⁰ Wallisch, Gian-Luca: „New Journalism“ als journalistisches Genre mit literarischem Anspruch. Wien: Universität Wien, 1990. S 76.

1987 veröffentlichte Wolfe seinen ersten fiktiven Roman. Die Handlung von „The Bonfire of the Vanities“ (deutsch: Fegefeuer der Eitelkeiten) ist zwar erfunden, jedoch in einer äußerst realistischen und genau recherchierten Umgebung angesiedelt. Dieser Tradition blieb er auch in seinem bislang letzten Meisterwerk „A Man in Full“ (1998) treu.

Truman Capote

Truman Capote war ursprünglich Romancier, der spätestens seit seinem Erfolg mit „Breakfast at Tiffany’s“ (1958) bekannt war. Allerdings wandte auch er sich dem New Journalism zu, da er das Potential der Verbindung von Journalismus und Literatur erkannte.

„It seemed to me that journalism, reportage, could be forced to yield a serious new art form: the ‚nonfictional novel‘, as I thought of it.“¹⁶¹

Hinter dieser Idee des ‚Nonfiction Novel‘ stand der Anspruch, journalistische Faktizität mit künstlerischer Gestaltung in Romanform zu verbinden. Diesem Anspruch wurde Capote mit seinem Werk „In Cold Blood. A True Account of a Multiple Murder and it’s Consequences“ aus dem Jahr 1967 auch gerecht.

In diesem Tatsachenbericht erzählt Capote die Geschichte eines brutalen und sinnlosen Mordes in Kansas, wo am 15. November 1959 vier Angehörige der Familie Clutter ermordet wurden. Capote war durch einen Zeitungsartikel auf dieses Verbrechen aufmerksam geworden und begann mit einer außergewöhnlich exakten Rechercharbeit, die sechs Jahre dauern sollte. Er rekonstruierte den Tathergang, inspizierte das Umfeld der Clutter-Familie und hielt engen Kontakt mit den beiden Mördern bis zu deren Hinrichtung. Neben den rund 6000 Seiten mit aus dem Gedächtnis transkribierten Interviews zitiert Capote auch Polizeiakten und andere Beweismaterialien.¹⁶²

¹⁶¹ Capote, Truman in Haas, Hannes: Empirischer Journalismus. Verfahren zur Erkundung gesellschaftlicher Wirklichkeit. Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 1999, S 351.

¹⁶² Vgl. Wallisch, Gian-Luca: „New Journalism“ als journalistisches Genre mit literarischem Anspruch. Wien: Universität Wien, 1990. S. 97-100

Norman Mailer

Ebenso wie Truman Capote war Norman Mailer bereits als durchaus erfolgreicher Schriftsteller tätig, bevor er sich dem New Journalism zuwandte. 1967 setzte er sich in „Why are we in Vietnam?“ mit der für den New Journalism zentralen Thematik des Vietnamkrieges auseinander. Ein Jahr darauf, 1968, erschien seine Nonfiction Novel „Armies in the Night“, worin er den Marsch auf das Pentagon und die Friedensdemonstrationen, an denen er selbst als eine der Schlüsselfiguren teilnahm, beschreibt. Im ersten Teil des Buches „History as a Novel“ dokumentiert er den Marsch zum Pentagon und seine Verhaftung in Romanform. Der zweite Teil „The Novel as History“ versucht, durch dokumentarisches Material wie Zeitungsausschnitte und Flugblätter eine historische Distanz zum ersten Teil aufzubauen. Mailer vertritt die Philosophie, dass Geschichtsschreibung nur in Form von erzählender Literatur sinnvoll ist, was er im New Journalism verwirklicht sieht.¹⁶³

Natürlich gab es noch eine Menge weiterer wichtiger Vertreter des New Journalism. Diese sollen in diesem kurzen geschichtlichen Abriss nicht näher erläutert, sondern lediglich erwähnt werden. Unter ihnen befanden sich Autoren wie Hunter S. Thompson, Michael Herr, Joan Didion, Gay Talese, Rex Reed oder Jimmy Breslin. Weitaus wichtiger für diese Arbeit ist nämlich die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Prinzipien bzw. Kriterien des New Journalism, mit denen Texte als New Journalism überhaupt erst erkannt werden können.

¹⁶³ Vgl. Wallisch, Gian-Luca: “New Journalism” als journalistisches Genre mit literarischem Anspruch. Wien: Universität Wien, 1990. S. 103-104

4.4. Fakt vs. Fiktion – die Kontroverse um den New Journalism

Das Aufkommen des New Journalism war natürlich nicht nur von Freude über einen neuen journalistischen Stil gekennzeichnet. Insbesondere der Objektivitätsglaube im amerikanischen Nachrichtenjournalismus, der mit dem Aufkommen des kommerziellen Journalismus in den USA einherging und eine strenge Trennung von Nachricht und Meinung, also von objektiver Information und subjektivem Kommentar, forderte, stand diametral entgegen gesetzt zum New Journalism.¹⁶⁴

Vor allem die Verletzung der Grenze zwischen Fakt und Fiktion war den Kritikern ein Dorn im Auge. Dadurch sahen sie nämlich die Glaubwürdigkeit und Qualität des Journalismus als Ganzes in Gefahr. Der New Journalism wurde wegen dieser Vermischung als trivial, oberflächlich, demagogisch, ja sogar als unmoralisch verurteilt.¹⁶⁵ Der Kommunikationswissenschaftler Hannes Haas widerspricht dieser Verurteilung:

Die Kritik an den literarischen Journalisten, dass sie unpräzise arbeiteten, dass sie protzig, selbstbezogen schreiben und das journalistische Gesetz der Objektivität missachteten, war vorschnell und falsch. Die Kritisierten bewiesen eindrucksvoll, dass man exakt recherchierte Fakten auf eine interessante Weise präsentieren könne, ohne diese Fakten zu verletzen.¹⁶⁶

Elisabeth Klaus führt außerdem an, dass die Funktion von Journalismus in der „narrativen Herstellung eines gemeinsamen kulturellen Grundkonsenses“ besteht und nicht in der reinen Wissensvermittlung. Mit dem Prinzip des New Journalism, Erzählweisen aus der Literatur heranzuziehen um journalistische Formen spannender zu machen, treffen die Vertreter dieser Strömung genau diesen Punkt.¹⁶⁷

Da jedoch nicht jeder Journalist, der mit literarischen Stilmitteln einen Vorstoß in Richtung New Journalism macht, gleich in diese Kategorie fällt, war es notwendig, Kriterien zu finden, die eine klare Eingrenzung dieser Form des Journalismus gewährleisten. Hannes Haas definiert vier Kriterien, die notwendig sind, um einen Text als New Journalism kennzeichnen zu können: Immersion, Transparente Subjektivität, Reporter-Ich und den Nachrichtenwert Zusammenhang.¹⁶⁸ Diese sollen im Folgenden näher erläutert werden.

¹⁶⁴ Vgl. Weischenberg, Siegfried: *Journalistik. Medienkommunikation: Theorie und Praxis*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2002. S. 162

¹⁶⁵ Vgl. Klaus, Elisabeth: *Jenseits der Grenzen. Die problematische Unterscheidung zwischen Fakt und Fiktion in Bleicher/Pörkensen (Hrsg.): Grenzgänger. Formen des New Journalism*. Wiesbaden: VS Verlag, 2004. S. 100

¹⁶⁶ Haas, Hannes: *Empirischer Journalismus. Verfahren zur Erkundung gesellschaftlicher Wirklichkeit*. Wien: Böhlau, 1999. S. 348

¹⁶⁷ Vgl. Klaus, Elisabeth: *Jenseits der Grenzen. Die problematische Unterscheidung zwischen Fakt und Fiktion in Bleicher/Pörkensen (Hrsg.): Grenzgänger. Formen des New Journalism*. Wiesbaden: VS Verlag, 2004. S. 116

¹⁶⁸ Vgl. Haas, Hannes: *Empirischer Journalismus. Verfahren zur Erkundung gesellschaftlicher Wirklichkeit*. Wien: Böhlau, 1999. S. 346-351

4.5. Kriterien des New Journalism

4.5.1. Nachrichtenwert Zusammenhang

Einer der größten Kritikpunkte der zur Entstehung des New Journalism geführt hatte, war der Faktenfetischismus des etablierten Journalismus. In diesem wurden unhinterfragt und in ritualisierter Weise Fakten aneinandergereiht und als Artikel dem Leser vorgelegt. Mit zunehmender Entwicklung des Medienmarktes kam es zu einer wahren Explosion an Nachrichtenangebot. Sich in diesem Nachrichtenschwungel zurechtzufinden wurde zunehmend nicht nur für Rezipienten, sondern auch für Journalisten immer schwieriger. Gegen diese Entwicklung „setzte der New Journalism einen neuen Nachrichtenwert, nämlich den durch reflektierte Textorganisation erreichbaren Zusammenhang.“¹⁶⁹

Jetzt ist der Anspruch einen neuen Nachrichtenwert zu schaffen aber ein hoher. Wie lässt sich dieser aber verwirklichen? Jeder journalistische Text benötigt eine Struktur, eine sogenannte „story grammar“ und je komplexer eine Geschichte ist, desto wichtiger ist ein hohes Maß an Qualität in der Erzählung. Die Inhalte müssen aufeinander abgestimmt und sprachlich stimmig sein. Hier zeigt sich eines der großen Probleme des New Journalism. Da Fakten, so gut recherchiert sie auch sein mögen, immer auch das Risiko in sich bergen, nicht richtig zu sein, steht die Glaubwürdigkeit des New Journalists auf dem Spiel.¹⁷⁰

Um diesem Risiko zu entgehen besteht im etablierten Nachrichtenjournalismus eine „hierarchische Berichtsstruktur“. Gewisse Ordnungs- oder Erzählkriterien werden anderen vorgezogen, um sich nicht der Gefahr auszusetzen, falsche Zusammenhänge darzustellen. Gerade das führt aber dazu, dass komplexe Themen unzureichend erklärt werden können. Der New Journalism wendet an dieser Stelle sogenannte „architectonics“ an. Damit sind gemeint:¹⁷¹

Komplexe Baupläne einer Geschichte, die mit unterschiedlichen Nebenhandlungen und Kontextbeschreibungen beginnen, um in eine Story hineinzuführen und um eine bestimmte Atmosphäre zu verdeutlichen, die zum Verständnis des Hauptstranges der erzählten Nachricht notwendig ist.¹⁷²

Mit Hilfe dieser „Baupläne“ erhöht der New Journalism den Leseanreiz, da man Fakten nicht nur einzeln, sondern auch in ihren Zusammenhängen verstehen kann.

¹⁶⁹ Haas, Hannes: Fiktion, Fakt und Fake? in BLEICHER, Joan Kristin/PÖRKSEN, Bernhard (Hrsg.): Grenzgänger. Formen des New Journalism. Wiesbaden: VS Verlag, 2004. S. 55

¹⁷⁰ Vgl. Ebda S. 56

¹⁷¹ Vgl. Ebda S. 56

¹⁷² Ebda S. 56

4.5.2. Transparente Subjektivität

Der New Journalism führte den Nachweis, dass exakt recherchierte Fakten auf eine interessante Weise präsentiert werden können. Es standen daher zwei Definitionen von Objektivität gegenüber¹⁷³:

- Established Journalism: Die Objektivität beruht auf Ausgewogenheit und Repräsentativität.
- New Journalism: Die Objektivität beruht auf authentischer, persönlicher und facettenreicher Erfahrung.

Die Objektivität des Established Journalism hat den Vorteil, Parteilichkeit zu verhindern, zu raschen Entscheidungen verhelfen zu können und schützt die Journalisten vor den Konsequenzen ihrer Berichterstattung. Problematisch dabei ist aber, dass die Journalisten von der Analyse und der notwendigen Erklärung der Zusammenhänge abgehen und damit kritische Berichterstattung erschwert wird. „Die Imperative des „Objective Reporting“ erleichterten organisierten Interessen des Staates und der Wirtschaft ihre Arbeit.“¹⁷⁴

Der New Journalism hingegen versucht, durch Offenlegung der Subjektivität des Autors und dessen Integration in die Berichterstattung, eine neue Qualität von Objektivität zu erreichen. Zusammenhänge können leichter nachvollziehbar gemacht werden, Fakten verlieren ihre Abstraktheit. „Die Mischung von literarischen und journalistischen Qualitäten können die Leistungsfähigkeit der Vermittlung erhöhen.“ Die Beschreibung von Hintergründen, Gefühlen, Motiven und Situationen können den Rezipienten ein stimmiges Bild geben. Das Problem hierbei ist, dass unterschiedliche Reporter unterschiedliche Interpretationen liefern können. „Die Objektivierung ist dort möglich, wo Fakten zu recherchieren sind, aber nicht bei der Story selbst“.¹⁷⁵

¹⁷³ Vgl. Haas, Hannes: Fiktion, Fakt und Fake? in BLEICHER, Joan Kristin/PÖRKSEN, Bernhard (Hrsg.): Grenzgänger. Formen des New Journalism. Wiesbaden: VS Verlag, 2004. S. 57

¹⁷⁴ Ebda S. 57

¹⁷⁵ Vgl. Ebda S. 58

4.5.3. Voice – das Reporter-Ich

Ein charakteristisches und sehr häufig eingesetztes Stilmittel des New Journalism ist die Verwendung eines Identifikations-Charakters, eines sogenannte „Reporter-Ichs“. Damit ist eine Figur gemeint, die in den meisten Fällen der Autor selbst ist, durch dessen Augen, Ohren, Nase aber auch dessen Verständnis von der Welt man die präsentierten Geschichten nacherleben konnte. Die Bedeutung der Subjektivität in der Arbeit als New Journalist war auch allen Vertretern bewusst, dennoch wählten nicht alle das Reporter-Ich als Stilmittel. Wichtige Vertreter des Reporter-Ichs sind Autoren wie Joan Didion, Norman Mailer, Hunter S. Thompson oder John Gregory Dunne.¹⁷⁶

Doch das Reporter-Ich dient nicht nur als Identifikationsvehikel. Ein gekonnter Einsatz kann zu einer Objektivierung des Textes des New Journalists für den Leser führen. Durch gestalterische Stilmittel wie Nähe, Betroffenheit, Leidenschaft usw. erfährt der Leser einiges über die Welt des Ich-Erzählers. Durch die Brille dieses Reporter-Ichs kann der Rezipient die Subjektivität herausfiltern um zu objektiven Ereignissen zu kommen. Dadurch wird der Text einerseits spannender, andererseits durch die Benennung der Person und ihrer Einstellung zur Welt auch klarer, wie die Berichte und Meinungen des Autors einzuordnen sind.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Vgl. Ebda S61-62

¹⁷⁷ Vgl. Ebda S. 62

4.5.4. Immersion – Recherche als Feldarbeit

Im Gegensatz zu den alltäglich produzierten journalistischen Outputs, für die Agenturmeldungen und einige kurze eigenständige Recherchen herhalten, braucht der New Journalist mehr Zeit, um akribisch Daten und Material sammeln zu können. Außerdem muss sich der Autor mit der „Gruppe oder der Person, über die geschrieben werden soll, vertraut machen, ihren Alltag, ihr Umfeld kennenlernen, sich auf das Leben dieser Gruppen oder Personen einlassen, in dieses eintauchen (= immerse).“¹⁷⁸ Dies ist für den New Journalist deswegen von so großer Wichtigkeit, da er Bedeutungszusammenhänge nicht durch einfache Faktenrecherche erreichen kann. Um diese zu verstehen muss er sie entweder, je nach Thematik, selbst erfahren, oder zumindest in einem ausreichenden Maße recherchieren.

