



HAL
open science

Im Nebel postmodernen Dokumentarfilms – Errol Morris: ”The Fog of War” (2003)

Matthias Steinle

► To cite this version:

Matthias Steinle. Im Nebel postmodernen Dokumentarfilms – Errol Morris: ”The Fog of War” (2003). Harro Segeberg. Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien, Schüren, Marburg, pp.223-239, 2009, Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) 16, 978-3-89472-673-7. <hal-03737192>

HAL Id: hal-03737192

<https://hal.science/hal-03737192v1>

Submitted on 23 Jul 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Matthias Steinle

Im Nebel postmodernen Dokumentarfilms

Errol Morris: THE FOG OF WAR (2003)

I have my own version of Santayana's line, which I've always disliked. [...] 'Those who are unfamiliar with history are condemned to repeat it?' Well, here is the Errol Morris version. Those who are unfamiliar with history are condemned to repeat it without a sense of ironic futility.¹

In einem Interview Ende der 1980er Jahre erklärte Errol Morris: «Es gibt keinen Grund, warum Dokumentarfilme nicht genauso persönlich sein können wie Spielfilme, warum sie nicht die Handschrift derer tragen sollten, die sie gemacht haben. Wahrheit wird weder durch Stil noch durch Ausdruck garantiert. Wahrheit wird durch überhaupt nichts garantiert.»² Mit diesem Verständnis von Filmemachen, Dokumentarfilm und Wahrheit bot sich Errol Morris für das Prädikat «postmodern» an. 1987 hatte sein Film *THE THIN BLUE LINE* (*DER FALL RANDALL ADAMS*) über einen Justizirrtum in Folge eines Polizistenmordes international Aufsehen erregt. Die Filmwissenschaftlerin Linda Williams erklärte *THE THIN BLUE LINE* zusammen mit Claude Lanzmanns *SHOA* (1985) zu Vertretern eines «neuen Dokumentarfilms». Beide Filme stellten für sie auf ganz unterschiedliche Art «überzeugende Beispiele für den postmodernen Dokumentarfilm» dar, «dessen leidenschaftliches Verlangen darauf abzielt, in die Konstruktion von Wahrheiten einzugreifen, deren Totalität letztlich unergründlich bleibt.» Dokumentarfilm wird dabei «nicht dem Wesen nach als wahr» begriffen, sondern als Reihe von Strategien, «aus denen man vor dem Hintergrund relativer

1 Errol Morris auf einer Lesung in Harvard. «The Anti-Post-Modern Post-Modernist» [2005], www.errolmorris.com/content/lecture/theantipost.html (17.1.2007). Herzlichen Dank an Matthias Holtz für die Anregungen und Informationen.

2 «Truth Not Guaranteed: An Interview with Errol Morris». In: *Cineaste* 17 (1989), S. 17, zit. nach: Linda Williams: «Spiegel ohne Gedächtnisse. Wahrheit, Geschichte und der neue Dokumentarfilm». In: Eva Hohenberger, Judith Keilbach (Hrsg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin 2003 (Texte zum Dokumentarfilm, Bd. 9), S. 24-44. S. 30.

und kontingenter Wahrheiten auswählen kann.»³ Anstatt Wahrheit zu verkünden, enthüllte *THE THIN BLUE LINE* ein Geflecht aus Lügen und trug dazu bei, einen unschuldig zum Tode Verurteilten zu rehabilitieren.

Dokumentarfilm à la Errol Morris

Morris' dokumentarfilmisches Vorgehen zeichnet sich aus durch das Hinterfragen der dokumentarischen Form mit genreunüblichen formalen Innovationen. Dabei kombiniert er experimentelle Praxis mit populistischen Imperativen der Regenbogenpresse und *talk show*. Diese Hybridisierung steht im Kontext der jüngeren Entwicklung des Dokumentarfilms, innere Befindlichkeit, Gedächtnisformen und psychische Traumata zu untersuchen.⁴

Die Themen von Morris' Filmen kreisen um Tod, Trauma, Bizarres, Egozentrik und Geschichtsträchtiges: angefangen bei seinem ersten Film *GATES OF HEAVEN* aus dem Jahr 1978, in dem er das Schicksal zweier Tierfriedhöfe verfolgt, über *VERNON, FLORIDA* (1981), das Porträt exzentrischer Bewohner einer Stadt im Sumpfgebiet, *A BRIEF HISTORY OF TIME (EINE KURZE GESCHICHTE DER ZEIT)* (1991) über Leben und Werk von Stephen Hawking sowie schwarze Löcher, *FAST, CHEAP AND OUT OF CONTROL* (1997), ein Film, in dem er die nicht zusammenhängenden Geschichten eines Löwenbändigers, eines Experten für Nacktmulle (skurrile afrikanische Nager), eines auf riesige Tierfiguren spezialisierten Landschaftsgärtners und eines Roboterspezialisten geschickt miteinander verknüpft, bis hin zu seiner aus Kurzfilmen bestehenden Fernsehreihe *FIRST PERSON* (2000, 2001). In *FIRST PERSON* porträtiert er so unterschiedliche Hauptpersonen wie einen Papagei, der einen Mord beobachtet hat, die ehemalige Verlobte eines Serienkillers, die beim Schreiben über diese Beziehung erneut mit einem Mörder zusammen kommt, einen Mann, der den Kopf seiner toten Mutter gestohlen hat, und ähnliche bizarre Grenzgänger. *MR. DEATH: THE RISE AND FALL OF FRED A. LEUCHTER JR.* (1999), das Porträt eines selbsternannten Experten für Sterbetechnik, auf den Morris im Rahmen von *THE THIN BLUE LINE* aufmerksam geworden war, stellt wohl seinen brisantesten – erstaunlicherweise aber kaum wahrgenommenen – Film dar: Im Laufe der Dreharbeiten entwickelt sich die Hauptperson zum Revisionisten und pseudowissenschaftlichen Kronzeugen der Leugner der Judenvernichtung. Morris' jüngster, Oscar-prämierter Film *THE FOG OF WAR* basiert auf einem Interview mit Robert McNamara, dem ehemaligen US-amerikanischen Verteidigungsminister unter

3 Ebd., S. 33.

4 Heather Nunn: «Errol Morris: documentary as psychic drama». In: *Screen* 45, 4 (2004), S. 413–422. S. 413.

Kennedy und Johnson und in dieser Funktion für den Vietnamkrieg mit verantwortlich.⁵

