

Cumulus from America : documentary operations = Strategien des Dokumentarfilms

Autor(en): **Baumbach, Nico / Schmidt, Suzanne**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(2007)**

Heft 81: **Collaborations Ai Weiwei, Cosima von Bonin, Christian Jankowski**

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-681195>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

CUMULUS

From America

IN EVERY EDITION OF PARKETT, TWO CUMULUS CLOUDS, ONE FROM AMERICA, THE OTHER FROM EUROPE, FLOAT OUT TO AN INTERESTED PUBLIC. THEY CONVEY INDIVIDUAL OPINIONS, ASSESSMENTS, AND MEMORABLE ENCOUNTERS—AS ENTIRELY PERSONAL PRESENTATIONS OF PROFESSIONAL ISSUES.

DOCUMENTARY OPERATIONS

NICO BAUMBACH

I.

In a 2006 interview for Dutch television, David Lynch showed a clip from *Loose Change* (2005–6), the widely disseminated 9/11 conspiracy film. While the towers are shown collapsing in slow-motion, a voiceover points out a succession of barely visible explosions on various floors of the buildings. Framed and amplified through a grid like a military or video game target, these small explosions imply that the

NICO BAUMBACH is an essayist and film scholar. He is completing a dissertation on cinema and pedagogy.

towers' collapse could not have been from the planes' impact alone. Lynch's intention is not so much to endorse this or other such theories expounded in the video, nor the artistry of its college-age filmmaker, Dylan Avery, but rather to present a simple operation: the putting into question of familiar images. "It's not so much what they say," he explains, "it's the things that make you look at what you thought you saw in a different light."¹

Lynch extracts a meaning from *Loose Change* in much the same way that *Loose Change* extracts a meaning from the images of 9/11. Despite its osten-

sibly subversive agenda, *Loose Change* plays on two deeply conservative fantasies: 1. that the government's power is greater than we can ever know and 2. that images have a determinable truth. The images used to demonstrate conspiracy theories do two contradictory things: they put images into question and open up interpretive possibilities, while simultaneously closing down interpretation by providing answers that are meant to explain everything. Lynch identifies something more significant and more subversive than the conspiracy theory itself in *Loose Change*, provided we view it as the fiction film

that it is, and was initially intended to be:²⁾ the attempt to restore a dimension of contestation over the meaning of shared images.

Loose Change literalizes the fact that there was already a gap between the ubiquitous images of the collapsing towers and the unanimity of response they demanded, in which the performance of both grief and patriotism were assumed and tacitly enforced. If there was a utopian dimension to the post-9/11 moment, it was the desire for collectivity and not consensus. Conspiracy theorists respond to the co-opting of collectivity by insisting on a concept of truth that can resist co-optation by being anchored in an image that equates "the real" with "the true" and that is therefore impossible to write into official history. The conspiracy theorists, even more than the government's supporters, desire, against all evidence to the contrary, an omnipotent government.

An antidote to *Loose Change* is *No End in Sight* (2007), one of the latest and most critically successful Iraq documentaries, which portrays a government incapable of acting in anyone's interests, even its own. *No End in Sight* does not concern itself with the reasons for the Iraq War, but rather

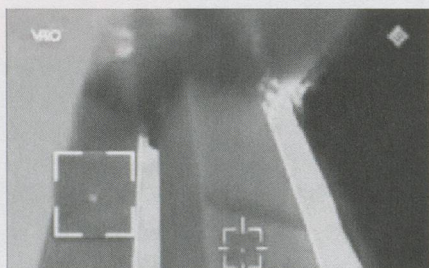
restricts itself to the unfolding of Operation Iraqi Freedom. There isn't a narrative arc so much as a downward slope. We observe a government guilty of incompetence, hubris, greed and callousness, but without any connecting logic to explain its actions; the flipside of conspiracy is absurdity. This devastating dossier on the administration illustrates the anti-utopian claim of the title. Director Charles Ferguson, software millionaire, former war-supporter, and Senior Fellow at the Brookings Institution, has insisted, I think correctly, that the film is "not political."³⁾ If it can be viewed as a rallying cry, it is the cry for damage control with a moral cast that posits an equivalency between smart policy and good will.

The arguments of *No End in Sight* are conveyed largely through the testimonies of talking heads and buttressed by the authority of these experts or witnesses. Images of chaos and suffering in Iraq constitute the visible evidence for the stories that are told on the soundtrack. These images function primarily as illustrations and have been carefully chosen for their seeming lack of ambiguity. When the film raises the question of the manipulation of images, it comes from the mouth of

the discredited Donald Rumsfeld. After learning how quickly the US military lost favor in Iraq by guarding only the oil ministry and doing nothing to prevent the looting that occurred in hospitals, libraries, and the Iraqi National Museum, we are shown a now infamous moment from a press conference with Rumsfeld. "The images you are seeing on television, you are seeing over and over and over," he says. "It's the same picture of some person walking out of some building with a vase, and you see it twenty times. And you think, my goodness, were there that many vases?"⁴⁾

Compare this to a similar operation in *Voices of Iraq* (2004), a film advertised as "Filmed and Directed by the People of Iraq."⁵⁾ An on-screen *Los Angeles Times* headline from May 2, 2004 reading "Photos of Naked Iraqi Prisoners Outrage Arabs" is followed by four short clips: 1. a group of Iraqis sitting around, joking about whether a white woman touching an Iraqi man's penis could really be considered torture; 2. an Iraqi explaining that he is impressed that Americans apologized for the events of Abu Ghraib, something, he tells us, no Arab leader would have done; 3. an Iraqi claiming such tortures were nothing compared to what was committed by those who were tortured; and 4. a snuff video from Uday Hussein's personal collection that shows a man being punished by having his hand cut off, which we see in graphic detail.

