



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Dokumentation und Fiktion im postmodernen
Hollywoodfilm“

Verfasser

Erich Wessely

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Für meine Eltern

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	6
2. Theoretische Hintergründe.....	7
2.1. Eckpfeiler der Filmgeschichte.....	7
2.2. Fiktionalität im Film.....	11
2.3. Realistische und dokumentarische Begriffsdefinitionen.....	16
2.4. Goffmans Rahmenanalyse.....	20
3. Oliver Stones „JFK“.....	23
3.1. Kurzbiographie Oliver Stone.....	23
3.2. Der „Zapruder“-Film als Ausgangspunkt.....	24
3.3. Emotionsmanagement und politischer Mythos.....	26
3.4. Der Filmemacher als Historiker.....	33
4. Die Macht der Bilder.....	38
5. „Standard Operating Procedure“.....	42
5.1. Stanley Milgrams Experiment.....	44
5.2. Das „Stanford Prison Experiment“.....	47
5.3. Die Schuldfrage in „Standard Operating Procedure“.....	50
6. „Good Night and Good Luck“.....	53
6.1. Kurzbiographie Edward R. Murrow.....	54
6.2. Kurzbiographie Joseph R. McCarthy.....	54
6.3. Murrows Fernsehformate.....	55
6.3.1. „See It Now“.....	55
6.3.2. „Person To Person“.....	61
6.4. Duell: Fernsehmoderator gegen Senator.....	62
6.4.1. „A Report on Senator Joseph R. McCarthy" 9. März 1954.....	64
6.4.2. „Senator McCarthy" 6. April 1954.....	67
6.5. „Good Night and Good Luck“: Dokumentation oder Fiktion?.....	70
6.6. „Good Night and Good Luck“: Ein Anklagepunkt für die heutige Zeit?	76
7. Schlussbemerkungen/Konklusion.....	78
8. Literaturverzeichnis.....	82
9. Anhang.....	86

1. Einleitung

Aufmerksam auf mein Thema wurde ich durch eine Debatte in einem Seminar während meines Studiums. Eine kurze, aber intensive Diskussion brandete auf, als ein Student folgende Worte für den Dokumentarfilm „Standard Operating Procedure“ des Regisseurs Errol Morris fand: „Dieser Film zeigt, wie es wirklich im Irakkrieg zugegangen ist.“ Andere Studenten entgegneten, dass es sich bei dem Film nur um einen subjektiven Zugang eines Regisseurs handelt. Die wirklichen Gegebenheiten seien bei dem Film nicht ans Tageslicht gekommen. Für mich war diese Debatte Antrieb genug, diese Arbeit zu verfassen. Gleich vorweg: Meine Arbeit erhebt keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit, sondern soll vielmehr ebenfalls als Ausgangspunkt für Diskussionen dienen. Ich will mit dieser Diplomarbeit zum Thema „Dokumentation und Fiktion im postmodernen Hollywoodfilm“ ausgewählte theoretische und praktische Ansätze herausstreichen. Die Debatte um die Begriffe „Realität“, „Wirklichkeit“ und „Authentizität“ im Film wird auch in naher Zukunft nicht abreißen. Ich möchte mit dieser Arbeit einen Teil zu dieser Thematik beitragen.

2. Theoretische Hintergründe

2. 1. Eckpfeiler der Filmgeschichte

Der Beginn der Filmgeschichte - auf der einen Seite die Brüder Lumière, auf der anderen Seite George Méliès - brachte eine heute fest verankerte Trennung zwischen Dokumentarfilm und fiktionalem Film mit sich. Diese Trennung hemmt laut Rudolf Kersting, der mit seinem Werk „Wie die Sinne auf Montage gehen“¹ eine umfassende Analyse des Montagebegriffs vorlegte, sowohl die Entwicklung des Dokumentarfilms, als auch die des Spielfilms. Durch die festgefahrenen Normen im Spielfilm würden Innovationen fehlen, welche den Spielfilm in andere Richtungen lenken könnten.

„Es muss nichts erzeugt werden, was nicht von selbst entsteht: das ist Spielen. Deshalb kann durch das spielerische Erzählen nur schwer eine Geschäftsgrundlage für ein Thema mit dem Zuschauer hergestellt werden. Spielfilm spielt auf vorhandener, allseits akzeptierter Grundlage. Deshalb kann nicht ein Spielfilm zum Beispiel damit beginnen, die Filmsprache überhaupt zu debattieren. Aus diesem Grund behaupten wir ja, dass die Erneuerung des Spielfilms nicht aus diesem, sondern nur aus den nicht-spielerischen Genres folgen kann, zum Beispiel dem Dokumentarfilm.“²

Laut Kersting wurde die heute einheitliche Struktur des Spielfilms aber nicht bereits von Beginn der Filmgeschichte an festgelegt, sondern erst entscheidende Entwicklungen in der Filmgeschichte (wie die Einführung des Tonfilms) normierten das vorherrschende „bedeutungsdramatische“ (Kersting) Kino. Kersting kritisiert in seinem Werk die Entwicklung (oder Nicht-Entwicklung) des Spielfilms. Das „bedeutungsdramatische Kino“, in dem Spannungselemente und Strukturen so festgefahren sind, sei zu überdenken. Dennoch: Kersting glaubt noch an das Kino und seine „Massenbasis“:

¹ Kersting, Rudolf. *Wie die Sinne auf Montage gehen*. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1989.

² Ebd., S. 243.

„Es sind die herrschenden Organisationsweisen der technischen Produktionsstruktur, die das Kino demolieren, nicht das Fehlen seines Rohstoffs und damit seines Publikums. Das Kino ist daher nicht nach ‚vorne‘ zu entwickeln, sondern nach seinen ‚naiven‘ Wurzeln hin auszugraben in zweierlei Hinsicht: 1. Im inneren sinnlichen Gemeinwesen, 2. Hinsichtlich seiner historischen Ausgangsposition um die Jahrhundertwende sowie all der in der gesamten Filmgeschichte verstreuten, nie zusammenhängend entfalteten Anfänge.“³

Nun kehren wir noch einmal zu dem Begriff „bedeutungsdramatisch“ zurück. Unter diesem Begriff versteht Kersting den klassischen Aufbau des Spielfilms, so wie wir ihn kennen:

„Das klassische Aufbauschema des Dramas [...] umfaßt die Stufen: Exposition (Einführung, Vorstellung von Personen, Geschehen und Schauplatz), Steigerung, Höhepunkt, Peripetie (überraschende Wandlung, Umkehr), Ausklang. Es ist ein Verhaltensmuster, das seit den Tagen des griechischen Dramas unsere Vorstellungen von Handlung, Geschehen, Konflikt bestimmt, so daß wir uns Handlung schlechterdings nicht anders denken können als vor dem Hintergrund dieser Erwartungsnorm, und noch jeder Verkehrsunfall und jede gewerkschaftliche Tarifverhandlung sich einfach nach diesem Stufenschema vollziehen muß.“⁴

Dass die Einführung des Tonfilms eng mit dem uns vertrauten Aufbau spannender Handlungen verflochten ist, ist für Kersting nicht von der Hand zu weisen.

„Die heute gängigen dramaturgischen Formeln sind zwar älter als das Kino, doch erfolgte deren Verschmelzung mit der technischen Produktionsstruktur

³ Kersting, aaO., S. 258.

⁴ Kersting, aaO., S. 258f.

nicht sogleich in seiner Geburtsstunde. Filmgeschichtlich gesehen erhielt das Medium jene relativ einheitliche piktodramatische Struktur, welche den aktuellen Film prägt, erst nach einer ca. 30-jährigen Inkubationszeit. Die zeitliche Wendemarke zur Hegemonie der bedeutungsdramatischen Form als direkt filmischer ist in etwa identisch mit dem einzig markanten Einschnitt, den die (geschriebene) Filmgeschichte kennt: der Einführung des Tonfilms. Einmal zur (zweiten) Natur des Filmischen geworden, erscheinen die Schematismen spannender Handlung als ewige Begleiter des Kinos.“⁵

Bevor wir nun zu den Begrifflichkeiten der Filmprinzipien Dokumentation und Fiktion kommen muss festgestellt werden, dass dem Vermittlungselement Film nur beschränkte Mitteln zur Verfügung stehen, zum Beispiel die Zwei-Dimensionalität⁶, das Prinzip Lichtspiel, das Verhältnis Rezipient – Film usw. Der Film kann nie die Wirklichkeit des realen Lebens einfangen. Dem Film fehlt die Interaktion von Menschen und Objekten, die vor der Kamera arbeiten, die unmittelbare Einflussnahme der vorfilmischen Realität von Regisseur und Umgebung. Auch die gezeigte vom Rezipienten betrachtete Wirklichkeit im Film erzeugt unterschiedliche Perzeptionen. Filmbilder werden vom jeweiligen Rezipienten abhängig von seinen eigenen kulturellen Verhältnissen/Verständnis, seinem Entwicklungsstatus und seiner Lebenserfahrung unterschiedlich gedeutet und wahrgenommen.

„Auf jeden Fall mischt sich die filmische Darstellung während der Vorstellung mit den individuellen Modalitäten der Rezeption und Vorstellungskraft des Zuschauers, so dass der Film letztlich erst im Kopf des Zuschauers entsteht, wie Alexander Kluge einmal gesagt hat. Man braucht sich nur zu vergegenwärtigen, wie verschieden unsere Filmwahrnehmung sein kann, um dieses Phänomen zu bestätigen. Psychoanalytisch betrachtet (das heißt vom unbewussten Wunsch aus betrachtet) handelt es sich um die Verschränkung zweier Projektionen: der

⁵ Kersting, aaO., S. 249.

⁶ Die Zwei-Dimensionalität ist noch immer in den meisten Filmproduktionen vorherrschend. Ob mit dem großen Erfolg von James Camerons „Avatar“ (auch wirtschaftlich gesehen einer der erfolgreichsten Filme aller Zeiten), einem Film der voll und ganz auf die 3D-Technologie setzte, ein neues Filmzeitalter eingeschlagen wird, ist noch nicht abzuschätzen. Nicht von der Hand zu weisen ist, dass der 3D-Hype zurzeit sehr groß ist. Einige Hollywood-Produktionen, die in den kommenden Jahren erscheinen, setzen auf die 3D-Technologie, auch 3D-Fernseher sind bereits auf dem Markt erhältlich.

realen des Films auf die Kinoleinwand und der Projektion unbewusster Wünsche (und Ängste) des Zuschauers auf die Darstellung, die in der Vorstellung fusionieren und die Darstellung modifizieren. Mit dieser Aktivität des Zuschauers bei der Filmrezeption wurde schon früh gerechnet. Der russische Regisseur Eisenstein entwickelte in den 1920er Jahren die Montagetechnik und formulierte eine Theorie dazu, die den Zuschauer als aktiven und gleichwertigen Partner bei der Entstehung der Filmrealität und ihrer Bedeutung mit einkalkulierte.⁷

„Ein unschuldiges Auge gibt es selbst in der Wirklichkeit nicht“, wie Christoph Eiböck in seiner Dissertation anmerkt, „und umso weniger bei der Filmproduktion“.⁸ Auch der amerikanische Philosoph Nelson Goodman, einer der Hauptvertreter der analytischen Philosophie und Sprachphilosophie in den USA, bringt es in seinem Werk „Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie.“ auf den Punkt:

„Das Auge verrichtet immer schon alt und weise sein Werk, es ist immer ein Auge, das von seiner eigenen Vergangenheit und von alten wie neuen Einflüsterungen des Ohrs, der Nase, der Zunge, der Finger, des Herzens und des Gehirns beherrscht wird. [...] Nicht nur wie, sondern auch was es sieht, ist von Bedürfnis und Vorurteil bestimmt. Es wählt aus, weist ab, organisiert, unterscheidet, assoziiert, klassifiziert, analysiert, konstruiert.“⁹

Es wäre einfach, eine Unterscheidung zu treffen, Bilder, die im Dokumentarfilm vorkommen zeigen die Wirklichkeit - Bilder im Spielfilm eine konstruierte Realität und erfundene Handlungen. Tatsache ist aber, dass sich die Verhältnisse Dokumentation und Fiktion manchmal fließend, entgegengesetzt, ineinander verschachtelt, auf alle Fälle höchst komplex darstellen. Heinz-B. Heller sieht die Problematik folgendermaßen:

⁷ Maher-Bungers, Annegret und Zwiebel Ralf. *Die unbewusste Botschaft des Films, Überlegungen zur Film-Psychoanalyse*. In Maher-Bungers, Annegret und Zwiebel Ralf (Hrsg.): *Projektion und Wirklichkeit*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007. S. 27.

⁸ Eiböck, Christoph. *Zur Soziologie des „realistischen“ und „veristischen“ Films: Dialektik der Filmprinzipien „Dokumentation“ und „Fiktion“ im sozio – kulturellen Kontext*. Wien: Dissertation, 1979. S. 8.

⁹ Goodman, Nelson. *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973. Zit. in Eiböck, ebd.

„ [...] dass diese [Unterscheidung zwischen Dokumentation und Fiktion Anm. EW] prinzipielle Unterscheidung selbst einer trügerischen Vorstellung, also einer Fiktion aufsitzt: der Fiktion der besonderen wesensmäßigen Authentizität des Filmisch-Dokumentarischen. Denn wie der Spielfilm – so die begründete Kritik dieser Vorstellung – ist auch der Dokumentarfilm zunächst und vor allem eine mediale Konstruktion von Wirklichkeit. Und was wir als diakritisches Spezifikum ansehen: seine dokumentarische Authentizität, stellt keine absolute, dem Filmbild inhärente Qualität, sondern einen Eindruck dar, bezeichnet einen spezifischen Wirklichkeitseffekt, den bestimmte Filmbilder beim Zuschauer auslösen. Dies beinhaltet vor allem, dass der Eindruck des Dokumentarischen primär abhängig ist von Präsentations-, Darstellungs- und Verstehenskonventionen, weniger vom Verhältnis zwischen dem Gefilmten und den Filmbildern.“¹⁰

2.2. Fiktionalität im Film

Seit Beginn der Filmgeschichte beschäftigt den Filmtheoretiker die Unterscheidung zwischen Dokumentation und Fiktion im Medium Film. Eine weitere wichtige Unterscheidung, die nicht filmspezifisch ist (also auch auf andere Formen der Vermittlung angewendet werden kann, zum Beispiel einem Roman), ist zwischen „narrativen“ und „nicht narrativen“ Elementen einer Vermittlung vorzunehmen. Häufig beinhalten Filme nicht nur „narrative“ oder nicht nur „nicht narrative“ Vermittlungselemente sondern beide Charakteristika in unterschiedlich variierten Form. Ebenso wie die Unterscheidung „narrativ“ und „nicht narrativ“ ist auch die Unterscheidung „fiktiv“ und „nicht fiktiv“ bzw. „dokumentierend“ nicht auf die Vermittlung Film beschränkt. Zur Darstellung des Verhältnisses zwischen den

¹⁰ Hickethier, Knut, Müller, Eggo, Rother Rainer. *Der Film in der Geschichte*. Berlin: Rainer Bohn Verlag, 1997. S. 220f.

Begriffen „narrativ“, „nicht narrativ“, „fiktiv“ und „nicht fiktiv“ kann folgende Tabelle erstellt werden.¹¹

	Narrativ	Nicht narrativ
Fiktiv	z.B.: die Handlung der meisten Kinofilme	z.B.: eine fiktive Landschaftsbeschreibung in einem Roman
Nicht Fiktiv	z.B.: die Handlung von Dokumentarfilmen	z.B.: Beschreibungen realer Landschaften

Oft wenn von Spielfilmen gesprochen wird sind damit „fiktive narrative Filme“ gemeint.¹²
Die Untersuchung der Fiktionalität im Film kann auf drei Ebenen stattfinden:

- **Kameraebene**

Wenn man sich nur auf diese Ebene bezieht, wäre ein Spielfilm vom Prinzip her nicht fiktiv. Jedes Schauspiel vor der Kamera ist real, findet statt. Der oder die SchauspielerIn hat wirklich vor der Kamera einen bestimmten Satz gesagt.

- **Handlungsebene**

Auf dieser Ebene wird unterschieden, ob die Handlungen der Personen vor der Kamera simuliert sind, oder ob sie „zufällig“ im Augenblick ohne Simulation von der Kamera eingefangen worden sind. Auf dieser Ebene wird meist zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm unterschieden. Bei einem Dokumentarfilm sind die Handlungen vor der Kamera nicht (bzw. wenn schon, dann für den Zuschauer meist nicht ersichtlich) simuliert.

¹¹ Vgl. Fuxjäger, Anton. *Film- und Fernsehanalyse. Einführung in eine grundlegende Terminologie*. Lernbehelf zur Lehrveranstaltung. Wien: 2004. S. 16.

¹² Auch ein Zeichentrickfilm ist ein fiktiver narrativer Film, gehört aber nicht zur Gattung des Spielfilms. Vgl. Fuxjäger, ebd.

- **Ebene der Geschichte, die erzählt wird**

Finden vor der Kamera keine simulierten Handlungen statt, handelt es sich um einen nicht fiktiven Abschnitt. Aber auch auf dieser Ebene kann ein dokumentarischer Charakter entstehen, wenn simulierte Handlungen vor der Kamera stattfinden: So könnte ein Schauspieler oder eine Schauspielerin etwa eine historische Figur nachahmen, die es wirklich gab, die in einer bestimmten Situation etwas sagt, was wirklich so gesagt worden ist usw.¹³

In der Filmwissenschaft hat sich außerdem die Unterscheidung der Realität auf drei Ebenen durchgesetzt, nämlich der vorfilmischen Realität, der filmischen Realität und der nachfilmischen Realität. Die vorfilmische Realität ist die Gegebenheit, die der Regisseur bei seinem Dreh vor Ort vorfindet. Es ist dies das tatsächliche, von ihm gefilmte Material, das ihm später beim Schneidetisch im Studio zur Verfügung steht. Die filmische Realität ist die Ebene, die auch der Rezipient zu Gesicht bekommt. Es ist dies der fertige, vom Regisseur oder Cutter überarbeitete, vertonte und montierte Film, wie er später ins Kino kommt. Die nachfilmische Realität schließlich fasst die Präsentation des Films sowie die Filmkritik des Rezipienten zusammen.¹⁴

„In der nachfilmischen Realität entfaltet ein Film seine semantische Produktivität und stellt sich als wieder erkennbarer Teil einer Gattung her. Ein Dokumentarfilm wird hier als solcher erkannt, vielleicht sogar erst in der Rezeption produziert.“¹⁵

In meinem nächsten Punkt will ich auf die grundlegende Problematik, die mit den beiden Filmprinzipien Dokumentation und Fiktion einhergehen, eingehen. Der deutsche Filmemacher und Theoretiker Alexander Kluge und Rudolf Kersting sind sich beide grundsätzlich einig, dass dieser von Anbeginn der Filmgeschichte vollzogene Radikalschnitt

¹³ Vgl. Fuxjäger, ebd.

¹⁴ Vgl. Gürge, Peter. *Kulturwissenschaftliches Filmen im Umbruch. Die Filmarbeit von Edmund Ballhaus*. Mainz: Dissertation, 2000. S. 29.

¹⁵ Hohenberger, Eva. *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnografischer Film*. Zitiert in: Gürge, Peter. *Kulturwissenschaftliches Filmen im Umbruch. Die Filmarbeit von Edmund Ballhaus*. Mainz: Dissertation, 2000. S. 29.

von Dokumentarfilm (Brüder Lumière) und Spielfilm (Méliés) längst überholt ist. Es wäre interessant herauszufinden, wie die Fortführung der Filmgeschichte erfolgt wäre, hätte es diese frühe Unterscheidung nicht gegeben. Auch Rainer Stollmann wirft die Frage in seinem Werk „Alexander Kluge zur Einführung“¹⁶ auf: „Warum aber soll man diese Trennung, die doch auch nur von zwei bestimmten Autoren erfunden wurde, für alle Zeit beibehalten?“¹⁷ In diesem Zusammenhang will ich zwei Zitate von Kluge anführen, die diese festgefahrenen Strickmuster Dokumentation und Fiktion auf den Punkt bringen:

„Ähnlich ergänzen einander, richtig angewendet, die musikalisch-poetisch erzählenden und die dokumentarischen Formen des Films. Auch hier ist es die Mischform, die zwischen Dokument und Fiktion, zwischen Montage und ungekürzter Wiedergabe, zwischen Phantasie und Wirklichkeitssinn vermittelt. Soziologie und Märchen sind eben nicht, wie man annimmt, Gegensätze, sie sind Pole in ein und derselben Sache, die verschieden aussieht, je nachdem, ob man von der Fähigkeit des Menschen, es mit den Fakten auszuhalten, oder von seiner Fähigkeit, Wünsche zu bilden, ausgeht.“¹⁸

„Dokumentation allein schneidet Zusammenhang ab: Es gibt nichts Objektives ohne die Gefühle, Handlungen, Wünsche, d.h. Augen und Sinne von Menschen, die handeln. Ich habe nie verstanden, warum man die Darstellungen solcher Handlungen (meist müssen sie inszeniert werden) Fiktion, Fiction-Film, nennt. Es ist aber auch Ideologie, dass einzelne Personen die Geschichte machen können. Deshalb gelingt keine Erzählung ohne ein gewisses Maß an authentischem Material, also Dokumentation. Sie gibt den Augen und Sinnen sozusagen den Kammerton A: wirkliche Verhältnisse klären den Blick für die Handlung.“¹⁹

¹⁶ Stollmann, Rainer. *Alexander Kluge zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1998.

¹⁷ Stollmann, aaO., S. 67.

¹⁸ Kluge, Alexander, Eder, Klaus. *Ulmer Dramaturgien: Reibungsverluste*. München: Hanser, Carl Verlag, 1980. S. 7.

¹⁹ Kluge, Alexander. *Die Patriotin. Texte/Bilder 1-6*. Frankfurt/M.: Zweitausendeins, 1979. S. 41.

Auch Bertolt Brecht hat erkannt, dass die bloße Wiedergabe der Realität am wenigsten über die Realität aussagt. „[...] Eine Fotografie der Krupp-Werke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist tatsächlich, ‚etwas aufzubauen‘, etwas ‚Künstliches‘, ‚Gestelltes‘.“²⁰ Die Filmbilder bleiben so gesehen also immer ein Abbild des Kameraauges. Der Regisseur als Autor kann aber entgegenwirken mit Handlung, Kommentar, musikalischen Einschüben und vor allem der Montage. „Realismus ist das Gegenteil von Verehrung der Erscheinungswirklichkeit und ihrer illusionären Ergänzung. Das Illusionskino zementiert die Realität, gerade indem es die Phantasie von ihr fernhält, andererseits steckt gerade die sogenannte Realität voller Fiktionen.“²¹ Kluge sieht es als wichtig an, dass die Realität als geschichtliche Fiktion darstellbar sein muss.²² An dieser Stelle möchte ich ein längeres Zitat einfügen. Rainer Stollmann erklärt sehr anschaulich an einem Beispiel, was unter Realität als geschichtliche Fiktion gemeint ist:

„Das akzeptiert man leicht, wenn man ans 17. Jahrhundert denkt, man würde heute jemanden, der den Hexenglauben ablehnte, ohne weiteres einen Realisten nennen, auch wenn er damals für diese Haltung eventuell mit dem Leben bezahlt hätte. Sehr viel schwieriger wird es, wenn wir uns den heutigen Hirngespinnsten zuwenden. So behauptet zum Beispiel ein äußerst erfolgreicher General und Staatengründer, also jemand, dem man praktischen Erfolg und Realismus nicht von vornherein absprechen wird: „Die Atombombe ist ein Papiertiger“, der Glaube an ihre Macht sei mitunter genauso eine Illusion wie der Glaube an die Macht des Teufels in den sogenannten Hexen. Das ist schwerer einzusehen. Hiroshima, die Realität der atomaren Vernichtung zweier Städte steht gegen den Begriff „Illusion“. Tatsächlich ist aber an der Atombombe illusionär – das würden Generäle bestätigen -, daß sie überhaupt eine Waffe wäre und daß man sie in Kriegen praktisch-strategisch einsetzen könnte. Ihre Existenz hebt vielmehr die Möglichkeit des Kriegsführens auf; und das haben interessierte Politiker und Militärs im kalten Krieg oft genug auf affirmative Weise propagiert: als ob der Besitz und das Patt großer

²⁰ Brecht, Bertolt. *Gesammelte Werke*. Band 18, Frankfurt/M. 1967. S. 161. Zitiert in: Stollmann, aaO., S. 69.

