



**HAL**  
open science

## ”〈Kulinarischer Dokumentarfilm〉 serviert von Michael Moore”

Matthias Steinle

### ► To cite this version:

Matthias Steinle. ”〈Kulinarischer Dokumentarfilm〉 serviert von Michael Moore”. Burkhard Röwekamp; Matthias Steinle. Selbst/Reflexionen: Von der Leinwand bis zum Interface, Schüren, Marburg, 2004, 3-89472-391-2. hal-03850079

**HAL Id: hal-03850079**

**<https://hal.science/hal-03850079>**

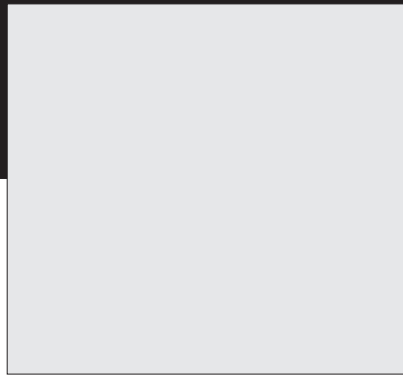
Submitted on 12 Nov 2022

**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.

Matthias Steinle/Burkhard Röwekamp (Hrsg.)

# Selbst/Reflexionen



SELBSTREFLEXIONEN

SCHÜREN

Matthias Steinle/Burkhard Röwekamp (Hrsg.)

# **Selbst/Reflexionen**

Von der Leinwand bis zum Interface

**SCHÜREN**

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation  
ist bei Der Deutschen Bibliothek erhältlich

Schüren Verlag GmbH  
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg  
[www.schueren-verlag.de](http://www.schueren-verlag.de)  
© Schüren 2004  
Alle Rechte vorbehalten  
Druck: AZ Druck- und Datentechnik, Kempten  
Printed in Germany  
ISBN 3-89472-391-2

Matthias Steinle

## «Kulinarischer Dokumentarfilm» serviert von Michael Moore

*«Letzte Woche wartete ich am Flughafen von Detroit auf meinen Anschlussflug, als ein Typ mit einem breiten Lächeln auf mich zukam, die Hand ausstreckte und sagte: «Alle behaupten, Sie wären ein Arschloch, deswegen wollte ich Sie kennenlernen!» Er drehte sich um und rannte davon und verpaßte deswegen meine Antwort: «Die haben alle recht!»»<sup>1</sup>*

An Michael Moore, der spätestens mit seinem Kommentar zum Irak-Krieg «Shame on you, Mr. Bush» anlässlich der Oscar-Verleihung 2003 weltweite Bekanntheit erlangt hat, scheiden sich die Geister. So umstritten gerade sein *academy award* gekrönter Film *Bowling for Columbine* (2002) und seine Bücher sein mögen, unbestritten ist er selbst zu einem massenmedialen Phänomen geworden: «Der berühmteste Linke der Welt! Der unterhaltsamste Klassenkämpfer dieses Globus! Der Entertainer unter den Sozialkritikern! [...] Amerikas dickste Smart Weapon. [...] die Celebrity unter den Protest-Celebrities.»<sup>2</sup> Täglich klicken ein bis zwei Millionen seine Website [www.michaelmoore.com](http://www.michaelmoore.com) an, während zahlreiche andere Internetseiten es sich zur Aufgabe gemacht haben, Moore als Manipulator und Lügner zu outen.<sup>3</sup> Die Wahrnehmung reicht von umjubelter «sozialkritischer Zeitbombe fürs Establishment» über «unterhaltsamen Knallbonbon» bis hin zum verhassten «egomanischen Rohrkrepieler».

In dem Medienspektakel verkörpert der 1954 geborene Michael Moore verschiedene Rollen: Als sich dezidiert links verstehender politischer Aktivist, selbsternannter Verfechter der Rechte des Durchschnittsbürgers, Buchautor, Filmemacher sowie Film- und Fernsehproduzent und nicht zuletzt als «Rächer der Enterbten», Entertainer, Komiker und Kultfigur. Dabei überlagern sich die verschiedenen Rollen zu einer Art Gesamtkunstwerk des *american dream* nicht nur für Linke – vom kleinen Lokaljournalisten in seiner Heimatstadt Flint zum Oscar-Preisträger und *global player* der Kriegs- und Kapitalismuskritik. In dieser Karriere kommen auch die Widersprüche der Person Moores anschaulich zum Ausdruck: Auf der einen Seite scharfer Kritiker der «Bananenrepublik USA»<sup>4</sup>, die von «stupid white men» in der Inkarnation George W. Bushs regiert wird, auf der anderen Seite affirmatives Element als Repräsentant des amerikanischen Traums mit einem unverwüstlichen Glauben an Land und Leute sowie an das Gute im Menschen. O-Ton Moore: «Ich liebe dieses riesige, tollpatschige Land und die verrückten Menschen, die darin leben.»<sup>5</sup> Dieses Credo spiegelt auch sein Selbstverständnis und seine Selbstinszenierung als «einer von ihnen» in der Öffentlichkeit wider. Dabei ähneln Moores Vertrauen und seine Hoffnung in «die kleinen Leute» dem Gesellschaftsbild, das Frank Capra in seinen Filmen entworfen hat: Wie die Capraschen Protagonisten Longfellow Deeds (Gary Cooper) in *Mr. Deeds Goes to Town* (*Mr. Deeds geht in die Stadt*, 1936) und Jefferson Smith (James Stewart) in *Mr. Smith Goes to Washington* (*Mr.*

*Smith geht nach Washington*, 1939) kämpft Moore in der Rolle des Michael Moore allein gegen den Zynismus von Kapital und Politik im Namen der «eigentlichen» demokratischen Werte, die er massenwirksam einklagt. Und wie der Durchschnittsbürger in «Caprland»<sup>6</sup> steht Moore – mit einem sich abzeichnenden Irak-Desaster – als moralischer und medialer Sieger da. Im zeitlichen Rückgriff lässt er sich auch politisch verorten als «very old labour», eine kauzige Mischung aus Sahra Wagenknecht und Christoph Schlingensiefel.<sup>7</sup> Dabei beantwortet er die Frage nach Marx mit Brothers, Karl hat er nie gelesen.<sup>8</sup>

