



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Subjektivität im Dokumentarfilm – Selbst- und
Fremdinszenierung bei Michael Moore

Verfasserin

Manuela Rath

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer

Gender Erklärung

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wende ich in dieser Diplomarbeit die Sprachform des generischen Maskulinums an. Die ausschließliche Verwendung der männlichen Form soll dabei geschlechtsunabhängig verstanden werden.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Dokumentarfilm im Wandel der Zeit	4
3. Realitätsanspruch und Objektivitätspostulat im Kontext von Wahrnehmung, Produktion und Rezeption	8
4. Allgemeine Analyse	13
4.1. Moore als Sprecher	13
4.2. Montage	15
4.3. Weiter Charakterisierungsmittel	17
4.4. Satire als dokumentarisches Instrument	19
5. Fremdinszenierung	21
5.1. Schurken	21
5.2. Opfer	80
5.3. Handlanger	93
5.4. Zeugen	100
5.5. Prominente	105
5.6. Personen zur Belustigung	108
6. Inszenierung Michael Moore	111
6.1. Selbstinszenierung Moore	111
6.2. Fremdinszenierung Moore	116
7. Resümee	127
Sequenzprotokolle	129
Quellenverzeichnis	146
Analysierte Filme	151
Abstract	152
Lebenslauf	154

1. Einleitung

„Allein die Ankündigung eines Dokumentarfilms, so beschreiben Kinobesitzer die Lage, lässt das Publikum ausbleiben.“¹ So äußerte sich noch 1980 ein Teilnehmer auf einem Symposium zum Dokumentarfilm. Seit damals erlebte das Genre einen deutlichen Aufschwung in dessen Kontext kaum ein Name so selbstverständlich genannt wird, wie jener des amerikanischen Filmemachers Michael Moore. Selten wurden aber auch ein Dokumentarfilmer und seine Werke in der Medienöffentlichkeit so kontrovers diskutiert. Aufgrund von Moores links-orientierter politischer Ausrichtung, die in seinen Filmen zutage tritt, avancierte er zu einem populären Ziel konservativer Kritik, die ihm Manipulation, Täuschung und sogar Verrat am eigenen Land vorwarf. Doch auch linke Intellektuelle kritisierten Moore für seine populistischen Methoden und vereinfachten Darstellungen. Die Kontroverse um Michael Moore führte geradezu zur Entwicklung einer Moore-kritischen Industrie. Neben zahlreichen Publikationen und Internetseiten fühlten sich auch andere Dokumentarfilmer dazu berufen sich mit Michael Moore und seinen Werken auseinanderzusetzen. Auch in akademischen Kreisen befasste man sich mit dem Phänomen Michael Moore – seinen Methoden, dem Einfluss seiner Dokumentarfilme auf das Bild Amerikas, aber ebenso auf die amerikanische Gesellschaft selbst, seinen Status als Dokumentarfilmer, sowie den Auswirkungen seiner Filmwerke auf das Dokumentarfilmgenre.

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich nun auf die Selbst- und Fremddarstellung in den Dokumentarfilmen von Michael Moore, thematisiert allerdings auch, wie er in den Werken anderer Dokumentarfilmer präsentiert wird. Unter Einbeziehung der Entwicklung des Dokumentarfilmgenres und der Frage nach der Möglichkeit von Objektivität, soll aufgezeigt werden wie und mit welchen filmischen Mitteln Moore sich selbst und seine sozialen Akteure darstellt, welche Funktionen diese innerhalb des Filmkonstrukts übernehmen und welche Strategien Moore verfolgt. Um die oftmals politische Dimension der Kritik gegenüber Michael Moore zu fassen, fließen darüber hinaus Einwände und konträre Darstellungen anderer Dokumentarfilme mit ein.

¹ Zitiert nach Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm; Ethnographischer Film; Jean Rouch*, Hildesheim u.a.1988, hier: S.55.

Die in der vorliegenden Arbeit erörterten Dokumentarfilme sollen zum besseren Verständnis nun kurz vorgestellt werden. In seinem Debütfilm *Roger & Me* (1989) begibt sich Moore auf die Suche nach Roger Smith, dem CEO des Automobilkonzerns General Motors, um ihn mit den Konsequenzen der Fabrikschließungen in seiner Heimatstadt Flint zu konfrontieren, die synonym stehen für eine generelle gesellschaftliche Entwicklung in Amerika. "I made 'Roger & Me' as my personal statement against an economic system that I believe is unfair, unjust and undemocratic [...]."² Dass die Geschehnisse in Flint tatsächlich kein Einzelfall sind, zeigt Moore in *The Big One* (1998), der Moore auf seiner Promotion-Tour zu seinem Buch *Downsize This!* begleitet und in dem er sich neben diversen Auftritten auch den „corporate crooks“ Amerikas widmet. In *Bowling for Columbine* (2002) untersucht Moore, ausgehend von dem Amoklauf an der Columbine High School in Littleton 1999, die Gewaltbereitschaft der amerikanischen Gesellschaft und konzentriert sich vor allem auf den Umgang mit Waffen und die mediale Angst-Propaganda. In *Fahrenheit 9/11* (2004) greift Moore George W. Bush und dessen kriegerische Interventionen in Afghanistan und im Irak an. *Sicko* (2007) thematisiert das amerikanische Gesundheitssystem und setzt es in Kontrast zu den Versorgungsstrukturen anderer Länder. *Slacker Uprising* (2008) dokumentiert Moores Bemühungen rund um die amerikanische Präsidentschaftswahl 2004 vor allem junge Menschen dazu zu animieren sich an der Wahl zu beteiligen. *Capitalism: A Love Story* (2009) behandelt den Kapitalismus als grundlegendes Problem der amerikanischen Gesellschaft. Die von mir behandelten Moore-kritischen Filme sind *Fahrenheit 9/11: Unraveling The Truth About Fahrenheit 9/11 And Michael Moore* (Alan Peterson, 2004), *Michael Moore Hates America* (Michael Wilson, 2004), *Manufacturing Dissent* (Rick Caine und Debby Melnyk, 2007) und *Shooting Michael Moore* (Kevin Leffler, 2007). *Fahrenheit 9/11* ist im Prinzip die Gegendarstellung zu Moores *Fahrenheit 9/11*. Die anderen Dokumentarfilme fokussieren weniger auf einen bestimmten Film, sondern behandeln einzelne Themen aus verschiedenen Filmwerken.³ Davon

² Bullert B. J.: *Public Television. Politics and the Battle over Documentary Film*, New Brunswick u.a. 1997, hier: S.151.

³ Ein thematischer Überblick der einzelnen Moore-kritischen Filme findet sich in den jeweiligen Sequenzprotokollen im Anhang dieser Arbeit.

abgesehen will Michael Wilson vor allem Moores Amerika-Bild zurechtrücken, während Kevin Leffler insbesondere auf die Person Michael Moore eingeht.

2. Dokumentarfilm im Wandel der Zeit

Das Genre des Dokumentarfilms unterlag im Laufe der Geschichte immer wieder funktionaler, technischer und gesellschaftlicher Wandlung. Um Michael Moores Filme – sowohl von der Intention, als auch der Gestaltung her – in den historischen Kontext eingliedern zu können soll im Folgenden ein cursorischer Überblick der geschichtliche Entwicklung des Dokumentarfilms gegeben werden.

Die Geschichte des Dokumentarfilms beginnt mit der Geschichte des Films im Allgemeinen. Denn die ersten erhaltenen Filme zeigen, dass die Abbildung von faktual-dokumentarischen Gegebenheiten im Fokus stand. Neben diversen Show-Nummern, wie Tanzeinlagen, akrobatischen Darbietungen, Vaudeville-Sketchen und Tieraufführungen, dominierten sogenannte *actualities* – Aufzeichnungen von Politik und Gesellschaft, fremden Ländern, Naturimpressionen, technischem Fortschritt und Katastrophen – den frühen Film.

Den Begriff des Dokumentarfilms prägte aber erstmals John Grierson 1926 in Bezug auf Robert Flahertys Film *Moana*. Doch bereits davor gab es – in Weiterentwicklung der frühen Ansichten – dokumentarische Formen: Wochenschau, Stadt- und Lehrfilme, sowie *travelogues*⁴. Als erster richtiger Dokumentarfilm findet allerdings immer wieder Flahertys *Nannok of the North* (1922) Erwähnung, obwohl er heutzutage vielfach dafür kritisiert wird elementare Teile seines Films inszeniert zu haben.⁵ Dazu gehört unter anderem die Organisation der gefilmten Inuit zu einer Familie, obwohl diese tatsächlich nicht verwandt waren. Im Sinne seines humanistischen Ideals wollte Flaherty damit seinen Zuschauern das Fremde in einer vertrauten Weise näher bringen. Das Publikum hatte Flaherty auch bei seiner Entscheidung für eine narrative Struktur des Films im Blick und verwarf deshalb die erste Fassung von *Nannok of the North*: “I showed it to the American Geographical Society and

⁴ *Travelogues* sind Filme von Expeditionen, die oft nur zum Zweck der Filmherstellung unternommen wurden und meist auf exotische Sensationen aus waren.

⁵ Da es bereits vor Flaherty dokumentarische Werke gab sieht Eva Hohenberger Flaherty nicht als Vater des Dokumentarfilms, als welcher er oft bezeichnet wird, sondern konstatiert, dass mit ihm die „Dokumentarfilmgeschichtsschreibung als Geschichte einer gegen den kommerziellen Film gerichteten, sozial verantwortlichen Praxis“ beginnt. (Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm; Ethnographischer Film; Jean Rouch*, Hildesheim u.a.1988, hier: S.120.)

then realized just how bad it was. It was utterly inept, simply a scene of this and a scene of that, no relation, no thread of a story or continuity whatever, and it must have bored the audience to distraction. Certainly it bored me.”⁶

Gegen die „romantizistischen, theatralisierten“⁷ Filme wandten sich etwa zur gleichen Zeit Dziga Vertov und seine Kinoki. Ausgangspunkt war für sie die Nutzung der Kamera als Kinoglatz. „Bis auf den heutigen Tag haben wir die Kamera vergewaltigt und sie gezwungen, die Arbeit unseres Auges zu kopieren. [...] Von heute an werden wir die Kamera befreien und werden sie in entgegengesetzter Richtung, weit entfernt vom Kopieren, arbeiten lassen.“⁸ Vertovs ästhetisch-technologisch geprägte Filmkunst organisierte Alltagsszenen durch die Montage neu und gab dem Material einen über sich selbst hinausweisenden Sinn. Neben der eigenständigen filmischen Form weist Vertov dem Dokumentarfilm aber auch eine soziale Funktion zu, die im Kontext der Oktoberrevolution zu betrachten ist.

„Wir sind gekommen, einer bestimmten Klasse zu dienen – den Arbeitern und Bauern ... Wir sind gekommen, um der Welt zu zeigen, wie sie ist, um dem Werktätigen die bourgeoise Struktur der Welt klar zu machen. Wir wollen in das Bewußtsein der Werktätigen Klarheit in der Bewertung der mit ihm und um ihn geschehenden Erscheinungen bringen.“⁹ S.92

Anfang der 30er Jahre formulierten dann britische Filmschaffende unter der Führung von John Grierson die Volksaufklärung als Ziel des Dokumentarfilms. Die, von dem amerikanischen Politologen Walter Lippmann konstatierten Mängel des Erziehungswesens sollten durch den Dokumentarfilm behoben werden. „Wir nahmen an, daß selbst eine so komplexe Welt wie die unsere so strukturiert werden könnte, daß alle sie verstehen. Deshalb wollten wir weg von der reinen Anhäufung von Tatsachen und hin zur Geschichte (story), in der die Fakten in eine lebendige, organische Beziehung zueinander gesetzt werden.“¹⁰ Konträr zu Vertovs Montage zur Entschlüsselung aller vorzufindenden Fakten,

⁶ Robert Flaherty zitiert nach Kiener, Wilma: 1999, S.282.

⁷ Dziga Vertov: Wir. Variante eines Manifest, in: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998, S.70-73, hier: S.70.

⁸ Dziga Vertov: KINOKI-Umsturz, in: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998, S.74-86, hier: S.79.

⁹ Dziga Vertov: Vorläufige Instruktionen an die Zirkel des „Kinoglaz“, in: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998, S.87-93, hier: S.92.

¹⁰ Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998, hier: S.12.

ging es Grierson um narrative Vereinfachung. Mit ihm etablierte sich der Dokumentarfilm als alternative Institution, deren gesellschaftliche Funktion in der Bildung von Öffentlichkeit und politischem Konsens liegt. Zwar sieht Grierson den Dokumentarfilm in erster Linie als Mittel zum Zweck, fordert aber auch eine gewisse schöpferische Gestaltung, welche den Dokumentarfilm – den er als „creative treatment of actuality“ definiert – von den „weniger wertvollen Filmarten“ wie Wochenschau, Magazinaufnahmen und Belehrungsfilmern unterscheidet.

Waren Realität, Wahrheit und Objektivität bisher keine Kategorien, die in Bezug auf den Dokumentarfilm diskutiert bzw. infrage gestellt wurden, änderte sich das Anfang der 1960er Jahre. Mit den neuen technischen Errungenschaften – 16mm Kamera und tragbare Synchronongeräte – prägten sich zwei, in der Filmtechnik identisch, aber in ihrer Philosophie unterschiedliche Strömungen des Dokumentarfilms aus. Sowohl das von Jean Rouch und Edgar Morin begründete *Cinéma Vérité* als auch das von Robert Drew, Richard Leacock, D.A. Pennebaker, David und Albert Maysles entwickelte *Direct Cinema* lehnten die früheren Konventionen der Darstellung ab, da diese die Wahrnehmung des Publikums unzulässig beeinflussen würden. Die Herangehensweise unterscheidet sich aber diametral. Das *Cinéma Vérité* legt den Filmprozess, in dem die Kamera als Katalysator dient und die Filmcrew als teilnehmender Akteur die Geschehnisse erst provoziert, reflexiv offen. Das *Direct Cinema* hingegen reduziert die filmischen Mittel auf ein Minimum – keine Musik, kein Kommentar, kein Interview. Durch die unbeteiligte Beobachtung soll die unverfälschte Wirklichkeit dargestellt werden können. Damit produzierte das *Direct Cinema* eine Ideologie der Realitätsabbildung, welche bis heute die Vorstellungen des Dokumentarfilms bestimmt.

Unter dem Eindruck politischer und sozialer Konflikte in den 1960/70er Jahren entstand das *Radical Cinema*, in dem der Dokumentarfilm in Westeuropa und vor allem in den USA zum Instrument politischer Auseinandersetzung wurde. Interviews mit Betroffenen und Meinungsführern in Kombination mit Techniken des Kompilationsfilms dienten einer fundamentalen Systemkritik, die das Publikum zum politischen Handeln animieren sollte. Ziel war eben nicht mehr die Beobachtung der Wirklichkeit, sondern, in Anbetracht einseitiger Berichterstattung, die Formulierung einer Gegenposition zur offiziellen Version.

Die Idee einer Gegenwohenschau wurde in den USA mit der *Newsreel*-Bewegung zumindest für einen gewissen Zeitraum realisiert. Stilelemente des *New American Cinema*, wie Popmusik, Bildern statt einer erzählenden Struktur, Mehrfachbeleuchtungen und Unschärfen fanden sich in vielen *Newsreel*-Filmen. Begünstigt durch die einfach zu bedienende Videotechnik nutzten in den 80er Jahren vermehrt auch Frauen, ethnische Minderheiten oder Homosexuelle den Dokumentarfilm, um ihre persönlichen Geschichten zu erzählen und diese in Kontext zu gesellschaftlichen Entwicklungen zu setzen.

3. Realitätsanspruch und Objektivitätspostulat im Kontext von Wahrnehmung, Produktion und Rezeption

Seit dem *Cinema Direct* besteht häufig der Anspruch – sowohl von Seiten der Produzenten als auch von Seiten der Kritiker – an den Dokumentarfilm die unverfälschte Wirklichkeit abzubilden bzw. die Wahrheit zu offenbaren. Doch was ist Wirklichkeit? Gibt es eine Möglichkeit Realität objektiv und wahr zu repräsentieren?

Wirklichkeit ist immer wahrgenommene Wirklichkeit. Da unserer Wahrnehmung Grenzen gesetzt sind, können wir nicht alle in der Umwelt enthaltenen Informationen erfassen. Damit ist unsere Wahrnehmung zwangsläufig selektiv. Aufgenommen wird nur das was für den Einzelnen von Bedeutung ist. Je nach Anschauungen, Erfahrungen, Erwartungen und Emotionen eines Menschen erscheint die Wirklichkeit divergent. „Als etwas von innen nach aussen Geworfenes“¹¹, als interne Rekonstruktion der externen Welt. Damit ist die Welt subjektiv wahrgenommene Wirklichkeit. Der Dokumentarfilm ist aber, neben der unbewussten Selektion durch unsere Wahrnehmung noch weiteren Einschränkungen in Bezug auf die Präsentation von Wirklichkeit unterworfen. Bereits vor dem ersten Drehtag findet eine Auswahl in Folge der Recherche statt – wer bzw. was wird gefilmt – und setzt sich dann während – *Cadrage* etc. – und nach der Aufnahme – Montage – fort. Die medial präsentierte Wirklichkeit kann immer nur einen kleinen Ausschnitt der Welt zeigen, eine Möglichkeit der Repräsentation unter einer Vielzahl anderer sein. Daraus folgt, dass alle anderen möglichen Themenbereiche, soziale Akteure und Ereignisse, die nicht den Selektionskriterien der Darstellung entsprechen, ausgegrenzt werden. Hinzu kommt, dass der Dokumentarfilm durch die Montage Sinn über die Bilder hinaus produziert und produzieren muss, da erst durch die Kontextualisierung Sinn konstruiert werden kann.

„Solcherart kann die Herstellung eines Dokumentarfilms von seinem Anfang bis zur Vorführung als das planvolle, gestalterische Verwandeln von Fakten zu Formen gesehen werden. Das heißt: auch einem nicht-fiktiven Film kann die äußere Realität nur Material sein; sie ist ihm ein amorphes,

¹¹ Vgl. Doelker, Christian: *Wirklichkeit in den Medien*, Zug 1979, hier: S.34.

vielschichtiges, noch alle Möglichkeiten der Formung in sich bergendes Rohmaterial. Aus diesem müssen Daten herausgegriffen und gruppiert werden, seien sie nun miteinander irgendwie oder auch gar nicht vernetzt. Dieser Akt des Interpretierens führt hier zu einer Sinneinheit, beziehungsweise zu einer inhaltlichen und formalen Einheit, mit der hier ein Dokumentarfilm gemeint ist.“¹²

Durch die begrenzte Wahrnehmungsmöglichkeit des Menschen und die Bedingungen des Mediums ist die Wirklichkeit im Dokumentarfilm – ebenso wie in anderen nicht-fiktionalen Formen – also immer inszenierte Realität, die den subjektiven Blickwinkel der Regie widerspiegelt. Bedeutet das aber zugleich, dass gar keine Objektivität im Sinne einer bewussten Entscheidung des Filmemachers möglich ist?

Der Kunstphilosoph Noel Carroll sieht im Dokumentarfilm durchaus die Möglichkeit der Objektivität gegeben. Carroll erkennt zwar die Selektivität des Dokumentarfilms infolge der beschränkten Wahrnehmung an, jedoch ist für ihn Selektivität nicht gleichbedeutend mit Tendenzhaftigkeit. Er stellt den Dokumentarfilm in Bezug zu Wissenschaften wie Physik, Chemie und Geschichte und erklärt, da diese aufgrund ihrer Selektivität nicht von Objektivität ausgeschlossen werden¹³, gebe es auch keinen Grund die Zeugnisse des Dokumentarfilms grundsätzlich in Zweifel zu ziehen. Denn da sich die meisten Forschungspraktiken der Gefahr von Tendenzhaftigkeit bewusst sind, verfügen sie über etablierte Regularien zur Vorbeugung. Der Dokumentarfilm ist jedoch – in den meisten Fällen¹⁴ – ebenso keine Wissenschaft, wie Dokumentarfilmer meistens keine Wissenschaftler sind. Es bestehen keine normativen Bestimmungen oder etablierte Forschungsstrategien mittels derer Tendenzhaftigkeit bzw. Subjektivität im

¹² Kiener, Wilma: *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*, Konstanz 1999, hier: S.281.

¹³ Die Objektivität der Wissenschaft ist nicht unbedingt so unumstritten wie Carroll behauptet. So warnt etwa Paul Veyne den Mythos der Wissenschaft nicht zu überschätzen: „Wissenschaft findet keine Wahrheiten, weder mathematische noch formalisierte; sie entdeckt unbekannte Tatsachen, die man auf tausenderlei Weisen interpretieren kann.“ (zitiert nach Trinh T. Minh-ha: *Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung*, in: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998, S.304-326, hier: S. 318.)

¹⁴ Innerhalb der dokumentarischen Gattung gibt es zwar den Wissenschaftsfilm – also Filme, die im Dienste der Wissenschaft und Forschung stehen – sowie den ethnographischen Film mit wissenschaftlichem Anspruch, aber den Dokumentarfilm generell der Wissenschaft zuzuordnen ist unzutreffend.

Dokumentarfilm – dessen Definition alleine schon umstritten ist – ausgeschlossen werden kann. Carrolls Ansatz beinhaltet aber nicht nur den wissenschaftlichen Bezug, sondern verweist auch darauf, dass zur Objektivität die Bereitschaft des einzelnen Dokumentarfilmers gehört.¹⁵ Nur wenn dieser bereit ist sich den Regularien zu unterwerfen, kann Objektivität entstehen. Wichtig ist hier die Referenz auf die Bereitschaft, denn auch wenn es keine objektive Repräsentation der Wirklichkeit gibt, die unabhängig von der eigenen Wahrnehmung und den subjektiven Einschätzungen und Bewertungen wäre, so doch das Bemühen um eine Annäherung daran. „Aus dem Mythos [Anm.: der totalen Wiedergabe] soll das Ethos herausgelöst werden, dass sich darum bemüht, über subjektive Befangenheit hinaus eine angemessene Objektivierung des dargelegten Gegenstandes zu erreichen.“¹⁶

Eine Form der Objektivitäts-Problematik im Dokumentarfilm zu begegnen ist die bewusste Subjektivierung, z.B. indem die Sichtweise einer Gruppe sozialer AkteurInnen¹⁷ bzw. die eines einzelnen sozialen Akteurs¹⁸ übernommen wird. In autobiographischen Dokumentarfilmen erzählen Autoren ihre persönlichen (Familien-)Geschichten¹⁹, die oft in Bezug zu gesellschaftlichen Entwicklungen gestellt werden. Eine weitere Variation besteht darin, die Position des Autors in den Film einzubeziehen und sich als solche kenntlich zu machen. So plädiert etwa Doelker dafür, der Aussage und Intention des Dokumentarfilms ein „Gesicht“ zu geben, indem der Filmemacher im Bild zugegen ist, im Sinne eines „So bin ich!“.²⁰ In solchen Filmen garantiert die Autorität des erlebenden Subjekts die Authentizität des Dargestellten, „Unmittelbarkeit präsentiert sich als Bedingung für Wahrheit“²¹. Ob das Publikum dem Subjekt aber glaubt, ja selbst ob es den Dokumentarfilm als solchen akzeptiert, ist nicht nur abhängig

¹⁵ Carroll erläutert, dass zwar nicht alle nicht-fiktionalen Filme den Standard der Objektivität erreichen, deshalb sei aber der Verdacht gegenüber dem gesamten nicht-fiktionalen Film nicht gerechtfertigt. (Vgl. Noel Carroll: Der nicht-fiktionale Film und postmoderner Skeptizismus, in: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998, S. 35-68, hier: S.37)

¹⁶ Doelker, Christian: 1979, S.70.

¹⁷ Barbara Kopple bezieht zum Beispiel in ihrem Dokumentarfilm *Harlan County U.S.A.* (1977), in dem es um den Brookside Strike von 1973 geht, eindeutig Stellung auf Seiten der streikenden Bergarbeiter.

¹⁸ In David Bradburys *Frontline* (1981) dominiert der soziale Akteur Neil Davis, der von seinen Erlebnissen als Kriegsberichterstatter im Vietnamkrieg erzählt.

¹⁹ David Sieveking dokumentiert in *Vergiss mein nicht* (2012) die letzten Lebensjahre seiner, an Alzheimer erkrankten, Mutter.

²⁰ Vgl. Doelker, Christian: 1979, S.69.

²¹ Monika Reif-Hülser: Das Eigene und das Fremde. Spuren und Strukturen: Überlegungen zum Dokumentarfilm, in: Lothar Bredella / Günter H. Lenz (Hg.): *Der amerikanische Dokumentarfilm. Herausforderung für die Didaktik*, Tübingen 1994, S.131-149, hier: S.147.

von den textuellen Gegebenheiten des Filmes selbst, sondern entscheidet sich letztlich auch in der Rezeption. Hier ist also zwischen der Wirkungsintention, also der Absicht des Regisseurs, und dem Wirkungspotenzial, welches nicht identisch mit der Intention sein muss, zu differieren. Dieses Wechselspiel zwischen Intention und Interpretation findet sich auch in Roger Odins Theorie der dokumentarisierenden Lektüre. Statt einer a priori Definition des Dokumentarfilms geht Odin von einer dokumentarisierenden Lektüre aus, die sowohl von Seiten des Films als auch von Seiten des Zuschauers gelenkt wird. Produktionsmodi der dokumentarisierenden Lektüre im Film selbst sind die Gestaltung des Vorspanns – z.B. das Fehlen von Schauspielernamen oder die explizite Erwähnung, dass es sich um einen Dokumentarfilm handelt – und die textuellen Anweisungen, welche Odin nach Subensembles unterscheidet. So sprechen etwa der erklärende Kommentar, die abstrakte Strukturierung durch den Diskurs, die direkte Adressierung und die physische Anwesenheit des Wissensträgers für den pädagogischen Film. Externe Produktionsmodi sind zum einen die institutionelle Deklaration bzw. die Vermarktung des Films als Dokumentarfilm und zum anderen die Produktion durch die Leser selbst, welche die Anweisungen des Films und der Institution annehmen können oder auch nicht. Wie bereits die Kommunikationspsychologin und Medienpädagogin Hertha Sturm feststellte, ist der Zuschauer eben keine „Black-Box“²² und nimmt daher Informationen unterschiedlich auf und interpretiert diese auch verschieden. Bei der individuellen Rezeption spielen soziokulturelle, temporäre und individuelle Faktoren eine Rolle. Temporäre Faktoren umfassen äußere Gegebenheiten – wo und mit wem rezipiere ich etwas –, sowie emotionale und kognitive Komponenten, also Wissen über die Welt im Generellen, aber auch über Filmsprache und Genrekonventionen. Zu den individuellen Faktoren gehören unter anderem Einstellungen, Werthaltungen, Gefühle, Hoffnungen, Wünsche, Ängste, Fähigkeiten und Bedürfnisse. Dass mediale Botschaften nicht nur im Sinne des Autors interpretiert werden können, zeigt auch Stuart Halls *Encoding-Decoding* Modell, welches zwischen drei idealtypischen Lesearten unterscheidet, derer sich das Publikum bei der Decodierung bedient. Erstens die Vorzugseart (*dominant-hegemonic position*), bei der die Zuschauer mit dem herrschenden ideologischen System übereinstimmen und

²² Vgl. Doelker, Christian: 1979, S.150.

die Botschaft im Sinne des Referenzcodes, mit welcher diese codiert wurde, decodieren. Zweitens die ausgehandelte Leseart (*negotiated position*), bei welcher die vorgegebenen Definitionen zwar akzeptiert, allerdings auf Grundlage eigener sozial und lokal geprägter Interpretationsrahmen angepasst werden. Die oppositionelle Leseart (*oppositional position*) versteht schließlich die im medialen Text angelegte Vorzugsleseart, lehnt diese aber ab und interpretiert die Botschaft konträr.

Die rezipierte Botschaft ergibt sich also immer aus der Kombination von filminternen und filmexternen Produktionsmodi, sowie den soziokulturellen, temporären und individuellen Faktoren, welche die Wahrnehmung der Zuschauer beeinflussen. Wie Helmut Korte überspitzt formuliert sieht jeder Zuschauer seinen eigenen (Meta-)Film.²³

²³ Vgl. Korte, Helmut: *Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*, Berlin 1999, hier: S.14.

4. Allgemeine Analyse

Moore ist, gemäß Bullerts Kategorisierung unabhängiger Dokumentarfilmproduzenten, der Gruppe der politischen Aktivisten zuzuordnen.²⁴ Ihre Filme sind gekennzeichnet durch klare *point of views*, die etablierte Überzeugungen in Frage stellen, für marginalisierte Teile der Bevölkerung sprechen und für eine Agenda des Wandels eintreten. Politische Aktivisten sehen sich oft mit dem Vorwurf der Propaganda konfrontiert, weil sie Gegenpositionen unerwähnt lassen. Die politische Prägnanz wird nicht in allen Filmen so deutlich wie in *Fahrenheit 9/11* oder *Slacker Uprising*. Insbesondere in *Bowling for Columbine* spricht Moore die Verantwortung der Politik nicht direkt an, allerdings handelt es sich bei allen von ihm angesprochenen Themenfeldern – wie der Waffenproblematik, die Macht der Medien, dem Lobbyismus, der sozialen Komponente und vor allem den kriegesischen Interventionen der USA – um Bereiche, die politischer Einflussnahme unterstehen. Ebenso wie in *Roger & Me* bildet die Politik als verantwortliche Instanz für die Rahmenbedingungen sozialen Zusammenlebens den Subtext. Inwieweit Moore den Kriterien des politischen Aktivisten in Bezug auf Selbst- und Fremdszenierung entspricht, soll im Rahmen dieser Arbeit noch deutlich werden.

Bestimmend für die Selbst- und Fremdszenierung sind der *Voice-Over* Kommentar und die Montage. Montage meint in diesem Kontext nur das Aneinanderfügen der Bilder bzw. des *Found Footage* und der Musik zum Aufbau des Films und ist, aufgrund der Ausgestaltung von Moores Rolle als Sprecher, dem *Voice-Over* Kommentar weitestgehend untergeordnet.²⁵

4.1. Moore als Sprecher

Nach Kieners Definition der Haupttypen dokumentarischen Erzählens ist Moore sowohl dem expressiven als auch dem investigativen Erzähler zuzuordnen,

²⁴ Vgl. Bullert: 1997, S.13/14.

²⁵ Manchmal verzichtet Moore auf einen Kommentar in Form des Voice-Overs und verdeutlicht seine Haltung durch Montage und Musik.

allerdings mit Abweichungen. Beim expressiven Erzähler²⁶ dominiert die stark ausgeformte Erzählhaltung über die Bildebene, d.h. der Kommentar interpretiert das Gezeigte und verleiht ihm seinen Sinn. Die Montage dient dabei der Unterstützung der rhetorischen Argumentationsführung. In diesem Sinn stehen Moores Filme in der Tradition des klassischen Erzähldokumentarismus. Da sich Moore jedoch als Sprecher kenntlich macht und nicht, entsprechend dem expressiven Erzähler, nur eine verallgemeinerte Stimme ohne charakterliche Beschreibung (*Voice of God*) ist, gestaltet er neben der äußeren Erzählinstanz²⁷ auch die intradiegetische Erzählung in Form des *Voice-Over* Kommentars. Damit weist er sich als investigativer Erzähler aus. Die intradiegetische Erzählung ist entweder in der „ich“- oder „wir“-Form verfasst und adressiert das Publikum direkt, d.h. von Mensch (Autor) zu Mensch (Rezipient). Durch die häufige Verwendung der ersten Person Plural bezieht Moore außerdem nicht nur das Publikum ein, sondern suggeriert auch, seine Schlussfolgerungen und Urteile entsprächen der mehrheitlichen Auffassung der Amerikaner. Die Kenntlichmachung des Autors als Sprecher wird von vielen befürwortet, da sie weniger manipulativ sei als die körperlose Stimme der *Voice of God*. Einerseits hat diese Argumentation durchaus seine Berechtigung, da der vom Autor selbst gesprochene Kommentar in der ersten Person Singular auf dessen persönliche Position verweist, andererseits wirkt er aber auch authentischer, ohne es sein zu müssen. Ebenso für den investigativen Erzähler spricht, dass Moore seinen sozialen Akteuren teilweise einen hohen Grad an Autorität verleiht, insbesondere den Zeugen mit Expertenstatus.²⁸ In *The Big One* gewinnt aber auch der autobiographische Erzähler an Bedeutung, der durch die Personalunion von intradiegetischem Erzähler und Hauptfigur gekennzeichnet ist. Moore stellt sich in seiner Rolle als Buchautor und Stand-Up-Komiker selbst dar und erzählt von den Ereignissen und den Menschen, die er im Rahmen seiner Lesereise getroffen hat. Unabhängig davon welcher Erzählertyp gerade dominiert, bedient sich Moore aber immer der Übersicht

²⁶ Im Prinzip entspricht Kieners expressiver Erzähler dem expositorischen Modus von Bill Nichols.

²⁷ Eva Hohenberger unterscheidet zwischen der äußeren Erzählinstanz, die den Plot organisiert, und der inneren Erzählinstanz in Form des Erzählers, der sowohl innerhalb der Diegese als auch außerhalb der Diegese (Kommentar) verankert sein kann. (Vgl. Hohenberger, Eva: 1988, S.265.)

²⁸ Vgl. Subkapitel Zeugen mit Expertenstatus S. 100/101 dieser Arbeit

oder auch der Nullfokussierung.²⁹ Das bedeutet, dass Moore als Erzähler über mehr Wissen verfügt als seine sozialen Akteure.

Nur ein Film bildet in Bezug auf Moore als Sprecher eine Ausnahme. Statt eines *Voice-Over* Kommentars bedient sich Moore in *Slacker Uprising* nüchterner Inserts, die ergänzende Informationen liefern.

4.2. Montage

Moore bedient sich in seinen Filmen sowohl der kontinuierlichen Montage, bei der es so scheint als würden die Ereignisse aus sich selbst heraus entstehen, als auch der Parallel- und Kontrastmontage, die assoziativ durch zwei unabhängige Einstellungen einen neue Bedeutung entstehen lässt. Die Parallelmontage ist weniger handlungs- als themenmotiviert, d.h. es geht darum einen Zusammenhang zwischen Ereignissen herzustellen, die nicht gleichzeitig stattfinden.³⁰ Im Prinzip zielt Moore, ebenso wie mit dem *Voice-Over* Kommentar, auf die rhetorische Überzeugung seines Publikums ab. Dazu kombiniert er selbstgedrehte Szenen – Interviews und Aktionen Moores – mit *Found Footage* in Form von Fernsehnachrichten, Zeitungsausschnitten, privaten Bildern und Familienvideos, Werbesendungen, Filmen und Serien, sowie Musik. Dominanz und Funktion des *Found Footage* variieren. *The Big One* weißt etwa nur einen geringen Anteil an *Found Footage* auf und ist als dokumentarisches Roadmovie inszeniert. Zwischen den verschiedenen Stationen von Moores Lesereise und seinen Stand-Up-Comedy Shows sind immer wieder Sinnbilder des Unterwegsseins montiert – Moore und seine Filmcrew im Flugzeug und im Auto, endlose Straßen, die Skylines der Städte und eine Landkarte, auf welcher das Publikum den zurückgelegten Weg nachvollziehen kann. Auch in *Slacker Uprising* finden sich solche Motive, allerdings wesentlich reduzierter. Vorherrschend sind hier die Aufnahmen von Moore bei seinen diversen Wahlkampfauftritten. Selbstgedrehte Szenen dominieren ebenso in *Sicko*, da sich ein Großteil des Films mit den Opfern der

²⁹ Die Ausnahme bildet Moores Darstellung von Bush in der Schule, als dieser die Nachricht vom Anschlag auf das World Trade Center erhält. Siehe S. 31/32 dieser Arbeit.

³⁰ Im Online-Filmlexikon der Universität Kiel wird diese Form der Montage auch als komparative Montage bezeichnet. (Vgl. HJW: Parallelmontage (13.10.2012). URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3684> (11.10.2014).)

amerikanischen Gesundheitsindustrie, sowie den Vergleichen mit anderen Ländern in Form von Interviews auseinandersetzt und *Found Footage* in erster Linie eingesetzt wird, um die Antagonisten zu diskreditieren oder zur zusammenfassenden Klammerung von kritisch beleuchteten Gegebenheiten. In *Roger & Me* verwendet Moore etwas mehr *Found Footage*, tonangebend in Bezug auf die Gesamtgestaltung ist aber die Kontrastmontage der gesellschaftlichen Gegensätze in Kombination mit dem weitgehend autonomen Erzählstrang von der Suche nach Roger Smith. In *Bowling for Columbine*, *Capitalism* und vor allem in *Fahrenheit 9/11* gewinnt das *Found Footage* an Dominanz. Aufgrund der zunehmenden Bedeutung der Kompilation und dem Versuch dadurch die „offizielle“ Darstellung der Geschichte zu unterlaufen nähern sich diese Filme dem Kompilationsfilm politischer Prägung an.³¹

Neben dem *Found Footage* spielt auch die Musik eine wichtige Rolle, insbesondere in Form des musikalischen Zitates³². Dabei handelt es sich um präexistente Musik, die dem Filmbild und/oder dem *Voice-Over* Kommentar inhaltliche oder emotionale Assoziationen hinzufügt. Generell zeichnet sich bei Moores Filmen eine Steigerung bei der musikalischen Gestaltung ab.³³ Unabhängig davon lassen sich drei Hauptfunktionen der Musik bestimmen. Zunächst setzt Moore die Musik als formal einenden Faktor³⁴ ein, d.h. einzelne Einstellungen, Szenen aber auch Sequenzen werden durch ein Musikstück miteinander verbunden, wodurch ein Zusammenhang hergestellt wird. Weiters dient Moore die Musik zur Herstellung bzw. Betonung der Atmosphäre. In *The Big One* verwendet er z.B. vorrangig Country-Musik, welche die Inszenierung als Roadmovie stützt, wie etwa Del Reeves' *Looking At The World Through The Windshield* oder Willie Nelsons *On The Road Again*. Musik als Kommentar ist vor allem für die Inszenierung der Schurken von Bedeutung. Als anschauliches Beispiel sei hier *Cocaine* von J.J. Cale genannt. In *Fahrenheit 9/11* berichtet Moore von George Bushs Militärzeit und merkt an, dass zwei Piloten suspendiert wurden, weil sie ihre medizinische Untersuchung versäumt hatten.

³¹ Vgl. HJW: Kompilationsfilm II (13.10.2012). URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1587> (11.10.2013).

³² Vgl. Lissa, Zofia: *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin 1965, hier: S.307/308.

³³ Der Musikeinsatz in *Roger & Me* und *The Big One* hält sich die Waage. In *Bowling for Columbine* nutzt Moore bereits mehr Musik. Die deutlichste Steigerung ist aber in *Fahrenheit 9/11* feststellbar. Bis zu Sequenz 7 (1 08 01) ist fast der gesamte Film mit Musik unterlegt, mit gelegentlichen Unterbrechungen. Die Häufigkeit der Musik nimmt erst wieder bei *Slacker Uprising* ab.

³⁴ Vgl. Lissa, Zofia: 1965, S.215/216.

Nachdem er dann Bushs Namen erwähnt, unterbricht Moore den Satz und lässt das Gitarrenriff aus *Cocaine* erklingen.³⁵ Jeder, der das Lied erkannt hat, wird die Anspielung Moores verstehen, Bush habe die Untersuchung absichtlich verpasst, weil er Kokain konsumiert hätte.

Die Montage ist durch das Gegen- und Nebeneinander von selbstgedrehten Szenen und *Found Footage* also maßgeblich an der Inszenierung sozialer Akteure beteiligt, doch in *Bowling for Columbine* tragen auch bestimmte soziale Akteure zum Aufbau des Films bei, indem Moore ihre Aussagen als argumentative Wendepunkte nutzt. Nachdem etwa Evan McCollum von Lockheed Martin darüber spricht, dass Probleme mit anderen Ländern nicht durch einen Angriff gelöst werden sollten, präsentiert Moore die diversen kriegerischen Interventionen Amerikas.³⁶ Auf Tom Mause's Frage nach den Gründen für die vielen Toten durch Waffengewalt in Amerika inszeniert Moore die Geschichte Amerikas als Geschichte der Angst.³⁷ Der *Cops*-Produzent Dick Herlan erwähnt in seinem Interview die Unterschiede zwischen Kanada und Amerika, woraufhin sich Moore nach Kanada aufmacht, um dem auf den Grund zu gehen.³⁸ Als solche „Stichwortgeber“ fungieren auch Matt Stone, der über den Konformitätszwang an Schulen spricht³⁹ und Prof. Barry Glassner, der den amerikanischen Medien Rassismus vorwirft⁴⁰.

4.3. Weitere Charakterisierungsmöglichkeiten

Neben Montage und *Voice-Over* Kommentar können soziale Akteure auch durch sich selbst, andere soziale Akteure, sowie durch das Kameraverhalten charakterisiert werden. Die Inszenierung durch andere soziale Akteure betrifft in erster Linie die Schurken.⁴¹ Opfer, Handlanger, Zeugen, Prominente und Personen zur Belustigung werden in diesem Fall nicht als Personen

³⁵ Vgl. *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 4.

³⁶ Vgl. *Bowling for Columbine*: Sequenz 4/5.

³⁷ Vgl. *Bowling for Columbine*: Sequenz 7.

³⁸ Vgl. *Bowling for Columbine*: Sequenz 7/8.

³⁹ Vgl. *Bowling for Columbine*: Sequenz 6.

⁴⁰ Vgl. *Bowling for Columbine*: Sequenz 7.

⁴¹ Mit Ausnahme von Philip Knight und Peter Solouski.

charakterisiert⁴², sondern ihre Aussagen werden bestätigt oder selten auch widerlegt. Die begrenzte Möglichkeit sich selbst zu illustrieren erhalten bis auf George Bush und die meisten Politiker alle.⁴³ Begrenzt deshalb, weil die Geschichten der sozialen Akteure in der Öffentlichkeit der Medien – sei es nun im Dokumentarfilm oder in anderen „nicht-fiktionalen“ Formaten – mediengerecht funktionalisiert werden. Eine umfassende Gesamtdarstellung ist nicht möglich, da Erzählungen, um in das jeweilige mediale Gesamtkonzept zu passen, in bestimmte inhaltliche Richtungen gedrängt und fragmentiert bzw. gekürzt werden (müssen). Die Kontextsetzung kann außerdem Einfluss nehmen auf die Bedeutung der Aussagen. Soziale Akteure werden damit zu „bloßen Illustrationen ihrer eigenen Geschichte“⁴⁴. Die Charakterisierung durch das Kameraverhalten spielt eine eher untergeordnete Rolle. Erstens werden George Bush und die andern Politiker, ebenso wie Roger Smith, größtenteils durch *Found Footage* präsentiert. Das bedeutet, dass der Einfluss auf die Bildgestaltung durch die Auswahlmöglichkeit des *Found Footage* limitiert ist. Im Rahmen der Selektion wird in den meisten Fällen außerdem der Inhalt Vorrang gegenüber der Kameraführung haben. Zweitens sind keine grundlegenden Divergenzen bei der Darstellung der verschiedenen Gruppen durch die Kamera festzustellen. In den Interviews überwiegen generell Nahaufnahmen, gefolgt von der Amerikanischen und der Großaufnahme. Letztere wird eingesetzt wenn sich das Gespräch zuspitzt – bei Opfern eher in Momenten der Trauer, bei Schurken eher in Situationen der Konfrontation. Unterschiede auf der Bildebene ergeben sich eher durch die Örtlichkeit des Interviews. Dabei ist allerdings nicht die Gruppe ausschlaggebend, sondern vielmehr der Kontext der spezifischen Präsentation. Während Moore etwa die meisten Opfer zuhause interviewt, trifft er Arbeiter weitestgehend an bzw. in der direkten Umgebung ihrer Arbeitsstelle.