Im Zentrum von Morris' Filmen stehen individuelle Personen und ihre Geschichte bzw. Geschichten.⁶ Zum Interviewspezialisten avanciert, geht es ihm nicht darum, seine Interviewpartner mit investigativem Journalismus in die Enge zu treiben.⁷ Morris ist vor allem daran interessiert, wie die Menschen vor der Kamera erzählen und wie sie die Welt wahrnehmen. Dazu hat er ein spezielles Interview-Dispositiv entwickelt: das «Interrotron»⁸: Interviewer und Interviewter sind dabei räumlich getrennt über ein System umgebauter Teleprompter miteinander verbunden, die jeweils das Bild des Filmenden und das des Gefilmten auf einen direkt über der Kamera befestigten Monitor werfen. Während das Interrotron laut Morris «die Geburt des wahren Kinos aus erster Hand» einleitet, bringt es sein Production-Designer Ted Bafaloukas auf den einfacheren Nenner: «Es erlaubt den Leuten das zu tun, was sie am besten können – Fernsehen schauen.»⁹ Aus dem Aufnahme-Dispositiv resultiert, dass der Befragte den Zuschauer direkt fixiert, was «die Bindung des Publikums an den Bildschirm» bzw. die Kinoleinwand intensiviert.¹⁰

Diese Morris-typische Erfindung unterstützt seinen Stil, den der Dokumentarist als bewusste Oppositionshaltung zum nicht-interventionistischen Konzept des *direct cinema* entwickelt hat. Anstatt wie dieses mit seiner «fly-on-the-wall-Technik» einen direkten, ungefilterten Zugang zur Wirklichkeit zu suggerieren, setzt Morris auf Künstlichkeit, auf das Gemachte des Artefakts: Dafür wählt er die schwerstmögliche Ausrüstung, verschleiert seine Präsenz nicht, lässt die Befragten direkt in die Kamera schauen und sprechen, benutzt soviel zusätzliches Licht wie möglich und setzt am Drehort die Dinge auffällig in Szene.¹¹ Die Bildgestaltung ist charakterisiert durch gesättigte Farben, extreme Kameraperspektiven und -winkel, was die Künstlichkeit gerade der Nachinszenierungen exzessiv ausstellt. Darin zeigt sich auch Morris' Erfahrung als Werbefilmer von

5 Ausführliche Informationen zur Person und den Filmen finden sich auf Morris' Homepage www.errolmorris.com (im Folgenden alle Internet-Zugriffe am 17.1.2007).

6 «His documentaries can be seen as artful, intelligent representations of offbeat characters, allowing them a dignity [...]». Nunn: «Errol Morris» (wie Anm. 4), S. 415.

7 Terry Gross: «Interview with Errol Morris. National Public Radio, 5.1.2004». In: James G. Blight, Janet M. Lang: *The Fog of War. Lessons from the Life of Robert S. McNamara*. Lanham, Maryland 2005, S. 184–192, S. 190.

8 Den Namen prägte Morris' Ehefrau Julia Sheehan aus der Kombination von «terror and interview». Errol Morris: «Interrotron THE FOG OF WAR: 13 Questions and Answers on the Filmmaking of Errol Morris by Errol Morris». In: *FLM Magazine*, Winter 2004, zit. nach www.errolmorris.com/content/eyecontact/interrotron.html.

9 Zit. nach Movienet (Hrsg.): *The Fog of War*. [Presseheft des deutschen Verleihs, München 2004], S. 10.

10 Shawn Rosenheim: «Interrotroning History. Errol Morris und die Dokumentation der Zukunft [1996]». In: Hohenberger/Keilbach: *Die Gegenwart der Vergangenheit* (wie Anm. 2), S. 175–193, S. 178.

11 Morris: «Anti-Post-Modern Post-Modernist» (wie Anm. 1).

über 1.000 Clips.¹² Nicht zuletzt die minimalistische, häufig von Philip Glass komponierte Musik derealisiert und fiktionalisiert die dokumentarische Darstellung, in der die Grenzen zum Traum, Phantasma, Mysteriösen nicht aufgelöst werden, sondern als Teil der Realität ernst genommen werden. Morris rekurriert auf visuelle Repräsentationsstrategien im Stil von TV-Mystery-Serien wie David Lynchs *TWIN PEAKS* (1990-1991) und *THE X-FILES* (1993-2002), um den Teil des Unerklärbaren, Geheimnisvollen der Welt zu betonen: «I sometimes think of my movies like a dream, a dream about 20th century history, a series of questions, of puzzles, of mysteries. And the hope is that the visuals take you deeper and deeper into those mysteries, that is if I've done my job well.»¹³

So wurde Morris als «David Lynch des Dokumentarfilms» nicht nur von akademischer Warte das Prädikat «postmodern» – in einem produktiven Sinn – verliehen.¹⁴ Im «Engagement für eine neue, kontingente, relative, postmoderne Wahrheit» werde Wahrheit eben nicht aufgegeben, so Linda Williams, sondern sei «nach wie vor als ein machtvolleres Erbe der dokumentarischen Tradition wirksam.»¹⁵ Gerade der Verzicht auf «voyeuristische Objektivität» sei für die Produktion von Wahrheit nützlicher.¹⁶ Morris' Interesse an der Wahrheit ist ein doppeltes: Zum einen die Suche nach ihr, mit Betonung auf Suche, bei der verschiedene Wahrheiten gegeneinander in Anschlag gebracht werden, und zum anderen der Wunsch zu verfolgen, wie Menschen die Wahrheit vermeiden. Aufgrund Morris' Anspruchs, Wahrheit zwar nicht zu finden, aber zumindest zu verfolgen¹⁷, hat Shawn Rosenheim ihn als «letzten Modernisten» charakterisiert, «der wie besessen damit beschäftigt ist, seine komplexe, ironische, im Kern aber doch kohärente Absicht als Autor zu kontrollieren».¹⁸ Sich selbst sieht Errol Morris als «Anti-Post-Modern Post-Modernist»¹⁹ und stellt sich mit ironischer Distanz in die Tradition performativer Widersprüche von postmodernen Axiomen.²⁰

Obwohl nicht die Geschichte, sondern vielmehr die Diskussion um die Postmoderne an ihr Ende gekommen zu sein scheint, sind postmoderne Irritationen und Provokationen nach wie vor aufschlussreich, wenn auch weniger als Kampf-, sondern vielmehr als Suchbegriff – wofür beispielhaft Morris steht. Angesichts

12 Zahlreiche Clips sind auf Morris' homepage zugänglich (wie Anm. 5).

13 Gross: «Interview with Errol Morris» (wie Anm. 7), S. 195.

14 Beispielsweise definiert der Medienkünstler John Conomos Morris als «postmodern documentarian». John Conomos: «Errol Morris and the New Documentary». In: *Senses of cinema* 8 (2000). www.sensesofcinema.com/contents/festivals/00/8/sfferrol.html.