Für diese Form der Recherche und des „Eintauchens“ ist viel Zeit notwendig. Wochenlange, wenn nicht monatelange Feldarbeit kann das Ergebnis sein. Der ökonomische Faktor ist also von großer Bedeutung. Meistens sind es Freie Autoren oder die wenigen Stars, denen von ihrer Redaktion freie Hand und die Zeit gelassen wird, genügend Material zu sammeln.¹⁷⁹

Während bei groß angelegten Recherchen lediglich der Zeitfaktor und das Finanzielle eine Rolle spielt, ergibt sich beim genauen Kennenlernen von Personen, über die der New Journalist mehr in Erfahrung bringen will, auch ein ethisches Problem: Die Befragten müssen einerseits über die „teilnehmende Beobachtung“ des New Journalist Bescheid wissen, dass es sich um journalistische Befragungen handelt, und ihr Einverständnis zur Veröffentlichung geben, andererseits „muss darauf geachtet werden, dass bei der intimen Beschreibung des eigenen Lebens und der eigenen Rolle in einer Geschichte nicht derselbe Grad an Intimität auch zur Beschreibung anderer, die in dieser Geschichte vorkommen, verwendet wird.“¹⁸⁰ Zumindest darf dies nicht ohne das Einverständnis der Betroffenen passieren.

Für den Rezipienten ist die Immersion von großem Wert, denn:

Die zeit- und arbeitsintensive Methode oder Immersion bestimmt auch den Aufbau und die Konstruktion der Reportage. Die damit verbundene Quellen- bzw. Verfahrenstransparenz macht die Herkunft der Eindrücke und Informationen und damit auch die Interpretationen des Autors nachvollziehbar, sie verleiht Authentizität, Originalität und Wert. Der Leser wird durch die Rekonstruktion der Recherche in diese miteinbezogen, sie bietet sich als roter Faden für die Architektur der Story an und schafft so Rahmen und Zusammenhang für die Fakten.¹⁸¹

¹⁷⁸ Vgl. Ebda S. 60

¹⁷⁹ Vgl. Ebda S. 60

¹⁸⁰ Vgl. Ebda S. 61

¹⁸¹ Ebda S. 61

5. Übertragung der Kategorien des New Journalism auf die AV-Medien

New Journalism ist ein literarisch-journalistisches Genre. Dementsprechend ist es auch aus der Mischung von literarischen Stilmitteln mit journalistischen Methoden entstanden. So, oder so ähnlich, liest sich eine sehr verkürzte Zusammenfassung der Geschichte des New Journalism. Wenn man aber Gian-Luca Wallisch glaubt, dann dürfte der Film ebenso ein Ziehvater des New Journalism sein wie die Literatur. Dramaturgie, Perspektivenwechsel, überzeugende Charaktere und eine erzählerische Dynamik gehören genauso zum Repertoire wie ausgiebige und vertiefende Recherche. Diese Form des Schreibens, diese Techniken wurden vom Film entlehnt. Schnelle Schnitte, häufiger Perspektivenwechsel, eine rhythmische Bildstruktur, der Einsatz von verschiedenen Kamerapositionen, das alles sind Filmtechniken, die im New Journalism verbal umgesetzt wurden.¹⁸²

Was liegt also näher, als den Spieß wieder herumzudrehen. Was die New Journalists einst aus dem Film entlehnt hatten soll nun in entgegengesetzter Richtung passieren. Doch wie kann man feststellen, was New Journalism im audiovisuellen Medium, in diesem Fall ein Dokumentarfilm, bedeutet? Wie sieht er aus? Welche Vorgaben muss er erfüllen?

Für eine solche Umwandlung ziehe ich die Kriterien des New Journalism heran – Nachrichtenwert Zusammenhang, Transparente Subjektivität, das Reporter-Ich und die Immersion – und versuche äquivalente Beschreibungsmöglichkeiten zu finden, mit denen sich diese Kriterien auf AV-Medien übertragen lassen bzw. mit denen man Beispiele für diese Kriterien finden kann.

Natürlich wird für diese Übertragung kein Anspruch der Allgemeingültigkeit erhoben. Dies wäre bei der Vielzahl an dramaturgischen Möglichkeiten oder der ständig wachsenden Zahl der Stilmittel, die im Film verwendet werden, nicht angemessen.

Das Ziel der, in diesem Kapitel folgenden, Übertragung soll es sein, auf eine bestimmte Art und Weise nach Kriterien des New Journalism in einem Film suchen zu können.

¹⁸² Vgl. Lünenborg, Margreth: Regime der Wahrheit. Docu-Soaps als New Journalism im Fernsehen? In Bleicher/Pörkensen (Hrsg.): Grenzgänger. Formen des New Journalism. Wiesbaden: VS Verlag, 2004. S. 398

5.1. Zusammenhang

Wie im Kapitel Nachrichtenwert Zusammenhang (4.5.1.) bereits beschrieben wurde, grenzt sich der New Journalism vom etablierten Journalismus vor allem durch seine Art zu erzählen, also mit Hilfe seiner Narrationstechniken, ab. Ein weiterer Unterschied war auch meist die Länge der Werke (im Unterschied zu alltäglichem Journalismus) und die Stilmittel, die zur Unterstützung der Erzählung in die Geschichten eingeflochten wurden, bei der die New Journalists sich bei einem weitaus größeren Repertoire bedienen konnten als die Vertreter eines objektiven Journalismus.

- Narration/Dramaturgie
- Länge der Arbeit
- Filmische Stilmittel

sind also die entscheidenden Kategorien, mit denen der Nachrichtenwert Zusammenhang hergestellt werden kann und die operationalisiert werden müssen.

- Narration/Dramaturgie

Knut Hickethier beschreibt in seinem Buch „Film- und Fernsehanalyse“ Filmhandlung per se als dramatisches Geschehen, bei dem Figuren „innerhalb eines begrenzten Spielfelds, innerhalb eines Raums, geprägt durch Konflikt und Lösung“ handeln.¹⁸³ Die Dramaturgie bezeichnet er dabei als strukturierende Form.

Im Weiteren beschreibt er die verschiedensten Formen der Filmdramaturgie, die sich seit dessen Entstehen entwickelt haben.¹⁸⁴

Für die vorliegende Arbeit scheint es aber sinnvoller, sich auf eine spezielle Form der Dramaturgie zu konzentrieren, da bei der Überprüfung von Moores Film nicht die Frage welche Form der Filmdramaturgie, sondern ob er überhaupt eine Form der Filmdramaturgie, die aus der Filmtheorie stammt, anwendet.

Hierfür wird die Theorie von Syd Field, das sogenannte „Paradigma von Syd Field“, ausgewählt, da es mir im Bezug auf Michael Moore am passendsten scheint.

¹⁸³ Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart: Metzler, 1996. S. 117

¹⁸⁴ Vgl. Ebda S. 118

Das Paradigma gibt eine klare Struktur für einen Film vor. Field unterteilt den Handlungsaufbau in drei Akte, wobei jedem Akt eine spezifische dramatische Funktion zukommt. Field, der lange Zeit als Drehbuchlektor gearbeitet hatte, nimmt das Schreiben eines Drehbuchs als Grundlage für seine Theorie. Drehbücher für Spielfilme haben in der Regel einen Umfang von 120 Seiten, was bei einer durchschnittlichen Spielfilmlänge von zwei Stunden eine Seite des Drehbuchs mit einer Minute des Films gleichsetzt.¹⁸⁵

Der Aufbau sieht folgendermaßen aus:

Anfang	Mitte	Ende
1. Akt	2. Akt	3. Akt
<hr/>		
Exposition	Konfrontation	Auflösung
Min. 01 – 30	Min. 30 – 90	Min. 90 – 120
	Plot Point 1	Plot Point 2
	Min. 25 – 27	Min. 85 - 90

Bei dem Paradigma handelt es sich aber um eine grobe zeitliche Einteilung der Struktur die nicht minutiös genau stimmen muss. Schließlich sind ja auch die wenigsten Filme genau 120 Minuten lang.

Im ersten Akt eröffnet die Exposition das dramaturgische Grundmuster der Geschichte. Wichtige Charaktere werden eingeführt, die Grundsituation der Handlung etabliert. Die Exposition dient der Einstimmung auf das Ziel der Handlung. Der Zuseher soll dadurch bereits ein mögliches Ende vorhersehen. Field geht bei der Exposition davon aus, dass sie etwa ein Viertel der Zeit des Films in Anspruch nimmt. Das Ende des ersten Akts wird mit einem sogenannten Plot Point eingeläutet. Dies ist ein dramaturgischer Stilgriff, der in die Geschichte eingreift und sie in eine bestimmte, andere Richtung lenken soll.¹⁸⁶

Der zweite Akt beschäftigt sich größtenteils mit der Konfrontation. Dieser Akt ist der längste und dauert etwa zwei Viertel der gesamten Länge. In ihm wird der Grundkonflikt ausgetragen. Den zweiten Akt zeichnet aus, dass er in sich geschlossen ist, also auch alleine für sich

¹⁸⁵ Vgl. Penninger, Johannes: Filmdramaturgische Strukturen. Wien, Universität Wien, 2000. S. 111

¹⁸⁶ Vgl. Ebda S. 111-112

stehen könnte. Er unterteilt sich selbst noch einmal in zwei Handlungshälften, die beide ungefähr gleich lange sind. Sid Field beschreibt den Sinn des zweiten Aktes so:

Die Basis jeder dramatischen Handlung ist der Konflikt. Es gilt also das Grundbedürfnis der Hauptfigur zu definieren, das heißt, herauszufinden, was sie im Verlauf der Drehbuchhandlung erreichen will, was ihr Ziel ist. Dann erst kann man Hindernisse erfinden, die überwunden werden müssen. So entsteht Konflikt.¹⁸⁷

Die erste Hälfte des zweiten Aktes ist dem Erkenntnisprozess der Hauptfiguren gewidmet. Der Wissensstand wird erweitert, um sich der Möglichkeit einer Lösung für den gestellten Konflikt anzunähern. Dieser Teil endet mit einem inhaltlichen Höhepunkt, der dann in den zweiten Teil des zweiten Aktes mündet. Dabei wird ein dramatischer Richtungswechsel markiert. Bei diesem Höhepunkt, dem sogenannten Midpoint (oder auch die Mitte), ist erstmals das Subjekt der Geschichte deutlich zu erkennen. Die Hauptfiguren gelangen zur zentralen Erkenntnis was das Ziel der Handlung sein könnte. Jede weitere Handlung wird danach von dieser Erkenntnis geprägt.¹⁸⁸

Nach dem Erkenntnishöhepunkt in der Mitte wird der dramaturgische Handlungsablauf vorangetrieben, die Hauptfiguren versuchen nun mit ihrem Wissen die Konflikte, denen sie sich stellen müssen, zu überwinden. Da der zweite Akt in sich geschlossen funktionieren muss, erachtet Field es als wichtig, dass die Handlung durch sogenannte Pinches zusammengehalten wird. Dies sind Schlüsselszenen die während des gesamten zweiten Aktes eingesetzt werden können, um einen dramatischen Wendepunkt im Aufbau herzustellen.¹⁸⁹

Im dritten Akt, der wie die Exposition etwa ein Drittel der Zeit beansprucht, wird die Handlung der Geschichte aufgelöst. Der dritte Akt wird ebenfalls mit einem Plot Point am Ende des zweiten Aktes eingeläutet. Ein guter Schluss löst laut Field die Geschichte auf und macht sie für den Zuschauer begreiflich. Er nennt drei Möglichkeiten für einen Schluss: „Das Happy End, den offenen Schluss, oder einen tragischen Ausgang.“¹⁹⁰

Auf diese Struktur hin soll „Sicko“ in der Filmanalyse überprüft werden. Sollte der Film von Moore ungefähr dieser Struktur, die in der Reflexion von Spielfilmen entstanden ist, entsprechen, wäre das ein deutlicher Hinweis auf die Erfüllung des New-Journalism-Kriteriums Zusammenhang.

¹⁸⁷ Field, Syd in Penninger, Johannes: Filmdramaturgische Strukturen. Wien, Universität Wien, 2000. S. 112

¹⁸⁸ Vgl. Penninger, Johannes: Filmdramaturgische Strukturen. Wien, Universität Wien, 2000. S. 112-113

¹⁸⁹ Vgl. Ebda S. 113

¹⁹⁰ Vgl. Ebda S. 113

- Länge der Arbeit

Die Länge der Arbeit hat bei den New Journalists des vergangenen Jahrhunderts insofern eine Rolle gespielt, als dass für kurze Zeitungsartikel der Aufwand für den Einsatz von New Journalism zu groß gewesen wäre. Deswegen waren Formen des New Journalism vor allem in Magazinen oder später auch in Form der Nonfiction-Novels zu finden.

Der Übertrag auf die AV-Medien erscheint filmanalytisch kaum sinnvoll. Der Vergleich zwischen einem Zeitungsartikel und einem Buch gleichzusetzen mit dem Vergleich eines Nachrichtenbeitrags und einem Film bzw. Dokumentarfilm scheint mir hier ausreichend. Zur Überprüfung sollte also lediglich die Länge der Dauer des Filmes herangezogen werden, wobei hier eine Standardfilmlänge von mindestens 90 Minuten als ausreichend erachtet wird.

- Filmische Stilmittel

Lothar Mikos schreibt den filmischen Stilmitteln eine wichtige Funktion im Bezug auf den Inhalt, die Dramaturgie und der Inszenierung der Protagonisten eines Films zu. Obwohl diese immer zusammenwirken, unterteilt er sie in folgende Elemente:

- Kamera
- Licht
- Montage
- Ausstattung
- Ton / Sound
- Musik
- Spezialeffekte¹⁹¹

Da der Einsatz der meisten dieser Stilmittel in jedem Film notwendig ist – ohne Kamera etwa gibt es keinen Film – und es außerdem für jedes dieser Elemente eine Unzahl an Möglichkeiten des Einsatzes gibt, soll die Analyse darauf beschränkt werden, nur eine Auswahl an angewandten Stilmitteln zu beschreiben, die eine besonders offensive und offensichtliche Funktion haben. Außerdem muss erwähnt werden, dass der Einsatz von filmischen Stilmitteln nicht allein für das Kriterium Zusammenhang wichtig ist. Die Stilmittel sollen deswegen als eigener Punkt analysiert werden. Die Auswahl soll nach einer Methode vorgenommen werden, die im Kapitel 6.1. näher beschrieben wird.

¹⁹¹ Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK, 2003 S. 182

5.2. Transparente Subjektivität

Die einfachste Form Subjektivität zu transportieren und zu analysieren funktioniert bei einem Film über die Rolle des Erzählers. Wie dieser eingesetzt wird bzw. wie die Figur des Erzählers auftritt, wenn es überhaupt eine Figur gibt, kann darüber entscheiden, welcher Grad der Subjektivität erreicht wird.