⁴² Die Ausnahme sind hier Tarmarla Owens und ihr Sohn, der Kayla Rowlands erschossen hat. Siehe S.84/85 dieser Arbeit.

⁴³ Da Tarmarla Owens und ihr Sohn nur durch Moores Erzählungen in den Film eingebunden sind werden sie nicht durch sich selbst charakterisiert.

⁴⁴ Karin, Wetschanow, Die diskursive Aushandlung und Inszenierung von Authentizität in den Medien (2005). URL: <https://www.univie.ac.at/linguistics/publications/wlg/72A2005/WetschanowWLG72A.pdf> (25.01.2014), hier: S.8.

4.4. Satire als dokumentarisches Instrument

„Der Satiriker ist ein gekränkter Idealist: er will die Welt gut haben, sie ist schlecht, und nun rennt er gegen das Schlechte an.“⁴⁵

Moore verbindet in seinen Filmen den dokumentarischen Diskurs mit Satire. Leitmotivisch trägt sie die ideologiekritische Demontierung des jeweils anvisierten Ziels – sei es nun Roger Smith in *Roger & Me*, die amerikanische Unternehmenspolitik im Allgemeinen in *The Big One*, Bushs Politik der Angst und Charlton Hestons Waffenkult in *Bowling for Columbine*, Bushs Kriege in *Fahrenheit 9/11*, das profitorientierte Gesundheitssystem in *Sicko* oder die Dominanz des kapitalistischen Systems in *Capitalism*.

Satire meint die „boshafte oder boshaft-kritische und humorige Verspottung von Missständen, Unsitten, Anschauungen, Ereignissen, Personen, künstlerischen Werken“⁴⁶. Dabei bedient sie sich unterschiedlichster Mittel – Humor, Ironie, Parodie, Spott, Sarkasmus, Kontrast, Mehrdeutigkeit, Understatement aber auch Übertreibung bis hin zur Zuspitzung ins Absurde sind ihre Kennzeichen und allgegenwärtige Komponenten von Moores Filmen. Satire bedingt eine klare Position. Ihre Form ist bewusst wertend. Damit steht die Satire dem traditionellen Anspruch des Dokumentarfilms mit seiner Objektivitätsideologie und dem Ausgewogenheitsanspruch entgegen. Auch scheinen die Methoden der Satire mit der intendierten Ernsthaftigkeit und Sachlichkeit des Genres zu kollidieren. Daher überrascht es nicht sonderlich, dass satirische Perspektiven in der Geschichte des Dokumentarfilms nur selten Platz fanden. Seit den 80er Jahren gibt es aber vermehrt satirisch-parodistische Tendenzen in „nicht-fiktionalen“ Präsentationsformen. Rolf Bäumer verweist etwa auf Joris Ivens, Volker Anding, Roman Brodmann, Peter Krieg und eben auch Michael Moore.⁴⁷ Neben dem Ziel jeder politischen Satire, nämlich die Einsicht des Publikums in

⁴⁵ Kurt Tucholsky: Was darf Satire? (o.A.). URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/16-satiren-7810/12> (28.1.2015).

⁴⁶ PB / HHM: Satire (12.10.2012) URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3106> (12.01.2015).

⁴⁷ Rolf Bäumer: Parodien dokumentarischer Authentizitätskonventionen, in: Dieter Ertel / Peter Zimmermann (Hg.): *Strategie der Blicke. Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage*, Konstanz 1996, S. 83-103, hier: S.94.

die Unzulänglichkeiten des politischen Systems zu befördern⁴⁸, erfüllt die Satire bei Moore aber auch noch eine andere Aufgabe.

„Die politische Satire ist in Amerika so gut wie ausgestorben. [...] Ich bediene mich des Humors, zum Teil auch, weil ich nicht möchte, dass Sie das Kino zu Tode deprimiert verlassen wegen dem, was ich Ihnen da zeige. Denn Depression erzeugt Reglosigkeit - man kann nicht handeln. Ich will, dass die Leute wütend aus dem Kino gehen, und der Humor soll ihnen dabei helfen. Humor verwandelt Depressionen in Wut.“⁴⁹

Moore spricht hier die eskapistische Funktion des Humors an. Alle Filme Moores thematisieren im Grunde ernste, oft sogar traumatische Gegebenheiten, die das Publikum ohne die humoristischen Elemente wohl tatsächlich entmutigt zurücklassen würden. Doch vor allem in seinen späteren Filmen geht es Moore darum, seine Zuschauer zu animieren ihre demokratische Pflicht zu erfüllen. In keinem Film macht er das so explizit wie in *Slacker Uprising*, doch auch in *Capitalism* präsentiert Moore soziale Akteure, die sich nicht mehr einfach mit den sozialen Rahmenbedingungen abfinden, sondern sich zur Wehr setzen. So endet der Film mit Moores Hoffnung auf Unterstützung: “You know, I can’t really do this anymore ... unless those of you who are watching this in a theater want to join me. ... I hope you will.”⁵⁰ Dass die Satire Moores bevorzugtes Instrument der Mobilisierung des Publikums ist, wird allerdings bereits in seinem Debütfilm *Roger & Me* deutlich: “I chose to create a satirical documentary about what happened to my hometown in the 1980s [...] I sought to stimulate a discussion regarding the direction the country was heading.”⁵¹

⁴⁸ PB: Politische Satire (12.10.2012). URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2991> (12.01.2015).

⁴⁹ Nicole Voss: Interview mit Polit-Aktivist Michael Moore: "Lasst eure Ängste nicht instrumentalisieren!" (15.11.2002). URL: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/interview-mit-polit-aktivist-michael-moore-lasst-eure-aengste-nicht-instrumentalisieren-a-222953.html> (10.10.2013).

⁵⁰ *Capitalism: A Love Story*: Sequenz 15.

⁵¹ Bullert, B. J.: 1997, S.151.

5. Fremdinszenierung

Im Folgenden sollen nun die sozialen Akteure gemäß ihrer Funktion bzw. Rolle untersucht werden. Das bedeutet sowohl eine Auseinandersetzung mit den filmischen Darstellungsstrategien als auch mit der inhaltlichen Ebene. Dabei ist zu beachten, dass aufgrund der Vielzahl an sozialen Akteuren erstens nicht alle Erwähnung finden können und zweitens die vorgegebenen Kategorien durchlässig sind, d.h. manche soziale Akteure können in der einen oder anderen Hinsicht auch anderen Gruppen zugeordnet werden, während Vereinzelte in gar keine Rubrik passen.

5.1. Schurken

5.1.1. Politiker

Politik und politische Akteure spielen in den meisten von Moores Filmen eine – ob nun explizit oder implizit – herausragende Rolle. Besteht sein vorrangiges Ziel zwar in der Unterhaltung seines Publikums, so wird doch auch deutlich, dass Moore ein politischer Filmmacher ist. Dementsprechend wählt er auch seinen Hauptantagonisten aus, den amerikanischen Präsidenten George W. Bush.⁵² Zielt Moore in *Roger & Me* und *The Big One* noch hauptsächlich auf skrupellose Unternehmer ab, gilt sein Hauptaugenmerk in *Bowling for Columbine* noch Charlton Heston, so erweist sich Bush spätestens in *Fahrenheit 9/11* als ultimativer Bösewicht. So mancher behauptet gar ohne Bush als Gegenspieler wäre Moores Karriere bald wieder im Sand verlaufen.⁵³

⁵² George W. Bush war von 2001 bis 2009 Präsident der Vereinigten Staaten. In dieser Zeit entstanden *Bowling for Columbine*, *Fahrenheit 9/11*, *Sicko*, *Capitalism: A Love Story* und *Slacker Uprising*.

⁵³ Vgl. *Manufacturing Dissent*: Sequenz 7. Pierson: "If Gore is in the White House fundamentally Michael Moore has no carrier." Vgl. Thomas Hütlin: Bleib doch hier (24.11.2003). URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-29274048.html> (10.10.2013).

5.1.1.1. George W. Bush

5.1.1.1. Demaskierung der Bush Regierung

Die Präsentation von Bush im Speziellen und Politikern im Allgemeinen erfolgt in Moores Filmen größtenteils über *Found Footage*. Doch der Vorspann von *Fahrenheit 9/11* zeigt nicht nur die üblichen, perfekt inszenierten Medien-Masken der Politiker, sondern Bilder der Vorbereitung: Tom Ridge⁵⁴ lacht in die Kamera; Condoleezza Rice und Colin Powell werden für ihren Fernsehauftritt abgepudert; Paul Wolfowitz⁵⁵ schleckt seinen Kamm ab und fährt sich damit durch die Haare; John Ashcroft will jung wirken; Donald Rumsfeld spekuliert darüber, ob Bush über die tatsächliche Anzahl der irakischen Sicherheitskräfte Bescheid weiß; Und immer wieder Bush hinter seinem Schreibtisch im Oval Office – schweigend und verunsichert um sich blickend. Er wirkt verloren. Es sind Bilder der ikonoklastischen Demontage.⁵⁶ Bei ihrer eingeübten Mimik und ihrer künstlichen Maskierung erscheinen die Politiker ihrer Macht und Souveränität beraubt. Genau diesen Effekt, diese Demaskierung strebt Moore auch im weiteren Verlauf von *Fahrenheit 9/11* an. Vor allem Bushs mediale Inszenierung soll als Täuschung enttarnt werden.

5.1.1.2. Wahl 2000: Bush vs. Gore

“Was it all just a dream?” Mit dieser rhetorischen Frage eröffnet Moore *Fahrenheit 9/11* und meint damit die ersten vier Jahre der Präsidentschaft von George W. Bush. Es ist eine Anspielung auf die umstrittene Präsidentschaftswahl des Jahres 2000. Durch das knappe Ergebnis im wahlentscheidenden Staat Florida⁵⁷ kam es zu einer Neuauszählung der Stimmen, infolge dessen Unregelmäßigkeiten⁵⁸ zutage traten. Erst nach mehr als einem Monat stand Bush aufgrund der Entscheidung des Supreme Courts

⁵⁴ Secretary of Homeland Security (Minister für Innere Sicherheit) unter George W. Bush

⁵⁵ Präsident der Weltbank

⁵⁶ Vgl. Martin Schulz: Blick und Anblick. Zur Ent-Larvung der TV-Gesichter, in Kati Röttger / Alexander Jacob (Hg.): *Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens, Bielefeld 2009*, S.43-60, hier: S. 49.

⁵⁷ 2.912.790 Stimmen für Bush zu 2.912.253 für Gore. (Vgl. Martin Fehndrich / Wilko Zicht: US-Präsidentenwahl 2000 (Wahlergebnis) (29.10.2004). URL: <http://www.wahlrecht.de/ausland/us-wahl.html> (10.12.2014).)

⁵⁸ Fehlerhafte Wahlmaschinen, keine einheitlichen Auszahlungsstandards etc. (Vgl. ebd.)

als 43. Präsident der Vereinigten Staaten fest. Für Moore jedoch war es eine gestohlene Wahl und Bush nicht der rechtmäßige Präsident.

Moore (Voice-Over): "How does someone like Bush get away with something like this? ... Well, first, it helps if your brother is the governor of the state in question."⁵⁹

Found Footage Bush: "You know something, we are gonna win Florida. Mark my words. You can write it down."

Moore (Voice-Over): "Second, make sure the chairman is also the vote countin' woman and that her state has hired a company that's gonna knock voters off the rolls who aren't likely to vote for you. You can usually tell them by the color of their skin."⁶⁰

[...]

Moore (Voice-Over): "And even if numerous independent investigations prove that Gore got the most votes ..."

Found Footage Jeff Tobin (CNN News): "If there was a statewide recount, under every scenario, Gore won the election."

Moore (Voice-Over): "It won't matter, just as long as all your daddy's friends on the Supreme Court vote the right way."⁶¹

Auch wenn Moore Bush hier nicht explizit des Wahlbetrugs bezichtigt, wird durch seine Anspielungen deutlich, dass Bush seine Präsidentschaft nicht den Wählern, sondern seinen familiären Beziehungen verdankt. Moores Kommentar lässt darauf schließen, dass Katherine Harris bewusst Afro-AmerikanerInnen von den Wählerlisten streichen lies, um das Wahlergebnis zugunsten von Bush zu beeinflussen. Diese Streichungen betrafen allerdings – entsprechend dem Gesetz von Florida – straffällig gewordene Personen und nicht Afro-Amerikaner generell. Da diese aber aufgrund von historischen und sozioökonomischen Gegebenheiten überproportional in dieser Gruppe vertreten sind, waren Afro-Amerikaner auch überproportional vom Wahlausschluss betroffen.⁶²

Dass nicht nur Moore Bush nicht als rechtmäßigen Präsidenten anerkennt, zeigt auch die weitere Montage des Films. Im Kongress erheben die Mitglieder des

⁵⁹ Jeb Bush war von 1999 bis 2007 Gouverneur des Bundesstaates Florida.

⁶⁰ Katherine Harris bekleidete im Jahr 2000 das Amt des Secretary of State in Florida und war somit für die Überwachung und Durchführung der Wahl verantwortlich.

⁶¹ Eine 5:4 Mehrheit der Richter lehnte eine neuerliche Auszählung ab. (Vgl. Martin Fehndrich / Wilko Zicht: URL: <http://www.wahlrecht.de/ausland/us-wahl.html>.)

⁶² Vgl. Larner, Jesse: *Die Akte Michael Moore. Eine politische Biographie*, Berlin 2006, hier: S.171/172.

Congressional Black Caucus Einspruch gegen die Amtseinssetzung von Bush. Nach deren fruchtlosem Bemühen, lässt Moore das Publikum an Bushs Amtseinssetzungsparade teilhaben.

Moore (Voice-Over): "On the day George W. Bush was inaugurated, tens of thousands of Americans poured into the streets of D.C. in one last attempt to reclaim what had been taken from them. [...] and brought the inauguration parade to a halt. The plan to have Bush get out of the limo for the traditional walk to the White House was scrapped. Bush's limo hit the gas to prevent an even larger riot. ... No President had ever witnessed such a thing on his Inauguration Day."⁶³

Ganz anders präsentiert *Fahrenheit 9/11* die Präsidentschaftswahlen im Jahr 2000. Statt Einspruch einlegender Politiker und aufgebrachter Bürger, konzentriert sich die Darstellung auf Moores Verfehlungen. So werfen Dave Kopel und Jason Clarke Moore vor, er habe die von ihm eingeblendete Zeitungsschlagzeile „Latest recount shows Gore won the election“⁶⁴ manipuliert. "So what Moore had done was essentially attempted it to take an opinion from a reader of the newspaper and passed it of as a legitimate news article."⁶⁵ Von dieser Täuschung berichtet auch Andrew Breitbart in *Michael Moore Hates America*.⁶⁶ Moores vehemente Verweigerung Bushs Sieg zu akzeptieren, liegt laut *Fahrenheit 9/11*, in Moores Unterstützung des grünen Präsidentschaftskandidaten Ralph Nader begründet.

Voice-Of-God-Sprecher: "Michael I know why you're so upset. You worked for Nader. Nader cost Gore the election. ... I understand. But ... the first recount went to Bush. The second recount went to Bush. What are you waiting for, the Supreme Court? They agreed. Bush won. A 6-month study in 2001 by news organizations, including the New York Times, the Washington Post and CNN verified it. ... Come on, Michael. I worked for Gore in 2000, while you were working for Nader. I've accepted it. Al Gore's accepted it. It's time to move on. Stop dreaming. ... Wake up."⁶⁷

⁶³ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 1.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 2.

⁶⁶ Vgl. *Michael Moore Hates America*: Sequenz 13.

⁶⁷ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 2.

Damit widerlegt er Moores Andeutungen, Bush habe nur durch Wahlbetrug gewonnen zwar nicht, doch durch die direkte Ansprache Moores, den süffisant-mitleidigen Ton, den impliziten Vorwurf er habe Gore die Wahl gekostet, sowie die Aufzählung der positiven Entscheide für Bush wirkt es, als wäre Bushs Sieg für Moore eine persönliche Niederlage über die er nicht hinwegkommt.

Die Unterstellung, Moores Unterstützung des Wahlkampfes von Nader hätte – aufgrund der entgangenen Stimmen – dazu geführt, dass Gore die Wahl verloren hat, ist kein Einzelfall. Auch Pierce äußert sich in *Manufacturing Dissent* dahingehend. Von Melnyk dazu befragt, meint Nader: “That’s an arrogant manifestation of the democrats, thinking that they, they own their voters. It’s very anti-democratic, of course.”⁶⁸ Abgesehen davon entbehrt es auch jeder Grundlage. Selbst wenn jeder Wähler Naders sich ausschließlich aufgrund von Moores Engagement für ihn entschieden hätte – was zu bezweifeln ist – bedeutet dies im Umkehrschluss nicht, dass alle Nader-Stimmen an Gore gegangen wären. Moores Grundaussage widerspricht *Manufacturing Dissent* jedenfalls nicht: “I think we all know that Bush is not legitimated. I think the republicans know it too.”⁶⁹

5.1.1.3. Wahl 2004: Bush vs. Kerry

*“Right now, it’s a movie that in some ways, though finished, is still a work in progress, its true ending to be written on November 2, 2004, and the months that follow [sic!]. That makes all of you my cowriters.”*⁷⁰

Fahrenheit 9/11 resümiert nicht nur die erste Amtszeit von Präsident Bush, sondern wurde aufgrund seines Erscheinens kurz vor der Wahl 2004⁷¹ auch immer wieder dahingehend interpretiert, eine zweite Amtszeit Bushs verhindern zu wollen. Wie stets, betonte Moore jedoch auch in diesem Fall, dass es ihm primär um die Filmkunst gehe: “In the end, while we hope that *Fahrenheit 9/11*

⁶⁸ *Manufacturing Dissent*: Sequenz 7. Ralph Nader

⁶⁹ *Manufacturing Dissent*: Sequenz 7. Jesse Lerner

⁷⁰ Moore, Michael: *Fahrenheit 9/11 Reader*, London 2004, hier: S.xviii.

⁷¹ *Fahrenheit 9/11* erschien am 25. Juni 2004. Die Präsidentschaftswahl fand am 2. November 2004 statt.

makes its contribution, we are, first and foremost, filmmakers and artists.”⁷² Trotzdem und obwohl wir heute wissen, dass Moores politische Intention – zumindest was die Verhinderung einer zweiten Amtszeit Bushs betrifft – gescheitert ist, war der Film nicht ohne Einfluss und sorgte bei seinem Erscheinen durchaus für Aufregung. Die von Moore vorgebrachten Themen waren immer wieder Gegenstand der Wahlkampagnen. So manch konservative Organisation fürchtete offenbar *Fahrenheit 9/11* könnte tatsächlich ein bedeutender Faktor bei der Wahl sein. Citizens United reichte etwa Beschwerde bei der Bundeswahlbehörde ein. Auch Move America Forward versuchte Vorführungen von *Fahrenheit 9/11* zu verhindern.⁷³ Die Vizepräsidentin der Organisation, Melanie Morgan, hingegen, äußerte in einem Interview sogar ihre Dankbarkeit, da Moores „politischer Aktivismus“ die republikanische Basis mobilisiert hätte.⁷⁴ Fraglich ist, welche Rolle der Film selbst, im Sinne seiner konkreten Gestaltung, dabei tatsächlich gespielt hat, da in erster Linie DemokratInnen *Fahrenheit 9/11* sahen.⁷⁵ Es ist zu vermuten, dass vielmehr die Verlautbarung des Inhalts und die Person des Autors, sowie die mediale Berichterstattung bereits ausreichten, um die republikanische Basis zu mobilisieren. Laut einer Studie des Annenberg Public Policy Center beflügelte *Fahrenheit 9/11* jedoch nicht nur die republikanische, sondern auch die demokratische Basis: "One-sided partisan communication tends to attract an audience of believers and reinforces their beliefs rather than change their minds."⁷⁶ Ähnlich drückt es auch der Dokumentarfilmer Errol Morris in *Manufacturing Dissent* aus: "Fahrenheit 9/11 is fine. ... But I believe that it fell into a certain category namely preaching to the choir. It became almost a secular church where people could pray together, worship together, attack the Bush infidels together."⁷⁷

Moore agierte in der Wahl 2004 nicht nur als Regisseur, er ging auch selbst auf Wahlkampftournee. Nicht so sehr für John Kerry, sondern vor allem gegen die

⁷² Moore, Michael: 2004, S.xv.

⁷³ Larner, Jesse: 2006, S.185.

⁷⁴ Larner, Jesse: 2006, S.8.

⁷⁵ Vgl. Larner, Jesse: 2006, S.183. Unter den von Larner befragten Republikanern sah nur einer den Film.

⁷⁶ Kathleen Hall Jamieson, Direktorin des Annenberg Public Policy Center, zitiert nach: O.A.: 'Fahrenheit 9/11' Shifts Political Opinion by Few Degrees (06.08.2004). URL: <http://businessjournaldaily.com/fahrenheit-911-shifts-political-opinion-few-degrees-2004-8-6> (10.10.2013).

⁷⁷ *Manufacturing Dissent*: Sequenz 14.

Republikaner und George W. Bush. Unterstützung bekommt Moore nicht nur von Stars, sondern auch von teils eher unerwarteter Seite:

Princeton Lyman: "I representing a group [...] we call ourselves the diplomat military commanders for change. For those who are here from the republican party let me tell you that several of our members voted for George W. Bush in 2000, but they won't do it 2004."⁷⁸

Auch etliche Soldaten sprechen sich gegen Bush und seine Politik aus, wie etwa CPL. Mike Hoffman:

"I came home. I have putting my life on the line for this country, watching those billions of dollars being sucked up by Halliburton and Bob Dole. I came home and my own father is at home tried to figure out he's gone pay his pills or he get out of bed this morning or they gone pay the mortgage. How is this country better of this war? How?"⁷⁹

Ebenso wie Familienmitglieder gefallener Soldaten, darunter Dante Zappala:

"The scope of my brother's life and death will be on ... Gorge Bush. [...] A president has a job. [...] His job was commit them to service as the last resort, give them the best possible equipment training. His job was listening to military intelligence. His job is taking all measures to preserve life. ... And so I realized then Mr. Bush's presidency has been in vain."⁸⁰

Trotzdem muss Moore in *Slacker Uprising* seine – wie er betont – knappe Niederlage eingestehen: "This is the story of one filmmaker's failed attempt to turn things around."⁸¹

5.1.1.4. Lame Duck President

Moore's Bemühungen eine zweite Amtszeit von Bush zu verhindern, überraschen wenig angesichts des Bildes, das er in *Fahrenheit 9/11* von ihm zeichnet – ein Präsident, der, wenn es in der Arbeit Schwierigkeiten gibt, Urlaub macht.

⁷⁸ *Slacker Uprising*: Sequenz 7.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ *Slacker Uprising*: Sequenz 1: Insert

Moore (Voice-Over): "He couldn't get his judges appointed, he had trouble getting his legislation passed, and he lost Republican control of the Senate. His approval ratings in the polls began to sink. He was already beginning to look like a lame duck president. With everything going wrong, he did what any of us would do. He went on vacation."⁸²

Durch die ironische Formulierung, Bush tue nur das was jeder von uns machen würde wenn es problematisch wird, betont Moore bewusst die Unangemessenheit von Bushs Verhalten. Genüsslich reiht Moore ein Bild von Bushs Freizeitaktivitäten nach dem anderen – Bush beim Golf spielen und fischen, Bush wie er mit seinen Hunden herumtollt, Bush auf seiner Yacht, Bush spielt Cowboy auf seiner Ranch – und lässt synchron dazu *Vacation* von den Go-Go's erklingen. Bushs Arbeitsscheu wird durch die Kombination aus ironischem Kommentar und dazu passendem *Found Footage* geradezu zelebriert.

Auf den ersten Blick handelt es sich bei dieser Szene nur um einen satirischen Rückblick auf die ersten acht Monate von Bushs Amtszeit. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass Moore hier bereits den Boden für einen viel weitreichenderen Vorwurf vorbereitet, versteckt hinter einer Collage aus bunten Bildern, bissigen Kommentaren und fröhlicher Musik.

Moore (Voice-Over): "In his first eight months in office before September 11, George W. Bush was on vacation, according to the Washington Post, forty-two percent of the time."

[...]

Moore (Voice-Over): "George Bush spent the rest of August at the ranch ... where life was less complicated."

Footage Bush: "Armadillos love to dig the soil looking for bugs. And um, so I went out there the other day and there was Barney buried in this hole, chasing an armadillo."

Moore (Voice-Over): "It was a summer to remember. And when it was over he left Texas for his second favorite place. ... On September 10, he joined his brother in Florida where they looked at files and met important

⁸² *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 3.

Floridians. ... He went to sleep that night in a bed made with fine French linens."⁸³

Nur getrennt durch das Intro folgen darauf die Ereignisse des 11. Septembers 2001. Zunächst bleibt der Bildschirm schwarz. Die Einschläge der Flugzeuge in das World Trade Center und das darauffolgende Chaos – die schreienden Menschen, die Sirenen der Einsatzkräfte – sind bis zu einer langsamen Aufblende nur auf der Tonebene gegenwärtig. Glockenläuten und traurig-dramatische Musik setzen mit den ersten Bildern ein: Ungläubige Menschen blicken entsetzt zu den Türmen hinauf, umarmen sich und weinen. Die fliehenden Menschen werden beinahe von der, durch Staub und winzige Fragmente der Türme, verdunkelten Luft verschluckt. Nur ein Farbtupfer erregt die Aufmerksamkeit des Publikums – der rote Mantel einer flüchtenden Frau.⁸⁴ Moore suggeriert sowohl durch seinen Kommentar, als auch durch die aufeinanderfolgende Montage einen Zusammenhang zwischen Bushs Arbeitspensum innerhalb der letzten acht Monate und dem Terroranschlag. Unwillkürlich stellt sich die Frage: Hätte Bush es verhindern können, wenn er mehr gearbeitet und weniger Urlaub gemacht hätte?

Doch war Bush während dieser 42% tatsächlich ausschließlich auf Urlaub? Laut David T. Hardy umfassen diese 42% nur jene Zeit, in der Bush nicht im Weißen Haus war. Wie *Fahrenheit 9/11* deutlich zu machen versucht, bedeutet das jedoch nicht, dass Bush während der gesamten Zeit nichts gearbeitet hat. Mittels eines vierteiligen Splitscreen präsentiert der Film eine äußerst arbeitsame Woche des Präsidenten im August: Neben dem Datum und der jeweiligen Tätigkeit Bushs sind die dazu passenden Bilder und die dafür zurückgelegte Strecke auf einer Landkarte zu sehen. Unterlegt ist das Ganze mit einem Country Song, den bereits Moore für seine Lesereise in *The Big One* eingesetzt hat. Bewusst wird hier also ein Vergleich zwischen Bush und Moore gezogen, der aufzeigen soll, dass Arbeit nicht zwangsläufig den Aufenthalt im Büro voraussetzt – nicht bei Moore, aber eben auch nicht bei Bush.

⁸³ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 3.

⁸⁴ Diese Passage erinnert an Schindlers Liste. In dem größtenteils in schwarz-weiß gehaltenen Film, zeigt Spielberg während der Räumung des Ghettos ein Mädchen in einem leuchtend roten Mantel.

Wird Bush in *Fahrenheit 9/11* bisher nur als faul und verantwortungslos inszeniert, präsentiert Moore ihn in der nachfolgenden Szene – in der Bush die Nachricht von den Terroranschlägen bekommt, während er eine Schulklasse besucht – auch als inkompetent und bedient sich dabei wie in kaum einer anderen Szene einer Fülle filmischer und rhetorischer Mittel.

Moore (Voice-Over): “When informed of the first plane hitting the World Trade Center, where terrorists had struck just eight years prior, Mr. Bush decided to go ahead with his photo opportunity.”

[...]

Moore (Voice-Over): “When the second plane hit the tower, his chief of staff entered the classroom and told Mr. Bush, ‘The nation is under attack.’ Not knowing what to do, with no one telling him what to do and no Secret Service rushing in to take him to safety, Mr. Bush just sat there and continued to read *My Pet Goat* with the children.”⁸⁵

Danach verstummt Moore und es folgen, im zwei-Minuten-Takt, Zeitinserts begleitet von leiser langsamer Musik. Die Kamera bleibt dabei immer auf Bush fokussiert. Sowohl auf Ton- als auch auf Bildebene wird die vergehende Zeit intensiviert, ausgedehnt. Auf der Tonebene durch die Musik und den fehlenden Kommentar, auf der Bildebene durch die ausschließliche Fokussierung auf Bush, die Zeitinserts, sowie die Unschärfe Blende und die Überblende. All dies verlangsamt die Zeit und betont damit Bushs hilflose Untätigkeit. Moore präsentiert einen Präsidenten, der angesichts drohender Gefahr in absolute Lethargie verfällt.

Die Statements in *Fahrenheit 9/11* interpretieren Bush hingegen als Herr der Lage, der nicht zögert sondern überlegt handelt.

Bill Sammon: “I actually interviewed the President about this, and asked him, ‘What was going through your head when you got the news?’ His answer was, he could have basically deepened in the national panic, which was already considerable. by jumping up in front of a bunch of second graders and bolting from the room, or he could sit there and collect his thoughts and try again digest the magnitude to what he had been told.”

⁸⁵ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 3.

Peter King: "All accounts he was on the phone immediately with the Vice President, with Condoleezza Rice, with cabinet officials, directing what had to be done, in full command, in full control."

Lehrerin: "I didn't vote for him but on that day, at that moment in time, I very easily could have. That was the first time that I could think of in his short tenure in office that he looked presidential to me. He made a good decision, to stop and think and respond, rather than to react to the terrorism."⁸⁶

Moore's implizite Forderung, der Präsident müsse in so einer Situation sofort handeln, wird der Lächerlichkeit preisgegeben.

Ed Sapp: "Then you realize you've got something going on that's out of ordinary. But what do you do about that? Start looking all around the country to find out who else is running airplanes in the wrong direction?"

Ann Coulter: "I would like liberals to explain to me what they think George Bush should have done? Run out of this classroom, rip open his shirt. 'Let the bullets hit me first!'"⁸⁷

Doch Moore kritisiert in dieser Szene nicht nur Bushs Verhalten in der Schule, sondern zieht eine direkte Verbindung zwischen seinen Versäumnissen in den ersten acht Monaten seiner Amtszeit und dem Terroranschlag.

Moore (Voice-Over): "As Bush sat in that Florida classroom, was he wondering if maybe he should have shown up to work more often? Should he have held at least one meeting since taking office to discuss the threat of terrorism with his head of counterterrorism? ... Or maybe Mr. Bush was wondering why he had cut terrorism funding from the FBI, or perhaps he just should have read the security briefing that was given to him on August 6, 2001. Which said that Osama bin Laden was planning to attack America by hijacking airplanes. But maybe he wasn't worried about the terrorist threat because the title of the report was too vague."

Found Footage 9/11 Kommission, Condoleezza Rice: "I believe the title was 'Bin Laden Determined to Attack Inside the United States'."

Moore (Voice-Over): "A report like that might make some men jump but as in days past, George W. Bush just went fishing. As the minutes went by, George Bush continued to sit in the classroom."⁸⁸

⁸⁶ *Fahrenhype 9/11*: Sequenz 1.

⁸⁷ Ebd.

Moore inszeniert hier seine Argumentation als mutmaßlichen Gedankengang von Bush. Damit verschiebt sich sein Erzählmodus der Nullfokussierung in Richtung interner Fokussierung, weil er sich über das subjektive Erleben eines Anderen äußert. Zu betonen ist, dass es sich hierbei nicht um einen kompletten Wechsel des Erzählmodus handelt, da Moore die Konjunktivform benutzt und somit offensichtlich nur Vermutungen anstellt. Der Aufbau von Moores Kommentar entspricht einer Klimax.⁸⁹ Ist die erste Frage, ob Bush vielleicht öfter Arbeiten hätte gehen sollen, noch recht allgemein, nimmt die Spezifik der Vorwürfe mit jedem weiteren Satz zu und gipfelt schließlich im *Found Footage* von Condoleezza Rice. Durch den teilweisen Gebrauch von rhetorischen Fragen wird die Eindringlichkeit noch verstärkt.

Die Bildebene dient Moore zur Beweisführung. Spricht er von bestimmten Personen oder Vorgängen werden diese auch gezeigt, etwa die Übergabe des Sicherheitsbriefings an Bush. Zur Verdeutlichung, dass es sich tatsächlich um diese Dokumente handelt, verweisen zwei blinken Pfeile darauf.

5.1.1.5. Bush als Kapitalist

“This is capitalism. ... A system of taking and giving. ... Mostly taking.”⁹⁰

Kapitalismus ist – implizit oder explizit – das Grundübel in allen von Moores Filmen. Dementsprechend inszeniert er auch seinen Hauptantagonisten Bush als Kapitalisten. Der Duden definiert den Kapitalisten als jemanden, der Kapital besitzt oder als Anhänger des kapitalistischen Systems. Bush wird gemäß beiden Definitionen inszeniert.

Dass Bush der ersten Bestimmung entspricht, ist jedoch – folgt man Moore – nicht sein Verdienst. Vielmehr entspricht Bushs Unfähigkeit als Präsident seiner Inkompetenz als Geschäftsmann. “Bush ran Arbusto into the ground, as he did every other company he was involved in [...]”⁹¹ Nur durch die Hilfe seines

⁸⁸ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 3.

⁸⁹ Eine Klimax, oder auch Steigleiter, ist die Anordnung einer Wort- oder Satzreihe vom schwächsten zum stärksten Ausdruck. (Vgl. Möller, Jürgen: *Rhetorik*. Neubearbeitung, Braunschweig u.a. 2011, hier: S.139.)

⁹⁰ *Capitalism: A Love Story*: Sequenz 2. Michael Moore (Voice-Over)

⁹¹ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 4. Michael Moore (Voice-Over)

Vaters und dessen saudische Freunde hätten er und seine Firmen überhaupt überlebt. “Whenever they got into trouble there were these angel investors who flowed money into the companies.”⁹² Diese Geschäftsbeziehung mit den Saudis spielt im Kontext des Afghanistan- und des Irakkrieges eine entscheidende Rolle.

In seiner Anhängerschaft des Kapitalismus erscheint Bush als abgehoben und wirklichkeitsfern. Während er in *Sicko* seine Begeisterung darüber äußert, dass eine Frau drei Jobs machen muss⁹³, überlässt er in *Capitalism* den Banken mittels eines „coup d’états“ 700 Milliarden Dollar. In *Capitalism* setzt Moore Bushs Enthusiasmus für den Kapitalismus auch in direkten Kontrast zu den Opfern dieses Systems. Auf die Interviews mit, kurz vor der Entlassung stehenden, Mitarbeitern von Republic Windows & Doors folgt eine Passage kontrastierender Elemente.

Moore (Voice-Over): “Scenes like this were being repeated all over the country. And no-one seem to mind. The president was enjoying his final year in office. But as the economy started to fall apart, he decided it was time ... to roll out the c-word.”

[...]

Found Footage Bush: “Capitalism ... offers people the freedom to choose, where they work, what they do.”

Found Footage: Sprecher: “Pat Andrews has been looking for work. Every morning she scans the classified ads in vain.” – Pat Andrews: “There isn’t anything in here. I’m not gonna be a gentlemen’s club dancer.”

[...]

Found Footage Bush: “If you seek social justice in human dignity, the free market system is the way to go.”⁹⁴

Der Kontrast erfolgt durch die Montage der einzelnen Komponenten, die jedoch in sich synchron sind. D.h., wenn Moore davon spricht, dass sich Bush amüsiert, präsentiert er dementsprechende Bilder – Bush tanzt, spielt Volleyball, trommelt und zeigt sich vergnügt in der Badehose. Dazu passend erklingt Lou Buschs *Zambezi*. Die Kontrastmontage setzt sich erst mit der darauffolgenden Szene über die private Gefängniseinrichtung PA Child Care

⁹² *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 4. Jim Moore

⁹³ Vgl. *Sicko*: Sequenz 8.

⁹⁴ *Capitalism: A Love Story*: Sequenz 5. Found Footage George W. Bush

fort, die mithilfe zweier tatkräftiger Richter, Jugendliche aus reiner Profitgier inhaftiert.

In seiner Gefolgschaft des Kapitalismus wird Bush als absolut rücksichtslos präsentiert. Im Prinzip führt Moore alle seine Handlungen auf diese Bestimmung zurück – den Afghanistankrieg, den Irakkrieg, die Verängstigung des amerikanischen Volkes.

5.1.1.5.1. Kapitalismus und Krieg

*Bush: "I'm a 'War President'. I make decisions here in the Oval Office, uh, in foreign policy matters, with war on my mind."*⁹⁵

Gemäß der offiziellen Darstellung sind sowohl der Afghanistan- als auch der Irakkrieg eine direkte Folge der Anschläge auf das World Trade Center am 11. September 2001. Moore setzt jedoch beide Kriege in den Kontext der Geschäftsbeziehungen zwischen der Familie Bush und den Saudis. Ausgangspunkt der Argumentation ist Moores (scheinbare) Verwunderung über den Ausflug diverser Saudis und Mitgliedern der bin Laden Familie am 13. September 2001, zu einem Zeitpunkt an dem der amerikanische Luftraum für alle privaten und kommerziellen Flüge gesperrt war. Neben seriösen Zeugenaussagen und dem Nachweis seiner Behauptung durch diverse Dokumente, inszeniert Moore diese Passage mithilfe von *Found Footage*, Musik und Filmzitat in seiner gewohnt humoristisch-zynischen Art: Medienberichte verkünden, dass nicht nur George H. W. Bush nicht fliegen durfte, nein, sogar Ricky Martin musste am Boden bleiben. Ein Flugzeug startet zu *We Gotta Get Out Of This Place* von The Animals. Auf Moores rhetorische Frage: "[...] when the police can't find a murderer, don't they usually want to talk to the family members to find out where they think he might be?"⁹⁶ folgt ein Ausschnitt aus der Serie *Dragnet*, der das sonstige Vorgehen in solchen Fällen vorführt. Ein weiterer Filmausschnitt, in dem ein Mann auf dem Scheiterhaufen verbrannt wird, zeigt was mit Bill Clinton passiert wäre, wenn er die Familie des Oklahoma City Attentäters außer Landes gebracht hätte. Aber so unterhaltsam

⁹⁵ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 5.

⁹⁶ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 3. Michael Moore (Voice-Over)

diese Szene auch gestaltet ist, dient sie vor allem zur Verdeutlichung der Diskrepanz zum sonstigen Vorgehen offizieller Behörden. Obwohl Bushs Namen nicht ein einziges Mal erwähnt wird, ist doch klar wen Moore dafür verantwortlich macht. Während Senator Byron Drogan erklärt, die Anweisungen seien von höchster Regierungsstelle autorisiert worden, spricht Moore vom Weißen Haus, dass aber nichts anderes ist als eine Metonymie⁹⁷ für Bushs Namen.

Dieses angebliche Entgegenkommen gegenüber den bin Ladens und den Saudis sieht Moore in deren Geschäftsbeziehungen mit der Familie Bush begründet. Konkret geht er dabei auf die Verbindung zwischen George W. Bush und den Saudis ein. "A lot of us have suspected through the years that ... that there has been Saudi oil money involved in all of these companies [...] all of the Bush companies."⁹⁸ Die erste Brücke schlägt Moore über Bushs Army-Freund James R. Barth, der für die Saudis gearbeitet und in Bush investiert haben soll. Die zweite Verknüpfung sieht Moore in der Carlyle Group gegeben, in der nicht nur Bush einen Vorstandssitz innehatte, sondern auch sein Vater als Unternehmensberater tätig war und zu deren Investoren die Familie bin Laden gehört. Der hier von Moore konstatierte Zusammenhang zwischen der Bush Familie, Barth, den bin Ladens und der Carlyle Group wird durch Musik, welche die einzelnen Argumentationsstränge miteinander verknüpft, zusätzlich verstärkt. Aufgrund dieser Verbindungen stellt Moore Bushs Loyalität gegenüber dem amerikanischen Volk in Frage: "Is it rude to suggest that when the Bush family wakes up in the morning they might be thinking about what's best for the Saudis instead of what's best for you or me?"⁹⁹ Zur Demonstration der innigen Beziehung folgen im *Short Cut* Bilder von Bush, diversen Kabinettsmitgliedern und der saudi-arabischen Elite, wie sie einander lächelnd die Hände schütteln. Zusätzlich kommentiert und akzentuiert *Shiny Happy People* von R.E.M. die Szenerie. Folgt man Moores Schlussfolgerungen müsste jedoch auch die Loyalität der demokratischen Partei in Frage gestellt werden. Als ein Indiz für Bushs Illoyalität präsentiert Moore dessen Behinderungsversuche der 9/11 Untersuchung – illustriert durch

⁹⁷ Eine Metonymie ist eine rhetorische Figur, bei der das eigentliche Wort durch ein anderes, zu ihm in enger Beziehung stehendes Wort ersetzt wird. (Vgl. Möller, Jürgen: 2011, S.139.)

⁹⁸ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 4. Jim Moore

⁹⁹ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 4. Michael Moore (Voice-Over)

Medienberichte, die Aussage des Vorsitzenden der 9/11 Kommission, Gouverneur Thomas Kean, sowie Bushs eigene Statements und kontrastiert durch Äußerungen zweier Hinterbliebener. Ein Vorwurf in diesem Zusammenhang lautet, Bush habe 28 Seiten des Kongressberichts zensiert, in welchen es sich vor allem um Saudi Arabien gedreht haben soll. Diese Anschuldigung führt direkt zu Moores Darstellung, Bush habe das eigentlich verantwortliche Saudi Arabien nicht angegriffen um die Geschäftsbeziehung nicht zu gefährden. Da jedoch jemand für die Ereignisse am 11. September 2001 zur Rechenschaft gezogen werden musste, wick Bush auf passendere Ziele aus.

Moore (Voice-Over): "Even though bin Laden was a Saudi and Saudi money had funded al Qaeda, and fifteen of the nineteen hijackers were Saudis, here was the Saudi ambassador casually dining with the President on September 13. [...] The two of them walked out on the Truman Balcony so that Bandar could smoke a cigar and have a drink. In the distance, across the Potomac was the Pentagon partially in ruins. I wonder if Mr. Bush told Prince Bandar not to worry because he already had a plan in motion."¹⁰⁰

Durch die darauffolgende Montage eines ABC Interviews mit dem Leiter der Terrorismusbekämpfung, Richard Clarke, scheint es, als würde dieser den Plan von Bush offenbaren: "The president, in a very intimidating way, left us [...] with the clear indication that he wanted us to come back with the word that there was an Iraqi hand behind 9/11. Because they had been planning to do something about Iraq from before the time they came into office."¹⁰¹

5.1.1.5.2. Umweg durch Afghanistan

Laut Clarke war der Afghanistankrieg nur ein notwendiger Umweg zur Rechtfertigung des Irakkrieges: "And the reason they had to do Afghanistan first was it was obvious that al Qaeda had attacked us. And it was obvious that al Qaeda was in Afghanistan. American people wouldn't have stood by if we had

¹⁰⁰ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 5.