²¹ Stollmann, aaO., S. 68.

²² Vgl. Kluge, Alexander. *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*. Frankfurt / M.: Suhrkamp: 1975. S. 215.

Vernichtungspotentiale zwischen den Supermächten eben Frieden garantiere. Was soll der Sieger mit einem verseuchten Land des Gegners anfangen? Zumal sich die Kontamination schwer begrenzen läßt. So haben Atombomben schon innerhalb rein militärischen Denkens etwas Fiktives, sie sind nur als Möglichkeit, als Drohung real und haben in dieser Weise tatsächlich die Weltpolitik entscheidend bestimmt (Stellvertreterkriege, Blockpolitik).²³

2.3. Realistische und dokumentarische Begriffsdefinitionen

Der Begriff Realismus selbst kommt von „realis“, worin „res“, „Sache“, steckt. Realismus könnte man also mit Sachlichkeit übersetzen. In Kluges Schriften spielt eben diese Sachlichkeit eine große Rolle: Dem sich Zuwenden, dem Hinschauen auf bestimmte Merkmale usw. „Ein erhellender Hinweis“, wie Rainer Stollmann es ausdrückt, ist Kluges „Liste des Unverfilmten“. Es handelt sich hierbei um eine Mängelliste, was hätte verfilmt werden sollen in Bezug zur/auf die Wirklichkeit. Bei diesen Ausführungen handelt es sich um die objektive Seite von Realismus. Die subjektive Seite bringt Kluge folgendermaßen auf den Punkt: Er bezeichnet sie als „Antirealismus der Gefühle“.

„[...] Es gibt also nicht nur ein menschliches Bedürfnis nach Wahrnehmung, Aneignung, Erfahrung der Welt, in der wir leben, das jedes Kind spontan und in einem naiven Weltvertrauen äußert, sondern es gibt gleichzeitig eine Abwehr dagegen aus dem einfachen Grund, weil uns wenig in der äußeren Wirklichkeit, so wie sie ist, glücklich macht. [...] Damit haben wir im Grunde die vollständige Problemstellung des Realismus, und zwar in zweierlei Hinsicht: einmal als Lebenshaltung, denn irgendwie müssen alle Menschen innerhalb dieses Widerspruchs leben, mit der gegebenen Realität zurechtzukommen, aber sie können auch von ihren Wünschen und Hoffnungen, d.h. ihren antirealistischen Gefühlen bei der Wahrnehmung von Wirklichkeit, ihrer

²³ Stollmann, aaO., S. 68.

Unsachlichkeit bei der Auseinandersetzung mit dem Realen nicht völlig ablassen, und zweitens insofern begriffliche und anschauliche Verarbeitung von Wirklichkeit es auch mit dem gesellschaftlichen Leben der Menschen, also mit beidem der Objektivität und dem subjektiven Antirealismus zu tun hat. Realistisch ist eine Darstellung dann, wenn sie beides berücksichtigt – eben nicht ins bloß Subjektive (Romantik, Nostalgie, Melancholie, Ironie, Skeptizismus) oder Objektive (Naturalismus, Nachrichten, Dokumentarismus) verfällt [...].²⁴

Teilweise, oder anders formuliert, im ersten Moment könnte dieser Widerspruch, den Kluge verwendet, schwierig zu verstehen sein, aber nur aus dem einen Grund, dass die geschaffenen, gesellschaftlichen Strukturen jeden Einzelnen dazu drängen, diesem Widerspruch zu entfliehen. Viele Hollywoodproduktionen (vor allem Blockbuster) bauen auf diesem Prinzip auf, indem sie die Phantasie und Wünsche der Menschen gezielt zu leiten versuchen und sie von der Wirklichkeit wegzerren. Für Hollywood existiert nur die Wirklichkeit, die sie erschafft. Ein riesiges Traum- und Wunschuniversum ist von Hollywood errichtet worden, auf das sündteure Produktionen andocken.

„Innerhalb so einer eigentlich synthetischen, fiktiven, tatsächlich aber auch mächtigen Realität sieht das unbekümmerte Hinlenken der Phantasie auf die (eigene) Realität manchmal etwas befremdlich aus, wenngleich auch diese realistische Richtung der Phantasieproduktion von Natur aus in den Menschen vorhanden und eigentlich immer am Werke sein muß.“²⁵

Bei meinen Fallbeispielen will ich auch der Frage nachgehen, ob nicht auch bei Hollywoodproduktionen Filme dabei sind, die sich mit diesem aufgeworfenen Widerspruch beschäftigen oder ihn vielleicht sogar in den Mittelpunkt rücken.

Der Begriff dokumentarisch wiederum wird oft als Synonym für authentisch, belegbar, sachlich verwendet. Der Begriff Dokument kommt von lat.: *documentum* = beweisende

²⁴ Stollmann, aaO., S. 30f.

²⁵ Stollmann, aaO., S. 31.

Urkunde; aus *docere* = lehren. Die Periodisierung des Dokumentarfilms selbst gestaltet sich schwierig. Bei der Frage, wann Dokumentarfilm eigentlich begonnen hat, sind sich viele Filmexperten uneinig. Die erste Verwendung des Begriffs Dokumentarfilms wird in der Filmgeschichte auf das Jahr 1926 datiert. John Grierson sieht den Film *Moana* von Robert Flaherty unter dokumentarischen Gesichtspunkten. Konkret hat der Film für Grierson dokumentarischen Wert.²⁶ „[...] 8. Februar 1926 [...] An diesem Tag gab es einen New Yorker Zeitungsartikel, in dem einem Film „documentary value“ attestiert wurde, weil er ein „creative treatment of actuality“ darstellte. Der Autor war John Grierson, und die Kritik bezog sich auf den Film *Moana* von Robert Flaherty.“²⁷ Die Frage nach den Anfängen des Dokumentarfilms ist aber schwierig. Viele Experten sehen bereits im Beginn der Filmgeschichte zeitgleich auch eine Unterscheidung von Spielfilm und Dokumentarfilm. Auch die Genredefinition gestaltet sich nicht einfach. Jedenfalls ist der Realitätsbezug ein Bestimmungsmerkmal des Dokumentarfilms.

Immer wieder brandet unter Filmexperten die Debatte auf, wie objektiv Dokumentarfilm ist bzw. sein kann. Die objektive Wirklichkeit kann ein Regisseur nicht darstellen, er kann ihr höchstens nahe kommen, ist sich der Schriftsteller, Drehbuchautor und Dokumentarfilmer Georg Stefan Troller sicher:

„Nein, Dokumentarfilm ist nicht objektive Wirklichkeit, falls es sie denn geben sollte. [...] Jede Einstellung ist bereits Manipulation. Kamerawinkel, Ausschnitt, Ausleuchtung, Rhythmus des Schnittes, Untermalung durch Geräusch oder Musik, gar der Text wie er gesprochen wird, alles kann diese angeblich so reale Realität beeinflussen, ummodellieren. Es gibt praktisch keine unmanipulierte Realität auf Film.“²⁸

Eva Hohenberger hat in ihren - wenn es um die Bedeutung und Definition von Dokumentarfilm geht - oft zitierten Werken „Die Wirklichkeit des Films“ bzw. „Bilder des

²⁶ Vgl. Kretschmar, Sonja. *Fremde Kulturen im europäischen Fernsehen*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2002. S. 163.

²⁷ Oppelt, Ulrike. *Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg*. Stuttgart: Steiner Verlag, 2002. S. 360.

²⁸ Zitiert in: Ritter, Franziska. *Authentizität im Dokumentarischen. Geschichtsdarstellung in Film und Fernsehen am Beispiel von München '72*. Norderstedt: Grin Verlag, 2008. S. 11.

Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms“ eine Unterscheidung zwischen Spiel- und Dokumentarfilm auf vier Ebenen hervorgehoben.

- 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.
- 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.
- Auf der Ebene des Produkts unterscheidet sich der Dokumentarfilm vom Spielfilm durch die Nichtfiktionalität seines Materials. In der Organisation des Materials ist er abhängig von Ereignisabläufen der Wirklichkeit selbst.
- Auf einer pragmatischen Ebene unterscheidet sich Dokumentar- vom Spielfilm durch die Aktivierung realitätsbezogener Schemata. Dokumentarfilme werden als Filme über die reale Welt erkannt.²⁹

Die Schwierigkeit der Unterscheidung von Fakten und Fiktionen sind nicht nur im Film, sondern auch in der Literatur ein Thema:

„Der Antagonismus von wahr und falsch, von story und history ist in der Postmoderne ein Anachronismus. Weil das Leben eine Illusion ist, und Illusionen unser Leben sind, vor allem weil die Grenze zwischen Sachbuch und Belletristik, Geschichtsschreibung und Geschichtenerzählen ohnehin noch nie zweifelsfrei zu ziehen war, ja noch nicht einmal „Literatur“ zu definieren ist, deshalb hat die Postmoderne Dichtung und Wahrheit für ununterscheidbar und damit austauschbar erklärt. Die binäre Opposition ist aufgehoben, eine Grenze gefallen, das Terrain erweitert. Was ehemals ein Dilemma war, wird produktiv überwunden, indem man daraus Spielmaterial macht. [...] denn die traditionelle Trennung von Fakten und Fiktionen, die in der Moderne aufgebrochen wird,

²⁹ Hohenberger, Eva. *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Verlag Vorwerk, 1998. S. 20f.

wird in der Postmoderne aufgehoben und zum widerkehrenden Gegenstand von lustvollen Verwirrspielen, konstituiert einen, vielleicht den zentralen Topos postmoderner Literatur.³⁰

2.4. Goffmans Rahmenanalyse

Im Film nimmt der Rezipient, der den Film zu deuten, zu verstehen versucht, einen wichtigen Part ein. Auf der Rezeptionsebene wird der Film vom Betrachter eingeordnet. „Die Rahmen-Analyse Goffmans erweist sich dafür als geeigneter theoretischer Ansatz, da mit ihm sowohl der direkte als auch der Medien vermittelnde zwischenmenschliche Umgang als Deutung des Sinns von Aussagen und Interaktionen verstanden werden kann“³¹, wie Manuela Pietraß in ihrem Werk „Bild und Wirklichkeit“ anführt. Jede Form von Erfahrung wird bei Goffman in Rahmen eingeordnet „[...] und alle Rahmen basieren auf Schichtung von Sinn. Rahmenerfahrungen sind also nicht nur voneinander abgrenzbar. Sondern zugleich ineinander verführbar, da sie beide auf Erfahrungskonstitution als Sinnkonstitution basieren.“³²

„Mit Rahmen benennt Goffman Organisationsformen von Erfahrung. Es geht ihm dabei nicht, wie er hervorhebt, um soziale Strukturen, sondern um die Struktur der Erfahrung, die die Menschen in jedem Augenblick ihres sozialen Lebens haben“. In der ‚Rahmen-Analyse‘ beschreibt er, ‚dass wir gemäß gewissen Organisationsprinzipien für Ereignisse – zumindest für soziale – und für unsere persönliche Anteilnahme an ihnen Definitionen einer Situation aufstellen‘. Rahmen ermöglichen und bestimmen Handeln, ‚indem sie Wirklichkeitsräume vordefinieren und durch Grenzzeichen fixieren‘.³³

³⁰ Gansel, Carsten und Riedel, Nicolai. Uwe *Johnson zwischen Vormoderne und Postmoderne*. Berlin, New York: de Gruyter, 1995. S. 206.

³¹ Pietraß Manuela. *Bild und Wirklichkeit. Zur Unterscheidung von Realität und Fiktion bei der Medienrezeption*. Hernsbach: Leske und Budrich, Opladen, 2003. S. 57.

³² Ebd.

³³ Pietraß, aaO., S. 59.

Für Goffman gibt es in Bezug auf Bilder ein „rahmentheoretisches Problem“³⁴, „in welchem unterschiedlichem Sinn wir von Bildern sagen können, dass sie wahr, wirklich, gültig, aufrichtig, ausdrucksvoll, oder aber falsch, unecht, gestellt, unwahr, retuschiert oder geschönt sind“. Es handelt sich bei diesem rahmentheoretischen Problem also darum, welchen Bezug Bilder zu der von ihnen dargestellten Wirklichkeit besitzen.³⁵ Gibt es bei Goffman doch verschiedene Rahmensysteme, ist der Ausgangspunkt der primäre Rahmen. Dieser primäre Rahmen dient dem Menschen als Bezugsgröße. Der primäre Rahmen ist die „Realität“, die „Wirklichkeit“. Es ist aber nicht so, dass dieser primäre Rahmen unantastbar und in seinen Grenzen abgeschlossen ist. Bei Besonderheiten oder Eigenheiten in Bezug zur „Realität“ wird vom Menschen der primäre Rahmen überprüft und gegebenenfalls aufgebrochen und verändert.³⁶ Nun kommen wir zum Begriff der „Modulation“, mit dem die Unterscheidung zwischen Fiktion und Realität vereinfacht wird.

„Eine Modulation findet statt, wenn ein primärer Rahmen, zum Beispiel ein Kuss, in einen anderen Rahmen überführt wird, wie ein gespielter Kuss auf der Bühne. Sie beschreibt etwas, das ‚nicht ganz da ist, was es zu sein scheint, sondern diesem nur nachgebildet ist‘. Rahmenwechsel finden durch Modulationen statt, aber nicht von einem Ereignis zum anderen, sondern durch Bezug auf ein und dasselbe Ereignis, das durch die Modulation transformiert wird. Der Begriff Modulation liefert die Grundlage für das rahmentheoretisch begründete Verstehen von verschiedenen Bezugsweisen auf Wirklichkeit, mit ihrer Hilfe kann zwischen Realität und Fiktion unterschieden werden.“³⁷

Goffman bezeichnet es als faszinierend, dass Menschen in der Lage sind, zwischen der Wirklichkeit und dem transkribiertem Ereignis (Film) wohlbewusst zu unterscheiden. Trotzdem kann sich der Rezipient in den Film hineinversetzen und mit Spannung (mehr oder weniger, kommt auf den Film und den spezifischen Rezipienten an) daran teilhaben. Das transkribierte Ereignis nimmt sozusagen für den Rezipienten bewusst für eine bestimmte Zeit

³⁴ Pietraß, aaO., S. 60.

³⁵ Ebd.

³⁶ Vgl. Pietraß, aaO., S. 64.

³⁷ Pietraß, aaO., S. 64f.

den primären Rahmen ein.³⁸ Interessant ist die Frage, inwieweit der primäre (Film-)Rahmen (den wir für die Zeit, in der wir den Film ansehen, als eigenen primären Rahmen akzeptieren), Einfluss nimmt auf unseren realen, primären Rahmen. Hier kommen wir auch zu einer Debatte, die heute aktueller ist denn je und das Medium Film in seiner Geschichte begleitete (Stichwort Propagandafilme usw.). Führt oder ist das Schauen von Gewaltvideos schuld an grausamen Verbrechen?

„Die Konservativen erkannten frühzeitig, dass in dem ungehinderten Austausch zwischen Kinopublikum und Privatkapital ein oppositionelles Element steckt. Zwischen 1910 und 1913 war es die gängige bildungsbürgerliche Meinung, dass das Kinodrama keine künstlerische Form darstellte. Die Liebes- und Kriminalfilme waren nichts anderes als Anreiz zu Sexualität und Verbrechen. [...] Konrad Langer, Tübinger Professor für Ästhetik, Autor des Werkes ‚Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer realistischen Kunstlehre‘, Berlin 1901, sprach sich entschieden gegen eine, und sei es nur gedankliche Vermischung von Kino und Kunst aus. Für ihn war Kino kunstfeindlich. Noch 1918 lehnte er das Kinodrama hartnäckig ab, da es sich nach seiner Meinung nur um Sexualität und Verbrechen drehte. Er sah eine Gefahr in der Trennung des aus dem Leben gegriffenen Stoffes von der Form, die ihrer Materialität enthoben war.“³⁹

³⁸ Vgl. Pietraß, aaO., S. 72.

³⁹ Oppelt, aaO., S. 76.

3. Oliver Stones „JFK“

3.1. Kurzbiographie Oliver Stone

Beginnen will ich meine Untersuchung von dokumentarischen und fiktionalen Elementen in postmodernen Hollywoodfilmen mit Oliver Stones „JFK“ aus dem Jahr 1991. Bevor ich selbst zu dem Film komme, erscheint es mir in diesem Zusammenhang wichtig, eine kurze Biographie des Regisseurs anzuführen. Oliver Stone entwickelte ein Interesse an politischen Abläufen und Prozederen aufgrund seiner persönlichen Erlebnisse und Erfahrungen, die er in Vietnam gemacht hatte. Beim zweiten Mal in Vietnam, nach einer kurzen Auszeit als Lehrer in einer Schule in Saigon und Gelegenheitsarbeiten in Amerika und Mexiko, war er von den Zuständen vor Ort erschüttert. Ganz entgegen seinen Vorstellungen wollten Soldaten lieber so schnell wie möglich nach Hause als für den Frieden zu kämpfen. Trotzdem konnte er sich als Soldat auszeichnen: Oliver Stone wurde für sein mutiges Verhalten in Kampfhandlungen geehrt „and won a Bronze Star and a Purple Heart with an Oak Leaf Cluster for his services in the war“⁴⁰

Wie viele andere heimkehrende Soldaten war es für Stone schwer, die Erinnerungen und Erlebnisse in Vietnam zu verarbeiten. Schließlich erschien für Stone die Filmarbeit der einzige Ausweg, sein Trauma Vietnam aufzuarbeiten. In der New York University's film school lernte er das Filmhandwerk von Regiegrößen wie Martin Scorsese. Mit dem adaptierten Drehbuch zu „Midnight Express“ gewann Stone 1978 einen Oscar. Schon zu diesem Zeitpunkt hatte er Pläne für die Umsetzung von „Platoon“, die Hollywood Studios vereitelten aber eine Durchführung des Projekts. Ihrer Ansicht nach wollten die Leute keine Filme über das Grauen in Vietnam sehen.

Mit dem in dokumentarischen Stil gedrehten Film „Salvador“ (1986) konnte Stone zum ersten Mal seine Unzufriedenheit mit der US-Außenpolitik künstlerisch zum Ausdruck bringen. Mit dem Erfolg dieses Filmes konnte er sein lange Zeit geplantes Filmprojekt „Platoon“ endlich realisieren. Der Streifen war ein Riesenerfolg, Oliver Stone gewann den Oscar als bester Regisseur und „Platoon“ wurde als bester Film ausgezeichnet. 1989 folgte „Born on the

⁴⁰ Toplin, Robert Brent. *History by Hollywood*. Illinois: University of Illionois, 1996. S. 48.

Fourth of July“, ein Film der die wahre Geschichte von Ron Kovic, einem Vietnam-Veteranen thematisiert, der in Folge des Vietnam-Traumas kurz vor dem Selbstmord stand, sich dann aber entschloss, sein Leben mit Protesten gegen den Krieg auszufüllen/richten.

1991 folgte dann „JFK“. Oliver Stone bereitete sich gewissenhaft auf diesen Film vor. Er war immer der Überzeugung, dass der Mord an dem US-Präsidenten John F. Kennedy aus dem Jahre 1963 nicht alleine von Lee Harvey Oswald begangen worden sei, sondern dass eine weitverstrickte Verschwörung hinter dem Attentat steckte. Der Film zeigt den Versuch von Staatsanwalt Jim Garrison (gespielt von Kevin Costner) die Umstände der Ermordung Kennedys aufzudecken und eine Einzeltäterschaft auszuschließen. Während seiner Ermittlungen kam Garrison zu dem Schluss, dass es sich beim Mord um eine Verschwörung handeln musste. Er konnte dies jedoch nie vollständig beweisen. Nachdem die Ermittlungen zu dem Fall abgeschlossen wurden, schrieb Garrison drei Bücher darüber/zu dem Fall.⁴¹ Oliver Stone bezieht sich in seinem Film weitestgehend auf die Thesen Garrisons in diesen Werken.

3.2. Der „Zapruder“-Film als Ausgangspunkt

Der Film konstruiert geschickt dokumentarische Bilder mit den fiktionalen Bildelementen Oliver Stones. Als Einführung montiert Stone die Abschiedsrede Kennedys Vorgängers Dwight D. Eisenhower.

„History is ambiguous. Cause and effect are also ambiguous. That’s why I started with President Eisenhower, that most conservative of presidents, because in his farewell address he made a significant point. He saw something with major consequences coming, and in an otherwise ordinary speech, he

⁴¹ *A Heritage of Stone* (1970), *The Star Spangled Contract* (1976), *On the Trail of the Assassins* (1988).

shifted tonality and, almost as a non sequitur, warned of a new phenomenon he called the “military-industrial complex.”⁴²

In Folge wird ein Rückblick über Kennedys Leben gezeigt. Danach folgt der berühmte „Zapruder“-Film⁴³, das einzige Archivmaterial, das den Mord an John F. Kennedy aus nächster Nähe zeigt. Der Hauptteil des Films widmet sich dem Kampf von Staatsanwalt Jim Garrison, der in akribischer Detailgenauigkeit „Beweisen“ nachgeht, diese sammelt und zu deuten versucht. Am Ende des Films führt Garrison einen Prozess, bei dem er seine Verschwörungsthese beweisen will. Er hält ein flammendes Plädoyer für bürgerliches Engagement, scheitert aber schlussendlich aus Mangel an Beweisen.

„In einem ausgedehnten Schlussplädoyer im Gerichtssaal, das sich eigentlich an das Filmpublikum wendet und mit pathetischen Streichertönen untermalt ist, heißt es: In discharging your duty [...], „Ask not what your country can do for you, but what you can do für your country.“ Do not forget your young president who forfeited his life. Show the world this is still a government of the people, for the people, and by the people. Nothing as long as you live will ever be more important. (Er blickt direkt in die Kamera). It's up to you. Der Rahmen der fiktionalen Welt wird hier geöffnet und der Zuschauer direkt in das politische Drama hineingezogen. Es erfolgt eine direkte Identitätszumutung: jeder einzelne im Kinosaal soll sich in die Rolle des Handlungsträgers hineinlesen, 'auf den es ankommt'. Denn ohne aktive Partizipation keine Republik, ohne Kampf keine „gute Politik“, und der Kampf muss sich eben auch gegen die eigene Regierung wenden, wenn diese korrupt geworden ist.“⁴⁴

⁴² Toplin, Robert Brent. *Oliver Stone's USA*. Kansas: University Press of Kansas, 2000. S. 63.

⁴³ Der so genannte Zapruder-Film ist eine Filmaufnahme von Abraham Zapruder, der den Mord an John F. Kennedy am 22. November 1963 zeigt. Für die Verwendung der Filmaufnahme musste er 40.000 Dollar an die Familie zahlen.