Michael Moores Erfolg in Deutschland sucht seinesgleichen: *Stupid White Men* verkaufte sich mit fast 1,1 Millionen Exemplaren im ersten Jahr besser als in den USA.<sup>9</sup> Seine Lesetour durch deutsche Großstädte im November 2003 anlässlich des Erscheinens von *Dude, Where's My Country?* wurde zu einem wahren Triumphzug vor ausverkauften Sälen und er fand sich selbst bei *Johannes B. Kerner* (ZDF: 18.11.2003) wieder. So groß der Erfolg beim zumeist jugendlichen Publikum war, so kritisch-polemisch kommentierten die meisten Qualitätszeitungen seine Auftritte: Die Auseinandersetzung mit Moores nicht unbedingt differenzierten Thesen und seiner Person gipfelt im Vorwurf, er sei ein «Abzocker, ein Konjunkturritter, nicht besser und nicht schlechter als Billy Graham und andere Wanderprediger»<sup>10</sup> wenn nicht gar ein «Kriegsgewinnler»<sup>11</sup>. Besonders die Beschuldigung primitivsten «Antiamerikanismus» zu schüren, zieht sich wie ein roter Faden durch die Feuilletons. Die *Welt am Sonntag* unkt gar, dass nach dem Kinobesuch eines Moore-Films der USA-Urlaub storniert werde, um das Gewissen zu beruhigen! Des Weiteren wird ein Politologe mit den Worten zitiert: «Bei Michael Moore müsste jeden aufrechten deutschen Linken das Grauen erfassen [...] kein roter Faden, keine große Gesellschaftsanalyse, keine Theorie», stattdessen «eine Sammlung von Impressionen, komplett unwissenschaftlich, mitunter fragwürdig».<sup>12</sup> Was ein «aufrech-



Moores Antwort auf den «Antiamerikanismus-Vorwurf» unter [www.michaelmoore.com](http://www.michaelmoore.com)

ter Linker» ist, sei ebenso dahingestellt wie die Frage, ob diese Anforderungen die Latte für eine Beteiligung am öffentlichen Diskurs nicht ein wenig hoch hängen. Michael Moore zumindest versteht sich weder als Wissenschaftler noch als Theoretiker und allen Vereinfachungen und Plattheiten zum Trotz muss man ihm zugestehen, wichtige Fragen zu stellen – wenn auch nicht unbedingt die richtigen Antworten zu liefern. Einen solchen Anspruch erhebt er aber auch nicht, sondern betont im Gegenteil immer wieder, dass Demokratie ein «Mitmachspiel» sei, was Moore auf die bündige Formel bringt: «Es wird Zeit, dass ihr eure Ärsche hochbekommt». <sup>13</sup> Kritik an seinem «Comic-Politik-Stil» beantwortet er dabei mit einem beherzten «fuck you». <sup>14</sup> Eine Reflexion der eigenen Medienmacht steht in seiner ansonsten sehr selbstbezüglichen Inszenierung aus bzw. wird von ihm pragmatisch mit Verweis auf einzelne Erfolge als durchweg positiv beurteilt. <sup>15</sup>

Eine Argumentation à la *Welt am Sonntag*, in der immer auch etwas vom Misstrauen gegen massenkulturelle Produkte mitschwingt, übersieht Michael Moore vor allem als ästhetisches Phänomen und damit entgeht ihr vielleicht der eigentliche Schlüssel zu seinem Erfolg. Denn neben seinen nicht unbedingt subtilen Büchern, in denen die Selbstthematierung durchaus zum «nervtötenden Daueralarm» <sup>16</sup> werden kann, leben seine Filme und öffentlichen Auftritte von der lustvollen Inszenierung seiner Person und seines Körpers. Unstrittig ist, dass die Mooreschen Filme alles andere als langweilig sind und aufgrund des kalkulierten Einsatzes von Ironie, Witz und Satire auf unterschiedlichen Ebenen der Filmgestaltung zunächst einmal unterhalten. Auf der Klaviatur der Emotionen schlägt er komische Töne ebenso souverän an wie dramatische und scheut auch vor Pathos nicht zurück. Wäre der Begriff «kulinarischer Dokumentarfilm» nicht bereits geprägt worden, so müsste er für Moores Filme gefunden werden. <sup>17</sup> Im zeitlichen Abstand von nun mittlerweile drei abendfüllenden Dokumentarfilmen – denen demnächst weitere folgen sollen – stellt sich die Frage, ob «kulinarisch» im abwertenden Brecht- oder im aufwertenden Hellerschen Sinne. <sup>18</sup>

## Die Dokumentarfilme

Neben den in Europa bekannten Dokumentarfilmen *Roger & Me*, *The Big One* und *Bowling for Columbine* hat Moore sich in unterschiedlicher Form an weiteren Filmprojekten beteiligt. Mit der Emmy-prämierten Fernsehreihe *TV Nation* war er von 1994 bis 1996 auf den amerikanischen Bildschirmen präsent, bis die Anzeigenkunden meuterten. 1995 realisierte er mit *Canadian Bacon* auch eine Fiktion, in der die USA Kanada den Krieg erklären.

Seinen ersten Film drehte Moore ohne jegliche Erfahrung und, so will es der Mythos des engagierten Dokumentaristen, um ihn zu finanzieren verkaufte er 1987 «Haus und Herd». <sup>19</sup> In *Roger & Me* ist er auf der Jagd nach Roger B. Smith, Vorstandsvorsitzender von General Motors und als solcher mitverantwortlich für die Schließung von elf Fabriken in Moores Heimatstadt Flint. Das hat 30.000 Entlassungen und das Versinken der Stadt in katastrophale soziale Verhältnisse zur Folge. Moore dokumentiert den Prozess mit seiner Kamera und zeigt im Gegenschnitt das Leben der davon unberührten «happy few» sowie seinen titelgebenden Versuch, Roger Smith zu treffen. Nach dreijähriger

immer absurder werdender Suche gelingt ihm dies, ohne dass er den GM-Verantwortlichen davon überzeugen kann, nach Flint zu kommen. Moore verkaufte die low-budget-Produktion für drei Millionen Dollar zuzüglich fünfzig Prozent der Einspielergebnisse an Warner Bros. Als Grund der Wahl des weltgrößten Medienkonzerns nannte er, dass nur eine mächtige Verleihfirma den Anwälten von General Motors die Stirn bieten konnte.<sup>20</sup>



Sein zweiter Dokumentarfilm *The Big One* (1997) ist ein Bericht über eine Lesetour durch die Vereinigten Staaten, auf der Moore seinen Bestseller *Downsize This* präsentiert. Dabei bringt er die ihn begleitenden «escort ladies» zum Wahnsinn, wiegelt die Mitarbeiter der Buchläden zur Gewerkschaftsgründung auf und überreicht Konzernen, die sich durch hohe Profit- und Entlassungsraten auszeichnen, den «Downsizer of the year». Nebenbei schlägt er eine angemessenere Bezeichnung für die USA vor: Den titelgebenden Namen «The Big One» – die Bezeichnung für das gefürchtete große Erdbeben in Kalifornien. Als Höhepunkt trifft Moore am Ende den alerten Nike-Konzernchef Phil Knight. Wenn dieser sich auch weder zu einem Wettrennen mit ihm noch zu einer Fabrikeröffnung in Flint überreden lässt, so macht er zumindest eine schlechte Figur, wenn er zugibt, dass in den indonesischen Nike-Fabriken 14-jährige arbeiten.<sup>21</sup>



Sein Oscar-preisgekrönter Dokumentarfilm *Bowling for Columbine* geht am Beispiel des Massakers zweier Jugendlicher in ihrer Schule in Columbine der Frage nach, warum es in den USA so viele Schusswaffen und jährlich über 11.000 Tote durch diese gibt.