¹⁰¹ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 5. Found Footage Richard Clarke

done nothing on Afghanistan.”¹⁰² Dass der Terrorfürst Osama bin Laden nicht Bushs vorrangige Priorität war, lässt sich Moore gleich von ihm selbst bestätigen: “Terror is bigger than one person. And, uh, he’s just ... he’s ... he’s, uh, he’s a person who’s now been marginalized, so I don’t know where he is, nor ... you know I just don’t spend that much time on him, hell to even be honest with you.”¹⁰³ Als weiteres Indiz seiner Argumentation montiert Moore Clarkes Beschreibung des halbherzigen Einsatzes in Afghanistan – Präsident Bush schickte zu wenig US-Truppen nach Afghanistan und zwei Monate lang auch keine Special Forces in die Gegend, wo Osama bin Laden sich aufhielt. Ineinander übergreifend präsentiert Moore jedoch noch eine weitere Begründung für den Afghanistankrieg. Durch die Montage von Kommentar, *Found Footage* und Interview suggeriert Moore, dass der eigentliche Grund für den Einmarsch in Afghanistan der Bau einer Öl-Pipeline durch die amerikanische Firma Unocal sei. Zwar behauptet er nie explizit, dass Bush in das Pipeline-Geschäft verwickelt ist, allerdings verknüpft er zwei, vier Jahre auseinanderliegende, Ereignisse miteinander – das Treffen zwischen Talibanführung und Unocal-Repräsentanten 1997 in Houston während Bushs Amtszeit als Gouverneur von Texas und den Empfang eines Taliban Sondergesandten unter der Bush Regierung 2001 –, um so einen Zusammenhang herzustellen. Immer wieder fällt Bushs Name im Kontext der Pipeline, jedoch ohne eine konkret artikuliert Anschuldigung.

Fahrenheit 9/11 bestreitet diese Kohärenz:

Dave Kopel: “The whole Afghanistan sequence is just outrages from start to finish. Moore shows that the Taliban regime visited Texas when Bush was governor, and insinuates that there was some kind of collaboration. In fact there was no relationship between Bush and the Taliban. They never met with him.”

Jason Clarke: “The Taliban was on a state visit to the United States under President Clinton’s administration. It really had literally nothing to do with George W. Bush.”¹⁰⁴

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 5: Found Footage Bush

¹⁰⁴ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 5.

Vielmehr gehe es Bush ausschließlich um die Bekämpfung des Terrorismus, für die er auch Opfer bringt.

David Frum: "President Bush has said, 'I will do whatever it takes. If that means changing alliances all over the Middle East, I'll do it. If that means mobilizing the armed forces in new kinds of ways, I'll do it. If that means rearranging the structure of the federal government, I'll do it. If that means accepting a lot of adverse comments from the presidents of some friendly foreign countries, I'll do it. And if that means my motives and character and good faith are going to be impugned by, by maligned people inside the country, I'll do that too.'"

Found Footage Bush: "The only way to defeat terrorism as a threat to our way of life is to stop it ...eliminate it and destroy it where it grows."¹⁰⁵

Kontrastiert wird dies durch Moores Aussage, es gäbe keine „massenhafte“ terroristische Bedrohung, die gleich darauf von Morris durch eine Aufzählung von bereits anvisierten Terrorzielen widerlegt werden soll. Zur Verdeutlichung scheinen auf einer Landkarte an all jenen Orten Punkte auf, an welchen Terrorzellen entdeckt wurden. Der Kritik an Moores Einstellung gegenüber dem Terrorismus schließt sich auch Jesse Lerner an: „Moore versäumt es, als Sprecher einer unverzichtbaren, populären und vorwärts schauenden Linken, die Bedeutung des Krieges gegen den Terror zu begreifen.“¹⁰⁶

Während *Fahrenhype 9/11* Bush als aufopfernden Präsidenten darstellt, dem es nur um die Sicherheit seines Landes geht, unterstellt Moore – egal welcher Theorie man folgt – es gehe nur ums Geschäft. Bereits am Anfang der Afghanistan-Sequenz findet sich ein parodistischer Hinweis darauf, der aber erst im Rückblick wirklich verständlich ist. Moore präsentiert den Vorspann der Serie *Bonanza* in leicht veränderter Form: Nicht die Karte der Ponderosa-Ranch geht in Flammen auf, sondern jene von Afghanistan. Statt der Hauptdarsteller der Serie reiten George W. Bush, Donald Rumsfeld, Dick Cheney und Tony Blair heran. Neben der durch *Found Footage* unterstützten Darstellung der amerikanischen Regierung als Cowboys, ist es vor allem eine Anspielung auf

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Lerner, Jesse: 2006, S.273.

Bushs wahre Motivation. Denn *Bonanza* steht im Englischen für Goldgrube, Glücksfall oder auch Gewinn.

5.1.1.5.3. Endziel Irak

*“Once that oil starts flowing and money coming, it’s going to be lots of money. It’s the second largest reserve of oil in the world, there’s no question about how much money is there.”*¹⁰⁷

Eine Goldgrube ist auch der Irak. Selbst wenn Moore es nie explizit ausspricht, suggeriert er durch geschickte Montage, dass der Irakkrieg aus ökonomischen Motiven heraus begründet ist. Auf die Frage “For what?”¹⁰⁸ von Howard Lipscomb, Vater eines gefallenen Soldaten, folgt zunächst eine Halliburton Werbung und in weiterer Folge eine Wirtschaftskonferenz über die finanziellen Vorteile des Irakkrieges. Zur Bestätigung nutzt Moore diverse Aussagen über die geschäftlichen Möglichkeiten im Irak. Darunter auch folgendes Statement von Michael Mele, vom Hauptkommando U.S. Army Corps of Engineers: “Having worked this, uh, effort even since before the invasion, the, the liberation of Iraq started. You, industry, are definitely a vital part of that effort. We appreciate your interest in this.”¹⁰⁹ Statt von einer Befreiung – wie er sich im Nachhinein verbessert – des Iraks spricht er von einer Invasion. Offensichtlich hat Moore dieses Statement nicht trotz dieses Versprechers ausgewählt, sondern vielmehr gerade deswegen – ganz im Sinne des Freud’schen Versprechers¹¹⁰.

Zwar stehen hier vor allem die skrupellosen Unternehmer im Fokus, dennoch impliziert Moore durch den Aufbau der Szene und entsprechende Statements Bushs Verantwortung.

Harold Moss: “The United States is now a major player in the Iraqi oil business. American troops guard the oil fields as Texas oil workers assess their potential.”

¹⁰⁷ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 10. Youssef Sleiman (Iraq Initiatives Harris Corporation)

¹⁰⁸ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 9.

¹⁰⁹ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 10.

¹¹⁰ Der Freud’sche Versprecher geht davon aus, dass der Versprecher dem eigentlichen Gedanken des Sprechers entspricht.

Dr. Kubba¹¹¹: “If it wasn’t for the oil, nobody would be there. Nobody would worry about it.”

Bertha Okosin: “Today on the news, Rumsfeld was saying ... and Wolf, Wolf, Wolf-owitz, was saying, ‘Oh, the Iraqi people are much, much better off. Isn’t it better that we got rid of Saddam and now the Iraqi people can do what they want to do and really be free?’ Will they ever be free? No, they’ll not be free. And where are the ... are the weapons of mass destruction? [...] We were really duped. And these poor people, the young men and women who are being killed there ... it’s unnecessary.”¹¹²

Bushs Aussage am Ende der Szene, nach welcher die Soldaten nicht umsonst sondern für die Verteidigung der Freiheit gestorben seien, wirkt angesichts der vorherigen Statements – unter anderem über die viel gepriesenen geschäftlichen Möglichkeiten im Irak – nicht glaubwürdig.

Fahrenhype 9/11 bestreitet wie auch im Fall Afghanistans ein ökonomisches Motiv: “The theory that it was done solely for the purpose of enriching Bush’s business cronies is just preposterous. It is both, impressively stupid and impressively and maliciously, arrogantly mean-spirited.”¹¹³

5.1.1.6. Bush – The „War President“

Steht im Afghanistankrieg ausschließlich die ökonomische Motivation im Fokus von Moores Interesse, widmet er sich in Bezug auf den Irakkrieg auch den Opfern – den amerikanischen Soldaten und den irakischen Zivilisten. Wie bereits die Anfangsszene dieser Sequenz zeigt, dominiert die Kontrastmontage von Tätern und Opfern.

Found Footage Bush: “At this hour, American and coalition forces are in the early stages of military operations to disarm Iraq, to free its people, and to defend the world from grave danger. On my orders, coalition forces have begun striking selected targets of military importance to undermine Saddam Hussein’s ability to wage war.”¹¹⁴

¹¹¹ Dr. Kubba ist Mitglied der Amerikanisch-irakischen Handelskammer.

¹¹² *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 10.

¹¹³ *Fahrenhype 9/11*: Sequenz 11. Dave Kopel

¹¹⁴ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 7.

Bushs Rede wiederlegt Moore sowohl auf der Bild- als auch auf der Tonebene. Auf der Bildebene vergegenwärtigt er den friedlichen Alltag im Irak vor dem Einmarsch Amerikas – eine Hochzeit, spielende Kinder und lächelnde Frauen. Eine Befreiung des Iraks scheint nicht notwendig, ja geradezu abstrus. Zur Kontrastierung folgen dann Aufnahmen des Krieges – etliche Explosionen erschüttern das Land.

In *Fahrenhype 9/11* bezeichnet Hardy diese Montage als typisches Beispiel für Moores propagandistische Technik, da es durch die direkt aufeinanderfolgenden Bilder zu einer emotionalen Verknüpfung der verschiedenen Aufnahmen komme. Richtig mag sein, dass das Publikum angesichts der Explosionen noch die spielenden Kinder vor Augen hat, während die Bomben in Wirklichkeit Saddams Hauptquartier getroffen haben. Allerdings tut Hardy geradezu so als wären in diesem Krieg keine Kinder umgekommen. Kritik an Moores Darstellung des Iraks, wie sie etwa Erik Gustafson¹¹⁵ und Dave Kopel üben, ist aber durchaus berechtigt. Denn Moore zeigt nur die friedsame Seite des Iraks, lässt jedoch die Verbrechen des irakischen Regimes außen vor.

Dave Kopel: “[...] what Moore doesn’t show you is the torture chambers, the children’s prison that United States troops liberated and let out the five, seven and eleven year old children from. He doesn’t show you the places where they tortured children in front of their parents, where they put people through plastic shredders to mangle and destroy their bodies, the Saddams regime’s dungeons.”¹¹⁶

Auf der Tonebene negiert Moore die von Saddam Hussein ausgehende Gefahr mittels einer Anapher¹¹⁷ und stellt damit gleichzeitig die Illegitimität dieses Krieges fest: “On March 19, 2003, George W. Bush and the United States military invaded the sovereign nation of Iraq. ... A nation that had never threatened to attack the United States. ... A nation that had never murdered a

¹¹⁵ Vgl. Larner, Jesse: 2006, S.199. Erik Gustafson ist geschäftsführender Direktor des Education for Peace in Iraq Centers. In *Fahrenheit 9/11* vermisst er die Diskussion über die Grausamkeit des Saddam-Regimes gegenüber dem irakischen Volk.

¹¹⁶ *Fahrenhype 9/11*: Sequenz 11.

¹¹⁷ Wiederholung eines Wortes oder einer Wortgruppe am Anfang aufeinanderfolgender Sätze zur rhetorischen Verstärkung.

single American citizen.”¹¹⁸ Dieselben Worte wiederholt auch *Fahrenheit 9/11*, allerdings nur um ihr zu widersprechen. Laut Dave Kopel forderte Saddam Hussein immer wieder zu Attacken gegen die USA auf.

Interessanterweise erwähnt Moore nicht das fehlende UN-Mandat für den Irakkrieg, das seine Argumentation stützen könnte. Im Gegenzug thematisiert es jedoch *Fahrenheit 9/11*. Einerseits überraschend, da sich der Film überwiegend darauf beschränkt Moores Argumente zu widerlegen, andererseits kehrt *Fahrenheit 9/11* das ökonomische Motiv in Bezug auf den Irakkrieg um: Amerika griff den Irak nicht aus ökonomischen Gründen an, aber das fehlende UN-Mandat ist das Resultat ökonomischer Überlegungen seitens Frankreichs, Russlands und Deutschlands. Auch das, von Moore nur indirekt angesprochene, Fehlen von Massenvernichtungswaffen im Irak wird als unbedeutend dargestellt. Der Film scheint sich an dieser Stelle weniger gegen Moore zu richten als vielmehr gegen jene Staaten, die den Einmarsch der Amerikaner im Irak verurteilt hatten. Ron Silver vergleicht den Irakkrieg sogar mit dem 2. Weltkrieg: Aus historischer Sicht hätte man später bedauert gegen den Irak nicht rechtzeitig vorgegangen zu sein, so wie man es bedauert, dass Amerika nicht früher in den 2. Weltkrieg eingegriffen hatte.

Moore wirft Bush nicht nur vor einen unrechtmäßigen Krieg begonnen zu haben, sondern auch gegenüber der Öffentlichkeit ein völlig verzerrtes Bild dieses Krieges zu präsentieren.¹¹⁹ Zur Vermittlung seiner Botschaft verzichtet Moore hier weitgehend auf den *Voice-Over* Kommentar, der sonst die verschiedenen Elemente in einen Sinnzusammenhang stellt. Durch die geschickte Montage des sich widersprechenden *Found Footage* sind weitere Erläuterungen obsolet.

Found Footage Bush: “My fellow Americans ... major combat operations in Iraq have ended. In the battle of Iraq, the United States and our allies have prevailed.”¹²⁰

¹¹⁸ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 7: Michael Moore

¹¹⁹ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 7. Donald Rumsfeld bei einem Pentagon Briefing: “You get told things every day that don’t happen. It doesn’t seem to bother people.”

¹²⁰ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 7.

Dem Ausschnitt der Rede folgt eine Explosion: Verletzte amerikanische Soldaten werden weggetragen und die furchtbaren Schreie der Verwundeten erfüllen die Stille nach der Detonation. Auf der Tonebene sind daraufhin diverse Medienberichte zu hören:

“162, the number of troops killed by hostile fire” – “244 U.S. troops” – “384 U.S. troops have lost their lives.” – “Total killed 484” – “Died in the line of duty, 500” – “631 American troops” – Harold Moss: “More than 825 troops have been killed in Iraq.” – “Largest number of American military deaths since Vietnam”¹²¹

Im Unterschied zum schnellen Wechsel verschiedener Medienberichte auf der Tonebene bleibt die Bildebene bei einem Motiv, dem Nationalfriedhof in Arlington. Zunächst sieht man nur Gräber in Halbnahaufnahme, doch bereits nach wenigen Sekunden verbildlicht Moore das Ausmaß der Opferzahlen, indem er durch langsame Rückfahrt der Kamera zu einer Panoramaaufnahme des Nationalfriedhofs aus der Vogelperspektive wechselt, die tausende Grabstätten offenbart. Darauf folgt eine Überblende zu Bush:

Found Footage Bush: “There are some who feel like, that, uh, if they ... attack us, that we many decided to leave prematurely. ... They don’t understand what they’re talking about, if that’s the case. Let me finish. There are some who ... feel like that, you know, the conditions are such that they can attack us there. My answer is, “Bring ‘em on!”¹²²

Nachfolgend montiert Moore Szenen des Krieges: Neben einem brennenden Militärauto liegt die verkohlte Leiche eines Soldaten. Ein Iraker schlägt auf die verstümmelte Leiche eines Soldaten ein. Ein toter Soldat wird hinter einem Auto hergezogen und aufgeknüpfte Leichen baumeln von einer Brücke.

An diesem Punkt verdeutlicht Moore, dass Bush – auch wenn er im Plural spricht – die Konsequenzen seiner Handlungen und seiner Worte offensichtlich nicht am eigenen Leib erfährt: Hier die leidenden und sterbenden amerikanischen Soldaten, dort der leichtfertige Reden haltende Bush.

Während Moore bei den Zahlen und Bildern der toten Soldaten auf Musik verzichtet setzt er sie gegen Bush gekonnt ein: Bevor Bush in seiner Rede den

¹²¹ Ebd.

¹²² *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 7.

Irakkrieg bzw. die Hauptkampfhandlungen für beendet erklärt¹²³, zeigt Moore, wie Bush mit den Soldaten spricht, sie umarmt und mit ihnen Fotos macht. Dazu erklingt Joey Scarburys *Believe It Or Not*. Dabei handelt es sich um den Titelsong der Serie *The Greatest American Hero*. Zum einen harmoniert der Text perfekt mit Moores Darstellung von Bush als absolute Fehlbesetzung für das Amt des amerikanischen Präsidenten.

“Look at what’s happened to me
I can’t believe it myself
Suddenly I’m up on top of the world
It should’ve been somebody else.
Believe it or not,
I’m walking on air.
I never thought I could feel so free –
Flying away on a wing and a prayer.
Who could it be?
Believe it or not, it’s just me.”¹²⁴

Zum anderen findet sich auch eine Analogie zur Serie selbst. Darin geht es um den Lehrer Ralph, der durch einen Alien-Anzug Superkräfte erhält, die er weder versteht noch kontrollieren kann. So wie eben auch Bush zwar eine Kampfuniform trägt und mit einem Kampfjet auf dem Flugzeugträger landet, den Krieg im Irak aber offensichtlich weder richtig erfassen kann bzw. will, noch in den Griff bekommt.

Ganz anders gestaltet sich die Darstellung der Situation der Soldaten in *Fahrenheit 9/11*. Statt massakrierter Soldaten und kampfbereiter Iraker berichtet First LT Paul MacNamara von begeisterten irakischen Kindern, die sich bei den Soldaten bedanken und zu ihnen Aufsehen. Ja, die Amerika lieben und eines Tages dorthin gehen möchten. Dazu wird ein Bild von MacNamara eingeblendet, auf dem er umringt ist von strahlenden Kindern. MacNamara ist überzeugt vom Sinn dieses Krieges: “The feeling of freedom that they have now is something that they never felt before. You can see ... you can see hope for their country in a lot of their eyes.”

¹²³ Gemeint ist die sogenannte Mission Accomplished speech am 1. Mai 2003 auf dem Flugzeugträger USS Abraham Lincoln. Der Name geht zurück auf ein Banner mit der Aufschrift „Mission Accomplished“.

¹²⁴ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 7.

5.1.1.7. Krieg gegen die Armen

Moore inszeniert Bush filmübergreifend als Vertreter der Reichen und Mächtigen, für den sozial Schwächere keinerlei Priorität haben. Kurze Verweise auf Bushs Rücksichtslosigkeit gegenüber den Armen finden sich etwa in *Bowling for Columbine*¹²⁵ und *Slacker Uprising*¹²⁶, doch insbesondere im Kontext des Irakkrieges demonstriert Moore das gewissenlose Agieren Bushs.

Abdul Henderson: "I will not let anyone send me back over there to kill other poor people, especially when they pose no threat to me and my country."

Found Footage Bush: "This is an impressive crowd. The haves, and the have mores! ... Some people call you the elite. I call you my base."

Moore (Voice-Over): "While Bush was busy taking care of his base and professing his love for our troops, he proposed cutting combat soldiers' pay by 33 percent [...] And when Staff Sergeant Brett Petriken from Flint was killed in Iraq on May 26, the army sent his last paycheck to his family. But they docked him for the last five days of the month that he didn't work because he was dead."¹²⁷

Durch die Aufeinanderfolge des Interviews mit einem amerikanischen Soldaten, der hier nochmals die Illegitimität des Irakkrieges betont, *Found Footage* von Bush und dem teilweise ironischen Kommentar Moores, erscheint Bush völlig skrupellos. Nicht nur das er einen grundlosen Krieg gegen arme und unschuldige Menschen führt, sondern er verwehrt auch den Soldaten, welche ihr Leben riskieren, die ihnen zustehende Versorgung. Moore belässt es jedoch nicht bei einer Aufzählung von Fakten, sondern personalisiert das Schicksal Einzelner im Folgenden durch *Found Footage*-Interviews mit verwundeten Soldaten. Die Aussage von Bush ist in diesem Kontext absolut unpassend und geschmacklos. Was der Zuschauer jedoch nicht weiß ist, dass diese Worte Teil

¹²⁵ Vgl. *Bowling for Columbine*: Sequenz 10. Moore (Voice-Over): "In George Bush's America the poor were not a priority."

¹²⁶ Vgl. *Slacker Uprising*: Sequenz 8. Moore (Voice-Over): "[...] the number two thing the bible talks about, it terms a number of reverses is about the poor and how we treat the poor. And as I stand here, in one of the poorest states in the country I cannot for the life of me believe that this state will put George W. Bush back in the White House to benefit the rich while the poor of West Virginia continue to suffer."

¹²⁷ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 7.

einer Rede auf einer Wohltätigkeitsveranstaltung waren, bei der es üblich ist, sich über sich selbst und sein Image lustig zu machen.¹²⁸

Solche Methoden haben Moore viel Kritik eingebracht. *Manufacturing Dissent*, der sich ebenfalls kritisch mit der Kontextsetzung der Rede auseinandersetzt, präsentiert Moores Antwort auf solche Vorwürfe: "That's true. Ahhh ... What do you think ... Film is edited. It is manipulated to present a point of view. The facts in the film are 100 percent completely true. I didn't put the words, or the semi-words, in Bushes mouth. That's him speaking. That's not me, you know, doing a ventriloquist thing."¹²⁹

Zur weiteren Verdeutlichung, dass in Bushs Amerika immer die sozial Schwächeren das Nachsehen haben, lässt Moore das Publikum an den Rekrutierungsversuchen zweier Werbeoffiziere der Marines, Staff Sergeant Dale Kortman und Sergeant Raymond Plouhar, teilhaben. Da sie es in wohlhabenderen Gegenden schwerer haben junge Leute für den Militärdienst zu gewinnen, konzentrieren sich die beiden eher auf ärmliche Gebiete. Dort gehen sie regelrecht auf die Jagd – "We got two over here. Right over by the red van. You got that way, I got this way, we corner'em."¹³⁰ – und locken die Jugendlichen mit Versprechungen – "You can play ball for the Marine Corps as well, you know, travel around the world, get on the Marine Corps basketball team. Um, David Robinson was in the military as well ..."¹³¹ –, die angesichts der Situation im Irak unreal erscheinen. Einer der von Moore interviewten Jugendlichen, Martres Brwon, bringt es auf den Punkt: "However, you know, one would love to have the chance to experience college life, you know, stuff young people can do without having the risk of dying in the process, I guess I could say, candidly."¹³²

¹²⁸ Vgl. Larner, Jesse: 2006, S.192. Vgl. *Fahrenheit 9/11*, Sequenz 7. Vgl. *Manufacturing Dissent*, Sequenz 11.

¹²⁹ *Manufacturing Dissent*, Sequenz 11. Found Footage Michael Moore

¹³⁰ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 8. Sergeant Dale Kortman

¹³¹ Ebd.

¹³² *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 8.

5.1.1.8. Bush als Angstmacher

“With the war in Afghanistan over and bin Laden forgotten the ‘war president’ had a new target ... the American people.”¹³³

Folgt man Moores Argumentation instrumentalisiert und forciert Bush die Ängste des amerikanischen Volkes zur Durchsetzung seiner Politik. “And the greatest benefit of all of a terrorized public is that the corporate and political leaders can get away with just about anything.”¹³⁴ Wie etwa mit der Vorrangsetzung und der Implementierung des umstrittenen *Patriot Act*. Insbesondere dieses Anti-Terrorgesetz inszeniert Moore durchwegs negativ: Die Terroranschläge vom 11. September 2001 und die daraus resultierende Angst der Bevölkerung waren nur eine gute Gelegenheit zur Umsetzung von bereits vorher bestehenden Ideen.

Jim McDermott: “Trent Lott said, the day the bill was introduced, ‘Maybe now we can do things we’ve wanted to do for the last ten years.’”

Found Footage Bush: “Now, I’ve always ... you know a dictatorship would be a heck of a lot easier, there’s no question about it.”¹³⁵

Der Beschluss durch den Kongress ist zweifelhaft.

Jim McDermott: “No one read it. That’s the whole point. They wait till the middle of the night, they drop it in the middle of the night, it’s printed in the middle of the night, and the next morning when we come in, it passes.”¹³⁶

Und die Formulierungen sind zu ungenau.

Abgeordnete Tammy Baldwin: “There’s several definitions in the bill that are quite troubling. First of all, the definition of “terrorist” ... and ... and it’s so expansive that it could include people who ...” – Moore: “Like me?”¹³⁷

Um seine Argumentation zu untermauern präsentiert Moore die Mitglieder der Friedensgruppe Peace Fresno, welche von der Polizei infiltriert wurden: “Unlike

¹³³ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 6. Michael Moore (Voice-Over)

¹³⁴ *Bowling for Columbine*: Sequenz 10. Michael Moore (Voice-Over)

¹³⁵ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 6.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Ebd.

the rest of us, they've received an early lesson in what the Patriot Act is all about. Each week they meet to discuss matters of ... peace. They sit around, they share stories, they eat cookies. Some have more than one."¹³⁸ Ähnlich erging es auch dem pensionierten Telefonarbeiter Barry Reingold, der Besuch vom FBI bekam, nachdem er beim Workout im Fitnesscenter – wie Moore es nennt – politisch wurde: “[...] a number of us were talking about 9/11 and Afghanistan and bin Laden and someone said ‘Bin Laden’s real asshole for murdering those people’, and I said, ‘Yeah that’s true, but he will never be as big an asshole as Bush who bombs all over the world for oil profits.’”¹³⁹

Die ohnehin offensichtliche Harmlosigkeit der Betroffenen wird durch die Bildgestaltung und den ironischen, teilweise humorig gestalteten, Kommentar von Moore nochmals verdeutlicht. So zeigt er etwa die Mitglieder von Peace Fresno, wie sie, versammelt in einem heimeligen Wohnzimmer, freundlich lächelnd auf einer Couch sitzen und kommentiert dies mit viel Ironie: “You could understand why police needed to spy on a group like Peace Fresno. Just look at them. A gathering of terrorists if I ever saw one.”¹⁴⁰ Ergänzend setzt Moore die Musik sowohl synchron als auch asynchron ein: Die idyllisierende Melodie verstärkt einerseits die Harmlosigkeit von Barry Reingold und den Peace Fresno-Mitgliedern, verdeutlicht jedoch andererseits auch die lächerlichen Auswüchse der Überwachung.

Während Moore den *Patriot Act* als Machtmissbrauch der Regierung beschreibt, der die verfassungsmäßigen Rechte der Bevölkerung mit Füßen tritt, präsentiert *Fahrenheit 9/11* den *Patriot Act* als lebensrettendes Instrument gegen den Terror, der bereits Anschläge verhindert hat. Dick Morris versichert sogar, dass es ohne den *Patriot Act* gar keine Möglichkeit gegeben hätte 9/11 zu verhindern: “So the point is that if somebody came to George Bush and said, ‘On September 11th they are going to hijack three airplanes, or four airplanes, and crash them into these buildings’, he couldn’t have stopped it. The system just wasn’t there.”¹⁴¹ Deshalb sieht er die Hauptschuld bzw. das Versagen in

¹³⁸ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 6: Michael Moore (Voice-Over)

¹³⁹ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 6: Barry Reingold

¹⁴⁰ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 6: Michael Moore (Voice-Over)

¹⁴¹ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 11: Dick Morris

Bezug auf 9/11 nicht wie Moore in erster Linie bei Bush, sondern bei Bill Clinton:

Dick Morris: "After the Oklahoma City bombing, Louis Freeh, the head of the FBI came to Clinton [...] and he said, 'Look Mr. President, can't we change the rules? Can't we get a search warrant just because a guy is a member of a terrorist organization that we know is planning an act of violence, even if we don't know what he is planning to do and when he is planning to do it?' And Clinton said, no."¹⁴²

Dies entspricht fast einer Bestätigung der Aussage von Jim McDermott wonach der 11. September 2001 nur eine Chance war das durchzusetzen, was die amerikanische Politik bereits seit 10 Jahren wollte. Beide Filme stimmen also darin überein, dass die Ideen hinter dem Patriot Act bereits vor 9/11 bestanden. Der Unterschied ergibt sich aus dem divergierenden Verständnis und den daraus resultierenden Vorwürfen. *Fahrenheit 9/11* beschreibt den *Patriot Act* als wirksame Waffe gegen den Terror und sieht daher den Fehler bei Clinton, weil er das Anti-Terrorgesetz nicht bereits zu seiner Amtszeit beschlossen hat. Wohingegen Moore den *Patriot Act* als missbräuchlichen Eingriff in die Bürgerrechte versteht und daher Bush dessen Einführung vorwirft.

Auch in *Capitalism* bedient sich Bush der Angst – nicht wie in *Bowling for Columbine* und *Fahrenheit 9/11* vor Terroranschlägen, sondern vor einem finanziellen Zusammenbruch – um das Bankenrettungspaket im Kongress durchzusetzen. Diesmal beschränkt sich Moore jedoch nicht auf die eins-zu-eins Präsentation von *Found Footage*, sondern inszeniert die Rede von Bush alias „the chicken-little himself“ neu. Seinen Körper montiert Moore in einen imaginären Raum des Weißen Hause. Ton- und Bildebene werden eingesetzt um Bushs Warnungen zu karikieren.

“The government’s top economy experts warn that, without immediate action by Congress, America could slip into a financial panic ... and a distressing scenario would unfold: More banks could fail, including some in your community.”

[*Donner und Blitz*]

¹⁴² *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 11.

“The stock market would drop even more, which would reduce the value of your retirement pay.”

[Donner und Blitz]

“The value of your home could plummet. Foreclosures would rise dramatically.”

[Regen rauscht herab, das Licht flackert und geht aus, Gegenstände fallen herunter]

“And if you own a business or a farm, you would find it harder and more expensive to get credit.”

[Donner, Blitz schlägt ein und es fängt an zu brennen]

“More businesses will close their doors, and millions of Americans could lose their jobs.”

[Ein Mann rennt schreiend durch den Bildhintergrund]

“Even if you have good credit history, it would be more difficult for you to get loans you need to buy a car or send your children to college.”

[Das Gebäude stürzt langsam ein.]

“Our country could experience a long and painful procession.”

[Eine pfauende Katze wir durch ein Loch in der Wand hineingeweht.]

“Fellow citizen we must avert that this happen.”

*[Schreiende Menschen rennen durch die Ruine.]*¹⁴³

5.1.1.9. Bushs Anhänger

Moore diskreditiert nicht nur Bush selbst, sondern widmet sich in *Slacker Uprising* auch seinen Anhängern. Diese stellt er als religiös-patriotische Fundamentalisten dar und bedient sich dazu einer Taktik, die er auch oft gegen Bush selbst einsetzt. Er wendet ihre eigenen Worte gegen sie.

Frau: “George Bush is a Christian and he prays every night for the wisdom of what to do [...] I feel that, you know God will be the right person to follow in this election and he follows God and ... basically I’m gone following him.”

Mann: “This is ridiculous. You like Michael Moore? You hate the American flag. You hate what America represents.”¹⁴⁴

¹⁴³ *Capitalism: A Love Story*: Sequenz 12.

¹⁴⁴ *Slacker Uprising*: Sequenz 8.

Doch nicht nur ihre eigenen Aussagen wendet Moore gegen die, wie er es ausdrückt, „republikanische Kavallerie“, sondern auch einen Teil der republikanischen Wählerschaft – jener Gruppe aus deren Mitte sie selbst kommen: “In fact, 44% of Republicans who saw “Fahrenheit 9/11” gave the film a POSITIVE rating. 30% of those Republicans said the film was “fair” to Mr. Bush.”¹⁴⁵ Hier handelt es sich also nicht um eine ausgeglichene Darstellung der republikanischen Wähler, sondern um eine Parzellierung¹⁴⁶ des Gegners. Zudem folgt das Insert den Aussagen einiger DemonstrantInnen, *Fahrenheit 9/11* verbreite Lügen und sei kommunistisch. Offensichtlich will Moore hier diese Aussagen widerlegen.

5.1.2. Andere Politiker

Kritik erfährt jedoch nicht nur George W. Bush, sondern auch andere Politiker – insbesondere der Republikaner Ronald Reagan, der ebenso wie Bush in mehreren Filmen zu sehen ist. In *Roger & Me* zeigt Moore wie Reagan zwölf Arbeitslose zu einer Pizza einlädt um ihnen Ratschläge für den Arbeitsmarkt zu geben und führt satirisch die Oberflächlichkeit politischer Arbeit vor.

Moore (Voice-Over): “Just when things were beginning to look bleak, Ronald Reagan arrived in Flint and took a dozen unemployed workers out for a pizza. ... He told them he had come up with a great idea. If they tried it, they’d all be working again.”

[...]

Moore (Voice-Over): “None of Reagan’s luncheon guests got back into the factory in the ensuing years. And the only bright spot to come out of the affair was the individual who ‘borrowed’ the restaurant’s cash register on the way out of the door.”¹⁴⁷

Dazu zeigt Moore ein Foto auf dem Reagan von einer Frau und einem Mann mit skeptischen Blicken bedacht wird. Dies wird durch den nachfolgenden Zoom

¹⁴⁵ *Slacker Uprising*: Sequenz 8. Insert

¹⁴⁶ Gemeint ist hier eine Parzellierung im Sinne der Rhetorik. Ein Teil einer gegnerischen Gruppe wird auf die eigene Seite gezogen. Dies dient zur Abwertung des Gegners. (Vgl. Möller, Jürgen: 2011, S.153.)

¹⁴⁷ *Roger & Me*: Sequenz 4.

auf das Gesicht der Frau noch betont. Antithetisch erklingt schließlich Connie Francis' *Lucky, lucky me*.

Reiht sich Reagans Flint Besuch in *Roger & Me* nur in weitere fruchtlose und zugleich grotesk-komische Bemühungen ein, der Stadt und ihren Einwohnern zu helfen, verbreitet Reagan in *Sicko* das Schreckensgespenst eines sozialisierten Gesundheitssystems. Zu bedrohlich klingender Musik im Hintergrund warnt Reagan:

“One of the traditional methods of imposing statism or socialism on a people has been by way of medicine. ... The doctor begins to lose freedoms; it's like telling a lie and one leads to another. So a doctor decides he wants to practice in one town and the government has to say to him you can't live in that town, they already have enough doctors. You have to go to someplace else. All of us can see what happens. Once you establish the precedent that the government can determine a man's working place and his working methods. And behind it will come other federal programs that will invade every area of freedom as we have known it in this country. Until one day, we will awake to find that we have socialism.”¹⁴⁸

Ebenso wie die leise bedrohliche Musik zielen auch die dazu präsentierten Schwarz-Weiß-Filmausschnitte darauf ab, durch Überhöhung die Aussage von Reagan zu karikieren. Die Montage – Kommentar, Musik, *Found Footage* – von Reagans Statement dient wiederum der Karikatur der Position der American Medical Association, die ein sozialisiertes Gesundheitssystem ablehnt.

In *Capitalism* resümiert Moore in einem *Short Cut* sowohl Reagans Karriere als Schauspieler, wie auch als Politiker. Auf parodistische Weise werden zunächst Moores Kommentar bzgl. Reagans politische Fähigkeiten mit Ausschnitten aus dessen Filmen verknüpft.

“One who knew how to act like a President.”

[*Reagan als Cowboy*]

“He knew how to handle workers who wanted a better wage.”

[*Demonstrierende Menschen; Darauf folgt ein Filmausschnitt, in dem Reagan einem Mann die Wasserflasche weg schießt.*]

¹⁴⁸ *Sicko*: Sequenz 6.

“... Or these annoying feminists whining about their equal rights amendment.”

[*Demonstrierender Frauen; Darauf folgt ein Filmausschnitt, in dem Reagan einer Frau eine Ohrfeige gibt.*]

“... A man who knew how to get the job done.”

[*Reagan mit Cowboyhut auf einem Plakat mit der Aufschrift: AMERICA – Reagan Country*]¹⁴⁹

Durch die ironisierende Wirkung des *Found Footage* wird der Sarkasmus in Moores Kommentar offensichtlich. Verstärkt wird diese Wirkung noch durch den zusätzlichen Einsatz von typischer „Western-Musik“, die sowohl zum Kommentar als auch zum Bild synchron läuft. In weitere Folge inszeniert Moore Reagan als Werbefigur-Präsidenten im Dienste der Wall Street.

Moore (Voice-Over): “Ronald Reagan came out of the B movies to become the most famous corporate spokesman of the 1950s. ... He had found his calling, and Wall Street found their man. You see, the banks and corporations had a simple plan: to remake America to serve them. But to pull it off would require electing a spokesmodel for President ... And on November 4th, 1980, that’s what we did. ... It was an historic moment, because now Corporate America and Wall Street were in almost complete control. ... See that guy standing next to the president? You know the one that looks like a butler? ... His name was Don Regan, the Chairman of Merrill Lynch, the richest and biggest retail brokerage firm in the world. ... He took the key position of Treasury Secretary so he could enact the tax cuts that the rich wanted. Regan then became White House Chief of Staff as the President started to fade. ... Who tells the President to speed it up? ... The man from Merrill Lynch, that’s who.”¹⁵⁰

Im Kontrast zum ersten Teil des *Short Cut* setzt Moore die Bildebene nun zur Bestätigung des Gesagten ein, etwa wenn er über den 4. November 1980 spricht und dazu die Bilder von Reagans Angelobung montiert. Im letzten Abschnitt des *Short Cut* definiert Moore Reagans Präsidentschaft weitgehend als Basis aller Fehlentwicklungen Amerikas, mit Ausnahme des Waffenthemas. Viele jener Seiten Amerikas, die Moore in seinen Filmen kritisiert – die GM-Entlassungen in *Roger & Me*, die generelle Unternehmenspolitik in *The Big*

¹⁴⁹ *Capitalism: A Love Story*: Sequenz 4.

¹⁵⁰ Ebd.

One, das skrupellos-gewinnorientierte Gesundheitssystem in *Sicko* – haben letztlich ihren Ausgangspunkt in der Herrschaft des Kapitalismus und damit in dem Mann, welcher diesem Eingang in die Politik verschafft hat.

Moore (Voice-Over): “Things in America would never be the same again. ... The country would now be run like a corporation. [...] What Reagan presided over was the wholesale dismantlement of our industrial infrastructure. This was not done to save money and remain competitive, as companies back then were already posting record earnings in the billions. ... No, it was done for short-term profits ... and to destroy the unions. ... Millions of people were thrown out of work, and the remaining workers were told to work twice as hard. ... But wages for working people remained frozen. ... The richest Americans had their top income tax rate cut in half. ... Instead of being paid a decent wage, we were encouraged to live on borrowed money, until our household debt was nearly 100% of the GDP. There was an explosion of personal bankruptcies. We found it necessary to lock up millions of our citizens. Sales of anti-depressants skyrocketed, while insurance and pharmaceutical companies’ greed pushed the cost of healthcare up and up. All of this was great news for the stock market and America’s CEOs.”¹⁵¹

Wieder nutzt Moore hier die Bildebene zur Bekräftigung seiner Sicht der Dinge. Spricht er von den „short-term profits“ der Konzerne, der Zerstörung der Gewerkschaften und der millionenfachen Entlassung von Arbeitern wird eine Grafik eingeblendet, die zeigt wie viel Gewinn bestimmte Firmen machen und wie viele Jobs sie abbauen. Berichtet Moore von den stockenden Einkommen verweist eine weitere Grafik auf gleichzeitige Produktivitätssteigerung und stagnierende Löhne. Auch zu den steigenden Privatinsolvenzen liefert er eine bestätigende Grafik. Zur Erinnerung wessen Schuld diese Entwicklung ist, sind die Grafiken immer mit Bildern von Reagan unterlegt. Einen direkten Zusammenhang zwischen Reagans Politik und den Entlassungen bei GM suggeriert Moore durch die Einblendung des fallenden GM-Wasserturms – ein Bild dessen er sich bereits in *Roger & Me* bedient hat, um das vorhergehende *Found Footage* über die Schließung der Fabriken in Flint und deren Auswirkung auf die Stadt zu versinnbildlichen. Dem synchronen Einsatz in *Roger & Me* steht

¹⁵¹ Ebd.

die asynchrone, ja antithetische Nutzung der Aufnahme in *Capitalism* gegenüber: Diversen positiven *Found Footage*-Aussagen über die Wirtschaftslage zur Zeit von Reagans Wiederwahl – wie “We are on the upward swing and the factories are working much stronger than before.”¹⁵² – lässt Moore den zusammenbrechenden Wasserturm folgen.

Vergleicht man Bild- und Tonebene miteinander wird deutlich, dass beide Ebenen zusammenwirken. Dominant ist aber die Tonebene, da Moores Kommentar der Abfolge der Bilder überhaupt erst einen Sinn gibt. Die zum Kommentar synchronlaufende Musik wiederum verbindet die einzelnen Bilder mittels einer Tonbrücke zu einer Einheit. Dass die Musik während des *Short Cut* mehrmals wechselt, mindert die bildintegrierende Wirkung nicht, da sie den jeweiligen Themenkomplexen angepasst ist. Während etwa temporeiche „Western-Musik“ die Parodie von Reagan als Cowboy-Präsident begleitet, setzt zu Moores Beschreibung der Folgen für das amerikanische Volk die dramatische Musik von Carl Orffs *O Fortuna* ein.

Die Vehemenz des Angriffs auf Reagan überrascht, angesichts Moores Einstellung zum Kapitalismus, den er als gefräßige Bestie beschreibt¹⁵³, nicht sonderlich. Der Kapitalismus müsse nicht reformiert sondern eliminiert werden, da er die niederen Instinkte der Menschen anstachle.¹⁵⁴

Ein weiterer ehemaliger republikanischer Präsident mit dem Moore abrechnet ist Richard Nixon. Ihn „überführt“ Moore in *Sicko*, mittels einer Tonbandaufnahme, das heutige amerikanische Gesundheitssystem verschuldet zu haben.

Aufzeichnung 17. Februar 1971: Nixon: “You know I’m not too keen on any of these damn medical programs.” – Ehrlichman: “This is a private enterprise one.” – Nixon: “Well, that appeals to me.” – Ehrlichman: “Edgar Kaiser is running his Permanente deal for profit. [...] All the incentives are toward less medical care, because the less care they give them, the more money they make.” – Nixon: “Fine.”¹⁵⁵

¹⁵² *Capitalism: A Love Story*: Sequenz 4. Found Footage unbekannter Mann

¹⁵³ Vgl. Wolfgang Höbel / Daniel Sander: „Die Bestie muss sterben“ (09.11.2009). URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-67682731.html> (10.10.2013).

¹⁵⁴ Vgl. Ebd.

¹⁵⁵ *Sicko*: Sequenz 6.

Darauf folgt Nixons Ankündigung des neuen Gesundheitssystems am 18. Februar 1971.

Found Footage Nixon: "I'm proposing today a new national health strategy. ... The purpose of this program is simply this: I want America to have the finest health care in the world. ... And I want every American to be able to have that care when he needs it."