⁴⁴ Dörner, Andreas. *Zivilreligion als politisches Drama. Politisch-kulturelle Traditionen in der populären Medienkultur der USA*. In: Herbert Willems/ Martin Jurga (Hg.), Wiesbaden: Inszenierungsgesellschaft, 1998. (543-564). S. 549f.

3.3. Emotionsmanagement und politischer Mythos

Viele Kritiker von „JFK“ werfen Oliver Stone vor, er manipulierte mit dem Film die Gedanken des Zuschauers. Diese Kritik meines Erachtens nur teilweise nachvollziehbar. Bereits zu Beginn des Films stellt Stone nämlich klar, dass er den militärisch-industriellen Komplex (MIK)⁴⁵ als Schuldigen für das Attentat auf John F. Kennedy und eine weitreichende Verschwörungstheorie als Hintergrund des Mordes ansieht.⁴⁶ Andreas Dörner verweist in seinem Text „Medien und Mythen. Zum politischen Emotionsmanagement in der populären Medienkultur am Beispiel des amerikanischen Films“ ebenfalls auf die warnenden Worte von Präsident Eisenhower:

„Der Film setzt ein mit dokumentarischen Bild- und Toneinspielungen zur Ära Kennedy, beginnend mit der Abschiedsrede des Vorgängers Dwight D. Eisenhower, in der die Bedeutung der Rüstungsindustrie für die Vereinigten Staaten schon warnend angesprochen wird.“⁴⁷

Dörner sieht in dem Film „JFK“ außerdem eine tragische Variante des amerikanischen politischen Films. In einer Fallstudie erklärt er, wie das politische Emotionsmanagement in „JFK“ funktioniert. Das Emotionsmanagement steht in einem engen Zusammenhang mit der Handlungsrelevanz politischer Mythen. Unter politischem Mythos versteht Dörner eine symbolische Form, „die auf die Bearbeitung von zentralen Problemen der politischen Kommunikation spezialisiert ist. Es handelt sich um komplexe politische Symbole, deren Elemente jeweils erzählerisch entfaltet sind.“⁴⁸ Mythen haben nach Dörner zwei Struktureigenschaften: Sie sind zum einen symbolisch mit einer Bild- und Bedeutungsebene ausgestattet, die zweite Struktureigenschaft ist die Narrativität: Laut Dörner enthält jeder

⁴⁵ So wird etwa Präsident Eisenhower am Anfang des Films in einer Rede gezeigt, in der er die positiven Errungenschaften des militärisch-industriellen Komplexes herausstreicht.

⁴⁶ Vgl. Ulrich Behrens Kritik <http://www.filmstarts.de/kritiken/35810,JFK.html>. Zugriff: 25. 3. 2008.

⁴⁷ Dörner, Andreas. *Medien und Mythen. Zum politischen Emotionsmanagement in der populären Medienkultur am Beispiel des amerikanischen Films*. In: Ansgar Klein/ Frank Nullmeier (Hg.), *Masse-Macht-Emotionen*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1999. (308-329). S. 324.

⁴⁸ Dörner, 1999. AaO., S. 309.

Mythos eine Handlung, die erzählt oder bildlich dargestellt werden kann. Der Mythos vermittelt

„jedem einzelnen das Gefühl, ‚gemeint zu sein‘ und Bedeutung zu haben in der Ordnung der Dinge. [...] Mythen sakralisieren die politische Wirklichkeit. Gleichzeitig reduzieren sie radikal die Komplexität des Realen. Entscheidend für die Handlungsrelevanz politischer Mythen ist die Funktion des Emotionsmanagements. Mythen sind, wenn sie effektiv inszeniert werden, in der Lage, positive oder negative Gefühle in Bezug auf Personen, Gruppen und imaginierte Gemeinschaften freizusetzen oder zu blockieren. Das betrifft primäre Emotionen wie Angst und Freude, sekundäre Emotionen wie Stolz und Scham, vor allem aber tertiäre Emotionen wie den Patriotismus.“⁴⁹

Oliver Stone macht sich in seinem Film dieses Emotionsmanagement zu Nutze. Wie oben erwähnt sind viele Kritiker entsetzt gewesen, als sie zum ersten Mal Stones Film gesehen haben. Der Grund für die vielen kritischen Stimmen ist aber meines Erachtens nicht nur, dass Stone die Zuschauer davon überzeugen will, dass es sich bei dem Mord an John F. Kennedy um ein vom Rüstungsapparat geplantes Attentat handelt, sondern wie er den Rezipienten unter Zuhilfenahme filmtechnischer Tricks auf seine Seite ziehen will.

„Durch Kameraführung, Bildkomposition, Einstellung und Schnittfolge, durch Farbigkeit und nicht zuletzt durch Musik entsteht ein fiktionaler politischer Mikrokosmos, in den der Zuschauer im Modus der Verführung hineingezogen wird. Besondere Intensität entsteht im Kino, wo wir eine große Leinwand (mit entsprechend übermenschlich großen Helden) gegenüber sitzen, Ton und Musik meist in großer Lautstärke auf uns einwirken und der ganze Raum so abgedunkelt ist, dass wir gleichsam als eigenständige, situativ präsente Personen verschwinden und um so stärker der Macht der Bilder ausgeliefert

⁴⁹ Dörner, 1999. AaO., S. 310.

sind. Es findet eine weitgehende Entdifferenzierung zwischen Wirklichkeit und Fiktion statt [...]“⁵⁰

Darüber hinaus führt Dörner an, dass „Unterhaltung“ in geschlossenen Sinnbereichen, in „Als-Ob-Welten“ fungiert/passiert. In diesen „Als-Ob-Welten“ bietet sich für den Zuschauer die Chance mit dem Helden zu verschmelzen, seine Sichtweise anzunehmen, Erfahrungsräume zu entdecken. Wenn wir das Beispiel „JFK“ hernehmen, wäre die (tragische) Rolle, mit der der Zuschauer verschmilzt, die Figur des Jim Garrison. Die Attraktivität des gutaussehenden Garrison korrespondiert mit der Attraktivität seines Berufes als verbissener Aufdecker und Ankläger.⁵¹

In „JFK“ gibt es eigentlich zwei Helden, die Geschichte des Alltagshelden Jim Garrison und die Geschichte des ermordeten Präsidenten John F. Kennedy. Oliver Stone versucht eine Parallele zwischen diesen beiden Heldenfiguren zu schaffen, indem er mittels Heimvideos und Nachrichtenclips die (immer positiv dargestellte) Rolle von John F. Kennedy (der ja bereits zu Beginn des Films ermordet wird) in Erinnerung ruft. Was man meines Erachtens Oliver Stones Film vorwerfen könnte, ist, dass er beide Heldenrollen allzu positiv darstellt, um dem Rezipienten weniger Möglichkeiten zu geben, nicht an die Verschwörungstheorie zu glauben.

„JFK`s highly romanticized picture of President Kennedy emanated partly from Stone`s own positive personal memories of the Kennedy years. But there was also an important element of calculation behind Stone`s promotion of the Kennedy mystique. The director understood that his case for an assassination plot would look more sinister if the victim appeared to be a heroic figure who offered the country much promise for a successful future. It would seem particularly tragic, then, that a fine man like Kennedy had been cut down before he had a chance to perform good deeds. Stone managed to convey this message not only in the suggestion that Kennedy would have kept the United States out

⁵⁰ Dörner, 1999. AaO., S. 312.

⁵¹ Vgl. Dörner, 1999. AaO., S. 313. Dörner zieht als besonderes Beispiel den Film „Top Gun“ und die Figur des „Maverick“ (gespielt von Tom Cruise) heran. Die Attraktivität der Figur des „Maverick“, sowie die Bilderwelten eines Kampfflugzeugpiloten wecken beim Rezipienten besondere utopische Emotionen, die er in der „Als-Ob-Welt“ fiktional durchleben kann.

of a combat role in Vietnam and ended the cold war but also in the suggestions JFK makes about Kennedy's character. The movie shows clips and home movie footage revealing a youthful, handsome, and vigorous president with an elegant wife and beautiful children. It gives the impression that Kennedy was a loving husband and a caring father, as well as a model statesman and peacemaker."⁵²

Auch Jim Garrison war nicht die Lichtgestalt, als die Oliver Stone sie darzustellen versuchte. Im Jahr „1967 stand Garrison unter Verdacht, Zeugen geschmiert und bedroht zu haben. Ihm wurden Beziehungen zu einem Mafia-Boss nachgesagt. 1971 wurde Garrison vom Vorwurf der Entgegennahme von Bestechungsgeldern, die er von Spielhallenbesitzern angenommen haben sollte, freigesprochen.“⁵³

Nun will ich mit meinen Ausführungen zum Emotionsmanagement beim Film „JFK“ zurückkommen. Bei „JFK“ findet das Emotionsmanagement auf verschiedenen Ebenen statt. Zum einen auf musikalischer Ebene, wo mit rhythmischer Trompetenmusik pathetische Szenen untermalt werden, um den Zuschauer auf seiner emotionalen Ebene zu erreichen. Um die Verschwörungstheorie in den Köpfen zu festigen, kombiniert Stone Dokumentaraufnahmen mit fiktiven Filmaufnahmen. Wiederholungen, Zeitlupen, Vorwärts- und Rückwärtsspulen von Archivbildern (zum Beispiel der Zapruder-Film) werden gezielt von Stone eingebaut, um seine These zu untermauern. Durch das ineinander Verschachteln von fiktivem Material und Dokumentaraufnahmen, wobei er auch mit der Farbgestaltung spielt, lässt den Zuschauer darauf schließen, dass Oliver Stone der Faktenlage treu ist und eine „wahre“ Geschichte erzählt. Dazu Dörner:

„Weiterhin entwickelt der Film eine wirkungsvolle visuelle Rhetorik, die den Zuschauer für die Verschwörungstheorie gewinnen soll. Stone bedient sich einer Montagetechnik, die dokumentarisches Material mit neu gedrehtem Material verschachtelt. Durch eine rasante Schnittfolge geht dies derart eng ineinander, dass der dokumentarische Teil den fiktiven Teil beglaubigt. Ähnlich verhält es sich mit der Farbsemiotik. Die meisten dokumentarischen Materialien sind in Schwarz und Weiß gehalten, die meisten Teile der Spielhandlung in

⁵² Toplin, 1996. AaO., S. 53.

⁵³ Ulrich Behrens. <http://www.filmstarts.de/kritiken/35810,JFK.html>. Zugriff: 25. 6. 2009.

Farbe. Diese klare Opposition wird jedoch nicht durchgehalten, da beispielsweise neu gedrehte Rückblenden innerhalb der Spielhandlung ebenfalls schwarz-weiß sind, während bestimmte dokumentarische Materialien schon Farbe zeigen. Die Perspektive und Schnitttechnik einiger neuer Sequenzen sind dem Stil der Dokumente angepasst. Es soll also das Gefühl vermittelt werden, dass es sich auch bei großen Teilen der Spielhandlung um dokumentarische Aufnahmen handelt. Dieser besondere Montagestil wirkt wie ein Authentizitätsfaktor für den gesamten Film, die Fiktion erhält die Aura des Faktischen.⁵⁴

In einem Punkt bin ich bei Dörners Ausführungen anderer Meinung. Meines Erachtens ist nicht die rasante Schnittfolge der Grund, dass dokumentarische Teile und fiktionale Teile ineinanderfließen, sondern die angeführte spezifische Montagestruktur. In einigen Einstellungen hat man das Gefühl, Stone liebt es mit dem Zuschauer ein Spiel zu spielen, um am Ende den Zuschauer für seine Theorie zu gewinnen. Ziel dabei ist es, den Rüstungsapparat anzuprangern und die Verschwörungstheorie medial als wahren Grund für das Attentat an John F. Kennedy zu etablieren. Die Öffentlichkeit erlebte 1991, als „JFK“ ins Kino kam, eine neue Debatte über den Mord an John F. Kennedy. Jeder machte sich neue Gedanken darüber, was denn nun wirklich passiert sei. Auch das ist, glaube ich ein Grund, wieso Stone den Film in dieser speziellen Weise gedreht hat. Eine breite öffentliche Debatte war die Reaktion auf „JFK“, die er sich auch herbeisehnte.

In vielen Kommentaren zu dem Film wird Stone als „cinematic historian“ dargestellt, als jemand, der darauf besteht, dass sein Film die Wahrheit zeigt. In einem Interview erklärt Oliver Stone: “I think the press blew it on the Kennedy assassination, [...] and I think a lot of people are angry that a filmmaker as artist tried to do some of the work they didn’t do.” History is “too important to leave to newsmen” he said; artists have a right – even an obligation – “to step up and reinterpret the history of our times [...] You cannot tell an artist what to do [...] It’s the First Amendment.”⁵⁵ Zur Faktenlage hat Stone eine ganz bestimmte Ansicht: “Everything we say of the factual nature is correct...about the Oswald story. We take the Warren Commission material and we show where the Warren Commission contradicts

⁵⁴Dörner, Andreas. 1999. AaO., S. 324f.

⁵⁵ Toplin, 1996. AaO., S. 68f.

itself. We're pretty solid on that. We do make some speculations, but those are openly speculations.”⁵⁶

Frank Beaver zieht in seinem Buch “Oliver Stone: Wakeup Cinema”⁵⁷ einen interessanten Vergleich zwischen Stones „JFK“ und Sergej Eisensteins Montagetheorien, vor allem der Kollisionsmontage. Für den postrevolutionären russischen Filmemacher Eisenstein bestand das wichtigste Element der Montage darin, neue Realitäten entstehen zu lassen. Bei der Kollisions- oder Attraktionsmontage handelt es sich um eine Konstruktion eines Systems von Einwirkungen, die bewusst (vom Regisseur) ausgewählt werden, Effekte, die emotional auf den Zuschauer einwirken, sowie die Aufeinanderfolge von stark emotional aufgeladenen Bildern, die miteinander in Kollision treten und beim Zuschauer bestimmte Erkenntnisse hervorbringen (sollen).⁵⁸ Die Kollisionsmontage in Eisensteins „Potemkin“ (1925) ist für Beaver in gewisser Weise auch auf „JFK“ anwendbar:

„JFK also located its power in montage. The clash of imagery comes in the skillful arrangement of documentary footage with restaged action, effecting a jolting new alertness on the part of the viewer while driving the idea of a conspiracy home. History, hypothesis, and dramatic narrative are intermixed throughout the film so brilliantly that JFK electrifies moment after moment. [...] The color-imaged frames of the Zapruder film, acquired as actuality, preceded black-and-white restagings. All in all: the clash and contrast of visual and verbal imagery, reality and imagination. Montage of collision as displayed by Eisenstein and Stone is deemed to be particularly useful as a means of instructing the audience from the filmmaker's point of view. Image barrage, repetition, shock, and contradiction work together for a highly directive, controlling effect in the conveyance of messages, whether emotionally spurred justification for national revolution (Potemkin) or proffered claims of a secretive coup d'état (JFK).”⁵⁹

⁵⁶ Kagan, Norman. *The cinema of Oliver Stone*. New York: Continuum, 1995. S. 184.

⁵⁷ Beaver, Frank. *Oliver Stone: Wakeup Cinema*. New York: Twayne Publishers, 1994. S. 173.

⁵⁸ Vgl. <http://www.wendymedia.de/M-PEBatUni/Bildung/Filmmontage/filmmontage.html>. Zugriff: 16. 4. 2008.

⁵⁹ Beaver, aaO., S. 173f.

Nun möchte ich noch einmal auf die breite mediale Debatte, die Stones Film hervorrief, zurückkommen. Zur Verteidigung von Oliver Stone in Zusammenhang mit Kritikern, die ihm vorwarfen mit „JFK“ die Fakten zu manipulieren, muss herausgestrichen werden, dass Stone durchaus im Drehbuch einige Wortfolgen bzw. Dialoge eingebaut hat, die auf eine differenzierte Meinungsbildung schließen lassen. So schreit etwa David Ferrie (Joe Pesci) in einer Szene: „It’s all a mystery, a mystery!“ Garrisons Team in Zusammenhang mit der Ermordung: „Let’s speculate“ und „What if...?“. Auch der geheimnisvolle Mr. X (Donald Sutherland) macht Andeutungen (die auch an den Rezipienten gerichtet sind): „Don’t take my word. Do your own work, your own thinking.“⁶⁰ Diese letzte Aufforderung von Mr. X ist Stones größtes Anliegen. Er sieht sich selbst als Aufklärer und will mit dem Film sich selbst, aber auch der (amerikanischen) Bevölkerung zeigen, dass die Ermordung John F. Kennedys tiefe Wunden (in Interviews spricht Oliver Stone oft von seiner Generation, als eine, der ein „Prinz“ weggenommen wurde) hinterlassen hat. „I just think a lot of the press has had an agenda to go after this film....They’re protecting something, they’re protecting an old crime....[The assassination] deeply scared my generation and our culture. I think a lot of our problems – distrust of our government started in 1963.“⁶¹

⁶⁰ Beaver, aaO., S. 180.

⁶¹ Kagan, aaO., S. 191.

3.4. Der Filmemacher als Historiker

„Es muss möglich sein, die Realität als die geschichtliche Fiktion, die sie ist, auch darzustellen.“⁶²

Bei meiner Auswahl von Filmen kann man von Spielfilmen sprechen, die einen historischen Bezug haben und auf realistische Weise versuchen, die Vergangenheit oder einen bestimmten historischen Zeitpunkt einzufangen. Oft wird diese Art von Filmen („JFK“, „Bobby“, „Good Night and Good Luck“,...) in ein neu geschaffenes Genre eingliedert, dem (historischen) Doku-Drama. Eine meiner Fragestellungen, die ich mit meiner Arbeit beantworten will ist, wie Hollywood eine historische Gegebenheit oder einen historischen Zeitraum filmisch umzusetzen versucht. Welche Form von historischer Welt konstruiert das amerikanische „Doku-Drama“?

Bevor ich mich mit den einzelnen oben angeführten Fragestellungen auseinandersetze, ist eine Definition des Begriffs „Doku-Drama“ notwendig:

„Im Doku-Drama werden die Formen Dokumentar- und Spielfilm (Drama) miteinander vermischt. Historisch belegbare Ereignisse werden von Schauspielern scheinbar detailgetreu nachgespielt, das so entstehende Schauspiel wird ergänzt durch dokumentarische Elemente wie Zeitzeugenberichte oder Nachrichtenbilder, die zu Erklärungen des Autors laufen. Nicht zu verwechseln ist das Doku-Drama mit reinen Spielfilmen, die zwar nach historischen Ereignissen gedreht wurden, jedoch keine Dokumentaranteile enthalten. Der Übergang vom Dokumentarfilm mit nachgespielten Szenen zum Doku-Drama ist fließend.“⁶³

⁶² Kluge, 1975. AaO., S. 215.

⁶³ <http://de.wikipedia.org/wiki/Doku-Drama>. Zugriff: 25. 8. 2009.

Robert A. Rosenstone sieht in seinem Text „Oliver Stone As Historian“⁶⁴ sechs spezifische Elemente, die ein Doku-Drama ausmachen:

1. Das Doku-Drama erzählt historische Ereignisse in Form einer Story. Die Story ist klar strukturiert mit Anfang, Mitte und Ende.
2. Das Doku-Drama erzählt historische Gegebenheiten mit Hilfe von wenigen Hauptfiguren.
3. Das Doku-Drama zeigt uns historische Gegebenheiten in einer klar abgegrenzten, geschlossenen und einfachen Form von Vergangenheit.⁶⁵
4. Historische Gegebenheiten werden auf emotionale und dramatische Weise dem Zuschauer vor Augen geführt.
5. Das Doku-Drama zeigt historische Gegebenheit als Prozess. „The world on the screen brings together things that, for analytic or structural purposes, written history often has to split apart. Economics, politics, race, class, and gender all come together in the lives and moments of individuals, groups, and nations.“⁶⁶
6. Das Doku-Drama zeigt das Gesicht der Vergangenheit. Objekte, Landschaften, Kleidung von Darstellern werden entsprechend an die dargestellte Zeitperiode angepasst.

Die angeführten sechs Elemente des Doku-Dramas treffen in der Regel auf viele Filme zu, die historische Gegebenheiten darzustellen versuchen. Ein Element, das oben nicht angeführt wurde, ist, dass Regisseure mit Hilfe des Doku-Dramas und (oft auch willkürlich) eingesetzten Dokumentaraufnahmen dem Zuschauer vermitteln will, dass es sich bei ihrem Film um wahrheitsgemäße, genau so geschehene Ereignisse handelt.

⁶⁴ In: Toplin, 2000. AaO., S. 26ff.

⁶⁵ Rosenstone führt bei diesem Punkt an, dass Oliver Stones Film „JFK“ von dieser einfachen Definition abweicht. „JFK gets away from this convention to some extent as Stone tells multiple stories and creates many interpretations of the assassination, including some that contradict each other. In a sense, a paradox lies at the heart of this work: Stone creates a certainty that there was a conspiracy but insists that it was so complex that we will never be able to understand it.“ Toplin, 2000. AaO., S. 30.

⁶⁶ Toplin, 2000. AaO., S. 30.

„The very use of an actor to „be“ someone is already a fiction. In giving us a historical character, the film says what cannot truly be said: that this is how this person looked, moved, and sounded. And certainly looks, movement, and sound help to create meaning of the past. Actor Tom Cruise can be made up to resemble Ron Kovic [im Film “Born on the Fourth of July” Anm.: EW], but at same level, viewers always know he is Tom Cruise, which means that the figure of Kovic on the screen carries a host of extra meanings [...].”⁶⁷

Meines Erachtens ist es immer problematisch, einen prominenten Schauspieler eine historische Rolle spielen zu lassen. Die Gefahr besteht darin, dass beim Rezipienten die oben im Zitat angeführten „extra meanings“ über den Schauspieler (Privatleben, politische Einstellung, bestimmte Rollen in früheren Filmen) Überhand gewinnen und so die Story des Films (unbewusst) in den Hintergrund gedrängt wird. Um diesen möglichen Effekt zu vermeiden, wäre es wichtig, den Gegenpart des Helden auch mit einem bekannten Gesicht zu besetzen, um hier einen emotionalen Ausgleich zu schaffen.

Rosenstone beschreibt in seinem Text recht gut, was zur Umsetzung historischer Gegebenheiten wichtig ist: „Historical film must be judged not on the level of detail but at the level of argument, metaphor, symbol.“ Es hat nichts Realistisches an sich, wenn man als Filmemacher einen Spielfilm macht und eine Detailwiedergabe von vergangenen Ereignissen vornimmt. Dies ist nichts weiter als eine bloße Wiederholung von bereits vorhandenem Material. Ein Doku-Drama sollte vielmehr auf bestehendem Wissen aufbauen und dem Rezipienten neue Gedankengänge liefern.

„Any historical film, like any work of written, graphic, or oral history, enters a body of preexisting knowledge and debate. To be considered “historical” rather than simply a costume drama, a film must engage the issues, ideas, data, and arguments of that field of knowledge. A historical film does not indulge in capricious invention and does not ignore the findings and assertions of what we already know. Like any work of history, it must be evaluated in light of the

⁶⁷ Toplin, 2000. AaO., S. 32.

knowledge of the past what we possess. Like any work of history, it situates itself within the ongoing debate over the meaning of the past.”⁶⁸

Ein gutes Beispiel liefert Oliver Stone mit „JFK“. Er arbeitet in diesem Film vergangene Ereignisse um den Mord an John F. Kennedy in einer neuen und ungewöhnlichen Methode für den Zuschauer auf. Mit seinem Mix aus Fakten, Illusionen und fragmentarischen Abschnitten erzeugt Stone eine bedrückende Atmosphäre, die den Zuschauer mit einem unsicheren Gefühl zurücklässt: Die Supermacht Amerika wird von unsichtbaren Mächten geleitet, die nicht einmal vor Morden zurückschrecken. Stone will mit seinem Film nicht nur die Vergangenheit neu aufrollen und in die Gegenwart bringen, sondern auch die Fragen stellen: Was haben wir falsch gemacht und was können wir in Zukunft besser machen?

