



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Gesellschaftskritik im neuen österreichischen
Dokumentarfilm

Verfasserin

Stefanie Riedlecker

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ramón Reichert

Vorwort

Bereits während meiner Schulzeit habe ich Dokumentarfilme rezipiert, wenn auch nicht immer freiwillig. Filme wie *Bowling for Columbine* oder *Fahrenheit 9/11* des amerikanischen Dokumentarfilmers Michael Moore blieben auch uns SchülerInnen, im Rahmen eines gemeinsamen Kinobesuchs, nicht vorenthalten.

Selbst österreichische Dokumentarfilme wie *We feed the World* von Erwin Wagenhofer oder *Darwin's Alptraum* von Hubert Sauper wurden der gesamten Schülerschaft in der Aula präsentiert und anschließend im Unterricht auch thematisiert. Ich verspürte stets eine Begeisterung dafür, welche weiten Reisen die kleinen Filmteams auf sich nehmen, um ihre RezipientInnen über eine allgegenwärtige Problematik aufklären zu können.

Die Faszination, die von Dokumentarfilmen ausgeht, hat mich also schon bald ergriffen und bis heute angehalten, so dass ich dieses Genre auch in meiner Diplomarbeit behandeln wollte. Als Anhängerin des österreichischen Films war auch die Richtung ganz klar: der österreichische Dokumentarfilm. Bei den unzähligen Diplomarbeiten über dieses Genre war es jedoch nicht einfach, einen neueren Zugang zu diesem Thema zu finden. An dieser Stelle möchte ich mich bei meinem Betreuer Prof. Ramón Reichert sehr herzlich bedanken. Er hat mich bei der genauen Themenfindung unterstützt und mir auch im weiteren Verlauf wertvolle Tipps und Gedankenanstöße mitgegeben.

Während meiner Recherchearbeit habe ich unzählige, hochinteressante österreichische Dokumentarfilme rezipiert, dennoch musste ich die Auswahl für meine Diplomarbeit eingrenzen. Somit entschied ich mich für die Filme *Workingman's Death*, *Let's make MONEY* und *Plastic Planet*.

Der Grund, warum ich mich für eine Analyse dieser drei Filme entschieden habe, liegt nicht nur daran, dass sie gesellschaftskritische Themen behandeln, sondern auch an ihrem internationalen Erfolg. Auch diese Filme wurden und werden noch immer im Unterricht eingesetzt, was mich an meine frühen Erfahrungen mit nichtfiktionalen Filmen erinnert hat.

Ich möchte mich bei meiner Familie, ganz besonders bei meiner Mutter Daniela bedanken, die mich auch in schwierigen Zeiten motiviert und immer an mich geglaubt hat.

Ich danke meinem Freund Felix, der mir beim Verfassen dieser Arbeit stets Mut

zugesprochen und mir meinen Rücken gestärkt hat. Und dafür, dass er mich auch in gestresster und angespannter Laune ertragen hat.

Ebenso bin ich meinen engsten Freunden sehr verbunden, auf die ich mich immer verlassen konnte und die vielleicht gar nicht wissen, wie sehr sie mir geholfen haben, diese Arbeit zu Ende zu bringen. Meiner Freundin Selina danke ich zusätzlich für die Unterstützung beim Verfassen des englischen Abstracts.

Und nicht zuletzt möchte ich mich bei meiner ehemaligen Klassenlehrerin Ursula Auinger-Brunner bedanken, die mir mit Verbesserungsvorschlägen und Formulierungshilfen zur Stelle war.

September 2011

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	Seite 1
1. Definition des Genres Dokumentarfilm.....	Seite 4
1.1 Nichtfiktionale Stilrichtungen.....	Seite 6
1.2 Subgenres des Nichtfiktionalen.....	Seite 8
1.2.1 Dokumentation und Feature.....	Seite 9
1.2.2 Reportage.....	Seite 9
1.2.3 Hybride Formen: Doku-Soap, Doku-Drama und Mockumentary.....	Seite 10
1.3 Der Dokumentarfilm und seine sozialkritische Funktion.....	Seite 11
1.4 Gesellschaftskritischer Dokumentarfilm in Österreich.....	Seite 16
1.4.1 Wochenschau und Propagandafilme.....	Seite 17
1.4.2 Kritisches Dokumentarfilmschaffen seit 1945.....	Seite 19
1.5 Dokumentarfilmtheorien.....	Seite 23
1.6 Bilder der Wirklichkeit – Authentizität.....	Seite 25
1.7 Frage nach Objektivität.....	Seite 29
1.8 Systematische Problematisierung.....	Seite 30
1.8.1 Hybridisierung.....	Seite 31
1.8.2 Intermediale Kopplungen.....	Seite 33
1.8.3 Didaktische Adressierung.....	Seite 34
1.8.4 Argumentationstechniken.....	Seite 36
2. Methode zur Filmanalyse – Begriffsdefinitionen.....	Seite 38
2.1 Montage - Von <i>Chaos und Ordnung</i> (Voss 2006, S. 16) zur Dramaturgie.....	Seite 38
2.2 Die dokumentarische Kamera.....	Seite 40
2.3 Ton/Sounddesign.....	Seite 42
2.4 Licht.....	Seite 43

3. Sozialkritische Weltsichten.....	Seite 44
3.1 Globalisierungskritik.....	Seite 45
3.2 Kapitalismuskritik.....	Seite 46
3.3 Konsumgesellschaft.....	Seite 47
 4. Autorenfilme.....	 Seite 48
4.1 Michael Glawogger.....	Seite 49
4.2 Erwin Wagenhofer.....	Seite 50
4.3 Werner Boote.....	Seite 51
 5. Gesellschaftskritische Inhalte der Filme.....	 Seite 51
5.1 <i>Workingman's Death</i>	Seite 51
5.2 <i>Let's make MONEY</i>	Seite 52
5.3 <i>Plastic Planet</i>	Seite 53
 6. Filmanalysen.....	 Seite 54
6.1 <i>Workingman's Death</i>.....	Seite 54
6.1.1 Drehorte/Produktion.....	Seite 55
6.1.2 Aufbau/Dramaturgie.....	Seite 55
6.1.2.1 <i>Helden</i>	Seite 57
6.1.2.2 <i>Geister</i>	Seite 58
6.1.2.3 <i>Löwen</i>	Seite 59
6.1.2.4 <i>Brüder</i>	Seite 60
6.1.2.5 <i>Zukunft</i>	Seite 61
6.1.2.6 <i>Epilog</i>	Seite 61
6.1.3 Interviews.....	Seite 62
6.1.4 ProtagonistInnen.....	Seite 62
6.1.5 Ton/Sounddesign.....	Seite 62
6.1.6 Montage.....	Seite 63
6.1.7 Kameraführung.....	Seite 64
6.1.8 Licht- und Farbgestaltung.....	Seite 65
 6.2 <i>Let's make MONEY</i>.....	 Seite 66

6.2.1 Drehorte.....	Seite 67
6.2.2 Dramaturgie.....	Seite 67
6.2.2.1 <i>Prolog</i>	Seite 68
6.2.2.2 <i>Asien</i>	Seite 70
6.2.2.3 <i>Neoliberalismus</i>	Seite 71
6.2.2.4 <i>Afrika</i>	Seite 72
6.2.2.5 <i>Privatisierung</i>	Seite 73
6.2.2.6 <i>USA</i>	Seite 73
6.2.2.7 <i>Spanien</i>	Seite 74
6.2.2.8 <i>Steueroasen</i>	Seite 76
6.2.2.9 <i>Epilog</i>	Seite 77
6.2.3 ProtagonistInnen.....	Seite 78
6.2.4 Interviews.....	Seite 80
6.2.5 Ton/Sounddesign.....	Seite 80
6.2.6 Kameraführung/Bildgestaltung.....	Seite 81
6.2.7 Montage.....	Seite 83
6.2.8 Licht- und Farbgestaltung.....	Seite 83
6.3 <i>Plastic Planet</i>.....	Seite 83
6.3.1 Drehorte.....	Seite 84
6.3.2 Aufbau/Dramaturgie.....	Seite 85
6.3.2.1 Subjektive Erzählung.....	Seite 86
6.3.2.2 Comic.....	Seite 87
6.3.2.3 Plastikhaushalte.....	Seite 90
6.3.2.4 Plastikplanet.....	Seite 92
6.3.3 Interviews.....	Seite 93
6.3.4 Ton/Sounddesign.....	Seite 94
6.3.5 Kamera.....	Seite 94
6.3.6 Montage.....	Seite 96
6.3.7 Licht- und Farbgestaltung.....	Seite 96
7. Gemeinsamkeiten und Unterschiede.....	Seite 97
7.1 Argumentation und Adressierung.....	Seite 97

7.2 ProtagonistInnen.....	Seite 98
7.3 Dramaturgie.....	Seite 99
7.4 Dokumentarische vs. hybride Formen im Film.....	Seite 100
7.5 Authentizität.....	Seite 101
7.6 Objektivität.....	Seite 101
 8. Intermediale Reproduktion der Gesellschaftskritik.....	 Seite 102
8.1 Bücher zum Film.....	Seite 102
8.2 Homepages.....	Seite 106
 9. Dokumentarfilme im öffentlichen Diskurs.....	 Seite 109
9.1 Kritische Reaktionen.....	Seite 110
 Resümee.....	 Seite 114
Literaturverzeichnis.....	Seite 116
Onlinequellen.....	Seite 120
Filmografie.....	Seite 124
Abbildungsverzeichnis.....	Seite 125
Abstract.....	Seite 126
Curriculum Vitae.....	Seite 128

Einleitung

Mit bewegten Bildern die Wirklichkeit abzeichnen – dieser Idee folgten bereits die Filmpioniere aus dem späten 19. Jahrhundert, die Gebrüder Lumière. Die ersten kinematografischen Aufzeichnungen, wie etwa *Workers leaving the Lumière Factory* oder *Arrival of a train* aus dem Jahre 1895, gelten als (Zeit-)Dokumente. Der österreichische Filmemacher Michael Pilz definiert sie präziser, und zwar als „Dokument[e] des Blicks“. (1986, S. 95) Spätestens seit der Genrebezeichnung durch den britischen Dokumentarfilmer John Grierson in den 1920er Jahren hat sich der nichtfiktionale Film als Form der Masseninformati on etabliert. Er wurde zu einem Medium der Kommunikation, der Wissensvermittlung, der Wertebildung sowie der Geistes anregung. Bis heute halten viele RegisseurInnen an den sozialen Funktionen dieses massenmedialen Genres fest und versuchen im Gegensatz zum Spielfilm den RezipientInnen etwas mitzugeben, sei es eine Anregung zu einer kritischeren Auseinandersetzung mit einer Thematik oder Informationen über etwas Exotisches.