Moore (Voice-Over): "The plan hedged between Nixon and Edgar Kaiser worked. ... In the ensuing years patients were given less and less care." – [...] – "While the health insurance companies became wealthy, the system was broken."¹⁵⁶

Wie bereits bei Bush und Reagan wendet Moore auch Nixons eigene Worte gegen ihn, um ihn zu diskreditieren und nutzt zur Bestätigung Medienberichte, die über lange Wartezeiten und schlechte medizinische Versorgung berichten. Bei der filmübergreifenden Betrachtung der Argumentation gegen Reagan und Nixon fällt eine Unstimmigkeit ins Auge. Moore erweckt in *Capitalism* den Eindruck aller Übel Anfang liege in der Präsidentschaft Reagans (1981-1989), darunter eben auch die kapitalistische Ausrichtung des Gesundheitssystems. In *Sicko* hingegen erfährt das Publikum, dass diese Grundtendenz bereits zehn Jahre zuvor von Nixon eingeführt wurde.

Ist Moore in seiner Kritik gegenüber republikanischen Präsidenten vernichtend, inszeniert er demokratische Präsidenten eher als Ausnahmeerscheinungen in der Politik.

In *Capitalism* wird Jimmy Carter geradezu als Gegenteil Reagans ikonisiert, indem Carters Warnung vor den Folgen des Kapitalismus durch Moores ironischen Kommentar mit Reagans Beschreibung als kapitalistisches „spokes model“ kontrastierend verknüpft wird.

Found Footage Jimmy Carter: "Too many of us now ... tend to worship self-indulgence ... and consumption. ... Human identity ... is no longer defined by what one does ... but by what one owns. ... This is not a message of happiness or reassurance. ... But it is the truth. ... And it is a warning."

¹⁵⁶ Ebd.

Moore (Voice-Over): "Wow! What a Bummer! ... It was time to bring a new sheriff to town. ... One who knew how to act like a president."¹⁵⁷

Auch Franklin D. Roosevelt wird in *Capitalism* als Vertreter der Moral und der einfachen Leute präsentiert. Moore schlägt hier eine Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Dem Streik der Arbeiter von Republic Windows & Doors folgt ein Vergleich mit dem GM Sit-Down Streik in Flint 1936/37 und Roosevelts Reaktion darauf.

Moore (Voice-Over): "It's a fight we knew all too well in Flint, Michigan. [...] But back in these days of the Flint Sit-Down-Strike the police and the company's thugs were not going to just stand by. After a bloody battle one evening the Governor of Michigan with the support of the President of the United States, Franklin Roosevelt, sent the National Guard. ... But the guns of the soldiers weren't used on the workers ... they were point it at the police and the hired goons warning them to leave these workers alone. ... For Mr. Roosevelt believed that the men inside had a right to a redress of their grievances."¹⁵⁸

Roosevelt repräsentiert jenes Amerika, welches Moore liebt, für das er kämpft. Dementsprechend viel Raum lässt er auch Roosevelts Rede in seinem Film. Moore tritt zurück und fokussiert allein auf das Schwarz-Weiß-Bild von Roosevelt hinter seinem Schreibtisch im Oval Office. Weder Kommentar noch Musik durchbrechen seine mit ernster Stimme vorgetragene Ansprache. Durch diese Reduktion – entgegen Moores üblicher Praxis – wirken Roosevelts Worte nur umso stärker.

Found Footage Roosevelt: "In our day certain economic truths have become accepted as self-evident. A second Bill of Rights under which a new basis of security and prosperity can be established for all ... regardless of station or race or creed. Among these ... are: The right to a useful and remunerative job; The right to earn enough to provide adequate food and clothing and recreation; The right of every farmer to raise and sell his products at a return which will give him and his family adequate living; The right of every businessman, large and small, to trade in an atmosphere of freedom, freedom from unfair competition and domination by monopolies at

¹⁵⁷ *Capitalism: A Love Story*: Sequenz 4.

¹⁵⁸ *Capitalism: A Love Story*: Sequenz 14.

home or abroad; The right of every family to a decent home; The right to adequate medical care and the opportunity to achieve and enjoy good health; The right to adequate protection from the economic fears of old age, sickness, accident and unemployment; The right to a good education. [...]” Moore (Voice-Over): “Roosevelt would be dead in a little over a year. ... He would not live to see the end of the war, nor would there be any enactment of his new Bill of Rights. ... Had he lived and succeeded every American regardless of race would have the right to a decent job ... a livable wage ... universal healthcare ... a good education ... an affordable home ... a paid vacation ... and an adequate pension. ... Non off this would come to past. ... No American will be guaranteed any of these.”¹⁵⁹

Roosevelts Rede ist ein Symbol für das was möglich gewesen wäre hätten bestimmte Politiker nicht eine andere Richtung eingeschlagen.

Doch Moore äußert in *Capitalism* auch Hoffnung auf ein neues, gerechteres Amerika. Zeichen dieses Wandels ist für ihn die Wahl von Barack Obama zum Präsidenten der Vereinigten Staaten: “It was in an instant of farewell to the old America. ...The country was electrified by his victory. ... And suddenly people were inspired to do things they never would have done before.”¹⁶⁰ Von dieser Inspiration zeugen nachfolgende Szenen – der Sheriff von Detroit, der sich weigert weitere Räumungen zuzulassen; eine Kongressabgeordnete, die Betroffene zum Boykott der Räumungen aufruft; die Familie Trody, welche sich mit Hilfe ihrer Nachbarn erfolgreich gegen die Räumung ihres Hauses durchsetzt. Sowie die Arbeiter von Republic Windows & Doors, die bei ihrem Sit-Down-Strike von Präsident Obama unterstützt werden.

Obama stand – nicht nur für Moore und nicht nur in (Teilen) Amerika(s) – für die Hoffnung auf eine Abkehr von George W. Bushs Amerika. Diesen Wandel inszeniert Moore auch als Kampf zwischen zwei Systemen – Kapitalismus versus Sozialismus.

Found Footage Obama: “We are ready to take this country in a fundamentally new direction. [...] Change is what happening in America.”

Found Footage Obama: “My attitude is if the economy is good for the folks from the bottom up, it`s gone be good for everybody.”

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ *Capitalism: A Love Story*: Sequenz 13: Michael Moore (Voice-Over)

Found Footage Senator John Mc Cain: "Senator Obama is ready to spread the wealth."

Found Footage Senatorin Sarah Palin: "Joe, the plumber, said to him that plan sounded like socialism."

Found Footage Arnold Schwarzenegger: "I left Europe four decades ago because of socialism has killed opportunities there."

Found Footage Glenn Beck: "Someone is going to have to give up a piece of their pie so someone else can have more. I want all my pie."¹⁶¹

Im Kontrast zu der offensichtlich negativen Verwendung des Begriffs Sozialismus seitens der republikanischen Politiker, lässt sich Moore von dem demokratischen Senator Bernie Sanders erklären, was es für ihn bedeutet ein Sozialist zu sein:

"I am a Democratic Socialist, which means that the function of government is to represent middle income and working people, rather than just the wealthy and the powerful. [...] We ignore the cops, the firemen, the teachers, the nurses, who, everyday are doing so much in improving the lives of people. We have to change our value system."¹⁶² ||

Moores intendierte Botschaft an das Publikum ist klar: Während die kapitalistischen Republikaner und damit auch Bush ihren „pie“ nicht teilen wollen, sorgen sich die sozialistischen Demokraten und damit auch Obama in erster Linie um die einfachen, hart arbeitenden Amerikaner. Dementsprechend überrascht auch nicht die Inszenierung von Obamas Wahlsiegsfeier: lachende und vor Freude weinende Menschen in der Wahlkampfzentrale, tanzende und feiernde Menschen auf der Straße. Dies unterscheidet sich eklatant von den Bildern, die Moore zum Wahlsieg von Bush präsentiert: aufgebrachte Demonstranten werfen Bushs Limousine während seiner Amtseinsatzparade mit Eiern.

Doch stellt Moore Obama keineswegs einen Freibrief aus. Die Erwähnung von Obamas größtem privaten Spender Goldman & Sachs soll eine Erinnerung sein: „Ich präsentiere diese vergessene Tatsache nur für einen einzigen Zuschauer in diesem Film, für den Zuschauer Barack Obama. Ich möchte, dass

¹⁶¹ *Capitalism: A Love Story*: Sequenz 13.

¹⁶² *Capitalism: A Love Story*: Sequenz 13: Bernie Sanders

er, wenn er den Film sieht, weiß: Michael Moore ist zwar auf meiner Seite, aber er ist auch hinter mir her.“¹⁶³

Allerdings werden nicht alle Demokraten so positiv inszeniert. Oft erscheinen sie als Steigbügelhalter der Republikaner. In *Fahrenheit 9/11* zeigt Moore zwar etliche demokratische Abgeordnete, die sich nach der umstrittenen Präsidentschaftswahl Bushs im Jahr 2000 gegen dessen Amtseinsetzung auflehnen, jedoch findet sich kein einziger Senator – auch kein demokratischer – zur notwendigen Unterstützung der Einsprüche. Selbst Bushs Gegenkandidat Al Gore akzeptiert, in seiner Rolle als Vize-Präsident und Präsident des Senats, das Ergebnis scheinbar kampflos: “While I strongly disagree with the court’s decision, I accept it.”¹⁶⁴

Ähnlich kraftlos stellt Moore auch John Kerrys Präsidentschaftswahlkampf 2004 in *Slacker Uprising* dar.

Insert: “By the end of July, John Kerry had surged ahead of George W. Bush in the polls.” – Insert: “But Bush was not about to retreat. His people began a smear campaign to destroy John Kerry’s reputation, running ads from swift boat veterans.” – [...] – Bob Elder: “John Kerry is no war hero.” – Grant Hibbard: “He betrayed all his shipmates.” – Insert: “Kerry failed to respond to the ads. Fifteen long days went by before Kerry decided to say something. By then it was too late. The damage had been done.”¹⁶⁵

Dazu passend werden immer wieder Umfrageergebnisse eingebaut, die zunächst noch Kerrys Überlegenheit zeigen, sich jedoch nach der Schmierkampagne der Republikaner zunehmend zugunsten von Bush verlagern. Als einzig mögliche Rettung präsentiert Moore seine *Slacker Uprising* Tour: “Fearing four more years of George W. Bush, a cadre of rock musicians, hip-hop artists and citizen groups went out on the road with their own “shadow campaigns” to save John Kerry and the Democrats for themselves.”¹⁶⁶ Besonders süffisant gestaltet ist Hillary Clintons Versuch einer Gesundheitsreform in *Sicko*. Von einer “sassy ... smart ... sexy” Lady, die sich politisch engagiert und für eine Gesundheitsreform eintritt, über die

¹⁶³ Wolfgang Höbel / Danie Sander ((09.11.2009).

¹⁶⁴ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 1. Found Footage Al Gore

¹⁶⁵ *Slacker Uprising*: Sequenz 1.

¹⁶⁶ *Slacker Uprising*: Sequenz 1. Insert

Inszenierung als typische First Lady, die sich medienwirksam um Kinder kümmert, zur bestechlichen Politikerin. Doch nicht nur Hillary Clinton muss sich den Vorwurf der Käuflichkeit gefallen lassen. In der gleichen Sequenz versieht Moore diverse Politiker mit Preisschildern und kommentiert: “The drug companies like to buy their members of Congress too. ... Here is what it cost by this man ... and this woman ... and this guy ... and this guy ... and him too.”¹⁶⁷ Die scheinbare Bereitschaft der Politiker beider Parteien Geld von wirklich jedem anzunehmen, nutzt Moore auch für den satirischen Einstieg in *The Big One*.

Moore: “I want to see if a politician accept money from anyone. And I mean anyone, right. [...] I’m talking about truly despicable groups. So I formed four of those despicable groups myself. [...] So, Bob Dole received 100 Dollar from ‘Satan-worshippers for Dole-Club’. Clinton got 100 Dollars from the ‘Hemp growers of America’. Pat Buchanan got 100 Dollar from ‘Abortionists for Buchanan’. And ... Ross Perot got 100 Dollars from the ‘Pedophiles for free trade’. ... And who do you think cares the check first? ... That’s right, Pat Buchanan. ... And here is the check. [...] ‘Abortionists for Buchanan’, Mr. ‘Right-to-live’ himself! The Clinton-Gore campaign cashed their check from the ‘Hemp growers of America’. Right here, the thing was I had been rolled up and stashed away from out. You knows how the line, how it is when you receiving contribution from hemp growers. And Ross Perot says a lovely form-letter that obviously was spin out of some computer cos it said: ‘I’d like to thank you and your pedophiles for your support.’ ... True!”¹⁶⁸

Sich auf Kosten von Politikern lustig zu machen dient bei Moore jedoch nicht nur der reinen Unterhaltung des Publikums. Er setzt seinen sarkastisch-trockenen Humor auch als Waffe gegen Politiker ein, um diese zu diskreditieren.

Moore (Voice Over): “Meet John Ashcroft. In 2000, he was running for reelection as Senator from Missouri against a man who died the month before the election. The voters preferred the dead guy. So, George W. Bush made him his attorney general. He was sworn in on a stack of Bibles,

¹⁶⁷ *Sicko*: Sequenz 6. Michael Moore (Voice-Over)

¹⁶⁸ *The Big One*: Sequenz 1.

'cause when you can't beat a dead guy, you need all the help you can get."¹⁶⁹

In diesem Fall schafft es Moore nicht nur Ashcroft als unfähig erscheinen zu lassen, sondern gleichzeitig ebenso Bushs Urteilsvermögen in Zweifel zu ziehen. Bestätigt wird Ashcrofts kolportierte Inkompetenz durch das darauffolgende *Found Footage* einer Sitzung der 9/11 Kommission.

Commissioner Richard Ben-Veniste: "Mr. Watson had come to you and said that the CIA was very concerned that there would be an attack. You said that you told the Attorney General this fact repeatedly in these meetings. Is that correct?" – FBI Director Thomas Pickard: "I told him on, uh, at least two occasions." – Ben-Veniste: "And you told the staff, according to this statement, that Mr. Ashcroft told you that he did not want to hear about this anymore. Is that correct?" – Pickard: "That is correct."

Moore (Voice-Over): "His own FBI knew that summer that there were al Qaeda members in the U.S., and that bin Laden was sending his agents to flight schools around the country. But Ashcroft's Justice Department turned a blind eye and a deaf ear."¹⁷⁰

Das Versagen Ashcrofts wird hier also implizit Bush angelastet. Dass Moore andere Politiker als Zeugen gegen Bush und/oder seine Regierung nutzt, ist kein Einzelfall. Die Herangehensweise bei Republikanern und Demokraten unterscheidet sich allerdings. Fungieren republikanische Politiker als Zeugen werden *Found Footage*-Aussagen eingesetzt, die sich durch Kontextsetzung und Kommentierung in erster Linie gegen Bush selbst richten. In *Fahrenheit 9/11* etwa kontrastiert Moore einen *Short Cut*, in dem er einzelne Statements von Bush über die Gefahr von Saddam Hussein zeigt, mit einem durch einen kurzen Kommentar verbundenen weiteren *Short Cut*, bestehend aus gegenteiligen Aussagen von Regierungsmitgliedern.

Short Cut: Bush: "Saddam Hussein has gone to elaborate lengths, spent enormous sums, taken great risks to build and keep weapons of mass destruction." – Colin Powell: "Saddam Hussein is determined to get his hands on a nuclear bomb." – Bush: "Nuclear weapon." – Bush: "Nuclear weapon." – Bush: "Nuclear weapon." – Powell: "Active chemical munitions

¹⁶⁹ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 6.

¹⁷⁰ Ebd.

bunkers ... Mobile production facilities.” – Bush: “We know he’s got chemical weapons.” – Bush: “He’s got ‘em.” – Bush: “He’s got ‘em.” – Bush: “He’s got ‘em.”

Moore (Voice-Over): “Huh ... that’s weird. Because that’s not what Bush’s people said when he first took office.”

Short Cut: Colin Powell: “He has not developed any significant capability with respect to weapons of mass destruction. He is unable to project conventional power against his neighbors.” – Condoleezza Rice: “We are able to keep arms from him. His military forces have not been rebuilt.” – George W. Bush: “Saddam Hussein ads and protects terrorists, including members of al Qaeda.” – Dick Cheney: “There was a relationship between Iraq and al Qaeda.” (...) – Rumsfeld: “It’s only a matter of time before terrorists states armed with weapons of mass destruction develop the capability to deliver those weapons to U.S. cities.” – Powell: “What we are giving you are facts and conclusions based on solid intelligence.”¹⁷¹

Hier zeigt sich auch die für Moore typische Technik der Wiederholung durch die Montage. Indem sich einzelne Wörter buchstäblich oder auch gleiche Aussagen in variierender Form wiederholen, wird eine Steigerung der Eindringlichkeit erreicht.

Das Zeugnis von Politikern der demokratischen Partei richtet sich meist gegen Bush und seine Regierung, oft in Form von kurzen Statements oder Interviews. Ein Beispiel wäre etwa das Interview mit den Abgeordneten Marcy Kaptur, Baron Hill und Elijah Cummings über den Beschluss des Banken-Rettungspaketes in *Capitalism*, der infolge als undemokratisch, ja gar als finanzieller „coup d’état“ interpretiert wird.¹⁷²

Wenn auch demokratische Politiker nicht außerhalb der Kritik stehen und Moore wiederholt verneint ein Demokrat zu sein¹⁷³, so wird generell doch ein „wir“ gegen „sie“ – Demokraten gegen Republikaner – suggeriert. Besonders explizit formuliert Moore den Unterschied in *Slacker Uprising*.

Moore: “I have some good news for you republicans. When we’re in power we promise not to treat you the way you have treated minorities for the last

¹⁷¹ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 7.

¹⁷² Vgl. *Capitalism: A Love Story*: Sequenz 12.

¹⁷³ Vgl. Wolfgang Höbel / Daniel Sander (09.11.2009).

four years. ... That's our promise to you. When we're in power and we have healthcare for all Americans we'll make sure you have healthcare too. ... And ... when we bring our sons and daughters home from Iraq we will bring your sons and daughters home from Iraq."¹⁷⁴

Implizit artikuliert Moore hier durch die Wiederholung der Personalpronomen im Plural eine Antithese¹⁷⁵ – wir machen etwas, das ihr nicht gemacht habt bzw. nicht machen würdet. Durch die Wiederholung des Personalpronomens „wir“ bindet er darüber hinaus das Publikum mit ein und legt eine Übereinstimmung zwischen ihm und der Zuschauerschaft nahe. Zur rhetorischen Verstärkung lässt Moore außerdem eine Anapher anklingen.

5.1.2. Unternehmer

Moore kritisiert das kapitalistische System nicht nur im Kontext der Politik sondern auch das Prinzip an sich. So findet sich bereits im Intro von *Capitalism* eine Allegorie von Kapitalismus und Raub. Zu den Schwarz-Weiß-Aufnahmen der Überwachungskameras, die Banküberfälle zeigen, erklingt asynchron Iggy Pops *Louie Louie II*. Doch damit nicht genug suggeriert Moore durch die Parallelmontage – auf Bildebene – eines Films über den Niedergang des römischen Reiches mit aktuellen Szenen, dass der Kapitalismus den Untergang Amerikas bedeuten kann. Den Unternehmern wirft er gar ökonomischen Terrorismus vor.

Moore: "Well, obviously if you park a rider truck in front of a building filled with explosives and blow up that building and kill 168 people that's an act of terrorism. There is no, no question about that. But what do you call it, Stud, when you politely remove the people from the building first and then blow it up. [...] The people they used to work there a number of them will die. Will die from suicide, [...] will die from drugs and alcoholism. All the social problems that, that surround people when they become unemployed. Those people are just as dead as the people in Oklahoma City but we don't call the actions of the company terrorism, do we? We don't call the

¹⁷⁴ *Slacker Uprising*: Sequenz 8.

¹⁷⁵ Antithese = Stilistische Gegenüberstellung

company a murderer but those, but ... I do consider this an act of economic terrorism.”¹⁷⁶

Unternehmenspolitik, die für ihn unter ökonomischen Terrorismus fällt, zeigt er anhand von Beispielen auf – Firmen, die Mitarbeiter entlassen obwohl sie Rekordgewinne erzielen¹⁷⁷; Unternehmen, die profitable Fabriken ins Ausland verlagern¹⁷⁸; Betriebe, die auf ihre Angestellten Lebensversicherungen abschließen¹⁷⁹; Banken, die wie die Mafia agieren und gleiches Wahlrecht für alle kritisieren¹⁸⁰.

In *Roger & Me*, *The Big One*, *Fahrenheit 9/11* und *Capitalism* stellt Moore ein paar solcher Unternehmer vor.

5.1.2.1. Roger Smith

*“So this was GM chairman Roger Smith. He appeared to have a brilliant plan: ... First, close eleven factories in the U.S. Then, open eleven in Mexico where you pay the workers 70 cents an hour. Then use the money you’ve saved by building cars in Mexico to take over other companies, preferably high-tech firms and weapons manufactures. ... Next, tell the union that you’re broke and they happily give back a couple billion dollars in wage cuts. You take that money from workers and eliminate their jobs by building more foreign factories. Roger Smith was a true genius.”*¹⁸¹

Roger Smith ist Moores erster und vielleicht auch persönlichster Bösewicht. Immerhin widmet Moore dem Vorstandsvorsitzenden von General Motors nicht nur seinen ersten Film *Roger & Me*, sondern macht ihn darin auch für den Untergang seiner Heimatstadt Flint verantwortlich.

Smith ist fast ausschließlich über diverses *Found Footage* präsent und wird aus der Perspektive von Tom Kay, Lobbyist von General Motors, den betroffenen ArbeiterInnen und natürlich Moore charakterisiert. Während Moore – gestützt

¹⁷⁶ *The Big One*: Sequenz 9.

¹⁷⁷ Vgl. *The Big One*: Sequenz 10. Procter & Gamble

¹⁷⁸ Vgl. *The Big One*: Sequenzen 3, 6. Payday bzw. LEAF und Johnson Control

¹⁷⁹ Vgl. *Capitalism: A Love Story*: Sequenz 8. diverse Firmen

¹⁸⁰ Vgl. *Capitalism: A Love Story*: Sequenzen 10, 11. Citigroup, diverse Banken

¹⁸¹ *Roger & Me*: Sequenz 2. Michael Moore (Voice-Over)

durch die Aussagen der Fabrikarbeiter – Smith als skrupellosen Unternehmer beschreibt, der trotz hoher Gewinne Fabriken schließen lässt, fungiert Kay als Fürsprecher des CEOs.

Kay: "I'm sure that Roger Smith has a social conscience as strong as anybody else in the country. Because a guy is an automobile executive does not make him inhuman. [...] He has as much concern about these people as you do ... or as I do and nobody likes to see anybody laid off or put in a hardship situation."¹⁸²

Die Inszenierung von Smith beruht auf zwei Ebenen – zum einen auf der Darstellung der Konsequenzen seiner Entscheidungen für Flint und seine Einwohner, zum anderen auf der Suche nach ihm.

Flints Schicksal ist für Moore untrennbar mit General Motors verknüpft. Dementsprechend teilt sich die Darstellung der Stadt sozusagen in eine Zeit vor den GM-Entlassungen und danach – verdeutlicht durch die Präsentation zweier Paraden. Die erste fand anlässlich des Geburtstages von GM statt und zeigt Flints Straßen voll fröhlicher Menschen, die begeistert der Parade folgen und der Marschkapelle zujubeln. Das *Found Footage* wird begleitet von Moores nostalgischen Erinnerungen an seine Heimatstadt.

Moore (Voice-Over): "Our hometown of Flint, Michigan, was the birthplace of General Motors, the largest corporation in the world. There were more auto factories and auto workers here than in any city on earth. [...] We enjoyed a prosperity that working people around the world had never seen. And the city was grateful to the company."¹⁸³

Die Bilder der zweiten Parade unterscheiden sich merklich von jenen der ersten. Zwar wiederholen sich bestimmte Elemente, wie etwa die Auftritte Pat Boones und des Gouverneurs von Michigan, doch gibt es weder eine pompöse Marschkapelle noch jubelnde Massen. Stattdessen zieht die armselig wirkende Parade an geschlossenen und heruntergekommenen Gebäuden vorbei, vor denen sich vereinzelt Menschen einfinden, um das Geschehen mit müden Augen zu verfolgen. Mit viel Ironie kommentiert Moore diesen Versuch der Stadt, ihren Bewohnern neue Hoffnung zu geben: "With 30,000 jobs now

¹⁸² *Roger & Me*: Sequenz 2.

¹⁸³ *Roger & Me*: Sequenz 1.

eliminated, the city decided to turn to the one event that had always made us so happy: the big parade. [...] Passing by dozens of boarded-up stores and hundreds of jobless Flint citizens [...].”¹⁸⁴ Den desolaten Zustand der Stadt präsentiert Moore auch mittels einer Seilfahrt durch Flint, begleitet von diversen Zeitungsschlagzeilen über weitere Entlassungen bei GM. Durch diese Verknüpfung wird deutlich wem Moore die Schuld gibt. Kontrastiert werden die deprimierenden Aufnahmen von antithetischer Musik: Die leichte beschwingte Melodie von *Wouldn't It Be Nice* von den Beach Boys betont noch die Trostlosigkeit Flints. Im Gegensatz zu diesen Szenen verzichtet Moore bei der Darstellung der Folgen für die Menschen vollkommen auf Musik. Der Kontrast und damit auch der Kommentar entstehen durch die Montage mittels der Moore einen direkten Vergleich zwischen den Lebensumständen der Bewohner Flints und jenen von Roger Smith zieht. Diese Gegenüberstellung verwirklicht Moore in den aufeinanderfolgenden Szenen der Räumungen und der Suche nach Smith – einerseits die Delogierung ganzer Familien aus ärmlichen Häusern, andererseits Moores Nachforschungen im herrschaftlichen Villenviertel, elitären Clubs und dem eindrucksvollen GM-Hauptsitz: “I continued to dog Roger all over the country. From Detroit to Chicago ... to Washington D.C. to New York City. I followed a trail of three-martini lunches in pursuit of the chairman. ... I finally found Roger at the Waldorf-Astoria hotel in New York City [...].”¹⁸⁵ Die Kontrastmontage dominiert den gesamten Film und findet ihren Höhepunkt schließlich in der Präsentation des Heiligen Abends. Während Roger Smith seine Rede auf der GM-Weihnachtsfeier hält, schmeißt Deputy Sheriff Fred Ross eine Familie aus ihrem Haus. Alternierend präsentiert Moore Smiths Weihnachtsansprache und die verzweifelte Familie, wie sie ihre letzten Habseligkeiten aus dem Haus räumt. Dabei manifestiert sich der Kontrast nicht immer nur durch den Wechsel zwischen den verschiedenen Ereignissen bei synchroner Ton- und Bildebene, sondern auch durch ein kontrapunktisches Verhältnis von Bild und Ton. Bisweilen verbleibt das Bild bei den Geschehnissen der Räumung während die Rede von Smith erklingt.

Smith: “You know, the thing that strikes me about Christmas is that it’s such a total experience. For a few weeks out of our year our whole

¹⁸⁴ *Roger & Me*: Sequenz 6.

¹⁸⁵ *Roger & Me*: Sequenz 11. Michael Moore (Voice-Over)

environment is transformed. There are the lights, of course, that lift us out of winter's cold and gloom."

Bewohnerin: "This bitch got his money and sent my motherfucking shit out."

Smith: "They remind us of the warmth of human companionship and of the spring that's never far behind."

[Das Türschloss wird ausgewechselt und der Weihnachtsbaum entsorgt.]

Ross: "Try to lay it down. The wind will blow it over if you don't."

Smith: "We listen for the jingle bells in the country. We smell the pine needles on the trees and the turkey on the table. And we even dream of a white Christmas in the hope that nature will accommodate our longing for a total experience."

[Geschenke werden in einen Müllsack gestopft.]

Bewohnerin: "Where are the motherfucking keys? That motherfucker got his money. They're setting us out on the street! I paid this man his rent. Give me my shit."

[Ein kleiner Junge steht verloren in einem schon fast leeren Raum herum.]

Smith: "... the individual dignity and worth of each human being the more fully human each of us will become."

[Möbel werden aus dem Haus getragen.]

Bewohnerin: "He's got his money! I showed you the paper! All I owe that man is \$150."

Smith: "Now let me close with an observation that I consider by a real leading authority on Christmas: Charles Dickens. Here's what he said: 'I have always thought of Christmas as a good time ...'"

Bewohnerin: "Get your goddamn coats on!"

Smith: "... a kind, forgiving, charitable, pleasant time ..."

Bewohnerin: "Set my shit out, and I done paid the bitch! I only owed the bitch \$150, and I was going to give it to her stinking ass."

Smith: "...the only time I know of, in the long calendar of the year when men and women seem by one consent to open their hearts freely. And therefore though it has never put a scrap of gold or silver in my pocket I believe that it has done me good and will do me good. And I say, God bless it! ... Well, Mr. Dickens, I couldn't agree more. So I say: 'God bless Christmas and God bless all of you.' ... Thank you. Thank you for coming."

[Der kleine Junge räumt seine Sachen auf das völlig überladene Auto mit

den letzten Habseligkeiten. Zum Schluss sieht man wieder Smith auf der Weihnachtsfeier.]¹⁸⁶

Der Kontrast entsteht nicht nur durch die Diskrepanz zwischen Smiths Worten und den Vorgängen während der Räumung, sondern auch durch die divergierende Atmosphäre. Auf der einen Seite die besinnliche Stimmung der Weihnachtsfeier auf der ein Kinderchor Bing Crosbys *Santa Claus Is Coming To Town* und *Halleluja* singt. Auf der anderen Seite die trostlose und auch gereizte Stimmung bei der Räumung. Die sanfte Stimme von Smith gegenüber der aggressiven Tirade der Mutter.

Durch die, den Film weitgehend bestimmende Kontrastmontage von Täter und Opfer, sowie die Gegenüberstellung des alten und des neuen Flints, erscheinen alle Probleme der Stadt und ihrer Einwohner als direkte Folge von Smiths Entscheidungen. Smith jedoch, so scheint es zumindest in *Roger & Me*, will sich seiner Verantwortung nicht stellen: "I wrote. I phoned. I faxed. I tried every means of communication available but nothing seemed to get me any closer to Roger. [...] My mission was a simple one: to convince Roger Smith to spend a day in Flint and meet some of the people who are losing their jobs."¹⁸⁷ Moores Suche nach Smith zieht sich durch den gesamten Film und am Ende hat er damit sogar begrenzten Erfolg. Moore gelingt es während der GM-Weihnachtsfeier tatsächlich Smith einige wenige Fragen zu stellen. An seinem Ziel Smith nach Flint zu bringen scheitert er jedoch. Doch laut *Manufacturing Dissent* hatte Smith Moore bereits bei der GM-Versammlung, die er auch in *Roger & Me* zeigt, ein ausführliches Interview gegeben. "We went to the Walldorf Astoria in New York. [...] Michael and I got in and got excess to Roger Smith. You know, he sat there and answered questions about ten or fifteen minutes. And it was some great footage because Smith answered questions one-to-one from Michael."¹⁸⁸ Moore stellt es jedoch so dar als hätte Smith Moores Mikrophon abstellen lassen, was Smith in einem Telefoninterview mit Melnyk bestreitet.

Indirekte Kritik im Zusammenhang mit Moores Inszenierung von Smith üben auch *Michael Moore Hates America* und *Shooting Michael Moore*. Sie werfen

¹⁸⁶ *Roger & Me*: Sequenz 16.

¹⁸⁷ *Roger & Me*: Sequenz 2: Michael Moore (Voice-Over)

¹⁸⁸ *Manufacturing Dissent*: Sequenz 16: Jim Musselman (Freund Moores, der mit ihm zusammen für Ralph Nader arbeitete)

Moore Einseitigkeit in Bezug auf die Darstellung von Flint vor. *Shooting Michael Moore* beruft dazu den damaligen Bürgermeister von Flint, Woodrow Stanley: "We saw all of these burned out neighborhoods and you say: This is Flint, Michigan. This is Flint, Michigan, post General Motors pull out. But you didn't balance it by seeing but, you know, there also some very solid communities."¹⁸⁹ Tatsächlich ist Moores Präsentation Flints aber nicht einseitig, sondern entspricht vielmehr einem Schwarz-Weiß-Schema. Als Kontrast zu den desolaten Stadtteilen Flints und den Räumungen zeigt Moore eine Wohltätigkeitsveranstaltung und vier ältere Damen auf dem Golfplatz. Dass es aber soziale Schichten zwischen der feinen Gesellschaft und den Arbeitslosen gibt, lässt er freilich auch nicht erkennen. Die Erfolgsgeschichten der Mittelschicht präsentiert hingegen *Michael Moore Hates America*. Dieser direkte Vergleich ist allerdings kaum zulässig, da *Roger & Me* bereits 1989 erschien, während *Michael Moore Hates America* erst 16 Jahre später veröffentlicht wurde.

Ein weiterer Vorwurf bezieht sich auf Moores Darstellung, GM habe 30.000 Arbeiter auf einmal entlassen und nicht, wie tatsächlich „nur“ 10.000.¹⁹⁰ Zwar behauptet er nicht explizit, dass alle Entlassungen 1986 stattfanden, allerdings ist aus dem Kontext auch nicht erkennbar, dass die restlichen 20.000 Entlassungen über einen Zeitraum von 10 Jahren stattfanden.

5.1.2.2. Phillip M. Knight

*"Nike chairman, Phil Knight, was named in my book as one of my favorite corporate crooks."*¹⁹¹

Im Gegensatz zu George W. Bush in *Fahrenheit 9/11* und Roger Smith in *Roger & Me* spielt Phillip Knight in *The Big One* keine Hauptrolle. Er steht stellvertretend für alle jene Unternehmensführungskräfte welchen Moore im Film einen Besuch abstatten möchte, aber an den jeweiligen Securities und PR-Leuten scheitert. Er ist der einzige der sich bereit erklärt mit Moore zu sprechen

¹⁸⁹ *Shooting Michael Moore*: Sequenz 3.

¹⁹⁰ Vgl. Larner, Jesse: 2006, S. 80. Vgl. Bullert, B.J.: 1997, S.156. Vgl. *Manufacturing Dissent*: Sequenz 6.

¹⁹¹ *The Big One*: Sequenz 12. Michael Moore (Voice-Over)

und auch der einzige Großunternehmer in der Gesamtheit aller Filme, der sich auf ein Interview einlässt.

Moore führt Knight mittels eines Steckbriefes ein, passend zu Moores Bezeichnung von ihm als Gauner. Nach anfänglichem Small Talk leitet Moore mit der harmlos erscheinenden Frage ob Knight jemals in Indonesien gewesen sei auch schon Knights Entlarvung als gewissenlosen Unternehmer ein. Wie das Publikum bereits vorher von Moore erfahren hat, lässt Nike die meisten Schuhe in Indonesien herstellen – in einem Land, wie Moore betont, dessen Militärregime 20.000 Menschen ermordete und in dem Kinderarbeit Gang und Gebe ist. Trotz Moores Appell an Knights Gewissen scheint dieser sich keiner Schuld bewusst.

Knight: "... I certainly wouldn't, wouldn't approve of any of that sort thing. But basically ... I mean how many people were killed in the culture revolution."

Moore: "How much is enough, you know? How much is enough?"

[...]

Moore: "And if twelve year olds are working in your factories, that's okay for you?"

Knight: "The minimum age is 14."

Moore: "How about 14 then? That doesn't bother you?"

Knight: "No."¹⁹²

Ohne große Mühe gelingt es Moore, dass sich Knight durch seine Aussagen selbst diskreditiert. Behauptet Knight etwa zunächst Amerikaner wären nicht bereit Schuhe zu produzieren, präsentiert Moore ihm und den Zuschauern eine Gruppe Arbeitsloser aus Flint, die mit Freude in einer Nike Fabrik arbeiten würden. Die Arbeitslosen erscheinen engagiert, Knight hingegen verlogen, vor allem da er sich Moores Aufforderung eine Schuhfabrik in Flint zu eröffnen verweigert. Ohne von Knights fehlender Moral abzulenken, versucht Moore ihn auf humoristische Weise doch noch zu überreden. Neben Armdrücken schlägt er auch einen Wettlauf vor. Am Ende des Interviews gelingt es Moore immerhin Knight dazu zu bringen, 10.000 Dollar an Schulen in Flint zu spenden. Allerdings schmälert Moore Knights Spende durch eine zwar scherzhaft

¹⁹² *The Big One*: Sequenz 12.

vorgetragene aber dennoch ernst gemeinte Äußerung: “Jesus, 10 grands. You stop with three billion dollars last year and I got 10 grands out of here.”¹⁹³

5.1.2.3. Weitere Unternehmer

Neben Roger Smith und Phillip Knight präsentiert Moore einen weiteren Geschäftsmann, den Immobilienmakler Peter Solouski. Abgesehen von der immer ausschlaggebenden Kontextsetzung unterscheidet sich die formale Darstellung dieser drei: Während Roger Smith vornehmlich über *Found Footage* und andere Figuren inszeniert wird, kommen Phillip Knight und Peter Solouski in Form von Interviews selbst zu Wort. Allerdings sind die an Knight gerichteten Fragen Teil des Films, während es bei Solouski wirkt als würde er frei erzählen – erzählen von seiner Firma Condor Vulture und von seinen Kunden. Seine Arbeit vergleicht er mit einem Krieg auf dem Schlachtfeld des Kapitalismus.

Solouski: “What we do is tap into data ... and boom, voila! We got 34,000 foreclosures by Bank of America. Gotta love it! ... As we click data it’s giving us the inside into the battlefield. ... Almost like a drone flies over the battleground in Afghanistan or in Pakistan or in Iraq. ... Now people are using the data to be able to go in and try to steal properties. [...] This is straight-up capitalism. ... Everybody’s got this desire to go in there and take advantage of other’s misfortunes.”¹⁹⁴

Seinen Firmennamen Condor Vulture scheint Solouski als eine Allegorie seiner selbst und seiner Kunden gewählt zu haben.

Solouski: “At the end of the day, the only people who are buying are primarily purchaser¹⁹⁵ that we represent, ... which are basically bottom-feeders who are going in there, that have no compassion, no sensitivity. They’re running purely off numbers, they’re coming in all cash and they’re looking to slit any single seller’s throat, regardless of what their situation is.

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ *Capitalism: A Love Story*: Sequenz 2.

¹⁹⁵ Trotz mehrmaligem Anhören und der zu Ratenahme einer Nativ-Speakerin war es mit nicht möglich dieses Wort zu verstehen. Laut der deutschen Übersetzung der DVD spricht Solouski an dieser Stelle von den Käufern, den ich mit „purchaser“ übersetzt habe.

[...] Somebody asked me: 'What's the difference between you and a real vulture?' This is very simple, I don't barfing at myself."¹⁹⁶

Die bedeutendste Allegorie zum Kapitalismus stammt aber aus *Roger & Me*. Im Kontext der alternativen Möglichkeiten in Flint seinen Lebensunterhalt zu bestreiten, zeigt Moore Rhonda Britton alias Bunny Lady, die ihre Hasen je nach Wunsch als Haustier oder Fleisch verkauft. In allen Details präsentiert Moore, wie Britton den Hasen durch Schläge auf den Kopf tötet, ihn an den Hinterläufen auf einen Baum aufhängt, häutet und ausnimmt. Brittons gleichgültiges Gebaren gegenüber den Tieren erinnert an den Umgang von GM mit seinen Mitarbeitern und verweist in weiterer Folge auf den Stellenwert des Einzelnen innerhalb des kapitalistischen Systems, indem der Mensch zur Ware degradiert wird. Moore soll in Anlehnung an diese Szenen sogar überlegt haben, seinen Debütfilm *Pets or Meat* zu nennen. Schlussendlich entschied er sich dann doch für *Roger & Me*, betitelte aber seine 23-minütige Folgedokumentation, in der er nach Flint zurückkehrt, um zu sehen wie sich die Dinge seit seinem Film entwickelt hatten, *Pets or Meat: The Return to Flint*.

Doch Moore zeigt nicht nur auf wie rücksichtslos die Unternehmen agieren. Im Kontext des Irakkrieges präsentiert Moore auch die Scheinheiligkeit der Unternehmen.

Blaine Ober (High Protection Company): "Unfortunately, at least for the near term, we think it's gone be a good situation ... err, a dangerous situation. Good for business, bad for the people."¹⁹⁷

Wie bereits bzgl. der Motivation des Irakkrieges macht sich Moore auch hier den Versprecher für seine Argumentation zu nutzte.

Insbesondere die Verlogenheit von Halliburtons Selbstdarstellung als Unterstützer der amerikanischen Soldaten lässt Moore durch die Kontrastierung mit ihren Vertragsabschlüssen und dem Vergleich zwischen dem Lohn eines Halliburton-Arbeiters und eines Soldaten erkennen: "[...] I make, anywhere, I don't know, between two and three thousand a month. A Halliburton employee

¹⁹⁶ *Capitalism: A love story*: Sequenz 2.

¹⁹⁷ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 10.

out here driving a bus can make all between eight and ten thousand a month. Explain that one to me. For forty hours a week.”¹⁹⁸

Widmet Moore in seinen Filmen einen Großteil der Zeit den diversen Missständen und Übeltätern, so offenbart er doch auch immer wieder, dass es auch anders geht. Sind es bei den Politikern die leuchtenden Beispiele von Franklin Roosevelt, Jimmy Carter und Barack Obama, zeigt er in *Capitalism* die alternative Unternehmensführung von Isthmus Engineering & Manufacturing Co-op und einer kalifornischen Brotfabrik. Diese Firmen orientieren sich weniger am kapitalistischen System als an dem Konzept der Demokratie. Die Mitarbeiter bei Engineering & Manufacturing Co-op sind gleichzeitig die Eigentümer des Unternehmens und in der Brotfabrik erhalten alle Mitarbeiter unabhängig von ihrer Position den gleichen Lohn für ihre Arbeit.¹⁹⁹

5.1.3. Charlton Heston

Charlton Heston ist eine Ausnahme unter Moores Bösewichten. Weder ist er Politiker noch ist er Unternehmer. Allerdings ist er als Westernheld eine kulturelle Ikone und steht als Präsident der National Rifle Association (NRA) synonym für die mächtige amerikanische Waffenlobby, die Moore in *Bowling for Columbine* angreift. Wer sein konkreter Gegner in diesem Film ist, macht Moore auf sehr plastische Weise auch gleich zu Beginn klar. In einer Parallelmontage organisiert Moore einen Filmausschnitt, in dem Heston mit einem Gewehr im Anschlag zu sehen ist, mit Aufnahmen von sich selbst, ebenfalls mit einer Waffe in der Hand. So erscheint es als würden sich Moore und Heston duellieren.²⁰⁰ Moores primärer Vorwurf gegenüber Heston sind dessen Kundgebungen kurz nach dem Amoklauf an der Columbine High School und der Ermordung der sechsjährigen Kayla Rowland. In beiden Fällen kontrastiert Moore Äußerungen von Heston mit den Opfern. Für Aufregung sorgte vor allem Moores Montage im Kontext des Amoklaufs an der Columbine High School. Zunächst präsentiert er eindrucksvoll die Ereignisse des 20. Aprils 1999: Auf der Tonebene sind die

¹⁹⁸ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 10. Found Footage unbekannter Soldat

¹⁹⁹ Vgl. *Capitalism: A Love Story*: Sequenz 10.

²⁰⁰ Vgl. *Bowling for Columbine*: Sequenz 3.

verzweifelten Anrufe der Schüler und ihrer Eltern, sowie auch von Reportern, während des Amoklaufs zu hören. Auf der Bildebene führt Moore das Publikum langsam durch die, von den Vorkommnissen gezeichnete Schule und zeigt Aufnahmen der Überwachungskameras aus der Schule. Darauf folgen Bilder verzweifelter Menschen vor der Schule und die Interviews zweier weinenden Schülerinnen.