Zur leitmotivischen Frage: «Sind wir verrückt nach Waffen – oder sind wir nur verrückt?» äußern sich Waffenfetischisten und Vertreter der Waffenlobby ebenso wie die als Sündenbock ausgemachte Grusel-Ikone Marilyn Manson oder die Schöpfer der Zeichentrickserie *South Park*. Moore verwirft mentalitätsgeschichtliche Gründe als Ursache der Gewalt, ansonsten sähe es schließlich in Deutschland mit seiner NS-Vergangenheit ganz anders aus. Auch soziale Probleme wie Arbeitslosigkeit könnten nicht der Grund sein, sei diese doch in anderen Ländern wesentlich höher als in den USA. Stattdessen trage die Verantwortung dafür die von den Medien geschürte Angst vor dem Fremden bzw. konkret vor dem schwarzen Mann, die diesen im wahrsten Sinne des Wortes zur Zielscheibe machten. Am Ende trifft Moore, selbst ehemaliger Sportschütze und Mitglied der Waffenlobby NRA (National Rifle Association), deren Ehrenvorsitzenden Charlton Heston. Der leicht senile Western-Star lässt sich jedoch nicht auf den moralischen Diskurs von Moore ein und gibt stattdessen Rassismen zum Besten.<sup>22</sup>

### Dokumentarfilm versus Komödie? – Dokumentarfilm als Komödie!

Auf der Bildebene präsentieren sich Moores Filme als äußerst heterogen: Verwendung finden sowohl nichtfiktionales wie fiktionales Material aus Film- und Fernsehproduktionen, Archivbilder, Amateurfilme ebenso wie Werbefilme und Zeichentrick, der beispielsweise in *Bowling for Columbine* im Zeitraffer die Geschichte der USA erzählt. Den roten Faden bildet Michael Moore, der extradiegetisch mit einem durchgehend präsenten *voice-over*-Kommentar durch den gesamten Film führt, um Zusammenhänge zu erklären, Hintergründe zu nennen oder auch nur ironische Seitenhiebe zu machen. Darüber hinaus inszeniert Moore sich in allen Filmen selbst und tritt als diegetische Figur auf, die ihre außerfilmische Erfahrung und individuelle Geschichte mit einbringt. Den provokativ subjektiven Anspruch verkündet bereits der Titel seines ersten Films, was als «ROGER AND ME, ME, ME, ME, ME!» kritisiert wurde.<sup>23</sup> In *Roger & Me* ebenso wie in *Bowling for Columbine* greift der Filmemacher auf seine Kindheitserinnerungen zurück, illustriert durch Super-8-Familienaufnahmen. Neben autobiografischen Elementen tragen die Filme auch essayistische, pamphletistische und selbstreflexive Züge, die die Perspektive bewusst ausstellen. Kurz: Es handelt sich um keine «gewöhnlichen» Dokumentationen, die subjektlos dem Abbild verschrieben mit autoritärem *voice-of-God*-Kommentar verkünden: «So war es!» In diesem Sinne beantwortet Moore die Frage, ob er *Roger & Me* für einen Dokumentarfilm halte mit «Nein», es sei

vielmehr ein «Unterhaltungsfilm so wie jeder Charlie Chaplin-Film, der mit sozialen Themen befasst war».<sup>24</sup> An anderer Stelle erklärt er, dass er von Anfang an eine «Dokumentarkomödie» machen wollte gemäß dem Motto: «Besser lachen als Drogen nehmen.»<sup>25</sup> Dass Moore mit diesem lustvoll-kulinarischen Dokumentarfilmverständnis selten mit Marcel Ophuls in Verbindung gebracht wird, ist erstaunlich, da ihn mit dem französischen Dokumentaristen mehr verbindet als nur der Vorwurf «Dokumödie» zu machen.<sup>26</sup> Parallelen bestehen darüber hinaus auch bezüglich Selbstinszenierung, (Selbst-)Ironie, Denken in Assoziationen und formaler Experimentierfreude, was sowohl das verwendete Material als auch dessen Montage betrifft, ein hohes Drehverhältnis, der Wille politisch-sperrige Themen provokativ aufzugreifen und vor allem das Bewusstsein Recht zu haben *und* das Recht zu haben, dies in ihrem Stil darzustellen.



«Little Michael» in *Roger & Me* und als jugendlicher Sportschütze in *Bowling for Columbine*

Dass Moores Beiträge als Dokumentarfilme, d.h. Filme, die einen Diskurs über die Wirklichkeit führen, trotz (bzw. dank, wie im Folgenden ausgeführt wird) seiner subjektiven Methode als solche wahrgenommen werden, liegt auch daran, dass er in allen Filmen zahlreiche «Fakten» und Datenmaterial nennt. Nicht zuletzt damit untermauert er ähnlich wie in seinen Publikationen den Anspruch, aufklärerisch auf die nichtfilmische Wirklichkeit zurückzuwirken. Darüber hinaus greift er auch auf andere klassische Authentisierungsstrategien der Reportage zurück: In *The Big One* beispielsweise wird das Drehteam am Filmanfang vorgestellt und ins Bild gerückt. Mit dem Thematisieren des Zustandekommens der Bilder und der Akteure hinter der Kamera steht er zudem in der Tradition des *Cinéma vérité*. Ähnlich wie Jean Rouch und Edgar Morin in *Chronique d'un été* (*Chronik eines Sommers*, 1961) teilt Moore in *Roger & Me* dem Publikum seine Gedanken mit und versucht durch den Akt des Filmens auf die Wirklichkeit einzuwirken, etwa wenn er in *Bowling for Columbine* durch den Besuch mit Schusswaffen-Opfern im Kaufhaus die Einstellung des Verkaufs von Munition fordert und erreicht. Im Gegensatz aber zu den Stammvätern des *Cinéma vérité* sind Moore Bedenken und Selbstzweifel kaum ein Begriff. Bewusst verweigert er sich einem puristisch-didaktischen Stil, der etwa dem westdeutschen Dokumentarfilm in den 1980er Jahren den Vorwurf eingebracht hatte, «das einzige Schlafmittel [zu sein], das man durch die Augen einnehmen kann!».<sup>27</sup> Moore bringt dies folgendermaßen auf den