In dieser Diplomarbeit steht die sozialkritische Funktion des nichtfiktionalen Films im Vordergrund, das Augenmerk wird dabei auf das österreichische Dokumentarfilmschaffen gelegt. Was macht einen Dokumentarfilm gesellschaftskritisch? Wie wird die soziale Realität in den nichtfiktionalen Filmen problematisiert? Wie argumentieren die FilmemacherInnen? Im zweiten Teil dieser Arbeit werden diese Fragen auch anhand von drei ausgewählten österreichischen Dokumentarfilmen aus dem 21. Jahrhundert analysiert.

Der Regisseur Michael Glawogger hat sich für seinen Film *Workingman's Death* rund um den Erdball begeben, um Menschen zu dokumentieren, die unter archaischen Bedingungen Schwerstarbeit leisten müssen, um überleben zu können. Kritik an der Globalisierung sowie am Kapitalismus übt auch Erwin Wagenhofer in seinem Dokumentarfilm *Let's make MONEY* aus dem Jahr 2008. Der dritte ausgewählte österreichische Dokumentarfilm trägt den Titel *Plastic Planet*. Regisseur Werner Boote kritisiert darin die allgegenwärtige, aus Plastik bestehende Konsumgesellschaft, die sich seiner Ansicht nach selbst sowie die Erde zugrunde richtet.

Eine Definition des Genres Dokumentarfilm sowie die Geschichte des sozialkritischen nichtfiktionalen Films in und außerhalb von Österreich wird die LeserInnen in den methodischen Teil dieser Diplomarbeit einführen. Dokumentarfilmtheorien und die Nennung weiterer dokumentarischer (auch hybrider) Formate, wie etwa der Reportage, Doku-Soap oder -Drama, Mockumentary und dem Feature, sollen den Dokumentarfilm als Genre deutlich von anderen nichtfiktionalen Filmtypen abgrenzen. Die Frage nach der Authentizität sowie der Objektivität der bewegten Bilder ist schwer zu beantworten. Dennoch soll die Gegenüberstellung verschiedener Thesen für etwas Klarheit bei den LeserInnen sorgen.

Um die Wirkung von Dokumentarfilmen zu erörtern, muss vorerst die Strategie der Adressierung des Stoffes behandelt werden. Dafür wird das Konzept der didaktischen Adressierung des amerikanischen Filmwissenschaftlers Bill Nichols herangezogen, um zu zeigen, auf welche verschiedenen Arten die RegisseurInnen ihr Filmpublikum ansprechen können. Doch nicht nur die Adressierung, sondern auch die Hybridisierung sowie die Argumentationstechniken sind potentielle Strategien der Wirkung von Dokumentarfilmen.

Die Methode zur Filmanalyse, ausgearbeitet aus Techniken des amerikanischen Filmwissenschaftlers David Bordwell und des deutschen Fernsehtheoretikers Lothar Mikos, wird einen erklärenden Überblick über die nachfolgenden Auseinandersetzungen mit den Filmen *Workingman's Death*, *Let's make MONEY* und *Plastic Planet* geben.

Um anhand von Beispielen über neue Gesellschaftskritik im Dokumentarfilm zu forschen, werden gegen Ende des methodischen Teiles einige für die Diplomarbeit wesentliche, allgegenwärtige sozialkritische Weltansichten definiert.

Was wollen die RegisseurInnen mit ihren Filmen bei den RezipientInnen erreichen? Nach einer kurzen biografischen Einbettung der Regisseure und einer Darlegung der gesellschaftskritischen Plots werden im analytischen Teil dieser Arbeit die Filme *Workingman's Death*, *Let's make MONEY* und *Plastic Planet* nach der im methodischen Teil vorgestellten Filmanalysetechnik untersucht. Wie ist die Dramaturgie gestaltet? Wie wird die Kamera geführt? Welche Funktion haben die Interviews? Die drei nichtfiktionalen Filme werden auch auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede hin analysiert. Besonderes Augenmerk wird dabei unter anderem auf die Reproduktion der gesellschaftskritischen Inhalte durch andere Medien gelegt. Beinhalten die Bücher und

Homepages ergänzende Informationen zu den Filmen?

Abschließend zum analytischen Teil werden die sozialkritischen Dokumentarfilme mit Hilfe diverser unterschiedlicher Rezensionen im öffentlichen Diskurs betrachtet.

Im Schlussteil werden die Erkenntnisse des gesellschaftskritischen Dokumentarfilms als Massenmedium sowie die Thesen zusammengefasst.

Workingman's Death, *Let's make MONEY* und *Plastic Planet* sind drei von unzähligen Dokumentarfilmen aus Österreich. Was sie verbindet, sind nicht nur der erzielte Erfolg beim heimischen sowie beim internationalen Publikum und die Thematiken, die weit über die Grenzen Österreichs hinausgehen, sondern auch eine moderne, hybride Aufbereitung eines sozialkritischen Themas. Der Dokumentarfilm erfüllt seine Funktion als informierendes Massenmedium seit den frühen 20er Jahren. Einzig die visuell-ästhetische Darstellungsform hat sich zeitgemäßen Mutationen unterworfen.

1. Definition des Genres Dokumentarfilm

Bereits die ersten filmischen Aufzeichnungen gegen Ende des 19. Jahrhunderts verfügen über Charaktereigenschaften eines Dokumentarfilms. Gefilmt wurden alltägliche Handlungen, wie ein einfahrender Zug oder Arbeiter, welche am Ende eines Arbeitstages die Fabrik verlassen. Diese Aufzeichnungen stellen Dokumente dar. (vgl. Tichy 1977, S. 149) Der österreichische Filmemacher Michael Pilz stellt in seinem im Jahr 1986 erschienenen Text *Filmwirklichkeit – Wirklichkeit im Film* die These auf, dass jede filmische Aufzeichnung im Grunde ein Dokumentarfilm ist. Diese Ansicht begründet er damit, dass jede Einstellung ein Dokument sei, und zwar ein „*Dokument des Blicks*“ (1986, S. 95) und somit auch des Gefilmten selbst. Obwohl diese These nachvollziehbar ist, kann nicht jedes Urlaubsvideo oder jede andere nichtfiktionale visuelle Form einen Dokumentarfilm darstellen, sonst bestünde die Filmwelt fast ausschließlich aus diesem Genre. Ein Schlüsselergebnis ist, dass dieser Filmgattung, genau wie jeder anderen, gewisse Charaktereigenschaften zugeordnet werden können.

Zur wirklichen Genrebezeichnung kam es bereits in den 1920er Jahren. Die Etablierung der Gattung wird dem britischen Filmemacher John Grierson zugeschrieben, da er den Begriff *Dokumentarfilm* zum ersten Mal verwendete. Am 8. Februar 1926 wurde seine Kritik über *Moana*, ein Dokumentarfilm des amerikanischen Regisseurs Robert Flaherty, in der amerikanischen Zeitung *The New York Sun* veröffentlicht: (vgl. Lopez 1993, S. 77) „Of course, „*Moana*“ being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth and his family, has documentary value.“ (Flaherty, Zit. nach Ellis & McLane 2005, S. 4) Grierson verwendet das Wort als Adjektiv, um den Tatsachencharakter des Films zu beschreiben. In *Moana* wird das primitive Leben exotischer Inselbewohner gezeigt. Ähnlich wie in Flahertys‘ erfolgreichem Film *Nanook of the North*, heute bekannt als Urform des nichtfiktionalen Films, wird in *Moana* das Leben einer aussterbenden Gattung von Menschen im Zeitalter der Modernisierung dokumentiert.

Der Dokumentarfilm ist demnach nichtfiktional und handelt im Gegensatz zum fiktionalen Spielfilm über reale Probleme, Personen und Orte. Die RezipientInnen gehen für gewöhnlich davon aus, dass die Informationen in einem Dokumentarfilm

wahr sind.

Documentary film speaks about situations and events involving real people (social actors) who present themselves to us as themselves in stories that convey a plausible proposal about, or perspective on, the lives, situations, and events portrayed. The distinct point of view of the filmmaker shapes this story into a way of seeing the historical world directly rather than into a fictional allegory. (Nichols 2010, S. 14)

Dem amerikanischen Filmwissenschaftler Bill Nichols zufolge sind reale AkteurInnen in ein reales Geschehen, in eine Geschichte eingebettet. Ein Dokumentarfilm besteht aus einem Plot, welcher ähnlich wie im Spielfilm dramaturgisch aufbereitet wird. Als theoretischer Begründer des Dokumentarfilms wird auch der sowjetische Regisseur Dziga Vertov gesehen, der mit seinem Modell der „*kinoprawda*“, der „*Fakten-Fabrik*“ (Blümlinger 1986a, S. 12), dem Dokumentarfilm die Funktion der Realitätsabbildung zuschreibt, als „*filmischer Blick auf die Wirklichkeit*.“ (ebenda, S. 37) Doch nicht nur der Wahrheitsgehalt der Bilder macht einen Dokumentarfilm aus, sondern die kreative Gestaltung des ästhetischen Gesamtpaketes: die Kameraeinstellungen, die Perspektiven, die Montage der Bilder, der Plot und seine AkteurInnen, die Dramaturgie – zusammenfassend: die audio-visuelle Aufbereitung des Stoffes. Diese Charaktereigenschaft beschreibt auch der deutsche Regisseur Thomas Schadt in seinem Werk *Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*:

Er dokumentiert ein Stück Realität mit filmischen Mitteln, mit bewusst gestalteten Kamerabildern; mit genau gehörten und sorgfältig erfassten Originaltönen; mittels einer Montage, die ihren Schnittrhythmus nicht einem Zeitgeist nachempfunden, sondern ihn von Gehalt und Inhalt des Film (-materials) ableitet. Weiters definiert sich der Dokumentarfilm über eine filmische Dramaturgie, eine Erzählform, die Film in seinem Spannungsbogen als etwa Ganzes begreift und strukturiert und nicht als bloße Aneinanderreihung von Einzelszenen, die durch Off-Texte zusammengehalten werden. (2002, S. 26)

Demzufolge sind es nicht nur die Fakten, die einen nichtfiktionalen Film ausmachen, sondern was der/die RegisseurIn mit den Fakten macht. Auch der aufklärende Informationsgehalt ist eine wesentliche Funktion des Dokumentarfilms, wie der Filmhistoriker Daniel Lopez betont: „*Documentaries may seek to document and inform, teach or educate on some subject or other, or simply record for posterity the doings of people and nature.*“ (1993, S. 77).