Found Footage Schülerin: "We started hearing shots in the hall. ... And then they came in and they told us to get under the desk and we all got to go under the desk. And then ... they started coming in the library and opening fire."

Found Footage Schülerin: "I just started screaming and crying and telling them not to shoot me. And so he shot the girl instead. He shot her in the head in front of me. And he shot the black kid because he was black."

Found Footage Heston: "I have only five words for you: 'From my cold, dead hands.'"²⁰¹

Nach den Äußerungen der Mädchen montiert Moore eine Schwarzblende und lässt dazu Hestons Worte erklingen. Erst mit Moores Kommentar über Hestons Erscheinen zehn Tage nach der Tragödie, wird der Blick auf Heston freigegeben, wie er triumphierend ein Gewehr über seinen Kopf hält.

Found Footage Heston: "Thank you all for coming and thank you for supporting your organization. I also want to applaud your courage in coming here today. I have a message from the mayor Mr. Wellington Webb, the mayor of Denver. ... He sent me this ... and it says: 'Don't come here. We don't want you here.' I say to the mayor, 'This is our country. As Americans, we're free to travel wherever we want in our broad land.' ... Don't come here? We are already here!"²⁰²

Abermals kontrastiert Moore Hestons Rede mit einem Opfer, einem Vater, der bei dem Amoklauf seinen Sohn verloren hat. Den emotionalen Worten von Tom Mause folgen nichtssagende Plattitüden von Heston.

Found Footage Mause: "I am here today ... because my son Daniel would want me to be here today. ... If my son Daniel was not one of the victims ...

²⁰¹ *Bowling for Columbine*: Sequenz 5.

²⁰² Ebd.

he would be here with me today. ... Something is wrong in this country ... when a child ... can grab a gun so easily ... and shoot a bullet ... into the middle of a child's face, as my son experienced. [...]"

Found Footage Heston: "We have work to do, hearts to heal, evil to defeat and a country to unite. We may have differences, yes. And we will again suffer tragedy almost beyond description. But when the sun sets on Denver tonight, and forevermore, let it always set on "we the people", secure in our land of the free and home of the brave. I, for one ... plan to do my part. Thank you."²⁰³

Heston erscheint angesichts der Tragödie und der Verzweiflung der Betroffenen kalt und gefühllos.

Doch wie so oft fällt auch in diesem Fall der Vorwurf, Moore verdrehe durch die Montage bewusst Tatsachen und Zusammenhänge. So fand zwar tatsächlich eine NRA Kundgebung kurz nach dem Amoklauf statt, jedoch stammt nicht die ganze, von Moore gezeigte, Rede Hestons von diesem Treffen. Hestons erster Satz - "From my cold, dead hands." – ist Bestandteil einer anderen Ansprache von einem Jahrestreffen im Mai 2000, also über ein Jahr nach der Tragödie in Columbine. *Michael Moore Hates America* interviewt dazu die Vizepräsidentin der NRA, Sandra S. Foreman, die Moore auch eine Verzerrung der weiteren Rede von Heston vorwirft, weil er angeblich „entlastende“ Fragmente vorenthält:

Found Footage Heston: "And yes NRA-members are surely among the police and fire and SWAT-Team heroes, who risked their lives to rescue the students of Columbine. ... Don't come here? We are already here. ... This community is our home. Every community in America is our home."²⁰⁴

Auch Moores Vorhaltung, dass Heston überhaupt so kurz nach der Tragödie aufgetaucht ist, lässt *Michael Moore Hates America* nicht gelten. Laut Hardy war es keine spontane Kundgebung, sondern ein lang geplantes Jahrestreffen, das aus rechtlichen Gründen nicht mehr abgesagt werden konnte.

Narrativer Höhepunkt in *Bowling for Columbine* ist schließlich Moores Interview mit Heston am Ende des Films. In diesem rekapituliert Moore mehr oder

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ *Michael Moore Hates America*: Sequenz 6.

weniger alle Themen, die er davor angesprochen hat – den privaten Waffenbesitz, warum Amerika eine so hohe Mordrate im Unterschied etwa zu Kanada hat, Hestons Kundgebungen in Columbine und Flint kurz nach den Tragödien. Den privaten Waffenbesitz führt Moore anhand von Hestons Beispiel ad absurdum:

Moore: "I assume you have guns in the house here?" – Heston: "Indeed I do." – [...] – Moore: "So you have it for protection?" – Heston: "Yeah. Sure." – Moore: "Have you ever been a victim of crime?" – Heston: "No. No." – Moore: "Never been assaulted or ...?" – Heston: "No." – Moore: "No violence toward you, but you have guns in the house?" – Heston: "Loaded." – [...] – Moore: "Okay, but why, why do you need it for self-defense?" – Heston: "I don't." – Moore: "Yeah, you've never been a victim of crime, you haven't been assaulted here, you hadn't been ..." – Heston: "That's true."²⁰⁵

Moores beharrliche Nachfragen führen dazu, dass sich Heston im Verlauf des Interviews selbst widerspricht. Behauptet er zunächst seine Waffen dienen ihm zum Selbstschutz, bestreitet er genau dies nur wenige Sekunden später. Als Begründung für die hohe Mordrate gibt Heston die blutige Geschichte Amerikas und die gemischte Ethnizität an – beides Argumente, die Moore bereits im Vorfeld widerlegt hat – und die Heston lächerlich erscheinen lassen, vor allem als er behauptet Deutschland hätte eine weniger brutale Vergangenheit als Amerika. Mit der Zeit wirkt Heston immer konfuser und verliert bei Moores Frage, ob er sich bei den Menschen in Flint und Columbine für sein Erscheinen entschuldigen will, schließlich die Fassung und möchte das Interview offensichtlich beenden.²⁰⁶ Ohne darauf Rücksicht zu nehmen folgt Moore Heston mit einem Foto von Kayla. Genau diese Rücksichtslosigkeit brachte Moore auch einige Kritik ein, insbesondere bzgl. Hestons Alter und Geisteszustand zum Zeitpunkt des Interviews²⁰⁷, die jedoch an Moore abprallte:

"Just before the film was released in America, he went on TV and announced that he had been told that he had Alzheimer-like symptoms. He doesn't have Alzheimer's but he might get it. And then he went out on the

²⁰⁵ *Bowling for Columbine*: Sequenz 12.

²⁰⁶ Er steht von seinem Stuhl auf und reicht Moore die Hand.

²⁰⁷ Vgl. *Manufacturing Dissent*: Sequenz 8. John Pierson. Vgl. *Michael Moore Hates America*: Sequenz 6. Penn Jillette.

campaign trail for two or three weeks, 12 to 15 cities, campaigning for Senate and House candidates to make sure that Bush had control of the House and Senate. And he's in pre-production on his next movie. [...] I don't know why anybody would feel sorry for a guy who leads the most powerful lobby group in the US and whose sole purpose is to make sure that people can have as many guns as they want to have and fire as many bullets as the guns can possibly fire. These people are insane and they have to be stopped.”²⁰⁸

Vielmehr hat er mit dem Interview genau das erreicht was er wollte, denn es ging Moore nicht darum einen Schuldigen für die Gewalttaten zu finden, sondern um die Entmystifizierung einer symbolischen Ikone.

Moore: “The majority of the country, you know, wants gun control. But they're able to, you know, to play this kind of bully role. And in my film, you know, instead of being afraid of the big, bad Wizard of Oz, we're sort of pulling the curtain back a bit and revealing that it's not a big, bad Wizard of Oz; it's just a man, and he's a bit frightened himself and frightened of me, in the sense that he, you know, runs away, right in the middle of the interview.”²⁰⁹

5.1.4. Die feine Gesellschaft

Nicht nur Einzelpersonen geraten in Moores Fadenkreuz. Auch die sogenannte „bessere Gesellschaft“ ist immer wieder Ziel von Moores Kritik. In *Capitalism* präsentiert er sie als Ausbeuter, die ihren Reichtum der Übervorteilung einfacher Leute verdanken.

Moore (Voice-Over): “After bilking trillions from the American public by reprocessing their homes, bankrupting them when they got sick and convincing them to invest their earnings and pensions in the casino known as the stock market, the rich decided to make one last heist and as their 30

²⁰⁸ Andrew Collins: Michael Moore (11.11.2002). URL: <http://www.theguardian.com/film/2002/nov/11/usforeignpolicy.guardianinterviewsatbfisouthbank> (04.05.2014).

²⁰⁹ Amy Goodman: Michael Moore on Gun Violence & “Bowling for Columbine” (23.07.2012). URL: http://www.democracynow.org/blog/2012/7/23/from_the_archives_michael_moore_on_gun_violence_bowling_for_columbine (10.5.2014).

yearlong party might be coming to an end ... take as much of the silverware with them as they could.”²¹⁰

Durch die Kombination von Bild- und Tonebene vergleicht Moore die Vermögenden mit gefräßigen Hunden. Zu seinem Kommentar – “The wealthier please that so many people have brought in to the American Dream ... while they, the rich, had no intention of ever sharing it with anyone.”²¹¹ – zeigt er die Großaufnahme eines Golden Retrievers, der einen Knochen auf seiner Schnauze liegen hat, diesen mit Schwung hoch wirft und mit einem einzigen Bissen verschlingt.

Doch bereits in *Roger & Me* hat sich Moore der besseren Gesellschaft gewidmet. Im Unterschied zu der allgemeinen Beschreibung in *Capitalism* fokussiert Moore in seinem Debütfilm auf konkrete Personen, die er durch die Kontrastierung mit den Arbeitslosen und den von Räumungen betroffenen Familien, charakterisiert. Besonders bezeichnend ist Moores Inszenierung der Great Gatsby Party, die im Film einer Hausräumung voraus geht. Moore präsentiert zunächst Aufnahmen des weitläufigen Anwesens auf dem sich die Elite von Flint versammelt hat und gerade ein Polospiel stattfindet, begleitet von einem typisch ironischen Kommentar, der die Anwesenden einerseits mit GM verknüpft und andererseits in Kontrast zu den entlassenen GM-Arbeitern und den von Räumungen betroffenen Familien setzt: “[...] the more fortunate in Flint were holding their annual Great Gatsby Party at the home of one of GM’s founding families. ... To show that they weren’t totally insensitive to the plight of others they hired local people to be human statues at the party.”²¹² Im weiteren Verlauf der Szene interviewt Moore einige der Gäste und fragt sie unter anderem nach den guten Seiten von Flint. Obwohl diese nur entsprechend Moores Frage antworten, erscheinen sie durch die Kontextsetzung äußerst selbstbezogen und unsensibel. Im Prinzip ist an ihrer Begeisterung für Hockey und Ballett nichts falsch, aber angesichts von Menschen, die nicht wissen wie sie ihre Miete bezahlen sollen und Gefahr laufen samt ihrer Kinder auf der Straße zu landen, klingt es wie Hohn. Doch diese Inszenierung hatte für Moore ein gerichtliches Nachspiel. Denn einer der Gäste, Larry Stecco, der in der

²¹⁰ *Capitalism: A Love Story*: Sequenz 12.

²¹¹ *Capitalism: A Love Story*: Sequenz 10.

²¹² *Roger & Me*: Sequenz 4.

ganzen Szene nur fünf Sätze spricht²¹³, verklagte Moore erfolgreich²¹⁴, weil er ihn in einem falschen Licht erscheinen ließe.

Stecco: „Im Film sehe ich aus wie ein Volltrottel, der über Hockey und Ballett brabbelt, aber eigentlich unterhielten wir uns darüber, wie es ist, in Flint Kinder großzuziehen. Ich sagte, dass Flint zwar gerade schwierige Zeiten erlebte, der Ort aber immer noch ganz gut ist, um mit der Familie hier zu leben. Moore hat das Ganze dann so geschnitten, dass ich und die Party rassistisch rüberkommen. Es gab auf der Party sowohl afroamerikanische als auch weiße Schauspieler, die engagiert worden waren, um in historischen Kostümen zu posieren, aber Moore zeigt im Film nur die schwarzen Schauspieler, was die Szene nach Ausbeutung von Schwarzen aussehen lässt.“²¹⁵

Steccos Anwalt vertrat weitere, allerdings erfolglose, Klagen gegen Moore. Darunter auch jene von zwei Schauspielern, die auf der Great Gatsby Party Statuen spielten. Sie fühlten sich von Moore diskreditiert, da seine Darstellung fälschlicherweise impliziere sie wären zur damaligen Zeit arbeitslos gewesen.²¹⁶

5.2. Opfer

Moore widmet sich in jedem seiner Filme nicht nur einem speziellen Schurken bzw. einem System, sondern auch einer speziellen Opfergruppe. In *Roger & Me* und *Capitalism* sind das die Arbeiter und die Opfer der Räumungen. In *Bowling for Columbine* geht Moore auf die Opfer der Waffen ein, in *Fahrenheit 9/11* und *Slacker Uprising* auf die Opfer des Krieges und der Angstpolitik von Bush. *Sicko* wendet sich den Versicherten zu, die trotzdem keine ausreichende Versorgung bekommen. Übergeordnet sind es jedoch immer Leidtragende des Kapitalismus. Tendenziell stehen weniger die Opfer als die jeweils verantwortlichen Schurken im Vordergrund.

²¹³ *Roger & Me*: Sequenz 4. Moore

²¹⁴ Vgl. Larner, Jesse, 2006, S. 90. Vgl. Bullert, B. J.: 1997: S. 167. Von den geforderten 200.000 Dollar erhielt Stecco allerdings nur 6.250 Dollar.

²¹⁵ Larner, Jesse, 2006: S.89 Larners Darstellung, dass Stecco offensichtlich betrunken war und die ganze Zeit über seine großartige, privilegierte Welt gesprochen hat, möchte ich mich an dieser Stelle allerdings nicht anschließen.

²¹⁶ Vgl. Bullert, B. J.: 1997: S. 167.

5.2.1. Arbeiter und Räumungsoffer

Die Arbeiter in *Roger & Me* stehen immer im Kontext der Darstellung von Roger Smith. Entweder sie äußern ihre, nicht gerade schmeichelhafte Meinung über Smith oder Moore zeigt durch sie welche, wenig erbaulichen Möglichkeiten – wie etwa als Gefängniswärter auf ehemalige Kollegen aufzupassen oder sein Blut zu verkaufen – es in Flint sonst noch gibt um seinen Lebensunterhalt zu verdienen. In jedem Fall unterstützt die Inszenierung der Arbeiter Moores Argumentation gegen Smith. Gleiches gilt für die Familien, deren Delogierung Moore beiwohnt. Die Räumungen sind stets kontrastierend zu Smith, seinem Stellvertreter Tom Kay oder der besseren Gesellschaft, der auch Smith angehört, montiert. Dennoch gewinnt das Publikum einen etwas persönlicheren Einblick als bei den Arbeitern, weil Moore einen Blick in ihre Häuser gewährt. Immer wieder bleibt die Kamera auf kleinen Details der Einrichtung hängen. Auch um den Unterschied zwischen den ärmlichen Verhältnissen der Bewohner und den im Verhältnis prunkvoll anmutenden Gebäuden zu verdeutlichen, die Moore bei seiner Suche nach Smith aufsucht. Eine eigenständige Rolle übernehmen aber sowohl die Arbeiter als auch die von der Delogierung betroffenen Familien nicht. So gibt es kein einziges ernstzunehmendes Interview zu ihrer Situation. Doch ein Porträt der Opfer war auch nicht Moores Intention:

Moore: "I didn't want to make another 'Dying Steeltown' documentary with all the clichés about how horrible it is to be unemployed. I think everyone knows it's rough not to have money. So I decided that this film would not have a single shot of an unemployment line. I wanted the images you don't see on the 6 o'clock news. I wanted the ugly underpinnings of our economic system exposed. And I wanted to tell a somewhat offbeat, funny story about what the richest company in the world has done to its hometown."²¹⁷

Prinzipiell ist an dieser Intention nichts auszusetzen, allerdings sieht Jim Musselman den Grund, der seiner Meinung nach apathischen Darstellung der Einwohner Flints, in Moores Bedürfnis sich selbst als Kämpfer für die

²¹⁷ Bullert, B. J.: 1997, S. 152. Michael Moore in eine Interview der Zeitung *Detroit News* am 11. September 1989.

Schwachen in den Vordergrund zu stellen. Während Moore in *Roger & Me* den Eindruck erweckt es hätte kaum Gegenwehr gegen die GM-Entlassungen gegeben, berichtet Musselman in *Manufacturing Dissent* von dem Engagement der Gewerkschaft, der Bürgerbewegung und des Verbraucherschutzanwaltes Ralph Nader, für den Musselman arbeitet. Laut Grünefeld ist dieses fehlende Engagement „im Großen“ aber genau das was Moore an den Arbeitern kritisiert. Dennoch widerspricht sie dem Vorwurf Moore stelle die Arbeiter – die Räumungsoffer lässt sie unerwähnt – nur als passive Opfer dar. In Moores Präsentation der verschiedenen anderen Jobmöglichkeiten in Flint, sieht Grünefeld Moores Anerkennung für den Willen der Arbeiter ihre prekäre Situation selbst zu bewältigen.²¹⁸ Diese Interpretation hat durchaus ihre Berechtigung, doch manifestieren sich darin auch der katastrophale wirtschaftliche Zustand Flints und die Hoffnungslosigkeit auf Besserung als Anklage gegen Smith, Tom Kay und die bessere Gesellschaft – Smith, der verantwortlich ist für die Entlassungen und den Zustand der Stadt, Kay, der die Entlassungen rechtfertigt, die bessere Gesellschaft, welche für die Situation der Arbeitslosen kein Verständnis zeigt und ihnen unterstellt nur faul zu sein.

In *The Big One* und *Capitalism* verlagert sich das Verhältnis etwas. Beide Filme fokussieren nicht mehr ausschließlich auf einen bestimmten Gegner, sodass mehr Raum für die Leidtragenden bleibt. In *The Big One* interviewt Moore einige Mitarbeiter von PayDay, die demnächst entlassen werden sollen. Moore rückt dabei die vorbildliche Arbeitseinstellung der Mitarbeiter und ihre Leistungen in den Mittelpunkt, verweist aber trotzdem auf das rücksichtslose Verhalten des Unternehmens. Die Arbeiter und Räumungsoffer nehmen das Verhalten der Unternehmen und der Banken auch nicht mehr so einfach hin wie in *Roger & Me*, sondern widersetzen sich dem System. Die Mitarbeiter der Borders Group stellen sich auf die Hinterbeine um eine Gewerkschaft zu organisieren, die Arbeiter von Republic Windows & Doors veranstalten einen Sitzstreik²¹⁹ und Familie Traudy verhindert mit Hilfe ihrer Nachbarn erfolgreich die Räumung ihres Hauses²²⁰.

²¹⁸ Vgl. Grünefeld, Verena: 2009, S.94/95.

²¹⁹ Vgl. *Capitalism: A Love Story*: Sequenz 13.

²²⁰ Ebd.

5.2.2. Opfer der Waffen

„Der Film tritt wirklich ein für die Opfer, und ich glaube, wer ihn gesehen hat, wird tief bewegt sein von dem, was die Opfer der Verbrechen tun und was sie zu sagen haben. Nicht so sehr über die NRA als vielmehr darüber, was mit Menschen in diesem Land geschieht.“²²¹

Die Opfer der Waffen sind zunächst die Schüler der Columbine High School und ihre Familien. Im Besonderen stellt Moore Richard Castaldo und Mark Taylor vor. Durch ihre Einführung, in der Moore von ihren Verletzungen spricht, werden sie eindeutig als Opfer identifiziert.²²² Mark und Richard treten aber auch als Moores Komplizen bei seiner Aktion gegen Kmart auf, von dem viele Kugeln des Amoklaufs stammen. Ihr Ziel ist es den Verkauf der 9mm Munition einstellen zu lassen. Moore steht zwar im Vordergrund der Aktion, allerdings kommen auch Mark und Taylor zu Wort. Ihre Inszenierung als Opfer steht aber immer im Fokus. Im Gespräch mit Mary Lorencz, PR-Direktorin von Kmart, erzählt Moore von Richards und Marks Verwundungen. Mark zeigt die Narben auf seinem Rücken und beim Betreten der Kmart Zentrale fängt die Kamera überdeutlich die Beschwerlichkeit ein, die es Richard bereitet mit seinem Rollstuhl die wenigen Stufen zu bewältigen. Die Verletzungen setzt Moore bewusst in Szene und gibt das auch unumwunden zu: “And I just thought, if the people running Kmart could see these boys, one of them in a wheelchair, that somehow it would trigger something inside them, that they would, you know, just be moved to the point where they would want to do the right thing [...]”²²³ Doch Mark und Richard sind nicht nur Opfer eines Amoklaufs. Denn Columbine ist für Moore nicht nur die Tat zweier Jugendlicher, oder die Folge eines Lebens in einer Gemeinde, in welcher der Rüstungskonzern Lockheed Martin zu den größten Arbeitgebern zählt und dessen Raketen “in the middle of the night, while the children of Columbine are asleep”²²⁴ durch die Straßen von Littleton transportiert werden, sondern es ist die Verurteilung der amerikanischen

²²¹ Larner, Jesse: 2006, S. 118: Art Busch, Ankläger im Fall Kayla Rowland, über Bowling for Columbine

²²² Vgl. *Bowling for Columbine*: Sequenz 11.

²²³ Amy Goodman: From the DN! Archives: Michael Moore on Gun Violence in the U.S. and His Documentary "Bowling for Columbine" (18.04.2007). URL: http://www.democracynow.org/2007/4/18/from_the_dn_archives_michael_moore (10.5.2014).

²²⁴ *Bowling for Columbine*: Sequenz 3.

Gesellschaft – einer Gesellschaft, in der ein Bundesstaat seinen Bürgern den privaten Waffenbesitz nicht nur erlaubt, sondern sogar ein Gesetz erlässt, dass sie dazu auffordert und in der auch ein blinder Mensch eine „love affair“ mit seinen Waffen hat. Einer Gesellschaft also, die ihre Probleme mit Gewalt löst, wie die vorangegangene Präsentation der kriegerischen Interventionen der USA zeigt. Was Moore durch Montage und Kontextsetzung impliziert, fasst Mark in zwei Sätzen zusammen: “The kids at Columbine had to pay a penalty. We paid a penalty that day ... for this nation, the way we look at it.”²²⁵

Diese Strafe zahlten auch die sechsjährige Kayla Rowland und ihre Familie. Doch nicht sie stehen im Mittelpunkt, sondern der gleichaltrige Junge, der sie erschossen hat, sowie seine Mutter Tamarla Owens. Moore thematisiert zwar die Vorgänge dieses Tages aus der Perspektive der Schuldirektorin, doch wird der Junge nicht als Übeltäter dargestellt. In einem Interview mit dem Polizisten Michael Caldwell, zu dem der Junge nach der Tat gebracht wurde, präsentiert Moore einen typischen Sechsjährigen, der für Caldwell ein Bild seiner Familie zeichnet. Vielmehr sind er und seine Mutter Opfer der sozialen Ungerechtigkeit in Amerika. Eine soziale Ungerechtigkeit, die arme schwarze Mütter im Rahmen des staatlichen „Welfare-To-Work-Program“ dazu zwingt, ihre Kinder den ganzen Tag alleine zu lassen, um ihr Auskommen zu sichern.

Moore (Voice-Over): “This is the bus that she was forced to ride every day in order to work off the welfare money the state had given her. ... She and many others from Flint who were poor would make the 80-miles round trip every day from Flint to Auburn Hills in Oakland County, one of the wealthiest areas in the country. ... Tarmala would leave early in the morning and return late at night, rarely seeing her young children.”

Sheriff Robert Pickell: “What’s the point in doing that? Where does the state benefit? Where does Flint and Genesee County benefit from that? We have a child dead. I think that may be part, part of the problem. We drove the one parent out.”²²⁶

Durch die Interviews mit einem Mann, der jeden Tag den gleichen Bus wie Tarmala Owens nimmt und einem ihrer Arbeitskollegen zeichnet Moore das Bild

²²⁵ *Bowling for Columbine*: Sequenz 11.

²²⁶ *Bowling for Columbine*: Sequenz 9.

einer fleißigen Frau mit zwei Jobs, die ihr Bestes versucht und trotzdem scheitert.

Moore (Voice-Over): "Even though Tarmala worked up to 70 hours a week at these two jobs in the mall, she did not earn enough to pay her rent, and one week before the shooting was told by her landlord that he was evicting her. ... With nowhere to go, and not wanting to take her two children out of school, she asked her brother if they could stay with him for a few weeks. It was there that Tarmala's son found a small 32-calibre gun and took it to school. ... Tarmala did not see him take the gun to school because she was on a state bus to go serve drinks and make fudge for rich people."²²⁷

5.2.3. Opfer des Krieges

5.2.3.1. Soldaten

Ein immer wiederkehrender Vorwurf gegenüber Moore ist seine angebliche Schwarz-Weiß-Malerei. In Bezug auf Täter und Opfer ist dies durchaus zutreffend, doch die Soldaten in *Fahrenheit 9/11* stellt Moore differenzierter dar. Sie sind nicht die Bösen. Das ist Bush. Aber sie sind auch nicht nur Opfer. Das sind die Iraker. Moore montiert etliche Aussagen von Soldaten, die ganz unterschiedliche Charaktere zeigen. Vielleicht auch unterschiedliche Methoden mit den traumatischen Erlebnissen umzugehen.

Manche Soldaten scheint der Krieg und die Opfer nicht im Geringsten zu berühren. Sie erzählen von dem Lied, dass sie am liebsten hören wenn sie in den Kampf ziehen.

Found Footage Soldat: "This is the one we listen to the most, this is the one we travel, when we kill the enemy, Drowning Pool, *Let the Bodies Hit the Floor*, is just fitting for the job we were doing."

Found Footage Soldat: "We picked, uh ... *The Roof Is on Fire*, because, uh, basically it symbolized Baghdad being on fire, and uh, at the time we wanted it to burn to get Saddam and his regime out. ... *The roof, the roof*,

²²⁷ Ebd.

the roof is on fire, we don't need no water, let the motherfucker burn, burn motherfucker, burn ..."²²⁸

Dazwischen schneidet Moore diverses *Found Footage*, das zeigt was die Soldaten anrichten während sie ihren Lieblingssong hören: Einen verletzten Jungen, der sich offensichtlich in die Hose gemacht hat; das brennende Bagdad; einen Mann der inmitten einer Ruine in einem Fotoalbum blättert. Angesichts dieser Bilder klingen die Äußerungen der Soldaten unmenschlich, während die Soldaten selbst jedoch weniger skrupellos als unreflektiert erscheinen – oder verständnislos, weil sie an diesen Krieg, an ihre Mission glauben.

Found Footage Soldat: "To have these people shoot at us, kill us, blow us up, whatever means they can, and, I don't understand it, we're trying to help these people and it seems they don't want our help, 'get out of here', but the minute something goes wrong with them, 'oh, why weren't you here? Why didn't you do this?' You know, it's ... I hate this country."²²⁹

Andere Soldaten wiederum haben offensichtlich mit den grausamen Bildern des Krieges zu kämpfen.

Found Footage Soldat: "We called in with some artillery and some napalm and things like that; some innocent women and children got hit. We met them on the road and they had little girls with noses blown off and ... and, uh, and like husbands carrying their dead wives and things like that. That was extremely difficult to deal with [...]"

Found Footage Soldat: "You know, you ... you ... I feel that a part of your soul is destroyed in taking another life. And yeah, that statement is very true. You cannot kill someone without killing a part of yourself."²³⁰

Doch Soldaten werden nicht nur im Krieg selbst zu Opfern – wie Bilder von verletzten und toten Soldaten zeigen –, sondern, sofern sie diesen überleben, auch durch die Kürzungen der diversen Unterstützungen und die mangelnde Versorgung in ihrem eigenen Land. So montiert Moore Interviews mit verehrten Soldaten und der Aussage von Jim McDermott: "They say they're

²²⁸ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 7.

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Ebd.

not going to leave any veterans behind, but they're leaving all kinds of veterans behind."²³¹

Moore's Darstellung der Soldaten wurde in allen hier behandelten Moore-kritischen Filmen beanstandet. Die schwerwiegendsten Vorwürfe erhebt *Fahrenheit 9/11*.

Voice-Of-God-Sprecher: "Michael Moore says he supports our troops. ... Then why does he make it look like they're all brutal, savage thugs in Fahrenheit 9/11? [...] Why does he make it look like they're terrorizing civilians? Why does he make it look like they're ignorant teenagers drunk on blood and Heavy Metal? And why does he make it look like they all question the mission?"²³²

Moore zeigt tatsächlich Soldaten, die sich gerne Heavy Metal anhören wenn sie in den Kampf ziehen, sowie Soldaten, die sich über einen gefesselten und am Boden liegenden Iraker lustig machen oder Fotos mit Gefangenen machen, die einen Sack über dem Kopf haben. Doch er stellt die Soldaten hier nicht als Monster dar. Vielmehr versucht er das Verhalten der Soldaten zu erklären und kommentiert die Szene: "Immoral behavior breeds immoral behavior. ... When a president commits the immoral act of sending otherwise good kids to war based on a lie, this is what you get."²³³ Außerdem präsentiert er ebenso Soldaten, die Mitgefühl für die zivile Bevölkerung haben. Auch der Vorwurf Moore stelle es so dar als würden alle Soldaten die Mission anzweifeln, entspricht nicht den Tatsachen. Zwar äußern sich einige Soldaten teilweise kritisch über die Art der Kriegsführung, doch die Mission selbst stellt nur ein Bruchteil in Frage.²³⁴ Doch *Fahrenheit 9/11* geht sogar noch weiter und suggeriert, Moore sehe die Soldaten als Feind an, indem auf Thomas Hardys Frage, wen Moore als Feind ansieht, das Bild eines Soldaten folgt. Moore's Kritik gilt jedoch dem Krieg selbst und damit auch Bush, nicht aber den Soldaten: "They serve so that we don't have to. They offer to give up their lives so that we can be free. It is, remarkably, their gift to us."²³⁵ Ähnlich äußert sich Moore auch in *Slacker*

²³¹ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 9.

²³² *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 11.

²³³ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 9.

²³⁴ Vgl. *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 9. Explizit kritisiert etwa Abdul Henderson die Mission.

²³⁵ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 12.

Uprising: “Is there a greater gift any human can give another human to be willing to sacrifice their own life so that the rest can live?”²³⁶ Trotz solcher Statements behauptet auch *Manufacturing Dissent* vielen Soldaten wäre es lieber gewesen nicht in *Fahrenheit 9/11* vorgekommen zu sein. Das mag stimmen, überprüfbar ist es jedoch nicht. Zumal alle im Rahmen dieser Arbeit analysierten Moore-kritischen Filme nur einen einzigen Soldaten präsentieren, der tatsächlich in *Fahrenheit 9/11* gezeigt wurde und sich dazu geäußert hat: Sargent Peter Damon, einer der interviewten Soldaten im Walter Reed Army Medical Hospital.²³⁷ Im Prinzip wiederholen sich seine Vorwürfe in allen vier Filmen. Er kritisiert, dass Moore ihn nie getroffen, nie um sein Einverständnis gebeten hat.²³⁸ Damon ist stolz auf seinen Einsatz im Irak und war sich des Risikos bewusst.²³⁹ Weder fühle er sich von der Regierung im Stich gelassen, noch bräuchte Moore für ihn zu sprechen.²⁴⁰ Für Damon hat Moore die Soldaten entehrt und sie als Narren dargestellt, die nicht wussten auf was sie sich einlassen.²⁴¹

Richtig ist, dass Moore nicht für Damon sprechen kann. Doch auch Damon kann nicht für alle Soldaten sprechen. Moore hat in *Fahrenheit 9/11* jedenfalls ein wesentlich differenzierteres Bild der amerikanischen Soldaten entworfen als die hier behandelten Moore-kritischen Filme, indem er verschiedene Stimmen zu Wort kommen hat lassen anstatt nur einer²⁴². Deutlich homogener zeigen sich die Soldaten in *Slacker Uprising*, welche sich alle gegen den Krieg und gegen Bush aussprechen. Allerdings fanden ihre Auftritte im Rahmen der Wahlkampftour Moores gegen Bush statt. In diesem Kontext wären Soldaten als Fürsprecher des Krieges und Bushs – die es zweifellos auch gibt – kontraproduktiv.

²³⁶ *Slacker Uprising*: Sequenz 7.

²³⁷ Vgl. *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 9.

²³⁸ Vgl. *Shooting Michael Moore*: Sequenz 7.

²³⁹ Vgl. *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 11.

²⁴⁰ Vgl. *Michael Moore Hates America*: Sequenz 10.

²⁴¹ Vgl. Ebd.

²⁴² *Fahrenheit 9/11* hat zwar fünf weitere Soldaten interviewt. Diese waren in ihren Aussagen allerdings sehr homogen.

5.2.3.2. Familien der Soldaten – Lila und Howard Lipscomb

Moore zeigt in *Fahrenheit 9/11* nicht nur das Leid der irakischen Bevölkerung, die grauenhafte Situation der Soldaten, sondern auch das Unglück einer Familie, die ihren Sohn verliert. Lila Lipscomb berichtet darüber, wie die ganze Familie die Berichterstattung im Fernsehen verfolgt hat, in der Hoffnung einen Blick auf ihren Sohn, Bruder, Onkel und Schwager Michael zu erhaschen, wie sie die Nachricht von seinem Tod erhält und zusammenbricht. Inmitten ihrer Familie liest Lila schließlich den letzten Brief ihres Sohnes Michael vor, der beim Abschuss eines Black Hawk im Irak ums Leben kam. Moore lässt das Publikum an der persönlichen Tragödie von Lilas Familie teilhaben. Dabei verzichtet er auf Musik und lässt alleine Lilas, immer wieder brechende Stimme und die Bilder von ihr und Michaels restlicher Familie wirken. Doch Lila steht nicht nur für das Schicksal tausender Mütter, sondern sie ist sozusagen auch Moores Trumpf – eine gläubige und durch und durch patriotische Frau, deren Familienmitglieder bereits seit Generationen für die Verteidigung Amerikas im Dienste des amerikanischen Militärs stehen, und die jeden Tag die amerikanische Flagge vor ihrem Haus aufhängt.

Lipscomb: "I'm an extremely proud American. I think I'm probably more proud than the average Joe. When I put my flag out, I can't allow it to touch the ground, because I know the lives that were lost and the blood that was shed so that I could be here and have a flag."²⁴³

Doch nun ändert Lila, die vorher vom Militär geschwärmt und für die Anti-Kriegs-Demonstranten kein Verständnis hatte, ihre Meinung, schließt sich Moore an und verurteilt Bush für den Krieg im Irak.

Moore ist sich bewusst, dass diese Kritik nicht so wirkungsvoll gewesen wäre, wenn sie jemand geäußert hätte, der sich von Anfang an gegen den Krieg oder gegen Bush ausgesprochen hätte. Deshalb fragmentiert er ihr Interview in drei Teile, die an unterschiedlichen Stellen eingefügt werden. Da das Publikum Lila in den ersten beiden Abschnitten bereits als gottesfürchtige und stolze Amerikanerin kennenlernt, besteht nicht die Gefahr, dass ihre Kritik an Bush und dem Irakkrieg als Anti-Amerikanismus aufgefasst wird.

²⁴³ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 8.

Doch eine Frage, die sich aufdrängt und im Film nicht beantwortet wird, ist: Warum ändert Lila ihre Meinung? Ist es der Tod ihres Sohnes? Oder haben sie neue Informationen umgestimmt?

Larner wirft Moore in Bezug auf die Darstellung der Opfer des Krieges Demagogie vor, da er durch die Darstellung menschlichen Leides die Frage nach der Notwendigkeit des Krieges beseitigt.²⁴⁴ Würde Moore in *Fahrenheit 9/11* nur auf die Leidtragenden des Krieges fokussieren wäre das Argument verständlich, doch beschäftigt Moore sich eben auch mit den Gründen für den Irakkrieg – ob man seiner Interpretation nun zustimmt oder nicht.

5.2.4. Versicherte/Nicht-Versicherte

In *Sicko* sind die ersten fünf Sequenzen fast ausschließlich den Opfern des amerikanischen Gesundheitssystems gewidmet, die Moore für sich selbst sprechen lässt. Raffiniert präsentiert Moore zunächst Adam und Rick, die sich beide verletzt haben. Doch wie Moore betont geht es in *Sicko* nicht um Adam und auch nicht um Rick. Denn Adam und Rick sind nicht versichert. Nein, in diesem Film geht es um jene Glücklichen die eine Versicherung haben und den amerikanischen Traum leben. Dass dem nicht so ist und dass sich ihre Schwierigkeiten gar nicht so sehr von Adams und Ricks Problemen unterscheiden, zeigt Moore im weiteren Verlauf des Films. So verweigern Versicherungen notwendige Therapien – wie in den Fällen von Laurel, Maria, Carolyn und Diane – oder die Bezahlung bereits erfolgter Behandlungen – wie bei Laura Burnham und Tarsha Harris. Oder die Kosten sind trotz Versicherung so hoch, dass die Menschen ihre Häuser verlieren – wie Donna und Larry Smith – und nicht in den wohlverdienten Ruhestand gehen können so wie Frank Cardil. Sie alle sind Opfer des desolaten amerikanischen Gesundheitssystems und den profitgierigen Versicherungen und doch wirken die meisten nicht wie Opfer. Die Betroffenen erzählen ihre Geschichte oftmals kurz und knapp wie Anekdoten. Durch den kurzweiligen Schnitt, temporeiche Musik und seine ironisch-sarkastischen Kommentare schafft es Moore eine eigentlich

²⁴⁴ Vgl. Larner, Jesse: 2006, S. 189.

deprimierende Thematik dem Publikum auf unterhaltsame Weise näher zu bringen.

Moore (Voice-Over): "Maria has Blue Shield ... and Diane Horizon BlueCorss. BCS insures Laurel ... and Carloyn has CIGNA. ... And it's a good thing that they're all fully covered." – Laurel: "It ended up being diagnosed with peritoneum cancer." – Maria: "brain tumor" – Caroline: "breast cancer" – Diane: "brain tumor on the right temporal lobe" – Moore (Voice-Over): "Because they were insured they got the red carpet treatment at the doctor's office." – Maria: "She requested for me to see a neurologist." – Diane: "The way they were go to tread it, was to remove it." – Laurel: "Surgery was scheduled for December 9." – Caroline: "There is a test that you can take that will show whether or not you actually will benefit from chemo." – Moore (Voice-Over): "Oh, they're got their treatment alright. But not before battling with their insurance companies." – Laurel: "They were investigating whether or not this was a pre-existing condition." – Maria: "It's not medically necessary." – Carolyn: "They claim that it's experimental." – Diane: "We don't consider that life-threatening." – Moore (Voice-Over): "Diane died from her non-life-threatening tumor. Laurel's cancer now spread all her body. Her experimental test proof, that Carolyn needs a chemo. ... While vacation in Japan Maria became ill and got the MRT that Blue Shield of California had refused to approve. ... The doctors in Japan told her that she had a brain tumor. Blue Shield had said repeatedly she didn't had a tumor. ... That's when she said: 'Well, I'm pretty sure I have a lawyer.'"²⁴⁵

Doch *Sicko* hat auch ernste Augenblicke, etwa wenn Moore Donna und Larry Smith bei ihrem Umzug in das Haus ihrer Tochter begleitet. Denn obwohl sie versichert sind, können sie sich ihr Haus aufgrund der hohen Arzt- und Medikamentenkosten nicht mehr leisten. Diese Szene verdeutlicht, dass dieses Gesundheitssystem jeden zum Opfer machen kann:

Moore (Voice-Over): "It wasn't supposed to end up like this for Larry and Donna. ... They both had good jobs. ... She was a newspaper editor ... and he was a union machinist. They raised six kids who all went to fine schools

²⁴⁵ *Sicko*: Sequenz 3.

like the University of Chicago. ... But Larry had a heart attack ... and then another one ... and then another one.”²⁴⁶

Auch Julie Pierce ist ein Opfer der skrupellosen Versicherungsunternehmen. Ihr Mann starb an Nierenkrebs, obwohl er durch eine Organspende seiner Brüder vielleicht gerettet hätte werden können. Im Unterschied zu den eher erheiternd gestalteten Szenen sind Kommentar und Musik stark reduziert. Neben Julies Stimme erklingt nur manchmal leise und berührende Hintergrundmusik. Das Bild konzentriert sich auf Julie oder diverse Fotos und Videos von ihrem Mann Tracy mit der Familie.

Einer der emotionalsten und auch schockierendsten Szenen – nicht nur in *Sicko* – ist Moores Präsentation einer alten Dame, die von einem Krankenhaus einfach auf die Straße gesetzt wurde, weil sie ihre Krankenhausrechnung nicht bezahlen konnte. Zu leiser, trauriger Musik zeigt Moore die Bilder einer Überwachungskamera auf welchen die Frau, nur mit einem Krankenhaushemd bekleidet, vor einem Obdachlosenheim aus einem Waagen geworfen wird und völlig verwirrt auf der Straße umherwandert. Ihre Bewegungen wirken langsam und abgehackt. Der Verzicht auf harte Schnitte und jeglichen Kommentar für mehr als eine Minute, sowie die ruhige Musik verleihen dieser Passage eine eigentümliche Eindringlichkeit.

Solche Szenen sind zwar immer im Zusammenhang mit der Darstellung des amerikanischen Gesundheitssystems bzw. der Versicherungen zu sehen, dennoch stehen sie auch für sich allein. Sie dienen nicht der unmittelbaren Kontrastierung mit den Verantwortlichen, sondern zeigen das Leid der Betroffenen. Ohne Frage haben diese Szenen aber auch eine stärkere emotionale Wirkung im Sinne von Moores Intention als die kurzweiligen Präsentationen der teilweise kuriosen Erfahrungen einzelner sozialer Akteure.²⁴⁷

²⁴⁶ *Sicko*: Sequenz 2.

²⁴⁷ Vgl. *Sicko*: Sequenz 2. Die Versicherung von Laura Burnham verlangte z.B. das Geld für die Fahrt im Rettungswaagen nach einem Autounfall zurück, weil sie sich diese nicht vorher genehmigen hat lassen. Die Versicherung von Doug Noe wollte nur für ein Hörimplantat aufkommen, obwohl seine Tochter auf beiden Ohren taub ist.

5.3. Handlanger

In Moores Filmen finden sich soziale Akteure, die durch ihre berufliche Tätigkeit zwar beteiligt sind an den Vergehen des jeweiligen Systems, aber von Moore nicht als Verantwortliche inszeniert werden, sondern als kleine „Rädchen im System“. Diese möchte ich im Folgenden als individuelle Handlanger bezeichnen, da Moore auch die amerikanischen Medien als Handlanger darstellt, deren Verantwortung jedoch wesentlich schwerer wiegt.

5.3.1. Individuelle Handlanger

Individuelle Handlanger agieren nie für eine bestimmte Person, sondern innerhalb eines bestimmten Systems, das sie kritisieren. Inbegriffen in diese Kritik ist immer eine Auseinandersetzung mit der eigenen Rolle. In *Sicko* interviewt Moore Becky Malke, Mitarbeiterin einer Krankenversicherung und Dr. Linda Peeno, ehemalige medizinische Gutachterin bei Humana. Beide Interviews unterstützen Moores Darstellung der Versicherungen als rein profitorientierte Unternehmen ohne Gewissen. Dr. Peeno sagt sogar vor dem US Kongress aus:

“I’m here primarily today to make a public confession. [...] At all my work I had one primary duty and that was to use my medical expertise to the financial benefit of the organization which I worked. ... And I was told repeatedly that I was not denied care, I was simply denied payment. I know how manage cares mar and kills patients. So I’m here to tell you about the dirty work of manage cares and I’m haunted by the thousand piece of paper which I have written the deadly word ‘denied’.”²⁴⁸

Auch Lee Einer hat für verschiedene Versicherungen gearbeitet – als „Killer“. Denn sein Job bestand darin, mit allen Mitteln dafür zu sorgen, dass die Versicherungen im Schadensfall nicht zahlen müssen.