„[...] JFK may be seen as a work of modernist or postmodernist history. It presents events from competing perspectives; it mixes film stocks (black and white, color, and video), idioms, genres, and period styles (documentary, Soviet montage, Hollywood naturalism, domestic melodrama) to represent the variety of contexts in which the event occurs. [...] In a sense, JFK both questions history as a mode of knowledge and asserts our need for it. [...]”⁶⁹

Stone sagt von sich selbst: “I don’t believe in official history. I don’t accept the scenario of the JFK assassination we’ve been given, or the version of Vietnam foisted upon us.”⁷⁰

Es gibt einen interessanten Artikel über „JFK“ in der Newsweek-Ausgabe vom 23. Dezember 1991. In Anspielung auf Alfred Hitchcocks berühmtes Diktum, „it’s only a movie“, entgegnet Maureen Dowd: „no movie is just a movie“. Stones Film ist auch nicht „nur“ ein Film. Er versucht mit seinem Werk, sich Einblicke in vergangene Ereignisse zu verschaffen ohne die Daten offizieller Quellen als Fakten zu akzeptieren. Den oben angeführten Punkt, dass Oliver Stone „JFK“ gemacht hat um eine Brücke von der Vergangenheit über die Gegenwart zur Zukunft zu schlagen, zeigen seine folgenden Ausführungen:

⁶⁸ Toplin, 2000. AaO., S. 34.

⁶⁹ Toplin, 2000. AaO., S. 36.

⁷⁰ Toplin, 2000. AaO., S. 40.

„In the matter of journalism as well, we must wonder how a young journalist in this day and age can advance up the corporate ladder by further investigating the long-ago Kennedy assassination, now a home for the „nuts“ and other „cranks and conspiracy theorists“ so easily lampooned by the mainstream media. When was the last time you heard anyone come at the Kennedy assassination without a preconceived opinion, often shaped more by attitude than any real knowledge or facts? The opinion of an event has now become more important than the event itself. The evidence comes last. [...] the style of my films is ambivalent and shifting. I make people aware that they are watching a movie. I make them aware that reality itself is in question. That’s why JFK is personally important; it represents the beginning of a new era in terms of filmmaking. The movie is not only about a conspiracy to kill President Kennedy but also about the way we look at our recent history. [...]”⁷¹

Wie bereits oben angeführt schafft Stone mit seiner Bildsprache jene bedrückende Atmosphäre, die er selbst in Erinnerung an diese Zeit hat. Er sieht „JFK“ als seinen persönlichen Zugang zu den Ereignissen rund um die Ermordung von John F. Kennedy.

Für mich ist Oliver Stones „JFK“ ein Schlüsselfilm. Natürlich hat auch dieser Film einen von Kersting kritisierten bedeutungs-dramatischen Aufbau⁷². Auch ist er für ein breites Publikum gemacht worden. Stone wollte mit seinem Film so viele Menschen wie möglich erreichen. Trotzdem gibt es einige Elemente in dem Film, die ihn eben von herkömmlichen Hollywood-Großproduktionen unterscheiden, allen voran Stones Montagetechnik. Ich kenne keinen amerikanischen Spielfilm, der so gezielt und subtil Dokumentar- und Archivmaterial einbaut/einsetzt wie „JFK“. Das ist von Stone so gewollt. Stone trommelte für seinen Film so viele Superstars (angefangen von Kevin Costner über Donald Sutherland in einer kleinen Nebenrolle bis hin zu Tommy Lee Jones) wie es nur selten zuvor in einem Hollywoodfilm zu sehen war, zusammen. Durch das Staraufgebot schaffte er sich jene mediale Aufmerksamkeit (neben dem Thema an sich), die ihm auf dem künstlerischen Sektor Freiheiten ließ.

⁷¹ Toplin, 2000. AaO., S. 52f.

⁷² Wenn auch nicht im klassischen Sinne. Man bedenke, dass der Film nach einem kurzen Einschub mit Dokumentarbildern gleich den Zapruder-Film ins Zentrum rückt. Auch die Länge des Films ist eigentlich für einen klassischen Hollywoodfilm zu lang.

Was man den Film anmerkt, ist, dass Stone natürlich an die Verschwörungstheorie glaubt, anders hätte er den Film nicht machen können und auch nicht machen wollen. Aber interessant finde ich Stones Zugang zu dieser Arbeit: So wichtige historische Umwälzungen, wie der Tod John F. Kennedys, könne man nicht nur den Zeitungsleuten überlassen, so Stone. Auch ein Filmemacher habe als Autor das Recht seine Sicht der Dinge und Gedankengänge einem Publikum kundzutun. Daher ist der Film auch wichtig: Abseits des Pathos, den der Film natürlich versprüht (ohne diesem kann Stone nicht, es ist ein beliebtes Stilmittel von ihm), bleibt doch die verstrickte Theorie, dass die Einzeltäterschaft sehr zweifelhaft ist. Mehr über die „Wahrheit“, wie Kennedy wirklich getötet worden ist und wer wirklich dahinter steckt, wird man wohl erst 2029 erfahren. Erst dann sollen viele Akten, auch höchst geheime CIA-Dokumente über den Kennedy-Mord, an die Öffentlichkeit gelangen.

4. Die Macht der Bilder

In den beiden (Dokumentar-)Filmen „Standard Operating Procedure“ (zu dem wir später noch kommen) und „An Unlikely Weapon“ steht die Macht der Fotografie sowie die Suche und Frage nach der Wahrheit im Mittelpunkt. Was geschah wirklich in Abu-Ghraib? Oder die Frage, die sich Eddie Adams ein Leben lang, nachdem er das berühmte Foto⁷³ geschossen hat, stellte: Warum habe ich in dieser Situation auf den Auslöser gedrückt? Oder, wie es Eddie Adams in der Zeitschrift „Time“ formulierte:

"The general killed the Viet Cong; I killed the general with my camera. Still photographs are the most powerful weapon in the world. People believe them; but photographs do lie, even without manipulation. They are only half-truths. . . What the photograph didn't say was, 'What would you do if you were the general at that time and place on that hot day, and you caught

⁷³ Der Fotoreporter Eddie Adams (verstarb 2004) wurde mit einem Foto aus dem Vietnamkrieg aus dem Jahr 1968 berühmt. Das Foto zeigt die Erschießung eines Vietcong-Kämpfers auf offener Straße durch einen Polizeikommandanten aus Saigon.

the so-called bad guy after he blew away one, two or three American people?"⁷⁴

Selbst Eddie Adams Sohn August bestätigt im Film: Dieses Foto verfolgte ihn bis zu seinem Tod. Tatsächlich muss man sagen, dass Eddie Adams Hunderte Aufnahmen von Prominenten und Politikern (von Fidel Castro über Mutter Teresa bis hin zu Arnold Schwarzenegger) gemacht hat. Der Durchbruch gelang ihm aber mit dem Foto, das er am 1. Februar 1968 schoss. Regisseurin Susan Morgan Cooper konnte für ihren Dokumentarfilm über den Fotografen Eddie Adams prominente Namen gewinnen. So nimmt Kiefer Sutherland, berühmt geworden durch die Realtime-Format-Fernsehserie „24“, die Rolle des Erzählers ein. Der Film selbst rückt die Persönlichkeit Eddie Adams ins Zentrum und die Tatsache, wie ein Kriegsfoto sein Leben veränderte.

Die Kriegsreport-Berichterstattung hatte erst mit dem Vietnamkrieg so richtig eingesetzt. Vorher waren jegliche Aufnahmen von Soldaten an der Front verboten gewesen, wie Antonia Rados in ihrem Werk schreibt:

„Seit der Erfindung der Fotoapparate waren diese in jeder Armee verboten gewesen. Schon im ersten Weltkrieg war Soldaten ausdrücklich untersagt worden, Schützengräben, Verletzte, Opfer oder Kampfeshandlungen zu fotografieren. Briefe in die Heimat wurden zensiert. Wie brutal es an der Front tatsächlich zugeht, hatten die Verwandten daheim später durch Bücher wie Erich Maria Remarques Roman *Im Westen Nichts Neues erfahren*. Wenn überhaupt, waren die dunkelsten Erlebnisse, Erniedrigungen der Feinde oder Kriegstrophäen nur in privaten Fotoalben versteckt worden.“⁷⁵

Kriegsreporter wurden dann im zweiten Weltkrieg zwar zugelassen, alle Aufnahmen mussten sich aber einer strengen Zensur unterwerfen. Anders in Vietnam: Weil es offiziell keinen

⁷⁴ <http://www.anunlikelyweapon.com/press.html>. Zugriff: 25. 9. 2009.

⁷⁵ Rados, Antonia. *Abu Ghraib und die Macht der Bilder*. In: Gucci gegen Allah. *Der Kampf um den neuen Nahen Osten*. München: Wilhelm Heyne, 2005. S. 235.

Krieg gab, konnten hunderte Berichterstatter ihre Aufnahmen vor Ort machen, wie auch Eddie Adams. Für andere Aufnahmen hätte er sich einen Preis verdient, so Adams Meinung; Ruhm, Anerkennung und den Pulitzer-Preis bekam er aber für dieses eine berühmte Foto, das um die Welt ging. Mit dem Irakkrieg hatte auch eine technische Revolution die Berichterstattung an der Front einfacher gemacht: Die Digitalfotografie.

„[...] fast alle Soldaten hatten im Irak ihre Digitalkamera dabei. Sie passte ja in jede Uniformtasche. Man konnte zwar Soldaten im Kampfeinsatz den Internetzugang sperren, aber Militärpolizisten wie Graner, die in Abu Ghraib Dienst schoben, waren davon ausgenommen. Und so waren die Fotos dann in die Heimat gelangt.“⁷⁶

Soldat Charles Graner Jr. war jener Mann, in den sich eine gewisse Militärpolizistin namens Lynndie England verliebt hatte. Warum bleiben aber gerade diese Bilder (General erschießt Vietkong, Abu-Ghraib-Aufnahmen) in den Köpfen der Menschen hängen, oder anders die Frage gestellt, warum gehen diese Bilder um die Welt? Anette Krings betont in ihrem Werk⁷⁷, dass die Wirkung von Fotografien immer abhängig ist von der jeweiligen Zeit und dem Bekanntheitsgrad, der ihnen zu Grunde liegt. Die genannten Aufnahmen liegen auch über einer „Schockgrenze“, was bedeutet, dass solche Gräueltaten in dieser Form noch nicht dagewesen sind. Dazu die amerikanische Filmexpertin Susan Sontag:

„Die Art der Gefühle – auch der moralischen Entrüstung-, die Fotos von Unterdrückten, Ausgebeuteten, Verhungerten und Hingemetzelten in uns auslösen können, hängt auch vom Grad unserer Vertrautheit mit solchen Bildern ab [...]. Fotos schockieren, insofern sie etwas Neuartiges zeigen. Bedauerlicherweise wird der Einsatz immer weiter erhöht – zum Teil eben wegen der ständig zunehmenden Zahl solcher Schreckensbilder.“⁷⁸

⁷⁶ Rados, aaO., S. 236.

⁷⁷ Krings, Anette. *Erinnern und Lernen*. Berlin: Litverlag, 2006. S. 45.

⁷⁸ Ebd.

Die Schockwirkung der Fotografien, die in Abu Ghraib gemacht wurden, ist vor allem auf die Demütigung der Gefangenen (auf vielen Aufnahmen sind Gefangene nackt zu sehen) zurückzuführen. In weiten Teilen des arabischen Raums sind Sexualität und Nacktheit noch Tabuthemen. Deshalb war auch die Schockwirkung dieser Aufnahmen im arabischen Raum noch größer als sie im Westen war. Die erzwungene Nacktheit ist aber nicht neu, wie Wolfgang Bergem in seinem Werk anführt:

„Man ließ sie etwa nackt über den Hof laufen, oder demütigte sie, indem man sie entblößt und an einem Gitter angekettet ausstellte. Der Ethnologe Hans Peter Duerr beschreibt in ‚Obszönität und Gewalt‘ anhand von zahlreichen Fällen, wie die Entblößung von Feinden oder Verfolgten zu deren gezielter Demütigung eingesetzt worden ist. Ob bei militärischen Schlachten oder Judenpogromen im Mittelalter, im Dreißigjährigen Krieg oder bei den Septembermorden im jakobinischen Frankreich, ob in den Vernichtungslagern der Nazis oder im Vietnamkrieg: immer geht es darum, den Feind durch dessen erzwungene Nacktheit zu entwürdigen. Als Hauptmotiv solcher Zwangsentblößungen erkennt Duerr weniger sexuellen Voyeurismus als vielmehr ‚[...] das Bestreben, die Würde und die persönliche Integrität der Opfer zu zerstören und ihnen damit auch jede Widerstandskraft zu rauben‘.“⁷⁹

Über die Zusammenhänge zwischen Macht und Bilder führt Bergem abschließend an:

„Bilder sprechen – diesseits ihrer rationalen Verarbeitung – die Sinne unmittelbar an und können stärkere Wirkung hervorrufen als verbale Information. Hier zeigt sich die Macht der Bilder der Macht: Sichtbar wurde die auf die Ressource und deren Deutung gestützte Macht der Bilder aus Abu Ghraib, die eine Macht zeigen, die auf die Ressource physischer und

⁷⁹ Bergem, Wolfgang. *Abu Ghraib – die Bilder der Macht, die Macht der Bilder und der Diskurs über Folter im ‚Ausnahmestand‘*. In: Wolfgang. Wilhelm. *Bildpolitik – Sprachpolitik*. Berlin: Litverlag: 2006. S. 8.

psychischer Gewalt gestützt ist, in den Reaktionen auf die Veröffentlichung dieser Bilder.⁸⁰

5. „Standard Operating Procedure“

Große Aufmerksamkeit löste auch der Dokumentarfilm „Standard Operating Procedure“ bei Publikum und Kritik gleichermaßen aus. Die Bilder von Abu Ghraib wurden Ende 2003 von im Irak stationierten US-Soldaten gemacht. Zu sehen sind Hunde, die auf Häftlinge losgelassen werden, nackte Gefangene, die zu erniedrigenden Posen gezwungen wurden oder mehrere Häftlinge, die nackt eine Menschenpyramide bilden mussten. Mehr als 1000 dieser Fotos gingen im Frühjahr 2004 in Internetforen und kurze Zeit später in TV- und Printmedien um die Welt. Die Fotos hatten dermaßen Symbolkraft, dass sich der damalige US-Präsident Bush für die Misstände im Irakkrieg entschuldigen musste.

Der amerikanische Regisseur Errol Morris nahm diese Fotos als Anlass und Ausgangspunkt für seinen 2008 erschienenen Dokumentarfilm „Standard Operating Procedure“. Berühmt geworden war Morris fünf Jahre zuvor mit seinem Dokumentarfilm „The Fog of War“, für den er sogar mit dem Oscar ausgezeichnet wurde. Auch „The Fog of War“ hat einen Krieg als Hintergrund. Porträtiert wird der Mann, der maßgeblich an den Taktiken und Entscheidungen rund um Kubakrise und Vietnamkrieg Anteil hatte: Der damalige Verteidigungsminister der USA, Robert S. McNamara. In „Standard Operating Procedure“ spielt der Irakkrieg auch eine Rolle, aber eher als Hintergrundinformation. Im Mittelpunkt stehen ganz klar die Bilder und die Frage, wie kann der Mensch zu solchen Taten fähig sein. Ist es der Krieg? Ist es der langweilige Alltag? Woher kommen die Gedanken und - noch entscheidender - was ist der Auslöser, dass man auch wirklich diese Bilder schießt? Das sind die Fragen, die sich Morris stellte und der Grund, warum er diesen Dokumentarfilm machen wollte.

⁸⁰ Bergem, aaO., S. 11.

„In meinen Filmen gehe ich dem auf den Grund, was die Menschen sind, warum sie tun, was sie tun, mich eingeschlossen“, sagte der Regisseur einmal in einem Interview.⁸¹

In „Standard Operating Procedure“ kommen zwei Soldatinnen niedrigen Ranges zu Wort, die beim Folterskandal in Abu Ghraib maßgeblich beteiligt waren: Lynndie England und Sabrina Harman. Im Oktober 2003, kurze Zeit nach der Öffnung von Abu Ghraib, traten die beiden Soldatinnen ihren Dienst im Gefängnis an. Sie waren nicht von Anfang an Befürworter der Foltermethoden, geschweige denn haben die beiden diese in den Gang gesetzt. Ganz im Gegenteil - als sie angeekelt von den nackten Häftlingen, die im Gefängnis herumliefen, vor Schmerzen schrien und alles tun mussten, was die Wärter ihnen befahlen, diese Situation für nicht in Ordnung ausmachten, wendeten sie sich an ihre Vorgesetzten. Doch dort hieß es, das sei Sache des Geheimdienstes, Fragen seien unerwünscht. Nach einigen Wochen im Dienst setzte zuerst bei Lynndie England ein Gewöhnungsprozess ein. Sie verliebte sich in den Soldaten Charles Graner Jr., einen der Hauptbeteiligten des Folterskandals, machte zuerst nach Aufforderung Bilder von den Gefangenen um danach aus eigenen Stücken die Folterpraktiken auf Bild zu dokumentieren. Bei Sabrina Harman war es ein wenig anders. Ihr waren auch nach einiger Zeit die Folterpraktiken zuwider.

„Morris zitiert aus Briefen, die sie in dieser Zeit schreibt: ‚Der einzige Grund, warum ich an diesem Ort sein will, ist, Fotos zu machen. Ich will beweisen, dass die US-Regierung nicht das ist, was sie nach außen vorgibt zu sein.‘⁸²

Doch auch bei Harman bröckelte wenige Wochen später die Distanz zu den Folterpraktiken und den Fotoaufnahmen. Auch sie nahm die Situation, die im Gefängnis vorherrschte, als gegeben an. Morris versucht in seinem Film mittels Interviews der Beteiligten Lynndie England und Sabrina Harman, eine Erklärung für den Abu Ghraib-Skandal zu finden. Die Struktur des Films ist leicht erklärt: Beteiligte kommen vor einem schwarzen Hintergrund zu

⁸¹ Die Zeit. *Dokumentarfilm: Große Oper in Abu Ghraib*. <http://www.zeit.de/2008/23/Polit-Dokumentarfilm?from=rss> Zugriff: 3. 11. 2010.

⁸² Die Zeit. *Dokumentarfilm: Große Oper in Abu Ghraib*. <http://www.zeit.de/2008/23/Polit-Dokumentarfilm?from=rss> Zugriff: 4. 11. 2010.

Wort und erzählen ihre Geschichte. Ein Sergeant der Militärpolizei versucht etwa zu erklären: „Wenn wirklich verbotene Dinge passiert wären, dann würde man diese Dinge doch geheim halten. Aber es war nichts geheim, jeder konnte alles sehen.“ Oder Sabrina Harman: „Hey, das ist dein Job. Du kannst nicht einfach so davonlaufen.“ Diese Worte wurden montiert mit aufgenommenen Fotos des Skandals sowie fiktionalen, nachgestellten Szenen - Special Effects, Zeitlupen und Nahaufnahmen inklusive. Auch tagebuchähnliche Schriften stehen Morris zur Verfügung. Mit der Kamera fährt er über die Schriften, um einzelne Wortstücke herauszufiltern. Das schafft ein gewisses Spannungselement für den Rezipienten. Etwa nach zwei Drittel des Dokumentarfilms gibt es eine vielfach diskutierte Szene: Der Rezipient nimmt die Rolle des Gefangenen ein, ein Hund fletscht nur Zentimeter vor der Kameralinse die Zähne, man kann in das Maul des Hundes hineinsehen, die Zähne des Hundes sind angsteinflößend, der Wärter kann die Leine nur mühevoll festhalten. Kritiker werfen Morris vor, dass solch eine Szene mit einem Dokumentarfilm nichts mehr zu tun habe. Die Schlussworte von Lynndie England im Film: „Das ist Drama, das ist das Leben, du musst weiterleben.“

5.1. Stanley Milgrams Experiment

Bei der Suche, warum Menschen zu solchen Taten fähig sind, stößt man schnell auf den Namen des amerikanischen Psychologen Stanley Milgram. Beeindruckt von der Tatsache, dass viele Menschen sogar Morde begehen - Milgram nahm dabei die Verfolgung und Tötung von Juden im zweiten Weltkrieg als Beispiel - wollte der Psychologe wissen, ob es auch auf experimenteller Ebene möglich ist, mittels Gehorsam Menschen zu gewissen Dingen zu zwingen und wie viele Menschen dabei mitmachen würden. Die Grundfrage kam ihm 1960 als Student an der Princeton University: Würde sich ein harmloser und normaler Mensch dazu bringen lassen, einem anderen Menschen grundlos Schmerzen zuzufügen?⁸³ Milgram gab in einer Lokalzeitung ein Inserat auf, in dem er für Versuchspersonen an einer Untersuchung über Gedächtnisleistung und Lernvermögen warb. Zahlreiche männliche Personen zwischen 20 und 50 Jahren meldeten sich, 40 männliche Versuchspersonen wurden von Milgram für

⁸³ Franziska Misch hat eine Studienarbeit zu Milgrams Experiment publiziert. Misch, Franziska. *Stanley Milgrams Experiment. Zur Gehorsamkeit gegenüber Autorität*. Norderstedt: Grin Verlag, 2006.

sein Experiment ausgewählt. Das Bildungsniveau reichte vom Schulabbrecher bis hin zu Personen mit Dokortitel. Die Versuchsannahme war, dass ein Teilnehmer den „Lehrer“ spielte und ein anderer den „Schüler“.