Reale Bilder und Geschehnisse, journalistische, audio-visuelle Aufbereitung,

Dramaturgie, aufklärende Informationsvermittlung sowie die Form bestimmen die Eigenschaften eines Dokumentarfilms. Trotz dieser Genrebestimmungen sind den DokumentarfilmerInnen keine Grenzen gesetzt. Ein Schlüsselergebnis ist, dass sich die RegisseurInnen individuell entfalten und den (Autoren-)Filmen eine individuelle Handschrift verpassen können.

Den Begriff *Dokumentarfilm* gibt es bald seit über 90 Jahren. Neun Jahrzehnte lang hat der nichtfiktionale Film neben dem kommerziellen, fiktionalen Film überlebt, sogar verschiedenste Strömungen durchlebt. Heute im 21. Jahrhundert genießt das Genre großes Ansehen. Ähnlich wie die SpielfilmregisseurInnen werden auch erfolgreiche Dokumentarfilmschaffende ausgezeichnet, beispielsweise in Cannes oder auch bei den *Academy Awards* in Berlin, Banff und Bergen. *Born into Brothels* von Zana Briski und Ross Kauffman, *Grizzly Man* vom Regisseur Werner Herzog, *March of the penguins* von Luc Jacquet oder *Super Size Me* von Morgan Spurlock sind nur einige wenige Dokumentarfilme, welche mit einem *Academy Award* ausgezeichnet wurden.

Der Autorin Sheila Curran Bernard zufolge genießen jene Dokumentarfilme Erfolg, welche die RezipientInnen durch die Art des Geschichten-Erzählens fesseln. (vgl. 2007, S. 1) Doch auch die Auseinandersetzung mit kritischen Themenfeldern verhilft dem Genre zu großem Ansehen, was im Kapitel 1.3 erörtert wird. Im nächsten Kapitel wird der Fokus auf die verschiedenen Formen des Dokumentarfilms gelegt.

1.1 Nichtfiktionale Stilrichtungen

Auch der Dokumentarfilm unterlag dem Wandel der Zeit. Bereits zu Beginn des Dokumentarfilmschaffens wurden verschiedene Arten des Nichtfiktionalen unterschieden: Der britische Dokumentarfilmer John Grierson schrieb dem Genre eine pädagogische Funktion zu, während sein sowjetischer Filmkollege Dziga Vertov mit der Darstellungen von Tatsachenmaterial in seinen Wochenschauen experimentierte (siehe Kap. 1.3). Daneben entstanden auch Dokumentarfilme, die auch inszenierte Szenen beinhalteten, wie beispielsweise jene von Robert Flaherty.

Nach unzähligen Propagandafilmen vor und während des Zweiten Weltkriegs haben sich in den 50er und 60er Jahren zwei bedeutende dokumentarische Stilrichtungen

etabliert: das *direct cinema* und das *cinéma vérité*. Das *direct cinema* ist eine Dokumentarfilmströmung, die gegen Ende der 1950er Jahre in den USA entstanden ist, kurz nachdem sich die Verwendung der 16mm-Kamera etablierte. Das leichtere Gewicht der Kamera ermöglichte den FilmemacherInnen bei Events hautnah dabei zu sein. (vgl. Bordwell 2008, S. 340) Besonders beliebt waren Proteste oder andere Großereignisse, wo die FilmemacherInnen das Geschehen direkt in der Menschenmasse aufzeichneten. Der deutsche Regisseur Michael Rabiger schreibt dem *direct cinema* einen beobachtenden Ansatz zu. Der/Die FilmemacherIn beobachtet das Geschehen hinter der Kamera und beeinflusst kaum die Menschen vor der Linse, wodurch eine unverfälschte Realitätsabbildung angestrebt wird. Das aus den 60er Jahren aus Frankreich stammende *cinéma vérité* hingegen verfügt über einen teilnehmenden Ansatz. Die ProtagonistInnen werden aktiv in den Filmprozess einbezogen, es besteht eine Interaktion zwischen dem/der RegisseurIn und dem Subjekt. (vgl. Rabiger 2008, S. 40ff) Dadurch werden manche Reaktionen provoziert, die vielleicht ohne Kamera gar nicht stattfinden würden. Demnach wird die Kamera sichtbar und die Realität inszeniert, oftmals manipuliert.

Der amerikanische Filmwissenschaftler David Bordwell nennt in seinem Buch *Film Art. An Introduction* neben dem *direct cinema* und dem *cinéma vérité* noch weitere Dokumentarfilmgattungen: den Kompilationsfilm (*compilation film*), den Natur- (*nature documentary*), den Portraitfilm (*portrait documentary*), den synthetischen Dokumentarfilm sowie die Form des *Mockumentary* (siehe Kap. 1.2.3). (vgl. Bordwell 2008, S. 340ff) Der Kompilationsfilm wird aus bereits vorhandenem, dokumentarischem Archivmaterial, also durch die Verwendung von *found footage* erstellt. (vgl. ebenda, S. 340) Das Material wird durch den/die FilmemacherIn bearbeitet, angeordnet und montiert. Durch diesen Arbeitsvorgang kann ein bereits verwendetes Filmmaterial eine neue Wirkung erzielen. (vgl. Lopez 1993, S. 61)

Wie aus den Bezeichnungen hervorgeht, dokumentiert der Naturfilm biologische und ökologische Themenfelder, hingegen ist der Portraitfilm eine audio-visuelle Darstellung über das Leben und Wirken einer (berühmten) Person. Zur Produktion von Naturdokumentarfilmen werden spezielle Kameraobjektive verwendet, um die Einstellungen aus der Tier- und Pflanzenwelt naturgetreu aufzeichnen zu können.

Ein Dokumentarfilm muss nicht nur einem der genannten Stile entsprechen, es können

sich auch mehrere zu einer synthetischen Form vermischen.

Auch der amerikanische Filmwissenschaftler Bill Nichols unterscheidet weitere Formen des nichtfiktionalen Films. Im **poetischen Dokumentarfilm** (*poetic mode*) werden Themen abstrakt und auf poetische Weise zusammengefügt. Demnach wirkt es als experimentelle, nichtfiktionale Darstellungsform. Als Beispiele hierfür nennt er unter anderem die Filme *Trance and Dance in Bali* (1952) des Regisseurs Gregory Bateson und *Song of Ceylon* (1934) von Basil Wright. Der **belehrende Dokumentarfilm** (*expository mode*) ist Nichols zufolge die am häufigsten verwendete Form. Darin werden Thematiken didaktisch kommuniziert, unter anderem durch die Verwendung eines Voice-Over. Weiters benennt er den **reflexiven Dokumentarfilm** (*reflexive mode*), der keine genaue Form hat, sondern sich modern und mit überlappenden, synthetischen Formen mit der Realität auseinandersetzt. Als Beispiel hierfür nennt er unter anderem Vertov's Film *The Man with a movie camera* aus dem Jahr 1929 und *Land without Bread* vom Regisseur Luis Buñuel aus 1933. Bei der **performativen Form** (*performative mode*) wird das Abstrakte weggelassen und reale Körper werden ästhetisch abgebildet. Als Beispiele für die performative Form führt er Filme an, in denen Tanz und Gesang eine wesentliche Rolle spielen: Marlon Riggs' *Tongues United* (1989) oder auch *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971) von Stan Barkhage. Die **beobachtende Form** (*observational mode*) setzt Nichols mit dem amerikanischen direct cinema gleich, den **eingreifenden Dokumentarfilm** (*participatory mode*) dem französischen cinéma vérité. (vgl. 2010, S. 31f)

Neben den unterschiedlichsten Formen des Dokumentarfilms gibt es auch diverse dokumentarische Subgenres, die im folgenden Kapitel ebenfalls kurz erörtert werden.

1.2 Subgenres des Nichtfiktionalen

In über einem Jahrhundert Filmgeschichte haben sich neben dem nichtfiktionalen Film auch andere dokumentarische Genres etabliert, welche oftmals in synthetischer Form in Dokumentarfilmen eingebettet werden und somit eine hybride Form ergeben können (siehe Kap. 1.2.3). Obwohl sich Genrebegriffe mit der Zeit verändern können, ist es trotzdem von Bedeutung, zwischen den verschiedenen dokumentarischen Gattungen zu

unterscheiden. Zunächst werden die reinen Formen angeführt, anschließend diverse Mischformen.