15 Williams: «Spiegel ohne Gedächtnisse» (wie Anm. 2), S. 27.

16 Ebd., S. 30.

17 «We can't know truth, I believe that, but we can *pursue* truth.» Errol Morris im Interview mit Walter Chaw. In: *Film Freak Central*, 8.2.2004. <http://www.filmfreakcentral.net/notes/emorrisinterview.htm>.

18 Rosenheim: «Interrotroning History» (wie Anm. 10), S. 187.

19 Morris: «Anti-Post-Modern Post-Modernist» (wie Anm. 1).

20 Vgl. Utz Riese: «Postmoderne/postmodern». In: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Postmoderne Synästhesie*. Bd. 5, Stuttgart, Weimar 2003, S. 1–26.

der Ratlosigkeit der Historikerzunft gegenüber dem Phänomen Guido Knopp, das phantomhaft den Historikertag 2006 als «Herr K.»²¹ heimsuchte, bietet Errol Morris' medialer Umgang mit Geschichte und deren konkreten und mentalen Bildern theoretische und vor allem pragmatische Alternativen zur reflexhaften Abwehrhaltung gegenüber den «Geschichtsbilddurchlauferhitzern» aus den ZDF-Studios vom Lerchenberg, wie die Analyse von *THE FOG OF WAR* zeigt.

THE FOG OF WAR

2004 erhielt Morris für *THE FOG OF WAR* den Academy Award für den besten Dokumentarfilm – womit sich die Frage stellt, ob Hollywood sich einem avancierten Dokumentarfilmverständnis geöffnet oder Morris sich davon verabschiedet hat oder ob womöglich ein grandioses Missverständnis vorliegt.

Die Beschäftigung von Morris mit Robert Strange McNamara geht auf dessen 1995 publiziertes Buch *In Retrospect: The Tragedy and Lessons of Vietnam* zurück, in dem der ehemalige Verteidigungsminister sein langes Schweigen bricht und mit seinem Urteil über den Vietnam-Krieg – «wrong, terrible wrong» – einen schrecklichen Irrtum eingesteht.²² Das Dokumentarfilmprojekt nahm seinen Ausgang 2001, als Morris mit dem zu diesem Zeitpunkt 85-jährigen ein Interview führte. Das ursprünglich geplante kurze Gespräch wuchs auf über 20 Stunden Material an. Darin berichtet McNamara aus seinem Leben und enthüllt neue Aspekte. Dazu zählt vor allem seine Arbeit als Offizier des statistischen Kontrollamts unter Luftwaffengeneral LeMay im Zweiten Weltkrieg: Auf McNamaras Analysen hin wurden in Japan flächendeckend Brandbomben eingesetzt, denen noch vor Hiroshima nahezu eine Million Menschen zum Opfer fielen, was McNamara selbst als Kriegsverbrechen bezeichnet. Ebenfalls neue Details erfährt der Zuschauer über McNamaras Zeit als Manager bei Ford, wo er u. a. die Entwicklung des Sicherheitsgurtes initiierte und dessen Einführung durchsetzte. Im Zentrum aber steht seine Rolle im Vietnamkrieg. Mit kurz zuvor freigegebenen, heimlich im Auftrag von Kennedy und Johnson angefertigten Aufzeichnungen von Sitzungen und Telefonaten²³ vermittelt der Film ein anderes Bild McNamaras als das des Scharfmachers und Kriegstreivers, für den er gemeinhin

- 21 Ralph Bollmann: «Immer Ärger mit Herrn K». In: *tageszeitung*, 23./24.9.2006, S. 20. Vgl. Oliver Jungen: «Um uns dreht sich alles. Sie haben uns eine Bildwelt vorgegaukelt: In Konstanz fordern die deutschen Historiker die Medien heraus». In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25.9.2006, S. 35.
- 22 Robert S. McNamara, Brian VanDeMark: *In Retrospect: The Tragedy and Lessons of Vietnam*. Expanded paperback ed. New York 1996. Deutsch: *Vietnam: das Trauma einer Weltmacht*. Hamburg 1996.
- 23 Philip Zelikow, Ernest R. May: *The Kennedy Tapes: Inside The White House During the Cuban Missile Crisis*. Harvard 1999. Michael Beschloss (Hrsg.): *Taking Charge: The Johnson White House Tapes, 1963–1964*. New York 1998. Ders. (Hrsg.): *Reaching for Glory: Lyndon Johnson's Secret White House Tapes, 1964–1965*. New York 2001.

gehalten wird. Vielmehr entsteht der Eindruck, als hätte der damalige Verteidigungsminister eine Eskalation des Konflikts vermeiden wollen, dann aber loyal dem Präsidenten gedient. Vor allem dieser Aspekt provozierte heftige Reaktionen und Kritik am Film, wobei es laut Errol Morris nur eine andere, aber nicht zwingend eine bessere Geschichte ist, die er erzählt.²⁴

The Fog of Robert S. McNamara

THE FOG OF WAR ist gerade deshalb so kompliziert, weil er seine Verfahren und die ihm zugrunde liegenden Interessen offen auszustellen scheint: Bereits die Eingangssequenz präsentiert ironisch den Charakter der Hauptperson, die Problematik im Umgang mit historischen Quellen und Zeitzeugen sowie mediale Eigengesetzlichkeiten.

Die erste Einstellung zeigt McNamara vor einer Landkarte von Vietnam bei einer Pressekonferenz (Abb. 1). Er fragt die Journalisten, ob sie bereit sind. Dann beginnt er mit seinen Ausführungen, stutzt, fragt nach: «Let me first ask the T.V., are you ready? All set?», bevor ein Zwischentitel mit den *credits* von THE FOG OF WAR ihn unterbricht. Im Folgenden sind dann im Wechsel mit Vorspanntiteln US-Soldaten auf Kriegsschiffen zu sehen, die mit dem Fernglas den Horizont beobachten, sich über technische Ortungsgeräte oder eine Landkarte beugen, auf Bordgeschütze klettern und Torpedos funktionstüchtig machen (Abb. 2, 3). Im besten Virilio'schen Sinne werden hier Sehen/Wahrnehmen und Kriegführen miteinander verschweißt.²⁵ Es geht um Wahrnehmung und bellizistische Konsequenzen aus dieser. Und es geht um mediale Inszenierung im doppelten Sinne: So zeigt die erste Szene nicht nur, dass der ehemalige Verteidigungsminister medien erfahren und alles andere als kamerascheu ist, sondern auch, dass die Bilder der Vergangenheit meist immer schon Inszenierungen für die Medien sind.