Laut Katharina Steiner kann man über den Erzähler im Film sagen, dass

- er eine vermittelnde Position im Kommunikationsmodell einnimmt.
- er sich in einer Filmerzählung durch einen bestimmten „Blick auf die Dinge“ zu erkennen gibt. Dieser wird hauptsächlich von der Position der statischen oder bewegten Kamera zum Objekt und der Montage der Bilder und Töne zu einem organisierten Diskurs bestimmt.
- er in nicht-fiktionalen Diskursen mit dem Autor identisch ist.¹⁹²

Eine genauere Einteilung kann man vornehmen, wenn man die verschiedenen Erzähltypen die es in Dokumentarfilmen gibt, näher betrachtet. Es gibt:

- den „nüchterne Erzähler“
- den „expressive Erzähler“
- den „Reporter-Erzähler“
- den „investigativen Erzähler“
- den „Protagonisten-Erzähler“
- den „autobiographischen Erzähler“
- den „fiktionalisierten Erzähler“¹⁹³

Der „nüchterne Erzähler“ ist für die Analyse gänzlich ungeeignet, da es sich hierbei um einen Prototyp eines objektiven und neutralen Erzählers handelt.¹⁹⁴

Auch der „expressive Erzähler“ ist für die Analyse von Transparenter Subjektivität nicht geeignet, da es sich hierbei um einen Typ handelt, da er lediglich den Bildinhalt mit seinem Kommentar mit zusätzlicher Bedeutung ausstattet und in keinster Weise über seine Person Inhalte vermittelt.¹⁹⁵

¹⁹² Steiner, Katharina: Der Seiltanz der Filmmacher. Inszenierung von Glaubwürdigkeit im Genre Dokumentarfilm. Wien: Universität Wien, 2005. S. 95

¹⁹³ Vgl. Ebda S. 96-100

¹⁹⁴ Vgl. Ebda S. 96

¹⁹⁵ Vgl. Ebda S. 97

Der „Reporter-Erzähler“ tritt im Dokumentarfilm nur als Interviewer auf. Er steht zwar hierarchisch über den anderen Beteiligten, was ihm eine gewisse Deutungshoheit verschafft, charakterlich, als Figur, wird dieser Erzählertyp aber nicht näher beschrieben. Somit ist auch hier ein Einsatz als New Journalist unmöglich.¹⁹⁶

Der „investigative Erzähler“ scheint der erste zu sein, der in den New Journalism passen könnte. Dieser Erzähler begibt sich als Hauptfigur des Films auf die Suche nach Antworten zu zeitgeschichtlichen Themen. Typisch für diese Form der Erzähltechnik ist die Suche nach anderen Erzählern, die meist als Zeitzeugen fungieren. Diese stehen in der Interviewsituation auf der gleichen Stufe mit dem „investigativen Erzähler“. Aber auch hier bleibt das thematisch-inhaltliche im Vordergrund, ohne dass der Erzähler viel von sich preisgibt.¹⁹⁷

Der „Protagonisten-Erzähler“ ist für die Analyse ungeeignet, da der Autor und die im Film auftretende Erzählerfigur zwei verschiedene Personen.¹⁹⁸ Diese Form wäre für den New Journalism lediglich dann geeignet, wenn ein New Journalist ein Selbstporträt produzieren würde.

Der „fiktionalisierte Erzähler“ fingiert Erzählsituationen, er imitiert lediglich dokumentarische Erzählsituationen.¹⁹⁹ Damit schließt er sich ebenfalls für den New Journalism aus, da dieser zwar seine Fakten inszenieren darf, diese jedoch nicht erfindet.

Beim „autobiographischen Erzähler“ verbindet sich die Hauptfigur mit dem Autor zu einer Person. Der Filmemacher ist selbst Protagonist vor der Kamera. Zwei besondere Merkmale zeichnen diesen Erzählertypen aus:

Der autobiographische Erzähler ist im gleichen Augenblick einer, der erzählt, und einer der etwas erlebt. Narration und Geschichte sind ineinander zeitlich verstrickt, finden gleichzeitig statt. Der „autobiographische Erzähler“ ist außerdem vor allem dadurch gekennzeichnet, dass er, ohne je um seine Glaubwürdigkeit fürchten zu müssen, auch extreme Innenperspektiven darstellen kann, denn schließlich handelt es sich ja um seine eigenen Bewusstseinsinhalte.²⁰⁰

Dieser Erzähltyp ist der einzige, der die Subjektivität durch alle Ebenen zulässt und somit für den New Journalism relevant ist. Gedanken, Auftritt vor der Kamera und Sprache aus dem Off sind möglich. Bei der Filmanalyse soll überprüft werden, ob Moore sich des Typus des „autobiographischen Erzählers“ bedient.

¹⁹⁶ Vgl. Ebda S. 98

¹⁹⁷ Vgl. Ebda S. 98

¹⁹⁸ Vgl. Ebda S. 99

¹⁹⁹ Vgl. Ebda S. 100

Mit der Erkenntnis, dass New Journalists als „autobiographische Erzähler“ in Dokumentarfilmen erkannt werden können, ist die Operationalisierung aber noch nicht abgeschlossen. Entscheidend ist, welche Stilmittel in Filmen gefunden werden können, um die Einteilung vorzunehmen.

Alexandra Hissen bietet einige Vorschläge an Stilmitteln, mit denen Subjektivität im Dokumentarfilm transportiert werden kann:

- On-camera Appearance des Regisseurs
- Voice over-Kommentar
- Interviews
- Der Einsatz von Schnitt und Musik²⁰¹

Auf die On-camera Appearance soll hier nicht näher eingegangen werden, da sie besser in das folgende Kapitel, das sich mit dem Reporter-Ich beschäftigt, passt.

Beim Voice over-Kommentar unterscheidet Hissen zwischen der autoritären Form der „Voice-of-God“, die im Reportagestil kommentiert und einen Absolutheitsanspruch vermittelt, und der des personalisierten Voice over-Kommentars. Bei diesem „tritt der Erzähler als subjektiver Beobachter, Augenzeuge oder sogar am Geschehen Beteiligter auf und lässt diesen Umstand in seinen Kommentar einfließen“.²⁰²

Interviews sind ein in Dokumentarfilmen häufig eingesetztes Stilmittel. Damit soll Authentizität vermittelt werden, den Aussagen der Interviewten wird dabei oft eine höhere Glaubwürdigkeit unterstellt als dem Kommentar. Hissen weist aber darauf hin, dass Interviews sehr wohl dazu dienen können, die eigene Sichtweise darzustellen. Dies kann sowohl bei dem Interview selbst geschehen, als auch im Schneiderraum. Bei Moore stellt Hissen fest, dass dieser häufig die Zuseher durch Interviews lenkt, indem er Zwischenschnitte und Fragestellungen einsetzt, um dem Interview in seiner Präsentation seinen Stempel aufzudrücken.²⁰³

Der Einsatz von Schnitt und Musik zur Subjektivierung des dargestellten Materials ist bei Moore häufig zu finden. „Er kommentiert durch Cross-cuttings, stellt widersprüchliche

²⁰⁰ Ebda S.99-100

²⁰¹ Vgl.: Hissen, Alexandra: Bowling for more than Columbine. Subjektivität und Wahrhaftigkeit in den Filmen von Michael Moore. Trier: WVT, 2004. Inhaltsverzeichnis

²⁰² Vgl. Ebda S. 47

²⁰³ Vgl. Ebda S. 51

Szenen einander gegenüber und unterlegt sie oftmals mit Musikstücken, die ironisierend wirken.²⁰⁴ Auch der Einsatz von sogenanntem Found-Footage oder News-Footage ist eine Spezialität bei Moore, mit der er von ihm gewünschte Effekte beim Zuschauer steuern kann. Und auch der Einsatz von Musikstücken, die nicht nur Hintergrund sein sollen, sondern direkt die gezeigten Bilder kommentieren sollen, werden häufig von Moore verwendet.²⁰⁵

Nun ließe sich diese Liste wohl endlos fortsetzen. So ziemlich jede Form des filmischen Stilmittels kann dazu verwendet werden, Realität zu konstruieren – dafür ist sie im Spielfilm auch da. Da es also keinen Sinn macht, hier dutzende Stilmittel aufzuzählen, soll allgemein darauf hingewiesen werden, dass filmische Stilmittel nach der Form wie sie vorgefunden werden in die Analyse einfließen sollen. Denn es ist klar, dass der Einsatz filmischer Stilmittel geradezu als spezifisch für den New Journalism im Film gewertet werden kann, da dasselbe ja mit literarischen Stilmitteln im Printjournalismus gemacht wurde. Der Einsatz der genannten Stilmittel soll in der Analyse als Bestätigung für den New Journalism im Film gewertet werden.

²⁰⁴ Ebda S.59

²⁰⁴ Vgl. Ebda S. 62-63

5.3. Voice – Reporter-Ich

Das Reporter-Ich kann im Film in erster Linie durch die sogenannte „On-camera Appearance“ verwirklicht werden. Mit dieser Vorgehensweise ist es möglich, seinen eigenen subjektiven Standpunkt zu betonen. Indem der Protagonist die Zuschauer mit auf seine Recherche-Touren nimmt, suggeriert Moore dem Publikum dabei zu sein, wenn er zu seinen Erkenntnissen kommt. Dies unterstützt die Aussagen und Thesen des Autors, da der Zuschauer alle Erfahrungen und Gespräche unmittelbar miterlebt. Auf diese Weise kann die Richtigkeit von Fakten nicht nur behauptet, sondern auch glaubhaft demonstriert werden.²⁰⁶

Dieses Kriterium lässt sich recht einfach erfassen und damit operationalisieren. Beim Reporter-Ich geht es im New Journalism um die Präsenz des Autors in der Story. Alle Passagen, die den Protagonisten in einer Situation zeigen, in der er nach Antworten zu seinem gestellten Thema sucht, kann man durchaus zur Analyse im Bezug auf New Journalism heranziehen. Die Präsenz des Autors lässt sich dann auch insofern einfach überprüfen, weil sie quantifizierbar ist. Man kann einfach die Anzahl der „On-camera Appearances“ des Protagonisten zählen und daraus den Schluss ziehen, ob der Film dem Kriterium des Reporter-Ichs entspricht.

²⁰⁶ Vgl. Ebda S. 43

5.4. Immersion

Die Immersion ist wahrscheinlich das am schwierigsten zu operationalisierndste Kriterium des New Journalism, weil sie sich auf die Arbeit bezieht, die im Vorfeld der Filmproduktion bzw. auch währenddessen stattfindet, aber nur äußerst selten im Dokumentarfilm selbst thematisiert wird.

Eine Möglichkeit wäre, dieses Kriterium nicht zu operationalisieren und sich auf die These zu stützen, dass im Dokumentarfilm generell „in ein Thema eingetaucht“ wird. Dass das Geschehen von einem Filmemacher mit der Kamera über längere Zeit beobachtet und verfolgt und danach am Schneidetisch rekonstruiert wird.²⁰⁷ Gegen diese These sprechen aber Filme, die lediglich wiedergeben, was sich vor der Kamera ereignet.

Eine weitere Möglichkeit wäre, den Filmemacher zu fragen, in welchem Ausmaß er Zeit in die Recherche investiert hat. Ob er sich tiefergehend mit dem behandelten Thema auseinandergesetzt hat. Wenn man Glück hat, dann veröffentlicht der Filmemacher ein Buch aus dem hervorgeht, wie viel Arbeit hinter seinem Film steht:

Man geht mit hunderten Stunden an Filmmaterial in den Schneiderraum und muß dann entscheiden, wie die Story aussieht, und sie konstruieren – sprich schreiben. Dieses Karren-vor-dem-Pferd-System bedeutete, daß Dokumentarfilme in gewisser Weise eine größere Herausforderung darstellen als Spielfilme, bei denen der Autor den Akteuren einfach sagt, was sie sagen sollen. Wir können George Bush nicht sagen, was er sagen, oder John Ashcroft, was er singen soll. Aber was wir mit dem tun, was gesagt *wurde*, erfordert viel Feinarbeit, weil wir festlegen müssen, was wo in die Geschichte hineinpaßt, die wir eigentlich erzählen wollen. Anschließend wird das alles mit der Erzählung verwoben, die ich schreibe. Das ist ein Prozeß, der höchste Gewissenhaftigkeit erfordert und Monate und manchmal sogar Jahre in Anspruch nimmt.²⁰⁸

Da laut Hannes Haas die Methode der Immersion auch den Aufbau und die Konstruktion des Werkes mitbestimmt²⁰⁹, ist es vielleicht möglich, aus dem Kontext der Struktur des Films auf das Kriterium Immersion zu schließen. Die Operationalisierung erscheint mir in diesem Falle am ehesten über eine quantitative und deskriptive Analyse der Vielfalt der Zugänge zu dem gewählten Thema.

²⁰⁷ Vgl. Grassl, Monika: Das Wesen des Dokumentarfilms. Möglichkeiten der Dramaturgie und Gestaltung. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2007. S.32

²⁰⁸ Moore, Michael: Fahrenheit 9/11. Das Buch. München: Piper, 2004. S. 21

²⁰⁹ Vgl. Haas, Hannes: Fiktion, Fakt und Fake? in Bleicher/Pörkensen (Hrsg.): Grenzgänger. Formen des New Journalism. Wiesbaden: VS Verlag, 2004. S. 61

6. Filmanalyse von „Sicko“

6.1. Methode der Filmanalyse nach Mikos

Die Filmanalyse des Films „Sicko“ von Michael Moore wird hier grundsätzlich nach der Methode der Operationalisierung, die Lothar Mikos in seinem Buch „Film- und Fernsehanalyse“ beschreibt, ausgerichtet. Die Operationalisierung hat nach Mikos das Ziel, „die prinzipiell endlose Analyse unter den gegebenen Bedingungen endlich und durchführbar zu machen“.²¹⁰

Mikos schreibt weiter, dass bei jeder Filmanalyse vier Grundoperationen grundlegend sind:

- Beschreiben
- Analysieren
- Interpretieren
- Bewerten²¹¹

Mikos schlägt konkrete Arbeitsschritte vor, die leicht modifiziert für diese Arbeit sinnvoll erscheinen. Es sind diese:

1. Entwicklung eines allgemeinen Erkenntnisinteresses
2. Anschauung und Eingrenzung des Materials
3. Theoretische Reflexion
4. Konkretisierung des Erkenntnisinteresses und der Fragestellungen
5. Festlegung der Hilfsmittel
6. Beschreibung der Datenbasis
7. Analyse der Daten
8. Auswertung und Interpretation
9. Bewertung²¹²

Das grundsätzliche Erkenntnisinteresse bestand von Anfang an darin, die Filme von Michael Moore in theoretischer Sicht einordnen zu können. Im Zuge dieser Arbeit wurde festgestellt, dass Moores Filme zwar als Dokumentarfilme beschrieben werden, jedoch eine genaue Einteilung im wissenschaftlichen Diskurs nicht stattfindet. Die Frage bleibt also offen. In weiterer Folge wurde versucht, den New Journalism als mögliche theoretische Einteilungsform für die Filme von Moore zu beschreiben. Die Kriterien die für eine

²¹⁰ Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK, 2003 S. 72

²¹¹ Vgl. Ebda S. 74

Beantwortung notwendig sind, wurden zwar herausgearbeitet, jedoch haben diese nur für Formen des Printjournalismus Gültigkeit. In weiterer Folge wurde in Kapitel 5 versucht eine Übertragung der Stilmittel von Print auf AV-Medien vorzunehmen. Dieser Versuch dient als Operationalisierung der Kriterien für die Filmanalyse. Konkret ergaben sich daraus folgende Fragestellungen und Kriterien, mit Hilfe derer eine Überprüfung stattfinden kann:

1. Verwendet Moore eine Form der Dramaturgie, die dem Kriterium Zusammenhang des New Journalism entspricht?
2. Verwendet Moore den Typus des „autobiographischen Erzählers“, um dem Kriterium Transparente Subjektivität des New Journalism zu entsprechen?
3. Verwendet Moore das Stilmittel der On-camera Appearance, um dem Kriterium Reporter-Ich des New Journalism zu entsprechen?
4. Wird aus dem Kontext der Struktur des analysierten Filmes klar, ob Moore dem Kriterium Immersion des New Journalism entspricht?