Punkt: «What we need are more documentaries made by people who hate documentaries.»<sup>28</sup>

Mit diesem Dokumentarfilmverständnis machte er sich nicht nur Freunde und geriet in die Kritik von Kollegenseite. In Fachkreisen schlug ein Interview Wellen, das Harlan Jacobson, Chefredakteur der amerikanischen Filmzeitschrift *Film Comment* mit Moore führte und nach dessen Erscheinen der Filmjournalist unmittelbar seinen Job verlor, weil die Kritik aus den eigenen Reihen den Herausgebern angeblich nicht genehm war.<sup>29</sup> Jacobson findet *Roger & Me* «zu gut um wahr zu sein» und wirft dem Autor in erster Linie vor, den Eindruck einer direkten Abfolge von Ereignissen herzustellen, die so nicht stattgefunden haben. So kam Ronald Reagan nicht als Präsident nach Flint in die Pizzeria, sondern als er noch Kandidat war und die Registrierkasse wurde nicht während seines Besuches, sondern zwei Tage davor geklaut. Schwerwiegender aber sei, dass die touristischen Großprojekte alle vor der Entlassungswelle 1986 entstanden und bei dieser statt 30.000 «nur» 10.000 auf die Straße gesetzt wurden.<sup>30</sup> Moore gesteht ein, dass die Chronologie nicht ganz stimme, aber deswegen gebe er auch keine Daten an. Ihm ging es darum, einen über ein Jahrzehnt laufenden Prozess zu zeigen, der 30.000 Arbeitslose zur Folge hatte. Somit zeige sein Film die Wahrheit dessen, was mit Flint in den 1980er Jahren passiert ist, nur so narrativ aufbereitet, dass es die Leute auch sehen wollen.<sup>31</sup>

Mit diesen scheinbaren Widersprüchen (Information vs. Unterhaltung, Faktizität vs. Phantasie, fiction vs. non-fiction, Eindeutigkeit vs. Kontingenz) verweisen Moores Filme quasi exemplarisch auf die «Porosität von filmischer Fiktion und Dokumentarismus» und machen «das Transitorische des Dokumentarischen manifest».<sup>32</sup> Dementsprechend sind Dokumentar- und Spielfilm die zwei Seiten einer Medaille, deren Oberflächen nicht die Wirklichkeit oder Traumwelten reflektieren, sondern immer nur die Wirklichkeit der Bilder. Macht erst der Blick die Fiktion, die laut Godard genauso real wie das Dokument und nur «kein anderer Moment von Realität» sei<sup>33</sup>, dann ist der Dokumentarfilm das Ergebnis eines Kommunikationsaktes, abhängig davon, was der Zuschauer zu verstehen fähig und zu sehen gewillt ist.<sup>34</sup> So ist Michael Moore einerseits auf der Höhe jüngster (Dokumentar-)Filmtheorie, wenn er Jacobsons Einwände, die dieser mit «Dokumentarfilmstandard» rechtfertigt, als Diskussion um den Stil wahrnimmt.<sup>35</sup> Andererseits macht er es sich zu einfach, mit dem Argument des publikumswirksam Kulinarischen der Frage auszuweichen, warum er für sich allein die Wahrheit in Anspruch nehmen kann. Zur Diskussion zwischen Jacobson und Moore hat Linda Williams kritisch angemerkt, dass diese sich nur um die Frage nach einer «Verpflichtung zur Objektivität versus einer Verpflichtung zur Fiktion» drehe. Stattdessen fordert sie, verwendbare «Strategien zur Darstellung der Bedeutung von Ereignissen zu suchen».<sup>36</sup> Ihre Kritik an Moore lautet, dass er ähnlich wie Oliver Stone in *J.F.K.* (1991) ein einzi-



ges Ziel zu genau im Auge hat, indem er «eine singuläre (fiktionalisierte) Wahrheit einer singulären, offiziellen Lüge» gegenüberstellt.<sup>37</sup>

Bis heute aber bewegt sich die Auseinandersetzung mit Moores Dokumentarfilmen zu meist auf den ausgetretenen Pfaden der Faktentreue, woran der Filmmacher selbst nicht unschuldig ist. Durch seinen z.T. legeren Umgang mit dem Faktischen leistet er dem unnötig Vorschub (wobei man sich des Eindrucks nicht immer erwehren kann, dass bei Kritik sowohl aus der Zunft als auch von links Neid eine nicht unerhebliche Rolle spielt – von rechts wird die bewährte revisionistische Taktik praktiziert, über zweifelhafte Details das Ganze in Frage zu stellen): In *Bowling for Columbine* liegen Verzerrungen um des Effektes willen so manifest an der Oberfläche, dass deren Kritik kaum lohnt. Dies ist z.B. der Fall, wenn die absoluten Zahlen der Schusswaffenopfer in verschiedenen Ländern genannt werden, anstatt dies prozentual umzurechnen und somit eine (immer noch prekäre) Vergleichsmöglichkeit zu bieten. Äußerst fragwürdig (und zudem unnötig) ist es auch, Elemente aus zwei Reden Charlton Hestons so zu montieren, dass der Eindruck entsteht, er habe die Worte: «from my cold, dead hands» wenige Tage nach dem Columbine-Massaker auf dem NRA-Treffen in Denver gesagt, während diese aus einer ein Jahr später in Charlotte (North Carolina) gehaltenen Ansprache stammen.<sup>38</sup>



Über diese Detailfragen – die nichts an mehr als 11.000 Schusswaffenopfern in den USA ändern – geraten schwerer wiegende methodische und inhaltliche Widersprüche nicht in den Blick: So verwirft Moore explizit sozioökonomische Gründe wie beispielsweise Arbeitslosigkeit, da diese in Kanada noch höher sei, ohne dass es dort eine ähnlich hohe Opferzahl gäbe. Im Gegenzug rekurriert er aber genau auf eine solche Argumentation, wenn er das Schicksal der Mutter erzählt, die sich durch die gezwungene Teilnahme an einem Arbeitsprogramm nicht um ihren sechsjährigen Jungen kümmern konnte, so dass dieser in der Schule eine Gleichaltrige erschoss. Williams an *Roger & Me* geäußerte Kritik, «das Engagement für multiple kontingente Wahrheiten» aufzugeben, «um eine einheitliche, paranoide Ansicht von Geschichte zu favorisieren», ist in der Hinsicht nicht von der Hand zu weisen.<sup>39</sup>