1.2.1 Dokumentation und Feature

Die Dokumentation und das Feature sind eng miteinander verwandte, journalistische Formen. Beide sind beliebte Fernsehformate, das Feature ist auch im Hörfunk weit verbreitet. Die Themen, die durch verschiedene dokumentarische Stilelemente gestaltet werden können, stehen in beiden Gattungen im Vordergrund: Im Gegensatz zur Reportage kann jedes Thema als Dokumentation oder Feature aufbereitet werden, es muss auch nicht zwingend eine Geschichte vorhanden sein. Eine nicht-narrative Form unterscheidet somit die Dokumentation und das Feature vom Dokumentarfilm, der eine Geschichte erzählt. Die Informationsvermittlung ist das Hauptziel beider Genres, wobei die Themen der Dokumentation sachlicher behandelt werden als beim Feature. Um den RezipientInnen genügend Information über eine Thematik zu vermitteln, wird in beiden Gattungen ein Voice-Over verwendet. (vgl. Ordolff 2005, S. 263ff)

1.2.2 Reportage

Als Reportage wird ebenfalls ein journalistisches Format bezeichnet, welches für Fernsehen und Hörfunk von wesentlicher Bedeutung ist. Die Reportage verfügt über einen teilnehmenden, aber beobachtenden Charakter, weshalb sie die Formen des direct cinema und cinéma vérité miteinander vermischt, jedoch eine neue Gattung darstellt. Der/Die Kameramann/-frau und/oder RedakteurIn ist direkt bei einem Geschehen dabei oder begleitet eine Person im alltäglichen Leben. Der deutsche Fernsehjournalist Martin Ordolff charakterisiert die Reportage auch als Unterhaltungsformat: *„Die Reportage geht über das reine Berichten von Fakten und Informationen hinaus. Die Zuschauer sollen den Eindruck erhalten, unmittelbar dabei zu sein.“* (2005, S. 281) Die Geschichte sowie die *Originaltöne* (kurz: *O-Töne*) werden meist direkt vor Ort aufgenommen, weshalb viele Interviews einen spontanen Charakter aufweisen. Obwohl das Voice-Over ein Hauptmerkmal der Reportage ist, soll sie auch ohne den Erzähler aus dem Off für die ZuschauerInnen verständlich aufbereitet werden. (vgl. ebenda, S. 289) Aufgrund

dieser filmischen Form eignet sich nicht jedes Thema als Reportage. Je nach Fernsehformat ist auch die Länge der Reportagen unterschiedlich: Ein Bericht für eine Nachrichtensendung, wie die *Zeit im Bild* des Österreichischen Rundfunk (ORF), wird nicht länger als ein paar Minuten sein. Dennoch gibt es auch eigene abendfüllende Reportagen, wie beispielsweise im österreichischen Privatfernsehsender ATV.

Auch die österreichischen Dokumentarfilme *Plastic Planet* und *Workingman's Death* besitzen einen Reportagen-Charakter. Während der Regisseur Werner Boote in *Plastic Planet* bei diversen Erkundungen von Kunststoffindustrien begleitet wird, wo es einige Male zu spontanen und direkten Meinungsverschiedenheiten kommt, könnten die verschiedenen Episoden in *Workingman's Death* sogar als eigene Reportagen ohne Voice-Over bezeichnet werden, welche zu einem Dokumentarfilm zusammengefügt sind.

1.2.3 Hybride Formen: Doku-Soap, Doku-Drama und Mockumentary

Die Genres Doku-Drama, Doku-Soap und Mockumentary bestehen aus einer Mischung aus dokumentarischem und fiktivem Filmmaterial und haben somit einen hybriden Charakter. Alle drei Formen ähneln sich in ihrer Gratwanderung zwischen Dokumentation und Spielfilm. Dennoch unterscheiden sie sich wesentlich.

Die Doku-Soap ist ein Fernsehformat, das sich aus dokumentarischem Erzählen und serieller Dramaturgie zusammensetzt. Sie erzählt die Geschichte von mehreren ProtagonistInnen, im Gegensatz zum Dokumentarfilm, der sich oft auf einige wenige soziale AkteurInnen beschränkt. Ähnlich einer Seifenoper hat das Format, das in den 90er Jahren in Großbritannien entstanden ist, einen Seriencharakter. Es gibt mehrere Folgen, welche gescriptet sind und mit einem *Cliffhanger*, einem offenen Ausgang auf dem Höhepunkt, enden. Doku-Soaps bedienen sich oft sozial-schwächeren Menschen, um für eine breite Masse interessant zu sein. Meist verdienen die ProtagonistInnen durch ihr Mitwirken nur wenig bis gar kein Geld. In den Doku-Soaps wird inszeniert, um die Dramaturgie aufrecht zu erhalten. (vgl. ebenda, S. 295ff) Beispiele für dieses Genre wären *Teenager werden Mütter* oder *Saturday Night Fever – So feiert Österreichs Jugend* des österreichischen Privatfernsehsenders ATV.

Auch das Doku-Drama ist eine Mischung aus Dokumentation und Spielszenen und wird

häufig für das Fernsehen produziert. Wie bei der Doku-Soap werden im Doku-Drama viele Szenen inszeniert, was ein Drehbuch voraussetzt. Die Inhalte sind jedoch meist wahrheitsgetreu: Häufig werden historische Ereignisse nachgespielt und zusammen mit Zeugenaussagen und Archivmaterial montiert. (vgl. Rabiger 2008, S. 115f)

Für das Mockumentary wird *found footage* mit inszeniertem Material zu einem fiktionalen Film vermischt. Ergebnis ist oftmals ein parodierter Dokumentarfilm mit einer synthetischen Form. Ein Mockumentary täuscht das Publikum, indem es vorgibt ein Dokumentarfilm zu sein. (vgl. Bordwell 2008, S. 342) Ein Beispiel dieser Art der synthetischen Form wäre der 1999 erschienenen Film *Blair Witch Projekt* von den Regisseuren Daniel Myrick und Eduardo Sánchez. Der Film handelt über drei StudentInnen, welche den Mythos der Hexe von Blair in einem Dokumentarfilm aufklären wollen. Angebliches Tatsachenmaterial vom Camcorder der StudentInnen sowie Polizeifotos des Tatortes wurden in einen fiktiven Gruselfilm eingebaut, was zur Folge hatte, dass viele RezipientInnen die Fiktion als Wirklichkeit betrachteten.

1.3 Der Dokumentarfilm und seine sozialkritische Funktion

Der Auftrag des Dokumentarfilmers ist nicht, das Schicksal zu verändern oder zu umgehen, sondern vielmehr, es zu akzeptieren, mit Leidenschaft von seinem Walten in der Geschichte zu reden und die Möglichkeiten zu prüfen, in der Zukunft eine humanere und großzügigere Gesellschaft zu schaffen. (Rabiger 2008, S. 56)

Bereits vor der Etablierung des Dokumentarfilms wurde dem Film die Funktion als Kommunikations- und Propagandamedium zugeschrieben. Während des Ersten Weltkrieges entstanden unzählige Wochenschauen (*newsreels*): Tatsachenmaterial von Kriegs- und Kampfhandlungen oder von politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Ereignissen wurde aufgenommen und zu einzelnen, kurzen Filmen montiert. Eine Wochenschau bestand aus mehreren solchen Filmen mit episodischen und unverbundenen Charakter, weshalb das Format nicht dem Genre des Dokumentarfilms zuzuordnen ist. (vgl. ebenda, S. 28) Die Wochenschauen hatten die Funktion einer Nachrichtensendung und wurden meist vor dem Hauptfilm im Kino vorgeführt.

Der sowjetische Filmemacher Dziga Vertov produzierte in den Jahren von 1922 und

1925 ein filmisches Gegenmodell zu den Wochenschauen der damaligen Zeit. In einem Zeitraum von drei Jahren entstanden 23 Ausgaben seiner „*kinoprawda*“, der „*Kinowahrheit*“. (vgl. Rabiger 2008, S. 30) Vertov nutzte die „*kinoprawda*“ als eine pädagogische Wochenschau und experimentierte mit der Darstellung wichtiger Themenkomplexe. Er verwendete Handkameras, Zeitraffer, Stopmotion, Mehrfachbelichtung oder grafische Gestaltungen, um die Themen für das Kinopublikum ästhetisch aufzubereiten. Die Montage hatte für ihn eine ordnende Funktion der Filmfakten. Vertov benannte mit der Zeit seine Idee des „*Film der Fakten*“ als „*kinoglaz*“ und gründete die Bewegung der „*kinoki*“, der „*Kinoäugler*“. (vgl. Hohenberger 2006, S. 10ff) Neben Vertov zählt auch der britische Dokumentarfilmer John Grierson zu den ersten Filmemachern, die sich mit dem Wirklichkeitsbegriff im dokumentarischen Genre auseinandersetzten und den Geist des sozial-funktionellen, nichtfiktionalen Films entfalteten.

John Griersons' Dokumentarfilmtheorie stützt sich auf die Schriften des amerikanischen Politologen Walter Lippmann über den modernen Verwaltungsstaat. Demnach soll der Dokumentarfilm der staatsbürgerlichen Aufklärung dienen, Informationen über soziale Kontexte vermitteln, aber eine eigene Meinungsbildung der ZuschauerInnen zulassen. Seine Dokumentarfilmtheorie ist wirkungsbezogen: Die gesellschaftliche Funktion einer Bildung von Öffentlichkeit und politischen Konsens rücken dabei in den Vordergrund. (vgl. ebenda, S. 13f) Grierson sieht die Wichtigkeit des Dokumentarfilms auch in der Behandlung von aktuellen politischen und sozialen Problematiken, um den Menschen die Umbrüchen und Veränderungen der Gesellschaft zu visualisieren.