„Das eigentliche Ziel des Experiments war jedoch herauszufinden, wieweit ein Mensch in einer Situation, in der ihr „befohlen“ wird, einem protestierenden Opfer zunehmende Qualen zuzufügen, einer scheinbaren Autorität gehorchen würde, und wann es den Gehorsam verweigerte. Der „Versuchsleiter“, ein streng aussehender 31-jähriger Biologielehrer, und der „Schüler“, ein 27-jähriger Buchhalter, waren in die Durchführung und den Hintergrund des Experimentes eingeweiht. Nur der „Lehrer“, die eigentliche Versuchsperson, wusste nicht, dass es hier nicht um die Auswirkung und Bestrafung von Lernverhalten gehen sollte.“⁸⁴

Zunächst wurde erklärt, dass es laut neuesten Studien zufolge, Sinn macht, Bestrafungen durchzuführen. Das würde sich sehr positiv auf das Lernvermögen auswirken. Nun kam es zur Auslosung, wer von den Versuchspersonen den „Lehrer“-Part, und wer die Rolle des „Schüler“ einnehmen sollte. Natürlich standen auf allen Zetteln „Lehrer“, was jedoch die Versuchsteilnehmer nicht wussten. Nur so konnte jeder der 40 Teilnehmer den „Lehrer“-Part unter Aufsicht der eingebundenen „Versuchsleiter“ und „Schüler“ einnehmen. Jeder Versuchsteilnehmer wurde nun dem Experiment unterzogen. Der „Versuchsleiter“ schnallte den „Schüler“ an einen Stuhl, eine Elektrode wurde am Handgelenk des „Schülers“ befestigt. Das Ergebnis des Experiments war überraschend:

„Dem „Lehrer“ wurde aufgetragen, dem „Schüler“ bei jeder falschen Antwort einen Schock zu verabreichen. Entscheidend war dabei, dass die Stärke des verabreichten Schocks bei jeder falschen Antwort um 15 Volt gesteigert werden sollte, bis 450 Volt. [...] 26 der 40 Versuchspersonen von 1961 zeigten Gehorsam bis zum Schluss, das heißt sie verabreichten Elektroschocks bis 450 Volt. Doch dies taten die „Lehrer“ nicht ganz freiwillig: Beobachter

⁸⁴ Misch, aaO., S. 4.

berichteten, so Milgram, der Konflikt des „Lehrers“ war zu erkennen. Einerseits wollten sie das Experiment abbrechen; sie hörten wie sehr sich der „Schüler“ quälte; er bat schon bei 150 Volt das Experiment abzubrechen, bei 285 Volt schrie er nur noch, später reagierte der Schüler gar nicht mehr. Ob er noch lebte, das wusste der „Lehrer“ nicht. Doch der „Versuchsleiter“, eine legitimierte Autorität, blieb hart. Jedes Mal, wenn die Versuchsperson zögerte, befahl er fortzufahren. Dies erfolgte nach einem festen Prinzip: war zu erkennen, dass die Versuchsperson nicht weitermachen wollte, sagte der Versuchsleiter mit Bestimmtheit: „Bitte fahren Sie fort!“. Hatte er damit keinen Erfolg, sagte er folgendes: „Das Experiment erfordert, dass Sie weitermachen!“; „Sie müssen unbedingt weitermachen!“; „Sie haben keine Wahl, Sie müssen weitermachen!“. Diese Aussagen benutzte der „Versuchsleiter“ stets in dieser Reihenfolge, wenn die Gefahr bestand, dass der „Lehrer“ das Experiment abbricht. Bei jedem Mal begann er mit der ersten Aussage. Erst wenn all diese „Anspornsequenzen“ ohne Wirkung auf die Versuchsperson blieben, wurde das Experiment abgebrochen. [...] Nach dem Versuch sprach Milgram mit jeder einzelnen Versuchsperson. Sie erfuhren, dass sie keine gefährlichen Elektroschocks verabreicht hatten und der „Schüler unversehrt sei. Ungehorsamen Versuchspersonen erklärte er, wie positiv es gewesen sei, sich gegen die Anweisungen des Versuchsleiters zu widersetzen.“⁸⁵

65 Prozent der Versuchsteilnehmer waren gehorsam bis zum Schluss und verabreichten dem „Schüler“ die volle Ladung von 450 Volt, obwohl dieser nicht einmal mehr reagierte. Im Vorfeld waren sich Experten sicher, dass die Teilnehmer bei maximal 150 Volt das Experiment abbrechen würden. Mit diesem Ergebnis rechnete niemand. Wie erklärt sich nun Milgram seine Ergebnisse?

„Milgram ging davon aus, dass sich die Menschen mit zunehmendem Gehorsam nur noch als Werkzeug verstanden, das den Willen anderer Menschen ausführte, scheinbar ohne an die Konsequenzen ihres Handelns zu denken. Er meinte, wenn sich diese Wendung vollzogen hatte, erfolgte in den

⁸⁵ Misch, aaO., S. 5f.

Menschen auch eine Anpassung des Denkens an die Autorität und die Bereitschaft zur Teilnahme an grausamen Handlungen sei gegeben.“⁸⁶

5.2. Das „Stanford Prison Experiment“

Neben Milgrams Experiment gab es auch das sogenannte „Stanford Prison Experiment“, welches Verhaltensforscher und Psychologe Professor Philip Zimbardo durchführte. In den 70er und 80er Jahren untersuchte er, wie sich spezielle Situationen auf den Menschen auswirken würden. Zimbardo wollte vor allem herausfinden, ob ein Mensch „gut“ oder „böse“ ist. Am geeignetsten, dies herauszufinden, erschien ihm das Gefängnis als Versuchsstandort.

„An dem Experiment nahmen 21 Versuchspersonen teil. Sie wurden aus 75 Personen, die sich auf eine Zeitungsanzeige hin freiwillig gemeldet hatten, ausgewählt. Die Auswahl erfolgte nach Gesichtspunkten der physischen und mentalen Stabilität. Personen, die sich durch einen besonders guten physischen und mentalen Zustand auszeichneten, wurden aus der Zahl der Gesamtbewerber für das Experiment herangezogen. Von den zunächst 24 ausgewählten Probanden waren drei Personen als Ersatzteilnehmer vorgesehen, für den Fall, dass eine der Testpersonen ausfallen sollte. Die Datenanalyse basiert demnach auf der Gesamtzahl von 21 Versuchspersonen, die zufällig in zwei Gruppen unterteilt wurden. Einer Gruppe wurde die Rolle der Strafvollzugsbeamten zugewiesen, der anderen die der Gefangenen. Jedem Teilnehmer wurde eine Vergütung von 15 Dollar pro Tag ausgezahlt. Die Versuchspersonen waren gesunde, intelligente Männer, die der sozioökonomischen Mittelschicht

⁸⁶ Misch, aaO., S. 7.

entstammten. Keiner dieser Männer zeigte irgendwelche Verhaltensauffälligkeiten.“⁸⁷

Das Experiment wurde in den Kellergeschossen der kalifornischen Stanford-Universität durchgeführt. Um möglichst realitätsnahe Voraussetzungen zu schaffen, wurden als Experten ehemalige Häftlinge und Strafvollzugsbeamte im Vorfeld befragt. Die Versuchsräumlichkeiten sahen folgendermaßen aus:

„Der Zellenblock wurde durch zwei Wände begrenzt, der zwischenliegende Flur diente als Gefängnishof. Eine der Wände enthielt die einzige Tür zum Zellenblock, in die andere war ein Beobachtungsfeld eingelassen, durch welches Video- und Tonbandaufnahmen der Versuchspersonen gemacht werden konnten.“⁸⁸

Nachdem die Versuchspersonen sich bereit erklärten, an der Studie teilzunehmen, wurden sie realitätsnah von der örtlichen Polizei festgenommen und ins „Gefängnis“ gebracht. Bereits die Ankunft und erste Prozedur im Sommer 1971 waren erniedrigend. So mussten sich die Teilnehmer nackt ausziehen und wurden mit einem Spray entlaust. Jeder Gefangene erhielt eine Häftlingsuniform mit einer Identifikationsnummer. Die Gefangenen durften sich untereinander nur mit der Identifikationsnummer ansprechen. Auch die Gefängniswärter sprachen die Gefangenen nur mit der jeweiligen Nummer an. Bei den Strafvollzugsteilnehmern wiederum war die Ankunft recht locker. Es wurde ihnen nur gesagt, sie könnten alle Schritte setzen, die sie für notwendig erachten, damit im Gefängnis Recht und Ordnung herrscht. Als Arbeitsutensilien bekamen sie Schlagstock, Trillerpfeife und Sonnenbrille. „Allerdings wurden sie wie echte Strafvollzugsbeamte auch auf die Ernsthaftigkeit und Gefahren ihrer Aufgabe hingewiesen.“⁸⁹ Bereits am zweiten Tag gab es den ersten Gefangenenaufrastand. Die Identifikationsnummern wurden von den Häftlingen heruntergerissen. Die Strafvollzugsteilnehmer reagierten hart: Der Gefangenenaufrastand wurde

⁸⁷ Dischereit, Daniel. *The Stanford Prison Experiment. Ein psychologisches Experiment zur Erforschung menschlichen Verhaltens unter den Bedingungen der Gefangenschaft*. Norderstedt: Grin Verlag, 2004. S. 4.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Dischereit, aaO., S. 6.

niedergeschlagen, als Strafe wurden die Betten entfernt und den Häftlingen wurde die Gefängnisluft heruntergerissen. Die Anführer wurden in Einzelzellen, in Wandschränke, gesperrt.

„In der Überlegung, wie weitere Aufstände zu vermeiden seien, kamen die Wärter auf die Idee psychologische Taktiken einzusetzen und richteten eine der drei Zellen als „Vorzugszelle“ ein. Dort gab es ein besonderes Essen und die Insassen dieser Zelle bekamen ihre Kleidung und ihre Betten zurück.“⁹⁰

Die „Vorzugszelle“ schaffte unter den Gefangenen Misstrauen, der Solidaritätsgedanke war gebrochen. In kürzester Zeit war klar, dass sich sowohl die Gefängniswärter als auch die Häftlinge mit ihrer Rolle identifizierten. Der Charakter der Teilnehmer veränderte sich zusehends. Die Gefangenen zogen sich emotional zurück, um ja nichts falsch zu machen. Denn jeder Regelverstoß würde zu einer Bestrafung führen. Eine bevorzugte Strafmaßnahme der Gefängniswärter waren Liegestütze und Zählappelle, die die Gefangenen auch in der Nacht machen mussten. Nach Ansicht der Wärter würden die Gefangenen so besser mit ihrer Identifikationsnummer vertraut. Hinzu kam die Abhängigkeit des Häftlings vom Wärter. Da es in den Zellen keine Toilette gab, musste immer einer der Wärter gebeten werden, ihn (mit verbundenen Augen) zur Toilette zu führen.

Nach nicht einmal einer Woche lief das Experiment außer Kontrolle und musste abgebrochen werden. Manche der Gefängniswärter nahmen immer mehr eine sadistische Rolle ein, vor allem in der Nacht waren Übergriffe an den Häftlingen keine Seltenheit, weil die Wärter vermuteten, dass die Kameras bei Nacht ausgeschaltet seien. Immer wieder mussten die Versuchsleiter eingreifen, um eskalierende Situationen wie Misshandlungen an den Gefangenen zu unterbinden. Am Ende des Experiments am 20. August 1971 hatten vier Gefangene einen nervlichen Zusammenbruch. Ein Jahr nach dem Experiment gab es jedoch ein Treffen mit allen Versuchsteilnehmern und es wurde bei keinem der Probanden psychische Spätfolgen festgestellt.

⁹⁰ Seidel, Tom. *Erving Goffman. „Der dramaturgische Ansatz“ und die Analyse totaler Institutionen.* Norderstedt: Grin Verlag, 2006. S. 15.

„Das Experiment zeigt, dass wir zu Gewalttaten imstande sind, die wir selbst nicht vermuten würden. Zimbaró ging dabei davon aus, dass „böse Orte“ die Menschen in eine Rolle drängen, sie also nicht inneren, sondern äußeren Zwängen erliegen seien. Ob ein Ort oder eine Situation gut oder böse sind, wurde uns wiederum innerhalb der Kultur eingebläut und das Gefängnis ist ein Produkt des Kulturprozesses. Ist Aggression in Kriegssituationen womöglich also kulturbedingt und nicht auf Veranlagungen zurückzuführen? Ich halte das für möglich, weil der Mensch ja auch erst in der Kultur lernt, was er für „gut“ und „böse“ zu halten hat. Wenn er dann mit dem „Bösen“ konfrontiert wird, äußern sich möglicherweise ganz andere psychische Mechanismen, als es in einer unkultivierten Welt der Fall wäre.“⁹¹

5.3. Die Schuldfrage in „Standard Operating Procedure“

Zurück zum Film „Standard Operating Procedure“. Wenn man sich die beiden Experimente, das Milgram-Experiment und das Stanford Prison-Experiment vor Augen führt, kommt man zu dem Schluss, dass es auch in Abu Ghraib ähnliche Voraussetzungen gab. Zum einen gab es bestimmte Vorgesetzte, die „keine Fragen dulden“ (Milgram-Experiment), zum anderen passten sich die Gefängniswärterinnen Lynndie England und Sabrina Harman nach anfänglichem Ekel der gegebenen Situation und den Strukturen, die in Abu Ghraib vorherrschten, an (Stanford-Experiment).

„Zu Beginn des Films lässt der Regisseur die Leiterin des Gefängnisses von einem Besuch erzählen. Der Chef des Gefangenenlagers in Guantánamo Bay kommt im August 2003 im Auftrag des US-Verteidigungsministers nach Abu Ghraib. Das Gefängnis soll ‚Verhörzentrum‘ im Irak werden. Den in Guantánamo erprobten Umgang mit Gefangenen bringt er gegenüber der Leiterin auf eine einfache Formel: ‚Behandeln Sie die Gefangenen wie Hunde.‘

⁹¹ Sailer, Johanna. *Ist Frieden wirklich eine Illusion? Eine Auseinandersetzung mit der Kulturtheorie Sigmund Freuds*. Norderstedt: Grin Verlag. 2010. S. 11.

Binnen weniger Tage wird in Abu Ghraib für Gefangene, die vom militärischen Geheimdienst verhört werden, eine abgeschirmte Station geschaffen. Die in Guantánamo erprobten und vom Pentagon genehmigten Verhörmethoden, die sogenannten Standard Operating Procedures, werden vom ersten Tag an angewendet. Etwa der systematische Schlafentzug durch Anketten der nackten Gefangenen in unbequemen und schmerzhaften Stellungen. Auch das Verkabeln eines Gefangenen mit Drähten, verbunden mit der Drohung, dass er bei der geringsten Bewegung durch Starkstrom exekutiert werde, gilt als Standard Operating Procedure. Morris [Regisseur Errol Morris, Anm. EW] weist damit nach, dass das Setting für Folter bereits gesetzt ist, als die Soldaten der Wachmannschaften ihren Dienst antreten.⁹²

In „Standard Operating Procedure“ gibt der Regisseur den, nach dem aufgefliegenen Skandal auch verurteilten, „kleinen“ Soldaten die Gelegenheit, sich für ihre Taten zu rechtfertigen. Dabei verfällt Morris jedoch in ein bestimmtes Muster: Er gibt größtenteils den Soldaten unteren Ranges viel Zeit für ihre Argumente, vergisst dabei aber teilweise dass obwohl „von oben angeordnet“, die „kleinen“ Soldaten sehr wohl die Taten selbst verübt haben. Die Begründung für die Folterungen - und dabei bin ich nicht einer Meinung mit der Autorin Johanna Sailer - kann nicht nur auf äußere Zwänge zurückzuführen sein. Nur weil ein Ort (Gefängnis) „böse“ ist, bedeutet das nicht zugleich, dass man keine Wahl hat. Die Entscheidung etwas zu tun oder nicht zu tun (auch wenn es befohlen wird) hat jeder Mensch selbst in der Hand. Bei der Frage des „Warum“ kommt Morris durch seinen Zugang nur zu einseitigen Antworten: Die Schuld liege bei den Vorgesetzten und am „System“.

„Auch die Soldaten von Abu Ghraib erklären, sie hätten nur ‚Befehle ausgeführt‘. Andere berufen sich auf äußere Umstände: ‚Es war eben Krieg.‘
Lynndie England rechtfertigt die Demütigungen auf ihre Weise: ‚Wir haben nur das gemacht, was von uns verlangt wurde: eine Zigarette auf der Haut ausdrücken, jemand in Kleidungsstücken kalt duschen, ihn für 72 Stunden schlaflos halten. Wir haben sie nicht geköpft, haben niemand verbluten lassen.‘
Mit anderen Worten: Was wir getan haben, war doch harmlos. In gewisser

⁹² <http://www.zeit.de/2008/23/Polit-Dokumentarfilm?from=rss> Zugriff: 14. 11. 2010.

Hinsicht stimmt auch das, wie Errol Morris im Film nachweist. Die Geheimagenten der CIA folterten - im Gegensatz zum Wachpersonal - manche Gefangene zu Tode. Damit war der Rahmen des offiziell Möglichen noch einmal geweitet. Einer der befragten Wachleute bringt das auf den Punkt: „Wenn die das dürfen, dann ist uns doch bis auf Mord alles erlaubt.“⁹³

Erschreckend in Morris Film ist zu sehen, dass die „kleinen“ Soldaten ihre Verurteilung als Schande und Fehler ansehen. Sie fühlen sich als Bauernopfer, von Schuldeingeständnis keine Spur. Hier wäre es wünschenswert gewesen, wenn Morris bei den Interviewten nachgehakt hätte: „Haben Sie überhaupt keine Schuldgefühle?“, „Fühlen Sie sich nicht zumindest zum Teil verantwortlich, für das, was Sie den Gefangenen angetan haben?“ Auch auf persönliche Fragen verzichtet Morris. Ihm geht es nur um die Folterfotos und wie diese zustande gekommen sind. Wie ein roter Faden kommen die Bilder in seinem Film immer wieder zum Vorschein. Übertrieben ist seine Stilform von eingeschnittenen nachgestellten Szenen. Mit bombastischer Hintergrundmusik von Danny Elfman, der sich sonst auch gerne bei effektvollen Spielfilmen für die musikalische Umrahmung verantwortlich zeichnet, werden diese Szenen unterlegt. Die Worte der Interviewten alleine reichen nicht aus, der Regisseur untermauert das Gesprochene mit schockierenden, fiktionalen Szenen. Wenn von Hunden die Rede ist, dann kommt auch das fletschende Gebiss zum Vorschein. Auch hier muss die Frage erlaubt sein, ob solche Elemente überhaupt noch einen dokumentarischen Charakter aufweisen. Mit dieser Vorgehensweise erreicht Morris aber genau das Gegenteil vom Gewünschten, er verliert bei der allzu effektvollen Vorgehensweise das Auge für das Wesentliche: Warum funktionierte das System Abu Ghraib und würde es sogar noch weiter funktionieren, wären die Folterfotografien nicht an die Öffentlichkeit gelangt?

„Da, wo er aufklären will, überwältigt er. Die Bilder des Grauens, die durch die Beschreibungen der Täter im Kopf des Zuschauers erzeugt wurden, werden durch die Nachinszenierungen neutralisiert und überlagert: Sie schieben sich wie ein Schutzfilm vor den Betrachter. Das ästhetische Blendwerk verstärkt den Verdacht, dass Morris sich zu sehr für sein cinematografisches

⁹³ <http://www.zeit.de/2008/23/Polit-Dokumentarfilm?from=rss>. Zugriff: 14. 11. 2010.

Gesamtkunstwerk und zu wenig für die interessiert, die das System Abu Ghraib letztendlich zum Funktionieren gebracht haben.“⁹⁴

6. „Good Night and Good Luck“

Der Film „Good Night and Good Luck“ zeigt die Zeit der McCarthy-Ära aus dem Blickwinkel des Fernsehmoderators Edward R. Murrow. Im Mittelpunkt steht der Kampf von Edward R. Murrow, der sich weigerte, Senator Joseph R. McCarthys Arbeitsformen und Methoden zu tolerieren. McCarthy schürte die Angst der amerikanischen Bevölkerung vor der Gefahr des Kommunismus und setzte für seine Machenschaften weit bis ins Private gehende Überwachungs- und Abhörmethoden ein. Das Medium Fernsehen (der Vater von Regisseur George Clooney arbeitete selbst im Fernsehbereich) wird von Clooney genauso in den Mittelpunkt gerückt als ein (positives) Medium, welches die Macht (und die Pflicht) hat aufzuklären, wie der einsame Kampf/die Zivilcourage eines einfachen Fernsehmoderators gegen seine Vorgesetzten (welche Angst hatten zu weit zu gehen gegenüber ihren Vorgesetzten) und gegen einen übermächtig scheinenden Senator Joseph R. McCarthy. Wie bei Oliver Stone („JFK“) spielt auch bei George Clooney die eigene erlebte Geschichte (bei Stone sein Einsatz in Vietnam, bei Clooney der Vater als Fernsehmoderator) eine große Rolle.

Ein wichtiges Untersuchungsfeld ist bei diesem Fallbeispiel die Frage der Authentizität. Das Filmbeispiel von George Clooney ist ein Spielfilm, der aber wie ein Dokumentarfilm wirkt/wirken soll bzw. bestimmte Formen des Dokumentarfilms aufweist (zum Beispiel eingebaute (reale) Archivaufnahmen, um den Eindruck des Dokumentarischen gegenüber dem Fiktionalen zu verstärken). Entspricht der Film nun den tatsächlichen historischen Fakten? Ist es Clooney gelungen, sein subjektives Geschichtsempfinden aus dem Drehbuch bzw. den (Film-)Aufnahmen herauszuhalten? Dabei spielen folgende Literaturquellen eine wichtige Rolle: Das Transkript von Murrows Sendung „See It Now“ auf CBS (ausgestrahlt am 9. März 1954) und (die von Murrow versprochene) Gegendarstellung der Fakten in der „See It Now“-Sendung vom 6. April 1954. Wie setzt Clooney die Originalzitate der damaligen Sendungen in seinem Film ein? Lässt er Passagen der Sendungen aus, um sie durch andere zu ersetzen

⁹⁴ <http://www.zeit.de/2008/23/Polit-Dokumentarfilm?from=rss>. Zugriff: 14. 11. 2010.

oder übernimmt er sie wortwörtlich? Auf welche filmischen Stilmittel vertraut Clooney? Wann und in welchen Momenten setzt Clooney in „Good Night and Good Luck“ Archivaufnahmen ein? Das sind die Fragen, die diesen Film spannend machen.

6.1. Kurzbiographie Edward R. Murrow

Edward R. Murrow (eigentlich Egbert Roscoe Murrow) wurde am 25. April 1908 in Greensboro, North Carolina, geboren. Er besuchte die Stanford University und die University of Washington und graduierte 1930 vom Washington State College. 1934 heiratete er Janet Huntington Brewster. Die beiden hatten einen gemeinsamen Sohn. Edward R. Murrow begann seine Karriere 1935 bei CBS als "director of talks and education". 1937 wurde er von CBS nach London versetzt. Im zweiten Weltkrieg setzte er auf das Format der Nachrichtensendung mit mehreren Live-Beiträgen. Nach dem Krieg kehrte er als CBS-Vize-Präsident nach Amerika zurück. Er gab seinen Direktorenposten auf um sich verstärkt der Reportertätigkeit zu widmen. 1950 produzierte und entwickelte Murrow „Hear It Now“-Radiosendungen. 1951 übertrug Murrow das Radioformat auf das Fernsehen - in Form der Fernsehsendung „See It Now“. Weitere Sendeformate folgten: „Person to Person“ 1953 und „Small World“ 1958-60. 1961 übernahm Murrow auf Wunsch von Präsident Kennedy die Leitung der United States Information Agency, eine Institution für „öffentliche Diplomatie“. Edward R. Murrow war schwerer Raucher und starb am 27. April 1965, zwei Tage nach seinem 57. Geburtstag an Lungenkrebs in New York.⁹⁵

6.2. Kurzbiographie Joseph R. McCarthy

Joseph Raymond McCarthy wurde am 14. November 1908 in Grand Chute in Wisconsin geboren. 1922 brach McCarthy die Schule ab, um sich als Hühnerzüchter zu beweisen. Der wirtschaftliche Erfolg blieb aus und er setzte 1928 seine Schullaufbahn fort. Nach dem High

⁹⁵ Vgl. <http://www.museum.tv/archives/etv/M/htmlM/murrowedwar/murrowedwar.htm>. Zugriff: 20. 6. 2009.