Lee: “We’re gonna go after this like it’s a murder case. [...] They’re supposed to be fair and even-handed but with an insurance company it’s their frigging money! So it’s not unintentional, it’s not a mistake, it’s not an

²⁴⁸ *Sicko*: Sequenz 5.

oversight, you're not slipping through the cracks. Somebody made that crack and swept you towards it. And the intent is to maximize profits. ... Looking back, I don't know that I killed anybody. Did I do harm in people's lives? Yeah. ... Hell, yeah. ... I haven't worked for insurance companies for a long time and I don't think that really serves to atone for my participation at that mess."²⁴⁹

Während in *Sicko* die Aussagen der Handlanger von Reue gekennzeichnet sind, sieht Deputy Sheriff Fred Ross, der in *Roger & Me* die Räumungen durchführt, seine Rolle pragmatisch.

Ross: "I treat a person the way I would like to be treated. You know, like I explain to them that ... I got a job to do. The court issued the order, not me. If you can make peace with your landlord, good. You know, if you can't, you've got a problem."²⁵⁰

Doch auch Ross ist nicht kritiklos gegenüber dem System für das er arbeitet:

Ross: "We're doing more evictions, more repossessions and everything way behind, trying to catch up. A lot of these people bought school clothes and didn't pay the rent. The system's got to change because if they didn't have enough money to pay rent and buy clothes they're in trouble, anyway."²⁵¹

Im Unterschied zu den anderen Handlanger interviewt Moore Ross nicht im privaten Bereich, sondern begleitet ihn bei den Räumungen und zeigt welcher Arbeit er Tag für Tag nachgeht. Außerdem ist sein Auftritt nicht auf eine Sequenz begrenzt, da Moore die Räumungen immer wieder zu Roger Smith in Kontrast setzt. Damit wird seine Rolle als Handlanger am deutlichsten.

Obwohl die Handlanger immer Teil des Systems sind bzw. waren, das Moore kritisiert, diskreditiert er sie weder durch Kontextsetzung, noch durch Musik oder Kommentar. Einzige Ausnahme ist Bob Fineburgh, Ex-Manager bei Countrywide und zuständig für vergünstigte Konditionen für VIPs. Fineburghs

²⁴⁹ *Sicko*: Sequenz 4.

²⁵⁰ *Roger & Me*: Sequenz 4.

²⁵¹ *Roger & Me*: Sequenz 10.

Interview folgt auf die Räumung von Donnas und Randys Farm, die Moore als Raub bezeichnet.

Moore (Voice-Over): "This is Bob Fineburgh. ... He handled all the VIP loans for Countrywide, the nation's largest mortgage company. ... Although Countrywide mainly specializes in outrageously high interest loans for low-income people, Bob's job was to take care of some of the country's top political leaders."²⁵²

Zwar bezieht sich Moores Anschuldigung hauptsächlich auf das Gebaren der Bank, allerdings fragt er auch Fineburgh ob er je das Gefühl gehabt hat jemanden zu bestechen. Fineburghs Antwort erinnert an den Pragmatismus von Ross:

Fineburgh: "I don't feel like I was bribe anybody, no. I just was doing my job. [...] So it was a kind of flattering situation, but I don't feel like I did anything wrong at all. And if I didn't do it somebody else would do it."²⁵³

Fineburghs Schuldlosigkeit wird durch das Interview von William Black jedoch in Zweifel gezogen: "The FBI says that 80% of the mortgage fraud losses are introduced by lender personnel."²⁵⁴

5.3.2. Medien

Moore präsentiert die Medien in erster Linie als Handlanger der Politik. Statt ihre verfassungsrechtliche Aufgabe zu erfüllen und als Vertreter des Volkes zu agieren, stellen sie sich in den Dienst von George W. Bushs Politik. In keinem anderen Film macht Moore das so deutlich wie in *Slacker Uprising*.

Moore: "The propaganda that exists appears every night on the nightly news, night after night after night before this war started. There were weapons of mass destruction. Saddam has some to do with 9/11. And all of you on TV, flying over the screen as you told this misstatements and this untruth to the American people. You know how much we were propagandized by the Bush administration ... and by our mainstream

²⁵² *Capitalism: A Love Story*: Sequenz 11.

²⁵³ Ebd.

²⁵⁴ Ebd.

national media, over and over and over again. What if you done your real job?”²⁵⁵

Moore ist der Überzeugung, dass der Irakkrieg ohne die Täuschung seitens der Bush-Regierung und der Medien keine Zustimmung beim amerikanischen Volk gefunden hätte. Doch nicht nur im Kontext des Irakkrieges konstatiert Moore ein Versagen der Medien. Schon bei der Amtseinssetzung von Bush wären die Medien ihrer demokratischen Verantwortung nicht nachgekommen. Statt die Machtausübung der Politik, in diesem Fall von Bush und seiner Familie, zu kontrollieren, ergaben sich die Medien einem Mann – dem Sprecher bei FOX News Channel und Cousin von Bush, der entgegen vorigen Meldungen von NBC News, CBS News und CNN News nicht Gore, sondern Bush als Wahlsieger bekanntgab. Den darauffolgenden Widerruf von NBC, alle anderen Sender hätten einen Fehler gemacht, kommentiert Moore lakonisch: “All of a sudden, the other networks said: ‘Hey! If FOX said it, it must be true!”²⁵⁶

Konkret und filmübergreifend stellt Moore die Medien auch als Helfer bei Bushs Angstpolitik dar. Dabei bedient er sich stets einer Kombination aus diversen Medienberichten über teilweise abstruse Gefahren und der Bestätigung durch Zeugen der Anklage. Zur Verdeutlichung ein Beispiel aus *Fahrenheit 9/11*:

FOX News: “We’ve got an unusual terror warning from the Feds to tell you about. FOX News has obtained an FBI bulletin that warns terrorists could use pen guns, just like in James Bond, filled with poison, as weapons.” – NBC: “Good evening everyone, America is on high alert tonight, just four days before Christmas.” – CNN: “... a possible terror threat.” – CBS: “As bad as or worse than 9/11.” – CBS: “But where? How? There’s nothing specific to report.” – ABC: “Be on the lookout for model airplanes, packed with explosives.” – FOX News: “The FBI is warning ferries may be considered particularly at risk for hijacking.” – Reporter: “Could these cattle be a target for terrorists?”²⁵⁷

Dazwischen montiert Moore zweimal ein Bild von Osama bin Laden und lässt dazu einen markerschütternden Schrei ertönen. Am Ende des *Short Cut* zeigt

²⁵⁵ *Slacker Uprising*: Sequenz 6.

²⁵⁶ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 1.

²⁵⁷ *Fahrenheit 9/11*: Sequenz 6.

Moore Kühe auf einer Weide und fügt das Muhen einer Kuh hinzu. Darauf folgt zur Bestätigung ein Interview mit dem Psychologen und Politiker Jim McDermott.

Moore: "Fear works." – McDermott: "Fear does work, yes. You can make people do anything if they're afraid." – Moore: "And how do you make them afraid?" – McDermott: "Well, you make them afraid by creating an aura of endless threat. They played us like an organ."²⁵⁸

Die Darstellung in *Bowling for Columbine* unterscheidet sich nur dadurch, dass Moore längere Ausschnitte zeigt und diese auch kommentiert.

Die Bedeutung die Moore den Medien zumisst ist enorm und zeigt sich in Moores Definition seiner Filme:

"My movie exists to counter the managed manufactured news which is essentially a propaganda arm of the Bush administration. My movies are the anti-propaganda. The only thing sad about that is that people have to pay eight or nine dollars to come to a movie theater, get a babysitter, to learn things they should be giving for free sitting on the couch and eating Tostitos."²⁵⁹

Um Moores Darstellung der Medien ins rechte Licht zu rücken, ist es unabdingbar sich kurz mit dem amerikanischen Mediensystem im Kontext der Politik auseinanderzusetzen.

Exkurs:

„Die polarisierte amerikanische Gesellschaft, mit der ohnmächtigen Zorneswut des linksliberalen, demokratischen Amerika auf die bigotten Konservativen auf der einen Seite und der aggressiv-polemischen Rechten, die im Stakkato ihre demagogischen Sinnfetzen abfeuert, auf der anderen, bildet Moores natürlichen Referenzrahmen. Er ist nicht verstehbar ohne die schrille Hysterie der Erzkonservativen in den elektronischen Medien [...]“²⁶⁰

²⁵⁸ Ebd.

²⁵⁹ *Slacker Uprising*: Sequenz 6.

²⁶⁰ Misik, Robert: *Genial dagegen. Kritisches Denken von Marx bis Michael Moore*, Berlin 2005, hier: S.53.

Die Verknüpfung von Politik und Medien hat – nicht nur – in Amerika eine lange Tradition. Mit dem Wahlkampf von Dwight Eisenhower 1952 eroberte die Politik das Fernsehen und benutzte es fortan als Plattform politischer Meinungsbildung.²⁶¹ Diese Funktionalisierung des Fernsehens machten sich im Laufe der Geschichte sowohl die republikanische als auch die demokratische Partei zunutze. Allerdings leitete der überragende Sieg des Demokraten Lyndon Johnson über den Republikaner Barry Goldwater in der Präsidentschaftswahl von 1964 einen Rechtsruck der Medien ein. Denn damit sich solch eine Niederlage nicht wiederholte, erhöhten die konservativen Kräfte der USA ihre Medienpräsenz. Durch das Telekommunikationsgesetzes von 1996 kam es nicht wie beabsichtigt zu einer Verstärkung des Wettbewerbs, sondern zu Unternehmenszusammenschlüssen, wodurch die konservativen Kräfte in den Medien zusätzlich gestärkt wurden. Weitere Unterstützung bekommt die konservative Seite von rechtsgerichteten Instituten, die ihre „Experten“ in den Medien platzieren. Hinzu kam noch die Aufhebung der Fairness Doktrine 1987 im Zuge von Reagans Deregulierungspolitik, die eine ausgewogene und faire Berichterstattung sicherstellen sollte. Die Grundforderung der Fairness Doktrine spiegelt sich im Auftrag des öffentlichen Fernsehens wieder, der in der Präsentation kontroverser Themen und der Einbeziehung von Stimmen und Meinungen, die außerhalb des etablierten Konsenses liegen, besteht. Dennoch bildet der öffentliche-rechtliche Rundfunk keine Ausnahme. Wiederholt war das Public Broadcasting System, wie es in Amerika heißt, politischer Einflussnahme ausgesetzt. 1972 sah Präsident Nixon die, für die Koordination des Public Broadcastings zuständige, Corporation for Public Broadcasting (CPB) als Quelle vieler Probleme. Sie sei zu einem „focal point of control and a center of power“²⁶² geworden. Um das zu unterbinden dezentralisierte er die Organisation und verlagerte die Macht von den Hauptsitzen in New York und Washington D.C. auf die lokalen, eher konservativen Stationen. Darauf folgte die Abdankung einer Reihe von Demokraten in Schlüsselpositionen, die durch konservative Republikaner ersetzt wurden. 1973 beschloss der Vorstand allzu kontroverse Programme nicht mehr zu senden. Ähnlich erging es dem Public

²⁶¹ Vgl. Ralph J. Pool: Das amerikanische Fernsehen, in: Christoph Decker (Hg.): *Visuelle Kulturen der USA. Zur Geschichte von Malerei, Fotografie, Film, Fernsehen und Neuen Medien in Amerika*, Bielefeld 2010, S.239-300, hier: S.262.

²⁶² Bullert, B. J.: 1997, S.18.

Broadcasting Service (PBS), Distributor des öffentlich-rechtlichen Fernsehens, dessen Vorstand den lokalen Stationen mehr Kontrolle gab. 1981 versuchte Präsident Reagan zwar erfolglos die staatliche Finanzierung von PBS zu beenden, aber dennoch kam es zu finanziellen Einbußen. Dadurch war PBS verstärkt auf private Investoren angewiesen und musste das Programm mehr an die Wünsche des Mittelklasse-Publikums anpassen. Barry Chase, Vize-Präsident für Nachrichten und Public Affairs beschrieb das politische Klima als repressiv: "There was a widespread fear that if the system were too troublesome, it could be shut down completely"²⁶³. Die Journalisten hätten aus ihren Erfahrungen gelernt: "one programmer's journalistic responsibility is another programmer's timidity"²⁶⁴. Angesichts dessen ist es nicht verwunderlich, dass die Mehrzahl der PBS-Programme zwischen 1985 und 1993 ohne Kontroversen auskamen.

Die Bush-Regierung soll sich darüber hinaus „verdeckter Propaganda“ bedient haben. Neben der Bezahlung von Journalisten, geht es auch um nachgestellte und politisch eingefärbte Nachrichtenmeldungen.²⁶⁵ Im Vorfeld und auch während des Irakkrieges waren solche Methoden jedoch gar nicht notwendig:

„Die Konformität mit der politischen Linie der Bush-Regierung wurde nicht als Belastung, Beeinträchtigung oder gar Manipulation empfunden. Stattdessen schwenkten die Medien, wie viele Bürger erfüllt vom Gemeinschaftsgefühl und der Erinnerung an das kürzliche Trauma, unter dem viel publizierten Motto *America Strikes Back* begeistert die Nationalfähnchen. Das führte zu einer Art Selbstzensur der Medien, auf die sich die Regierung verlassen konnte.“²⁶⁶

In Anbetracht dessen verwundert Moores generelle Darstellung der Medien als Handlanger Bushs nicht sonderlich. Allerdings setzt Moore die Medien auch gegen die Bösewichte im Allgemeinen und gegen Bush im Speziellen ein. Meist bildet das keinen Widerspruch zu Moores Präsentation der Medien, etwa wenn er Bushs gegensätzliche Aussagen über die Bedrohung durch Saddam Hussein mittels Nachrichtenmeldungen kontrastiert. Gelegentlich führt Moore jedoch auch Medienberichte vor, welche seine Interpretation der Medien als

²⁶³ Bullert, B. J.: 1997, S.19.

²⁶⁴ Bullert, B. J.: 1997, S.21.

²⁶⁵ Vgl. Larner, Jesse: 2006, S.152.

²⁶⁶ Grünefeld, Verena: 2009, S.204.

Propagandamaschinerie der Bush-Regierung relativiert. Insbesondere gilt das für das ABC-Interview mit Richard Clarke, Chef der Terrorabwehr unter Bush, in *Fahrenheit 9/11*, das Zweifel an Bushs wahrer Motivation für die Kriege in Afghanistan und im Irak weckt. Das veranschaulicht Moores teilweise recht eindimensionale Illustrierung der Medien, auch wenn die amerikanischen Medien durchaus konservativ dominiert sind.

5.4. Zeugen

5.4.1. Zeugen mit Expertenstatus

Expertenstatus meint in diesem Kontext, dass Moore diese Zeugen aufgrund ihres Berufs, ihres Wissens interviewt. Zeugen mit Expertenstatus können in zwei Gruppen eingeteilt werden. Erstens unterstützende Zeugen, die Moores Argumentation bestätigen bzw. stützen und sich gegen eine Person oder ein bestimmtes System richten. Zweitens Zeugen des Vergleichs, d.h. sie kommen aus oder leben in einem Land, dessen System, als positiver Vergleich dem jeweiligen amerikanischen System gegenüber gestellt wird.

Unterstützenden Zeugen verleiht Moore oft einen relativ hohen Grad an Autorität. Ihre Aussagen werden niemals hinterfragt oder emotionalisiert. Ihr Expertenstatus und ihre Autorität begründet sich auch durch die Einführung in Form ihres Namens²⁶⁷ und ihrer Tätigkeit, sowie der Bedeutung ihrer Äußerungen für die jeweiligen Argumentationsstrategien. In *Bowling for Columbine* interviewt Moore etwa Barry Glassner, auf dessen Buch *The Culture of Fear: Why Americans Are Afraid of the Wrong Things* sich Moores These, dass sich Politik und Medien einer Angst-Propaganda bedienen um ihre eigenen Interessen durchzusetzen, stützt. In *Fahrenheit 9/11* interviewt Moore die Journalisten und Autoren Craig Unger²⁶⁸ (*House of Bush, House of Saud*), Dan Briody (*The Halliburton Agenda, The Iron Triangle: Inside the Secret World of the Carlyle Group*) und Jim Moore, um die geschäftlichen Verflechtungen der Bush Familie, den Saudis und der bin Laden Familie zu untermauern, auf welchen Moores gesamte Argumentation gegen Bush basiert. In *Capitalism*

²⁶⁷ Nicht alle sozialen AkteurInnen werden mit ihrem Namen eingeführt.

²⁶⁸ Craig Unger schrieb für *The New Yorker*, *Vanity Fair* und das *Esquire Magazine* über George H. W. Bush und George W. Bush.

erklärt Prof. William Black, ehemaliges Mitglied der Bankenaufsicht, wie es zur Bankenkrise in den USA kam²⁶⁹ und wer davon profitiert²⁷⁰ hat. Allen gemein ist, dass sich ihre Aussagen nicht nur auf kurze vereinzelte Statements beschränken, sondern dass sie innerhalb einer gewissen Thematik immer wieder zu Wort kommen.

In *Sicko* finden sich keine unterstützenden Zeugen, weil das amerikanische Gesundheitssystem neben Moores Kommentar ausschließlich über die Opfer eben dieses Systems dargestellt wird. Die Gesundheitssysteme der anderen Länder präsentieren vor allem Zeugen des Vergleichs. Abgesehen von Tony Benn, einem englischen Politiker, dienen Ärzten als unterstützende Zeugen. Das längste und raffinierteste Interview führt Moore mit einem namentlich nicht genannten, englischen Arzt. Zunächst betont Moore durch sich wiederholende Verständnisfragen, dass es sich hier um einen Arzt handelt, der in einem staatlichen Krankenhaus arbeitet und daher vom Staat bezahlt wird. Durch weitere Fragen verdeutlicht Moore den Unterschied zum amerikanischen Gesundheitssystem – weder werden Patienten abgelehnt, noch müssen sich Ärzte mit Versicherungsfragen befassen. Sodann greift Moore das bereits zuvor thematisierte amerikanische Vorurteil auf, demzufolge staatliche Ärzte schlecht bezahlt werden, indem er den Arzt zu seinem Lebensstil in Form von „umgekehrten“ Suggestivfragen befragt. Denn Moore will nicht wie üblich eine Bestätigung der in der Frage angelegten Antwortrichtung, sondern eine Verneinung.

Moore: “So you working for the government [...] you probably use public transportation?” – Arzt: “No so I have, I have a car that I using.” – Moore: “A little beater? ...You live in a kind of ruff part of town, or...?” – Arzt: “Äh ...I mean ... I live in a terrific part of town, that’s called Greenwich. ... It’s, it’s a lovely house. It’s, it’s a three storage house.” – Moore: “How many other families have to live in that house with you?” – Arzt: “So we would life... that’s four bedrooms for my wife and my son ... It’s just the three of us.”²⁷¹

Durch diese „umgekehrten“ Suggestivfragen und die dazu präsentierten Bilder von dem durchaus ansehnlichen Haus und Auto des Arztes, macht Moore die

²⁶⁹ Vgl. *Capitalism: A Love Story*: Sequenz 11.

²⁷⁰ Vgl. *Capitalism: A Love Story*: Sequenz 12.

²⁷¹ *Sicko*: Sequenz 8.

Lächerlichkeit, des von Politik und American Medical Association (AMA) heraufbeschworenem Schreckensgespenst eines sozialisierten Gesundheitssystems deutlich. Gleichzeitig stellt er die AMA als raffgierig dar.

Moore: "So doctors in America do not have to fear ... ähm ... having a universal health care?" – Arzt: "No I think, if you want to have ... two or three million dollar homes and four or five nice cars and six or seven nice televisions ... then maybe yeah, you need to practice somewhere you can earn that. But I think we live comfortably here. And London is an expensive city. But I think we live very comfortably." – Moore: "And you got by okay on the million-dollar-home, the Audi and the flat-screen TV?" – Arzt lacht: "Yeah, we coping with those."²⁷²

5.4.2. Zeugen ohne Expertenstatus

Zeugen ohne Expertenstatus sind als Privatpersonen von Bedeutung. Nicht ihre berufliche Eignung, sondern das was sie repräsentieren, ihre persönlichen Eindrücke und Erlebnisse sind von Interesse. Im Gegensatz zu Experten legitimieren sie sich im Sinne des „erlebenden Subjekts“ über ihre Erfahrung aus erster Hand, sind aber keine Opfer. Auch diese Gruppe kann in zwei Unterkategorien unterteilt werden – in menschliche Beweise und in ZeugInnen des Vergleichs.

Anders als bei jenen Zeugen des Vergleichs die der Gruppe der Zeugen mit Expertenstatus zuzurechnen sind, werden hier nicht Systeme sondern persönliche Erfahrungen von Menschen, die aus einem anderen Land kommen bzw. leben, gegenübergestellt. Bestes Beispiel hierfür ist der direkte Vergleich zweier ähnlicher Geschichten durch die aufeinanderfolgende Montage in *Sicko*. Karena erzählt wie ihre kleine Tochter krank wurde und durch die rasche Behandlung im Spital überlebte. Ganz im Gegensatz zu Dawnelle Keys Tochter, die an ähnlichen Symptomen litt aber starb, weil ihre Krankenversicherung nur die Behandlung in einem firmeneigenen Krankenhaus bewilligte. Der ausschlaggebende Unterschied dabei? Karena lebt in Frankreich, während Dawnelle in Amerika zuhause ist. Doch nicht immer ist die Gegenüberstellung der Erfahrungen zweier verschiedener Personen zur

²⁷² Ebd.

Kontrastierung erforderlich. Im Interview mit dem Kanadier Larry Godfrey ergibt sich der Unterschied – hervorgehoben durch wiederholtes Nachfragen Moores – zwischen amerikanischem und kanadischem Gesundheitssystem im Verlauf des Gesprächs.

Larry: “I could hear a noise and, and feel a pain and a tendon snapped of this bone here that, that holds the bicep in place. So this biceps muscle was released like on elastic in it. It end it up here at my chest.” – [...] – Larry: “I wasn’t too worried because I had out-of-country insurance but when he told me it was 23 or 24.000 then I, I ...” – Moore: “24.000?” – Larry: “Dollars. Yes.” – Moore: “So if you had stayed in the United States it would cost you 24.000 dollars?” – Larry: “24.000 dollars, yes.” – Moore: “And instead you went back to Canada ...” – Larry: “Yeah.” – Moore: “... and, and Canada paid your total expenses.” – Larry: “Everything.” – Moore: “Paid for the operation.” – Larry: “Yes.” – Moore: “And it cost you ...” – Larry: “Nothing.” – Moore: “Zero?” – Larry: “Zero.”²⁷³

In *Bowling for Columbine* wiederum ergibt sich eine indirekte Kontrastierung, die sich erst im größeren Zusammenhang des Filmes offenbart. Moore präsentiert zunächst Amerika als waffenverrücktes Land (Sequenz 3) und die Amerikaner als Volk, das in beständiger Angst lebt (Sequenz 7). In Sequenz 8 widmet sich Moore schließlich Kanada und zeigt erstens, dass Kanadier zwar ebenso viele Waffen besitzen wie Amerikaner, aber dort weit nicht so viele Menschen erschossen werden und zweitens, dass Kanadier im Vergleich zu Amerikanern geradezu furchtlos sind.²⁷⁴

Menschliche Beweise ähneln gemäß ihrer Funktion den unterstützenden Zeugen. Allerdings bestätigt nicht ihre Aussage Moores Argumentation, sondern sie selbst, sozusagen als Resultat, der von Moore kritisieren Gegebenheiten. In *Bowling for Columbine* montiert Moore die Interviews mit James Nichols, den Mitgliedern der Michigan Miliz und den beiden ehemaligen Columbine Schülern DJ und Brent im Kontext seiner Darstellung von Michigan als Paradies für Waffenliebhaber. Anhand der Michigan Miliz-Szene zeigt Moore, dass privater Waffenbesitz, selbst eines M-16 Sturmgewehres – quer durch alle Gesellschaftsschichten nichts Außergewöhnliches ist.

²⁷³ *Sicko*: Sequenz 7.

²⁷⁴ Moore befragt mehrere Leute in einem Waffenclub, einer Bar und einem Lokal. Anschließend geht er von Tür zu Tür, um zu überprüfen ob es tatsächlich stimmt, dass Kanadier ihre Türen nicht abschließen.

Mitglied 1: "This is an American tradition. It's an American responsibility to be armed. If you're not armed, you're not responsible. Who's gonna defend your kids? The cops? The federal government?" – [...] – Mitglied 2: "Pretty much. We're all normal people. We all have regular jobs, professions and this is what we do on our own time." – Moore: "What kind of job do you have?" – Mitglied 2: "I am draughtsman." – [...] – Mitglied 3: "Unemployed right now." – [...] – Frank: "I work for a heat-treading company. I drive a truck for." – Mitglied 1: "I am a real-estate negotiator."²⁷⁵

Hier wird deutlich, welche bedeutende Stellung das Recht auf privaten Waffenbesitz innerhalb der amerikanischen Kultur innehat. Mit James Nichols präsentiert Moore – so könnte man formulieren – ein Argument für eine Einschränkung dieses Rechts.

Nichols: "If the people find out how they've been ripped off and ... and enslaved in this country by the government, by the powers to be ... they will revolt with anger. With merciless anger. There'll be blood running in the streets. When the government turns tyrannical, it is your duty to overthrow it." – Moore: "Why not, why not use Gandhi's way? He didn't have any guns and he beat the British Empire." – Nichols: "I'm not familiar with that."²⁷⁶

Brent und DJ verdeutlichen wiederum, dass nicht nur die Amokläufer von Columbine Zugang zu Waffen haben und gewaltbereite Tendenzen aufweisen. Während DJ zugibt eine Rohrbombe gebastelt zu haben und deshalb auf einer Liste potentiell bedrohlicher Schüler vermerkt ist, wurde Brent für ein Jahr von der Schule suspendiert, weil er einen Mitschüler mit einer Waffe bedroht hat.

Moore: "What kind of gun?" – Brent: "9mm. ... I could have made a mess of that situation." – Moore: "Could have been worst?" – Brent: "Could have been a lot worst." – Moore: "You could have been Eric Harris." – Brent: "I could have been."²⁷⁷

Moore geht es hier weniger darum die Probleme Einzelner aufzuzeigen, als vielmehr deutlich zu machen, dass die amerikanische Gesellschaft als Ganzes ein Problem hat.

²⁷⁵ *Bowling for Columbine*: Sequenz 3.

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ *Bowling for Columbine*: Sequenz 3.

Zeugen die als menschliche Beweise fungieren unterstützen zwar die Argumentation Moores, jedoch sind sie im Gegensatz zu allen anderen Zeugen der Anklage auch Teil dessen was Moore kritisiert. Daher bedient sich Moore teilweise diskreditierender Methoden. Während etwa ein Mitglied der Michigan Miliz erklärt, sie seien keine Extremisten oder Fundamentalisten, sondern nur besorgte Bürger, zeigt Moore wie die Männer mit ihren Waffen in der Nacht über ein leeres Feld schleichen. Das Bild widerspricht freilich nicht der Aussage, dennoch wirkt es grotesk. Im Fall von James Nichols lässt Moore dessen letzten Satz ins Leere laufen und verzichtet auch auf einen Kommentar: "Well, there are wackos out there."²⁷⁸ In Anbetracht seiner vorherigen Aussagen könnte bei so manchem der Eindruck entstehen, dass auch Nichols einer dieser Spinner ist. Im Interview mit DJ insistiert Moore beharrlich, als dieser ausweichend auf Moores Frage antwortet, warum er auf der Liste potentiell bedrohlicher Schüler steht.

Moore: "And you were number two on the list?" – DJ: "I was, I was pretty much second or third on the list, yeah." – Moore: "Why is that?" – Moore: "Because the whole fact is ... like I said, it is just that this town really gets people down." – Moore: "But why they single you out?" – DJ: "Because I, I was a troubled kid and, you know ..." – Moore: "You had troubles in school?" – DJ: "Oh yeah." – Moore: "But why did they put you at number two on their list, after Columbine, of the students that could be a threat? ... Come on. There must be a reason."²⁷⁹

5.5. Prominente

Moore bedient sich in vielen seiner Filme unterschiedlicher Prominenter aus dem Showbiz. Von Film zu Film differieren ihre Funktion und ihre Darstellung, allerdings präsentiert Moore die Stars immer über *Found Footage* ihre jeweiligen Werke.

In *Roger & Me* interviewt Moore die Berühmtheiten von Flint – Anita Bryant, Pat Boone und Bob Eubanks. Boones und Bryants Einführung ist mit einem gewissen Sarkasmus von Moore verbunden. "Things could be worse, and there

²⁷⁸ *Bowling for Columbine*: Sequenz 3.

²⁷⁹ Ebd.

was much to be thankful for, like the Star Theatre of Flint funded with GM money to provide entertainment and escape during Flint's hard times." Auf der einen Seite die Entlassungen und Räumungen für die Moore GM verantwortlich macht, auf der anderen Seite GMs Werbegesichter Pat Boone und Anita Bryant, die außer Lobeshymnen auf die Auftritte im Star Theatre, nur Plattitüden und wenig hilfreiche Ratschläge für die Einwohner Flints übrig haben.

Bryant: "Go forward and be positive about life. Don't feel regretful or guilty about the past, or worry about the future."

Boone: "Flint is bedrock America. And people who don't quit or give up. And they know that they've been lots of good times in the past, and there's more äh of good, productive time ahead."²⁸⁰

Boone oder – wie Moore ihn nennt – Mr. Chevrolet legt noch nach: "And folks wind up saying: 'It was the best thing that ever happened to me when my job at the plant phased out. I was only gonna go so far at the plant. Now I've got my own business, whatever it is.'" Durch ihre Aussagen wirken Bryant und Boone realitätsfern und gedankenlos, so als ob sie die Situation der Einwohner Flints nicht wirklich tangieren würde.

Bob Eubanks gastiert mit seiner Show *Newlywed Games* in seiner Heimatstadt und soll ebenso wie Boone und Bryant die Einwohner Flints von ihrer Misere ablenken. Im Gegensatz zu Boone und Bryant steht Eubanks jedoch nicht für GM. Sein Auftritt dient eher der Belustigung zwischendurch.

Während Rick Nielson in *The Big One* nur Aufputz ist, führt Moore mit Matt Stone, dem Miterfinder von South Park, und Marilyn Manson in *Bowling for Columbine* ernsthafte Interviews. Stone ging auf die Columbine High School und berichtet wie Schüler in Amerika unter Druck gesetzt werden, indem ihnen Angst eingejagt wird.²⁸¹ Marilyn Manson und seine Musik wurden hingegen von diversen Medien für den Amoklauf mitverantwortlich gemacht. Manson zeigt sich in diesem Interview von seiner ernsthaften Seite und was er sagt wirkt äußerst durchdacht. Ganz im Gegensatz zu den Schmähreden eines Demonstranten, die Moore parallel montiert.

²⁸⁰ *Roger & Me*: Sequenz 8.

²⁸¹ Vgl. *Bowling for Columbine*: Sequenz 6.

Manson: "When I was a kid growing up, music was the escape. That's the only thing that ... had no judgments, you know. You put on a record and it's not gonna yell at you for dressing the way you do. It's gonna make you feel better about it."

Found Footage Demonstrant: "Some will be so brash to ask if we believe that all who hear Manson tomorrow night will go out and commit violent acts. The answer is no. But does everybody who watches a Lexus ad go and buy a Lexus? No, but a few do."

Manson: "I definitely can see why they would pick me because I think it's easy to throw my face on a TV, because I am, in the end, a poster boy for fear. Because I represent what everyone is afraid of. Because I do and say what I want."

Found Footage Demonstrant: "Marilyn Manson can walk into our town and promote hate, violence, suicide, death, drug use and Columbine-like-behavior."²⁸²

Mansons Interview unterstützt Moores Argumentation außerdem in zweifacher Hinsicht. Erstens indem er dem Präsidenten – einem Präsident, der Länder bombardiert um Probleme zu lösen – einen weitaus größeren Einfluss zugesteht als sich selbst und zweitens weil er Moores zentrales Thema zur Sprache bringt, nämlich die Manipulation der Menschen durch Angst. Ähnlich gelagert ist auch der Auftritt von Wally Shawn in *Capitalism*. Zwar wird er als Schauspieler eingeführt, wichtiger für das Interview ist allerdings sein Geschichte und Politik Studium. Seine Rolle entspricht weniger der eines Prominenten als der eines Experten.

Slacker Uprising weist die höchste Prominentendichte auf – Joan Baez, Steve Earl, Robert Ellis, R.E.M., Tom Morello, Viggo Mortensen, Roseanne Barr und Anti-Flag. Dabei handelt es sich um durchgehend politisch engagierte Stars, die sich teilweise auch explizit gegen George W. Bush wenden. Das Album der Politpunk-Band Anti-Flag *The Terror State* bezog etwa klar Stellung gegen die Bush Regierung. Steve Earle ist bekannt für seine sozialkritischen Lieder und sprach sich auch gegen den Irakkrieg aus. Eddie Vedder, Frontmann der Grungeband Pearl Jam, unterstützte im Jahr 2000, ebenso wie Moore, den Wahlkampf von Ralph Nader. Sie alle stehen Moore auf seiner Slacker Uprising Tour zur Seite, sei es durch Ansprachen oder durch die Präsentation von

²⁸² Ebd.

sozialkritischen Liedern, wie *Rich Man's War* von Steve Earle. Auf Moores „Wahlkampftournee“ dienen diese Prominenten der Mobilisierung der Wähler. Im Film ist die Auswahl jener prominent besetzten Szenen teilweise auch als Selbstinszenierung Moores zu werten. So schneidet Moore etwa einen äußerst schmeichelhaften Teil eines Interviews mit Joan Baez, das sie im Rahmen ihres Auftritts gegeben hat, in den Film.

Joan Baez: “People ask me constantly: [...] Where are the songs? We need them now. My response is: First of all songs are being written. Second of all, there is no Dillon. Third of all is Michael Moore. [...] I mean ... he really is ... the most eloquent, the closest to the mark ... and what I like most about him, is that I think he is truly passionate. I think he truly cares about our kids in Iraq and the Iraqi kids.”²⁸³

5.6. Personen zur Belustigung

Die meisten sozialen Akteure in Moores Filmen dienen in der einen oder anderen Weise der Bestätigung seiner Argumentation. Auf folgende Personen trifft dies zwar auch zu, doch scheint es als stünde bei ihnen eher das Amüsement des Publikums im Vordergrund.

In *Bowling for Columbine* interviewt Moore im Kontext der Beschreibung von Amerika als waffenliebendes Land einen namentlich nicht genannten Polizisten zu einem äußerst skurrilen Vorfall. Zunächst berichtet der Polizist von einem Zwischenfall bei dem ein Mann von einem Hund angeschossen wurde bzw. von dem Gewehr, dass auf seinen Rücken festgemacht war. Darauf folgen zwar mit ernster Stimme vorgetragene aber dennoch nicht ernst gemeinte Fragen von Moore. So fragt er, ob der Hund denn von der Polizei festgenommen wurde und ob sich der Hund seiner Tat bewusst war. Statt wie erwartet diese Fragen als Scherz oder Ironie aufzufassen, antwortet der Polizist zwar etwas verwirrt aber absolut seriös. Die Parallelmontage von dem ernst in die Kamera schauenden Polizisten und dem treuherzig blickenden Hund verdeutlicht die

²⁸³ *Slacker Uprising*: Sequenz 10.

Absurdität von Moores Fragen und der Reaktion des Polizisten darauf. Auf Kosten des Polizisten entsteht eine grotesk-komische Szene.²⁸⁴

Subtiler und weniger eindeutig ist der Fall von Janet in *Roger & Me* gelagert. Nachdem Pat Boone Amway als Alternative zu den Jobs bei GM angepriesen hat, besucht Moore Janet, Farbberaterin bei Amway. Angesichts der Profanität und Belanglosigkeit des Themas im Kontext des Filmes, widmet ihr Moore überdurchschnittlich viel Raum um darüber zu berichten. Dadurch wirkt Janets Begeisterung für den Unterschied zwischen Sommer- und Wintertypen mit der Zeit etwas lächerlich und erst recht ihre schockierte Reaktion darauf, sich bei ihrem eigenen Farbtyp geirrt zu haben. Doch auch Moore ist sich nicht zu schade beim Publikum für einen Lacher zu sorgen. Um Janet zu trösten lässt Moore seinen Farbtyp von ihr bestimmen und schaut dabei mit einem rosafarbenen Handtuch um den Hals und einem weißen Tuch auf dem Kopf in den Spiegel. Eine weitere Option für ehemalige arbeitssuchende GM-Arbeiter soll nach einem Zeitungsbericht Taco Bell sein. Doch als Moore eine Filiale besucht erzählt ihm der Manager, dass die Schnelligkeit der Fast-Food-Branche die Arbeiter überfordert hat. Dazu zeigt Moore eine, nicht gerade gestresst aussehende Mitarbeiterin, wie sie in aller Ruhe eine Bestellung entgegennimmt. Das Bild widerspricht nicht nur den Worten des Managers, es gibt sie der Lächerlichkeit preis. Primär geht es Moore sicher nicht darum sich über Janet und den Manager lustig zu machen, sondern die Alternativlosigkeit zu den GM-Fabriken in Flint aufzuzeigen, aber das ändert nichts daran, dass er es trotzdem tut. Außerdem stellt sich die Frage, ob diese Szenen ohne diesen zusätzlichen Effekt auch gezeigt worden wären.

Bei Chip Carter in *The Big One* wäre die Antwort wohl ein eindeutiges Nein. Sein Interview dient in keinsten Weise Moores Argumentation, sondern ausschließlich der Belustigung des Publikums. Der komische Effekt beruht darauf, dass die Zuschauer über einen Informationsvorsprung gegenüber Carter verfügen. Dadurch missversteht er Moores Fragen als Metaphern, obwohl dieser sie nicht als solche stellt. Die Szene besteht aus einer Parallelmontage des Interviews mit einer Show von Moore. Bei seinem Auftritt

²⁸⁴ Grünefeld gibt zu dieser Szene an, dass es sich laut der NRA Homepage um eine Inszenierung handeln soll. (Vgl. Grünefeld, Verena: 2009, S.131.)

spricht er von Steven Forbes, den er scherzhaft als Alien bezeichnet weil er nie blinzelt.

Moore (Interview): "Chip Carter ... Jimmy Carters son?"

Moore (Show): "No, I am the other Chip Carter. ... He had this weird look at his eyes too."

Moore (Interview): "How long has Mr. Forbes land here?" – Carter: "Really äh ..., only been on the grand six day weeks."

[...]

Moore (Interview): "Steve Forbes is born were?" – Carter: "I have no idea. ... I can't remember." – Moore: "You don't know?"

Moore (Show): "Where did Steve Forbes come from?"

Moore (Interview): "Steve Forbes seems to come from nowhere." – Carter: "Mhm." – Moore: "Right?" – Carter: "Pretty much." – Moore: "Where is nowhere?" – Carter: "Somewhere out there."

[...]

Moore (Interview): "Where are you taking the spaceship here after hour?" – Carter: "I'm gonna go home to Oklahoma for a few days and rest it to see me to another state. ... Okay. ... Ähm. Allright. Äh ... I think, I think we should probably let him go."²⁸⁵

Diese Passage ist eine absolute Ausnahme in Moores Filmen. Niemals sonst interagiert er mit der Kamera gegen einen seiner sozialen Akteure. Wenn Moore sagt Carter hätte auch diesen irren Blick, zoomt die Kamera auf eine Detailaufnahme seiner Augen. Für einige Sekunden verbleibt diese Aufnahme als Standbild. Auch Mimik und Gestik setzt Moore hier auf eine Art ein, derer er sich sonst nur auf der Bühne bei seinen Auftritten bedient, aber niemals in einem Interview. Als Carter meint, Forbes käme von irgendwo da draußen und passenderweise dazu eine weit ausholende Armbewegung gen Himmel macht, folgt Moore seiner Bewegung mit Gesicht und Blick überdeutlich, so als würde er erwarten jeden Moment ein UFO davon fliegen zu sehen.

²⁸⁵ *The Big One*: Sequenz 4.

6. Inszenierung Michael Moore

6.1. Selbstinszenierung Moore

6.1.1. Selbstinszenierung als Authentizitätsstrategie

Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts ist Authentizität im Sinne von Echtheit und Originalität von großer Bedeutung in der Kunst. Authentizität entscheidet - nicht nur in der Kunst, sondern auch in der Politik – über die Glaubwürdigkeit von Werken und Personen und ist mittlerweile wichtiger als Sachkompetenz und Professionalität.²⁸⁶ Authentizität ist jedoch keine dem Kunstwerk inhärente Kategorie, sie ist nicht empirisch verifizierbar, da ein direkter Abgleich zwischen der außermedialen Wirklichkeit und deren Repräsentation nicht möglich ist und damit die Vergleichsgrundlage fehlt. Vielmehr handelt es sich um ein Konzept der Zuschreibung. Im Film kann Authentizität zwar durch verschiedene formale Darstellungsmittel – Ton, Sprache, Diskurs, Bild, Körper – angeregt werden, doch erst in der Rezeption entscheidet sich, ob jemand oder etwas als authentisch aufgefasst wird. Peter Krieg vergleicht die Situation der Zuschauer mit jener von Geschworenen vor Gericht: „Nicht die Geschichte des Zeugen ist der Beweis, sondern seine Glaubwürdigkeit.“²⁸⁷ Je nach sozialen, politischen, philosophischen und lebenswirklichen Rahmenbedingungen kann das Urteil der Rezipienten jedoch divergieren.

In den Medien wird Authentizität nun zunehmend über Personen inszeniert. Antonius Weixler verwendet in diesem Kontext den Begriff der Subjekt-Authentizität²⁸⁸, d.h. die Zuschreibung „authentisch“ bezieht sich auf das Subjekt einer medialen Kommunikation, z.B. den Autor. Subjekt-Authentizität gewinnt gerade bei Moore besonders an Bedeutung, da seine Werke untrennbar mit seiner Person verknüpft sind. Moore ist der Dreh- und Angelpunkt seiner Filme. Durch seinen Kommentar ist er allgegenwärtig und bildet den emotionalen Bezugspunkt für das Publikum.

²⁸⁶ Vgl. Antonius Weixler: (Hg.): *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*, Berlin u.a. 2012, hier: S.1/2.

²⁸⁷ Peter Krieg: Die Inszenierung des Authentischen (o.A.). In: MediaCulture-Online. URL: http://88.198.172.248/fileadmin/bibliothek/krieg_inszenierung/krieg_inszenierung.pdf (06.11.2013), S.3.

²⁸⁸ Vgl. Antonius Weixler (Hg.): 2012, S.12.