Der Einstieg in das Interview erfolgt am Ende des Vorspanns. Morris nutzt dafür McNamaras Kommentar nach einer technischen Unterbrechung, in dem der Interviewte erklärt, dass er den Satz nicht zu wiederholen braucht, sondern in der Mitte aufnimmt, weil er genau weiß, was er sagen will. Damit wird deutlich, dass McNamara bis ins letzte Detail seine Rede kontrolliert. «I know exactly what I wanted to say» – ungewollte Aussagen wird man von ihm nicht erwarten können, vielmehr wird er das Interview als Bühne für seine interessierte Selbstdarstellung nutzen. Die Montage aber kontrolliert er nicht, und wenn seine ersten Worte *voice over* über einer Bombe im Archivmaterial liegen, zeigt sich, wer letzten Endes Herr des Films ist (Abb. 4, 5).

24 Gross: «Interview with Errol Morris» (wie Anm. 7), S. 186. Historisches Quellen- und pädagogisches Begleitmaterial zum Film unter: www.choices.edu/fogofwar; sowie www.fogofwarmovie.com.

25 Paul Virilio: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung* [1984]. Frankfurt/M. 1989.

So selbstreflexiv, so banal lautet die Konsequenz für den Zuschauer: McNamara erzählt nur das, was er will, und Morris macht damit, was er will. Dafür stehen die im Untertitel genannten elf Lehren, die der Dokumentarist

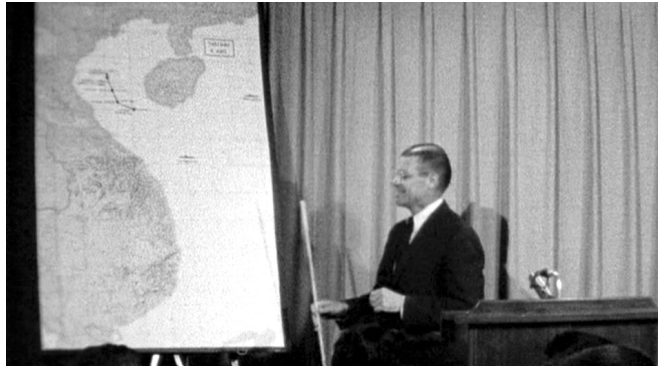


Abb. 1

aus dem Leben von McNamara zieht und die den Film strukturieren. Die *Eleven Lessons* enthalten Aufforderungen wie die erste: «Versetze Dich in Deinen Feind», sowie Feststellungen wie die zweite: «Vernunft wird uns nicht retten», und sind, wie das Beispiel demonstriert, höchst widersprüchlich. Nicht zuletzt aus diesen Widersprüchen resultiert die Spannung des Films. Die *Lessons* gipfeln im letzten, desillusionierten Lehrsatz: «Du kannst die menschliche Natur nicht verändern». McNamara war mit dem Untertitel und den elf Lektionen alles andere als zufrieden, kam er selber doch nur auf zehn, die im Gegensatz zu Morris vollkommen ironie- und widerspruchsfrei politisch-ethische Orientie-



Abb. 2



Abb. 3

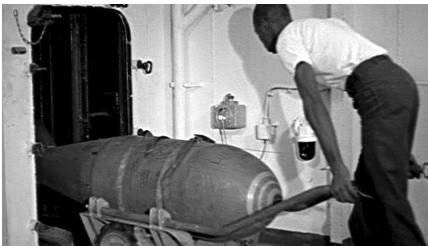


Abb. 4

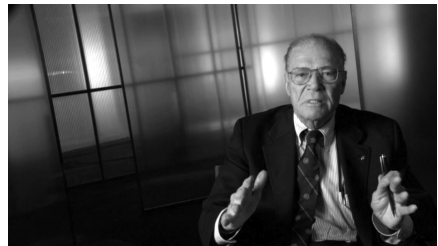


Abb. 5

zung bieten sollen und auf seinen Wunsch als Bonus auf der Kauf-DVD nachzulesen sind.²⁶

Errol Morris: Eleven Lessons From the Life of Robert S. McNamara

- Lesson 1: Empathize with your enemy.
- Lesson 2: Rationality will not save us.
- Lesson 3: There's something beyond one's self.
- Lesson 4: Maximize efficiency.
- Lesson 5: Proportionality should be a guideline in war.
- Lesson 6: Get the data.
- Lesson 7: Belief and seeing are both often wrong.
- Lesson 8: Be prepared to reexamine your reasoning.
- Lesson 9: In order to do good, you may have to engage in evil.
- Lesson 10: Never say never.
- Lesson 11: You can't change human nature.

Robert McNamara: Ten Lessons

1. The human race will not eliminate war in this century, but we can reduce the brutality of war – the level of killing – by adhering to the principles of a «Just War», in particular to the principle of «proportionality».
2. The indefinite combination of human fallibility and nuclear weapons will lead to the destruction of nations.
3. We are the most powerful nation in the world – economically, politically and militarily – and we are likely to remain so for decades ahead. But we are not omniscient.
4. Moral principles are often ambiguous guides to foreign policy and defence policy, but surely we can agree that we should establish as a major goal of U.S. foreign policy and, indeed, of foreign policy across the globe : the avoidance in this century of the carnage – 160 million dead – caused by conflict in the 20th century.
5. We, the richest nation in the world, have failed in our responsibility to our own poor and to the disadvantaged across the world to help them advance their welfare in the most fundamental terms of nutrition, literacy, health, and employment.

26 Laut Morris gab es mit McNamara keine Abmachung über eine Kontrolle des fertigen Films. «Geoffrey Dunn interviews Errol Morris». Web extra zu *Metro, Silicon Valley's Weekly Newspaper* 22.-28.1.2004, www.metroactive.com/papers/metro/01.22.04/mcnamara-0404-extra.html.