Weiters ist auch die Verwendung der technischen Stilmittel Schnitt, Voice-Over Kommentar und Musik anhand der im Filmprotokoll angeführten Kategorien zu analysieren. Da sich diese Stilmittel aber über die Grenzen der einzelnen Kriterien bewegen, aber für die Erkenntnis, ob man den analysierten Film dem New Journalism zuordnen kann, wichtig ist, sollen diese Stilmittel eigens dahingehend untersucht werden, ob und wie sie eingesetzt werden.

Überprüft sollen die Fragen 2, 3 sowie die Stilmittel anhand von Szenen, die exemplarisch ausgewählt werden und stellvertretend für andere stehen können. Sollten die Szenen die nötigen Stilmittel enthalten, entspricht dies einer positiven Beantwortung der Fragen. Die Begrenzung der Auswahl ist notwendig, da eine komplette Analyse des vorhandenen Datenmaterials die Arbeit in ihrem Umfang sprengen würde.

Um die gewählten Szenen zu finden und in einem ersten Schritt erkennen zu können, wurden ein Sequenzprotokoll und ein Filmprotokoll erstellt. Das Sequenzprotokoll gibt eine Betitelung der Sequenz, eine kurze Beschreibung der Inhalte und die Zeitangaben wieder. Im Filmprotokoll wurden die Stilmittel Filmausschnitte, News/Found-Footage, Animation und On-camera Appearance zeitlich und mit einer kurzen Beschreibung festgehalten.

²¹² Vgl. Ebda S. 75

Diese beiden Protokolle sollen durch die Zeitangaben und Kurzbeschreibungen eine Lokalisierung der jeweiligen Analysegegenstände ermöglichen. Die Zeitangaben decken sich mit den Zeitangaben auf der gesichteten DVD. Die Protokolle befinden sich im Anhang dieser Arbeit.

Die exemplarisch analysierten Szenen werden im Lauftext genau beschrieben, bevor die Analyse im Bezug auf die erforderlichen Stilmittel durchgeführt wird. Da Moore häufig sehr schnelle Schnittfolgen hintereinander montiert ist es nicht sinnvoll, ganze Szenen mit Hilfe eines Einstellungsprotokolls zu beschreiben.

Die Beantwortung der Frage 4 soll mit Hilfe einer Strukturanalyse erfolgen, die auf das Sequenzprotokoll zurückgreift und auf die strukturelle Inhaltsangabe mit der Frage 1 beantwortet wird. Da damit sowohl eine Beschreibung, als auch eine grobe Struktur des Films zu finden ist, sollte es möglich sein, die Frage nach der Immersion zu beantworten.

Bei der Beantwortung der Frage 1 muss die Analyse wieder anders vorgenommen werden. Da hier der gesamte dramaturgische Zusammenhang des Filmes überprüft werden soll, gibt es hier keine exemplarischen Szenen. Der komplette Film wird auf das Paradigma von Syd Field hin überprüft. Diese soll im Rahmen einer inhaltlichen Beschreibung und Einteilung der von Field vorgeschlagenen Strukturen erfolgen. Sollte Michael Moores Film „Sicko“ eine Struktur aufweisen, die mit Fields Theorie kompatibel ist, kann die Frage als positiv beantwortet werden.

Die Analyse wurde auf Grund der Sichtung und Anschauung des Films „Sicko“ von Michael Moore auf DVD vorgenommen. Der Film wurde auf einem handelsüblichen DVD-Player abgespielt. Die Zeitangaben wurden direkt vom Display übernommen.

6.1.1. Nachrichtenwert Zusammenhang

In diesem Kapitel wird der Inhalt des Films dargelegt und gleichzeitig nach der Struktur des Paradigmas von Syd Field analysiert.

1. Akt (00:18 – 28:54)

Der Film beginnt mit einer öffentlichen Rede von George W. Bush der erzählt, dass zu viele Ärzte aufhören zu praktizieren. In der Folge werden mehrere Beispiele von Nichtversicherten gezeigt, die wegen Unfällen hohe Arztrechnungen zahlen müssen, oder gar nicht zum Arzt gehen, weil sie es sich nicht leisten können, am privaten Krankenversicherungssystem der USA teilzunehmen. Danach zeigt Moore, der bereits als sichtbarer Kommentator von Anfang an zu hören ist, mehrere Beispiele von Versicherten, deren Krankenversicherungen nicht für die hohen Behandlungskosten aufkommen und die deswegen in Existenznöte geraten. Danach kommen mehrere Beispiele von Menschen, die wegen körperlicher Merkmale nicht versichert wurden und von Personen, die trotz Versicherung die notwendigen medizinischen Leistungen nicht bezahlt bekommen.

Zur weiteren Erklärung der Missstände im amerikanischen Krankenversicherungssystem interviewt Moore eine Mitarbeiterin einer Versicherung, die Anträge auf Krankenversicherung wegen körperlicher Merkmale oder Vorerkrankungen ablehnen musste. Hier wird eine Szene eingefügt, in der Moore, immer noch aus dem Off, erklärt, dass er sich um das Thema kümmern möchte. Dann folgen mehrere Szenen, in denen verschiedene Beispiele von Patienten, deren Versicherungen trotz schwerer Krankheiten wie etwa Gehirntumoren, die Zahlung der Behandlung verweigerten. In derselben Passage wird auch eine Patientin gezeigt, die sich nur durch den Einsatz ihres Anwalts gegen ihre Versicherung durchsetzen konnte und ihre Behandlung bezahlt bekam.

Danach kommt eine ehemalige medizinische Gutachterin einer privaten Krankenversicherung zu Wort, die die gängigen Praktiken zur Ablehnung von Versicherungsleistungen als unmoralisch kritisiert. Dann wird ein Interview mit einem ehemaligen Mitarbeiter einer Krankenversicherung, der als sogenannter „Hitman“ (Auftragskiller) mit kriminalistischen Methoden nach nicht angegebenen Vorerkrankungen von Versicherten forschte, um deren Versicherungsstatus abzuerkennen. Danach wird kurz die Geschichte eines Mannes gezeigt, der wegen der Weigerung der Versicherung, seine Behandlungskosten zu zahlen, starb. Im Anschluss folgt eine Szene, in der die bereits gezeigte ehemalige medizinische Gutachterin vor einem Kongressausschuss gegen die Praktiken der Versicherer aussagt.

Die Sequenz und gleichzeitig der Akt schließt mit den Bildern dieser Aussage, wobei Moore mit einem Voice-over Kommentar die Fragen stellt:

Wie ist es dazu gekommen, dass Ärzte bei Krankenversicherungsunternehmen tatsächlich für den Tod von Patienten verantwortlich sind?

Wer hat dieses System erfunden?

Wie hat das alles angefangen?

Wo kommt das eingeschränkte Gesundheitssystem her?

Analyse:

Der erste Akt kann im Sinne von Syd Field als Exposition betrachtet werden. Moore wird als Charakter etabliert, ebenso wie einige Patienten, die nicht in ihrer Person, sondern in ihrer Funktion als unzureichend versorgte Patienten eingeführt werden. Ebenso wird die Grundsituation der Handlung mit der Beschreibung katastrophaler Zustände im amerikanischen Versicherungssystem etabliert und die Einstimmung auf das Ziel der Handlung durch die erklärte Einmischung Moores dargelegt. Die Fragen am Ende der Exposition kann man als ersten Plot Point interpretieren, da sie darauf hinweisen, dass eine dramaturgische Wende zu erwarten ist, bei der Moore der Frage, warum das System so ist, nachgehen wird.

2. Akt, Teil 1 (28:55 – 1:09:21)

Der zweite Akt beginnt mit Archivaufnahmen, auf denen Richard Nixon zu hören ist, wie er während seiner Präsidentschaft Anfang der 70er Jahre des vergangenen Jahrhunderts über die Einführung des privaten Krankenversicherungssystems diskutiert und im Anschluss diese in einer öffentlichen Rede dem amerikanischen Volk mitteilt. Darauf folgen Bilder aus Nachrichtensendungen, die Bilder von überfüllten Krankenhäusern zeigen und Reporter, die über ein immer schlechter werdendes Gesundheitssystem berichten. Die Szene wird abgelöst von einer Foto- und News-Footage-Collage, in der die Anstrengungen des Präsidentenehepaars Clinton gezeigt werden, das Gesundheitssystem zu reformieren. In diese Szene werden Nachrichtenbilder vom Kampf von Mitgliedern der Republikanischen Partei der USA gegen diese Reform und Werbespots, bei denen vor einer kommunistischen Revolution gewarnt wird, die nach dieser Gesundheitsreform kommen würde, gezeigt.

In der Folge werden die hohen Gewinne der privaten Krankenversicherungsunternehmen gezeigt und wie diese sie nach Moores Meinung für Lobbying einsetzen, um noch mehr Gewinn zu machen und die Politiker, die das Geld in Form von Spenden oder hoch dotierten

Jobs annahmen und Gesetze im Sinne der Gesundheitslobby verabschiedeten. Die Sequenz endet mit der feierlichen Unterzeichnung eines eben solchen Gesetzes durch George W. Bush.

Die nächste Sequenz bricht stilistisch mit dem Vorangegangenen, die nur aus Nachrichtenbildern besteht, und zeigt eine krebskranke Frau, die sich in ihrem Auto auf den Weg nach Kanada macht, um dort illegal gratis behandelt zu werden. Die Szene wird abgelöst von einer News-Footage-Collage, in der Berichte und Statements von republikanischen Politikern gezeigt werden, die das kanadische Gesundheitssystem verteufeln.

Danach kommt Moores erster Auftritt vor der Kamera. Er spricht zuerst mit Verwandten und dann mit einem älteren Mann, die alle von horrenden Arztkosten berichten, die in den USA von ihnen verlangt wurden, nachdem sie sich dort verletzt hatten. Im Anschluss wird ein Kanadier gezeigt, der für dieselbe Behandlung, die sich in der Exposition ein Amerikaner nicht leisten konnte, keine Kosten entrichten musste. Darauf folgen mehrere Statements, die Moore im Warteraum eines kanadischen Krankenhauses aufnimmt, die erklären, dass Kanadier im Krankenhaus keine Rechnungen bezahlen müssen, da sie staatlich pflichtversichert seien. Damit schließt auch die dritte Sequenz.

Die Vierte Sequenz beginnt mit privaten Videoaufnahmen, die einen amerikanischen Touristen zeigen der sich in London verletzt und darauf hin gratis in einem Krankenhaus behandelt wird. Diese Information reicht Moore, um sich selbst ein Bild vom britischen Gesundheitssystem zu machen. Moore wird zuerst im Gespräch mit einem britischen Apotheker in dessen Apotheke in London gezeigt, in der Moore sich verblüfft gibt, da die Medikamente in seinen Augen so gut wie nichts kosten. Es folgen Szenen, in denen Moore ein britisches Krankenhaus aufsucht, um sich in Gesprächen mit Patienten zu überzeugen, dass die Briten wirklich keine Rechnungen im Krankenhaus bezahlen müssten, ganz im Gegensatz zu der üblichen Praxis in Amerika. Die Krankenhausszene endet mit dem sprachlich inszenierten Höhepunkt, dass man an der Kassa nicht nur keine Rechnungen bezahlen muss, sondern sogar Geld (Fahrtkostenersatz) erhält. Danach zeigt Moore eine ausgewanderte Landsfrau, die ihm von den Vorzügen des britischen Gesundheitssystems vorschwärmt und dass der Staat für alles aufkommt. Direkt darauf folgt ein sowjetischer Propagandafilm, der russische Arbeiter beim Einbringen der Ernte zeigt, während ein fröhlicher russischer Chor dazu singt. Nach kurzer Zeit geht der Film in einen Bilderteppich über, der amerikanische Berufsgruppen zeigt, die vom Staat bezahlt werden.

Der letzte Teil der Sequenz zeigt Moore im Interview mit Tony Benn, einem ehemaligen britischen Parlamentarier der Labour Party, der ihm die Entstehung des britischen Gesundheitssystems nach dem 2. Weltkrieg erklärt. Das Interview wird von einer Bildcollage über die Zerstörungen im 2. Weltkrieg und danach in England unterbrochen, zu der Moore die Fakten zur Entstehung aus dem Off erzählt. Bevor Tony Benn Moore dann noch die Vorzüge eines freien demokratischen Systems mit gesunden und wehrhaften Bürgern erklärt, werden noch zwei Szenen eingefügt, in denen die Überlegenheit des britischen Gesundheitssystems gegenüber dem amerikanischen gezeigt wird und ein Arzt, der sich trotz Bezahlung durch den Staat ein luxuriöses Leben leisten kann.

Vor Ende des ersten Teils des 2. Aktes werden nun noch zwei kurze Sequenzen eingefügt. In der ersten wird mit einer Bildercollage von Filmausschnitten und News-Footage das Leben von der Wiege bis zur Bahre und dessen harte ökonomische Wirklichkeit in Amerika satirisch nachgezeichnet. Die zweite Sequenz zeigt eine schwarze Frau, die in einer Interviewsituation erzählt, wie ihre Tochter gestorben war, weil das Krankenhaus, in dessen Notaufnahme sie geeilt war, ihre Versicherung nicht akzeptierte. Der erste Teil des zweiten Aktes schließt hier.

Analyse:

Der zweite Akt, der auch der längste ist, beschäftigt sich laut Field vor allem mit dem Konflikt. Dieser wird hier durch den Konflikt zwischen Republikanern und Demokraten beim Streit um die Reform des Gesundheitssystems dargestellt und durch die Gegenüberstellung verschiedener Systeme – das schlechte in Amerika gegenüber den guten in Kanada und Großbritannien. Ebenso wichtig ist in diesem Teil der Erkenntnisprozess der Hauptfigur, dessen Wissensstand erweitert wird, um sich einer Lösung des Konfliktes zu nähern. Dieser Prozess wird durch Moores Suche nach Antworten in Kanada und England dargestellt. Weiters tauchen im 2. Akt zwischendurch auch immer wieder sogenannte Pinches, Schlüsselszenen, auf, durch die die Handlung zusammengehalten wird. Die Zwischenszenen in der Mitte und am Ende des Aktteils, bei der Amerikaner Hilfe in Krankenhäusern suchen, können als solche gewertet werden. Der Aktteil schließt mit einem dramatischen Höhepunkt, dem Tod des Mädchens, der als Mid Point bezeichnet werden kann.