School-Abschluss studierte er Rechtswissenschaften an der Marquette-Universität. 1939 wurde McCarthy zum Bezirksrichter von Wisconsin gewählt, daher war es ihm eigentlich gesetzlich untersagt, sich für ein politisches Amt zu bewerben. Trotzdem wurde McCarthy 1946 republikanischer Senator für Wisconsin. Mit der Immunität des Senatspostens ausgestattet, entdeckte McCarthy ein Politikfeld für sich, den Kampf gegen den Kommunismus. Nach dem Vorbild des „Komitees für unamerikanische Aktivitäten“ (HUAC - The House Un-American Activities Committee) gründete McCarthy 1951 das „Government Operations Committee“ (GOC), ein Ausschuss, der Gesinnungen von Beamten innerhalb des Regierungsapparates überprüfte. Er sah sich von nun an als einsamer Kämpfer gegen den Kommunismus und prägte den Begriff des McCarthyismus. Die Mittel, die McCarthy für seinen „Kampf gegen den Kommunismus“ einsetzte, waren sogenannte „Beweise“, die er selten vorbringen konnte, bombastische Reden und die Verunsicherung der amerikanischen Bevölkerung. Die Machenschaften McCarthys erreichten 1954 ihren Höhepunkt, das GOC drang in hohe Sphären der Armee ein, die sich ihrerseits mit einem Untersuchungsausschuss schützen wollte. Dabei kam es zur Überprüfung der McCarthy-Methoden. Ein darauf folgendes Amtsenthebungsverfahren scheiterte, die (politische) Macht im Senat hatte McCarthy jedoch verloren. Er starb am 2. Mai 1957 in Bethesda, Maryland an einer Leberzirrhose, das Resultat einer langjährigen Alkoholsucht.

6.3. Murrows Fernsehformate

6.3.1. „See It Now“

Die erste „See It Now“-Sendung startete am 18. November 1951. Das Team, allen voran Edward R. Murrow und sein Produzent Fred Friendly, war sehr gespannt, wie das neuartige Sendeformat ankommen wird:

„At 3:30 on a Sunday afternoon, November 18, 1951, it was his turn before the cameras. From the opening seconds, it was clear that See It Now would be more than televised newsreels or radio pictures. Images and voices came at the viewers in a shifting kaleidoscope of sight and sound; cue channel talk let the audience in on preparations - San Francisco calling in; Murrow talking with San

Francisco - music up again, and they were on. Murrow looked into the camera, no longer a disembodied voice: "This is an old team, trying to learn a new trade." He was speaking, as the announcer said, from the control room of Studio 41; behind him, in full view of the camera, were the very tools of telecasting - the controls; monitors; cameras one and two. He was genial, informal, a little nervous at first, a little anxious to please."⁹⁶

Die Kritiken in Presse und TV waren begeistert:

"Joseph Barnes, the talented former foreign editor of the Herald Tribune and a wartime friend, called it "the best job of reporting I have ever seen in my life." Norman Corwin, off in Hollywood, said he couldn't remember a half our "that has made the belly of the cathode tube so powerfully absorbing every second of the way."⁹⁷

"Critics praised the program's honesty, pace, informativeness, innovation. Merrill Panitt, then reviewing for the Philadelphia *Inquirer*, recalled TV ads promising "the world at your fingertips. It's been a long time a- comin', but we're beginning to See It Now."⁹⁸

CBS begab sich mit der Sendung „See It Now“ auf neues Terrain. Keines der damals vorhandenen Fernsehformate konnte mit „See It Now“ verglichen werden. Der unumstrittene Chef der Sendung war Edward R. Murrow. "He was our leader - the boss - we were all his camp followers!", merkte der ehemalige Kameramann Charles Mack von CBS an.⁹⁹ An Murrow führte kein Weg vorbei. Murrows erster Ansprechpartner, wenn er etwas dringendes benötigte, war Fred Friendly (im Film gespielt von Drehbuchautor und Regisseur George Clooney). Anders als im Film dargestellt, belegen einige Quellen, dass Friendly nicht Murrows bester Freund gewesen sein soll. Natürlich waren sie gute Kollegen, im Vordergrund stand aber „See It Now“. Zum Verhältnis zwischen Friendly und Murrow führt Ann Sperber in ihrer Biographie folgendes an:

⁹⁶ Sperber, Ann M. *Murrow*. New York: Freundlich Books, 1986. S. 354.

⁹⁷ Sperber, aaO., S. 356.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Sperber, aaO., S. 351.

"Friendly, with Murrow's authority behind him, did the elbowing to get them what they needed, uncaring as he drove up the budget, unashamedly demanding. They were not intimates, much as Friendly would have liked it, in some ways not close friends at all; said Gude, "Fred could never get beyond that barrier." Professionally, however, they worked as one, the perfect pairing. "Fred had the chutzpah," as a staffer put it, "Ed had the prestige."¹⁰⁰

"If Friendly was the presence, Murrow was the gray eminence, the editor-in-chief and buffer vis-a-vis the management [...] He also acted as a brake for the exuberant Friendly, maintaining the balance of information versus showmanship."¹⁰¹

Ich will nun auf das spezifische Programmformat von „See It Now“ zurückkommen. Murrow und Friendly hatten eine bestimmte Vorstellung davon, wie die Sendung aufgebaut sein sollte. Um eine Form des Unerwarteten, des Live-Dabeiseins, der unmittelbaren Teilhabe an den aktuellen Berichten, zu erreichen, beschlossen Murrow und Friendly direkt vom Kontrollraum von CBS auf Sendung zu gehen.

"Although the format of "See It Now" would evolve and change slightly over the years, Murrow and Friendly had a clear conception of what they wanted to do. They decided, for example, to originate the program from the control room of Studio 41 in New York's Grand Central Terminal, rather than from a staged set. They did this to promote and accentuate the "realistic" elements of "See It Now", to separate it from the entertainment programs on television. Explained Murrow on that first broadcast, there was talk of originating in my office. Even this, they said, would have to be a duplication of my office and this seemed a bit phony. So, as an experiment, we have to try doing the show from where all television shows have to originate ... the control room."¹⁰²

Zwischen Murrow und Friendly gab es eine strenge Arbeitsteilung. Murrow war der Mann, der entschied, welche Textpassagen, welche Ausschnitte wichtig für die jeweilige Sendung

¹⁰⁰ Sperber, aaO., S. 379.

¹⁰¹ Sperber, aaO., S. 380.

¹⁰² Merron, Jack. *Murrow on TV: See It Now, Person to Person, and the Making of a Masscult Personality: Journalism Monographs*, 1988. <http://home.nc.rr.com/edwardrmurrow/>. S. 5. Zugriff: 25. 11. 2009.

waren. Friendly war für den Schneiderraum verantwortlich, sowie als Kommunikator und Antreiber des „See It Now“-Teams.

"The cutting room complex was Friendly's turf - three tables holding Movieolas, a couple of desks, a few rats, a few old theater seats, a screening room next door - and it stayed that way. "Ed was kept away from us," a staffer said, "because that was Fred's department." If a problem developed in Murrow's presence, it was put on hold for later. Friendly drove them, stretched their horizons, and learned in turn to write to film. "We made him a film person; he made us journalists." Adept at producing "Murrow" copy, Friendly turned out the first draft of the narrative, the product of close interplay between the writing and the cutting. Said Bonsignori:¹⁰³ As the pages came out of the typewriter, we would grab it. We knew how long it took Murrow to say a line, so we'd read and cut the film to coincide with Murrow's timing. When it didn't go with the film, we'd go back and have him rewrite. Then, when we finished cutting, the script would be typed up, and Natalie, Fred's assistant, would take the first draft to Murrow. There was constant contact between them on the phone, too, even in the first stages. But you always [had to] cut the film, structure it, *then* write. You can't proceed from written script. Its dead, mechanical."¹⁰⁴

Als Hauptsponsor des "See It Now"-Programms fungierte die Aluminium-Firma ALCOA (The Aluminium Company of America). Murrow sah Sponsoren immer als Mittel zum Zweck an. Sollte ein Sponsor bei einer kontroversen Sendung nicht mitziehen wollen, musste er seiner Meinung nach eben durch einen anderen ersetzt werden. Das Programmformat und vor allem der Sendungsinhalt standen bei Murrow immer im Vordergrund.

"The first See It Now was on sustaining, a purely temporary situation thanks to an embattled corporation's need for good PR. The Aluminium Company of America, emerging from a lost antitrust suit, wanted an image brightener, and a Murrow news show seemed to fill the bill. According to one of many stories, the series was still in planning stage, a meeting arranged between producers and

¹⁰³ Eine Mitarbeiterin von Edward R. Murrow.

¹⁰⁴ Sperber, aaO., S. 378.

sponsors, when one of the ALCOA executives supposedly spoke up: "Mr. Murrow, just what are your politics?" "Gentlemen," the broadcaster supposedly replied, "that is none of your business." In any case, the agreement was, hands off program content; you do the programs, we'll make the aluminium. ALCOA needed Murrow more than Murrow needed ALCOA. He was a national figure, almost a national emblem."¹⁰⁵

Clooney baut in seinem Film den Aspekt mit den Sponsoren geschickt in die Handlung ein. Einerseits im Dialog zwischen CBS-Chef William Paley und Edward R. Murrow - die CBS-Sponsoren wollten keine kontroversen Themen im „See It Now“-Programm behandelt wissen - auf der anderen Seite montierte Clooney einen damaligen Werbespot von ALCOA und einen Werbespot vom Zigarettenhersteller Kent in seinen Film, um mittels (realen) Archivaufnahmen einen Bezug zum Dokumentarischen herzustellen.

Die Beziehung zwischen Senderchef William Paley und Fernsehmoderator Edward R. Murrow wird in „Good Night and Good Luck“ als distanziertes Chef-Angestellten-Verhältnis dargestellt - Bill Paley als autoritäre Machtgestalt, der aus seinem Büro alleine CBS regiert und die Fäden in den Händen hält. Im Film wird die Machtstellung Paleys auf verschiedene Arten dem Rezipienten vermittelt. Der Fahrstuhl symbolisiert, dass hoch oben im Gebäude der mächtige Paley thronet. Außer Paley ist anscheinend im obersten Stockwerk nur mehr seine Sekretärin anwesend, die die Mitarbeiter von CBS in Paleys Büro beordert - ein einsamer Gang führt zum Büro des CBS-Chefs. Anhand mehrerer Quellen lässt sich nachweisen, dass William Paley und Moderator Edward R. Murrow enge Freunde waren. Während des zweiten Weltkriegs lernten sie sich in London kennen.

"During World War II, Paley served in the psychological warfare branch in the Office of War Information under General Dwight Eisenhower and held the rank of colonel. It was while based in London during the war that Paley came to know and befriend Edward R. Murrow, CBS's head of European news."¹⁰⁶

¹⁰⁵ Sperber, aaO., S. 357.

¹⁰⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/William_S._Paley. Zugriff: 12. 3. 2009.

Historisch korrekt hat George Clooney die Beziehung zwischen CBS-Nachrichtensprecher Don Hollenbeck und Edward R. Murrow dargestellt. Es war ein distanziertes Verhältnis, wobei sie sich gegenseitig respektierten und die Arbeit des anderen schätzten. Nach Murrows Dokumentation über Senator McCarthy am 9. März 1954 schloss sich Hollenbeck in der nachfolgenden Nachrichtensendung Murrows Darstellungen über McCarthy an und fügte hinzu: „I have never been prouder of CBS“. Dies veranlasste den einflussreichen und Pro-McCarthy-Kolumnisten Jack O’Brian im New York Journal American seine Attacken auf Don Hollenbeck zu verstärken und ihn als Kommunisten anzuprangern. Am 22. Juni 1954 verübte der 49-jährige Don Hollenbeck Selbstmord. In einem Subplot von „Good Night and Good Luck“ versucht Clooney die Zusammenhänge zwischen den Kolumnen von Jack O’Brian und dem Selbstmord Don Hollenbecks aufzuzeigen. Don Hollenbeck, gespielt von Ray Wise, wird als gebrochener Mann dargestellt, dem die immer aggressiveren Kommentare und der stetig zunehmende Druck von O’Brian so sehr zusetzten, dass er seinen einzigen Ausweg im Selbstmord sah. Clooney deutet den Selbstmord Hollenbecks in seinem Film nur an. Hollenbeck, alleine in seiner Wohnung, geht zum Gasherd und dreht ihn auf. Dann schreitet er langsam zu seinem Fernsehstuhl, setzt sich nieder und schaut fern. In einem Zeitungsbericht wird der Tod Hollenbecks folgendermaßen dargestellt:

"He had been in ill health. Clad in shorts and bathrobe, he was found lying on the kitchen floor. All burners on the gas stove were open. The assistant medical examiner pronounced the death a suicide. Hollenbeck's agent said he had been suffering from a bleeding ulcer. Hollenbeck's body was discovered at about 11 a.m. after another tenant smelled gas and notified the hotel management. Hollenbeck lived alone. His wife, Angelique, maintained a separate residence with the couple's daughter, Zoe, 9. They were married in 1941."¹⁰⁷

¹⁰⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Don_Hollenbeck. Zugriff: 14. 5. 2009.

6.3.2. „Person to Person“

Im Jahr 1953 entwickelte Edward R. Murrow neben der halbstündigen Dokumentationsendung „See It Now“ ein weiteres Fernsehformat: „Person to Person“. Die Idee dahinter war, neben Prominenten auch normale, gewöhnliche Leute zu interviewen und unbekannte Leute in das Medium Fernsehen ins Boot zu holen.

"In the spring, evidently, the concept had been pristine, a new idea - he [Murrow] thought it was a lovely one, was how he put it to a friend over lunch - TV broadcasts by people no one had ever heard of, but whose quality and character would come through on the screen, a teacher maybe, a farmer, anybody. The essential thing was, they'd have to be unknown. [...] By fall, of course, Person to Person had evolved into live camera visits with the rich and famous, the quintessential home tour of celebrities, Murrow in an armchair in the studio making small talk with the big-name guests appearing on the monitor. [...] experts said no one wanted ordinary people."¹⁰⁸

Große Persönlichkeiten wie John F. Kennedy, Humphrey Bogart und Lauren Bacall waren zu Gast bei Murrows „Person to Person“-Show. Die Zuschauer liebten die Show. Murrow erachtete die Sendung aber oftmals als langweilig und unbefriedigend. Es war eine große Umstellung für ihn, sich vom politisch brisanten „See It Now“-Programm auf die Small Talk-Ebene, die „Person to Person“ kennzeichnet, zu begeben. „The public loved the show. Most of Murrow's friends hated it. Some claimed Murrow hated it as well."¹⁰⁹

"Murrow felt ambivalent about participating in the program. At times he enjoyed it, and indeed he defended the program when challenged within the network or by critics. At other times "clearly embarrassed" about his role in the show, he explained that "to do the show I want to do, I have to do the show that I don't want to do."¹¹⁰

¹⁰⁸ Sperber, aaO., S. 424.

¹⁰⁹ Sperber, aaO., S. 425.

¹¹⁰ Merron, Jack. *Murrow on TV: See It Now, Person to Person, and the Making of a Masscult Personality: Journalism Monographs*, 1988. <http://home.nc.rr.com/edwardrmurrow/>. S. 11. Zugriff: 25. 11. 2009.

Wie das Senden live vom Kontrollraum aus bei „See It Now“, hatte auch „Person to Person“ sein spezifisches Programmformat.

"Like many other television programs in the fifties, "Person to Person" could be described as an experiment. The original format, Murrow's unusual role as friendly guest, and the technologies used to broadcast from an individual's home were all previously untested. Two technological elements that dominated production of "Person to Person," the wireless microphone and the "picture window," are taken for granted today but at the time were unusual and considered trademarks of the program. The "picture window" created the illusion that Murrow, sitting in the studio, looked through a window and into the interviewee's home. Technically this is called "matting through a frame," and "Person to Person" was probably the first network show ever to use this technique with a live picture. Paley originally opposed its use and advised Murrow to eliminate it, instead simply telling viewers "That you are going to have a visit through the use of the cameras 'now set up and ready' in Mr. Blank's house." Murrow ignored the advice and defended "Person to Person's" exclusive use of the picture window."¹¹¹

6.4. Duell: Fernsehmoderator gegen Senator

In diesem Kapitel will ich auf Edward R. Murrows Duell mit Senator Joseph R. McCarthy eingehen, welches über Murrows Nachrichtensendung „See It Now“ ausgetragen wurde. Dabei will ich mich vor allem auf die „See It Now“-Sendungen vom 9. März 1954 („A Report on Senator Joseph R. McCarthy“) und vom 6. April 1954 („Senator McCarthy“) konzentrieren. In diesem Zusammenhang will ich herausarbeiten, wie Clooney in „Good Night and Good Luck“ die historischen Fakten umgesetzt hat.

"The "See It Now" broadcasts concerning questions of loyalty, subversion, international security, investigating committees and McCarthy himself began in October 1953. Although not pre-planned as a "series," the connections between

¹¹¹ Merron, Jack. *Murrow on TV: See It Now, Person to Person, and the Making of a Masscult Personality: Journalism Monographs*, 1988. <http://home.nc.rr.com/edwardrmurrow/>. S. 12. Zugriff: 25. 11. 2009.

them are clear. Murrow drew similar implications from the stories presented and controversy followed each broadcast. The five broadcasts that can be seen as Murrow's "attack" on McCarthyism are "The Case of Lt. Milo Radulovich," broadcast on October 20, 1953; "An Argument in Indianapolis," which appeared on November 24, 1953; "A Report on Senator Joseph R. McCarthy," broadcast March 9, 1954; "Annie Lee Moss Before the McCarthy Committee," which aired on March 16, 1954; and "Senator McCarthy" (McCarthy's reply to Murrow), broadcast April 6, 1954."¹¹²

Murrow war zu der Ansicht gekommen, bevor er sich entschloss den Fall „Lt. Milo Radulovich“ in seiner Sendung zu behandeln, dass McCarthy zu viel Macht hatte, die sich mit jedem Tag vergrößerte. Er war der Meinung, dass es an der Zeit war, seine eigene Machtstellung als bekannter Fernsehmoderator bei CBS zu nutzen, um McCarthy gegenüberzutreten. Das Problem war, dass seine persönliche Überzeugung von Zivilcourage konträr war zur journalistischen Objektivität. Murrows Vertrag mit CBS beinhaltete eine Klausel („objective clause“), die ihn verpflichtete, jeden politischen Kommentar aus den Berichten herauszuhalten. Murrow überlegte sich den Schritt zum Angriff genau. Obwohl er ein großes Risiko einging, indem er McCarthy angriff, konnte er auf die Unterstützung von unzähligen Politikern und Reportern zählen. Am wichtigsten war aber (und das bestärkte Murrow), dass zum damaligen Zeitpunkt CBS und sein Sponsor ALCOA hinter ihm standen. Der Erfolg der “Radulovich”-Sendung gab ihm Recht.

"The possibilities of the documentary genre seemed to broaden when five weeks later Secretary of the Air Force Harold E. Talbott vindicated Radulovich of the charges that he was security risk, overturning the protested decision and allowing the Lieutenant to remain in his position."¹¹³

Im Frühling 1954 entschloss sich Murrow Senator McCarthy eine ganze Sendung zu widmen und ihn direkt mit McCarthys eigenen Worten anzugreifen.

¹¹² Merron, Jack. *Murrow on TV: See It Now, Person to Person, and the Making of a Masscult Personality: Journalism Monographs*, 1988. <http://home.nc.rr.com/edwardrmurrow/>. S. 6. Zugriff: 25. 11. 2009.

¹¹³ Merron, Jack. *Murrow on TV: See It Now, Person to Person, and the Making of a Masscult Personality: Journalism Monographs*, 1988. <http://home.nc.rr.com/edwardrmurrow/>. S. 8. Zugriff: 25. 11. 2009.

""It was a touchy thing to do" said a correspondent, "to attack a U.S. Senator. It could go one way or the other. Had it been done before? Not on TV. They were breaking new ground, Ed and Fred, and everybody was a little afraid. The only way they could do it was by using the man himself, which was finally the way they do it."¹¹⁴

Später sagte Murrow, dass er nicht der einzige war, den McCarthys Anschuldigungen und aggressive (oft mit Unwahrheiten gespickten) Anklagemethoden zu weit gingen. Viele Reporter, Radio- und Zeitungsjournalisten empfanden McCarthys Formen zur Verminderung der kommunistischen Gefahr als nicht Erfolg bringend. Nur eine Anklage in dieser Form und diesem Medium gab es bis dahin nicht. Murrow entwickelte mit seinem Produzenten Friendly eine halbstündige „See It Now“-Sendung, die sich ausschließlich mit McCarthy beschäftigte. Die einzige Möglichkeit in einer Fernsehsendung McCarthys Politik zu kritisieren, sahen sie in realen Archivaufnahmen von Joseph R. McCarthy auf Film oder auf Ton (falls keine Filmaufnahmen existierten). Murrow korrigierte McCarthys Stellungnahmen, fügte Kommentare live oder als Voice-over hinzu.

6.4.1. “A Report on Senator Joseph R. McCarthy” 9. März 1954

Nun möchte ich auf die Unterschiede bzw. Gemeinsamkeiten zwischen der realen Sendung vom 9. März 1954 und Clooneys Umsetzung in „Good Night and Good Luck“ eingehen. Der erste Unterschied, den ich anführen will, ist die Länge der Sendung. In Wirklichkeit hat die Sendung etwa eine halbe Stunde gedauert. Im Film montierte Clooney die Sendung auf knappe fünf Minuten. Bei der Untersuchung des Transkripts von "A Report on Senator Joseph R. McCarthy" und Clooneys Film fällt auf, dass der Anfang der Sendung in Clooneys Film verändert wurde. In Wirklichkeit fängt Murrow folgendermaßen mit seiner Sendung an:

"Good evening. Tonight *See it Now* devotes its entire half hour to a report on Senator Joseph R. McCarthy told mainly in his own words and pictures. But first, ALCOA would like you to meet a man who has been with them for fifty years"¹¹⁵ Danach folgte ein Werbespot von “See It Now”-Sponsor ALCOA. Ein Spot von ALCOA aus den 50er Jahren wird später von

¹¹⁴ Sperber, aaO., S. 404.

¹¹⁵ <http://www.honors.umd.edu/HONR269J/archive/Murrow540309.html>. Zugriff: 27. 11. 2009.