6. Corporate executives must recognize there is no contradiction between a soft heart and a hard head. Of course, they have responsibilities to their employees, their customers and to society as a whole.
7. President Kennedy believed a primary responsibility of a president – indeed «the» primary responsibility of a president – is to keep the nation out of war, if at all possible.
8. War is a blunt instrument by which to settle disputes between or within nations, and economic sanctions are rarely effective. Therefore, we should build a system of jurisprudence based on the International Court – that the U.S. has refused to support – which would hold individuals responsible for crimes against humanity.
9. If we are to deal effectively with terrorists across the globe, we must develop a sense of empathy – I don't mean «sympathy» but rather «understanding» to counter their attacks on us and the Western World.
10. One of the greatest dangers we face today is the risk of mass destruction as a result of the breakdown of the Non-Proliferation Regime. We – the U.S. are contributing to that breakdown.

Das tragende Prinzip des Films gibt McNamara selbst zu Protokoll, indem er gleichzeitig Funktionsmechanismen politischer Kommunikation mit entwaffnender Offenheit darlegt: «One of the lessons I learned early on: never say never. [...] And secondly, never answer the question that is asked of you. Answer the question that you wish had been asked of you.» (Min. 86:30.) Morris berichtet, dass er an dieser Stelle nachgefragt habe, ob McNamara das auch ihm gegenüber gerade praktiziere, worauf dieser gelacht habe. Um den Film nicht zu plakativ zu gestalten, hat Morris die Reaktion herausgeschnitten.²⁷ Nachdrücklich führt das Filmende das Prinzip interessegeleiteter Kommunikation noch einmal vor Augen: Beim Epilog handelt es sich nicht mehr um das Interview, sondern um ein nachträgliches Telefongespräch, das Morris mit Bildern von McNamara bei einer Autofahrt illustriert (Abb. 6). Anscheinend nicht durch das Interview zufrieden gestellt, hakt Morris nach und stellt dem ehemaligen Verteidigungsminister die Frage nach persönlicher Verantwortung und Schuld:

Errol Morris: «After you left the Johnson Administration, why didn't you speak out against the Vietnam War?»

Robert McNamara: «I'm not going to say any more than I have. These are the kinds of questions that get me in trouble... A lot of

27 Gross: «Interview with Errol Morris» (wie Anm. 7), S. 191.



Abb. 6

people misunderstand the war, misunderstand me. A lot of people think I'm a son of a bitch.»

Morris: «Do you feel in any way responsible for the war? Do you feel guilty?»

McNamara: «I don't want to go any further with this discussion.»

Morris' insistierendes Nachfragen macht deutlich, dass er mit einer anderen Interviewtechnik auch kaum mehr von McNamara erfahren hätte. *THE FOG OF WAR* zeichnet sich aus durch einen Überschuss an Hinweisen, die die diskursive Funktion des Films selbstreflexiv thematisieren. Das geht so weit, dass Wirklichkeitswahrnehmung und Erkenntnismöglichkeit radikal hinterfragt werden, wie es die siebte Lehre formuliert: «Belief and seeing are both often wrong». So gehen eine Strategie der Offenheit, Aufklärung, Sensibilisierung des Zuschauers und Relativierung der eigenen Autorität, die freie Sicht auf den Kriegsnebel versprechen, mit einer Strategie «postmoderner Verunsicherung» Hand in Hand.

Einwände gegen den Film zielten weniger gegen das, was Morris gemacht hat, als vielmehr darauf, was er hätte machen sollen:

- die Südvietnamesen erwähnen, die von den USA im Stich gelassen wurden²⁸,
- den nordvietnamesischen bzw. zivilen Opfern ein Gesicht verleihen,

28 Andrew Lam: «A Remorseless Apology for the Horrors of Vietnam». In: *The San Francisco Chronicle*, 2.2.2004, abgedruckt in: Blight/Lang: *The Fog of War* (wie Anm. 7), S. 206–208.

- das Leid der GIs, die in einem sinnlosen Krieg geopfert wurden, thematisieren,
- und vor allem McNamara widersprechen²⁹ bzw. ihn als chronischen Lügner oder sogar als «Hurensohn»³⁰ vorzuführen.

Das aber wäre nicht nur ein anderer Film geworden, Morris hätte sich damit auch des verstörenden Potentials beraubt, das gerade darin besteht, der Sicht McNamaras «ausgeliefert» zu sein. Zudem hätte darunter auch der aktuelle Bezug gelitten, der in der indirekten aber doch deutlichen Kritik McNamaras an der US-amerikanischen Außenpolitik unter George W. Bush besteht. Obwohl McNamara sich vehement weigert, explizit auf die aktuelle Politik einzugehen, las die Presse häufig genau das aus dem Film, wie z. B. der *Spiegel*:

Der Mann, der so viel Autorität und so viele Vollmachten besaß wie kein Verteidigungsminister vor ihm, ist heute zum Kriegsskeptiker geworden. «Wir missbrauchen unseren Einfluss», sagt er über das Abenteuer Irak. «Was wir da machen, ist einfach falsch – moralisch, politisch, ökonomisch.» Natürlich sieht jemand wie er Parallelen zwischen gestern und heute. Vor allem aber sieht er die Wiederkehr der Irrtümer, denen er selbst zum Opfer fiel.³¹

Die tagespolitische Brisanz bei gleichzeitigem Verzicht auf den ideologischen Holzhammer im Stil eines Michael Moore hat mit Sicherheit entscheidend zum Erfolg des Films beigetragen. *THE FOG OF WAR* inszeniert den ehemaligen Verteidigungsminister dabei doppelt als Spezialisten und zwar sowohl für Außenpolitik als auch für politische Kommunikation. So paradox es klingt, ist McNamara gerade, indem er geschickt Antworten verschleiert oder schlicht verwei-

29 Ron Rosenbaum: «New Morris Film Traps McNamara in a Fog of War». In: *New York Observer*, 29.9.2003. www.errolmorris.com/content/review/fog_rozenbaum.html. Geoffrey Dunn: «The Fog of Robert McNamara. Errol Morris' new documentary, 'The Fog of War', gets lost in the mist of memory cast by Vietnam War architect Robert McNamara». www.metroactive.com/papers/metro/01.22.04/mcnamara-0404.html.