So einfach Moores Argumentation einerseits auch sein mag, so können andererseits komplexe Figuren dabei entstehen, die nicht in das ihm unterstellte gut/böse-Raster passen: Brüche resultieren dabei aus der bereits angesprochenen Überzeugung, «dass alle Menschen in ihrem Innersten gut sind»<sup>40</sup>, womit er Steven Spielberg zunächst näher scheint als Marcel Ophuls. Aber Moores Bilder aus der Wirklichkeit unterlaufen sein Wunschbild von der Welt, sowohl was die «Kleinen/Guten» als auch was die «Großen/Bösen» betrifft. Ersteres belegt anschaulich die Sequenz mit der «rabbit woman» in *Roger & Me*, einer arbeitslosen Frau, die auf den Verkauf ihrer Karnickel («pats and meat») angewiesen ist. Sie schlachtet ein Tier ohne jegliches Mitgefühl vor laufender Kamera und taugt so kaum zur wohlfeilen Identifikationsfigur eines sentimentalischen Opfer-Diskurses.<sup>41</sup> Auf der anderen Seite entsprechen auch der Nike-Firmenchef in *The Big One* oder Charlton Heston in *Bowling for Columbine* nicht der In-

teressante Beobachtung ist die Diskrepanz zwischen Moores erklärter Haltung und den tatsächlichen Darstellungen in seinen Filmen. Er behauptet, alle Menschen seien im Inneren gut, doch seine Bilder zeigen oft Menschen, die in einem systematischen Raster von Gut und Böse gefasst werden. Diese Widersprüche werden nicht thematisiert, sondern scheinen eher als stilistische Mittel zu dienen, um eine bestimmte Perspektive zu verfestigen. Die Analyse zeigt, wie diese Widersprüche die Glaubwürdigkeit des Dokumentarfilms untergraben und eine kritische Reflexion über die Darstellung der Realität notwendig machen.

karnation des Bösen, sondern werden auf menschliches (Mittel)Maß gebracht, indem sie einen «Körper» erhalten. Moore forciert dies im Gespräch mit Phil Knight durch die Strategie, sein Gegenüber zu physischer Aktivität wie einem Wettrennen oder Armdrücken herauszufordern. Der Nike-Konzernherr ahnt, dass er zwar den sportlichen Teil gewinnen würde, der mediale Sieger aber sein übergewichtiger Herausforderer sein dürfte und drückt sich lachend. Im Fall von Heston verkehrt Moore nicht nur dessen Hollywood-Rollenbild, indem er den ehemaligen Leinwandhelden mit seinen moralischen Fragen in die Flucht schlägt; die Verfolgung mit der Kamera liefert ihm auch Bilder eines gebrechlich wirkenden alten Mannes. (Der 78jährige ist an Alzheimer erkrankt.) Das idolisierte Bild des Firmenchefs und die abstrakte Ikone des Firmenbosses werden so in menschliche Dimensionen rückübersetzt: Körper, die dem Altern unterworfen sind oder eine dysfunktionale Zurschaustellung scheuen.



### Kampf dem Konsumkörper

Diese Beispiele zeigen, dass Moores Filme entscheidend vom Visuellen leben, das jenseits aller faktischen und methodischen Schwächen zur Aufrechterhaltung des dokumentarischen «Wahrnehmungsvertrags»<sup>42</sup> durch den Zuschauenden beiträgt. Ein, wenn nicht der zentrale Aspekt, ist die Inszenierung von Körpern, vor allem *seines* Körpers: Im dokumentarfilmischen Diskurs von Moore ist es sein Körper, der «einen Mehrwert an Authentizität, einen Mehrwert an referentiellen Bezügen zur außerfilmischen Wirklichkeit» verspricht.<sup>43</sup> Dieser wird sowohl selbstreflexiv (selbstbespiegelnd: die Anwesenheit des Filmemachers im Bild) als auch selbstreferentiell (selbstbezüglich: Thematisierung des Filmischen im Film) eingesetzt.<sup>44</sup>

Michael Moores Äußeres ist die Inkarnation des Klischees vom Durchschnittsamerikaner: Zu ausgebeulten Jeans trägt er ein häufig aus der Hose hängendes Holzfällerhemd nebst der obligatorischen Baseball-Kappe. Dazu ist er (wenn überhaupt) schlecht rasiert

sowie rudimentär frisiert und legt auf eine «gepflegte Erscheinung» ostentativ keinen Wert, quasi als phänomenologischer Protest gegen den von der Werbung propagierten makellosen «Konsumkörper». <sup>45</sup> Seine Körperfülle weist ihn als Adepten von fast food – was in *The Big One* der Besuch entsprechender Restaurants belegt – und somit als «typischen» US-Amerikaner aus. Die bewusste Inszenierung seines Äußeren und seines Körpers sind tragende selbstreflexive Legitimationsstrategien, die nationale Klischees bestätigen und durch die mit ostentativer Selbstverständlichkeit zur Schau getragene Form zugleich subvertieren. Der Umgang mit seinem «öffentlichen Körper» wird sogar im Film selbst thematisiert, wie z.B. anhand der Erklärung des Coverfotos von *Downsize This* in *The Big One*: Während eines Auftritts macht Moore sich vor dem Publikum über die «digitale Maniküre» seiner schwarzen Fingernägel durch den Verlag lustig. Damit signalisiert er die Authentizität seines Körpers, der «Dreckspuren» als Signum einer nicht perfekten Wirklichkeit trägt und führt darüber hinaus einen medienkritischen Diskurs: Der theoretisch unbegrenzten Möglichkeiten manipulativer Eingriffe moderner Technik setzt Moore seine nicht unerheblichen Körpergrenzen entgegen. Deren Nonkonformität mit allem, was die Medien unter dem Körperkult-Leitbild des Gesunden und Schlanken transportieren, authentisiert mit einer Aufwertung des Somatischen die filmische Figur Michael Moore. Das nicht reduzierbare «Potential an Sperrigkeit, Kontingenz und Unkalkulierbarkeit», das die Körper trotz ihrer vielfältigen sozialen Inanspruchnahme beinhalten, wird zur bewusst eingesetzten dokumentarfilmischen Strategie. <sup>46</sup> Im Zentrum der Filme steht Michael Moore in seiner Körperfülle, was als egomanisch und selbstverliebt kritisiert werden kann, aber in seiner kulinarischen Funktion nicht unterschätzt werden sollte, um den



Erfolg zu verstehen. Dies um so mehr, als der Körper neben den ironischen *voice-over*-Kommentaren der zentrale Träger visueller Komik ist, die Oliver Hardy mit den Teletubbies kurzschließt: Als politisierter Teddy tappt Moore durch die Niederungen des US-amerikanischen Kapitalismus und gibt den Opfern einen tröstenden «hug» von Mensch zu Mensch, wie die herzliche Umarmung einer Buchkäuferin in *The Big One*, die am Tag der Signierstunde entlassen wurde.