There is, in principle, no distinction between these two operations of falsification. Rumsfeld and the *LA Times* are both undermined by images that contradict their statements. We should therefore acknowledge Rumsfeld's shrewdness in using the justified



"The things that make you look at what you thought you saw in a different light." (p. 185)
(PHOTO: LOOSE CHANGE)



"No reverse shot is possible." (p. 188)

(PHOTO: JEAN-LUC GODARD & JEAN-PIERRE GORIN, LETTER TO JANE)

skepticism over the government's own staged photo-ops, like the pulling down of the Saddam statue, to silence critics. *No End in Sight* only corroborates the logic that allows each new Bush scandal to become just another example of the same vase.

II.

In 1926, the British filmmaker and producer John Grierson was the first to use the term "documentary" to refer to films that employed the "creative... use of natural materials."⁶ He saw documentary as a way of educating the public through entertainment in harmony with the interests of the state. Influenced more by sociologists than artists, Grierson was a social democrat who

believed in an educated public but conceived of this education in a top-down fashion. "Propaganda" was not a bad word for Grierson; indeed, he believed it was firmly consistent with and even necessary to his understanding of "democracy." The point of propaganda for Grierson was to create a lively, civic-minded, educated public as a way of combating fear and thirst for violence. He summed up the purpose of his films with the single phrase: "to make peace exciting."⁷

WWII saw the emergence of a new kind of film, as André Bazin observed, upon viewing the Frank Capra-produced series *Why We Fight* in post-liberation France. For the first time, mainstream feature-length motion pictures

were made almost entirely out of footage that had not been shot for the films in which they were used. Bazin saw these films as remarkable feats of montage, but worried about the way they managed to obscure the lack of necessary relation between word and image. Documentaries, he claimed, used to be narratives; now they had become speeches. The images appeared to have a logical structure only because of the words spoken on the soundtrack while, at the same time, the words appeared to be substantiated by the factual, or indexical, nature of the newsreel footage. "The viewer has the illusion of watching a visual demonstration, whereas this demonstration is in reality only a succession of equivocal

facts held together merely by the cement of the words that accompany them."⁸) The problem, Bazin made clear, was not the films' claims, but rather their form. This new type of film rested "on the grave confusion of values, on the manipulation of psychology, credulity, and perception" and was therefore "particularly dangerous for the future of the human spirit."⁹)

The first Gulf War was known as the "CNN War," since for the first time in history a twenty-four hour cable news network was able to offer real-time, instantaneous coverage, dramatizing a problem that is very much still with us: the way that the ubiquity of images has become coupled with their invisibility. Nothing about this post-modern platitude should be taken for granted; rather, we should reverse its terms to think about the specific modes of reception, distribution, and production that either aid or combat this sense that the meaning of images has become saturated in a culture dominated by spectacle. According to Dziga Vertov—the Russian revolutionary director who today is viewed as rivaling the Grierson-Flaherty school for historical position of "father of documentary"—cinema should make the invisible visible.¹⁰) But today we might better say that the task is to make the visible legible.

When Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin began making explicitly political films, they chose to name their collective the Dziga Vertov Group in order to bring greater visibility to a forgotten revolutionary documentary tradition. In their film *Letter to Jane* (1972), the famous photograph of "Hanoi Jane" (depicting Jane Fonda in Vietnam, looking concerted and thoughtful, listening to the Vietnam-

ese) is accompanied by the repetition of the phrase, "No reverse shot is possible." The problem, according to Godard—who is recognized as the great practitioner of so-called filmic modernism and Brechtian distancing—is not that the image is too "transparent," but rather the opposite: it is too reflexive. Godard's claim is that we know how to watch ourselves watching, we know how to exhibit ourselves caring, but we don't know how to watch, or rather, to see.

III.

According to *Time Magazine*, "Just as Vietnam had been America's first 'living-room war,' spilling carnage in dinner-time news broadcasts, so is the Iraq conflict emerging as the first YouTube war."¹¹) "YouTube" metonymically stands in for new modes of production and dissemination. An event that takes place obscured from mainstream television coverage—say, Saddam Hussein's hanging—can be captured on a cell phone video camera and within a matter of minutes be uploaded on to a public website or passed along "virally" across a network of e-mail addresses. Television's priority to exhibit "liveness" has been overrun by the technological realization of an optical unconscious, in which the event that would otherwise be lost to the moment is not only captured but cycled through with endless repetition. Real time has been replaced by eternal return. While the idea of "The YouTube War" does suggest a new dispersion of video outside any centralized control and the collapsing of the function of production and distribution, this democratizing of media is coupled with new modes of biopolitical surveillance. *Loose Change* is a nostalgic film because it looks back

to an era when we could imagine that the world was controlled by an anonymous "they." Today control is the function of a generic "you." Big Brother has been replaced by infinite bratty little brothers.