Clooney vor der "See It Now"-Sendung montiert, in der Murrow auf die Angriffe McCarthys Stellung nimmt ("See It Now"-Sendung vom 13. April). In "Good Night and Good Luck" beginnt Murrow wie folgt:

"Because a report on Senator McCarthy is by definition controversial we want to say exactly what we mean to say and I request your permission to read from the script whatever remarks Murrow and Friendly may make. If the Senator believes we have done violence to his words or pictures and desires to speak, to answer himself, an opportunity will be afforded him on this program."¹¹⁶

Clooney verwendet nur tatsächlich gesprochene Sätze für seine „See It Now“-Sendung in „Good Night and Good Luck“. Da die Sendung im Film nur etwa fünf Minuten dauert, musste sich Clooney entscheiden, welche Sätze er für seine „See It Now“-Sendung in seinem Film verwendet. Der Anfang ist bis auf die oben angeführte kleine Ausnahme eins zu eins im Vergleich zum Transkript umgesetzt. Clooney hält sich in seinem Film sehr genau an die historischen Fakten. Zum einen dadurch, dass er nur tatsächlich gesagte Sätze verwendet. Zum anderen weil er die Sendung genau so konzipiert, wie Murrow und Friendly es in den 50er Jahren taten. David Strathairn spielt Edward R. Murrow, George Clooney spielt Fred Friendly und Joseph R. McCarthy spielt sich selbst. Wie Murrows Team in der Vergangenheit montiert Clooney Archivaufnahmen McCarthys von der Anhörung von Reed Harris sowie politische Stellungnahmen und Aussagen McCarthys. Murrow behandelte die Anhörung Reed Harris vor dem McCarthy-Ausschuss länger in seiner Sendung. Clooney filterte einige Aussagen heraus. Bei einer Kürzung der (realen) Sendung von einer halben Stunde auf knappe fünf Minuten ist klar, dass man nur wenige Ausschnitte zeigen kann. So fehlen etwa Murrows Ausführungen über Senator Benton und Präsident Eisenhower völlig. Die Stellungnahme Murrows am Schluss der Sendung zu McCarthy am 9. März 1954 verwendet Clooney ungeschnitten und wortwörtlich:

"Earlier, the Senator asked, "Upon what meat does this, our Caesar, feed?" Had he looked three lines earlier in Shakespeare's Caesar, he would have found this line, which is not altogether inappropriate: "The fault, dear Brutus, is not in our stars, but in ourselves. "No one familiar with the history of this country can

¹¹⁶ <http://www.honors.umd.edu/HONR269J/archive/Murrow540309.html>. Zugriff: 27. 11. 2009.

deny that congressional committees are useful. It is necessary to investigate before legislating, but the line between investigating and persecuting is a very fine one and the junior Senator from Wisconsin has stepped over it repeatedly. His primary achievement has been in confusing the public mind, as between internal and the external threats of Communism. We must not confuse dissent with disloyalty. We must remember always that accusation is not proof and that conviction depends upon evidence and due process of law. We will not walk in fear, one of another. We will not be driven by fear into an age of unreason, if we dig deep in our history and our doctrine, and remember that we are not descended from fearful men - not from men who feared to write, to speak, to associate and to defend causes that were, for the moment, unpopular. This is no time for men who oppose Senator McCarthy's methods to keep silent, or for those who approve. We can deny our heritage and our history, but we cannot escape responsibility for the result. There is no way for a citizen of a republic to abdicate his responsibilities. As a nation we have come into our full inheritance at a tender age. We proclaim ourselves, as indeed we are, the defenders of freedom, wherever it continues to exist in the world, but we cannot defend freedom abroad by deserting it at home. The actions of the junior Senator from Wisconsin have caused alarm and dismay amongst our allies abroad, and given considerable comfort to our enemies. And whose fault is that? Not really his. He didn't create this situation of fear; he merely exploited it -- and rather successfully. Cassius was right. "The fault, dear Brutus, is not in our stars, but in ourselves." Good night, and good luck."¹¹⁷

Trotz der Kürzung der „See It Now“-Sendung auf fünf Minuten schafft es Clooney, eine Atmosphäre des historisch „Wahren“ zu erzeugen und den Grundgedanken und Inhalt der Sendung dem Zuschauer näher zu bringen. Es erweist sich als sinnvoll, die komplette Schlussansprache in den Film zu integrieren. So wird dem Zuschauer klar, warum Murrow eine ganze Sendung über McCarthy macht. Durch die geschickte Wahl der Kamerapositionen (einmal wird das Team Murrows gezeigt, einmal William Paley, der sich aus seinem Büro aus die Sendung ansieht, Murrow (David Strathairn) aus verschiedenen Blickwinkeln usw.)

¹¹⁷ <http://www.honors.umd.edu/HONR269J/archive/Murrow540309.html>. Zugriff: 27. 11. 2009.

erscheint dem Zuschauer die Sendung als abgeschlossene Form, ohne dass das Gefühl aufkommt, ein Teil des Sendungsinhalts würde fehlen.

Clooney behandelt in seinem Film vier von den fünf Sendungen, die sich mit Joseph R. McCarthy beschäftigen: "The Case of Lt. Milo Radulovich," vom 20. Oktober 1953; "A Report on Senator Joseph R. McCarthy," vom 9. März 1954; "Annie Lee Moss Before the McCarthy Committee," vom 16. März 1954 und "Senator McCarthy" vom 6. April 1954. Nur die "See It Now"-Sendung "An Argument in Indianapolis," vom 24. November 1953 wird in "Good Night and Good Luck" nicht erwähnt.

Obwohl "Report on Senator Joseph R. McCarthy" keine großen Seherzahlen hatte (trotz der guten Programmzeit hatte diese „See It Now“-Folge nur 2,394,000 Zuschauer), beschäftigte sich die ganze Medienlandschaft mit der politisch brisanten Sendung. Unzählige Briefe und Anrufe von meist begeisterten Zuschauern erreichten die CBS-Zentrale.

"The strong and immediate audience response surprised even Murrow and Friendly. [...] Calls flooded the CBS switchboard, and telegrams and letters poured in during the next few days. Most of this response favored Murrow; CBS reported on March 11 that 12,348 telephone calls and telegrams had been received, 11567 favoring Murrow against only 781 for McCarthy. The network received 22,000 letters by the month's end, 19,500 backing Murrow."¹¹⁸

6.4.2. "Senator McCarthy" 6. April 1954

Als zweites Fallbeispiel zur Untersuchung der Unterschiede zwischen dem Film „Good Night and Good Luck“ und den geschichtlichen Fakten will ich die „See It Now“-Sendung "Senator McCarthy" vom 6. April 1954 anführen. Hierbei handelt es sich um die von Murrow gebotene und die von McCarthy erbetene Möglichkeit der Richtigstellung dargebrachter Fakten über McCarthys Methoden von Murrows Team in der Sendung vom 9. März 1954. McCarthy erachtete eine vorgefertigte Filmsprache, in der er seine Form der Gegendarstellung artikulieren versuchte, als die beste Variante sich zu verteidigen bzw. Murrow direkt

¹¹⁸ Merron, Jack. *Murrow on TV: See It Now, Person to Person, and the Making of a Masscult Personality: Journalism Monographs*, 1988. <http://home.nc.rr.com/edwardrmurrow/>. S. 9. Zugriff: 25. 11. 2009.

anzugreifen. Die Ansprache von McCarthy betrug etwa 22 Minuten. Bei einer Sendungslänge von einer knappen halben Stunde inklusive Werbespots hatte Murrow wenig Zeit, Kommentare oder seinerseits Richtigstellungen in Bezug auf McCarthys Ansprache anzufügen. Da sich Murrow entschieden hatte, McCarthys Worte ohne Unterbrechungen zu senden, beschränkte er sich auf eine kurze Einleitung und zwei abschließende Sätze am Ende von McCarthys Ausführungen.

Wie schon bei der Darstellung des Sendungsinhalts vom 9. März 1954 verzichtet Clooney auf die einleitenden Worte Murrows.

"Good evening. This is *See it Now* presented each week at this time by ALCOA, the Aluminum Company of America. Tonight's report consists entirely of certain remarks by Senator Joseph R. McCarthy, and in order to present those remarks without interruption we ask you now to watch with us this report from ALCOA."¹¹⁹

Danach folgte ein Werbespot von ALCOA. Nach der (fehlenden) Sponsornennung und den fehlenden Einführungsworten Murrows hält sich Clooney wieder (bis auf wenige Ausnahmen) wortwörtlich an das reale Sendungs-Vorbild. Murrow beginnt seine Ausführungen wie und warum es zu dieser Sendung gekommen ist. Er erklärt, warum die Antwort McCarthys erst jetzt gesendet werden kann und dass es sich bei dem folgenden Filmbeitrag um die von McCarthy gewünschte Darstellung handelt.

"One month ago tonight we presented a report on Senator Joseph R. McCarthy. We labelled it as controversial. Most of that report consisted of words and pictures of the Senator. At that time we said if the Senator believes that we have done violence to his words or pictures -- if he desires to speak -- to speak to answer himself, an opportunity will be afforded him on this program. The Senator sought the opportunity, asked for a delay of three weeks because he said he was very busy and he wished adequate time to prepare his rebuttal. We agreed. We supplied the Senator with a kinescope of that program of March 9 and with such scripts and recordings as he requested. We make no exception upon the manner of presentation and we suggested that we would not take the

¹¹⁹ <http://www.honors.umd.edu/HONR269J/archive/Murrow540406.html>. Zugriff: 25. 11. 2009.

time to comment on this particular program. The Senator chose to make his reply on film. Here now is Senator Joseph R. McCarthy, junior Senator from Wisconsin."¹²⁰

Danach beginnt McCarthy mit persönlichen Attacken auf Murrow (und bezichtigt ihn Anführer der kommunistischen Idee zu sein), um über kommunistische Verschwörungen gegen ihn schließlich zu Parolen für den Kampf gegen den Kommunismus zu kommen.

Clooney kürzt in „Good Night and Good Luck“ die Angriffe McCarthys (gegen Murrow und den Kommunismus allgemein) auf sehr wenige Sätze. Allerdings muss man auch bei diesem Fallbeispiel anführen, dass Clooney diese wenigen Sätze geschickt auswählt. Clooney übernimmt den Anfang von McCarthys Rede, in der sich McCarthy auf Murrow bezieht und ihn mit Anschuldigungen als Anführer des Kommunismus bloßstellen will. Danach baut Clooney die abschließenden Sätze McCarthys Rede vom 6. April 1954 ein. Im Film bemerkt der Zuschauer nicht, dass fast die gesamten Ausführungen McCarthys fehlen. Durch die Montage erreicht Clooney, dass auch diese „See It Now“-Sendung dem Rezipienten als flüssige und geschlossene Form vorkommt.

"And I want to assure you that I will not be deterred by the attacks on the Murrows, the Lattimores, the Fosters, the *Daily Worker*, or the Communist Party itself. Now, I make no claim to leadership. In complete humility, I do ask you and every American who loves this country to join with me."¹²¹

Mit diesen Sätzen beendet McCarthy seine Anklage gegen Murrow und Clooney seinen Zusammchnitt der Nachrichtensendung. In der realen „See It Now“-Sendung verabschiedet sich Murrow noch vom Publikum und verweist darauf (zwar nicht in dieser Sendung, wie er es McCarthy zugestanden hatte), Richtigstellungen von McCarthys Anschuldigungen vorzunehmen.

"That was the film of Senator Joseph R. McCarthy, presented at your invitation. It was in response to a program we presented on March 9th. This reporter

¹²⁰ <http://www.honors.umd.edu/HONR269J/archive/Murrow540406.html>. Zugriff: 25. 11. 2009.

¹²¹ <http://www.honors.umd.edu/HONR269J/archive/Murrow540406.html>. Zugriff: 25. 11. 2009.

undertook to make no comment at this time, but naturally reserved his right to do so subsequently. Good night, and good luck."¹²²

6.5. „Good Night and Good Luck“: Dokumentation oder Fiktion?

Der Film „Good Night and Good Luck“ beginnt am 25. Oktober im Jahr 1958. Bei einer Veranstaltung der „Radio and Television News Directors Association“ hält Edward R. Murrow eine Rede über die Vorherrschaft von Unterhaltung und Kommerz im amerikanischen Fernsehen und die Verantwortung eines Fernsehsenders gegenüber dem amerikanischen Publikum. Danach folgt eine lange Rückblende, die den Kampf eines Fernsehjournalisten in den Jahren 1953 und 1954 gegen Senator McCarthy aufarbeitet. Nach dem Gespräch zwischen William Paley, Fred Friendly und Edward R. Murrow, bei dem Paley den beiden erklärt, nur mehr wenige „See It Now“-Sendungen am Sonntagnachmittag ausstrahlen zu wollen, wird die Rückblende beendet. Der Film setzt mit der zum Anfang begonnenen Rede Murrows fort.

„Good Night and Good Luck“ ist ein Schwarz-Weiß-Film. Die von Clooney montierten ebenfalls schwarz-weißen Archivaufnahmen (von Annie Lee Moss, Senator Joseph McCarthy, Ltd. Radulovich usw.) fügen sich dadurch fließend in die Handlung des Films ein. Am deutlichsten wird dieser fließende Übergang zwischen Archivaufnahmen und Spielfilmaufnahmen, wenn Murrow, also David Strathairn, im Kontrollraum des „See It Now“-Programms im Vordergrund die Sendung verfolgt und im gleichen Moment im Hintergrund das aktuelle Sendebild von CBS läuft. In einigen Einstellungen ist auf den Bildschirmen im Hintergrund Murrows Murrow selbst und McCarthy zu sehen. Durch das Schwarz-Weiß-Format kommt es zur Verschmelzung der beiden Aufnahmen (Archivaufnahmen, Spielfilmaufnahmen). Es ist verblüffend, dass einige Zuschauer bei Test-Screenings anmerkten, der Schauspieler, der McCarthy spielt, übertreibe in seiner Darstellung und sie McCarthy nicht als McCarthy erkannten. Nun möchte ich zur Frage kommen: Spielfilm oder Dokumentarfilm? Formal gesehen kann man „Good Night and Good Luck“ in das Genre des Doku-Dramas einordnen. Der Film ist aber nach klassischen Mustern des Spielfilms aufgebaut. Es ist ein typisches Stilelement eines Spielfilms am Anfang die Protagonisten in der filmischen Gegenwart zu zeigen, um nach einer langen Rückblende

¹²² <http://www.honors.umd.edu/HONR269J/archive/Murrow540406.html>. Zugriff: 25. 11. 2009.

(manchmal mit Unterbrechungen - Rückkehr zur Gegenwart) am Schluss des Films zur filmischen Gegenwartsebene zurückzukehren. Clooney arbeitet mit vielen künstlerischen Mitteln der Montage - Zeitlupe, Überblendungen, verschiedensten Kamerabewegungen, Fade-to-black-Abblendungen, Schuss-Gegenschuss-Verfahren usw.

Die Haupthandlungslinie des Films ist der Konflikt Murrow-McCarthy. Aus der Sicht des Fernsehmoderators Edward R. Murrows wird Murrows und Friendlys Kampf gegen McCarthy aufgearbeitet. Dabei konzentriert sich Clooney auf die berufliche Ebene Murrows. Auf das Privatleben geht er nicht ein (ausgenommen vielleicht die Szene, wo Murrow und seine Kollegen gemeinsam etwas trinken gehen. Obwohl ich auch dies nicht als reine Privatangelegenheit, sondern als eine Mischform zwischen Privat- und Berufsebene ansehe). Als Subplot (auch dies ist ein klassisches Muster des Spielfilms) wird die (mehr oder weniger) geheime Ehe zwischen Joe und Shirley Wershba behandelt. Auf dieser Ebene werden die Gefühle und Ängste der McCarthy-Ära deutlich aufgezeigt. Aufgrund einer Firmenregel von CBS durften Mitarbeiter, die bei CBS arbeiten, nicht miteinander verheiratet sein. Durch die Ausdrucksgabe der Schauspieler Robert Downey Jr. und Patricia Clarkson und die geschickte Kameraführung zeigt Clooney wie schwer es für die beiden war, ihre Ehe geheim zu halten. Vor allem in den intimen Dialogszenen zwischen Joe und Shirley Wershba wird die kühle Atmosphäre der McCarthy-Zeit/Ära deutlich spürbar.

„Good Night and Good Luck“ beginnt, wie oben bereits angeführt, mit einer Rede Edward R. Murrows. Nach einer langen Rückblende kehrt der Film am Schluss zur Rede Murrows zurück. Die Haupthandlung des Films ist der über das Medium Fernsehen ausgetragene Konflikt zwischen Murrow und Senator Joseph R. McCarthy. Nebenhandlungen sind die geheime Ehe zwischen Shirley und Joe Wershba, das Chef-Angestellten-Verhältnis William Paley und Edward R. Murrow sowie der tragische Selbstmord Don Hollenbecks. Als Stilmittel für den Zusammenhalt der einzelnen Szenen verwendet George Clooney die Musik von Jazz-Größe Dianne Reeves, die selbst im Film mitspielt und den gesamten Soundtrack von „Good Night and Good Luck“ ausgearbeitet hat.

"Sie trat in dem neuen George Clooney Film Good Night and Good Luck als Sängerin auf und sang Klassiker wie *"One for my baby"*, *"Straighten up and Fly Right"* und *"Too close for Comfort"* sowie ein neues Stück *"Who's Minding the Store"*. Die Musik wurde mit der Band live am Set auf der Bühne

aufgenommen, um die Stimmung der damaligen Zeit und die Atmosphäre, die damals in den Clubs herrschte, besser rüberzubringen."¹²³

Nach den Ausführungen der Stilmittel des Spielfilms, die der Film benutzt, will ich nun auf die Stilmittel des Dokumentarischen eingehen, die der Film verwendet, bzw. auf die Fragestellung eingehen, warum der Film wie ein Dokumentarfilm wirkt/wirken soll. Das in der Postproduktion erzielte, gestochen scharfe Schwarz-Weiß-Bild ergänzt sich hervorragend mit den eingesetzten Archivaufnahmen von Ann Lee Moss, Milo Radulovich, Senator McCarthy usw. Vor allem durch die im nachgebauten „See It Now“-Studio vorhandenen Monitore eingefügten realen Archivaufnahmen wird der Faktor des Authentischen beim Rezipienten noch verstärkt. Durch die gezielte Anordnung und Vermischung von Spielfilmmaterial und realen Archivaufnahmen spielt Clooney mit der "Wahrheitsebene". Es sind aber nicht nur die Archivaufnahmen, die den Dokumentationsaspekt hervorheben. Clooney hat sehr genau recherchiert und unzähliges Archivmaterial (Photos, Dokumente, Filme) für seinen Film herangezogen und untersucht. Bei meiner Recherche ist mir aufgefallen, dass Clooney in „Good Night and Good Luck“, wenn O-Töne vorhanden waren, diese auch ins Drehbuch eingebaut hat. Eine der gelungensten Szenen des Films ist, wenn Murrow, Friendly und Kollegen beschließen, nach der umstrittenen „See It Now“-Sendung vom 9. März 1954 noch einen Drink zu nehmen. Am frühen Morgen holen Shirley und Joe Wershba die Morgenausgaben der Tageszeitungen. Shirley Wershba liest einige Kritiken zur „See It Now“-Sendung des vergangenen Abends vor (darunter die scharfe Kolumne von O’Brian, die Don Hollenbeck, der auch in der Runde dabeisitzt, sehr trifft). Auch hier schafft es Clooney durch die Zitierung realer Zeitungskommentare den Wahrheitsgehalt seines Spielfilms zu fördern.

Um zu unterstreichen, wie nah Clooney an der historischen Realität (zumindest auf der formalen Ebene) ist, will ich eine Gegenüberstellung zweier Bilderpaare zeigen. Das erste Bild zeigt eine Aufnahme aus dem realen „See It Now“-Studio, das zweite das dazu passende Standbild aus dem Film „Good Night and Good Luck“. Bei der Betrachtung der beiden Bilderpaare zeigt sich, dass die Schwarz-Weiß-Fotos der 1950er Jahre große Ähnlichkeit mit dem Filmmaterial von „Good Night and Good Luck“ aufweisen und wohl auch ein Grund dafür waren, warum Clooney für seinen Film Schwarz-Weiß-Bilder bevorzugte.

¹²³ http://de.wikipedia.org/wiki/Dianne_Reeves. Zugriff: 22. 11. 2009.



Abbildung 1¹²⁴



Abbildung 2¹²⁵

Bei der Betrachtung des ersten Bilderpaares liegt die Vermutung nahe, dass Regisseur George Clooney das erste Bild (Abbildung 1) gekannt haben muss. David Strathairn (der im Film Edward R. Murrow spielt) im unteren Standbild aus „Good Night and Good Luck“ nimmt dieselbe Pose wie im Vorbild Edward R. Murrow ein. Der Anzug mit schwarzer Krawatte und weißem Hemd ist ähnlich, der Haarschnitt ist gleich, beide haben in der rechten Hand eine Zigarette und in der linken Hand schriftliche Unterlagen zur Sendung, der Haarscheitel sitzt und sogar die Gesichtszüge von David Strathairn sind denen Edward R. Murrow angepasst. Das Studiodesign von den „See It Now“-Sendungen wurde in „Good Night and Good Luck“ detailgetreu übernommen. Im Hintergrund von David Strathairn im unteren Bild, bzw. von Edward R. Murrow im oberen Bild, ist eine Anordnung von mehreren Monitoren zu finden. Ein Bildschirm wird von beiden verdeckt, im Monitor daneben sieht man ein Live-Bild von

¹²⁴ <http://yubanet.com/artman/uploads/seeitnow2.jpg>. Zugriff: 25. 11. 2009.

¹²⁵ *Good Night and Good Luck*. Warner Independent Pictures. Regisseur: George Clooney. Drehbuch: George Clooney und Grant Heslov, 2005.

David Strathairn, bzw. von Edward R. Murrow. In Abbildung 2 sieht man auf den restlichen zwei Monitoren am oberen (angedeutet) ein Sendungs-Emblem der „See It Now“-Sendung und im unteren ein CBS-Testbild. In Abbildung 1, der Vorlage zum Film, können nur Vermutungen angestellt werden, was auf den zwei restlichen Monitoren zu sehen ist, definitiv aber keine Testbilder von CBS oder der „See It Now“-Sendung. Sogar auf das Telefon auf der Ablage wurde im Vergleich zu Abbildung 1 in „Good Night and Good Luck“ nicht vergessen. Durch das Schwarz-Weiß-Filmmaterial wirken die Falten auf der Stirn von David Strathairn noch stärker als sie es wohl auf farbigem Bildmaterial tun würden. Der andauernde Zigarettenqualm und das Kauern an der Zigarette der Protagonisten löst ein Gefühl der permanenten Anspannung beim Rezipienten aus. George Clooney schafft es dadurch, den Druck und bei einigen die Angst, die bei den Mitarbeitern von CBS vorherrschte, in seinem Film darzustellen. Die McCarthy-Ära war durch eine Atmosphäre des Misstrauens gekennzeichnet, die Clooney in „Good Night and Good Luck“ gut einzufangen wusste. Zur Verwendung des echten Archivmaterials merkt Clooney in einem Interview folgendes an:

"Murrow benutzte in seiner Show nur McCarthys eigene Aussagen. Es gibt einige Leute, die heute gerne die Geschichte verändern würden. Für sie war McCarthy der richtigen Überzeugung und einer der Guten. Es ist also ein Trick, den realen McCarthy und nicht einen Schauspieler zu zeigen, denn sonst hätten diese Leute vielleicht gesagt, dass wir ihn besonders gemein gezeichnet hätten. Wir wollten zeigen, was er tat und das echte Archivmaterial benutzen. Das ist auch der Hauptgrund, weshalb wir in schwarz-weiß drehten. Das alte Material fügt sich besser ein."¹²⁶

¹²⁶ <http://www.filmreporter.de/?task=1214&cat=1&langID=499&seq=2>. Zugriff: 25. 11. 2009.

Nun möchte ich zum zweiten Bilderpaar kommen, das Edward R. Murrow und seinen engsten Mitarbeiter bei CBS, Fred Friendly, am Set zur „See It Now“-Sendung zeigt.



Abbildung 3¹²⁷



Abbildung 4¹²⁸

Bei der oberen Abbildung (Abbildung 3) handelt es sich wie beim ersten Bilderpaar um das historische Vorbild aus den 50er Jahren. In Abbildung 3 ist Edward R. Murrow (im Bildmittelpunkt mit Hosenträgern, Krawatte und weißem Hemd) gemeinsam mit CBS-

¹²⁷ <http://www.tradebit.com/usr/frittenings/pub/4008/ERMurrow.JPG>. Zugriff: 25. 11. 2009.

¹²⁸ *Good Night and Good Luck*. Warner Independent Pictures. Regisseur: George Clooney. Drehbuch: George Clooney und Grant Heslov, 2005.