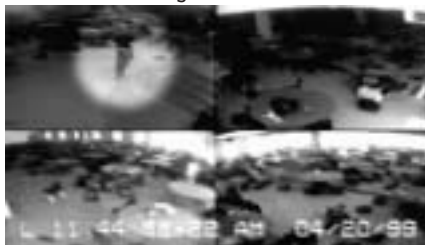
Dabei hat der Erfolg auch Moores Körper-Inszenierung beeinflusst, was dessen Dimensionen vielleicht verdecken. In *Roger & Me* ist Moore zwar aufgrund seines ironischen Sprecherkommentars permanent präsent, aber sein Körper ist relativ selten im Bild: Zum ersten Mal erscheint er (als Erwachsener) nach über zehn Minuten bei dem Versuch, im GM-Firmensitz in Detroit Roger Smith zu treffen. Ansonsten gerät Moore eher zufällig mit ins Bild, die Kamera konzentriert sich auf die mehr oder weniger freiwillig Interviewten. – Eine der wenigen Ausnahmen ist die selbstironische GroßEinstellung seines Gesichts bei der Farbberatung. – Beim zweiten Besuch der Firmenzentrale wirkt Moore unsicher und fühlt sich sichtlich unwohl. In der Szene gegen Filmede am Eingang der gerade geschlossenen Fabrik sieht er sich mit ruckartigen Bewegun-



gen um und verrät durch seine Gestik eine sympathische Unsicherheit. Noch vertritt er laut Firmensprecherin Privatinteressen. Dem widerspricht Moore mehr trotzig als rebellisch, dass das Team als «citizen» von Flint im öffentlichen Interesse da wäre. Dem körperlichen Unbehagen steht allerdings bereits in *Roger & Me* ein gewisses Sendungsbewusstsein gegenüber, das sich in Dialogen äußert, wie am Empfangsschalter von General Motors, wo er auf die Frage, warum er Roger Smith sprechen wolle, antwortet: «I'm Michael Moore».

In *The Big One* hat Moore an Körperumfang ebenso zugelegt wie an Selbstvertrauen und Sicherheit vor der Kamera. Das spontane Auftauchen in Konzernzentralen ist jetzt zur tragenden Strategie geworden, wobei der Körper als gefütterter Rammbock durch die Tür geschoben wird und einmal drinnen sich breit macht, um sein Entfernen zu verhindern. Gespielte Naivität und listige Spontaneität lassen den Betroffenen kaum eine Chance: Reagiert der Empfang höflich, bleibt Moore, stellt unbequeme Fragen und hat seine «Bühne»; schmeißt man ihn raus, wird der Filmemacher zum «Opfer» und erhält imageschädigende Bilder des Betriebs. Daneben vermittelt *The Big One* mit Ausschnitten aus Moores Buchpräsentation bzw. Show seinen Körper auch als Medium und bettet das Gezeigte in den Kontext einer «Verkaufstour» ein. Allerdings resultiert aus dem nicht reflektierten Zusammenfallen der verschiedenen Rollen Moores (Darsteller, Autor, Sozialkritiker, Filmemacher, Citoyen), also der nicht-filmischen und der filmischen Realität ein Authentisierungseffekt, der einem aktiven Bewusstmachen des Konstruktionscharakters von (filmischer) Darstellung entgegen arbeitet und den «Mythos» ungestellter Wirklichkeitswiedergabe bedient.<sup>47</sup>

In *Bowling for Columbine* kombiniert seine Körper-Inszenierung die Rächer-Rolle aus *Roger & Me* mit der Rammbock-Funktion in *The Big One*: Eine Schlüsselszene stellt das plötzliche Auftauchen in einer Filiale der Warenhauskette K-Mart dar. Zusammen mit zwei Opfern des Columbine-Massakers, in denen noch die in einem K-Mart erworbenen Kugeln stecken, fordert Moore erfolgreich die Einstellung des Verkaufs von Munition. Die beiden Jugendlichen – einer sitzt im Rollstuhl – zeigen im Kaufhaus ihre Wunden. Der Kontrast zwischen ihren beschädigten Körpern und Moores agiler Masse steigert die moralische Fallhöhe. Zudem verleiht der Dokumentarist den am Filmanfang gezeigten unpersönlichen, schemenhaft-zweidimensionalen Überwachungskamera-Bildern von der Schießerei in der Schule individuelle Körper. Am Filmende ist Michael Moore bereits vor der Oscar-Verleihung in Hollywood angekommen: Am Villentor von Charlton Heston kündigt er sich an der Sprechanlage als «Michael Moore, the filmmaker» an. Am folgenden Tag unterhält er sich dann mit dem NRA-Aktivisten Heston von gleich zu gleich, wie die halbnahen Kameraeinstellungen der beiden im Schuss-Gegenschuss nahe legen.



Selbstreflexivität bei Michael Moore ist facettenreich und tritt in unterschiedlichen, sich wechselseitig bedingenden und überlagernden Funktionen auf: Selbstlegitimierende und narzisstische Aspekte stehen neben selbstironischen und medienreflexiven, woraus eine eigentümliche Mischung aus Eindeutigkeit und Vielschichtigkeit resultiert. Beim massenmedial ausgetragenen «Klassenkampf in Disneyworld» wird der Held wohl zwangsweise ein bisschen selbst zur Mickey Mouse<sup>48</sup> ... und wenn er den Verhältnissen ihre eigene Melodie vorspielt nebenbei zum Medienstar und Millionär. So sind Michael Moores Filme im Brecht- wie im Hellerschen Sinn «kulinarisch».

### Filmografie Michael Moore

*Roger & Me* (auch: *A Humorous Look at How General Motors Destroy Flint, Michigan / Roger und ich*), Dokumentarfilm: Regie und Buch, 91 Min.

*Pets or Meat: The Return to Flint* (1992), 24minütiger TV-Beitrag aufgenommen in: *Two Mikes Don't Make a Wright* (1992), Dokumentarfilm: Regie mit Mike Leigh, Dean Parisot, Steven Wright, Buch mit Jim Broadbent.