Die Idee selbst war andererseits eine neue Idee für die Volkserziehung, der die Auffassung zugrunde lag, daß die Welt sich in einer drastischen Übergangsperiode befand, die jede Art Denken und Handeln beeinflusste. Es war lebenswichtig, daß die Allgemeinheit die Natur dieser Arbeit begriff. (Grierson 1942, in: Hohenberger 2006, S. 104)

Grierson zufolge hatte auch der amerikanische Dokumentarfilmregisseur Robert Flaherty die soziale Funktion des nichtfiktionalen Films erkannt. Für seinen im Jahr 1922 veröffentlichten Film *Nanook of the North* lebte Flaherty über eine Zeit lang bei einer Inuitfamilie, um deren alltägliches Leben zu dokumentieren. Wegen schlechter Wetterbedingungen musste er sogar einige Szenen inszenieren. Flaherty sah die Wichtigkeit darin dem Publikum im Zeitalter der Industriegesellschaft ethnografische

Aufzeichnungen einer aussterbenden Lebensweise zu zeigen. Im Mittelpunkt stand der ewige Kampf der Menschheit ums Überleben. (vgl. Rabiger 2008, S. 30f)

Wenn ein Flaherty sagt, daß es verteuelt viel heißen will, in einer Wildnis ums tägliche Brot zu kämpfen, so kann man mit einiger Berechtigung entgegenen, daß uns das Problem mehr angeht, wie die Leute inmitten des Überflusses ums tägliche Brot kämpfen müssen. (Grierson 1947, In: Hohenberger 2006, S. 94)

Grierson assoziiert mit dem Film *Nanook of the North* die Kritik an die ewigen Problematiken der vom Individualismus geprägten Gesellschaft. Die ironische Bestätigung an die Wahrheit in Flaherty's Werk bleibt nicht erspart: Während der Dokumentarfilm großen Erfolg genoss, starb der Protagonist Nanook auf einem Jagdzug durch die Arktis an Hunger. (vgl. Rabiger 2008, S. 30ff)

Viele amerikanischen DokumentarfilmerInnen folgten Flaherty und konzentrierten sich auch auf den Kampf zwischen Mensch und Natur. Der Regisseur Pare Lorentz war einer davon. In seinen 1936 und 1937 erschienenen Dokumentarfilmen *The Plow that broke the plains* und *The River* versuchte er zu zeigen, dass ökologische Katastrophen oftmals ihre Ursache in der Politik und in der Regierung haben. Doch nicht nur die amerikanischen DokumentarfilmerInnen waren von der sozialen Funktion des Genres überzeugt. Auch der sowjetische Regisseur Sergei Eisenstein, der zwar nie Dokumentarfilme drehte, stimmte Grierson zu, „(...) dass die Kunst eine bestimmte Funktion in der Gesellschaft hat.“ (ebenda, S. 35) Grierson und seine AnhängerInnen bezeichneten sich selbst als SozialistInnen, die sich für die einfachen ArbeiterInnen einsetzten und sich für die Stärkung der Gemeinschaft engagierten. (vgl. ebenda, S. 33ff)

Die europäischen Dokumentarfilme aus den 20er und 30er Jahren waren weniger sozialkritisch, sie reflektierten häufig das zeitgenössische Großstadtleben. Die Regisseure Joris Ivens, Alberto Cavalcanti und Walter Ruttmann waren bekannt durch ihre *Stadtsinfonien*, welche das Alltagsleben reicher sowie armer BewohnerInnen ästhetisch visualisierten. (vgl. ebenda, S. 35)

Auch die FilmemacherInnen in Großbritannien engagierten sich für die Arbeiterklasse. Die Regisseure Edgar Anstey und Arthur Elton dokumentierten in *Housing Problems*, einem nichtfiktionalen Film aus dem Jahr 1935, die ärmlichen Lebensbedingungen der

ArbeiterInnen und deren Familien. Sie führten Interviews mit den Betroffenen, die sich direkt in die Kamera wandten und somit für mehr Dramatik und Authentizität sorgten. Die Regisseure hofften durch *Housing Problems* etwas an deren miserabler Situation ändern zu können und auch die Regierung aufzurütteln, sich den Problemen der Bevölkerung anzunehmen. (vgl. Nichols 2010, S. 212f) Der Philosoph und Gesellschaftstheoretiker Karl Marx vertrat die These, dass sich die Arbeiterklasse nicht selbst vertreten und repräsentieren kann. Das erkannten vermutlich auch einige FilmemacherInnen, weshalb sie sich für sozial Schwächere engagierten. Der niederländische Regisseur Joris Ivens war einer davon. Zusammen mit dem belgischen Dokumentarfilmer Henri Storck drehte er zu Beginn der 1930er den nichtfiktionalen Film *Misère au Borinage* über den Streik der Kohlearbeiter in der belgischen Region Borinage. Ivens und Storck arbeiteten für jene, welche von der Regierung ausgebeutet wurden. Sie setzten sich kritisch mit der unfairen Gesellschaftsstruktur auseinander und fungierten als Sprachrohr für die Ärmern. Anders als Ivens und Storck war hingegen die deutsche Regisseurin Leni Riefenstahl, die nicht für das Volk, sondern für die Regierung arbeitete. (vgl. ebenda, S. 224f) Die Nationalsozialisten erkannten vor und während des Zweiten Weltkrieges den Einfluss des Massenmediums Film, weshalb sie unzählige Propagandafilme produzieren ließen. Die bekanntesten Filme dieser Ära wurden Leni Riefenstahls *Triumph of the Will* aus dem Jahre 1935 und *Olympia* aus dem darauffolgenden Jahr. (vgl. Barnouw 1974, S. 103f)

Während und nach dem Zweiten Weltkrieg wurden unzählige Dokumentarfilme von den Regierungen gefördert und zeigten den RezipientInnen vor allem die Folgen des Krieges: Zerstörte Städte, das Leben der Soldaten oder Matrosen, Flüchtlinge, aber auch die Thematik der Heimatlosigkeit wurde oftmals aufgegriffen. (vgl. Rabiger 2008, S. 37)

In den 50er und 60er Jahren, nach der „*babylonischen Gefangenschaft*“ des Genres (Kreimeier, zit. nach Hohenberger 2006, S. 15), kam es schließlich zu einer Neuordnung des Dokumentarfilms. Grund dafür war vor allem die Etablierung des Fernsehens. Während in den USA die Strömung des *direct cinema* populär wurde, kam es in Frankreich zur Bildung des *cinéma vérité* (siehe Kap. 1.1) in Anlehnung auf Dziga Vertovs Gedanken der *kinoprawda*. Mit dem deutschen Dokumentarfilmer und

Produzent Klaus Wildenhahn wurde die Filmtheorie in den 60er Jahren Teil der Gesellschaftskritik. Ihm zufolge ging die Gesellschaftsanalyse dem Dokumentarfilm und der Dokumentarfilmtheorie voraus. Wildenhahn kritisiert die Gesellschaft, welche sich durch Arbeit und Kapital definiert. Dennoch wurde die Arbeiterklasse aus der Gesellschaft sowie aus den Medien ausgeschlossen: Sie kamen weder als Subjekt in den Medien vor, noch wurden ihre Interessen vertreten. Der Dokumentarfilm sollte die „*Beherrschten*“ (Hohenberger 2006, S. 16) vertreten, im Gegensatz zum kapitalorientierten Spielfilm. Wildenhahn vertrat die Ansicht, dass die Produktion eines Dokumentarfilms harte Arbeit ist, da die FilmemacherInnen weder das Kapital noch so viele MitarbeiterInnen, wie etwa bei einer Hollywoodproduktion zur Verfügung haben. (vgl. ebenda, S. 15ff) Der Spielfilm dient seit jeher der Legendenbildung, der Dokumentarfilm hingegen der gesellschaftlichen Information und Diskussion: „*Denn dokumentarische Filme verstärken das Streben nach Perspektive, nach gesellschaftlicher Veränderung beim Empfänger.*“ (Wildenhahn, zit. nach Pilz 1986, S. 101)

Auch viele junge AutorenfilmerInnen wurden zur Zeit Wildenhahns' von den aufkommenden StudentInnen-, Protest- und Alternativbewegungen inspiriert. Die Ära der *Rucksackproduzenten* etablierte sich: Viele FilmemacherInnen beobachteten die gesellschaftliche Entwicklung mit der Kamera, um für Benachteiligte Partei zu ergreifen und in der Hoffnung eine soziale Verbesserung zu bewirken. Ähnlich wie ihre Vorbilder Joris Ivens, Henri Storck, Edgar Anstey und Arthur Elton drehten sie Dokumentarfilme über soziale Ungerechtigkeiten, schlechte Arbeitsbedingungen, die Benachteiligung von Frauen, aber auch über Umweltzerstörung durch die Regierung. Ihr Ziel war es eine „*gesellschaftskritische Gegenöffentlichkeit*“ zu schaffen. (vgl. Zimmermann 2006, S. 86ff)

In den 1980er Jahren kam es zu einer Krise des Dokumentarfilms. Das Genre wurde aufgrund seiner „*mitleidserregende[n] Betroffenheitsdramaturgie*“ (ebenda, S. 93) kritisiert. Die Kritiker waren sich einig, dass der Dokumentarfilmer Klaus Wildenhahn und der Medienwissenschaftler Klaus Kreimeier aufgrund ihrer Ansichten über die gesellschaftliche Funktion des nichtfiktionalen Films zur Entpolitisierung des Genres geführt haben.

Die von vielen Filmemachern der „Neuen Linken“ gehegte Hoffnung, der Dokumentarfilm könnte durch radikale Aufklärung über gesellschaftliche Missstände und Parteinahme für die von sozialer Benachteiligung Betroffenen zur Veränderung und Verbesserung der Gesellschaft beitragen, erwies sich zunehmend als Illusion. (Zimmermann 2006, S. 94)

Dennoch wurden weiterhin gesellschaftskritische Dokumentarfilme gedreht. *Tongues Untied* des amerikanischen Regisseurs Marlon Riggs aus dem Jahr 1989 ist einer von unzähligen nichtfiktionalen Filmen mit homosexuellem Sujet. Er handelt von der Problematik der Homosexualität sowie Rassenunterschiede in der Gesellschaft. Marlon Riggs war selbst ein schwuler Afroamerikaner, welcher seine eigenen Erfahrungen und alltäglichen Probleme in seinem Dokumentarfilm aufgearbeitet hat. (vgl. Nichols 2010, S. 244)

Spätestens seit Michaels Moores' *Roger and Me* aus dem Jahr 1989 genießt der gesellschaftskritische Dokumentarfilm eine stetig wachsende Popularität, wie der deutsche Regisseur Peter Zimmermann bemerkte:

Der politisch engagierte Dokumentarfilm verlor seit den 80er und 90er Jahren an Bedeutung, scheint aber in den letzten Jahren wieder an Aktualität zu gewinnen wie spektakuläre Kinoerfolge der Filme Michael Moores und andere Filmemacher zeigen. (2006, S. 94)

Ein spielerischer Stil des Filmschaffens sowie eine hybride Formensprache sorgen für eine neue Ästhetik des Dokumentarfilms. Die Dramaturgie tritt in den Vordergrund, Geschichten werden mit Hilfe technischer Mittel des Spielfilms erzählt. Eines ist jedoch gleich geblieben: die sozialkritische Annäherung an eine aktuelle Thematik. Diese hat auch in Österreich eine jahrzehntelange Tradition.