Kollege Fred Friendly (rechts im Vordergrund) am Set der Nachrichtensendung „See It Now“ zu sehen. Beide haben den Blick nach links auf eine Person oder einen Gegenstand außerhalb des Bildausschnittes gerichtet. Beim unteren Standbild aus „Good Night and Good Luck“ haben George Clooney (Fred Friendly) und David Strathairn (Edward R. Murrow) ihren Blick zur aufnehmenden Kamera gerichtet, die sich in etwa in der Position befindet, in der Murrow und Friendly in Abbildung 3 blicken. Ich habe das Bilderpaar deswegen als Vergleich herangezogen, um zu demonstrieren, dass Fred Friendly bei jeder „See It Now“-Sendung ganz knapp neben Murrow Platz nahm, um ihm wichtige Informationen während der Sendung mitzuteilen und ihm vor allem die genaue Zeit zu sagen, wann Murrow on Air war. In Abbildung 4 sieht man im Hintergrund die Mitarbeiter von CBS. George Clooney, stehend, hat die Ärmel hochgekrempelt, David Strathairn, elegant im Anzug und im Vordergrund sitzend, hat einen Zettel in der Hand, der wohl Informationen zur aktuellen „See It Now“-Sendung enthält. Am Monitorpult vor David Strathairn steht ein Aschenbecher mit Zigarettenstummel. Die beiden Bilderpaare belegen, dass George Clooney bei seinem Filmprojekt „Good Night and Good Luck“ sehr genau recherchiert und Fotos und Filme aus den 50er Jahren für die Umsetzung seines Films herangezogen hat. Die vier Abbildungen sollen nur als Beispiel dienen, es gäbe unzählige andere Bilderpaare, die Clooneys sehr genaue Darstellung und Nachahmung der historischen Fakten überprüfbar machen.

6.6. „Good Night and Good Luck“: Anklageprodukt für die heutige Zeit?

Was will George Clooney mit seinem Film bezwecken? Soll „Good Night and Good Luck“ „nur“ ein Film sein, der sich mit der McCarthy-Ära auseinandersetzt oder kann der Film auch als Anklageprodukt für die heutige Zeit gesehen werden? George Clooney hat in unzähligen Interviews angemerkt, dass „Good Night and Good Luck“ primär ein Film ist, der den Konflikt zwischen Fernsehmoderator Edward R. Murrow und Senator Joseph R. McCarthy aufarbeitet. Trotzdem muss man sagen, dass einige Parallelen zur heutigen Zeit durchaus erkennbar sind. Vor allem Murrows Rede bei einer Veranstaltung der „Radio and Television News Directors Association“ am Anfang und am Schluss von „Good Night and Good Luck“, als er das Medium Fernsehen und dessen Entwicklung anprangert, kann als Beispiel angeführt werden. Eine Diskussion über die Entwicklung des Mediums Fernsehen (nicht nur in den USA) erscheint mir angebrachter denn je. Quotendruck lässt Programmdirektoren immer

mehr auf immer ähnlichere Kommerzprodukte setzten, die innovative Alternativprogramme zum Diskutieren schon längst von den Sendeplätzen verdrängt haben.

Meines Erachtens kann man in der politischen Situation in den USA unter Präsident Obamas Vorgänger George W. Bush in Abstufungen ebenfalls Parallelen zur McCarthy-Ära erkennen. Die Anschläge vom September 2001 nutzte der US-Präsident, um in der amerikanischen Bevölkerung die Terrorangst zu schüren, und weit ins Private gehende Abhörmethoden („Patriot Act“) zu installieren. Auf die Frage, warum Clooney sich gerade in Bushs Amtszeit entschloss „Good Night and Good Luck“ zu machen, merkte er folgendes an:

"Das hat eine lange Vorgeschichte. Als ich 2003 gegen den Irak-Krieg protestierte, wurde ich von den US-Medien heftig unter Beschuss genommen. Nach dem Motto: „Wer seine Regierung nicht in Kriegszeiten unterstützt, ist ein Verräter." Aber für mich ist es nicht nur unser Recht, sondern unsere Pflicht, die eigene Regierung in Frage zu stellen. Genau aus diesem Grund sagten wir uns doch vor über 200 Jahren von König George III. los. Und in dem ganzen Tohuwabohu erinnerte ich mich an einige Reden Murrows, mit denen ich aufgewachsen war und die mein Vater verehrte. Da gab es Sätze wie „Wir dürfen Widerspruch nicht mit Illoyalität verwechseln.“ Und das waren doch sehr interessante Parallelen."¹²⁹

¹²⁹ <http://www.welt.de/data/2006/04/06/870445.html>. Zugriff: 25. 11. 2009.

7. Schlussbemerkungen/Konklusion

Die ausgewählten Filmbeispiele „Good Night and Good Luck“, aber auch der Dokumentarfilm „Standard Operating Procedure“ zeigen, dass in Kriegszeiten oder - weniger stark ausgedrückt, in Krisenzeiten - Hollywoods „Filmautoren“ geballt in Erscheinung treten. So waren es im Zuge des Irakkrieges vor allem amerikanische Schauspieler, die mit eigenen Regiearbeiten politische Statements setzen wollten: Clint Eastwood mit seinen beiden Kriegsfilmen „Flags of Our Fathers“ und „Letters from Iwo Jima“, Robert De Niro mit dem Polit-Drama „The Good Shepherd“, Emilio Estevez „Bobby“, eine detailgetreue mit Stars gespickte Darstellung des Attentats auf Robert Kennedy 1968, oder eben auch George Clooney mit „Good Night and Good Luck“, um nur einige Beispiele zu nennen. Diese jüngste Schaffens-Phase des amerikanischen Hollywood-Autorenkinos ist durchaus mit der Zeit vergleichbar, als nach 1968 in den USA der Begriff „New Hollywood“ auftauchte. Sowohl bei der Zeitkomponente als auch bei der Definition des Begriffs „New Hollywood“ gibt es immer wieder Unterschiede unter Experten. Ich möchte hierbei auf die Definition des Autorenkinos anspielen.

„Spätere Publikationen charakterisieren New Hollywood als die große Zeit der Autorenfilmer, als deren harter Kern in der Regel Robert Altman, Stanley Kubrick, Nick Cassavetes, Arthur Penn, Mike Nichols, Francis Ford Coppola und Martin Scorsese sowie gelegentlich Sam Peckinpah, Paul Mazursky und Michael Ritchie genannt werden. Diese Sichtweise impliziert, dass der Höhepunkt der Bewegung in den Jahren 1969 bis 1975 lag, in denen die meisten diese Filmemacher ihre kreativste und erfolgreichste Phase hatten.“¹³⁰

Die Hippiebewegung war am Ausklingen, die Proteste gegen den Vietnamkrieg waren auf dem Höhepunkt angelangt und auch filmisch setzte man vermehrt politische Ausrufezeichen.

¹³⁰ Hehr, Renate. *New Hollywood. Der amerikanische Film nach 1968*. Stuttgart/London: Edition Axel Menges, 2003. S. 6.

„Sehr viel wichtiger aber war, dass nach 1968 die breite Bewegung der Gegenkultur der Sechziger Jahre Auflösungserscheinungen zeigte und das Lebensgefühl der ‚Swinging Sixties‘ von Ernüchterung überlagert wurde. Die Ermordung von Martin Luther King im April 1968 und die tagelangen Straßenschlachten zwischen Demonstranten und Polizei anlässlich des Parteitages der Demokraten im August gleichen Jahres in Chicago führten zu einer Radikalisierung des Protests gegen den Vietnamkrieg [...].“¹³¹

Vietnamkrieg oder Irakkrieg: Eine Kunstform, wie man gegen Geschehnisse in der Welt protestieren kann, ist der Film. Jeder Filmemacher hat seinen persönlichen Zugang zu Geschichte, jeder Filmemacher hat aber auch eine persönliche Geschichte. Jeder Regisseur würde also ein und dasselbe Thema anders aufgreifen, das Endprodukt würde immer anders aussehen. Dieser These würde wohl jeder zustimmen. Wenn man aber von dieser These ausgeht, ist klar, dass jeder Filmemacher, aber auch jeder Kritiker und Rezipient die Begriffe „Realität“ und „Authentizität“ anders deutet, anders versteht, das gilt vor allem für das Medium Film. Der Film „JFK“ von Oliver Stone ist auch deshalb so geworden wie er ist, weil man die persönliche Geschichte von Oliver Stone mit bedenken muss. Ähnliches gilt für George Clooney mit seinem Film „Good Night and Good Luck“: Er zeigte an der Person Edward R. Murrow auch deshalb so viel Interesse, weil sein Vater im Fernsehgeschäft tätig war. Dass Krisenzeiten eng verflochten mit dem Begriff „Postmoderne“ sind, arbeitete Ritvan Sentürk in seiner Doktorarbeit „Postmoderne Tendenzen im Film“ aus:

„Die Krise bedeutet meistens das Ende eines kulturellen Prozesses, beziehungsweise den Anfang vom Ende. Mit anderen Worten, die Krise ist eine Zwischen-Phase, die die aufgrund eines Anfangs vom Ende entstandene Ungewissheit ausdrückt. Der Begriff ‚Postmoderne‘ scheint auf den ersten Blick ebenso auf ein Moment der Krise hinzudeuten. Wenn man den Begriff ‚Postmoderne‘ betrachtet, dann verbindet man damit ein bestimmtes Konzept

¹³¹ Hehr, aaO., S. 20.

der Moderne, das sowohl für den so genannten Aufstieg als auch den Verfall (Krise) der Moderne verantwortlich ist. Obwohl der Begriff ‚Postmoderne‘ in seiner Konstruktion nur in Bezug auf die Moderne einen Sinn zu haben scheint, deutet die Vorsilbe ‚post-‘ nicht auf die Spät- oder Nachmoderne hin, sondern auf einen Wandel vom Ende der Moderne (als Periodisierung der Geistesgeschichte, bzw. Zeitgeschichte vermittelt der Paradigmen vom Fortschritt der Vernunft und der Freiheit im Diskurs der Aufklärung) zur Unbestimmtheit, der postmodernen Nach-Periodisierung.¹³²

Kommen wir noch ein letztes Mal zu unseren Begrifflichkeiten „Authentizität“ und „Realität“ zurück. Fakt ist, dass der Film die reale Welt nur lückenhaft erzählen kann, nämlich in 24 Bildern in der Sekunde.¹³³ Reicht das aus? Ich komme noch einmal auf meinen Gedankengang von zuvor zurück: Die Persönlichkeit, die Geschichte des Regisseurs. Die ausgewählten Filmbeispiele „Good Night and Good Luck“, „JFK“, aber auch der Dokumentarfilm „Standard Operating Procedure“ haben eines gemeinsam, nämlich einen Regisseur der sich mit seinem fertigen Produkt zutiefst identifiziert. Und noch eines haben diese Beispiele gemeinsam: Es sind alles keine Auftragsproduktionen, sondern eben persönliche Zugänge zu einem bestimmten Thema bzw. Themenkomplex. An diesen Beispielen ist der Vergleich mit dem Filmemacher als Autor naheliegend, wobei diese Definition in den späten 1940er und 1950er Jahren in Frankreich ihre Ursprünge nimmt.

„Der Begriff des Autorenfilms bezeichnete ursprünglich literarische Adaptionen von namhaften Autoren aus der Literatur. In den 1940er Jahren entwickelte sich durch den Text von Alexandre Astruc „Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra stylo“ (1948) die Auteur-Theorie. Astruc begreift darin Film als Sprache, mit der der Regisseur seine inneren Vorstellungen darzustellen und entsprechend einem Autor mit einem „stylo“ zu schreiben vermag. Daraufhin entwickelten in den 1950er Jahren die Regisseure der Nouvelle Vague und Autoren der „Cahiers du Cinéma“ die so genannte „politique des auteurs“ [...]

¹³² Sentürk, Ritvan. *Postmoderne Tendenzen im Film*. Norderstedt: Grin Verlag. 1998. S. 16.

¹³³ Vgl. Mecke, Jochen. *Der Film - Die Wahrheit 24 mal in der Sekunde*. In: Mayer, Mathias. *Kulturen der Lüge*. Köln: Böhlau Verlag, 2003. S. 287.

Später übernahm Andrew Sarris den Begriff des auteur in den 1960er Jahren ins Englische und entwickelte ihn zu einer (vermeintlichen) Theorie, die er „auteur-theory“ nannte, wobei auch er mehr von einer Haltung als von einer Theorie ausging. Sarris spricht von einer „auteur-theory“ und meint damit spezifische Stilmuster, die als persönlichen Kommentar eines Regisseurs gewertet werden können. Sie drückten den persönlichen und künstlerischen Anspruch der Filmemacher aus. Grundlage seiner Theorie sind drei Wertkriterien, die einen Regisseur als Autor legitimieren: seine technische Kompetenz, eine unverwechselbare Persönlichkeit sowie einer inneren Bedeutung, die den Film als Kunstwerk auszeichne [...].¹³⁴

¹³⁴ Bucher, Gina-Lisa; Maret, Sarah. *Bis dass der Film reißt – Dimensionen filmischem Exzess in einer Gegenüberstellung von Art Cinema und postmodernem Film*. Norderstedt: Grin Verlag, 2006. S. 22.

8. Literaturverzeichnis

- Anderson, Jack. *McCarthy, der Mann, der Senator, der McCarthyismus*. Hamburg: Akros- Verlag, 1953.
- Beaver, Frank. *Oliver Stone: Wakeup Cinema*. New York: Twayne Publishers, 1994.
- Bergem, Wolfgang. *Abu Ghraib – die Bilder der Macht, die Macht der Bilder und der Diskurs über Folter im ‚Ausnahmestand‘*. In: Wolfgang. Wilhelm. *Bildpolitik – Sprachpolitik*. Berlin: Litverlag: 2006.
- Brecht, Bertolt. *Gesammelte Werke*. Band 18, Frankfurt/M. 1967. Zitiert in: Stollmann, Rainer. *Alexander Kluge zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1998.
- Bucher, Gina-Lisa; Maret, Sarah. *Bis dass der Film reißt – Dimensionen filmischem Exzess in einer Gegenüberstellung von Art Cinema und postmodernem Film*. Norderstedt: Grin Verlag, 2006.
- Dischereit, Daniel. *The Stanford Prison Experiment. Ein psychologisches Experiment zur Erforschung menschlichen Verhaltens unter den Bedingungen der Gefangenschaft*. Norderstedt: Grin Verlag, 2004.
- Dörner, Andreas. *Medien und Mythen. Zum politischen Emotionsmanagement in der populären Medienkultur am Beispiel des amerikanischen Films*. In: Ansgar Klein/ Frank Nullmeier (Hg.), *Masse, Macht, Emotionen*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1999.
- Dörner, Andreas. *Zivilreligion als politisches Drama. Politisch-kulturelle Traditionen in der populären Medienkultur der USA*. In: Herbert Willems/ Martin Jurga (Hg.), Wiesbaden: Inszenierungsgesellschaft, 1998.
- Eiböck, Christoph. *Zur Soziologie des „realistischen“ und „veristischen“ Films: Dialektik der Filmprinzipien „Dokumentation“ und „Fiktion“ im sozio – kulturellen Kontext*. Wien: Dissertation, 1979.
- Fuxjäger, Anton. *Film- und Fernsehanalyse. Einführung in eine grundlegende Terminologie*. Lernbehelf zur Lehrveranstaltung. Wien: 2004.
- Gansel, Carsten und Riedel, Nicolai. *Uwe Johnson zwischen Vormoderne und Postmoderne*. Berlin, New York: de Gruyter, 1995.
- Goodman, Nelson. *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

- Gürge, Peter. *Kulturwissenschaftliches Filmen im Umbruch. Die Filmarbeit von Edmund Ballhaus*. Mainz: Dissertation, 2000.
- Hehr, Renate. *New Hollywood. Der amerikanische Film nach 1968*. Stuttgart/London: Edition Axel Menges, 2003.
- Hickethier, Knut, Müller, Eggo, Rother Rainer. *Der Film in der Geschichte*. Berlin: Rainer Bohn Verlag, 1997.
- Hohenberger, Eva. *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Verlag Vorwerk, 1998.
- Hohenberger, Eva. *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnografischer Film*. Zitiert in: Gürge, Peter. *Kulturwissenschaftliches Filmen im Umbruch. Die Filmarbeit von Edmund Ballhaus*. Mainz: Dissertation, 2000.
- Kagan, Norman. *The cinema of Oliver Stone*. New York: Continuum, 1995.
- Kersting, Rudolf. *Wie die Sinne auf Montage gehen*. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1989.
- Kluge, Alexander. *Die Patriotin. Texte/Bilder 1-6*. Frankfurt/M.: Zweitausendundeins, 1979.
- Kluge, Alexander. *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. Frankfurt / M.: Suhrkamp, 1975.
- Kluge, Alexander, Eder, Klaus. *Ulmer Dramaturgien: Reibungsverluste*. München: Hanser, Carl Verlag, 1980.
- Kretschmar, Sonja. *Fremde Kulturen im europäischen Fernsehen*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2002.
- Krings, Anette. *Erinnern und Lernen*. Berlin: Litverlag, 2006.
- Maher-Bungers, Annegret und Zwiebel Ralf. *Die unbewusste Botschaft des Films, Überlegungen zur Film-Psychoanalyse*. In Maher-Bungers, Annegret und Zwiebel Ralf (Hrsg.): *Projektion und Wirklichkeit*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.
- Mecke, Jochen. *Der Film - Die Wahrheit 24 mal in der Sekunde*. In: Mayer, Mathias. „Kulturen der Lüge.“ Köln: Böhlau Verlag, 2003.
- Oppelt, Ulrike. *Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg*. Stuttgart: Steiner, 2002.
- Pietraß Manuela. *Bild und Wirklichkeit. Zur Unterscheidung von Realität und Fiktion bei der Medienrezeption*. Hernsbach: Leske und Budrich, Opladen, 2003.
- Rados, Antonia. *Abu Ghraib und die Macht der Bilder*. In: Gucci gegen Allah. *Der Kampf um den neuen Nahen Osten*. München: Wilhelm Heyne, 2005.

- Ritter, Franziska. *Authentizität im Dokumentarischen. Geschichtsdarstellung in Film und Fernsehen am Beispiel von München '72*. Norderstedt: Grin Verlag, 2008.
- Sailer, Johanna. *Ist Frieden wirklich eine Illusion? Eine Auseinandersetzung mit der Kulturtheorie Sigmund Freuds*. Norderstedt: Grin Verlag, 2010.
- Schulte, Christian. *Aspekte des Dokumentarfilms*. Wien: Reader zur Vorlesung, 2005.
- Seidel Tom. *Erving Goffman. „Der dramaturgische Ansatz“ und die Analyse totaler Institutionen*. Norderstedt: Grin Verlag, 2006.
- Sentürk, Ritvan. *Postmoderne Tendenzen im Film*. Norderstedt: Grin Verlag, 1998.
- Sperber, Ann M. *Murrow: His Life and Times*. New York: Freundlich Books, 1986.
- Stollmann, Rainer. *Alexander Kluge zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1998.
- Toplin, Robert Brent. *History by Hollywood*. Illinois: University of Illionois, 1996.
- Toplin, Robert Brent. *Oliver Stone's USA*. Kansas: University Press of Kansas, 2000.

Filmauswahl

- *An Unlikely Weapon*. Morgan Cooper Productions. Regisseur: Susan Morgan Cooper. Drehbuch: Susan Morgan Cooper, 2008.
- *Good Night and Good Luck*. Warner Independent Pictures. Regisseur: George Clooney. Drehbuch: George Clooney und Grant Heslov, 2005.
- *JFK*. Warner Bros. Pictures, Canal+, Regency Enterprises. Regisseur: Oliver Stone. Drehbuch: Oliver Stone und Zachary Sklar, 1991.
- *Standard Operating Procedure*. Participant Productions, Sony Pictures Classics. Regisseur: Errol Morris. Drehbuch: Errol Morris, 2008.

Internetquellen:

- <http://www.anunlikelyweapon.com/press.html>.
- http://de.wikipedia.org/wiki/Dianne_Reeves.
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Doku-Drama>.
- http://en.wikipedia.org/wiki/Don_Hollenbeck.

- http://en.wikipedia.org/wiki/William_S._Paley.
- <http://www.filmreporter.de/?task=1214&cat=1&langID=499&seq=2>.
- <http://www.filmstarts.de/kritiken/35810,JFK.html>.
- <http://home.nc.rr.com/edwardrmurrow/>.
- <http://www.honors.umd.edu/HONR269J/archive/Murrow540406.html>.
- <http://www.honors.umd.edu/HONR269J/archive/Murrow540309.html>.
- <http://www.museum.tv/archives/etv/M/htmlM/murrowedwar/murrowedwar.htm>.
- <http://www.tradebit.com/usr/frittenings/pub/4008/ERMurrow.JPG>.
- <http://www.welt.de/data/2006/04/06/870445.html>.
- <http://www.wendymedia.de/M-PEBatUni/Bildung/Filmmontage/filmmontage.html>.
- <http://yubanet.com/artman/uploads/seeitnow2.jpg>.
- <http://www.zeit.de/2008/23/Polit-Dokumentarfilm?from=rss>.

Abbildungsverzeichnis

- *Good Night and Good Luck*. Warner Independent Pictures. Regisseur: George Clooney. Drehbuch: George Clooney und Grant Heslov, 2005.
- <http://www.tradebit.com/usr/frittenings/pub/4008/ERMurrow.JPG>.
- <http://yubanet.com/artman/uploads/seeitnow2.jpg>.

9. Anhang

Abstract

Diese Arbeit untersucht die Unterschiede und Merkmale von dokumentarischen und fiktionalen Elementen im postmodernen Hollywoodfilm. Seit Beginn der Filmgeschichte gibt es eine noch heute fest verankerte Trennung zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm. Anhand der in der Diplomarbeit ausgearbeiteten Filmbeispiele zeigt sich jedoch, dass es sehr wohl Regisseure im US-amerikanischen Raum gibt, die diese Trennlinie aufzubrechen versuchen. Möglich wird dies, wenn Regisseure freie Hand bei der Filmarbeit haben und keinen Produktionszwängen unterworfen sind. Im ersten Teil der Arbeit wird die Problematik, die mit der Trennung von Dokumentarfilm und fiktionalem Film einhergehen, herausgearbeitet. Im zweiten Teil erfolgt die Untersuchung der theoretischen Ausführungen anhand konkreter Filmbeispiele, nämlich Oliver Stones „JFK“, Errol Morris „Standard Operating Procedure“ und George Clooneys „Good Night and Good Luck“. Die Schlussfolgerung dieser Diplomarbeit ist, dass es - mit entsprechend künstlerischem Freiraum - sehr wohl möglich ist, sowohl dokumentarische als auch fiktionale Elemente in einen Film einfließen zu lassen und dass sich diese nicht gegenseitig ausschließen.

Lebenslauf

Name: Erich Wessely

Wohnort: Wien

E-Mail: erich.wessely@gmx.net

Geburtsdatum: 1. Oktober 1983

Geburtsort: Wien

Nationalität: Österreich

Schulbildung: 1990 – 1994 Volksschule Zistersdorf
1994 – 1998 AHS Unterstufe Gänserndorf
1998 – 2002 AHS Oberstufe Gänserndorf, Realgymnasium
2002 Matura

September 2002 bis Ende April 2003 Bundesheer in der Bolfraskaserne Mistelbach

Studium: Seit Oktober 2003 Theater-, Film- und Medienwissenschaft (abgeschlossener 1. Studienabschnitt) und Politikwissenschaft (abgeschlossener 1. Studienabschnitt) an der Universität Wien; 2011 Abschluss des Studiums Theater-, Film- und Medienwissenschaften

Fremdsprachenkenntnisse: Englisch, Französisch

Praktika: August 2001 Bank Austria, 1090 Wien, Wertpapierabteilung
Juli, August, September 2003, Fa. Diobau
Juli, August, September 2004, Fa. Diobau

Beruf: Journalist, seit 2007 Mitarbeiter der Niederösterreichischen Nachrichten, seit Mai 2008 Hauptmitarbeiter der Niederösterreichischen Nachrichten