Zur Herstellung von Subjekt-Authentizität und damit auch von Glaubwürdigkeit gehört die Selbstdarstellung der privaten Rolle, da durch intime persönliche Erzählungen der Eindruck entsteht, das wirkliche Selbst würde enthüllt werden. Bei Moore ist dieses Verfahren im „doing being ordinary“²⁸⁹ realisiert.

6.1.2. Doing Being Ordinary – Moore als All-American-Boy

In seinen Filmen beschränkt sich Moore nicht nur auf seinen Status als Dokumentarfilmer und seine Rolle als Sprecher, sondern bringt sich selbst als Charakter ein – genauer als „average American“. Bereits in seinem Debütfilm gestaltet Moore seine Inszenierung als typisches Mitglied der Arbeiterklasse so überzeugend, dass dieses Image in seinen folgenden Filmen nachwirkt. Gleich zu Beginn von *Roger & Me* führt sich Moore selbst als sozialen Akteur ein, indem er von seiner Kindheit in der Arbeiterstadt Flint und seiner Familie berichtet.

“My dad worked on the assembly line at GM’s AC Spark Plug in Flint for 33 years. In fact, as I grew older, I discovered that my entire family had worked for GM: grandparents, parents, brothers, sisters, aunts, uncles, cousins.”²⁹⁰

Stolz erzählt Moore von seinem Onkel Laverne, der 1936 am Great Sit-Down-Strike²⁹¹ beteiligt war, oder schildert von seiner Zeit in San Francisco, wo sich der einfache Arbeiterjunge bereits von der Kaffeeauswahl überfordert fühlte – aus einer leicht bedrohlich wirkenden Froschperspektive heraus muss er wählen zwischen “Espresso, double espresso, cappuccino, double cappuccino, latte, double latte, mocha, double mocha, caffè con panna, macchiato, double macchiato, caffè bianco, or house blend.”²⁹² Nicht nur Moores Selbsterzählung, sondern sein gesamter Habitus ist darauf ausgelegt seine Herkunft aus der unteren Mittelschicht zu verdeutlichen. Sneakers, Jeans, Blouson oder

²⁸⁹ Vgl. Karin Wetschanow (2005), S.12.

²⁹⁰ *Roger & Me*: Sequenz 1.

²⁹¹ Am 30. Dezember 1936 besetzten Arbeiter die General Motors Fisher Body Fabrik in Flint und forderten die Anerkennung der United Auto Workers (UAW) als einzige Verhandlungsvertretung für GM-Arbeiter, die Etablierung eines Mindestlohns, Vorsichtsmaßnahmen für die Mitarbeiter am Fließband, die Einrichtung eines Systems mit dem Missstände aufgezeigt werden können, sowie, dass keine GM-Arbeiter mehr zu nicht gewerkschaftlich organisierten Fabriken geschickt werden.

²⁹² *Roger & Me*: Sequenz 1.

Lederjacke, meist eine Baseballkappe auf dem Kopf und eine allgemein eher ungepflegte Erscheinung sind zu seinem Markenzeichen geworden. In seinen Kommentaren verzichtet Moore auf komplex geschachtelte Sätze und fachsprachliche Ausdrücke und bedient sich stattdessen einer leicht verständlichen Alltagssprache. Von der intellektuellen Elite wendet er sich ab. Er beansprucht für sich keinerlei Expertentum, auch nicht in seiner Rolle als Aufklärer. Vielmehr scheint er „den Zuschauer beiseite zu nehmen und mit ihm ein Geheimnis zu bestaunen, er hebt den Vorhang und gibt uns den Blick frei auf ganz spezielle Informationen, die überall um uns herum sind, aber von denen wir aus irgendeinem Grund nie etwas wussten.“²⁹³

In *Roger & Me*, *The Big One* und *Bowling for Columbine* impliziert die Attitüde des Aufklärers auch eine David-gegen-Goliath-Konstellation. Moore als einfacher Mann von der Straße, in Jeans und Sneakers, der sich, getragen von moralischer Entrüstung, dem Kampf mit den Mächtigen Amerikas stellt. Da sich Moore in *Sicko* und *Capitalism* weniger einer konkreten Person als einem System widmet, entfällt die direkte Konfrontation. In *Fahrenheit 9/11* fokussiert Moore zwar auf Bush, doch der Zugang, selbst zu seinem Empfangsbereich, muss Moore verwehrt bleiben.

Auch als Filmemacher bleibt Moore seiner Inszenierung als einfacher Mann von der Straße treu und präsentiert sich als Amateur, wie er in *Roger & Me* explizit betont: „My friends and I decided to pose as a TV crew from Toledo to sneak inside the factory. ... I wasn't exactly sure what a TV crew from Toledo looked like but apparently the ruse worked [...]“²⁹⁴ In *The Big One* stellt er seine Crew nicht als Filmprofis vor, sondern als seine Freunde, die er z.B. zeigt, wie sie mit offenem Mund im Flugzeug schlafen. In beiden Filmen zeugen die verwackelte Kamera und die immer wieder im Bild erscheinende Filmcrew von seinem Status als Laie. Auch seine Vorgehensweise bei seinen überfallsartigen Besuchen der verschiedenen Firmenzentralen erinnert mehr an einen einfältigen Dilettanten als an einen versierten Journalisten²⁹⁵. Denn natürlich ist Moore bewusst, dass er zu keinem der Führungskräfte Zugang bekommen

²⁹³ Larer, Jesse: 2006, S.187.

²⁹⁴ *Roger & Me*: Sequenz 2.

²⁹⁵ Vor *Roger & Me* hatte Moore durch sein Zeitung *The Flint Voice* bzw. *The Michigan Voice* bereits journalistische Erfahrung. Bis zum Erscheinen seines zweiten Films *The Big One* produzierte Moore seine eigene Fernsehshow *TV Nation*.

wird. Bereits Grünefeld verweist in Bezug auf *Roger & Me* darauf, dass gerade deshalb diese Szenen ganz im Sinne Moores funktionieren. „Die Suche nach Smith ist bis zum Schluss eine passende Metapher für die Gleichgültigkeit der Wirtschaft gegenüber öffentlichem Interesse.“²⁹⁶ Dadurch, dass Moore sein Publikum an seinen Versuchen zu den „corporate crooks“ vorzudringen teilhaben lässt, scheint es als gelte die Ablehnung nicht nur Moore, sondern ebenso den Zuschauern.

Eine Abweichung zu Moores Image als einfacher Mann von der Straße findet sich in seiner Inszenierung als Star. Diese beschränkt sich allerdings auf zwei Filme und ist den thematischen Schwerpunkten geschuldet. *The Big One* begleitet Moore auf seiner Lesereise zu seinem Buch *Downsize This!* und in *Slacker Uprising* geht es um Moores Wahlkampftour zu den Präsidentschaftswahlen 2004. In beiden Fällen präsentiert sich Moore als politischer Entertainer, der es versteht die Massen zu begeistern. Wiederholt schwenkt die Kamera über tausende Menschen, die Moore bei seinen Auftritten begeistert zujubeln. In *Slacker Uprising* schreibt Moore sogar Autogramme, umarmt wartende Fans, die Plakate mit Aufschriften wie „Hug me“ halten, und umgibt sich außerdem mit diversen Berühmtheiten. Da er jedoch weiterhin seinen Habitus beibehält und sich als Vertreter der unterdrückten Stimmen Amerikas inszeniert – sei es seine Unterstützung der ArbeiterInnen in *The Big One* oder der KriegsgegnerInnen in *Slacker Uprising* – steht sein Ruhm als Prominenter nicht in direktem Kontrast zu seiner Darstellung als „average American“. So mag er nun vielleicht reich und berühmt sein, aber trotzdem – so macht er das Publikum zumindest glauben – ist er der Junge aus Flint geblieben.

6.1.3. Kritik im Spannungsfeld aus Zugehörigkeit und Abgrenzung

Die Hervorhebung seiner regionalen Verwurzelung findet sich – wenn auch nicht mehr in so geballter Form wie in *Roger & Me* – in allen Filmen Moores. Manchmal beschränken sich diese Verweise auf kurze Kommentare, oft geht er aber in Bezug auf das jeweilige Thema auch auf die konkrete Situation in seiner

²⁹⁶ Grünefeld, Verena: 2009, S.105.

Heimatstadt ein. In *Bowling for Columbine* erinnert Moore im Kontext von Kayla Rowlands Ermordung an die prekäre Lage von Flint. In *Fahrenheit 9/11* zeigt er anhand von Flint die Rekrutierungspraxis der Marines auf und besucht Lila Lipscomb. In *Capitalism* verweist Moore auf seinen Onkel, sowie den Great Sit-Down-Strike und interviewt seinen Vater zu dessen Erfahrungen als GM-Arbeiter. Somit vergegenwärtigt Moore immer wieder seinen Status als Mann der Arbeiterklasse und legitimiert damit seine Inszenierung als Vertreter, als Sprachrohr dieser Menschen, welche ihm als Außenstehenden nicht zustehen würde.

Die Zurschaustellung seiner Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gesellschaftsschicht, beinhaltet aber gleichzeitig auch eine Abgrenzung von der sozialen Klasse seiner Antagonisten. Deutlich wird dies etwa bei Moores Besuch der GM-Zentrale in *Roger & Me*. Die Frage von Herb Slaughter, PR-Mitarbeiter von GM, ob Moore denn eine Visitenkarte hätte, kommentiert Moore lakonisch: "Of course, I was having a hard time finding my business card, because I don't have any business cards. So I gave Mr. Slaughter my discount pass to Chuck E. Cheese but he said that wouldn't get me in to see Mr. Smith."²⁹⁷ Larner sieht in diesem Wechselspiel von Zugehörigkeit und Abgrenzung die Weiterführung des amerikanischen Populismus, der immer durchdrungen war vom Misstrauen gegenüber den Reichen und Mächtigen und dem Glauben an die fleißigen einfachen Menschen: „[...] die populistische Legitimität entspringt einer heiligen Verehrung für den idealisierten Arbeiter [...] und, in Verbindung mit dieser Figur, dem ehrlichen Patriotismus, unverdorben durch soziales Privileg oder sozialen Rang.“²⁹⁸

Die kontinuierlichen Hinweise auf seine Heimatstadt verdeutlichen aber nicht nur seine Zugehörigkeit respektive Abgrenzung zu bzw. von bestimmten Gruppen, sondern, auf einer übergeordneten Ebene, ebenso seine Zugehörigkeit zum amerikanischen Volk im Allgemeinen. Denn wie bereits Daniel Alles in seiner Dissertation konstatiert, würde Moores Kritik ohne die Demonstration seiner emotionalen Verbundenheit zu seinem Heimatland, in diesem kaum Gehör finden. Aus diesem Spannungsfeld von Zugehörigkeit und Abgrenzung gewinnt Moore seine Subjekt-Authentizität.

²⁹⁷ *Roger & Me*: Sequenz 3.

²⁹⁸ Vgl. Larner, Jesse: 2006, S.259.

6.1.4. Selbstironie als kommunikative Strategie

Ironie spielt nicht nur bei der Inszenierung der Antagonisten eine Rolle, sondern ist auch für Moores Selbsterzählung von Bedeutung. In *Roger & Me* präsentiert sich Moore gleich zu Beginn als selbstironischer Erzähler.

“I was kind of a strange child. My parents knew early on that something was wrong with me. I crawled backwards until I was two ... but had Kennedy’s inaugural address memorized by the time I was six. ... It all began when my mother didn’t show up for my first birthday party cos she was having my sister. My dad tried to cheer me up by letting me eat the whole cake. I knew then there had to be more to life than this.”²⁹⁹

Selbstironie dient bei Moore allerdings nicht der impliziten Kritik wie die Ironie bei den Schurken, sie ist auch kein selbstkritisches Instrument zur Reflexion der eigenen Person, sondern eine rhetorische Strategie gewinnend über sich selbst zu erzählen. Menschen, die zur Selbstironie fähig sind, scheinen sich selbst nicht zu ernst zu nehmen und überdies auch kritikfähig zu sein. So betont Moore hier etwa durch humorvolle Zuspitzung bestimmte Charakterzüge. Einerseits verweist er auf sein politisches Interesse, andererseits spielt er auf seine körperlichen Schwächen an. Auch in *The Big One* berichtet Moore bei einer Signierstunde amüsiert von der „digitalen Maniküre“, die der Verlag seinem Foto auf dem Cover von *Downsize This!* angedeihen hat lassen und fragt, warum sie ihn dann nicht gleich zehn Pfund leichter gemacht hätten. Jemand, der über sich selbst lachen kann, wirkt sympathisch und da das Publikum bereits über Moore gelacht hat, kann es mit ihm auch leicht über die sozialen Akteure seiner Filme lachen.

6.2. Fremdinszenierung von Michael Moore

Da die Kritik in den hier behandelten Moore-kritischen Dokumentarfilmen so umfassend und vielschichtig ist, dass sie eine eigene Diplomarbeit umfassen würde und diese bereits exemplarisch in den vorangegangenen Kapiteln aufgezeigt wurde, wimde ich im Folgenden nur drei wichtigen Punkten, die im

²⁹⁹ *Roger & Me*: Sequenz 1.

Kontext dieser Arbeit von herausragender Bedeutung sind. Nachdem Moores Selbstinszenierung als einfacher Amerikaner für seine Filme und seine Glaubwürdigkeit bestimmend ist, erscheint eine Auseinandersetzung sowohl mit der Darstellung Moores als Privatperson als auch mit der Interpretation von Moores Amerikabild sinnvoll. Des Weiteren soll auch die Kritik an Moores Umgang mit den sozialen Akteuren seiner Filme thematisiert werden.

6.2.1. Moore als Privatperson

Die Bedeutung von Moores Selbstinszenierung als Mitglied der Arbeiterklasse für seine Filme, seine Glaubwürdigkeit, haben offenbar auch seine Kritiker erkannt und versuchen diese zu demontieren. Denn sowohl die Zuschreibung als auch die Aberkennung von Authentizität führt zu moralischen Urteilen.

So machen etwa *Michael Moore Hates America* und *Shooting Michael Moore* deutlich, dass Moore nicht in der Arbeiterstadt Flint aufgewachsen ist, sondern in Davison: "Of course it turned out that Flint isn't Michael Moores hometown. He was from Davison, Michigan, a small town further from Flint than Beverly Hills is from South Central LA."³⁰⁰ An dieser Stelle verdeutlicht Wilson den Unterschied zwischen Moores Selbstinszenierung und den tatsächlichen Gegebenheiten. Auf der Tonebene kontrastiert Wilson das ärmliche Flint mit Beverly Hills, einer bekanntermaßen wohlhabenden Gemeinde, und spielt damit auf Moores heutige finanzielle Situation an. Auf der Bildebene zeigt Wilson vor den schmucken Häusern mit den gepflegten Gärten in Davison, die Ruinen von Flint und verweist damit auf die differierenden Zustände der beiden Städte. Auch *Manufacturing Dissent* zeigt einen Stadtteil von Davison, allerdings erscheinen die Häuser weniger glanzvoll als in *Michael Moore Hates America*. Dass Moores Lebensführung heutzutage nicht mehr der eines typischen Mittelstands-Amerikaners entspricht, veranschaulichen sowohl Wilson als auch Leffler durch ihre Suche nach Moore. Während Wilson nur die aparte Gegend von Torch Lake zeigt, wo Moore sein Feriendomizil hat, bedient sich vor allem Leffler der gleichen Methode wie Moore in *Roger & Me* und verdeutlicht Moores Wohlstand durch die Präsentation seines Anwesens in Torch Lake und seinen

³⁰⁰ *Michael Moore Hates America*: Sequenz 7. Michael Wilson (Voice-Over)

Besuch von Moores Penthouse in New York – bzw. der Lobby, da Leffler ebenso wie Moore an den Securities scheitert. Viele Kritiker nehmen offenbar Anstoß an Moores Vermögen und implizieren, Moore könne deshalb die Nöte sozial schwächer gestellter Menschen nicht mehr nachvollziehen. Dementsprechend sei Moore auch nicht mehr berechtigt für diese Gruppe zu sprechen. Abgesehen davon, dass solche Herleitungen kaum nachzuvollziehen sind, scheint zumindest bei Wilson auch Neid mitzuschwingen. “Meanwhile this guy was flying around in corporate jets, living in palatial apartments and making millions and millions of dollars simply voicing his opinion.”³⁰¹ Weder ergibt sich aus dieser Bemerkung selbst ein Argument noch steht sie in einem argumentativen Zusammenhang. Zu solchen und ähnlichen Vorhaltungen hat sich Moore aber auch bereits selbst geäußert:

“I didn't have any of this so-called success until I was 35 years old with Roger & Me. Up until that point, I never made more than \$15,000 a year. When you spend the first 17 years in other words, half of your adult life earning \$15,000 or less, it really doesn't matter what kind of success you have after that. It's so ingrained in you.”³⁰²

Differenzierter setzt sich *Manufacturing Dissent* mit Moores Selbstdarstellung auseinander und montiert verschiedene Meinungen aneinander:

David Gilmour (ehem. Filmkritiker): “He is a very, very, very manipulate guy. But it's extremely transparent and also ... I didn't like him. I didn't like him from the minute he walked of the room to the minute he waddled out. ... What he is, he is an intellectual and a genius. The cap and everything is show. He is a genius.”

Ben Hamper (Freund von Moore): “There is Mike Moore, the guy I always known as Mike [...] and then there is Michael. I see this character on television and I see it on the movies of course. But then there is Mike that I go golfing with and really a lot of things haven't changed outside the fact that he always picks up the tab.”

³⁰¹ *Michael Moore Hates America*: Sequenz 4. Michael Wilson (Voice-Over)

³⁰² Richard Corliss: The world according to Michael – A populist agitator makes noise, news and political entertainment (05.07.2004). URL: <http://edition.cnn.com/2004/ALLPOLITICS/07/05/fahrenheit.tm/> (11.01.2015).

John Derevlany (Autor TV Nation): "He is not saint Mike of the working man. He is, you know, Showman Mike, who, who makes money and, and does good along the way, but he is still showman Mike."³⁰³

Shooting Michael Moore präsentiert Moore weniger als Showman denn als Heuchler, der in seinen Filmen und Büchern Wasser predigt und Wein trinkt. So bezichtigt Leffler Moore sich diverse Steuervorteile erschwindelt zu haben, belegt durch Dokumente und Interviews mit Mary Ann Thayer, ehemalige Mitarbeiterin der *Michigan Voice*³⁰⁴, und Bruce Schermer, Kameramann bei *Roger & Me*, kontrastiert mit einem Zitat von Moore aus *Stupid White Men*. Dass Roger Smith nicht der einzige ist, der Mitarbeiter kurz vor Weihnachten entlässt – wie in *Roger & Me* gezeigt – offenbart Leffler ebenfalls in seinem Interview mit Thayer. Auch Moores Vorwurf, die großen Öl-Unternehmen und HMOs verdienen ihr Geld mit dem Leid anderer Menschen, greift Leffler auf und präsentiert Dokumente die beweisen sollen, dass Moores private Stiftung für alternative Medien und Kultur, Aktien genau dieser Unternehmen, darunter auch Halliburton, besitzt.³⁰⁵ Im Interview mit Melnyk bestreitet Moore nicht nur die Existenz dieser privaten Stiftung, sondern spricht auch von Fälschung seitens „verrückter Rechter“.³⁰⁶

Mögen all diese Vorhaltungen moralisch berechtigt sein, so trifft das nicht immer uneingeschränkt zu. Thayers Klage, während ihrer Anstellung bei der *Michigan Voice* nur den Mindestlohn erhalten zu haben, geht die Einblendung eines Zitats von Moore aus *Stupid White Men* voraus: "Make sure the amount you pay your employees is enough for them to own their own home, have reliable transportation, take a vacation and send their kids to college."³⁰⁷ Dadurch suggeriert Leffler, Moore hätte seine Mitarbeiter ebenso ausgenutzt wie jene Unternehmen, die er selbst kritisiert. Nur, dass sich Moores Kritik hier gegen große Konzerne richtet und nicht gegen kleinere Unternehmen, zu denen auch die *Michigan Voice* gehörte. An dieser Stelle soll nicht behauptet werden, Moore wäre es nicht möglich gewesen mehr zu bezahlen, sondern nur, dass

³⁰³ *Manufacturing Dissent*: Sequenz 2.

³⁰⁴ Die *Michigan Voice*, formals *Flint Voice*, ist ein alternatives Magazin, das Moore 1976 gegründet hat.

³⁰⁵ Vgl. *Shooting Michael Moore*: Sequenz 6.

³⁰⁶ Vgl. *Manufacturing Dissent*: Sequenz 15.

³⁰⁷ *Shooting Michael Moore*: Sequenz 6.

sich die finanzielle Situation einer kleinen alternativen Zeitschrift wohl kaum mit den Möglichkeiten großer Unternehmen vergleichen lässt.

Michael Moore Hates America wirft Moore nicht so sehr Heuchelei vor, sondern unterstellt ihm eine narzistische Persönlichkeit:

David Hardy: "If you look at the symptoms of narcissistic personality disorder ... Michael Moore appears [...] a lot of them if not all of them. The narcissistic personality disorder is governed by an inner-self-hate." – Found Footage Moore: "I am inappropriate. I am completely ... I saw to the fact that I get to make movies this is appropriate." – Hardy: "Which is covered by an enormous ego." – Found Footage Moore: "I am the biggest selling author in America. I've got the biggest selling, watched documentary of all time. [...]" – Hardy: "Start to think about self-hate. What does Michael Moore hate in this world? Himself. Wealthy, white, American males. It's also governed by jealousy, an enormous jealousy. A person with that disorder would want to run down anyone else who appears heroic or great. What does he campaign against? Charlton Heston, George Bush. Anyone in a position of power."³⁰⁸

Hardy erklärt hier Moores gesamte Motivation aus seinen persönlichen Defiziten heraus. Nicht die Politik oder gesellschaftliche Gegebenheiten sind das Problem, sondern ausschließlich Moores „Störung“.

6.2.2. Amerikabild

Moores Darstellung von Amerika war vor allem seitens des konservativen amerikanischen Lagers immer wieder Gegenstand der Kritik. Neben der Einseitigkeit seiner Darstellung wurde auch der Vorwurf laut, Moore sei kein Patriot, ja sogar ein Verräter. Moores angeblich negative Einstellung gegenüber seinem Heimatland spiegelt sich etwa auch im Titel von Wilsons Dokumentarfilm *Michael Moore Hates America*. Wilson will den Titel allerdings als ironischen Kommentar zur Schärfe der Diskussion auf beiden Seiten verstanden wissen.³⁰⁹ Dessen ungeachtet scheint sich die Aussage des Titels

³⁰⁸ *Michael Moore Hates America*: Sequenz 4.

³⁰⁹ Vgl. *Michael Moore Hates America*: Sequenz 13.

zu bestätigen. Gleich zu Beginn montiert Wilson Äußerungen Moores, die seine Haltung gegenüber Amerika aufzeigen sollen.

Moore: "As you start to create the social system here and structure that benefits the few, and makes everybody else scurry for the crumbs that's how you're going to turn into ... more like us." – Moore: "Everything I do is cos I love America." – Moore: "Guns don't kill people, Americans kill people." – Moore: "Everything I do is because I love America." – Moore: "That's the worst thing you can do, to become like America."³¹⁰

Wilson suggeriert hier, dass es sich bei Moores Liebe zu Amerika nur um ein Lippenbekenntnis handelt, indem er Moores wiederholt geäußerte Liebesbekundungen aufgreift und abwechselnd mit kritischen Statements montiert. Vor allem jedoch in den homogenen Aussagen der sozialen Akteure bewahrheitet sich der Titel.

Hardy: "Does Moore hate America? That's a complex question. I think it would be fair to say that he clearly does not like America. And I think at a level he ... distrust America. Hate might work. Hate might work."

Christopher Ohlsen (Produzent des Films): "What is your response to the title?" – Maysles: "Oh yeah, what's the title?" – [...] – Wilson: "[...] It's called Michael Moore Hates America." – [...] – Maysles: "I think he does. And if he does then that's the title."³¹¹

Albert Maysles' Zustimmung präsentiert Wilson nicht nur als Meinung eines einzelnen Mannes, sondern rühmt sich damit auch des Zuspruchs vom „Übervater aller Dokumentarfilmer“. Das erscheint umso bedeutender, da Wilsons Motivation für seinen Film in Moores Darstellung Amerikas begründet liegt.

Wilson (Voice-Over): "After I got over the initial shock that I was someone's daddy ... it hit me that I was the one responsible for making sure that she could have the opportunities she deserved. And because my father had passed his faith in America along to me I knew she could live any life she could dream. But Michael Moore through his films and books, he told her

³¹⁰ *Michael Moore Hates America*: Sequenz 1.

³¹¹ *Michael Moore Hates America*: Sequenz 13.

she couldn't, but she was enslaved by corporate interests and greedy politicians."³¹²

Wilson versucht zwar die Inszenierung bestimmter Personen, wie Charlton Heston oder Peter Damon, in das „rechte“ Licht zu rücken, jedoch bemüht er sich nicht auf Moores grundlegende Kritik am amerikanischen System einzugehen oder diese zu widerlegen. Weder setzt er sich mit der Unternehmenspolitik amerikanischer Firmen auseinander noch mit der kapitalistisch ausgerichteten Politik oder mit den kriegerischen Auseinandersetzungen Amerikas. Stattdessen beschränkt sich Wilson auf die Präsentation altbekannter Plattitüden.

Wilson (Voice-Over): “In America, he said, if you work hard you never quit you can make it.”³¹³

Bruce Wilson: “There is always been at least to my life there opportunities out there.”

Dinesh D`Souza (Autor *What's So Great About America*): “[...] I think here in America by contrast the individual is in the driver seat of his own life.”³¹⁴

New Yorkerin: “In America anything is possible. Anything is possible. You see people come from all over the country they break their necks just to get in here. Anything is possible. That's what America is all about. It's possible. If you want it you can get it.”³¹⁵

Auch *Fahrenhype 9/11* zeigt sich kritisch gegenüber Moores Inszenierung Amerikas in *Fahrenheit 9/11*:

Dick Morris: “If I talked to people who had just seen *Fahrenheit 9/11*, the first thing I would do to them is I would tell them: ‘Please, don't lose faith in the United States of America. We're a much better country than he portrays. We're much better motivated. [...] We are not an imperialist country. We're not the Roman Empire. Don't lose faith in yourself. Because if you lose faith in yourself, in your own country – in the United States – you've undermine the only really consistent force for good in the world.”³¹⁶

³¹² *Michael Moore Hates America*: Sequenz 3.

³¹³ Ebd.

³¹⁴ Ebd.

³¹⁵ *Michael Moore Hates America*: Sequenz 17.

³¹⁶ *Fahrenhype 9/11*: Sequenz 13.

Im Unterschied zu *Michael Moore Hates America* beschränkt sich *Fahrenheit 9/11* jedoch nicht nur auf pathetischen Patriotismus, sondern versucht Moores Darstellung durch Argumente zu widerlegen.³¹⁷

Festzuhalten bleibt nun aber, dass Moores unermüdliche Kritik an seinem Land nicht gleichbedeutend mit Anti-Amerikanismus oder Hass ist. Solch eine Interpretation würde bedeuten die feinen Zwischentöne seiner Arbeit zu ignorieren. Seine wiederholten Vergleiche mit anderen Ländern sind ein Ansporn zur Besserung. Sein Glaube an Amerika zeigt sich auch immer wieder in der Präsentation von Ausnahmen der ansonsten negativ dargestellten Gruppe der Schurken, wie Jimmy Carter, Franklin Roosevelt oder den demokratisch geführten Firmen. Moore kritisiert nicht die Grundsätze Amerikas, wie in seinen wiederholten Verweisen auf die amerikanische Verfassung deutlich wird, sondern deren Korrumpierung durch die Mächtigen. „Moore kontrastiert den moralischen Charakter des amerikanischen Individuums mit der Unmoralität des Systems und der Mächtigen.“³¹⁸ So verurteilt er etwa in *Sicko* zwar das amerikanische Gesundheitssystem und jene die dafür verantwortlich zeichnen, aber nicht seine Mitbürger.

Moore (Voice-Over):“I always thought and believe to the stay that we are good and generous people.” – Found Footage: “This is what we do when someone is in trouble. Anybody get sick we all get together now.” – Moore (Voice-Over): “People with a good heart.” – [...] – Moore (Voice-Over): “And a good soul.” – [...] – Moore (Voice-Over): “Neighbors who are quick to lend their helping hand to anyone in the hour of need.” – Found Footage: “I deliver meals to them. My life has been so blessed. This is just the least that I can do.”³¹⁹

Dass Moore „Kritik als patriotischen Dienst“³²⁰ verstanden wissen will, zeigen auch sein politisches Engagement in *Slacker Uprising* und seine wiederholten Aufforderungen an sein Publikum sich am demokratischen Prozess zu beteiligen.

³¹⁷ Vgl. Subkapitel 5.1.1.1. George W. Bush dieser Arbeit

³¹⁸ Jan H. Free: Noam Chomsky: Empörung als öffentliche Aufgabe, in: Thomas Jung, Stefan Müller-Doohm (Hg.): *Fliegende Fische. Eine Soziologie des Intellektuellen in 20 Porträts*, Frankfurt am Main 2009, hier: S.378.

³¹⁹ *Sicko*: Sequenz 10.

³²⁰ Jan H. Free: 2009, S.373.

6.2.3. Missbrauch von Protagonisten

Teil aller hier behandelten Moore-kritischen Filme sind Interviews mit Personen bzw. StellvertreterInnen dieser Menschen, die sich oder ihre Meinung in Moores Filmen falsch dargestellt fühlen. Filmübergreifend erzählt Peter Damon seine Geschichte, doch auch andere melden sich zu Wort. Wie der Kongressabgeordnete Mark Kennedy, den Moore kurz in *Fahrenheit 9/11* zeigt als er versucht Kongressmitglieder dazu zu überreden ihre Kinder in den Krieg zu schicken. Während Moore Kennedys leicht entgeisterten Gesichtsausdruck noch einfängt und dann mit einem harten Schnitt zum nächsten Abgeordneten wechselt, berichtet Kennedy in *Michael Moore Hates America*:

“[...] and I looked up and there is this super-sized guy, put the mike in my face and a camera focused straight on me. And he says: ‘Can you help me recruit more members of Congress to have their children involved in Iraq?’ And I said: ‘Sure, I’d be pleased to. Particular those in support of the war. And by the way: My nephew just got called up and he is on his way to Afghanistan.’”³²¹

Kennedy wirft Moore vor, den Rest ihres Gespräches herausgeschnitten zu haben, weil seine Antwort nicht dem entsprochen hätte was Moore mit dieser Szene bezweckt hat, nämlich die Kongressmitglieder zu diskreditieren.

Anders gestaltet sich der Vorwurf von Cindy und Raymond Plouhar, Eltern des mittlerweile gefallenen Soldaten Raymond, der in *Fahrenheit 9/11* zusammen mit seinem Kollegen versucht, junge Männer für den Militärdienst zu rekrutieren. Interessanterweise bezieht sich der Hauptvorwurf nicht auf die wenig vorteilhafte Darstellung selbst³²², sondern vielmehr darauf, dass Moore die Soldaten getäuscht haben soll: “Surely he didn’t know that it was gone be a Michael Moore movie.”³²³ Moore, der beim Dreh dieser Szene nicht selbst anwesend war, schiebt die Verantwortung seiner Filmcrew zu. Bruce Schermer hingegen beschreibt die Täuschung der ProtagonistInnen als übliche Vorgehensweise Moores: “What I was told when I first started working for him and when I did my first shoot was that if anybody ask me where I’m from or

³²¹ *Michael Moore Hates America*: Sequenz 8.

³²² Vgl. S.46 dieser Arbeit.

³²³ *Shooting Michael Moore*: Sequenz 7.

what I'm shooting for just telling you're from Channel 12. Which I guess was a local channel in Flint."³²⁴ Diese Praxis thematisiert auch *Michael Moore Hates America*: Als Wilson Pete Auger, den Stadtdirektor von Davison, interviewt und behauptet einen Dokumentarfilm über die Kleinstädte der USA und dem amerikanischen Traum zu drehen, stellt ihn sein Produzent Christopher Ohlsen zur Rede.

"We misrepresented the movie. ... We misrepresented ourselves as filmmakers. And I think we broke one of the intendance of being ethical-documentarian. ... And this is where it sort of feels really slimy and shitty. That's when he brought up the point that Michael Moore was from there which would have been the perfect say word: 'Well, you know actually that's some part of our movie.'"³²⁵

Nachdem sich Wilson anfänglich uneinsichtig zeigt, gesteht er dann doch ein: "I was doing exactly what pissed me off about Michael Moore."³²⁶ Er entschuldigt sich sogar bei Auger und bittet um sein Einverständnis das Filmmaterial trotzdem verwenden zu dürfen. Durch den nachfolgenden Verweis auf Moore und den Umstand, dass dieses Interview wenig aussagekräftig ist³²⁷, erscheint es als sei diese Szene primär dazu gedacht Moore und seine Arbeitsweise zu diskreditieren. Bei Wilsons Interview mit Michael Thibodeau, Besitzer einer Kaffeerösterei in Flint, bestätigt sich der erste Eindruck. Auf die Frage, warum Wilson Thibodeau nicht den Namen oder den Hintergrund seines Films erläutert hat, antwortet Wilson:

"Because people don't ... people don't ... There is a visual reaction one way or the other as soon as you get the title of this film. And right now what I wanna do is capture stories, I wanna capture them honestly and I want people's opinions. If ... if people got the perception I'm out to prove this they either speak to ... to agree and say: 'Oh yeah, you're right.' Or they still claim up and then they're not talk about you know what they otherwise talk about."³²⁸

³²⁴ Ebd.

³²⁵ *Michael Moore Hates America*: Sequenz 7.

³²⁶ Ebd.

³²⁷ Sowohl den Unterschied zwischen Flint und Davison als auch die Tatsache, dass Moore aus Davison kommt hat Wilson bereits davor festgehalten.

³²⁸ *Michael Moore Hates America*: Sequenz 10.

Wilson tappt hier in seine eigene „Falle“. Sein Argument, dass die Menschen offener sprechen wenn sie den genauen Hintergrund des Filmes nicht kennen, mag durchaus richtig sein. Dennoch widerspricht er sich damit selbst. Wenn es im ersten Fall falsch war den wahren Zweck des Interviews zu verschweigen – wie er ja explizit eingesteht –, dann ist es auch bei seinem Interview mit Thiboudeau unredlich.

Abgesehen von einer moralischen oder presseethischen Beurteilung gehört es zu den gängigen Instrumenten des investigativen Journalismus, dessen Methoden sich Moore immer wieder bedient, die Absicht von Interviews nicht offenzulegen. Prinzipiell ist eine solche Vorgehensweise – sowohl bei Moore als auch bei Wilson – hinsichtlich der Intention zu bewerten. Geht es darum einen unverfälschteren Blick auf Situationen, Systeme oder öffentliche Personen zu ermöglichen? Oder darum ein privates Individuum der Lächerlichkeit preiszugeben?

7. Resümee

Michael Moores Dokumentarfilme sind gezeichnet durch seinen Status als politischer Aktivist. Dies wird sowohl im Gesamtkontext seiner Filme deutlich, als auch in der Figurenkonstellation der sozialen Akteure. Konstant erzählt er die Geschichte des Kampfes des kleinen Mannes gegen die Mächtigen dieser Welt und personalisiert damit das abstrakte Konstrukt der sozialen Ungerechtigkeit innerhalb der amerikanischen Gesellschaft, welches seinen Filmen zugrunde liegt – auf der einen Seite Politik und Kapitalismus, stellvertretend verkörpert durch die Schurken George W. Bush, Roger Smith, Phillip M. Knight u.a., auf der anderen Seite die Opfer, die einfachen hart arbeitenden Amerikaner, für die Moore in seinen Filmen eintritt. Dieser Dichotomie von Gut und Böse entspricht zwar nicht die gesamte Figurenkonstellation, aber sie unterstützt sie. So finden sich neben Schurken und Opfern verschiedene Gruppen sozialer Akteure, die im Prinzip alle Moores Argumentation gegen die jeweiligen Schurken bzw. Systeme tragen, wenn auch in unterschiedlicher Form und Gewichtung. Während Handlanger und Zeugen, die sich vor allem dadurch unterscheiden, dass erstere auch über ihre eigene Rolle innerhalb des kritisierten Systems sprechen, nur den Zweck haben Moores Darstellung der Schurken bzw. des Systems zu untermauern, dienen Personen zur Belustigung wie der Name schon sagt ebenso dem Amüsement und – angesichts der meist ernsten und traurigen Themen – der Entlastung des Publikums. Auch die Opfer stehen immer im Kontext zu den jeweils Verantwortlichen – manchmal in direkter Kontrastierung, manchmal im übergeordneten Kontext des Filmes. Diese inhaltliche Fokussierung auf die Schurken spiegelt sich auch in der filmspezifischen Inszenierung wieder. So zeigen sich Moores Fähigkeiten als Filmemacher in erster Linie bei seiner Darstellung der Schurken, für deren Demaskierung er eine Fülle an filmisch-rhetorischen Instrumenten einsetzt. Ein wesentliches Mittel ist dabei die Kompilation von diversem *Found Footage*, welches zur Illustrierung eingesetzt wird, aber vor allem um die eigenen Worte der jeweiligen Schurken gegen sie selbst zu wenden, indem das *Found Footage* aus seinem ursprünglichen Kontext herausgelöst wird und durch die Einfügung in andere Bezüge eine neue Bedeutung erhält. Durch Parallel- und Kontrastmontage suggeriert Moore

Zusammenhänge und verstärkt diese durch rhetorische Figuren und Musik. Ebenso gehören satirische Mittel wie Ironie, Sarkasmus, Spott, Understatement und Anspielungen zu Moores bewährtem Repertoire. „Moore bringt die Dinge nicht unbedingt auf den Punkt, aber auf eine Pointe“³²⁹.

Eine ähnliche Darstellung erfahren nur die amerikanischen Medien, die Moore als Handlanger der Politik inszeniert. Aufgrund dessen möchte Moore ihnen auch nicht die Deutungshoheit sozialpolitischer Entwicklungen überlassen und gestaltet durch das Zusammenspiel der verschiedenen filmischen Instrumente und vor allem dem dominanten *Voice-Over* Kommentar, in dem überlegenes Wissen präsentiert wird, eine Gegendarstellung der offiziellen Version, insbesondere in Bezug auf Bush und das kapitalistische System. Moore setzt also der Wirklichkeitskonstruktion der Medien seine eigene entgegen. Obwohl Moores gesamte Montage auf die Überzeugung des Publikums ausgelegt ist, erfolgt dies nicht unter einem Objektivitätspostulat, sondern immer unter Betonung des subjektiven Standpunktes, der sich durch die konsequente Selbstinszenierung Moores offenbart. Aus seiner sozialen Herkunft aus der Arbeiterschicht und der damit einhergehenden Abgrenzung zur gesellschaftlichen Klasse seiner Antagonisten, sowie der gleichzeitigen Verdeutlichung seiner Zugehörigkeit zum amerikanischen Volk im Allgemeinen gewinnt Moore seine Subjekt-Authentizität, die es ihm erlaubt sich als Sprachrohr der „kleinen Leute“ zu inszenieren.

Dass die Glaubwürdigkeit seiner Dokumentarfilme auf der Authentizitätszuschreibung seiner Selbstinszenierung gründet, haben auch Kritiker erkannt und demzufolge wurde Moores Persönlichkeit immer wieder ins Treffen geführt und versucht, durch angebliche charakterliche Schwächen zu diskreditieren. In der Kritik an Moores Dokumentarfilmen schlägt sich diese Erkenntnis allerdings kaum nieder, ebenso wie Moores dezidiertes Anspruchs einer politischen Gegengeschichtsschreibung. Vielmehr scheint sich noch hartnäckig der Glaube an die Möglichkeit und vor allem die Pflicht des Dokumentarfilms zu halten, die Realität objektiv und wahr wiedergeben zu können.

³²⁹ Sokolowsky, Kay: *Michael Moore. Filmmacher – Volksheld – Staatsfeind*, Berlin 2007, hier: S.129.

Sequenzprotokolle

Die Einteilung der Sequenzen orientiert sich an dem Wechsel inhaltlicher Handlungsstränge. Aufgrund der Filmstruktur richtet sich die Gliederung in *The Big One*, *Sicko* und *Slacker Uprising* aber auch nach dem Wechsel des Ortes.