Television responds to this shift in the way images are consumed and distributed by creating marketing campaigns for a new internet-savvy youth culture. MTV subtitles its *Iraq Uploaded: "The War That Network TV Won't Show You."* (It remains for someone else to make "The War MTV Won't Show You.") In this half-hour special, a scruffy VJ asks "the tough questions" to a soldier whose videos have been disseminated on the MTV-owned ifilm website and display a familiar MTV style of quick edits set to music and devoid of explanatory context. These videos have been dubbed "trophy videos" because they provide a record of the killing that soldiers are both confronted with and participate in.¹²) Video, like the internet, was invented for military purposes; its origins go back to WWII, when it was devised for use in radio-controlled planes. It took twenty years for artists to start making use of it. Today, the soldier/videographer tries to bring these two functions together.

Most Iraq documentaries fall into one of two genres: 1. films about policy decisions and media representation (*Why We Fight* (2005), *Iraq for Sale* (2006), *No End in Sight*); or 2. films about the experience of individuals in the mode of *cinéma vérité* or direct cinema that take one of two points of identification: the point of view of the soldier (*Operation: Dreamland* (2005), *Gunner Palace* (2005), *The War Tapes* (2006)¹³) or the point of view of the Iraqis (*About Baghdad* (2004), *Iraq in*



"The so called anti-war films have failed." (p. 189)

(PHOTO: YOU TUBE)

Fragments (2006), *My Country, My Country* (2006)). Both genres are concerned with correcting the record or supplying the true, or untold, story—the one offering missing context and information and the other offering missing reality: either “This is what you don’t know” or “This is what it’s really like.” It is a relatively contemporary phenomenon that the Western political documentary has been understood as exposing the gap between the official record of mainstream media and some particular or singular experience or some “inconvenient truth.”

In contrast to the social conservatives who say we have too many images, documentarians say we have too few. Although the conservative claim that some images should not be shown because they either incite or dull the senses is dubious at best, we should also be suspicious of any images that claim to show the war as it really is, adopting a concept of truth as either naked presence or legal veracity. Surely there is a shock effect in seeing images

of carnage and destruction after the antiseptic images of a real-time war celebrated by “embedded” reporters. The famous Abu Ghraib photographs gave visibility at a certain moment to the lie in American rhetoric distinguishing “our way of life” from the “terrorists who hate us.” But there is no necessary correlation between war atrocity footage and anti-war sentiment. As Anthony Swofford’s popular Operation Desert Storm memoir *Jarhead* declared, “The supposedly anti-war films have failed... Filmic images of death and carnage are pornography for the military man.”¹⁴

Images neither speak for themselves, nor do they need to be explained, but rather they construct relationships—they link and they disjoin, they add and they subtract. The political meaning of a certain image is always in response to other images or, as Vertov claimed, in the interval between images. If we are going to make peace exciting today, it is not in the name of consensus or in the ges-

ture of unveiling the unspoken truth, but rather in creating new image operations that test our assumptions about what we are allowed to imagine can be seen and done.

1) See the clip of Lynch here: youtube.com/watch?v=OG6dslMSxhw

2) For Avery’s explanation of how *Loose Change* went from fiction to documentary, see the “Company” section on the film’s web site www.loosechange911.com/company.htm#dylan

3) Steven Rea, “His First Film Captures Iraq,” *The Philadelphia Inquirer*, August 9, 2007. (www.philly.com/inquirer/columnists/steven_rea/20070809_His_first_film_captures_Iraq.html)

4) Donald Rumsfeld, Pentagon Briefing, *CNN*, April 11, 2003. <http://transcripts.cnn.com/TRANSCRIPTS/0304/11/se.04.html>

5) *Voices of Iraq* web site. <http://www.voicesofiraq.com>

6) John Grierson, *Grierson On Documentary*, Forsyth Hardy, ed. (New York: Harcourt Brace and Co., 1947), p. 99.

7) *Ibid.*, p. 189.

8) André Bazin, *Bazin At Work*, tr. Alain Piette and Bert Cardullo (New York: Routledge, 1997), p.190.

9) *Ibid.*, pp. 190–1.

10) It is worth remarking that Vertov, whose films have so little in common with Grierson, shared at least this same impetus—to infuse the ordinary and everyday with dynamism. What film makes peace more exciting than Vertov’s *The Man With a Movie Camera* (1929)?

11) Ana Marie Cox, “The YouTube War,” *Time Magazine*, July 19, 2006. <http://www.time.com/time/nation/article/0,8599,1216501,00.html?cnn=yes>

12) The generic link between soldier “trophy videos” and “sex tapes” is made all too explicit in the Abu Ghraib material.