2. Akt, Teil 2 (1:09:22 – 1:29:20)

Der zweite Teil des 2. Akts beginnt mit einer sehr ähnlichen Geschichte wie der, die am Ende des ersten Teils stand. Unterschied hier: Das Mädchen überlebt. Als Grund für das

Überleben wird ein Fakt genannt: Die Mutter des Mädchens lebt in Frankreich, wo es keine Probleme mit der Krankenversicherung gibt. Darauf folgt ein Bildteppich über das Alltagsleben in Frankreich. Danach wird in einer Interviewsituation das Beispiel eines Franzosen dargelegt, der wegen einer schweren Krankheit aus den USA nach Frankreich zurückkehren musste, da er auf eine kostenlose Behandlung angewiesen war. Es wird gezeigt, dass der Mann wieder gesund wurde, weil die staatliche Krankenversorgung für seine Behandlung und sein Auskommen sorgte. Danach zeigt Moore einen Arzt in Frankreich, der die Vorzüge des französischen Gesundheitssystems gegenüber dem amerikanischen in einer Interviewsituation erklärt. In der nächsten Szene isst Moore mit Auslandsamerikanern in Frankreich zu Abend. Diese erzählen ihm von den kostenlosen medizinischen Behandlungen, die sie in Frankreich erhalten haben. Die Szene wird unterbrochen um Moore zu zeigen, wie er in der Nacht in Paris einen Notarzt zu mehreren Patienten begleitet, die dieser kostenlos behandelt. Bei der Fortführung des Abendessen-Gesprächs erfährt Moore von der kostenlosen Unterstützung junger Mütter in Frankreich, die diese vom französischen Staat erhalten. Moore zeigt sich hellauf begeistert und in der nächsten Szene finden wir ihn bei einer jungen Mutter zu Hause wieder, die von einem staatlich bezahlten Kindermädchen Unterstützung erhält. Darauf folgen Bilder von Protesten gegen Kürzungen im Bildungssystem und Gehaltskürzungen in Frankreich. Im Anschluss versucht Moore herauszufinden, ob das staatlich finanzierte Gesundheitssystem zu extrem hohen Steuern führt. Er tut dies, indem er eine französische Durchschnittsfamilie in ihrer Wohnung besucht und zu seinem Erstaunen feststellen muss, dass diese sich einer hohen Lebensqualität erfreuen. Bevor Moore Frankreich verlässt, läuft er noch sinnierend durch französische Straßen und beobachtet das harmonische Zusammenleben der Franzosen.

Danach gibt es wieder einen harten Szenewechsel. Der Film zeigt, wie obdachlose Frauen in Los Angeles von Krankenhäusern hinausgeworfen und vor Obdachlosenheimen abgeladen werden, da sie kein Geld für die Behandlung haben. Neben Bildern von Überwachungskameras, die diese Praxis zeigen, sieht man Bilder, die diese Frauen in ihrem erbärmlichen Zustand zeigen. Das Statement eines Vize-Präsidenten eines Krankenhauses, der diese Praxis rechtfertigt, wirkt darauf wie Hohn. Abgeschlossen wird der zweite Teil des 2. Akts durch einen Voice-over Kommentar von Moore, der zuerst über die Bilder der obdachlosen Frauen geht und dann über Bilder von nachbarschaftlicher Hilfe im ländlichen Raum der USA, bei dem er sich die Frage stellt, ob es in den USA noch Solidarität mit den Ärmsten gibt.

Analyse:

Der zweite Teil des 2. Aktes beginnt mit der positiven Lösung eines Problems, an dem am Ende des ersten Teils eine Protagonistin „gescheitert“ ist, nämlich der Erhaltung des Lebens eines kleinen Mädchens trotz Krankheit. Dies entspricht Fields Theorie in der er sagt, dass im zweiten Teil des 2. Aktes die Hauptfiguren mit dem Wissen, dass sie im ersten Teil generiert haben, die Konflikte nun lösen können. Man kann das Auswandern in ein Land, in dem es eine kostenlose Krankenversicherung für alle gibt, in diesem Kontext durchaus als solche verstehen, da es hier ja nicht um die Analyse einer realistischen Option sondern eines dramaturgischen Effekts geht. Auch der zweite Plotpoint ist vorhanden. Die Sequenz, in der die obdachlosen Frauen gezeigt werden, ist ein radikaler Schnitt zur vorherigen Sequenz einer heilen Welt in Frankreich und führt zu einer radikalen inhaltlichen Wende hin zum 3. Akt. „Sicko“ erfüllt auch die Anforderung von Field, dass der 2. Akt in sich geschlossen funktionieren muss. Es werden drei, nach Moores Meinung, funktionierende Gesundheitssysteme dem „schlechten“ amerikanischen gegenübergestellt.

3. Akt (1:29:21 – 1:53:22)

Der 3. Akt beginnt mit einem Bilderteppich über die Aufräumarbeiten nach 9/11 zu dem Moore die Frage stellt, wie amerikanische Helden von ihrer Gesellschaft behandelt werden. Dazu zeigt er Bilder von Einsatzkräften und Regierungspolitiker, die in Reden die Einsatzkräfte ehren. Diesen Szenen folgen Bilder von einer Spendenaktion für Einsatzkräfte mehrere Jahre nach den Terrorangriffen, um Geld für deren medizinische Behandlung zu sammeln. Danach zeigt Moore mehrere Beispiele von Rettungskräften, die wegen der Aufräumarbeiten schwer erkrankt sind und keine staatliche Unterstützung bekommen. Dagegen schneidet er eine öffentliche Aussage von George Pataki, dem Gouverneur von New York, der öffentlich erklärt, warum manche Rettungskräfte keine staatliche Unterstützung bekommen. Danach folgt eine Presseansprache von George W. Bush zur Verhaftung von Al-Kaida Terroristen. Moore zeigt darauf hin Bilder von gefangenen Terroristen in Guantanamo und wie diese in dem Gefangenenlager beste medizinische Versorgung erhalten. Dies ist für Moore natürlich zu viel. Wenn sogar Terroristen bessere medizinische Versorgung bekommen als seine Landsleute, ist Moore in Aktion gefragt. Er zeigt wie er ein kleines Schiff in Miami chartert und die Rettungskräfte, die er zuvor näher vorgestellt hatte, einlädt, mit ihm nach Guantanamo-Bay zu fahren, um dort eine genau so gute medizinische Versorgung zu erhalten, wie die dortigen Häftlinge. In Folge wird gezeigt, wie Moore per Schiff mit den kranken Einsatzkräften von 9/11 nach Kuba fährt. Da das Gefangenenlager auf einem Militärstützpunkt liegt, sieht man in der Folge Moore und seine

Begleiter vor verschlossenen Toren stehen. Auch auf dem Wasserweg hat er keinen Erfolg. Ganz geschlagen geben will sich Moore aber nicht und sieht sich auf Kuba nach der dortigen Gesundheitsversorgung um. Bildern vom kubanischen Alltagsleben wird ein Bilderteppich von Fidel Castro und Kuba als böses antiamerikanisches Land gegenübergestellt. Danach besucht Moore mit seinen Begleitern eine kubanische Apotheke und eine Frau beginnt zu weinen, nachdem sie erfährt, wie billig die Medikamente in Kuba sind, die sie sich in den USA kaum leisten kann. Der Höhepunkt der Reise besteht danach im Besuch des Havana-Hospitals, bei dem Moores Begleiter kostenlos und freundlich medizinisch behandelt werden. In einer Interviewsituation erklärt Dr. Aleida Guevara Moore noch das kubanische Gesundheitssystem und welche Vorteile es gegenüber dem amerikanischen hat. Nachdem die Einsatzkräfte aus New York medizinisch versorgt sind, gibt es noch ein Verbrüderungstreffen mit einheimischen Feuerwehrleuten, die die „Helden“ vom 9/11 ehren.

Vor der Schlussequenz fügt Moore noch eine kleine Sequenz in den Film ein, in der er erzählt, wie er einem seiner Kritiker, der eine Michael-Moore-Hate-Website betreibt, anonym hilft, die Krankenhaus-Rechnungen seiner Frau zu zahlen, damit dieser seine Anti-Moore-Website weiter betreiben kann, mit der Begründung, dass es sein Recht sei, beides in einem freien Land tun zu können.

In der Schlussequenz schneidet Moore Bilder seiner Reise in die Länder, in denen das Miteinander und die Gesundheitssysteme gut funktionieren, gegen Bilder von Konzernen des amerikanischen Gesundheitssystems und sinniert darüber, wie man besser funktionierende Systeme in das Amerikanische integrieren könnte. In der Schlusseinstellung trägt Moore einen Wäschekorb zum Kapitol und schließt mit der Warnung (in Anspielung auf die Unterstützung junger Mütter in Frankreich), dass er bis diese Integration erfolgt die Regierung dazu bringen wolle, seine Wäsche zu waschen.

Analyse:

Auch der 3. Akt wird meiner Meinung nach von Moore so gestaltet, wie Field es in seiner Theorie vorgibt. Mit der gemeinsamen Fahrt in ein Land, in dem es eine bessere Gesundheitsversorgung als in Amerika gibt, löst Moore den Konflikt der konkurrierenden Gesundheitssysteme für seine Protagonisten auf. Anstatt nur staunend bessere Systeme zu betrachten und am eigenen zu verzweifeln, verfrachtet er seine leidgeplagten Landsleute kurzerhand in ein besseres System, was als Handlungsaufforderung zu einem Systemwechsel interpretiert werden kann und somit eine Lösung für den aufgezeigten Konflikt anbietet.

Der Film hat eine Gesamtlänge von 113 Minuten (ohne Abspann) und enthält alle Merkmale, die Syd Field vorgibt: Eine 3-Akte Struktur, die zeitlich ungefähr Fields Vorgaben entspricht, die in Exposition, Konfrontation und Auflösung unterteilt sind, und auch innerhalb der Akte ist die von Field propagierte Struktur zu finden. In dem Film sind nach dieser Analyse beide Plot Points sowie einige Pinches enthalten.

Nach Meinung des Autors kann man damit das Kriterium des Zusammenhangs das dem New Journalism entspricht als erfüllt betrachten.

6.1.2. Transparente Subjektivität

Das Kriterium Transparente Subjektivität wurde im Kapitel 5.2. mit Hilfe des „autobiographischen Erzählers“ für das AV-Medium operationalisiert. Dieser Erzählstil umfasst das Zeigen von Subjektivität vor allem durch eigene Gedanken mittels des Voice over-Kommentars und der, im Rahmen der Geschichte, gleichzeitigen On-camera Appearance. Die Szene, die hier exemplarisch für andere stehen soll, wurde über das Filmprotokoll gefunden. Die Auswahl fällt auf die On-camera Appearance, die im Protokoll mit „54'02“ - Moore in einem britischen Krankenhaus“ codiert ist.

Die Szene selbst beginnt bereits einige Sekunden vor der ersten On-camera Appearance von Moore bei 53'21“ und dauert bis 55'45“. Da selbst diese kurze Szene bereits über 50 Schnitte hat, wäre einerseits der Aufwand für ein Einstellungsprotokoll zu hoch, andererseits würde es keinerlei zusätzlichen Erkenntnisgewinn bringen. Anstelle dessen soll die Szene kurz beschrieben werden und danach ein modifiziertes Einstellungsprotokoll erstellt werden, bei dem nur Moores Voice over-Kommentare, oder seine On-camera Appearance protokolliert werden. Dadurch ist es möglich, die Dynamik zwischen diesen beiden Erzähltechniken darzustellen.

In dieser Szene besucht Moore ein öffentliches Krankenhaus in London und versucht durch gesprächsartige Interviewsituationen herauszufinden, wie viel die verschiedenen Patienten für ihre Behandlung bezahlen müssen, was einige Belustigung unter diesen hervorruft. Moore fragt in verschiedenen Bereichen des Krankenhauses nach Kosten, doch er bekommt immer die selbe Antwort – keine Kosten. Als er eine Kassa erblickt, denkt er, endlich die Stelle zum Bezahlen gefunden zu haben. Anstelle dessen erfährt er, dass an dieser Kassa Bedürftige ihre Reisekosten ersetzt bekommen. Zwischen den Voice over-Kommentaren und der On-camera Appearance hört man Moore immer wieder Fragen an Patienten stellen.

Zeit	Bild	Ton	Erzähltechnik
53'21“ – 53'27“	Die Kamera folgt einer Frau in die Lobby eines Krankenhauses	„Dann ging ich in ein staatliches Krankenhaus, in eins das vom National Health Service betrieben wird.“	Voice over-Kommentar
54'04 – 54'07‘	Moore geht suchend durch einen Krankenhausflur	„Trotz Versicherung muss es doch irgendwo eine Rechnung geben.“	Voice over-Kommentar und On-camera Appearance
54'26“ – 54'30“	Die Kamera folgt einem am Fuß verletzten Mann, der	„Aber vielleicht habe ich da mehr Glück,	Voice over-Kommentar

	mithilfe einer Tragbahre in ein Behandlungszimmer gefahren wird	wo es richtig teuer werden kann.“	
54'50" – 54'57"	Moore geht entschlossen suchend durch einen Krankenhausflur	„Fast hätte ich das „Alles Gratis“ – Gerede geglaubt. Da entdeckte ich das hier.“	Voice over-Kommentar und On-camera Appearance
55'00"- 55'12"	Moore steht vor einem Kassenschalter und befragt den Angestellten dahinter.	M: „Hier bezahlen die Leute also ihre Rechnung, wenn sie entlassen werden?“ A.: „Dies ist eine NHS-Klinik. Es gibt keine Rechnung.“ M: „Man geht einfach nach Hause?“ A: „Ja.“ M: „Warum steht hier „Kasse“ wenn die Leute nichts bezahlen müssen?“	On-camera Appearance
55'25" – 55'31"	Der Kassier wird beim Auszahlen von Geld gezeigt.	„In britischen Krankenhäusern kassiert der Kassierer also nicht, sondern er zahlt aus.“	Voice over-Kommentar
55'37" – 55'40"	Moore geht genervt einen Krankenhausflur entlang	„Offenbar wollte man sich über mich lustig machen.“	Voice over-Kommentar und On-camera Appearance

In dieser Szene verwendet Moore sowohl den Voice –over Kommentar, als auch die On-camera Appearance als Mittel der Erzählung. In drei Fällen mischt er diese beiden Formen sogar miteinander. Zwischendurch (hier nur angedeutet) spricht er zusätzlich noch Personen an, um etwas herauszufinden. Der Einsatz des „autobiographischen Erzählers“ kann hier also einwandfrei konstatiert werden und somit der Einsatz Transparenter Subjektivität.

Das Kriterium Transparente Subjektivität kann für diese Szene, die exemplarisch für andere in diesem Film steht, Michael Moore zugewiesen werden.

6.1.3. Reporter-Ich

Wie bereits in Kapitel 6.1.2. gezeigt nützt Moore das Stilmittel der On-camera Appearance. Insgesamt tritt Moore 21 Mal²¹³ in „Sicko“ in dieser Form in Erscheinung. Auch hier soll exemplarisch eine Szene dargestellt werden. Die ausgewählte Szene beginnt mit 45‘16“ und endet bei 48‘10“. Im Filmprotokoll ist sie mit „45‘35“ - Moore im Gespräch mit Kanadier über Unfall in den USA“ codiert unter On-camera Appearance.

In der Szene besucht Moore einen bekannten seiner Verwandten, der ihm von einem Unfall in Florida erzählt und dass er lieber verletzt nach Kanada zurückgefliegen ist, um dort gratis behandelt zu werden, bevor er viel Geld in den USA hätte zahlen müssen. Die Szene findet auf einem Golfplatz statt.