30 Eric Alterman: «Stop the Presses. The Century of the «Son of a Bitch»». In: *The New York Review*, 26.11.2003. www.thenation.com/doc/20031215/alterman. Siehe Morris' Antwort auf die Vorwürfe, historiografische Fehler begangen zu haben und Altermans Reaktion: www.thenation.com/doc/20040126/exchange. Vgl. Fred Kaplan: «The Evasions of Robert McNamara. What's true and what's a lie in The Fog of War?». In: *Slate*, 19.12.2003. www.errolmorris.com/content/review/fog_kaplan.html.

31 Erich Follath, Hans Hoyng, Gerhard Spörl: «Das Comeback eines Krieges». In: *Der Spiegel* 17, 2004, S. 116-128, S. 126. Der online-Kollege sah genau das Gegenteil und warf Morris vor, er sei von McNamara ausgetrickst worden und habe den Oscar im «Dunstkreis des gefälligen Revisionismus» gewonnen. David Kleingers: «Geschichtsstunde mit Dr. Seltsam». In: *spiegel.online*, 29.9.2004. www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,320684,00html.

gert, als diesbezüglicher Spezialist ein umso glaubwürdigerer Kronzeuge gegen die Lügen der Bush-Administration vor dem Irak-Krieg.

THE FOG OF WAR lebt von der Kompatibilität unterschiedlich gelagerter Interessen: McNamara nutzte die Gelegenheit zur Selbstdarstellung – für den Autor zahlreicher Bücher nicht zuletzt eine nützliche PR. Psychologisierende Interpretationen erklären seine Aktivität, mit der er sich den Gespenstern der Vergangenheit aussetzt, als Arbeit am US-amerikanischen und am persönlichen Trauma Vietnam³², oder sehen in McNamara einen Getriebenen, der im Geiste Wilsons oder sogar als «Wilson's Ghost»³³ dazu beitragen wolle, dass die Menschheit aus den Fehlern der Vergangenheit die Lehren zieht – was im Zeitalter atomarer Bedrohung von existentiellen Interesse ist.

Im Gegensatz zu McNamaras politisch-didaktischen und möglicherweise exkulpatorischen Intentionen verfolgt Morris geschichtsphilosophische und metaphysische Fragen nach der Möglichkeit von historischer Erkenntnis sowie, banal formuliert, nach «Gut und Böse». Gäbe es nur Stalins, wäre die Welt einfach. Wie aber ist es bestellt, wenn ein netter, selbstkritischer alter Herr für den sinnlosen Tod von Millionen Menschen die Verantwortung trägt, und das im damaligen Empfinden, moralisch das Richtige zu tun? Die neunte Lektion postuliert: «Um Gutes zu tun, kann es notwendig sein, sich auf das Böse einzulassen.» In der zwiespältigen Figur McNamaras werden diese Widersprüche für den Zuschauer sinnlich erfahrbar. Morris selbst hatte das Gefühl, zwei Männern gegenüber zu sitzen: dem 85-jährigen McNamara der Gegenwart im Zwiegespräch mit dem 45-jährigen Verteidigungsminister. Eine Zuschauerin beschrieb in einer an die Projektion anschließenden Diskussion McNamara als «a very scary man, even at his age.»³⁴ Die Schizophrenie der beiden McNamaras steuert die Ökonomie der Gefühle des Zuschauers, hin und her gerissen zwischen dem selbstkritischen, die Geschichte Befragenden – von einem Donald Rumsfeld wäre dies kaum zu erwarten³⁵ – und dem arroganten Technokraten des Todes, der eine Entschuldigung verweigert.³⁶ Das Wechselspiel aus Nähe und Distanz verstärken der intensive direkte Kamerablick und das distanzierende Dekor mit dem kühlen grauen Hintergrund im menschenleeren Studio. Eine Rezensentin fühlte sich an einen Tresor erinnert, «als würde Hannibal Lector interviewt».³⁷ Für zusätzliche beunruhigende Untertöne sorgt die Musik, kann

32 Samantha Power: «War and Never Having To Say You're Sorry». In: *The New York Times*, 14.12.2003. www.errolmorris.com/content/review/fog_power.html.

33 Blight/Lang: *The Fog of War* (wie Anm. 7), S. 239. Inspiriert von der Publikation Robert S. McNamara, James G. Blight: *Wilson's Ghost: Reducing the Risk of Conflict, Killing, and Catastrophe in the 21st Century*. Lanham 2003.

34 Blight/Lang: *The Fog of War* (wie Anm. 7), S. 225.

35 Power: «War» (wie Anm. 32).

36 Gross: «Interview with Errol Morris» (wie Anm. 7), S. 187f.

37 Martina Knoblen: «The Fog of War. Errol Morris' Dokumentarfilm über ein Leben im Zeichen des Krieges». In: *epd Film* 10, 2004, S. 34.

doch, laut Morris, kein Komponist «Existenzängste» so gut ausdrücken wie Philip Glass – «Und das ist ein Film voller Existenzängste».³⁸

The Fog of Errol Morris

Aufgrund der Fokussierung auf die Person McNamaras und Morris' daraus abgeleiteten philosophischen Fragen ist der Bildebene in *THE FOG OF WAR* wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden. Generell wurde die gelungene Illustration gelobt und die Verwendung neuer, unbekannter Archivbilder hervorgehoben.³⁹ Außer dem Interview kompiliert Morris an weiterem Material Tondokumente wie die Aufzeichnungen von Sitzungen und Telefonaten sowie Radioansprachen und zwei Kategorien von Bildern:

1. Archivbilder mit den «üblichen Verdächtigen»: Fernseh- und Wochenschauberichte, Militäraufnahmen, Zeitungsausschnitte, Fotos, Statistiken sowie
2. neu produziertes Material wie die Bilder eines sich drehenden Tonbandgerätes, fallender Dominosteine, eines Kotflügels oder Großstadt-Szenen.

Ein weiterer Grund für die Nichtbeachtung der Bildebene liegt wohl auch in der formalen Perfektion der Montage: Wie in einem gut geölten Laufwerk greifen die unterschiedlichen Bild- und Tonelemente reibungslos ineinander, nahtlos verschweißt durch Philip Glass' repetitive Musik. Morris' Montagetechnik zeichnet sich aus durch eine große rhetorische Bandbreite, in der sich illustrative, ironische, intellektuelle Funktionen in einem vielschichtigen Geflecht aus visuellen Attraktionen und kollektiven Erinnerungsbildern überlagern.