13) A new spin on the direct cinema form is what Deborah Scranton, director of *The War Tapes*, has called the “virtual embed.” Rather than living with and following soldiers as in *The Anderson Platoon* (1967) or *Operation: Dreamland*, Scranton gave video cameras directly to soldiers and constructed a film out of their footage. *Voices of Iraq* does the same with Iraqi civilians.

14) Anthony Swofford, *Jarhead* (New York: Scribner, 2003), pp. 6–7.

STRATEGIEN DES DOKUMENTARFILMS

NICO BAUMBACH

I.

In einem Interview für das holländische Fernsehen zeigte David Lynch 2006 einen Ausschnitt aus *Loose Change* (Kleingeld, 2005/2006), jenem Video, das hinter den Ereignissen des 11. September eine Verschwörung witterte und weite Verbreitung fand. Während man darauf sieht, wie die Türme im Zeitlupentempo in sich zusammenfallen, weist eine Stimme aus dem Off auf eine Reihe kaum sichtbarer Explosionen in verschiedenen Stockwerken der Gebäude hin. In der Vergrößerung – wie durch ein Armee- oder Videospiegel-Zielfernrohr betrachtet – legen die kleinen Explosionen den Schluss nahe, dass die beiden Türme nicht allein wegen der Flugzeugeinschläge eingestürzt sein können. Lynch geht es nicht darum, diese oder andere im Video vertretenen Theorien zu stützen oder die Kunst seines Urhebers, des College-

Studenten Dylan Avery, zu rühmen, sondern er will ein einfaches Vorgehen aufzeigen: das Hinterfragen vertrauter Bilder. «Es geht weniger darum, was sie aussagen», erklärt er, «sondern um jene Dinge, die uns das, was wir zu sehen glaubten, in neuem Licht erscheinen lassen.»¹⁾

Ähnlich wie *Loose Change* aus den Bildern des 11. September eine bestimmte Bedeutung herausfiltert, filtert Lynch aus *Loose Change* seinerseits eine Bedeutung heraus. Trotz seiner vordergründig subversiven Stossrichtung spielt der Film mit zwei zutiefst konservativen Phantasien: erstens damit, dass die Macht der Regierung grösser ist, als

wir je erfahren werden, und zweitens, dass Bilder eine eindeutig bestimmbare Wahrheit vermitteln. Die Bilder, welche die Verschwörungstheorie untermauern sollen, tun zwei widersprüchliche Dinge: Sie hinterfragen bestehende Bilder und eröffnen verschiedene Interpretationsmöglichkeiten, gleichzeitig schränken sie letztere jedoch wieder ein, indem sie scheinbar alles erklärende Antworten bereithalten. Lynch macht in *Loose Change* etwas Entscheidenderes und Subversiveres als die eigentliche Verschwörungstheorie aus, vorausgesetzt, man betrachtet den Film als die filmische Fiktion, die er tatsächlich ist (und als die er

NICO BAUMBACH ist Essayist und Filmwissenschaftler. Er steht kurz vor dem Abschluss einer Dissertation zum Thema Film und Pädagogik.



«Jene Dinge, die uns das, was wir zu sehen glaubten, in neuem Licht erscheinen lassen.» (S. 190)

(PHOTO: LOOSE CHANGE)

ursprünglich auch gedacht war)²⁾, nämlich als Versuch, der Fragwürdigkeit und Strittigkeit der Bedeutung von Allgemeingut gewordenen Bildern wieder Raum zu geben.

Loose Change führt uns die Tatsache vor Augen, dass von Anfang an eine Kluft bestand zwischen den allgegenwärtigen Bildern der einstürzenden Türme und der einhelligen Reaktion, nach der sie schrien und von der stillschweigend vorausgesetzt wurde, dass sie ebenso eine Manifestation von Trauer wie von Patriotismus zu sein hatte. Wenn dem Moment des 11. September etwas Utopisches anhaftete, so war es die Sehnsucht nach einer Kollektiv- anstelle einer Konsensgesellschaft. Verschwörungstheoretiker reagieren auf das Hinzukommen des Kollektiven, indem sie auf einen Wahrheitsbegriff pochen, dem diese Erweiterung nichts anhaben kann, weil er in einem Bild verankert ist, welches «das Wirkliche» mit «dem Wahren» gleichsetzt und daher unmöglich in die offizielle Geschichte eingehen kann. Verschwörungstheoretiker sehnen sich noch stärker als die Anhänger der Regierung nach einer allmächtigen Regierung – auch wenn das Gegenteil der Fall zu sein scheint.