Zeit	Bild	Ton	Erzähltechnik
45‘16“ – 45‘25“	Man sieht Moores Gesprächspartner, Larry Godfrey, beim Golfen.	M: „Zur Verdeutlichung ihrer Argumente schickten sie mich auf einen Golfplatz, um mit Larry Godfrey zu sprechen, der in Florida einen Golf-Unfall hatte.“	Voice over-Kommentar
45‘27“ – 45‘43“	Larry Godfrey steht an seinen Golfwagen gelehnt und zeigt Moore, wo er sich verletzt hat – Moore sieht sich die Stelle an.	L: „Ich hörte ein Geräusch, es tat weh, und die Sehne riss von dem Knochen ab, der den Bizeps festhält. Der Bizeps baumelte also wie an einem Gummiband und landete hier in meiner Brust“ M: „Der Muskel landete in der Brust?“ L: „Da ist er gelandet.“	On-camera Appearance
45‘44“ – 45‘52“	Moore und Godfrey fahren mit dem Golfwagen.	M: „Wie alle guten Golfer beendete Larry erst seine Runde, bevor er einen Arzt aufsuchte. Da erteilte ihm die Hiobsbotschaft“	Voice over-Kommentar

²¹³ Siehe Filmprotokoll im Anhang

45'43 – 46'15"	Godfrey steht wieder an seinen Golfwagen gelehnt, danach zoomt die Kamera leicht weg von ihm und er und Moore sind in einer Gesprächssituation zu sehen	<p>L: „Ich hatte eine Auslandsversicherung, doch als er sagte, es kostete 24.000, da wurde mir...“</p> <p>M: „24.000?“</p> <p>L: „Dollar, ja.“</p> <p>M: „Wären Sie in den USA geblieben, hätte das 24.000 Dollar gekostet?“</p> <p>L: „Ja“</p> <p>M: „Aber sie fahren nach Kanada zurück und hier wurde alles bezahlt? Die Operation wurde bezahlt, es kostete Sie ...“</p> <p>L: „Nichts“</p>	On-camera Appearance
----------------	---	---	----------------------

Das Gespräch geht in dieser Form noch etwa zwei Minuten weiter, ohne weitere Erkenntnisse im Bezug auf die Art der Darstellung erbringen zu können.

Da der Einsatz der On-camera Appearance mit 21 Mal recht häufig ausfällt und Moore in den meisten Fällen seine Meinungen durch Gespräche bestätigen lässt, wie etwa hier im Bezug auf das kanadische Gesundheitssystem, kann man durchaus von einem Einsatz des Stilmittels Reporter-Ich sprechen.

Das Kriterium Reporter-Ich kann für diese Szene, die exemplarisch für andere in diesem Film steht, Michael Moore zugewiesen werden.

6.1.4. Stilmittel

Um die Vielzahl der Stilmittel, die Moore in seinem Film verwendet, auch nur annähernd zu repräsentieren, müsste man wahrscheinlich eine eigene Arbeit alleine darüber machen. Für „Sicko“ wurde eine Szene exemplarisch herausgestellt, in der gleich drei verschiedene Stilmittel vorkommen: Cross-Cutting (eine Montage-Form, die gegensätzliche Szenen einander gegenüber stellt), der Einsatz von Musik, der Einsatz von Filmausschnitten und News-Footage und der Voice over-Kommentar. Die Szene ist im Filmprotokoll unter Filmausschnitte unter „56‘23“ Russischer Propagandafilm über das Arbeitsleben in der Sowjetunion“ und unter der Kategorie News-/Found-Footage unter „56‘53“ Weiterführung der Musik des russischen Propagandafilms mit Bilderteppich amerikanischer Einsatzkräfte“ codiert.

Hier ist speziell anzumerken, dass der Einsatz von Musik elementar ist für diese Szene. Da diese die ganze Szene lang durchgehend zu hören ist, wird sie nicht gesondert als Stilmittel angeführt. Der Text des Liedes ist in russisch, der angeführte Text entspricht Anfangs wahrscheinlich dem der Übersetzung.

Zeit	Bild	Ton	Stilmittel
56‘23“ – 56‘48“	Singende russische Bauern bei der Weizenernte	Sänger/Chor (wechseln einander ab): „Wir bauten unseren Weizen an, denn Arbeit ist unsere Ehre“ „Und wenn unser bescheidenes Bemühen uns eine Auszeichnung bringen sollte...“ „Dann würden wir sie nicht ablehnen“ „Wir sagen: Wir können sie gebrauchen.“ „Erntet! Erntet! Ladet auf, ladet auf!“ „Das Plansoll ist erfüllt.“	Filmausschnitt
56‘49“- 56‘54“	Singende russische Bauern bei der Weizenernte	Dann fiel mir ein, dass wir in Amerika auch vieles verstaatlicht	Filmausschnitt und Voice over-Kommentar

		haben.	
56'55" – 57'17"	Verschiedene Bilder von amerikanischen Angestellten, die vom Staat bezahlt werden ²¹⁴ : Feuerwehrmänner bei einer Parade Feuerwehrwagen im Einsatz Lehrerin in der Schule Lachende Schülergruppe Lieferwägen der Post sind zu sehen Bild einer Bibliothek Bild einer Bibliothekarin	Der Gesang bleibt gleich, die Untertitel dürften aber nicht mehr ganz der Übersetzung gerecht werden: „Wir sind eure Feuerwehr – Wir retten Leben und Katzen von Bäumen“ „Wir sind die Lehrer Amerikas, wo die Kinder gratis zur Schule gehen“ „Wir sind euer Postdienst, wo ihr billig eure Post bekommt“ „Und hier in der Bibliothek bekommt ihr euer Buch umsonst“	News-/Found-Footage Cross-Cutting
57'18"	Bild einer Bibliothekarin	M: „Ich bin froh, dass es die Polizei, die Feuerwehr und die Bibliothek gibt.“	News-/Found-Footage Voice over-Kommentar

In dieser Szene sind nun mehrere Stilmittel miteinander verbunden, um die Angst der Amerikaner vor dem Sozialismus bloßzustellen. Dies erreicht Moore dadurch, dass er zuerst ein russisches Propagandavideo anlaufen lässt und nach einigen Sekunden Bilder von amerikanischen Bediensteten zeigt, die im Staatsdienst arbeiten. Da die Musik weiter unterlegt bleibt, spielt Moore darauf an, dass die Angst vor dem Sozialismus gar nicht begründet ist, da es sogenannte sozialistische Strukturen bereits in Amerika gibt, ohne dass der Sozialismus ausgebrochen wäre.

Der Einsatz einer Vielzahl von Stilmitteln konnte hier exemplarisch gezeigt werden, was ein weiterer Hinweis auf die These ist, dass Michael Moore New Journalism betreibt.

²¹⁴ Die Einstellungen wechseln hier so rasant, dass sie in einem Block beschrieben werden. Da lediglich der Cross-Cut zwischen dem russischen Propagandafilm und den News-/Found-Footage-Material als Stilmittel relevant ist, wurde auf diese Methode zurückgegriffen.

6.1.5. Immersion

Die Immersion bleibt das schwache Glied in der Kette. Es lässt sich über das Sequenzprotokoll zwar festhalten, dass sich Moore mit einer Unzahl an Protagonisten unterhält und einige wenige auch etwas mehr in Szene setzt, aber das deutet eher auf eine breite Recherche, als auf eine vertiefende, „eintauchende“ Recherche.

Die Struktur könnte da über die verschiedenen Arten der Zugänge zu dem Thema Gesundheitssystem schon etwas mehr Aufschluss geben.

In Sequenz 1 wird vor allem die Sicht der Opfer des privaten Krankenversicherungssystems gezeigt und thematisiert, aber auch die Sichtweise von Aussteigern

In Sequenz 2 geht es um die politischen Rangeleien rund um Reformen im Gesundheitssystem. Hier werden sehr viele News-Footage-Einstellungen verwendet, was auf eine ausführliche Archivrecherche verweist.

In Sequenz 3 wird das kanadische Gesundheitssystem und dessen Vorteile angerissen.

In Sequenz 4 wird das englische Gesundheitssystem vorgestellt.

Sequenz 5 bietet inhaltlich keine neuen Erkenntnisse, aber die Recherche für den gezeigten Bilderteppich dürfte aufwendig gewesen sein.

Sequenz 6 bringt auch keine neuen Erkenntnisse, sondern fungiert als dramaturgisches Stilmittel, mit dem zwischendurch gezeigt wird, worum es eigentlich geht, nämlich das marode US-Gesundheitssystem.

In Sequenz 7 wird das französische Gesundheitssystem und dessen Vorteile gegenüber dem amerikanischen gezeigt.

Sequenz 8 fungiert ebenfalls als dramaturgisches Stilmittel

Sequenz 9 besteht vor allem aus News-Footage-Einstellungen. Wie in Sequenz 2 verweist das auf eine ausführliche Archivrecherche.

In Sequenz 10 geht Moore auf der persönlichen Ebene näher auf einige Protagonisten ein. Deren Vertrauen zu gewinnen, mit ihm nach Kuba zu fahren, könnte man als Eintauchen in deren Lebenswelt interpretieren, jedoch ist dies reine Spekulation.

Sequenz 11 ist lediglich eine kleine Anekdote, die Moore möglicherweise zu seiner eigenen Belustigung in den Film montiert hat.

In Sequenz 12 fasst Moore noch einmal seine Reise durch die verschiedenen Länder zusammen und sinniert über ein besseres (Gesundheits)System für die Vereinigten Staaten von Amerika. Hier ist keine Erkenntnis erkennbar.

Alles in allem muss man Michael Moore zugestehen, dass eine Menge Arbeit hinter seinen Filmen steckt. Auch bei „Sicko“ beleuchtet er sein Thema in vielen Facetten. Vor allem bei den vielen Bilderteppichen, die er verwendet, ist anzunehmen, dass hier eine ausführliche Recherche vonnöten war. Die Immersion bezieht sich jedoch auf das inhaltliche Eintauchen in ein Thema und ob die Darstellung verschiedener Gesundheitssysteme durch die Meinung der davon Betroffenen einer sich vertiefenden Recherche und Analyse gleichkommt, darf bezweifelt werden.

Dieser Punkt kann in dieser Arbeit wohl nicht eindeutig beantwortet werden. Weder mit Ja, noch mit Nein.

Die Frage, ob Moore das Kriterium der Immersion des New Journalism erfüllt, muss also offen bleiben.

7. Resümee

Zu Beginn dieser Arbeit stand die Idee, Michael Moore als Dokumentarfilmer erfassen zu können. Die Kontroverse um ihn und seine Arbeiten sollte geklärt werden und klargestellt, ob es sich bei seinen Werken um Dokumentarfilme handelt. Dafür war erstmals eine genaue Definition, was ein Dokumentarfilm ist, vonnöten. Eine eindeutige, letztlich klärende Definition konnte zwar nicht gefunden werden, aber zumindest herausgearbeitet werden, dass Moore durchaus als Dokumentarfilmer im wissenschaftlichen Diskurs akzeptiert wird. Die Zuschreibung für seine Arbeiten bleibt aber mit „hybrid“ etwas schwammig.

Deshalb entstand die Idee, ein neues Konzept auf die Filme von Michael Moore anzuwenden: den New Journalism. Dieser war auf den ersten Blick wie geeignet für die Analyse von Michael Moores Filmen. Schließlich propagierten die Vertreter subjektive Berichterstattung und eine freie Wahl literarischer Stilmittel zur Gestaltung ihrer Texte.

Damit war auch das erste große Problem verbunden. Wie sollte man eine Theorie, die auf Printmedien ausgerichtet ist, auf ein audiovisuelles Medium wie den Film übertragen?

Die große Herausforderung bestand darin, für die von Hannes Haas definierten Kriterien für den New Journalism adäquate Formen für die Analyse von Filmen zu finden.

Bei den gefundenen Äquivalenzen handelt es sich selbstverständlich nur um eine mögliche Annäherung. Letztendlich würde eine Übertragung der Stilmittel eines größeren Rahmens als einer Diplomarbeit bedürfen, der eine allgemeingültigere Form der Übertragung der Stilmittel erlaubt.

Für die Beantwortung der letztlich herauskristallisierten Fragen in dieser Arbeit scheinen die herausgearbeiteten Operationalisierungen der Kriterien des New Journalism aber ausreichend. Wenn man diese Operationalisierung als Grundlage für die Filmanalyse von Michael Moores Dokumentarfilm „Sicko“ heranzieht, dann kann man konstatieren, dass die Fragen

1. Verwendet Moore eine Form der Dramaturgie, die dem Kriterium Zusammenhang des New Journalism entspricht?
2. Verwendet Moore den Typus des „autobiographischen Erzählers“, um dem Kriterium Transparente Subjektivität des New Journalism zu entsprechen?

3. Verwendet Moore das Stilmittel der On-camera Appearance, um dem Kriterium Reporter-Ich des New Journalism zu entsprechen?

4. Wird aus dem Kontext der Struktur des analysierten Filmes klar, ob Moore dem Kriterium Immersion des New Journalism entspricht?

größtenteils mit Ja beantwortet werden können.

„Sicko“ weist eine große Ähnlichkeit in der Struktur der Dramaturgie mit Syd Fields Paradigma auf, das auf Spielfilme ausgerichtet ist. Somit scheint klar, dass Moore sich einer narrativen Form bedient, um seine Filme mittels dieser besser verständlich zu machen, was dem Kriterium des Nachrichtenwerts Zusammenhang entspricht.

Die Frage, ob man Moore als einen „autobiographischen Erzähler“ beschreiben kann, konnte auf Grund der Vielfalt der Verwendung subjektiver Stilmittel, die analysiert wurden, auch mit ja beantwortet werden. Damit kann diese Arbeit auch das zweite Kriterium des New Journalism, die Transparente Subjektivität, Moores Film „Sicko“ zuschreiben.

Relativ klar fällt die Antwort bei Frage drei, der Frage nach dem Stilmittel des Reporter-Ich, bei Moore aus. Dies war eines der offensichtlichsten Stilmittel, die eigentlich schon beim Ansehen seiner Filme konstatiert werden könnte, aber auch die Operationalisierung durch die On-camera Appearance zur Gewinnung und Bestätigung von Erkenntnissen, die dadurch für den Zuschauer lebendiger gemacht wird, konnte bestätigt werden. Das dritte Kriterium des New Journalism, das Reporter-Ich, kann man Moores Film „Sicko“ also als Stilmittel zuschreiben.

Lediglich das Kriterium der Immersion konnte weder verifiziert noch falsifiziert werden. Die Frage, ob man mit einer Filmanalyse überhaupt Phänomene analysieren kann, die im Vorfeld der Produktion eines Filmes stattgefunden haben, lässt sich mit dieser Arbeit leider nicht beantworten.

Letztendlich ist es wahrscheinlich möglich, Michael Moore als New Journalist des Dokumentarfilms zu bezeichnen. Die Frage, die dabei aber offen bleibt, ist, ob Moore dies selber gefiele.

Literatur:

Beyerle, Monika: Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre. Trier: UVT Trier, 1997.

Böhler, Michael: Setzung und Voraussetzung. Dokumentarfilm im Lichte von Konstruktivismus und Systemtheorie. Wien: Universität Wien, 2007.

Breuer, Ascan: Der Dokumentarfilm. Die Authentische Macht. Subjekt – Diskurs – System. Wien: Universität Wien, 2005

Capote, Truman in Haas, Hannes: Empirischer Journalismus. Verfahren zur Erkundung gesellschaftlicher Wirklichkeit. Wien-Köln-Weimar: Böhlau. 1999.

Essmayer, Anna: Michael Moores Fahrenheit 9/11 und die Bewegung des Direct Cinema - ein Vergleich auf Basis von Aspekten der Adressierung. Lüneburg: Universität Lüneburg, 2005.

Field, Syd in Penninger, Johannes: Filmdramaturgische Strukturen. Wien, Universität Wien, 2000.

Gerhardter, Alexandra: New Journalism. Poesie abseits der Fünf W's. Salzburg: Universität Salzburg, 2003.