Die neu produzierten Bilder, die hauptsächlich der Illustration dienen, stellen ihren künstlichen Charakter offen aus, wie die ästhetisierend ausgeleuchteten Detailaufnahmen des Tonbandgerätes zur Bebilderung der mitgeschnittenen Gespräche (Abb. 7). Bei den mehrfach verwendeten Aufnahmen aus den Zentren von Großstädten sind Zeitraffer und Zeitlupe übereinander kopiert, so dass neben schemenhaft vorbeirauschenden Passanten einzelne aus der Masse hervorstechen (Abb. 8). Damit schafft Morris Zeit-Räume, in denen sich der Zuschauer assoziativ bewegen kann.

Neben ostentativen Symbolbildern wie jenen von über eine Vietnamkarte fallenden Dominosteinen als Verweis auf die Kalte-Kriegs-Doktrin (Abb. 9)

38 Movienet (wie Anm. 9), S. 14.

39 Gross: «Interview with Errol Morris» (wie Anm. 7), S. 189.

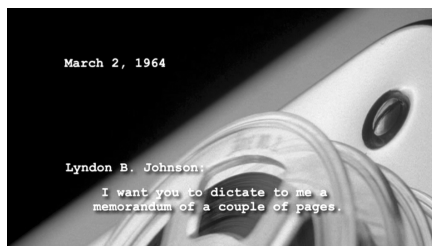


Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9

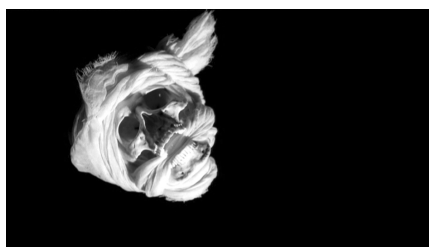


Abb. 10

machen vor allem ironisch-visuelle Kommentare das «Kulinarische»⁴⁰ von *THE FOG OF WAR* aus: So z. B., wenn McNamara einen US-General mit dem Verdacht zitiert, dass bei einem Aussetzen der Atomtests die Russen diese heimlich hinter dem Mond fortführen würden, und Morris dazu eine Großaufnahme des Mondes einblendet. Zum ironischen Sarkasmus gesellt sich bizarr-barocke Vanitas-Ästhetik, wenn Morris den Bericht über einen Test zur Einführung des Sicherheitsgurtes mit Totenschädeln bebildet, deren Fall durch ein Treppenhaus und Zerplatzen beim Aufschlagen in Zeitlupe gezeigt wird (Abb. 10).

Ähnlich wie das aktuelle Material bearbeitet und inszeniert Morris auch die Archivaufnahmen: Kaum ein Bild mit historischer Patina, das nicht in Zeitlupe gedehnt und durch die kreisende Filmmusik nicht zusätzlich derealisiert wird. Im Fall der Bombardements von Nordvietnam erhalten so die Farbaufnahmen der grell-gelben Explosionen im grünen Dschungel eine obszöne Schönheit. Die ästhetisierenden Darstellungsstrategien ähneln der Aneignung historischer Bil-

40 In seiner unter dem Stichwort «Episches Theater» bekannten Theatertheorie wandte sich Bertolt Brecht gegen das etablierte Theater in aristotelischer Tradition, dessen Gefühlswelten der Zuschauer wie ein Gourmet kulinarisch genieße, ohne selbst intellektuell gefordert zu sein. Heinz-B. Heller versieht unter diesem Prädikat Beiträge, «die mit der offenen essayistischen Struktur ihrer Filme Freiräume für höchst unterhaltsame, ebenso intelligent-witzige wie sinnliche Spiele der Phantasieentfaltung» schaffen und das «Verhältnis von mediatisierter Wahrnehmung und Einbildung, Vorstellung, Projektion etc.» thematisieren. Heinz-B. Heller: «Kulinarischer Dokumentarfilm? Anmerkungen zu neueren Tendenzen im Dokumentarfilm und seinem Verhältnis zur Unterhaltung». In: Manfred Hattendorf (Hrsg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. (diskurs film, Bd. 7) München 1995, S. 97–110, S. 99, S. 110.



Abb. 11

der aus der Knopp'schen *history*-Schmiede. Morris geht aber noch weiter, indem er neben den mittlerweile üblichen dramatisierenden Effekten gestalterisch-*verfremdend* in die Archivbilder eingreift: McNamaras Aufzählung der Opferzahlen nach der Bombardierung japanischer Städte bebildert Morris mit Blicken aus dem Bombenschacht eines Flugzeugs, aus dem Zahlen auf die Erde fallen (Abb. 11). Bis auf wenige Ausnahmen verweigert er die Opferperspektive und vermittelt in der Entdinglichung die Wahrnehmung der verantwortlichen Schreibtischtäter.

Die Sequenz der siebten Lehre («Glauben und Sehen sind oft falsch») enthält im wörtlichen Sinne das poeto-/logische Manifest des Films. Morris' Feststellung: «We see what we want to believe» bekräftigt McNamara: «You're absolutely right. Belief and seeing, they're both often wrong.» Die erkenntnistheoretischen Zweifel belegen, welchen referentiellen Wert Morris Bildern zumisst: nämlich keinen, wie der historische Hintergrund der Militäraufnahmen aus dem Archiv verdeutlicht. In der Sequenz über die Eskalation des Vietnam-Kriegs sind ausführlich die Bilder aus dem Vorspann zu sehen, zeitgenössische Aufnahmen, die in US-amerikanischer Lesart den nordvietnamesischen «Angriff» im Golf von Tonkin zeigen. Allerdings wurden die Aufnahmen kurz nach dem Vorfall für die Öffentlichkeit nachgestellt. Morris aber nutzt diese Steilvorlage weder zur Denunziation der Politik noch der Bilder. Er ist vielmehr an der Mentalität interessiert, aus der solche Inszenierungen resultieren. Statt einer kalkulierten Täuschung hält er es für wahrscheinlicher, dass das Verteidigungsministerium die Filme gedreht hat, um sich selbst zu überzeugen: «Historische Ereignisse werden nachgestellt, damit die Leute klarer darüber nach-

denken können.»⁴¹ Darüber hinaus spricht er Bildern und dem Sehen generell keine Erkenntniskraft zu. Selbst authentische Bilder von den Vorgängen würden die historische Wahrheit nicht zeigen. Diese lässt sich nur rückblickend (re)konstruieren. Was bleibt ist ein «Palimpsest aus Korrespondenzen zwischen Ereignissen»⁴², individuellen Erinnerungen und mit medial vermittelten Anschauungsbildern kollektiv verfestigte Vorstellungsbilder.