Ein Gegengift zu *Loose Change* ist *No End in Sight* (Kein Ende in Sicht, 2007), einer der jüngsten und mit Abstand gelungensten Dokumentarfilme über den Irak. Er porträtiert eine Regierung, die unfähig ist, in irgendjemandes Interesse zu handeln, nicht einmal im eigenen. Der Film beschäftigt sich nicht mit den Gründen für den Irakkrieg, sondern beschränkt sich ganz auf den Verlauf der «Operation Freiheit für den Irak» (*Operation Iraqi Freedom*). Dabei wird weniger ein Handlungsbogen erkennbar als ein

unaufhaltsamer Abstieg. Wir sehen eine Regierung, die sich Inkompetenz, Hochmut, Gier und unsensibles Verhalten vorwerfen lassen muss und keinen logischen Erklärungszusammenhang für ihre Handlungen zu liefern imstande ist; die Kehrseite der Verschwörung ist die Absurdität. Dieses vernichtende Dossier über die Tätigkeit der Regierung veranschaulicht die antiutopische These des Filmtitels. Der Regisseur Charles Ferguson, Softwaremillionär, ehemaliger Kriegsbefürworter und Senior Fellow der Brookings Institution in Washington, D.C., bestand meiner Meinung nach zu Recht darauf, dass sein Film «nicht politisch» sei.³⁾ Falls er als Aufruf verstanden werden kann, dann als Aufruf zur Schadensbegrenzung durch eine moralisch integre personelle Besetzung, die kluge Politik mit gutem Willen zu verbinden weiss.

Die Argumente von *No End in Sight* werden zum grossen Teil von Menschen in Grossaufnahme vorgetragen und sind durch die Autorität ebendieser Experten oder Zeugen gestützt. Bilder des im Irak herrschenden Chaos und Leids liefern die sichtbaren Beweise zu den Geschichten, die wir zu hören bekommen. Diese Bilder haben vorwiegend illustrative Funktion und wurden sorgfältig aufgrund ihrer unmissverständlichen Unzweideutigkeit ausgewählt. Wenn der Film die Frage der Bildmanipulation aufwirft, so geschieht dies durch den Mund des diskreditierten Donald Rumsfeld. Nachdem wir erfahren haben, wie schnell die amerikanische Armee das in sie gesetzte Vertrauen im Irak verspielt hat, indem sie nur das Ölministerium bewachte und nichts tat, um das Plündern von Spitälern, Bibliotheken und des Irakischen Nationalmuseums zu verhindern, wird eine berüchtigte Epi-

sode aus einer Pressekonferenz von Rumsfeld gezeigt. «Die Bilder, die Sie im Fernsehen sehen und immer und immer wieder sehen», sagt er, «das ist ein und dasselbe Bild einer Person, die ein Gebäude mit einer Vase in der Hand verlässt, Sie sehen das zwanzig Mal und denken, du meine Güte, gab es da so viele Vasen?»⁴⁾

Vergleichen wir dies mit einer ähnlichen Taktik im Film *Voices of Iraq* (2004), der als «vom irakischen Volk in eigener Regie gedrehter Film» angepriesen wurde.⁵⁾ Auf das Bild einer Schlagzeile der *Los Angeles Times* vom 2. Mai 2004, die lautet, «Photos of Naked Iraqi Prisoners Outrage Arabs» (Araber empört über Photos von nackten irakischen Gefangenen), folgt eine Serie kurzer Filmausschnitte: 1. eine Gruppe von Irakern, die herumsitzen und scherzhaft diskutieren, ob es wirklich als Folter gelten könne, wenn eine weisse Frau den Penis eines Irakers berühre; 2. ein Iraker, der sich davon beeindruckt erklärt, dass die Amerikaner sich für die Ereignisse in Abu Ghraib entschuldigt hätten, etwas, was, so sagt er, kein arabischer Führer getan hätte; 3. ein Iraker, der behauptet, solche Foltern seien nichts gegen das, was die Gefolterten selbst begangen hätten. Darauf folgt ein Snuff-Video aus Uday Husseins Privatsammlung, das zeigt, wie einem Mann zur Strafe die Hand abgehackt wird, was wir in allen Einzelheiten zu sehen bekommen.

Im Prinzip besteht kein Unterschied zwischen diesen beiden Verfälschungsmethoden. Sowohl Rumsfeld wie die *Los Angeles Times* werden durch Bilder, die der gemachten Aussage widersprechen, in Frage gestellt. Wir sollten deshalb den Scharfsinn Rumsfelds würdigen, wenn er ein berechtigtes Misstrauen anmeldet gegenüber

den inszenierten Photo-Operationen der eigenen Regierung – etwa zum Niederreißen der Statue von Saddam –, um Kritiker zum Schweigen zu bringen. *No End in Sight* bestätigt nur die Logik, die jeden neuen Bush-Skandal zu einem weiteren Beispiel derselben Vase macht.

II.