Giebler, Sven: Amerikanischer Dokumentarfilm. Einfluss des Dokumentarfilms auf die Bürgerrechtsbewegung der 60er Jahre in den USA. Saarbrücken: Verlag Dr. Müller, 2008.

Grassl, Monika: Das Wesen des Dokumentarfilms. Möglichkeiten der Dramaturgie und Gestaltung. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2007.

Grün, Clemens: Der politische Dokumentarfilm als postmodernes Guerilla-Marketing: Michael Moores „Roger & Me“. Berlin: Humboldt-Universität Berlin, 2002.

Haas, Hannes: Empirischer Journalismus. Verfahren zur Erkundung gesellschaftlicher Wirklichkeit. Wien: Böhlau, 1999.

Haas, Hannes: Fiktion, Fakt und Fake? in Bleicher/Pörkensen (Hrsg.): Grenzgänger. Formen des New Journalism. Wiesbaden: VS Verlag, 2004.

Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Konstanz: Verlag Ölschläger, 1994.

Hissen, Alexandra: Bowling for more than Columbine. Subjektivität und Wahrhaftigkeit in den Filmen von Michael Moore. Trier: WVT, 2004.

Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films. Hildesheim: Georg Olms AG, 1988.

Hohenberger, Eva: Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: Verlag Vorwerk, 1998.

Hollowell, John in Wallisch, Gian-Luca: "New Journalism" als journalistisches Genre mit literarischem Anspruch. Wien: Universität Wien, 1990.

Larner, Jesse: Die Akte Michael Moore. Eine politische Biographie. Schwarzkopf & Schwarzkopf: 2006

Lindinger-Pesendorfer, Rosemarie: Michael Moore: Populism, Power and Politics. Salzburg: Universität Salzburg, 2006.

Klaus, Elisabeth: Jenseits der Grenzen. Die problematische Unterscheidung zwischen Fakt und Fiktion in Bleicher/Pörkensen (Hrsg.): Grenzgänger. Formen des New Journalism. Wiesbaden: VS Verlag, 2004.

Lünenborg, Margreth: Regime der Wahrheit. Docu-Soaps als New Journalism im Fernsehen? In Bleicher/Pörkensen (Hrsg.): Grenzgänger. Formen des New Journalism. Wiesbaden: VS Verlag, 2004.

Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK, 2003

Moore, Michael: Fahrenheit 9/11. Das Buch. München: Piper, 2004.

Nichols, Bill in Trummer, Martina: Michael Moores „Bowling For Columbine“. Eine Filmanalytische Untersuchung der Modes of Representation von Bill Nichols. Salzburg: Universität Salzburg, 2005.

Ochsner, Beate: Michael Moore - Schelm und Filmemacher: Zur Funktionalisierung pikaresker Elemente im Dokumentarfilm erschienen in: Das Paradigma des Pikaresken / Christoph Ehland (Hrsg.). Heidelberg, 2007

Paech, Joachim in Bredella, Lothar: Der amerikanische Dokumentarfilm. Herausforderungen für die Didaktik. Tübingen, 1994.

Schultz, Emily: The Making of Michael Moore. Henschel, 2006.

Sokolowsky, Kay: Michael Moore. Filmemacher, Volksheld, Staatsfeind. Aufbau: Berlin, 2007.

Steiner, Katharina: Der Seiltanz der Filmemacher. Inszenierung von Glaubwürdigkeit im Genre Dokumentarfilm. Wien: Universität Wien, 2005.

Trummer, Martina: Michael Moores „Bowling For Columbine“. Eine Filmanalytische Untersuchung der Modes of Representation von Bill Nichols. Salzburg: Universität Salzburg, 2005.

Übeleis, Edith: Stupid White Men. Zur interaktiven Sinnstiftung bei der Rezeption eines politisch brisanten Textes. Graz: Universität Graz, 2004.

Vertov, Dziga: KINOKI – Umsturz. in Hohenberger Eva: Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: Verlag Vorwerk, 1998. S. 78

WALLISCH, Gian-Luca: “New Journalism” als journalistisches Genre mit literarischem Anspruch. Wien: Universität Wien, 1990.

WALLISCH, Gian-Luca: New Journalism.

(http://www.message-online.de/arch2_00/02wall.htm)

Weischenberg, Siegfried: Journalistik. Medienkommunikation: Theorie und Praxis. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2002.

Wippersberg, Julia: Was dokumentiert der Dokumentarfilm? Über die Wirklichkeit und ihre Konstruktion im Dokumentarfilm. Wien: Universität Wien, 1998.

Zimmermann, Peter in Zimmermann/Hoffmann: Dokumentarfilm im Umbruch. Kino – Fernsehen – Neue Medien. Konstanz: UVK, 2006.

Filmographie:

Roger & Me	(1989)
Canadian Bacon	(1995)
The Big One	(1998)
Bowling for Columbine	(2002)
Fahrenheit 9/11	(2004)
Slacker Uprising	(2007)
Sicko	(2007)

Abstract:

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Frage, wie die Kontroverse rund um Michael Moore gelöst werden kann. Kritiker werfen ihm Demagogie und Populismus vor und er selbst ist nicht gerade der Erste, der einen Anspruch auf den Titel seriösester Dokumentarfilmer des Jahres erheben würde. Da er aber der erfolgreichste Dokumentarfilmer aller Zeiten ist, lohnt sich die Beschäftigung mit seinen Werken. Ziel der Arbeit ist es, Moore und seine Werke genauer zu beschreiben, um sie wissenschaftlich einteilen zu können.

Hierfür wird die Theorie des New Journalism bemüht, da der Autor Parallelen zwischen Moores Filmen und den Werken der New Journalists rund um Hunter S. Thompson, Tom Wolfe und Norman Mailer sieht.

Die Überprüfung ob Michael Moore nach den Prinzipien des New Journalism arbeitet wird mittels Kriterien überprüft die für den New Journalism stilgebend sind. Zuerst mussten diese aber vom Printmedium auf das Medium Film übertragen werden.

Letztendlich kann diese Arbeit nicht endgültig Michael Moore als New Journalist bezeichnen, es spricht aber einiges dafür.

9. Anhang

Sequenzprotokoll

Sequenz (Nr./Zeit)	Inhalt
Sequenz 1 (00:18 – 28:54) Exposition	Bush hält Rede zum Gesundheitssystem; Mehrere Beispiele von Nichtversicherten, die wegen Unfällen hohe Arztrechnungen zahlen müssen, oder gar nicht zum Arzt gehen, weil sie es sich nicht leisten können; mehrere Beispiele von Versicherten, deren Versicherungen für die hohen Behandlungskosten nicht aufkommen und die deswegen in Existenznöte kommen; mehrere Beispiele von Menschen, die wegen körperlicher Merkmale nicht versichert wurden; mehrere Beispiele von Personen, die trotz Versicherung die notwendigen medizinischen Leistungen nicht bezahlt bekommen; Mitarbeiterin einer Versicherung, die Anträge auf Krankenversicherung ablehnt; mehrere Beispiele von Patienten, die sich gegen die Nichtbezahlung von medizinischen Leistungen gerichtlich wehren; ehemalige medizinische Gutachterin einer (privaten) Krankenversicherung kritisiert die gängigen Praktiken zur Ablehnung von Versicherungsleistungen; ehemaliger Mitarbeiter einer Krankenversicherung, der als „Hitman“ mit kriminalistischen Methoden nach nicht angegebenen Vorerkrankungen von Versicherten forscht, um diesen den Versicherungsstatus abzuerkennen; ehemalige medizinische Gutachterin einer (privaten) Krankenversicherung sagt vor einem Kongressausschuss gegen die Praktiken der Versicherer aus
Sequenz 2 (28:55 – 39:57) Politik und Gesundheitssystem in den USA	Nixon führt privates Gesundheitssystem ein; Amerikanisches Gesundheitssystem wird immer schlechter; die Clintons versuchen das Gesundheitssystem zu reformieren; Republikaner kämpfen gegen die Reform; Propaganda-Spots zur Warnung vor sozialistischem Gesundheitssystem; Amerikas Gesundheitssystem weit hinten im internationalen Vergleich; Nachrichtenberichte über hohe Gewinne der Gesundheitsindustrie; Ausgaben der Gesundheitsindustrie für Lobbying und Zahlungen an Politiker werden gezeigt; der Republikanische Abgeordnete Billy Tauzin pusht eine Gesetzesvorlage zu Gunsten der Gesundheitsindustrie bevor er einen hochbezahlten Job in diesem Sektor übernimmt; George W. Bush unterzeichnet das Gesetz;
Sequenz 3 (39:58 – 50:47)	Amerikanerin auf der Fahrt nach Kanada wegen gratis-Gesundheitssystem; Bilderteppich über News-Footage über Kanadisches Gesundheitssystem – negative Dramatisierung über horrendes „sozialistisches“

Kanadisches Gesundheitssystem	<p>System; George Bush sen. warnt vor kanadischen System;</p> <p>Interview-Situation mit Moores kanadischen Verwandten über deren Meinung zu den positiven und negativen Unterschieden zwischen dem amerikanischen und kanadischen Gesundheitssystem; mehrere Kanadier berichten über Erfahrungen mit dem US-Gesundheitssystem, bei dem horrenden Zahlungen für leichte Verletzungen zu leisten sind;</p> <p>Interview mit kanadischen Arzt und einem Patienten, dessen schwere Verletzung in Kanada im Rahmen des kanadischen Gesundheitssystems ohne eigene Zahlungen behandelt wurde;</p> <p>Moore interviewt in einer kanadischen Krankenhausambulanz Patienten; diese berichten, dass sie gut versorgt wurden ohne zusätzliche Kosten;</p>
<p>Sequenz 4 (50:48 – 1:05:20)</p> <p>Englisches Gesundheitssystem</p>	<p>Amerikaner verletzt sich in London und wird dort kostenlos in einem Krankenhaus behandelt;</p> <p>Moore in England bei Recherchen zum dortigen Gesundheitssystem; Moore im Gespräch mit Apotheker über kostenlose Medikamente in England; mehrere Personen erzählen Moore, dass in öffentlichen britischen Krankenhäusern niemand für Behandlungen zahlen muss;</p> <p>Moore spricht mit einer nach England ausgewanderten Amerikanerin, die ihm von den Vorteilen des National Health Systems erzählt</p> <p>Szene aus russischen Propagandafilm über das schöne Arbeiten in der Sowjetunion mit fröhlicher Musik untermalt – geht über in Bilderteppich (bei gleichbleibender Musik), in dem Berufsgruppen in der USA gezeigt werden (Feuerwehr, Schule, Post, Polizei), die im Auftrag des Staates arbeiten;</p> <p>Moore im Interview mit Tony Benn, ehemaliger britischer Parlamentarier, der ihm die Entstehung des britischen Gesundheitssystems erklärt;</p> <p>Bildkollage über Zerstörungen im 2. Weltkrieg und danach in England; Bilder über Behandlung von Patienten damals;</p> <p>Moore zeigt Bilder vom modernen England;</p> <p>Unterschied zwischen englischen und amerikanischen Gesundheitssystem werden dargestellt;</p> <p>Moore im Gespräch mit englischen Arzt, der ihm erzählt, dass er im englischen System gut bezahlt wird; Bilder vom Reichtum des Arztes;</p> <p>Fortführung des Interviews mit Tony Benn über die Vorzüge eines demokratischen Systems;</p>
<p>Sequenz 5 (1:05:21 – 1:07:24)</p> <p>Bilderteppich über American life</p>	<p>Bilderteppich „your American life“;</p> <p>Bildausschnitte von der Geburt über das Arbeitsleben bis zum Tod in den USA, der den kapitalistischen Lebensstil kritisch betrachtet;</p>
Sequenz 6	Beispiel von einer Mutter, deren Tochter trotz

<p>(1:07:25 - 1:09:21)</p> <p>Tod durch Kaiser permanente</p>	<p>Versicherung nicht behandelt wurde, weil sie in einem Krankenhaus war, das ihre Versicherung nicht akzeptierte</p>
<p>Sequenz 7 (1:09:22 – 1:24:20)</p> <p>Gesundheitssystem in Frankreich</p>	<p>Ähnliches Ereignis wie in Sequenz 6 mit gutem Ausgang, da das Mädchen eine gute Behandlung erhielt, da es in Frankreich lebt und keine Versicherungsprobleme hat; Bildteppich Alltagsleben in Frankreich; Beispiel eines Franzosen, der wegen einer schweren Krankheit von USA nach Frankreich zurückkehrte, um behandelt werden zu können und wieder gesund wurde; Moore zeigt einen Arzt, der die Vorzüge des französischen Gesundheitssystems gegenüber dem amerikanischen in einer Interviewsituation erklärt; Auslandsamerikaner erzählen Moore bei einem Abendessen von den kostenlosen Behandlungen, die sie in Frankreich erhalten haben; Moore begleitet in der Nacht in Paris einen Notarzt zu mehreren Patienten, die dieser kostenlos behandelt; Fortführung vom Abendessen-Gespräch über die Unterstützung der jungen Mütter in Frankreich und die Unterstützung, die sie vom französischen Staat erhalten; Moore zu Hause bei junger Mutter, die von einem staatlich bezahlten Kindermädchen Unterstützung erhält; Bilder von Protesten gegen Kürzungen im Bildungssystem und Gehaltskürzungen; Moore im Gespräch mit französischer Durchschnittsfamilie über deren Lebenssituation in deren Wohnung; Moore läuft durch französische Straßen und beobachtet das harmonische Zusammenleben der Franzosen</p>
<p>Sequenz 8 (1:24:21 – 1:29:20)</p> <p>Abschieben von kranken Obdachlosen</p>	<p>Obdachlose Frauen werden von Krankenhäusern hinausgeworfen und vor Obdachlosenheimen in Los Angeles abgeladen - Bilder von Überwachungskameras; Bilder vom erbärmlichen Zustand der betroffenen Personen; Statement von Vize-Präsident eines Krankenhauses, der diese Praxis rechtfertigt; Bilder von nachbarschaftlicher Hilfe im ländlichen Raum der USA</p>
<p>Sequenz 9 (1:29:21 – 1:36:51)</p> <p>Gesundheitsversorgung von Rettungskräften vs. Gesundheitsversorgung von Guantanamo-Häftlingen</p>	<p>Bilderteppich Aufräumarbeiten nach 9/11 von Einsatzkräften und Regierungspolitiker, die in Reden die Einsatzkräfte ehren (Chaeney, Guliani, Ashcroft); Spendenaktion für Einsatzkräfte, um Geld für deren medizinische Behandlung zu sammeln; Statements von Betroffenen; Mehrere Beispiele von Rettungskräften, die schwer erkrankt sind und keine staatliche Unterstützung bekommen;</p>