Dokumentarisches Bildmaterial verwendet Morris stets gestaltend und strategisch, ohne dessen mangelnde Selbstevidenz überspielen zu wollen. Im Gegenteil demonstriert er dessen strategisch-rhetorischen Charakter im dokumentarfilmischen Diskurs: Erlauben dokumentarische Bilder doch die Geschichte so zu <drehen>, wie sie laut Verteidigungsministerium gewesen sein soll, aber genauso auch, sie korrigierend zurückzudrehen, wie es der rückwärts laufende Torpedo am Ende der Tonkin-Sequenz ironisch demonstriert. Nie wird den Bildern Dokumentfunktion zugesprochen, die vorgibt historische Wirklichkeit zu zeigen. Trotzdem hält Morris diskursiv an der Beweisfunktion des Dokumentes fest, nur erfüllen diese in *THE FOG OF WAR* Tondokumente. Aktuelle Bilder, Inszenierungen und Archivmaterial hingegen fungieren als freie Verfügungsmasse, in die Morris beliebig eingreift, ohne dass sie beliebig werden – denn sie sind es zumeist schon. Damit setzt Morris da an, wo die <Methode Knopp> aufhört: an der Verflüchtigung der Zeichen und der Entsorgung von der Last der Bilder. Im formalen Exzess⁴³ der auktorial vermittelten Symbolbilder werden in den ZDF-Produktionen die historischen Zeichen auf ihre Oberflächenreize reduziert, trivialisiert und semantisch entleert. Historiker, wenn sie Knopp nicht gleich «Geschichtspornografie» vorwerfen⁴⁴, prangern den Zugriff an und fordern die Überführung der Monumente in Dokumente⁴⁵, um sie deutlich, im Sinne von Foucault, beherrschbar zu machen.⁴⁶

Morris' ästhetisch-diskursive Antwort ist eine andere: Mit den Oberflächenreizen seiner Bilder greift er eben jene Gratifikationen der Knopp-Methode auf, die einem breiten, an TV-Sehgewohnheiten geschulten Publikum – «the current

41 Das Material dieser Nachstellungen befindet sich im Nationalarchiv. «Ein Gespräch mit Errol Morris». In: *Movienet* (wie Anm. 9), S. 15. Vgl. Karin Springer, Ulrich Steller (Hrsg.): *The Fog of War. Ideen und Anregungen für den Unterricht*. München 2004, S. 11. www.movienetfilm.de/ph_fog1450/presseheft.php.

42 Williams: «Spiegel ohne Gedächtnisse» (wie Anm. 2), S. 40.

43 Kristin Thompson: «The Concept of Cinematic excess». In: *Ciné-tracts* 2, 1977, S. 54–63.

44 So Norbert Frei im Aufgreifen des von Wulf Kansteiner auf dem Historikertag 2006 entwickelten Begriffs. Nikolai Wehrs: HT 2006: «Der Zeitzeuge. Annäherung an ein geschichtskulturelles Gegenwartsphänomen». In: *H-Soz-u-Kult*, 10.10.2006. //hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=1193.

45 Vgl. Ruggiero Romano: «Fotografie-Geschichte – Geschichte der Fotografie». In: *Fotogeschichte* 7, H. 25, 1987, S. 9f. Matthias Steinle: «Das Archivbild. Archivbilder als Palimpseste zwischen Monument und Dokument im audiovisuellen Gemischtwarenladen». In: *MEDIENwissenschaft* 3, 2005, S. 295–309.

46 Foucault: *Archäologie des Wissens* [1969]. Frankfurt/M. 1997, S. 15.

post-MTV generation of spectator-consumers»⁴⁷ – einen kulinarischen Zugang ermöglichen. Nur dass die Bilder mal ironisch gebrochen, mal pathetisch überhöht, nicht *die* Geschichte, sondern McNamaras individuelle Sicht auf die Geschichte illustrieren. Und die Lehren aus dieser verwirren, verweigern sich bewusst einer beruhigenden Deutung und abschließenden Bewertung. So resultiert in *THE FOG OF WAR* aus der Auflösung historischer Referenz im Formenspiel nicht postmoderne Beliebigkeit, sondern reale Bedrohung moderner Kriege: Während bei der Knopp-Methode die glatte Oberfläche ein konsumistisches «Durchrauschen» der Bilder begünstigt, besteht bei Morris die Gefahr, auf dieser auszurutschen. Statt klare Sicht im medialen Spiegelkabinett zu suggerieren, vernebelt Morris den Blick, um diesen für dahinter drohende Wahrheiten zu schärfen, die McNamara eingangs erwähnt: «There'll be no learning period with nuclear weapons.» Im Nebel postmodernen Dokumentarfilms à la Morris ist eine Flucht in die Geschichte nicht möglich, aber auch nicht aus ihr heraus!

Filmografie Errol Morris

GATES OF HEAVEN (USA 1978), 82 Min. [*The Errol Morris Collection*. Britische Kauf-DVD von IFC Films 2006].

VERNON, FLORIDA (USA 1981), 55 Min. [In: s.o.].

THE THIN BLUE LINE (USA 1988), 97 Min. [In: s.o.].

A BRIEF HISTORY OF TIME (GB/USA 1991), 80 Min. [Deutsche Kauf-DVD von Arthaus 2005].

FAST, CHEAP & OUT OF CONTROL (USA 1997), 80 Min. [US-Kauf-DVD von Columbia Tri-Star 1997].

MR. DEATH: THE RISE AND FALL OF FRED A. LEUCHTER, JR. (USA 1999), 90 Min. [US-Kauf-DVD von Lions Gate 1999].

FIRST PERSON (USA, TV: Season One 2000, Season Two 2001), je 20 Min. [US-Kauf-DVD von MGM Home Entertainment 2005].

THE FOG OF WAR: ELEVEN LESSONS FROM THE LIFE OF ROBERT S. McNAMARA (USA 2003), 107 Min. [Deutsche Kauf-DVD von Sony Pictures Home Entertainment 2005].

STANDARD OPERATING PROCEDURE (USA 2008), 118 Min.

47 Conomos: «Errol Morris» (wie Anm. 14).

Harro Segeberg (Hrsg.)

Referenzen

Zur Theorie und Geschichte
des Realen in den Medien

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstraße 55 • 35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren Verlag 2009
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Nadine Schrey
Druck: fva, Fulda
ISSN 1619-960X
ISBN 978-3-89472-673-7