Der britische Filmemacher und Produzent John Grierson war 1926 der Erste, der den Begriff «Dokumentarfilm» verwendete, um Filme zu bezeichnen, die «natürliche Stoffe auf kreative Weise behandelten». ⁶⁾ Er verstand den Dokumentarfilm als Möglichkeit, das Publikum durch Unterhaltung und im Einklang mit den Interessen des Staates zu bilden. Als Sozialdemokrat war Grierson eher von Soziologen als von Künstlern beeinflusst: Er glaubte durchaus an eine gebildete Öffentlichkeit, verstand diesen Bildungsprozess aber als Bewegung von oben nach unten. Propaganda war für Grierson kein Schimpfwort; tatsächlich war er davon überzeugt, dass sie nicht im Widerspruch zu seinem Verständnis von Demokratie stand, ja sogar ein notwendiges Element derselben war. Der Sinn von Propaganda bestand für Grierson darin, eine lebhaftere, an der politischen Gemeinschaft interessierte, gebildete Öffentlichkeit zu schaffen, welche dazu beitragen sollte, Angst und Gewaltbereitschaft zu bekämpfen. Das Ziel der Filme fasste er in die einfache Formel: «den Frieden zu einer spannenden Angelegenheit machen». ⁷⁾

Im Zweiten Weltkrieg ist eine neue Art von Film entstanden, wie André Bazin bemerkte, als er sich nach der Befreiung Frankreichs die von Frank Capra produzierte Serie *Why We Fight* (1942–1945) angesehen hatte. Erst-



mals entstanden abendfüllende Filme für ein breites Publikum, die ganz auf Material beruhten, das nicht im Hinblick auf diese Filme gedreht worden war. Bazin betrachtete sie als bemerkenswerte Montagekunststücke, zeigte sich jedoch besorgt darüber, wie es ihnen gelang, das Fehlen der unabdingbaren Beziehung zwischen Wort und Bild zu verschleiern. Dokumentarfilme, so behauptete er, erzählten gewöhnlich eine Geschichte; nun seien sie zu Ansprachen geworden. Die Bilder schienen ihre logische Ordnung allein den aus dem Off gesprochenen Worten zu verdanken, wobei diese Worte ihrerseits durch den Tatsachen- oder Hinweis-Charakter des Wochenschau-materials untermauert wurden. «Dem Zuschauer wird die Illusion vermittelt, er sehe visuelles Beweismaterial, dabei ist dieses Material in Wahrheit nur eine Aneinanderreihung zweifelhafter Fakten, die allein durch den Kitt des Begleittextes zusammengehalten werden.» ⁸⁾ Das Problem, so stellte Bazin klar, war nicht der Anspruch dieser Filme, sondern ihre Form. Dieser neue Filmtyp beruhte «auf einer schwerwiegenden Umwertung der Werte, auf einer Manipulation von Psyche, Gutgläubigkeit und Wahrnehmung» und war deshalb «für die Zukunft des menschlichen Geistes extrem gefährlich». ⁹⁾

«No reverse shot is possible.» (S. 193)

(PHOTO: JEAN-LUC GODARD & JEAN-PIERRE GORIN, LETTER TO JANE)

Der erste Golfkrieg wurde auch «CNN-Krieg» genannt, weil zum ersten Mal in der Geschichte ein Kabelfernsehsender in der Lage war, eine 24-Stunden-Live-Berichterstattung auszustrahlen, und damit ein Problem dramatisch sichtbar machte, das uns nach wie vor verfolgt: nämlich die Tatsache, dass die Allgegenwärtigkeit der Bilder mittlerweile mit ihrer Unsichtbarkeit Hand in Hand geht. Nichts an diesem postmodernen Gemeinplatz sollte uns selbstverständlich sein; vielmehr sollten wir seine Voraussetzungen umkehren, um über die besonderen Rezeptions-, Distributions- und Produktionsweisen nachzudenken, die dieses Gefühl, dass die Bedeutung von Bildern in einer vom Spektakel regierten Gesellschaft hoffnungslos übersättigt ist, entweder verstärken oder bekämpfen. Laut Dziga Vertov – jenem russischen Regisseur, der heute als Rivale der Grierson-Flaherty-Schule in ihrem Bemühen um die historische Position des «Vaters des Dokumentarfilms» gilt – sollte der Film das Unsichtbare sichtbar machen. ¹⁰⁾ Heute wäre es vielleicht treffender, zu sagen, dass die Aufgabe darin bestehe, das Sichtbare lesbar zu machen.

Als Jean-Luc Godard und Jean-Pierre Gorin explizit politische Filme zu drehen begannen, gaben sie ihrem Kollektiv den Namen Dziga-Vertov-Gruppe, um auf diese vergessene re-

volutionäre Dokumentarfilmtradition aufmerksam zu machen. In ihrem Film *Letter to Jane* (1972) wird die berühmte Photographie von «Hanoi Jane» – sie zeigt Jane Fonda in Vietnam, wie sie engagiert und nachdenklich einigen Vietnamesen zuhört – von dem mehrmals wiederholten Satz «No reverse shot is possible» untermalt. Laut Godard, einem anerkannten Meister des sogenannten modernen Films und der Brecht'schen Verfremdung, besteht die Schwierigkeit nicht darin, dass das Bild zu «transparent» ist, sondern im Gegenteil: Es ist zu reflexiv. Godards These lautet, dass wir zwar wissen, wie man sich selbst beim Schauen beobachten und seine Anteilnahme demonstrieren kann, dass wir aber nicht wissen, wie man zuschaut oder vielmehr sieht.

III.