*TV Nation* (NBC: 8 Sendungen 1994, Fox: 8 Sendungen 1995, 1996), TV-Serie: Regie und Buch mit Annie Cohen, Jon Derevlany, Francis Gasparini, Chris Kelly, Jay Martel, Jeff Stilson, Louis Theroux, jeweils 60 Min. (+ 1994 und 1995 ein 45minütiges *TV Nation Year-End Special*).

*Canadian Bacon* (1995), Spielfilm: Regie und Buch, 91 Min.

*The Big One* (1997), Dokumentarfilm: Produktion, Regie, Buch, 90 Min.

*And Justice for All* (1998), Regie.

*The Awful Truth* (1999), TV-Serie: Regie und Buch mit Nick McKinney, jeweils 30 Min.

*Bowling for Columbine* (2002), Dokumentarfilm: Regie und Buch, 120 Min. (USA 119 Min.).

*Fahrenheit 9/11* (angekündigt für 2004), Dokumentarfilm: Produktion, Regie und Buch.

*Sicko* (angekündigt für 2005), Dokumentarfilm: Regie.

### Bibliographie Michael Moore

mit Kathleen Glynn: *Adventures in a TV Nation. The Stories Behind America's Most Outrageous TV Show*. New York: HarperPerennial 1998.

*Querschüsse*. München: Piper 2003 [*Downsize This! Random Threats from an Unarmed American*. New York: Crown Publishers 1996].

*Stupid White Men. Eine Abrechnung mit dem Amerika unter George W. Bush*. München: Piper 2003 [*Stupid White Men ...and Other Sorry Excuses for the State of the Nation*. New York: HarperCollins 2001].

*Volle Deckung, Mr. Bush*. München: Piper 2003 [*Dude, Where's My Country?* New York: Warner Books 2003].



## Anmerkungen

- 1 Moore, Michael: *Stupid White Men*. München: Piper 2003, S. 282.
- 2 Misik, Robert: «Der Kracher». In: *taz*, 14.11.2003, S. 3.
- 3 Siehe z.B. [www.michaelmoorehatesamerica.com/](http://www.michaelmoorehatesamerica.com/); [www.MooreLies.com](http://www.MooreLies.com);  
[www.BowlingForTruth.com](http://www.BowlingForTruth.com); [www.moorewatch.com](http://www.moorewatch.com). Vgl. Schindler, Jörg: «Mr. Moores Mission». In: *FR*, 18.11.2003.
- 4 Klappentext zur deutschen Ausgabe von Moore: *Stupid White Men*.
- 5 Ebd., S. 125.
- 6 Viviani, Christian: «Caprland. Sur l'Extravagant Monsieur Deeds». In: *Positif*, Nr. 317-318, 1987, S. 11-12.
- 7 Misik: «Der Kracher».
- 8 Weitere Referenzen sind Charlie Chaplin und die Monty Python. Gorin, François: «Un bulldozer contre les «dégraisseurs»». In: *Télérama*, 13.-19.11.1999, Nr. 2600, S. 40-46, hier S.42.
- 9 «In dem Fall sind wir Deutschen das Tätervolk: Wir haben Moores Bücher und Filme zu Kassenschlagern gemacht, da kann er gar nicht anders als «Reloaded» und «Revolutions» auszufen.» Deggerich, Markus: «That's stupid, white man!» In: *Spiegel online*, 14.11.2003, [www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,273942,00.html](http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,273942,00.html) [28.11.03].
- 10 Broder, Henrik M.: «Der kluge Amerikaner». In: *Spiegel online*, [www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,274308,00.html](http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,274308,00.html) [17.11.2003].
- 11 Mink, Andreas: «Gefährlicher Gleichmacher». In: *Aufbau*, 16.10.2003, zit. Nach [www.aufbauonline.com/2003/issue20/1\\_2.html](http://www.aufbauonline.com/2003/issue20/1_2.html) [27.11.2003]. Der in der deutsch-jüdischen Wochenzeitung aus New York erhobene «Kriegsgewinnler»-Vorwurf wurde in einer dpa-Meldung (27.10.2003) von Thomas Burmeister kolportiert.
- 12 Prof. Hans J. Kleinsteuber von der Universität Hamburg. Albers, Markus: «Der Scheinheilige». In: *Welt am Sonntag*, 24.08.2003, S. 41.
- 13 Hering, Tobias: «Wir sind die Mehrheit». In: *taz*, 31.10.2002.
- 14 Kuzmany, Stefan: «Ein amerikanischer Märtyrer». In: *taz*, 18.11.2003, S. 13.
- 15 Pressekonferenz mit Moore anlässlich des Kinostarts von *Bowling for Columbine*, Special Feature auf der 2003 in Deutschland erschienenen DVD (Universal/Prokino).
- 16 Deggerich: «That's stupid, white man!».
- 17 Heller, Heinz-B.: «Kulinarischer Dokumentarfilm? Anmerkungen zu neueren Tendenzen im Dokumentarfilm und seinem Verhältnis zur Unterhaltung». In: Manfred Hattendorf (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. (diskurs film, Bd. 7) München: diskurs film Verlag 1995, S. 97-110. Vgl. ders.: «Dokumentarfilm als transitorisches Genre». In: Ursula v. Keitz und Kay Hoffmann: *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*. (Schriften der Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft, Bd. 7) Marburg: Schüren 2001, S. 15-26, hier S. 25f.
- 18 In seiner unter dem Stichwort «Episches Theater» bekannten Theatertheorie wandte sich 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 dieser Prädikatisierung 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. Heller: «Kulinarischer Dokumentarfilm?», S. 99, 110.