Sequenzprotokoll: *Roger & Me*

1. Sequenz	0 00 33 – 0 06 19	Exposition: Geschichte Moores & Flints
2. Sequenz	0 06 20 – 0 10 26	Entlassungen bei GM + Einführung Roger Smith Reaktionen: Straßeninterviews mit GM-Mitarbeitern, Interview mit Tom Kay
3. Sequenz	0 10 27 – 0 12 40	1. Versuch Suche nach Smith in der GM-Zentrale
4. Sequenz	0 12 41 – 0 20 21	Zurück nach Flint Fortsetzung des Interviews mit Kay, Entlassungen (Interview mit Ben Hamper), Auswirkungen auf die Stadt, Ronald Reagan in Flint, Wohltätigkeitsparty, Räumungen mit Hilfssheriff Fred Ross
5. Sequenz	0 20 22 – 0 22 07	2. Versuch Suche nach Smith in Vororten und im Yachtclub
6. Sequenz	0 22 08 – 0 30 42	Flint: Parade Interviews mit Bob Eubanks, Miss Michigan Kaye Lani Rae Rafko, Owen Beaver (Präsident der United Auto Workers), Räumungen
7. Sequenz	0 30 43 – 0 32 13	3. Versuch Suche nach Smith im Detroit Athletic Club
8. Sequenz	0 32 14 – 0 46 51	Flint: Unterstützung & neue Möglichkeiten Fernsehprädiger Robert Schuller, Anita Bryant und Pat Boone; Möglichkeiten Geld zu verdienen: Taco Bell, Amway, Fusselroller, Verkauf von Hasen, Blutspende
9. Sequenz	0 46 52 – 0 49 53	Flint: Folgen der Entlassungen Steigende Verbrechensrate, weitere neue Jobmöglichkeit: Vollzugsbeamte im Gefängnis
10. Sequenz	0 49 54 – 0 54 09	Flint: Schöne Seiten der Stadt vs. Abwanderung Vorteile Flints im Interview mit 4 Damen am Golfplatz, Räumungen, Post: viele Menschen verlassen Flint
11. Sequenz	0 54 10 – 0 56 48	4. Versuch Suche nach Smith: Detroit – Chicago – Washington DC – New York: Smith bekommt Auszeichnung im Walldorf Astoria

12. Sequenz	0 56 49 – 1 03 59	Flint: Rettungsversuche durch Belegung des Tourismus:
13. Sequenz	1 04 00 – 1 09 18	Smith vs. Flint Vergleich: Hälfte von Flint bezieht Sozialhilfe, während Smith mehr Geld bekommt; Erklärungsversuch Kay, Räumungen, Bunny Lady
14. Sequenz	1 09 19 – 1 13 29	Flint als schlechtester Wohnort der USA
15. Sequenz	1 13 30 – 1 16 51	5. Versuch GM-Hauptversammlung, weitere Schließungen
16. Sequenz	1 16 52 – 1 21 50	Heilig Abend Parallelmontage: GM-Weihnachtsfeier und Räumungen

Sequenzprotokoll: *The Big One*

1. Sequenz	0 00 01 – 0 02 14	Credits + Showauftritt Moore + Intro
2. Sequenz	0 02 15 – 0 03 42	Exposition
3. Sequenz	0 03 43 – 0 12 14	St. Louis & Payday St. Louis: Radioauftritt + Signierstunde, Centralia: Wahlkampfreden Clintons, Schließung von Payday-Fabrik (LEAF)
4. Sequenz	0 12 15 – 0 22 07	Iowa & Border Interviews mit Gästen im Lokal Hearty Platter, Auftritt Moore: erzählt von seinem Besuch bei „Forbes for President“ in Parallelmontage mit dem Interview mit Chip Carter; Interviews mit Mitarbeitern von Borders bookshop
5. Sequenz	0 22 08 – 0 29 05	Rockford Rückgriff auf Roger & Me, Signierstunde, Interview mit Reporterin, Cheap Trick und Moore spielen Gitarre
6. Sequenz	0 29 06 – 0 39 51	Milwaukee & Johnson Control Milwaukee: Fernsehinterview, Schließung + Verlagerung nach Mexiko von Johnson Controls Hauptwerk: Überreichung des Schecks + des Downsize This-Preises + Interview mit dem Mitarbeiter; <i>Downsize This!</i> ist auf New York Bestseller-Liste
7. Sequenz	039 52 – 0 45 33	Madison Moore begleitet Frauen, denen die Sozialhilfe gestrichen wurde zum Büro des Gouverneurs Tommy Thompson: Interview mit Kevin Keane (Press Secretary), Auftritt
8. Sequenz	0 45 34 – 0 53 34	Minneapolis & Pillsbury Flug, Signierstunde, Auftritt abwechselnd geschnitten mit Interview mit einem ehemaligen Gefängnisinsassen, der während seiner Zeit im Gefängnis für TWA gearbeitet hat in der Mall of America; Fahrt mit Medienbetreuer, Pillsbury Center: „Warum bekommt Pillsbury 11 Millionen Steuergeld für die Herstellung von Keksen?“
9. Sequenz	0 53 35 – 1 03 41	Chicago & LEAF Payday Radiointerview mit Studs Terkel, LEAF Payday: Scheckübergabe
10. Sequenz	1 03 42 – 1 09 41	Cincinnati & Procter & Gamble Übergabe des Downsize This-Preises an Procter & Gamble, Radiointerview BBC (Titel des Films), kurzer Ausschnitt Auftritt
11. Sequenz	1 09 42 – 1 12 41	Zuschnitt verschiedene Städte Cleveland, Washington DC (Interview), Baltimore, New York, Boston (Auftritt Harvard University), Toronto, Detroit (News Paper Strike), Flint (Election, Berichte über Moore), San Francisco (HMO, Auftritt), Raleigh (Auftritt), Atlanta, Ft. Lauderdale (Zeitungsschlagzeilen: Border sagt Moore-Lesung ab)
12. Sequenz	1 12 42 – 1 20 46	Portland & Nike Moore nimmt an Streik gegen Nike teil, Radiointerview bei KXL, Interview mit Nike-

		Besitzer Philip H. Knight
13. Sequenz	1 20 47 – 1 22 15	Sieg der Gewerkschaft Borders-Mitarbeiter in Philadelphia und Iowa haben für eine Gewerkschaft gestimmt, Auftritt
14. Sequenz	1 22 16 – 1 26 35	Abspann: Credits abwechselnd mit Bildern, z.B. Moore in Waschsalon, Moore bei seinen Auftritten, Interviewteile mit Ex-Sträfling und Knight, Crew

Sequenzprotokoll: *Bowling for Columbine*

1. Sequenz	0 00 38 – 0 03 13	Einleitende Worte in Form eines NRA-Films + Exposition Typischer Tag in den USA: Zwei Jugendliche gehen bowling; Moore eröffnet Konto in der North Country Bank und erhält dafür ein Gewehr
2. Sequenz	0 03 14 – 0 03 51	Intro mit Bowling-Bildern und Credits
3. Sequenz	0 03 52 – 0 24 45	Waffen in den USA Waffen-Werbespot von Marx, Moore und seine Geschichte in Bezug auf Waffen, Einführung von Charlton Heston über Filmausschnitt, Unfall: Hund mit Gewehr auf dem Rücken schießt auf Menschen, Moore beim Friseur, MTV-Awards Ausschnitt, Interview mit Mitgliedern der Michigan Miliz, James Nichols, Brant und D.J., Denny Fennell (Home Security Consultant) und Evan McCollum (Lockheed Martin)
4. Sequenz	0 24 46 – 0 28 12	Kriegerischen Interventionen der USA Aufzählung, Kriegerische Zeichen und Produktionsstätten in Littleton
5. Sequenz	0 28 13 – 0 33 09	Amoklauf Columbine High School Aufzeichnungen der Telefonanrufe von Schülern, einem Täter, Eltern und Reportern in Kombination mit Überwachungsaufnahmen der Schule; NRA-Versammlung in Denver mit Charlton Heston 10 Tage danach, kontrastiert mit Demonstrationen dagegen
6. Sequenz	0 33 10 – 0 47 21	Auswirkungen & Schuldfrage Interview mit Matt Stone: Kritik des Schulsystems (Anpassung statt Individualismus), Einführung der Angst-Theorie, Interview mit Marilyn Manson, Diskussion der Schuldfrage in den Medien: Bowling, Marilyn Manson, gewalttätige Filme und Computerspiele, Auseinanderbrechen der Familie, Armut, gewalttätige Geschichte Amerikas
7. Sequenz	0 47 22 – 0 56 24	Was ist an Amerika anders? – Geschichte Amerikas als Geschichte der Angst Vergleich mit anderen Ländern: Was ist an Amerika so anders?, Interview mit Tom Mause (Vater eines Columbine-Opfers) – Zeichentrickfilm, Medien als Angstmacher (Nachrichtenberichte über Millennium, Killerbienen, Rasierklingen im Apfel zu Halloween; Rolltreppen etc.)
8. Sequenz	0 56 25 – 1 08 35	Einführung des schwarzen Mannes als Verbrecher: Interview mit Prof. Barry Glassner und mit Arthur Busch (Staatsanwalt Flint/Michigan): Black Community als Entertainment, Interview mit dem ehemaligen Co-Producer von Cops Dick Urban

9. Sequenz	1 08 36 – 1 18 55	USA vs. Kanada Interviews zu Verbrechen in Kanada, „Fun Facts“ zu Kanada: Straßeninterviews in New York + Wiederlegung der Aussagen durch Interviews in Kanada Resümee: kanadische Medien verbreiten keine Angst, gerechtes Sozial- und Gesundheitssystem
10. Sequenz	1 18 56 – 1 33 12	Fall Kayla Rowland Aufgezeichneter Telefonanruf während 6-jähriger die gleichaltrige Kayla Rowland erschoss, Interview mit der Direktorin Jimmie Hughes, Berichterstattung von Jeff Rossen, Waffenkundgebung der NRA mit Heston, Interview mit Busch und Polizist, Geschichte der Mutter des Täters (Arbeits-Sozialhilfe-Programm); Interviews mit Sheriff Robert Pickolt zum Programm und Interviews mit Leuten aus dem Bus mit dem Tamarla Owen
11. Sequenz	1 33 13 – 1 35 42	Auswirkungen von 9/11 auf die Angst in den USA
12. Sequenz	1 35 43 – 1 43 12	Sieg über Kmart Interview und Aktion mit den Columbine-Opfern Richard Castaldo und Mark Taylor, Laurie Mc Tavish (Kmart PR-Vizepräsidentin) verkündet, dass Kmart keine Waffenmunition mehr verkaufen wird
13. Sequenz	1 43 13 – 1 51 37	Charlton Heston Interview zum Fall Kayla und der NRA Kundgebung in Flint, sowie dazu warum es in den USA mehr Morde gibt als anderswo
14. Sequenz	1 51 38 – 1 52 33	Schlusswort Amerika lebt in Angst, Moore bowlt in gleichen Bowling-Halle wie Columbine-Täter
15. Sequenz	1 52 34 – 1 54 41	Abspann: Credits

Sequenzprotokoll: *Fahrenheit 9/11*

1. Sequenz	0 00 20 – 0 10 28	Exposition: „Gestohlene“ Präsidentenwahl 2000 Proteste im Repräsentantenhaus, Demonstration bei der Amtseinführung von George W. Bush, ersten 8 Monate seiner Amtszeit als Urlaub
2. Sequenz	0 10 29 – 0 13 40	Intro + Bilder von George W. Bush, Condoleezza Rice u. a. Politikern bei der Vorbereitung auf Fernsehauftritte
3. Sequenz	0 13 41 – 0 20 41	9/11 Tag des Terroranschlag auf das World Trade Center und Tage danach
4. Sequenz	0 20 42 – 0 43 31	Freunde und Helfer Bushs Verbindung Familie Bush mit Familie Bin Laden und Saudis
5. Sequenz	0 43 32 – 0 48 55	Afghanistan Krieg Geschäftliche Verwicklungen
6. Sequenz	0 48 56 – 1 08 01	„Krieg gegen das amerikanische Volk“ Medien und Regierung verbreiten Angst, Patriot Act und seine Folgen
7. Sequenz	1 08 02 – 1 24 03	Irak Krieg & „Im Rhythmus des Blutrauschs“ Bilder des friedlichen Alltagslebens vs. Bilder des Krieges
8. Sequenz	1 24 04 – 1 34 04	„Militärbewerbung“ : Rekrutierung junger Menschen in armen Gegenden ohne Jobs, Interviews mit jungen Soldaten
9. Sequenz	1 34 05 – 1 47 25	„Die Ehre der Veteranen“ : Auswirkung des Krieges auf Soldaten und ihre Familien, Bush kürzt Ausgaben für Soldaten und Veteranen
10. Sequenz	1 47 26 – 1 52 52	Wirtschaftliche „Vorteile“ des Irak Krieges Öl- und Rüstungsunternehmen
11. Sequenz	1 52 53 – 1 57 25	Deine Kinder, meine Kinder : Lila Lipscomb, Moore versucht Abgeordnete dazu zu bringen ihre Kinder in den Irak zu schicken
12. Sequenz	1 57 26 – 1 59 43	„Schlussplädoyer“ Moores
13. Sequenz	1 59 44 – 2 02 30	Abspann : Credits + Widmung des Films

Sequenzprotokoll: *Sicko*

1. Sequenz	0 00 15 – 0 03 34	Exposition + Intro: Um wem es in diesem Film nicht geht: Versicherte Einführung: Nicht Versicherte: Adam verarztet sich selbst und Rick muss sich entscheiden welcher Finger wieder angenäht wird weil sie nicht krankenversichert sind; DOCH es geht in diesem Film nicht um die Nichtversicherten, sondern um jene die eine Krankenversicherung haben; dazwischen Credits und Intro
2. Sequenz	0 03 35 – 0 14 57	Versichert, aber nicht behandelt Geschichten von Menschen, deren Behandlung trotz Krankenversicherungen nicht von diesen übernommen wurden: Larry und Donna Smith, Frank, Laura Burnham. Doug N. bildet die Ausnahme: Nach einem Brief an die Krankenversicherung genehmigt diese auch das Hörimplantat für das zweite Ohr seiner Tochter Becky Malke, Mitarbeiterin einer Krankenversicherung, erzählt von ihrer Arbeit
3. Sequenz	0 14 58 – 0 18 45	Versichert und behandelt, aber erst nach Klage Diane, Maria, Laurel und Caroline erhielten die benötigte Behandlung, aber erst nachdem sie die Krankenversicherung klagten Dr. Linda Peeno, medizinische Gutachterin für Humana berichtet über die Geschäftspraktiken der Krankenversicherungen
4. Sequenz	0 18 46 – 0 22 42	Wie es die Versicherungen schaffen nicht zu bezahlen Tarsha Harris´ Operation wurde zwar bewilligt, sie muss diese aber trotzdem zahlen, weil sie eine Pilzinfektion vor ihrer Krankenkasse „verheimlicht“ hat Lee, „Killer“ der Krankenversicherung, holt das Geld der Versicherungen von den Patienten zurück, indem er Fehler bei Antragsformularen findet oder „verheimlichte“ Vorerkrankungen
5. Sequenz	0 2243 – 0 28 52	Amerikanisches Krankenversicherungssystem kostet Leben Tracy Pierce stirbt an Nierenkrebs weil die Krankenversicherung weder Medikamente noch Knochenmarkspende zahlt Dr. Linda Peeno legt ein „Geständnis“ über die Praktiken der Krankenversicherungen vor dem U.S. Kongress ab
6. Sequenz	0 28 53 – 0 39 56	„Wie kam dieses System zustande?“ Einführung des neuen nationalen Gesundheitssystem am 18. Februar 1971 durch Präsident Nixon, Versuch Hillary

		Clintons ein staatliches Gesundheitssystem zu installieren + erfolgreiche Kampf der Ärztekammer, anderer Politiker und der Medien dagegen, Einführung des neuen Gesetzes zur „Optimierung und Modernisierung von Arzneimittelversorgung“ 2003 durch George W. Bush
7. Sequenz	0 39 57 – 0 50 48	Kanadisches Gesundheitssystem Horrorgeschichten über das kanadische Gesundheitssystem in amerikanischen Medien, Interviews mit Estelle und Bob, einem kanadischen Arzt und Menschen im Warteraum eines Krankenhauses
8. Sequenz	0 50 49 – 1 07 22	Englisches Gesundheitssystem vs. amerikanische Moore besucht ein staatliches Krankenhaus, Interviews mit in London lebenden Amerikanern, einem Arzt und Tony Penn (ehem. Parlamentsmitglied)
9. Sequenz	1 07 23 – 1 24 21	Amerikanisches Gesundheitssystem vs. französisches Gesundheits- und Sozialsystem Donna Keys' Tochter starb nachdem ihre Tochter wegen hohem Fieber erst im zweiten Krankenhaus behandelt wurde , weil die Versicherung darauf bestand sie nur in einem firmeneigenen Krankenhaus zu behandeln Ähnliche Situation bei Carinas Tochter, allerdings wurde diese gerettet weil sie in Frankreich lebt, Interviews mit Alix (Franzose der in Amerika lebt), dem Arzt Dr. Jaques Milliez und einer Gruppe in Frankreich lebender Amerikaner; Moore begleitet Dr. Phillippe Leminez von S.O.S. Médecins bei Hausbesuchen
10. Sequenz	1 24 22 – 1 29 11	Back in the USA: Abgeladen Umgang in den USA mit Patienten, die nicht krankenversichert sind oder ihre Rechnung nicht zahlen können
11. Sequenz	1 29 12 – 1 36 54	Amerikas Helden Vgl. der Gesundheitsversorgung von freiwilligen Helfern und den mutmaßlichen Terroristen nach dem Terroranschlag auf das WTC
12. Sequenz	1 36 55 – 1 50 41	Kubanisches Gesundheitssystem Moore fährt mit den freiwilligen Helfern und Donna Smith nach Kuba, wo diese im staatlichen Krankenhaus behandelt werden
13. Sequenz	1 50 42 – 1 53 22	„Schlussplädoyer“ Moores
14. Sequenz	1 53 23 – 1 58 06	Abspann: Credits + Widmung des Films

Sequenzprotokoll: *Slacker Uprising*

1. Sequenz	0 00 25 – 0 02 55	Exposition: Wahlkampf George W. Bush vs. Kerry
2. Sequenz	0 02 56 – 0 06 39	Ende und Anfang Nacht vor der Wahl in Tallahassee, Florida & Start der Tour in Elks Rapids, (Michigan)
3. Sequenz	0 06 40 – 0 07 20	Intro abwechselnd mit Bildern (Ankündigungen von Moores Auftritten, volle Stadien bei Auftritten)
4. Sequenz	0 07 21 – 0 12 52	Mobilisierung Slacker und non-voters & Ramen noodles und clean underwear-„Bestechung“ Mr. Pleasant, Ann Arbor und Conway, East Lansing, Big Rapids
5. Sequenz	0 12 53 – 0 14 38	Moore als Superstar Detroit (Michigan), Albuquerque (New Mexico), Tuscon und Phoenix (Arizona), Ames (Iowa), Las Vegas (Nevada), Los Angeles (California), Portland und Eugene (Oregon)
6. Sequenz	0 14 39 – 0 26 20	Abrechnung mit den Medien Pressekonferenz und Auftritt in Seattle, Washington
7. Sequenz	0 26 21 – 0 45 22	Irak Krieg & seine Veteranen Nashville (Tennessee), Philadelphia (Pennsylvania), Portland (Oregon), Milwaukee (Wisconsin), Tallahassee (Florida), Toledo und Athens (Ohio), Bethlehem (Pennsylvania), Cincinnati (Ohio)
8. Sequenz	0 45 23 – 0 56 08	Moore vs. Republikaner Gainesville (Florida), Fairmont (West Virginia)
9. Sequenz	0 56 09 – 1 09 49	Kontroverse um Slacker Uprising Tour & Verhinderungsversuche Virginia, Orem (Utah), Reno (Nevada), San Diego
10. Sequenz	1 09 50 – 1 19 50	We are all once & Demonstration gegen Kambodschainvasion (May 4, 1970) Kent State Ohio
11. Sequenz	1 19 51 – 1 26 17	Entscheidene Battelground States Wisconsin, Ohio, Pennsylvania, Florida
12. Sequenz	1 26 18 – 1 35 20	The Final Stop & Viola Luiso Tallahassee, Florida
13. Sequenz	1 35 21 – 1 36 54	Die Entscheidung ist gefallen!
14. Sequenz	1 36 55 – 1 39 21	Abspann: Credits

Sequenzprotokoll: *Capitalism: A Love Story*

1. Sequenz	0 00 34 – 0 02 26	Humoristische Ankündigung des Films, Found Footage von Raubüberfällen, Credits
2. Sequenz	0 02 27 – 0 12 43	Exposition Vgl. zwischen Untergang Roms und heute (Film der University Michigan <i>Life in ancient Rom</i> zwischengeschnitten mit heutigen Szenen) „Wie werden zukünftige Generationen uns beurteilen?“: Räumungen Interview mit Immobilienmakler Peter Souloski
3. Sequenz	0 12 44 – 0 14 38	Was ist Kapitalismus? Schwarz-Weiß-Film und Interview mit Wally Shawn
4. Sequenz	0 14 39 – 0 21 48	Good Times, Bad Times Wandel von den „gute alte Zeiten“ (Moores Kindheit als Beispiel, Rede von Jimmy Carter) zum Beginn der Verschlechterung (Regierung Reagan)
5. Sequenz	0 21 49 – 0 29 26	Errungenschaften des Kapitalismus Ausschnitte aus <i>Roger & Me</i> , andere Städte mit gleichem Schicksal wie Flint, Interviews mit Moores Vater und Arbeitern von Republic Windows & Doors, Lobeshymne Präsident Bushs
6. Sequenz	0 29 27 – 0 33 51	Erste Lektion des Kapitalismus: Zeit ist Geld PA Child Care
7. Sequenz	0 33 52 – 0 39 10	Zweite Lektion des Kapitalismus: „In den USA ist es manchmal besser einen Job bei MC-Doof zu haben.“ Interviews mit Piloten über schlechte Bezahlung, Condor Absturz am 12. Februar 2009
8. Sequenz	0 39 11 – 0 46 58	Dead Peasants Insurance Lebensversicherungen auf Mitarbeiter: Interviews mit betroffenen Familien und dem Anwalt
9. Sequenz	0 46 59 – 0 52 40	Kapitalismus und Religion Interviews mit Pfarrer Dick Preston, Pfarrer Peter Dougherty und Bischof Thomas Gumbleton: Kapitalismus = Sünde Gegendarstellung der Politik: Kapitalismus ist im Einklang mit Gott und Bibel
10. Sequenz	0 52 41 – 1 00 06	Plutokratie vs. Demokratie Citigroup und Interview mit Steven Moore (Kolumnist des Wall Street Journals) Aber es geht auch anders: Arbeit als demokratisches System: Bsp. Ihsihms Engineering & Manufacturing Co-op, Brotfabrik, Dr. Jonas Hawk (Impfung gegen Kinderlähmung)
11. Sequenz	1 00 07 – 1 13 38	Börse als Casino Hypotheken auf das eigene Haus, Hypothekenbetrug der Banken und als Folge Räumungen, Interviews mit William Black (ehemalige Bankenaufsicht) und Bob Fineburgh (VIP-Mann bei der größten

		Hypothekenbank der USA, Countrywide)
12. Sequenz	1 13 39 – 1 33 27	Finanzkrise Wer profitiert davon?, Verwicklung von Politikern + Postenschacherei Rettungspaket: Interviews mit Abgeordneten und mit Elizabeth Warren vom Kontrollausschuss des staatlichen Hilfsprogramms, Moore versucht das Geld von den Banken zurückzuholen
13. Sequenz	1 33 28 – 1 50 10	Wandel Aufstand gegen das System (Demonstrationen, Verweigerungen von Räumungen, Aufstand der Arbeiter von Republic Windows & Doors), Wahl Obamas zum Präsidenten und Rückgriff auf den Sit-Down-Streik in Flint 1936
14. Sequenz	1 50 11 – 1 55 32	Was hätte sein können Rede Roosevelts über „Second Bill of Rights“ im Vergleich zu heute
15. Sequenz	1 55 33 – 1 57 21	Resümee Moore sperrt die Wall Street mit Tatortband ab, dazu Schlussworte
16. Sequenz	1 57 22 – 2 02 05	Abspann: Credits wechseln mit weiteren Informationen, Zitaten

Sequenzprotokoll: *Fahrenheit 9/11*

1. Sequenz	0 00 48 – 0 06 19	Schulszene: Lehrerin
2. Sequenz	0 06 20 – 0 07 53	Intro + „ Gestohlene “ Wahl
3. Sequenz	0 07 54 – 0 9 30	Manipulierte Schlagzeile: <i>The Pentagraph</i>
4. Sequenz	0 9 31 – 0 19 52	9/11
5. Sequenz	0 19 53 – 0 27 26	Afghan Pipeline + Terroristische Bedrohung
6. Sequenz	0 27 27 - 0 29 14	Bush Vacation
7. Sequenz	0 29 15 – 0 30 31	Wohltätigkeitsdinner
8. Sequenz	0 30 32 – 0 34 59	Carlyle Group & Saudis
9. Sequenz	0 35 00 – 0 36 49	Grenzkontrolle: Oregon Coast
10. Sequenz	0 36 50 – 0 42 12	Patriot Act
11. Sequenz	0 42 13 – 1 10 32	Irakkrieg & Propaganda
12. Sequenz	1 10 33 – 1 13 26	Allgemeine Statements zu Fahrenheit 9/11 und Michael Moore
13. Sequenz	1 13 27 – 1 16 58	Lobgesang auf Amerika
14. Sequenz	1 16 59 – 1 20 00	Abspann

Sequenzprotokoll: *Manufacturing Dissent*

1. Sequenz	0 00 00 – 0 02 52	Intro, Irakkrieg & Oscar-Verleihung
2. Sequenz	0 02 53 – 0 09 19	Exposition Stellungnahmen zu Moore Dave Barber (Flint Radio), David Gilmour und Harlan Jacobson (Filmkritiker), John Pierson (<i>Spike, Mike, Slackers and Dykes</i>), Joseph Heath (<i>The Rebel Sell</i>), Sam Riddle (Freund Moores)
3. Sequenz	0 09 20 – 0 12 11	Irakkrieg & Spaltung Amerikas Jesse Lerner (<i>Forgive Us Our Spiks – Michael Moore and the Futur of the Left</i>)
4. Sequenz	0 12 12 – 0 16 24	Mother Jones & Nicaragua-Konflikt Mark Dowie und Chris Lehmann (ehem. Mitarbeiter <i>Mother Jones</i>), Don Hazen (ehem. Publisher <i>Mother Jones</i>), Lerner, Guy Saperstein (Anwalt von <i>Mother Jones</i>), Jim Musselman (Freund Moores und Mitarbeiter Ralph Naders), Ben Hamper (Freund Moores)
5. Sequenz	0 16 25 – 0 19 24	Fans & Kritiker Auftritt Wayne State University, Detroit
6. Sequenz	0 19 25 – 0 30 44	Roger & Me: Erfolg, Kritik, Vorgeschichte: Helga Stephenson (ehem. Direktorin Toronto International Film Festival), Pierson, Christopher Hitchens (Autor), Elizabeth Bourgeois (Regisseurin <i>Flint, MI: Michael & Me</i>), Jack Matthews (Filmkritiker), Jacobson, Musselman, Mike Westfall (Retired Flint Union Caucus Chairman)
7. Sequenz	0 30 45 – 0 35 36	Präsidentswahl 2000 & Wahlkampagne 2004 Janeane Garofalo (Radio Host Air America), Danny Goldberg (ehem. CEO Air America), Pierson, Musselman
8. Sequenz	0 35 37 – 0 38 23	Bowling for Columbine & Charlton Heston Pierson, Lerner, Jack Matthews
9. Sequenz	0 38 24 – 0 42 18	Anti-Moore Industrie Moorewatch.com, <i>Michael Moore Hates America</i> , <i>Celsius 41.11</i> : Jim Kennefick (Gründer Moorewatch.com), Govindimi Murty (Mitgründerin Liberty Film Festival), Pierson, James Hirsen (Kolumnist Newsmax.com), Jim Hubberd (Mitgründer America Film Renaissance Film Festival)
10. Sequenz	0 42 19 – 0 43 57	Ralph Nader Auftritt Utah Valley State College: Ralph Nader (Politiker amerikanischen Grünen)
11. Sequenz	0 43 58 – 0 52 40	Fahrenheit 9/11 Disney & Palme von Cannes, Bush-Rede & Sargent Peter Damon: Lerner, Roger Ebert (Filmkritiker), Matthews, David Marsh (Musikkritiker), Albert Maysles (Dokumentarfilmer), Peter Damon (<i>Fahrenheit 9/11</i>)
12. Sequenz	0 52 41 – 0 55 09	Canadian Bacon Gilmour
13. Sequenz	0 55 10 – 1 01 16	Konfrontation mit Moore I Auftritt Kent State University, Ohio

14. Sequenz	1 01 17 – 1 03 23	Fahrenheit 9/11 & die Präsidentenschaftswahl 2004 Byron York (Autor "Vast Left Wing Conspiracy"), Errol Morris (Dokumentarfilmer), Pierson
15. Sequenz	1 03 24 – 1 06 25	Konfrontation mit Moore II Kurzinterview mit Michael Moore (Halliburton- Aktien)
16. Sequenz	1 06 26 – 1 11 20	Roger & Me Der Fall Roger Smith: Musselman, Roger Smith (CEO General Motors)
17. Sequenz	1 11 21 – 1 13 18	Michael Moore: Ikone der Linken oder Fiktion Riddle, Musselman
18. Sequenz	1 13 19 – 1 14 30	Abspann: Credits & diverse Interviewteile

Sequenzprotokoll: *Michael Moore Hates America*

1. Sequenz	0 00 27 – 0 00 57	Exposition: Liebt Moore Amerika?
2. Sequenz	0 00 58 – 0 01 29	Titel + Credits + Versuch Interviewtermin
3. Sequenz	0 01 30 – 0 05 54	Michael Wilson & seine Familie; Amerikavorstellung Moore vs. Amerikavorstellung Wilson & Was ist so toll an Amerika: Dinesh D' Souza
4. Sequenz	0 05 55 – 0 09 08	Einschätzung der Person Michael Moore Penn Jilette und David Hardy (Anwalt / Autor)
5. Sequenz	0 09 09 – 0 14 08	Methode Michael Moore: Penn, Maysles & seine Verschwörungstheorien: Moore vs. Disney: Tim Stagle (Komiker), Andrew Breitbart, Michael Eisner
6. Sequenz	0 14 09 – 0 23 01	Suche nach Moore & Zusammentreffen in Minneapolis: Fans; NRA & Charlton Heston: Hardy, Penn, Sandra S. Forman (Vizepräsidentin NRA)
7. Sequenz	0 23 02 – 0 30 14	Wilson vs. Moore: David gegen Goliath + Geläuterter gegen Sünder: Peter Auger (Stadtdirektor von Flint), Chris Ohlsen (Produzent von <i>Michael Moore Hates</i> <i>America</i>)
8. Sequenz	0 30 15 – 0 40 47	Michael Moore: Wahrheit, Lügen und Täuschung: Joe C (Fotojournalist), Mark Kennedy (Kongressabgeordneter), Hardy, Penn, Breitbart, Jan Jacobson (Bankangestellte), Lee McDonald (Bankangestellte), Mike Tucker (Bankangestellter), Maysles
9. Sequenz	0 40 48 – 0 42 29	Moore & die Komplexität des Dokumentarfilm-Genres: Penn, Maysles
10. Sequenz	0 42 30 – 1 04 07	Gegendarstellungen: Die andere Seite von Flint: Lisa Gaines, Matt Zaks, Jesse Malouf, Michael Thibodeau, Mike Abrahams (Bewohner Flints); Nicht nur ängstliche Weißer in der Vorstadt; Kanada als Verbrechenshochburg; Das „wahre“ Gesicht des amerikanischen Militär: Sargent Peter Damon
11. Sequenz	1 04 08 – 1 08 02	Amerikanische Demonstrationskultur & Hoch lebe Amerika!
12. Sequenz	1 08 03 – 1 09 54	Gegendarstellung: Ku-Klux-Klan & NRA: Forman, Hardy
13. Sequenz	1 09 55 – 1 18 34	Rechte vs. Linke & Michael Moore Hates America? David Horowitz (Rechtskonservativer), Tim Stagle, Jesse Malouf, Breitbart, Hardy, Maysles
14. Sequenz	1 18 35 – 1 21 12	Die Suche nach Moore geht weiter: New York
15. Sequenz	1 21 13 – 1 22 05	Die Lüge in der Wirklichkeit, in der Kunst und in der Politik Penn, Taylor
16. Sequenz	1 22 06 – 1 26 53	Suche nach Moore: letzter Versuch
17. Sequenz	1 26 54 – 1 28 50	Resümee Wilson
18. Sequenz	1 28 51 – 1 33 33	Abspann: Credits & Welche Frage würden sie Michael Moore stellen

Sequenzprotokoll: *Shooting Michael Moore*

1. Sequenz	0 00 10 – 0 01 50	Intro: Credits
2. Sequenz	0 01 51 – 0 04 38	Mike & Me Werdegang von Moore und Kevin Leffler
3. Sequenz	0 04 39 – 0 15 13	Roger & Me Verdrehung von Fakten & Was hat Moore für Flint getan?: Woodrow Stanley (Bürgermeister von Flint), Fred Ross, Rhonda Britton, Mary Ann Thayer (Arbeitskollegin bei Michigan Voice), Bruce Schermer (Kameramann bei <i>Roger & Me</i>), Rick LaRocque (Freund von James Bond), James Bond
4. Sequenz	0 15 14 – 0 20 19	Downsize This! (Nike) & Stupid White Men (Angst vor Weißen) Woodrow Stanley
5. Sequenz	0 20 20 – 0 24 00	Suche nach Michael Moore
6. Sequenz	0 24 01 – 0 35 30	Tu was ich sage, nicht was ich mache Demokrat, Steuersünder, Aktieninvestor des Bösen & Environmentalist: Thayer, Bruce Schermer, Rick LaRocque
7. Sequenz	0 35 31 – 0 50 08	Fahrenheit 9/11: Irreführung Suzie und Moose Fitch, Peter Damon, Raymond und Cindy Plouhar
8. Sequenz	0 50 09 – 0 52 26	Fahrenheit 9/11: Michael Moore & Osama bin Laden
9. Sequenz	0 52 27 – 1 17 11	Sicko Britischer NHS & Kubanische Gesundheitsversorgung: Stephen Carr (PH.D Maritime Expert), Dr. Julio Cesar Alfonso, Dr. Jaime Suchlicki, Dr. Ferrer und sein Freund Jaime, Adela Soto (kubanische Journalistin), Dr. Jose Carro, Dr. Stephen Ullmann
10. Sequenz	1 17 12 – 1 19 23	Resümee Kevin Leffler
11. Sequenz	1 19 24 – 1 22 26	Abspann: Credits & Interviewversuch

Quellenverzeichnis

Alles, David: *Die Methode Michael Moore*, Baden-Baden 2013.

Andrew Collins: Michael Moore (11.11.2002). URL: <http://www.theguardian.com/film/2002/nov/11/usforeignpolicy.guardianinterviewsatbfisouthbank> (04.05.2014).

Amy Goodman: From the DN! Archives: Michael Moore on Gun Violence in the U.S. and His Documentary "Bowling for Columbine" (18.04.2007). URL: http://www.democracynow.org/2007/4/18/from_the_dn_archives_michael_moo (10.5.2014).

Amy Goodman: Michael Moore on Gun Violence & "Bowling for Columbine" (23.07.2012). URL: http://www.democracynow.org/blog/2012/7/23/from_the_archives_michael_moo (10.5.2014).

Bienk, Alice: *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Marburg 2010.

Bullert, B. J.: *Public Television. Politics and the Battle over Documentary Film*, New Brunswick u.a. 1997.

Christof Decker (Hg.): *Visuelle Kulturen der USA. Zur Geschichte von Malerei, Fotografie, Film, Fernsehen und Neuen Medien in Amerika*, Bielefeld 2010.

Doelker, Christian: *Wirklichkeit in den Medien*, Zug 1979.

Dziga Vertov: Wir. Variante eines Manifest, in: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998, S.70-73.

Dziga Vertov: KINOKI-Umsturz, in: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998, S.74-86.

Dziga Vertov: Vorläufige Instruktionen an die Zirkel des „Kinoglaz“, in: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998, S.87-93.

Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998.

Faulstich, Werner: *Einführung in die Filmanalyse*, Tübingen 1994.

Grünefeld, Verena: *Dokumentarfilm populär. Michael Moore und seine Darstellung der amerikanischen Gesellschaft*, Frankfurt am Main 2010.

HJW: Kompilationsfilm II (13.10.2012). URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1587> (11.10.2013).

HJW: Parallelmontage (13.10.2012). URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3684> (11.10.2014).

Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm; Ethnographischer Film; Jean Rouch*, Hildesheim u.a. 1988.

Jan H. Free: Noam Chomsky: Empörung als öffentliche Aufgabe, in: Thomas Jung / Stefan Müller-Doohm (Hg.): *Fliegende Fische. Eine Soziologie des Intellektuellen in 20 Porträts*, Frankfurt am Main 2009, S. 146-169.

John Grierson: Grundsätze des Dokumentarfilms, in: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998, S.100-113.

John Grierson: Die Idee des Dokumentarfilms, in: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998, S.114-127.

Karin Wetschanow: Die discursive Aushandlung und Inszenierung von Authentizität in den Medien (2005). URL: <https://www.univie.ac.at/linguistics/publications/wlg/72A2005/WetschanowWLG72A.pdf> (25.01.2014).

Kiener, Wilma: *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*, Konstanz 1999.

Kurt Tucholsky: Was darf Satire? (o.A.). URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/16-satiren-7810/12> (28.1.2015).

Larner, Jesse: *Die Akte Michael Moore. Eine politische Biographie*, Berlin 2006.

Lissa, Zofia: *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin 1965.

Martin Fehndrich / Wilko Zicht: US-Präsidentenwahl 2000 (Wahlergebnis) (29.10.2004). URL: <http://www.wahlrecht.de/ausland/us-wahl.html> (10.12.2014.)

Martin Schulz: Blick und Anblick. Zur Ent-Larvung der TV-Gesichter, in Kati Röttger / Alexander Jakob (Hg.): *Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens*, Bielefeld 2009, S.43-60.

Misik, Robert: *Genial dagegen. Kritisches Denken von Marx bis Michael Moore*, Berlin 2005.

Monika Reif-Hülser: Das Eigene und das Fremde. Spuren und Strukturen: Überlegungen zum Dokumentarfilm, in: Lothar Bredella / Günter H. Lenz (Hg.): *Der amerikanische Dokumentarfilm. Herausforderung für die Didaktik*, Tübingen 1994, S.131-149.

Moore, Michael: *The Official Fahrenheit 9/11 Reader*, London 2004.

Möller, Jürgen: *Rhetorik. Neubearbeitung*, Braunschweig u.a. 2011.

Nicola Voss: Interview mit Polit-Aktivist Michael Moore: "Lasst eure Ängste nicht instrumentalisieren!" (15.11.2002). URL: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/interview-mit-polit-aktivist-michael-moore-lasst-eure-aengste-nicht-instrumentalisieren-a-222953.html> (15.03.2014).

O.A.: 'Fahrenheit 9/11' Shifts Political Opinion by Few Degrees (06.08.2004). URL: <http://businessjournaldaily.com/fahrenheit-911-shifts-political-opinion-few-degrees-2004-8-6> (10.10.2013).

PB: Politische Satire (12.10.2012). URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2991> (12.01.2015).

PB / HHM: Satire (12.10.2012) URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3106> (12.01.2015).

Peter Krieg: Die Inszenierung des Authentischen (o.A.). In: MediaCulture-Online. URL: http://www.lmz-bw.de/fileadmin/user_upload/Medienbildung_MCO/fileadmin/bibliothek/krieg_inszenerung/krieg_inszenerung.pdf (06.11.2013).

Rainer Winter: Filmanalyse in der Perspektive der Cultural Studies (o.A.). URL: http://homepage.univie.ac.at/henning.schluss/seminare/029film_paed/texte/03-winter.pdf (11.05.2014).

Ralph J. Poole: Das amerikanische Fernsehen, in: Christoph Decker (Hg.): *Visuelle Kulturen der USA. Zur Geschichte von Malerei, Fotografie, Film, Fernsehen und Neuen Medien in Amerika*, Bielefeld 2010, S.239-300.

Richard Corliss: The world according to Michael – A populist agitator makes noise, news and political entertainment (05.07.2004). URL: <http://edition.cnn.com/2004/ALLPOLITICS/07/05/fahrenheit.tm/> (11.01.2015).

Roger Odin: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre, in: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998, S.286-303.

Rolf Bäumer: Parodien dokumentarischer Authentizitätskonventionen, in Dieter Ertel / Peter Zimmermann (Hg.): *Strategie der Blicke. Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage*, Konstanz 1996, S.83-103.

Roth, Wilhelm: *Dokumentarfilm seit 1960*, München u.a. 1982.

Sokolowsky, Kay: *Michael Moore. Filmmacher – Volksheld – Staatsfeind*, Berlin 2007.

Thomas Huetlin: Bleib doch hier (24.11.2003). URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-29274048.html> (10.10.2013).

Trinh T. Minh-ha: Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung, in: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998, S.304-326, hier: S. 318.

Val E. Limburg: Fairness Doctrine (o.A.). URL: <http://www.museum.tv/eotv/fairnessdoct.htm> (28.12.2014)

Wolfgang Höbel / Daniel Sander: „Die Bestie muss sterben“ (09.11.2009). URL:
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-67682731.html> (10.10.2013).

Analysierte Filme

Bowling for Columbine (Michael Moore 2002, DVD, Prokino 2011).

Capitalism: A Love Story (*Kapitalismus: Eine Liebesgeschichte*, Michael Moore 2009, DVD, Concorde Home Entertainment GmbH 2010).

Fahrenheit 9/11 (Michael Moore 2004, DVD, Universum Film GmbH & Co. KG. 2004).

Fahrenhype 9/11: Unraveling The Truth About Fahrenheit 9/11 (Alan Peterson 2004, <https://www.youtube.com/watch?v=s713LjbTR7E>, (Oktober 2014)).

Manufacturing Dissent (Rick Caine / Debbie Melnyk 2007, DVD, Sunfilm Entertainment 2007).

Michael Moore Hates America (Michael Wilson 2004, DVD, KSM GmbH 2009).

Roger & Me (Michael Moore 1989, DVD, Warner Bros. Entertainment Inc. 2003).

Shooting Michael Moore (Kevin Leffler 2007, DVD, The Television Syndication Company o.A.).

Sicko (Michael Moore 2007, DVD [2-Disc Edition], Senator Home Entertainment GmbH 2008).

Slacker Uprising (Michael Moore 2008, https://www.youtube.com/watch?v=FEI_GNob9Ws (September 2014)).

The Big One (Michael Moore 1998, DVD, Kinowelt Home Entertainment GmbH o.A.).

Abstract

Der amerikanische Dokumentarfilmer Michael Moore gehört zu den populärsten aber auch kontroversesten Vertretern dieses Genres. Seine Filme erregten nationale, sowie internationale Aufmerksamkeit und führten zu zahlreichen Diskussionen, welche sich nicht nur in diversen Publikationen und Internetseiten, sondern auch in Form von Dokumentarfilmen anderer AutorInnen bzw. RegisseurInnen niederschlugen.

Im Rahmen dieser Diplomarbeit widme ich mich insbesondere der Fremd- und Selbstinszenierung in den Dokumentarfilmen von Michael Moore, aber auch der Inszenierung des umstrittenen Regisseurs in anderen Dokumentarfilmen, die sich kritisch mit ihm auseinandersetzen. Unter Einbeziehung der Entwicklung des Dokumentarfilms im Laufe der Geschichte und der Frage nach der Möglichkeit von Objektivität, soll geklärt werden mit welchen filmischen Mitteln Moore die sozialen AkteurInnen seiner Filme darstellt, welche Funktionen sie innerhalb des Filmkonstrukts erfüllen, wie sich Moore selbst inszeniert und wie er von anderen präsentiert wird, sowie welche Strategien dahinter stehen. Um den politischen Diskurs rund um seine Dokumentarfilme zu verdeutlichen sollen auch kurz Einwände und konträre Darstellungen aus anderen Dokumentarfilmen Erwähnung finden.

Im Fokus von Moores Dokumentarfilmen stehen stets die von ihm kritisierten gesellschaftlichen Systeme und Personen, gegen die er sich in seiner Rolle als einfacher Mann des Volkes auflehnt. Die Inszenierung anderer sozialer AkteurInnen ordnet sich dieser Konstellation überwiegend unter.

Abstract

The American documentary film producer Michael Moore is not only one of the most popular, but also most controversial representatives of this genre. His films have attracted national as well as international attention and led to numerous discussions, which were not only reflected in various publications and websites, but also in the form of documentaries of other authors or directors.

In the context of this thesis, I dedicate myself in particular to the external and self-presentation in the documentary by Michael Moore, but also the production of the controversial director in other documentaries that deal critically with him.

Taking into account the development of the documentary film in the course of history and the question about the possibility of objectivity is to clarify which cinematic means did Moore represent; the social actors of his films, which functions they fulfill within the film construct, how Moore himself staged and how he will be presented by others, as well as which strategies behind them. Intended to illustrate is the political discourse around his documentaries also short objections and contradictory representations from other documentaries should be mentioned.

In the focus of Moore's documentary films the social systems and people are always criticized by him, he rebels against himself in his role as a simple man of the people. The production of other social actors of this constellation is mainly subordinated.

Lebenslauf

Persönliche Angaben

Name: Manuela Rath

Geburtsdatum: 18.11.1985

Geburtsort: Wien

Ausbildung

2004 – 2015 Diplomstudium an der Universität für Theater-, Film- und Medienwissenschaft

1992 – 1995 Volksschule am Judenplatz, Wien

1995 – 2004 Wirtschaftskundliches Realgymnasium, Wien

Praktika

10.01.2013 – 30.06.2013 Praktikum am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft im Bereich Archiv/Nachlassordnung

Arbeitserfahrung

Juli 2002 Ferialpraxis bei der Data Austria Datenverarbeitungs GmbH

Seit Oktober 2005 Biletteurin in der Wiener Stadthalle

01.12.2012 – 31.05.2013 Sekretariat bei der Domus Clean Reinigungs GMBH