«So, wie Vietnam Amerikas erster «Wohnzimmerkrieg» war, weil er über die Nachrichtensender zur Essenzzeit in allen blutigen Einzelheiten in die Wohnstuben gelangte, erweist sich der Irakkonflikt», laut *Time Magazine*, «als erster YouTube-Krieg». ¹¹⁾ «YouTube» steht stellvertretend für neue Arten der Produktion und Verbreitung. Ein Ereignis, das im Verborgenen stattfindet und von den grossen Fernsehanstalten nicht übertragen wird – etwa Saddam Husseins Hinrichtung durch den Strang –, kann mit der Videokamera eines Mobiltelefons aufgenommen und innert weniger Minuten auf eine öffentliche Website geladen oder wie ein Virus über ein E-Mail-Adressnetz verbreitet werden. Die Vormachtstellung des Fernsehens bei der Verbreitung von «Live-Ereignissen» ist von der technischen Realität eines optischen Unbewussten überrannt worden; dabei

wird ein Ereignis, das sonst auf den Moment beschränkt bliebe, nicht nur festgehalten, sondern endlos wiederholt und durchgekaut. Die unendliche Wiederkehr ist an die Stelle der Live-Übertragung getreten. Doch obwohl die Vorstellung des «YouTube-Krieges» nahelegt, dass es sich um eine neue Form der Verbreitung von Videos handelt, die sich jeder zentralen Kontrolle entzieht und das Ende der herkömmlichen Produktions- und Sendeformen bedeutet, geht diese Demokratisierung der Medien mit neuen biopolitischen Überwachungsformen einher. *Loose Change* ist ein nostalgischer Film, weil er auf eine Ära zurückblickt, in der wir uns noch vorstellen konnten, die Welt würde von einem anonymen «sie» kontrolliert. Mittlerweile wurde diese Kontrolle einem allgemeinen «du» übertragen. Statt mit Big Brother haben wir es nun mit einer Unmenge lästiger kleiner Brüder zu tun.

Das Fernsehen reagiert auf diese Veränderung des Konsums und der Verbreitung von Bildern, indem es Werbekampagnen startet, die auf eine neue, mit dem Internet vertraute Jugendkultur ausgerichtet sind. MTV untertitelt seine Sendung *Iraq Uploaded* mit «Der Krieg, den du im Kabelfernsehen nicht zu sehen bekommst». (Die Formulierung, «Der Krieg, den du bei MTV nicht zu sehen bekommst», bleibt jemand anderem überlassen.) ¹²⁾ In der halbstündigen Sondersendung stellt ein vergammelter VJ «die heiklen Fragen» an einen Soldaten, dessen Videos auf der MTV-eigenen iFilm-Website in der MTV-üblichen Kurzfutterform, mit Musik untermalt und ohne erklärenden Kontext, ausgestrahlt wurden. Diese Videos haben den Spitznamen «Trophäen-Videos» erhalten, weil sie Tötungsakte festhalten, welche die Sol-

daten miterlebt haben oder an denen sie beteiligt waren. ¹³⁾ Wie das Internet wurde auch die Videotechnik für militärische Zwecke erfunden; ihre Wurzeln reichen in den Zweiten Weltkrieg zurück, sie wurde damals zur Verwendung in ferngesteuerten Flugzeugen entwickelt. Es hat zwanzig Jahre gedauert, bis Künstlerinnen und Künstler begannen, sie sich zunutze zu machen. Heute versucht der Soldat/Videofilmer beide Funktionen miteinander zu vereinen.

Die meisten Irak-Dokumentarfilme gehören einer von zwei Gattungen an: 1. Filme über politische Entscheidungen und ihre Darstellung in den Medien (*Why We Fight*, 2005, *Iraq for Sale*, 2006, *No End in Sight*, 2007); oder 2. Filme über individuelle Erlebnisse im Stil des *Cinéma vérité* oder *Direct Cinema*, die entweder den Standpunkt des amerikanischen Soldaten einnehmen (*Operation: Dreamland*, 2005, *Gunner Palace*, 2005, *The War Tapes*, 2006¹⁴⁾) oder jenen der irakischen Bevölkerung (*About Baghdad*, 2004, *Iraq in Fragments*, 2006, *My Country, My Country*, 2006). Beiden Gattungen geht es darum, die offizielle Berichterstattung zu korrigieren beziehungsweise die wahre oder noch nicht erzählte Geschichte kundzutun – wobei die eine fehlende Kontexte und Informationen liefert und die andere eine fehlende Realität: entweder «Das habt ihr noch nicht gewusst» oder «So sieht es in Wirklichkeit aus». Es ist ein relativ neues Phänomen, dass der westliche politische Dokumentarfilm dahingehend verstanden wird, dass er die Kluft zwischen der offiziellen Berichterstattung der grossen Medienunternehmen und der besonderen oder singulären Erfahrung oder einer «unbequemen Wahrheit» schliesst.