1.4 Gesellschaftskritischer Dokumentarfilm in Österreich

„Sie schauen hin, decken auf, klagen an.“ (Binter 2009, S. 16) Im 21. Jahrhundert ist das Genre Dokumentarfilm in der Republik Österreich erfolgreicher als je zuvor. Gründe für den Erfolg österreichischer Dokumentarfilme sind unter anderem die hybride Formensprache der Filme, die global-kritischen Themenfelder, die sie behandeln sowie die Konzeption für das Kino. Zunächst wird die Geschichte des gesellschaftskritischen Dokumentarfilms in Österreich erörtert.

1.4.1 Wochenschau und Propagandafilme

Der älteste erhaltene dokumentarische Film aus Österreich stammte aus dem Jahr 1904 und trug den Titel *Expedition nach Neuguinea*. Der Ethnologe Rudolf Pösch hat in diesem nichtfiktionalen Film festgehalten, was er selbst wahrgenommen hat. Er hat somit Bilder einer den RezipientInnen unbekannten Welt mit der Kamera dokumentiert. *Oesterreichische Alpenbahnen. Eine Fahrt nach Mariazell* aus dem Jahr 1910 ist ähnlich wie *Expedition nach Neuguinea*, ein beobachtender, nichtfiktionaler Film. Da selbst die Kinematografie unbekannt und neu war, wurde in den ersten nichtfiktionalen Filmen aus Österreich das Augenmerk auf das Festhalten von Alltäglichem und der Natur gelegt. (vgl. Büttner & Dewald 2002, S. 17ff) Bis Ende 1911 dominierten in Österreich Filme der Produktionsfirma *Wiener Kunstfilm GmbH*. Neben fiktionalen Filmen entstand unzähliges dokumentarisches Material für die heimischen Kinos: Aktuelle Veranstaltungen wurden aufgezeichnet, wie beispielsweise die österreichische Flugwoche in Wiener Neustadt, woran auch der Kaiser teilnahm, Städtebilder sowie Aufnahmen über das Leben im Prater oder im Gänsehäufel entstanden. (vgl. ebenda, S. 62)

Während des Ersten Weltkrieges wurde auch in Österreich erkannt, dass der Film die Massen erreichte und sich somit als Propagandamittel eignete. Es entstanden in dieser Zeit viele dokumentarische, aber auch fiktionale Filme, welche eine pädagogische Wirkung auf das Volk haben sowie Gemeinschaften erzeugen sollten. In dieser Zeit wurden auch viele Industriefilme produziert. Der Industriefilm diente zunächst der Leistungsschau: Moderne Fabriken, aber auch die Kunst durch den filmischen Apparat standen im Vordergrund. Mit der Kamera wurden ästhetische, dokumentarische Bilder eines alltäglichen Arbeitszyklus in einer Fabrik eingefangen. Doch neben solchen neutralen dokumentarischen Bildern entstanden auch Filme, die den RezipientInnen nicht nur den modernen Arbeitsalltag zeigten, sondern gezielt etwas vermitteln wollten (vgl. ebenda, S. 138f), wie die Filmwissenschaftlerin Elisabeth Büttner und ihr Kollege Christian Dewald im Buch *Das tägliche Brennen* festhielten:

Der Bericht über das Kriegsgefangenenlager ist an industrieller Wertschöpfung geschult und versucht damit gleichzeitig Vorurteile im Inneren des Landes zu zerstreuen. (...)

Berichte zu Kaiser Karl ändern die Perspektive. Karl hat sich intensiv mit dem Kino eingelassen. Ihm dienen die Kinobilder einerseits zur Aufrechterhaltung einer Herrschaftstechnik, andererseits zur Balanceökonomie. (2002, S. 139)

In diesem Zitat sprechen die Autoren, neben dem Propagandafilm *Unser Kaiser*, ein Portrait über Kaiser Karl, auch den Film *Kriegsgefangenenlager und Betriebe der Bauleitung Feldbach* aus dem Jahr 1917 an. Der Film wurde unter der Leitung des Bauleiters Felix von Schmidt aufgenommen und zeigte neben dem Leben russischer Gefangener auch die Bewirtschaftung in einem Lager. (vgl. Büttner & Dewald, S. 146ff) Doch nicht immer schafften es FilmemacherInnen die Botschaften zu vermitteln, die für sie vorrangig waren. Ein Beispiel dafür ist der Industriefilm *Das Stahlwerk und die Poldihütte während des Weltkrieges* aus dem Jahr 1916. Die Produktionsfirma *Sascha-Messter-Film* hielt an der pädagogische Funktion des Filmes fest. Der nichtfiktionale Film zeigte modernste technologische Stahlgewinnung und sollte die RezipientInnen über die innovative Massenproduktion belehren und die Konkurrenzfähigkeit Österreichs in der Stahlgewinnung unterstreichen. Doch was der Film ausgelöst hatte, war nur ein Staunen über die Bilder eines modernen Arbeitsflow. (vgl. ebenda, S. 141f) Wie in anderen Ländern entstanden auch in Österreich Kriegswochenschauen, wie beispielsweise das *Kriegs-Journal*, von der *Wiener Kunstfilm* produziert. Die Kameralleute waren dafür hautnah am Kriegsgeschehen dabei. (vgl. ebenda, S. 182)

In den zwanziger Jahren erkannte die österreichische Sozialdemokratie die Wichtigkeit den Film in den Dienst der Arbeiterbewegung zu stellen. Zum einen sollte das Leben so aufgezeichnet werden, wie es wirklich war, damit sich die RezipientInnen damit identifizieren konnten. Zum anderen soll die Arbeiterklasse über gesellschaftspolitische Themen aufgeklärt sowie die Rechte der ArbeiterInnen vertreten werden. Diese Ziele verfolgten jene proletarischen Filme, die vor allem über den Alltag des Arbeitsmenschen, Protestmärschen, Parteitag oder Großereignisse der Arbeiterbewegung handelten. Der proletarische Film sollte auch die historische Entwicklung der Arbeiterklasse für die Nachwelt aufzeichnen. (vgl. ebenda, S. 298ff)

1.4.2 Kritisches Dokumentarfilmschaffen seit 1945

Der erste Dokumentarfilm nach dem Zweiten Weltkrieg stammte von Hermann Wallbrück aus dem Jahr 1946 und trug den Titel *Schleichendes Gift*. Dieser Film widmete sich der Thematik der Verhütung und der Heilung von Geschlechtskrankheiten. Der zweite, damals entstandene Dokumentarfilm handelte über die Kriegsjahre, die Österreich miterlebte, und wurde durch den Titel *Sturmjahre* oder *Der Leidensweg Österreichs* bekannt. Der von Frank Ward Rossak produzierte nichtfiktionale Film, bestehend aus Archiv- und neugedrehtem Material, hat eine abendfüllende Länge und wird heute als ein wichtiges Dokument österreichischer Zeitgeschichte verstanden. Bereits im Jahr 1937 begann der Regisseur Frank Ward Rossak mit den dokumentarischen Aufnahmen, bis ihm ein Jahr später nach dem Anschluss die Weiterarbeit untersagt wurde. Erst nach dem Krieg führte er den Weiterdreh seines Materials fort, dass er als *Leidensweg Wiens* zu einem Dokumentarfilm montierte. Neben alltäglichen Handlungen in der Stadt Wien sowie am Land wird Österreich im Wiederaufbau gezeigt. Betont wird die Zukunft, in welche die Österreicher und Österreicherinnen blicken: eine Zukunft ohne Krieg und Missstände. Auch vor Inszenierungen wurde nicht gescheut: So wurde beispielsweise eine Szene, in welcher ein im Krieg verschollener Junge plötzlich wieder in seiner Heimat auftaucht, inszeniert. (vgl. Büttner & Dewald 1997, S. 22ff)

Nicht nur in Spielfilmen der Nachkriegszeit wurde Vergangenes aufgearbeitet, auch viele DokumentarfilmerInnen beschäftigten sich mit der Zeit des Nationalsozialismus. Thematiken, die bis dato verschwiegen wurden, kamen ans Licht und wurden für die RezipientInnen aufbereitet. Auch die Identitätsfrage der ÖsterreicherInnen wurde kritisch behandelt. So handelte der Dokumentarfilm *Deckname Schlier* der Regisseurin Wilma Kiener und ihrem Filmkollegen Dieter Matzka aus dem Jahr 1985 über einen unterirdischen Rüstungsbetrieb von Adolf Hitler. ZeitzeugInnen erzählen darin über schreckliche Erlebnisse in Konzentrationslagern sowie über das Leben nach dem Krieg. (vgl. ebenda, S. 134f)

Nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden in Österreich auch viele subventionierte Kulturfilme. Vorbild solcher Filme war die deutsche Produktionsfirma *UFA*, die bereits während des Zweiten Weltkrieges Kulturfilme produzierten. Auch in Österreich wurden

in dieser Zeit bereits solche Filme von privaten Firmen, wie beispielsweise der *Wien-Film*, hergestellt und von der Zensurbehörde beaufsichtigt. Ziel der KulturfilmregisseurInnen war es das Land Österreich nach dem Nationalsozialismus zu zeigen sowie eine Identität der Republik zu konstruieren. Die Kulturpolitik hielt somit Einzug in Österreich: Die Filme wurden vom Staat gefördert oder entstanden durch subventionierte pädagogische Aufträge. Die Filmwissenschaftlerin Christa Blümlinger betont in ihrer 1986 verfassten Dissertation *Möglichkeiten des Dokumentarfilms in der II. Republik* die positive Funktion der Kulturpolitik der Nachkriegszeit. Die Kultur- und Dokumentarfilme wurden als wirtschaftliche Maßnahme subventioniert, somit wurden zahlreiche Produktionsfirmen vor dem Verfall geschützt. Die Mehrheit der entstandenen Kulturfilme wurde durch Aufträge oder Subventionen vom Bundesministerium für Bildungszwecke finanziert. Das Bundesministerium für Unterricht und Kunst förderte in den Jahren 1945 bis 1965 vor allem Kultur- und Dokumentarfilme, die über KünstlerInnen, KomponistInnen, Musik, Theater, Religion und Sport handelten. Verschiedenste Themen wurden in den Kulturfilmen thematisiert, meist mit einem Voice-Over unterlegt. Häufig hatten die Filme auch einen propagandistischen Charakter. Die Filme wurden meist als Vorfilme im Kino gezeigt. Ein Beispiel dafür ist der 1953 entstandene Film *Und neues Leben blüht aus den Ruinen* von Hans Pebal, der im Auftrag des Bundesministeriums für Handel und Wiederaufbau produziert wurde. Ab den 60er Jahren, als das allgemeine Kinosterben einsetzte, ging auch die Produktion von Kulturfilmen zurück. (vgl. Blümlinger 1986b, S. 35ff)

Ab Mitte der 60er Jahre setzten sich jüngere österreichische DokumentarfilmerInnen kritisch mit der österreichischen Realität auseinander und versuchten durch ihre Filme eine Gegenöffentlichkeit zu kreieren, ähnlich wie die sogenannten *Rucksackproduzenten* (siehe Kap. 1.1) Grund für das revolutionäre Dokumentarfilmschaffen war vor allem die Etablierung der 16mm-Kamera im internationalen, aber auch im österreichischen Raum. Anders als die Kulturfilme waren die Dokumentarfilme meist unabhängige Produktionen, welche sich kritisch mit der österreichischen Geschichte und Politik auseinander setzten und sie auch zu hinterfragen versuchten. Konzipiert waren die Filme vor allem für ein Fernsehpublikum. Sie hatten eine ähnliche formale Struktur wie Dokumentationen dieser Zeit. Auch unbekannte oder unbeobachtete Thematiken wurden in den Dokumentarfilmen erörtert, um sie der Öffentlichkeit näher zu bringen. Der

„*Hunger nach Wirklichkeit*“ (ebenda, S. 51) nahm bei den DokumentarfilmerInnen zu. Doch im Verhältnis zu anderen Ländern entstanden in Österreich nur wenige Dokumentarfilme mit sozialkritischem Sujet. Grund dafür war unter anderem, dass es nur wenige Möglichkeiten gab das Filmhandwerk zu lernen. Man konnte entweder direkt bei heimischen oder ausländischen Produktionsfirmen mitarbeiten, um mit der Technik vertraut zu werden oder die Filmakademie besuchen. Viele Projekte scheiterten aber auch an der Finanzierung. Trotzdem ließen sich viele FilmemacherInnen nicht von ihrem Ziel abhalten eine Gegenöffentlichkeit zu schaffen, wie auch Christa Blümlinger betont:

Dennoch waren es die Impulse der Neuen Linken, die einzelne Filmer dazu veranlaßten, sich abseits der herrschenden Öffentlichkeit der Realität anzunähern. Das Anliegen dieser Dokumentaristen war, bei gleichzeitiger Etablierung eines alternativen Distributionsapparates mit entsprechenden Produkten den „anderen Blick“ auf die Realität zu schärfen. (1986b, S. 52)

Einen „*anderen Blick*“ auf die Welt, eine kritische Sichtweise der sozialen Realität wurde auch in den sogenannten *Flugblattfilmen* verfolgt. Seit der Gründung des Verleihs *filmladen* im Jahr 1977 erfuhr der kritische Dokumentarfilm einen Aufschwung: Nichtfiktionale Filme mit gesellschaftspolitischen, österreichbezogenen Themen oder auch Verdrängtem entstanden und erhielten sogar Förderungen. (vgl. ebenda, S. 52) Als wichtige DokumentaristInnen dieser Zeit galten unter anderem die Mitbegründerin des *filmladen* und Filmemacherin Ruth Beckermann, Josef Aichholzer, Bernhard Frankfurter, Michael Pilz, Werner Grusch und Margaretha Heinrich.

Mit dem Dokumentarfilm *Wien Retour* aus dem Jahr 1983 wurde versucht, Verdrängtes wieder in die Öffentlichkeit zurück zu bringen. Die Regisseurin Ruth Beckermann und ihr Kollege Josef Aichholzer wollten mit dem 90-minütigen Fernsehfilm das Schweigen über die faschistische Vergangenheit brechen. Dafür ließen sie einen jüdischen Zeitzeugen der ersten Republik über seine Kindheitserinnerungen erzählen. Sie übergaben damit das Wort an jemandem, der in der damaligen Gesellschaft nicht gern gehört wurde. (vgl. ebenda, S. 62ff)

Der Dokumentarfilm *Himmel und Erde* des Regisseurs Michael Pilz zeigt Einblicke in das Leben von Bergbauern in einem steirischen Dorf in den Jahren 1979 bis 1982. Die Bauern müssen täglich unter schweren Bedingungen und bei jedem Wetter arbeiten. Um

die Bilder authentisch aufzuzeichnen, hat der Regisseur Michael Pilz Monate lang bei den Bergbauern gelebt. Detailgenau zeigt er die blutige Arbeit eines Schlachters, ähnlich wie im Dokumentarfilm *Workingman's Death*. Die Frage nach dem Leben und dem Tod tritt in diesem Film in den Mittelpunkt, aber auch der Kampf der Bauern gegen die wirtschaftliche Bedrohung der Agrarindustrie. (vgl. Büttner & Dewald 1997, S. 251ff)

Der österreichische Filmemacher Werner Grusch widmete sich in den 80er Jahren den Problemen in Dritte Welt Länder. Neben Filme über Kulturunterschiede und Rassismus entstand 1980 der Dokumentarfilm *Die Revolution ist grün*. Darin behandelte er das Thema der einbrechenden Technologie und deren Folgen im Entwicklungsland Libyen. (vgl. Blümlinger 1986b, S. 72)

Egon Humer thematisierte in seinem 1992 entstandenen Dokumentarfilm *Running Wild* die Gewalt unter Jugendlichen in den Straßen Wiens. Neben Rassismus, Zerstörung und Rebellion sprachen die Heranwachsenden auch über Hoffnungen und Träume. (vgl. Büttner & Dewald 1997, S. 324f)

Die positive Entwicklung des Dokumentarfilmschaffens in Österreich ging also mit gesellschaftspolitischen Situationen einher, betont auch Christa Blümlinger:

Das Entstehen und die Entwicklung dokumentarischer Filme sind gewissermaßen auch das Spiegelbild des herrschenden (Des-) Interesses der am politischen, ökonomischen und kulturellen (...) Beteiligten an der (kritischen) Reflexion der Realität zu sehen. (1986b, S. 26)

Soziale Ungerechtigkeiten wurden angesprochen in der Hoffnung etwas bei den RezipientInnen zu erreichen. Die formalen Kriterien des Dokumentarfilms wurden dabei weniger berücksichtigt. Doch auch heute noch ist diese Hoffnung in den Dokumentarfilmen des 21. Jahrhunderts gegeben. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Realität, eigene Meinungsbildung, argumentative Abwägung gesellschaftspolitischer Situationen – diese Ziele verfolgen auch heute noch viele österreichischen DokumentarfilmerInnen.

Ein Beispiel dafür ist der 1992 entstandene Dokumentarfilm *Good News* vom österreichischen Regisseur Ulrich Seidl. Der Film zeigt das Leben von ausländischen Zeitungskolporteurs, die täglich für wenig Geld in Wien ihre Arbeit verrichten. Sie können mit ihrem Gehalt nur schwer in Österreich überleben. Der Film thematisiert die

Ausgrenzung und Stellung von Immigranten in Österreich und betont den (falschen) Gedanken des modernen Sklaven. (vgl. Binter 2009, S. 60) Mit diesem Dokumentarfilm wird den RezipientInnen vor Augen geführt, wie Ausländer von der Gesellschaft behandelt werden und wie schwer eine Integration in Österreich möglich ist. Rassismus sowie Egoismus vieler ÖsterreicherInnen wird darin angesprochen.

Darwins Alptraum ist ein Dokumentarfilm aus dem Jahr 2004, der nicht in Österreich, sondern in Tansania spielt. Der österreichische Regisseur Hubert Sauper setzt sich darin kritisch mit dem Exportieren des Nilbarsches auseinander: Er thematisiert die Ausbeutung der afrikanischen ArbeiterInnen, die jahrzehntelang unter der Kolonialisierung litten. Saupers' Ansicht nach ist die Globalisierung afrikanischer Märkte eine weitere Demütigung für die Einheimischen. Er kritisiert die westliche Gier nach dem was die AfrikanerInnen besitzen: den Nilbarsch im Viktoriasee. Unbeachtet bleiben dabei jedoch oft die Lebensverhältnisse der TansanianerInnen: Straßenkinder, Prostitution, Krankheit und Leid prägen das Bild der Einheimischen. (vgl. ebenda, S. 90ff)

Good News und *Darwins Alptraum* sind nur zwei Beispiele für sozialkritische (Kino-) Dokumentarfilme aus Österreich, die einen großen Erfolg genossen. Im Verlauf dieser Diplomarbeit werden neben den drei Filmen *Workingman's Death*, *Let's make MONEY* und *Plastic Planet* noch weitere sozialkritische, nichtfiktionale Filme aus Österreich genannt. Zunächst werden Dokumentarfilmtheorien sowie filmanalytischer Begriffe erörtert.