- 20 Slappnig, Dominik: «Roger and Me». In: *Zoom*, 8/90, S. 4-8, hier S. 5. Vgl. Moore: *Stupid White Men*, S. 53f.
- 20 «Das Warner-Signet ist die lustigste Szene des Films». Interview von Robert Richter, in: *Zoom*, 8/90, S. 8-9. Zusätzlich verlangte Moore, dass Warner vier Häuser für zwangsgeräumte Familien kaufte und 20.000 Eintrittskarten an Arbeitslose verteilen würde. Jacobson, Harlan: «Michael & Me». In: *Film Comment*, vol. 25, no 6 (1989), S. 16-26; zit. nach *Stadycam*, 15/90, S. 26-35, hier S. 30.
- 21 Konsequenz des Interviews: Nike bot Moore 25.000 Dollar um in einer Werbung aufzutreten (Interview mit Moore in: *Le monde*, 10.11.1999) und setzte das Mindestalter in den indonesischen Fabriken auf 18 Jahre hoch.
- 22 Die Bundeszentrale für politische Bildung (bpb) war vom «pädagogischen Mehrwert» überzeugt und erstellte ein *Film-Heft*, auch wenn der Film «keine Untersuchungsergebnisse mit hohen Signifikanzwerten» lieferte und seine Argumente «eher als Denkanstöße gesehen werden» sollen. Twele, Holger (Red.): *Bowling for Columbine*. Bonn: bpb 2003, S. 8.
- 23 Radosh, Daniel: «Moore is less». In: *Salon.com*, 6.6.1997. Zit. Nach: [www.salon.com/june97/media/media970606.html](http://www.salon.com/june97/media/media970606.html) [30.10.2003].
- 24 Jacobson: «Michael & Me», S. 33.
- 25 Richter, Robert: «Gespräch mit Michael Moore». In: *Zoom*, 8/90, S. 9.
- 26 Hier bezüglich Ophuls' Film *November Days* (*Novembertage*, 1991). Müller, Eggo: «Dokumente der Distanz. Identitätsbestimmung in Dokumentarfilmen über die DDR, November 1989 bis zur Vereinigung». In: Rainer Bohn et al. (Hg.): *Mauer-Show. Das Ende der DDR, die deutsche Einheit und die Medien*. (sigma medienwissenschaft, Bd. 11) Berlin: ed. sigma 1992, S. 139-155, hier S. 143. Vgl. die Kapitel zu Ophuls in: Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. (Close Up, Bd. 4) Konstanz: UVK 1994.
- 27 Krieg, Peter: «Der Dokumentarfilm: ein Schlafmittel». In: *Weiterbildung & Medien*, H. 5 (1986), S. 35.
- 28 Zit. nach «The man who framed Roger». In: *Screen International*, London, 14.4.1990.
- 29 Slappnig, Dominik: «Roger and Me». In: *Zoom*, 8/90, S. 4-8, hier S. 7. Vgl. Jacobson: «Michael & Me»; Winkler, Willi: «Brutal wie Eisenstein». In: *Der Spiegel*, 16/1990, S. 269-273.
- 30 Jacobson: «Michael & Me», S. 28f.
- 31 Ebd., S. 32f.
- 32 Heller: «Dokumentarfilm als transitorisches Genre», S. 23f.
- 33 Godard, Jean-Luc: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos* [1980]. München, Wien: Hanser 1981, S. 127f.
- 34 Vgl. Hohenberger, Eva: «Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme». In: Dies. (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. (Texte zum Dokumentarfilm, Bd. 3) Berlin: Vorwerk8 1998, S. 8-34.
- 35 Jacobson: «Michael & Me», S. 33.
- 36 Williams, Linda: «Mirrors without Memories. Truth, History, and the New Documentary / Spiegel ohne Gedächtnis. Wahrheit, Geschichte und der neue Dokumentarfilm». In: *Vor der Information*, Nr. 1/2, 1994, [Orig. in *Film Quarterly*, Vol. 46, No. 3 (1993), S. 9-21] S. 21-42, hier S. 33.
- 37 Ebd., S. 32
- 38 Dunnagan, Mike: «Stupid Academy Award». In: *Frontpage Magazine.com*, 24.3.2003, [www.frontpagemag.com/Articles/ReadArticle.asp?ID=6841](http://www.frontpagemag.com/Articles/ReadArticle.asp?ID=6841) [25.11.2003]. Gegenüberstellung

- der Redetexte: [www.hardylaw.net/Bowlingtranscript.html](http://www.hardylaw.net/Bowlingtranscript.html) [25.11.2003]. Die Veröffentlichung der Denver-Rede auf Moores homepage bestätigt dies: [www.michaelmoore.com/words/wackoattacko/heston.php](http://www.michaelmoore.com/words/wackoattacko/heston.php) [25.11.2003].
- 39 Williams: «Mirrors Without Memories», S. 33.
- 40 Moore: *Stupid White Men*, S. 136
- 41 Wegen der «Grausamkeit» der Schlachtszene gab die amerikanische Filmbehörde MPAA den Film erst ab 16 Jahren frei, «was das TV-Magazin *60 Minutes* dazu bewog, einen Beitrag über die Idiotie des Filmkontrollsystems zu produzieren». Ebd., S. 89.
- 42 Hattendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 75f.
- 43 Heller: «Kulinarischer Dokumentarfilm?», S. 18.
- 44 Kay Kirchmann versucht anhand dieser Zuschreibung die zumeist wahllos gebrauchten Begriffe «Selbstreflexivität» und «Selbstreferentialität» zu kategorisieren. Kirchmann, Kay: «Zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmische Modernität». In: *Im Spiegelkabinett der Illusionen: Filme über sich selbst*. (Arnoldshainer Filmgespräche, Bd. 13) Marburg: Schüren 1996, S. 67-86. Michael Moore ist vielleicht das beste Beispiel, dass normative Zuordnungen prekär sind, da in seinen Filmen aufklärerische Selbstreferentialität im Sinne Kirchmanns immer auch eine selbstlegitimatorische Funktion hat und von narzistischer Selbstbespiegelung schwer zu trennen ist. Zur Problematik der Begriffe vgl. das Vorwort von Matthias Kraus in: *Filmische Selbst-Reflexionen*. Augen-Blick, Nr. 31, Oktober 2000, S. 5f; sowie den Exkurs «Kinematographisches Dispositiv und filmische Selbstreferentialität» in: Ders.: *Bild – Erinnerung – Identität. Die Filme des Kanadiers Atom Egoyan*. (Aufblende) Marburg: Schüren 2000, S. 91-106.
- 45 Tischleder, Bärbel: *body trouble. Entkörperlichung, Whiteness und das amerikanische Gegenwartskino*. Frankfurt/M., Basel: Stromfeld Nexus 2001, S. 92f.
- 46 Ebd., S. 101.
- 47 Berg, Jan: «Wirklich und wahrhaftig – Zu Mythos und Geschichte des Dokumentarfilms». In: Klaus Kreimeier, Josef Schnelle (Red.): *Dokumentarfilm in der Kritik – Kritik des Dokumentarfilms*. Berlin 1981, S. 57-65.
- 48 Misik: «Der Kracher». Einen Schritt weiter ins Pantheon der «Multimedia-Popstars» gelangte Moore durch seinen Auftritt als Stargast in der Zeichentrickserie *The Simpsons*: In der Episode *The President Wore Pearls* (dritte Folge der 15. Staffel, 16.11.2003) unterstützt Moore bzw. sein gezeichnetes Alter Ego mit Moores Originalstimme Lisa als Schulsprecherin im Kampf gegen reaktionäre Lehrer.