Im Gegensatz zur sozialkonservativen Ansicht, dass wir zu vielen Bildern ausgesetzt seien, sind die Dokumentarfilmer der Meinung, es gebe zu wenig Bilder. Obwohl die konservative Forderung, dass gewisse Bilder nicht gezeigt werden sollten, weil sie die Sinne entweder reizen oder abstumpfen, bestenfalls dubios ist, sollten wir auch all jenen Bildern misstrauen, die vorgeben, den Krieg so zu zeigen, wie er wirklich sei, und dabei Wahrheit entweder als nackte Gegenwart oder als Gesetzeskonformität verstehen. Natürlich wirkte es nach den sterilen Bildern der Direktübertragungen, die von «eingebetteten» Reportern geliefert wurden, schockierend, Bilder zu sehen, die das Gemetzel und die Zerstörung zeigten. Die berühmten Abu-Ghraib-Photographien machten zu einem bestimmten Zeitpunkt die Verlogenheit der amerikanischen Rhetorik deutlich, die «unseren Lebensstil» gegen «die Terroristen, die uns hassen» stellte. Doch zwischen dem Filmmaterial von Gräueltaten und Antikriegsgefühlen besteht nicht notwendig eine Korrelation. Wie Anthony Swofford in seinen äusserst populären *Desert-Storm-Memoiren* festhielt: «Die angeblichen Antikriegsfilme sind gescheitert ... Der gefilmte Tod und das gefilmte Gemetzel sind die Pornographie des Soldaten.»¹⁵⁾

Bilder sprechen weder für sich selbst, noch bedürfen sie der Erklärung, vielmehr stellen sie Beziehungen her – sie verbinden und sie trennen, sie fügen etwas hinzu und sie nehmen etwas weg. Die politische Bedeutung eines bestimmten Bildes entsteht immer als Reaktion auf ein anderes Bild oder, wie Vertov behauptete, zwischen den Bildern. Wenn es uns heute gelingen soll, den Frieden zu einer

spannenden Sache zu machen, dann nicht im Namen eines Konsenses oder mit dem Gestus der Enthüllung einer unausgesprochenen Wahrheit, sondern durch das Entwerfen neuer Bildstrategien, die unsere Vorurteile darüber in Frage stellen, welche Handlungsmöglichkeiten und Sichtweisen überhaupt vorstellbar und erlaubt sind.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

- 1) Siehe dazu den Clip von Lynch unter: youtube.com/watch?v=OG6dslMSxhw
- 2) Unter www.loosechange911.com/company.htm#dylan schildert Avery, wie *Loose Change* sich von der fiktiven Spielerei zum Dokumentarfilm entwickelt hat.
- 3) Steven Rea, «His First Film Captures Iraq», in: *The Philadelphia Inquirer*, 9. August 2007. Nachzulesen unter: www.philly.com/inquirer/columnists/steven_rea/20070809_His_first_film_captures_Iraq.html
- 4) <http://transcripts.cnn.com/TRANSCRIPTS/0304/11/se.04.html>
- 5) <http://www.voicesofiraq.com/>
- 6) John Grierson, *Grierson On Documentary*, hrsg. v. Hardy Forsyth (New York: Harcourt Brace & Co., 1947), S. 99.
- 7) Ebenda, S. 189.
- 8) André Bazin, *Bazin At Work: Major Essays and Reviews from the Forties and Fifties*, ins Engl. übers. v. Alain Piette and Bert Cardullo (New York: Routledge, 1997), S. 190.

(Ursprünglich französisch, Zitat aus dem Engl. übers.)

9) Ebenda, S.190–191. (Zitat aus dem Engl. übers.)

10) Bemerkenswerterweise hatte Vertov, dessen Filme so wenig mit denen von Grierson gemein haben, zumindest denselben Impetus: dem Gewöhnlichen und Alltäglichen Dynamik zu verleihen. Welcher Film lässt den Frieden aufregender erscheinen als Vertovs *Man With a Movie Camera* (Der Mann mit der Kamera, 1929)?

11) Ana Marie Cox, «The YouTube War», *Time Magazine*, 19. Juli 2006. <http://www.time.com/time/nation/article/0,8599,1216501,00.html?cnn=yes>

12) Im Original: *The War That Network TV Won't Show You*.

13) Die Verwandtschaft zwischen den Trophäen-Videos von Soldaten und Sexvideos tritt im Abu-Ghraib-Bildmaterial mehr als deutlich zutage.

14) Eine neue Wendung erfährt die Form des *Direct Cinema* durch ein Phänomen, das Deborah Scranton, Regisseurin von *The War Tapes*, als «virtuelle Einbettung» bezeichnet hat. Statt mit den Soldaten zusammenzuleben und ihnen auf Schritt und Tritt zu folgen, wie in *The Anderson Platoon* (1967) oder *Operation: Dreamland*, drückte Scranton den Soldaten selbst Videokameras in die Hand und stellte danach aus dem gedrehten Material ihren Film zusammen. *Voices of Iraq* entstand auf dieselbe Weise, aber mit irakischen Zivilisten.

15) Anthony Swofford, *Jarhead* (New York: Scribner, 2003), S. 6–7.

«Die angeblichen Antikriegsfilme sind gescheitert.» (S. 194)

(PHOTO: YOUTUBE)