	<p>George Pataki, Gouverneur von New York, erklärt öffentlich, warum manche Rettungskräfte keine staatliche Unterstützung bekommen; Bush Presseansprache zur Verhaftung von Al-Kaida Terroristen; Bilder von gefangenen Terroristen in Guantanamo und wie sie in dem Gefangenenlager beste medizinische Versorgung erhalten;</p>
<p>Sequenz 10 (1:36:52 – 1:50:38)</p> <p>Behandlung der Einsatzkräfte von 9/11 in Kuba</p>	<p>Moore fährt per Schiff mit kranken Einsatzkräften von 9/11 nach Kuba; Bilder vom abgeschotteten Gefangenenlager aus der Distanz; Moore versucht auf dem Wasserweg Zugang zu Guantanamo zu erhalten; Bilder vom Alltagsleben in Kuba; Moore auf der Suche nach medizinischer Versorgung in Kuba; Bilderteppich von Fidel Castro und Kuba als böses antiamerikanisches Land; Bilder von medizinischen Behandlungen in Kuba; Moore kauft Medikamente in kubanischer Apotheke und vergleicht die Preise zu den USA; Moore im Havana-Hospital; Moores Begleiter werden kostenlos und freundlich medizinisch behandelt; Dr. Aleida Guevara erklärt das kubanische Gesundheitssystem; Moore besucht mit Einsatzkräften eine kubanische Feuerwehration, wo diese sich mit ihren kubanischen Kollegen austauschen und von ihnen geehrt werden;</p>
<p>Sequenz 11 (1:50:41 – 1:51:43)</p> <p>Moore rettet Kritiker</p>	<p>Moore erzählt, wie er einem seiner Kritiker anonym hilft, die Krankenhaus-Rechnungen seiner Frau zu zahlen, damit dieser seine Anti-Moore-Website weiter betreiben kann;</p>
<p>Sequenz 12 (1:51:44: – 1:53:22)</p> <p>Schlusssequenz</p>	<p>Moore schneidet in seiner Schlusssequenz Bilder seiner Besuche in anderen Ländern, in denen das Miteinander und die Gesundheitssysteme gut funktionieren gegen Bilder von Konzernen des amerikanischen Gesundheitssystems und sinniert darüber, wie man besser funktionierende Systeme in das Amerikanische integrieren könnte; In der Schlusseinstellung trägt Moore einen Wäschekorb zum Kapitol und schließt mit der Aussage, dass er bis diese Integration erfolgt er die Regierung dazu bringen wolle, seine Wäsche zu waschen.</p>

Filmprotokoll

Filmausschnitte	News-/Found-Footage	Animation	On-camera Appearance
14' 59" Montage von Werbespots von Krankenversicherern	0' 18" Bush hält vor Publikum eine Rede zum Gesundheits-system	10' 45" Massen von E-Mails an Moore	43' 59" Moore im Gespräch mit kanadischen Verwandten
15' 30" Patienten in luxuriösem Ärzteswartezimmer	16' 38", 20' 21" Medizinischer Direktor von Blue Shield (Krankenversicherer) bei Aussage vor Gericht	13' 32" Animation „preexisting conditions“	45' 35" Moore im Gespräch mit Kanadier über Unfall in USA
15' 50" Patienten werden von Chirurgen und Chiropraktikern behandelt	26' 57" Medizinische Gutachterin bei Aussage gegen Krankenversicherer vor einem Kongressausschuss	18' 18" Animation – Ablehnungsquote bringt Bonus für Gutachter	52' 07" Moore in London in einer Apotheke
21' 04" Privatdetektive bei Schnüffelarbeit	28' 55" Bilder vom Weißen Haus und Richard Nixon die mit Tondokumenten von Gesprächen Nixons zum Gesundheitssystem unterlegt	34' 56" Augaben der Gesundheitsindustrie für Lobbyarbeit gegen Gesundheitsreform von Hilary Clinton vor brennendem Scheiterhaufen	54' 02" Moore in einem britischen Krankenhaus
32' 58" (Alte) Antikommunistische Werbespots der American Medical Association	29' 57" TV-Ansprache Richard Nixon zur Einführung privater Krankenversicherungen	35' 25" Weltweites Gesundheitssystemranking	57' 22" Moore blickt zu Karl Marx-Statue auf
56' 23" Russischer Propagandafilm über das Arbeitsleben in der Sowjetunion	30' 15" Bilder von überfüllten Krankenhausambulanzen	36' 19" Managergehälter der Gesundheitsindustrie	58' 13" Moore im Interview mit Tony Benn
56' 53" Weiterführung der Musik des russischen Propagandafilms mit Bilderteppich amerikanische Einsatzkräfte unterlegt	30' 51", 35' 04" Bilderteppich von Bill und Hilary Clinton und News Footage zur Einsetzung einer Gesundheitsreformkommission und Kritik der Republikaner daran	37' 09" „Kaufpreis“ von Politikern	1h 00' 50" Moore inmitten der englischen Bevölkerung
1h 5' 20" Bilderteppich „your american life“; Bildausschnitte von der Geburt über das Arbeitsleben bis zum Tod in den USA (Werbespots, öffentlicher Auftritt Bush, Filmausschnitte)	35' 30" Slowenisches Volksfest	39' 39" Gehaltsscheck für Kongressabgeordneten der in die Gesundheitsindustrie wechselt	1h 1' 00" Moore im Gespräch mit britischen Arzt
	35' 37" Rede eines Kongressabgeordneten zum 50sten Geburtstag eines Süßwarenherstellers	1h 00' 25" Bericht American Medical Assoziation über Unterschiede USA-England	1h 10' 56" Moore im Gespräch mit Franzosen
	35' 58" News-Berichte zu großen Gewinnen der Gesundheitsindustrie	1h 50' 41" Anti-Moore-Homepage	1h 13' 39" Moore beim Abendessen mit Auslandsamerikanern in Frankreich
			1h 15' 00" Moore im Notarzwagen im Gespräch mit dem Notarzt
			1h 16' 43" Moore spielt mit Kindern in einem Kindergarten
			1h 18' 41" Moore zu Hause bei junger Mutter mit staatlich bezahlten Kindermädchen
			1h 21' 27"

	<p>operativ und an den Aktienmärkten</p> <p>36` 25" Bilderteppich Lobbyisten der Gesundheits- und Pharmaindustrie kaufen Politiker</p> <p>43` 04" Bilderteppich von News-Footage über kanadisches Gesundheitssystem (negative Berichterstattung)</p> <p>50` 48" Privatvideo von Londonurlaub von Eric Turnbuw</p> <p>56` 53" Weiterführung der Musik des russischen Propagandafilms mit Bilderteppich amerikanische Einsatzkräfte unterlegt</p> <p>58` 58" Bildkollage über Zerstörungen im 2. Weltkrieg und danach in England</p> <p>1h 7` 25" Privatvideo über vorstorbenes Mädchen</p> <p>1h 20` 30" Bilderteppich von Protesten gegen Kürzungen im Bildungssystem und Gehaltskürzungen</p> <p>1h 25` 14" Bild Überwachungskamera Obdachlosenheim</p> <p>1h 28` 28 Bilderteppich Nachbarschaftshilfe im ländlichen Raum der USA</p> <p>1h 29` 19" Bilderteppich Aufräumarbeiten nach 9/11 von Einsatzkräften und Regierungspolitiker, die in Reden die Einsatzkräfte ehren</p>		<p>Moore im Gespräch mit französischer Durchschnittsfamilie über deren Lebenssituation in deren Wohnung</p> <p>1h 23` 24" Moore läuft durch französische Straßen und beobachtet das harmonische Zusammenleben der Franzosen</p> <p>1h 36` 59" Moore fährt per Schiff mit Einsatzkräften von 9/11 nach Kuba</p> <p>1h 40` 37" Moore auf der Suche nach medizinischer Versorgung in Kuba</p> <p>1h 42` 35" Moore kauft Medikamente in kubanischer Apotheke</p> <p>1h 43` 45" Moore im Havana-Hospital</p> <p>1h 48` 39" Moore mit Einsatzkräfte bei kubanischer Feuerwehrstation</p> <p>1h 51` 44 Zusammenfassende Bildcollage seiner Reisen im Film</p>
--	---	--	--

	<p>1h 34`23“ Bush Presseansprache zur Verhaftung von Al- Kaida Terroristen</p> <p>1h 34`39“ Bilder von Guantanamo werden mit Aussagen von Regierungspolitikern zur Gesundheitsversorgung der Terroristen gegengeschnitten</p> <p>1h 41`01“ Bilderteppich von Fidel Castro und Kuba als böses antiamerikanisches Land</p>		
--	--	--	--

Curriculum Vitae

Persönliche Daten:

Name: Andreas Besenböck
 Geburtsdatum: 11.12.1978
 Staatsbürgerschaft: Österreich
 Familienstand: ledig
 Anschrift: Denisgasse 39-41/6/18 - 1200 Wien
 Telefon: 0650/6348232
 Email: a9847717@unet.univie.ac.at



Schulbildung:

Volksschule:	1985 – 1989	Notre Dame de Sion, Wien
Gymnasium	1989 – 1993	AHS Friesgasse, Wien
Handelsakademie:	1993 – 1998	HAK des BFI
	1998	Matura

Präsenzdienst: 1998 – 1999

Studium:

Seit 1999 habe ich **Publizistik- und Kommunikationswissenschaften** (Hauptfach), **Soziologie** und **Philosophie** (Nebenfächer) an der **Universität Wien** studiert. 2003/2004 konnte ich über das europäische Studierenden-Austauschprogramm **ERASMUS** zwei Semester Erfahrungen an der **Humboldt Universität** und an der **Freien Universität Berlin** sammeln. 2009 konnte ich mein Studium erfolgreich abschließen.

Parallel zu meiner Diplomarbeit absolviere ich seit Oktober 2007 das Post Graduate Studium **Public Communication** mit dem Schwerpunkt **Public Affairs** an der Universität Wien. Das berufsbegleitende Studium werde ich bis Ende 2009 absolviert haben.

Besondere Kenntnisse:

- Englisch (Cambridge Certificate in English)
- Französisch (HAK)
- Langjährige Benutzerkenntnisse im Bereich Internet und MS-Office
- SPSS – Statistik-Programm (Institut f. Soziologie – Wien)
- Medientraining (absolviert bei IPSE Communication 2004)
- UTV – Universitäts-Fernsehen (Institut f. PKW – Wien)
- Kamera- und Schnittplutzerfahrung (Canon XM2-DV-Cam, Liquid Editon, Adobe Premiere, Adobe Photoshop)
- Redaktionelle Erfahrung (APA Chronik-Redaktion, KulturCheck, IPSE Communication, Tageszeitung „Österreich“, „A-Brands two“, WWF)

Berufliche Erfahrung:

In den vergangenen Jahren konnte ich, passend zu meinem Studium, berufliche Erfahrungen in der Medienbranche (Nachrichtenagentur, TV-Redaktion, Public Affairs Agentur, Tageszeitungs-Redaktion, NGO) sammeln:

- Journalistisches Praktikum in der Minderheitenredaktion des **ORF**
- Übersetzungsarbeiten für **Philips Speech Processing**
- Internet Help Desk Agent **bei CyberTron AG**
- Beratungstätigkeit für Studenten bei **StudentPoint**
- **RepaCopy Marketing** – Mitarbeit bei der Digital Austria Tour 2007
- Journalistisches Praktikum bei der **Austria Presse Agentur (APA)**
- Redaktionelle Mitarbeit bei dem österreichischen Markenbuch „**A-Brands two**“.
- Public Relations Praktikum bei **WWF Österreich**
- Press Officer Assistant beim **World Water Congress 2008** in Wien



In der Zeit von Oktober 2002 bis Ende September 2003 war ich bei APA-Mediawatch tätig. Meine Aufgaben beinhalteten anfangs das Erstellen von elektronischen Pressespiegeln für wirtschaftliche Unternehmen, politische Parteien und Organisationen und die Erfassung und Transkription von elektronischen Medieninhalten (Nachrichtensendungen aus Radio und TV). Später war ich dann auch mitverantwortlich für den Schnitt und die Auswahl der Medieninhalte die zu bearbeiten waren.



Neben meinem Auslandsstudium in Berlin habe ich von Jänner bis Ende Juni 2004 für das Berliner TV-Magazin KulturCheck als Redakteur und Videoreporter gearbeitet. Begonnen als Praktikant, konnte ich aber durch gute Leistung bereits nach wenigen Wochen eigenverantwortlich Beiträge realisieren. Meine Aufgaben umfassten Themenfindung, Recherche, Interviews, Kamera und Schnitt. Je nach personeller Situation habe ich die Beiträge komplett eigenständig produziert oder Unterstützung im Bereich Kamera und Schnitt erhalten. Themenschwerpunkte meiner Arbeit waren das Berliner Kultur- und Nachtleben. Während meiner Tätigkeit wurden über 40 meiner Beiträge auf dem lokalen Berliner Sender FAB ausgestrahlt.



Von Anfang Juli bis Ende September 2004 habe ich als studentischer Mitarbeiter für die renommierte, Berliner Public Affairs Agentur IPSE Communication gearbeitet. Im Bereich der Krisenkommunikation war ich verantwortlich für die Erstellung mehrerer Krisenszenarien und an der Konzeption von zwei Workshops beteiligt. Dabei habe ich inhaltliche Recherchen durchgeführt, Artikel geschrieben und einen fiktiven TV-Beitrag produziert. Im Anschluss habe ich von Wien aus bei weiteren Projekten bis Anfang 2005 mitgearbeitet.



Im Sommer 2006 habe ich im Rahmen der Akademie 2006 die dreimonatige Lehrredaktion der Tageszeitung Österreich absolviert. Neben der Vermittlung der theoretischen Grundlagen des Journalismus wurde vor allem Wert auf praktische Erfahrung gesetzt. Pressekonferenzen in Politik und Wirtschaft, Teilnahme am Ministerrat oder eigens recherchierte Geschichten waren die Hauptarbeitsfelder der Lehrredaktion. Im anschließenden Praktikum konnte ich dann weitere wertvolle redaktionelle Erfahrungen in den Ressorts Wirtschaft, Chronik und Online sammeln.



Im Juni und Juli 2007 habe ich ein Praktikum in der Abteilung Corporate Communications des WWF absolviert. Neben allgemeiner Unterstützung des Teams habe ich Pressekonferenzen organisiert, Presseaussendungen und redaktionelle Texte verfasst, und war für die Medienbeobachtung zuständig. Dabei ist es mir gelungen eine quantitative Medienresonanzanalyse in den Beobachtungsprozess zu implementieren.

Im Anschluss an mein Praktikum bin ich in den Bereich Corporate Relations gewechselt. Dort assistiere ich seither dem Umweltbeirat des WWF bei der Entscheidung über die Aufnahme von Unternehmen in das Anlageuniversum der ESPA WWF Umweltfonds. Meine Aufgabe besteht darin, in Frage kommende Unternehmen im Bezug auf umweltverträgliche Technologien zu analysieren und zu bewerten. Diese Informationen dienen dem Umweltbeirat als Entscheidungsgrundlage.

Weiters bin ich mittlerweile auch für die Aufbereitung bestimmter Umweltthemen für den WWF verantwortlich. In diesen Bereich fällt die etwa Erstellung von Studien – zuletzt erstellt: „Biotreibstoffe: Zukunftschance oder globales Krisenpotential“ - und die Aufbereitung von Informationsmaterial.

Privates Engagement:

Anfang 2002 unterstützte ich aktiv das **Sozialstaatsvolksbegehren**. Hauptaufgaben waren dabei die direkte Information der Bürger und das Sammeln von Spenden zur Unterstützung des Volksbegehrens.

Von Juli 2002 bis August 2003 war ich ehrenamtlich beim Aufbau von **AgendaX** – Verein für nachhaltiges Zusammenleben – tätig. Im Bereich Integration und in der PR habe ich dabei mitgeholfen die NGO zu etablieren.

Von Herbst 2006 bis Juni 2007 habe ich die Corporate Communications Abteilung des **WWF** ehrenamtlich unterstützt. Vor allem die Aktualisierung des Presseverteilers, aber auch redaktionelle Arbeit waren dabei meine Hauptaufgaben.