1.5 Dokumentarfilmtheorien

Die deutsche Film- und Medienwissenschaftlerin Eva Hohenberger hat sich jahrelang mit dem Genre Dokumentarfilm auseinander gesetzt. In ihrem Werk *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* hat sie wichtige Dokumentarfilmtheorien festgehalten, die in diesem Kapitel kurz wiedergegeben werden.

Hohenberger unterscheidet drei Arten von Dokumentarfilmtheorien: *normative*, *reflexive* und *dekonstruktive* Theorien.

- Unter dem Begriff *normative Dokumentarfilmtheorie* fasst Eva Hohenberger die frühen Schriften über das Filmgenre zusammen, die ihrer Ansicht nach einen Sollzustand des Dokumentarfilms beschreiben. Dziga Vertovs' Idee seiner pädagogischen Wochenschau *kinoprawda*, John Griersons' Bild über die soziale Funktion des Dokumentarfilms zur Volkserziehung bis hin zu Klaus Wildenhahns Theorie, die sich auf ästhetische und gesellschaftspolitische Fragen bezieht (siehe Kap. 1.1). Alle drei genannten Theorien zielen auf den pädagogischen, gesellschaftlichen Nutzen des nichtfiktionalen Films ab. (vgl. Hohenberger 2006, S. 29)
- *Reflexive Dokumentarfilmtheorien* sind Eva Hohenberger zufolge wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit den zuvor genannten normativen Theorien. FilmwissenschaftlerInnen wie Bill Nichols, Vivian Sobchack oder Maxime Scheinfeigel greifen darin Problemfelder der frühen Theorien auf und reflektieren diese. Nichols hat dabei beispielsweise sein Augenmerk auf die Adressierung im Dokumentarfilm gelegt (siehe Kap. 1.7.1), Sobchack spezialisiert sich auf die ethischen Probleme bei nichtfiktionalen Todesdarstellungen. (vgl. ebenda, S. 29f)
- *Dekonstruktiv* nennt Hohenberger hingegen jene Theorien, die das Genre Dokumentarfilm in Frage stellen. Als wichtigen Vertreter diese Theorie nennt Hohenberger den französischen Filmemacher Jean-Louis Comolli. Für ihn gehört der Gegensatz zwischen nichtfiktionalen und fiktionalen Film der Vergangenheit an, da sich beide Genres seit dem direct cinema (siehe Kap. 1.1) oft vermischen. Im modernen Dokumentarfilm sind inszenierte Szenen keine Seltenheit. Die Authentizität des Genres wird dadurch in Frage gestellt. Der amerikanische Filmwissenschaftler William H. Gynnn setzt sich hingegen mit dem psychologischen Effekt des Dokumentarfilms auseinander, der Ähnlichkeiten mit der Wirkung eines Spielfilms aufweist. (vgl. ebenda, S. 30f) Die These der dokumentarisierenden Lektüre vom französischen Kommunikationswissenschaftler Roger Odin fällt ebenso unter die Kategorie dekonstruktiv. Er ist der Ansicht, dass der Dokumentarfilm seinen RezipientInnen eine programmatische Leseart vorgibt. Das geschieht unter anderem indem der/die RegisseurIn den Dokumentarfilm als solchen „outet“: Durch die Verwendung oder das

Weglassen des Abspannes. In beiden Fällen werden außer dem Autor und Titel keine Schauspieler genannt, wodurch klar wird, um welches Genre es sich handelt. Denn bei einem Spielfilm werden die Schauspieler nicht nur im Vorspann namentlich genannt, sondern es wird mit ihnen geworben. (vgl. Hohenberger 2006, S. 267; Odin, in: Hattendorf 1995, S. 85f)

Die genannten Dokumentarfilmtheorien stellen wichtige wissenschaftliche Betrachtungen über das Genre dar und sollten deshalb bei der Abhandlung dieser Diplomarbeit nicht fehlen. Sie zeigen auch die historische Entwicklung der Auseinandersetzung mit dem nichtfiktionalen Film. Bis heute verfolgen viele DokumentarfilmerInnen den pädagogischen Nutzen des Genres, wie es Vertov und Grierson vorlebten. Die Frage nach der Wahrheit und Authentizität der Filmgattung, die mit dem direct cinema aufkam, ist auch heute noch gerechtfertigt, da oft akribisch genaue Drehbücher vorliegen, die ohne inszenierte Szenen nicht funktionieren würden. In den folgenden zwei Kapiteln werden deshalb der Wahrheitsgehalt sowie die Objektivität im Dokumentarfilm in Frage gestellt.

1.6. Bilder der Wirklichkeit – Authentizität

Um die Frage nach dem Wahrheits- und Wirklichkeitsgehalt im Dokumentarfilm zu klären, muss vorher der Begriff der Wirklichkeit im Allgemeinen geklärt werden. Der Begriff *Wirklichkeit* wird in der Brockhaus Enzyklopädie als Realität definiert, die sich in unterschiedliche Wirklichkeitsbereiche gliedert und sich unter verschiedenen Aspekten zu erkennen gibt. In der Philosophie wird etwas als *wirklich* bezeichnet, wenn es seine Natur vollständig entwickelt hat. Ein Beispiel dafür wäre, wenn sich aus dem Samen eine Blume entfaltet. Bei Kant gehörte die Wirklichkeit zu den Grundlagen des empirischen Denkens dazu. Er definierte sie als das, was mit der Empfindung des Menschen zusammenhängt. Dennoch kann es sich dabei um objektive und subjektive Wirklichkeiten handeln, was in der Naturwissenschaft unterschieden wird. Die neuzeitliche Wirklichkeitsauffassung wurde durch diesen theoretischen Ansatz, dass es eine objektive Welt mit realen Geschehnissen gibt, dem die subjektiven Empfindungen des Individuums gegenüber stehen, nachhaltig geprägt. Die Wirklichkeit kann aber auch

durch den handelnden Menschen konstruiert werden. (vgl. Brockhaus Enzyklopädie 1994, S. 251)

Der österreichische Regisseur Michael Pilz betont in seinem Text *Filmwirklichkeit – Wirklichkeit im Film*, dass der (nichtfiktionale) Film ein Abbild der Wirklichkeit sei. Das filmische Material kann objektiv oder subjektiv sein, wobei es immer auch zeigt, wie derjenige, der gefilmt hat, die Wirklichkeit begriffen hat. (vgl. Pilz 1986, S. 96f) Ein Schlüsselergebnis dieser These ist, dass eine subjektive Betrachtung des/der Kameramanns/-frau immer mit einfließt, wenn auch nur in geringem Maße. (siehe Kap. 1.7)

WIE ein Film WAS bewirkt, hängt allein vom Film-Macher und vom Film-Zuschauer ab. Es hängt davon ab, wie der Macher die Wirklichkeit erlebt (zulässt, verdrängt) und wie der Zuschauer den Film (als „Spiegelbild“ der Wirklichkeit) erlebt (zulässt, verdrängt). (Pilz 1986, S. 100)

Diese These greift auch die Filmwissenschaftlerin Julia T. S. Binter auf. Für sie hängt die Authentizität eines Filmes von dem/der individuellen Rezipienten/Rezipientin ab und wie jener/e die Wirklichkeit wahrnimmt. (vgl. 2009, S. 23) Binter zufolge, definiert jeder/e ZuschauerIn den Wirklichkeitsgehalt eines Dokumentarfilms selbst, was abhängig ist von der sozialen Stellung, der Bildung oder auch vom Geschlecht. Eine allgemein gültige Aussage über die Echtheit eines Films kann also ihrer Ansicht nach gar nicht getroffen werden.

Die Frage nach dem Wahrheitsgehalt eines Films ist so alt wie das Medium selbst. Der aus Deutschland stammende Soziologe Ortrud Rubelt kennt die beiden Hauptthesen: Filme sind nicht nur ein Abbild, sondern eine Kopie der Realität, die eine Manifestation eines subjektiven Weltbildes des/der Filmemacher(s)In entsprechen. Wie Binter argumentiert auch Rubelt, dass es eine individuelle Filmwahrnehmung gibt. RezipientInnen sind biologische Wesen, die sich eine Vorstellung von der Lebens- und Umwelt verschaffen, abhängig von der Lebensumgebung und den Reizen aus der Außenwelt. (vgl. Rubelt 1994, 188f) Die Naturwissenschaft besagt, dass Menschen Reize über die Sinne wahrnehmen. Das beschreibt auch der irisch-amerikanische Philosoph und Kommunikationswissenschaftler Ernst von Glasersfeld in seinem Text *Konstruktion der Wirklichkeit und des Begriffs der Objektivität*:

Die Sinne werden als eine Art Nachrichtensystem betrachtet, das unterschiedliche Aspekte der ontischen Welt in das Bewußtsein des Erlebenden leitet. Die ersten Denker der Antike stellten sich diese „Nachrichten“ als Miniaturbilder vor; die heutigen Vertreter der realistischen Wahrnehmungslehre (...) sprechen von „Information“, die von den Sinnen aufgespürt und befördert wird. (1985, S. 350)

Der Dokumentarfilm wird also hauptsächlich durch die Augen wahrgenommen. Doch welche Bilder erachten die RezipientInnen als wahr? Nach Rubelt interpretieren die ZuseherInnen jene Bilder als wahr und real, „*die abgeglichen vor dem „inneren Auge“ mit den Bildern aus einer neurobiologisch instruierten Real-Welt im Kopf, dem „Originalen“ zu entsprechen scheinen.*“ (1994, S. 194) Das Gehirn konstruiert sozusagen die Wirklichkeit oder was die Menschen als echt wahrnehmen.

Die allgegenwärtige Frage, ob die Medien die Wirklichkeit widerspiegeln oder ob sie eine Wirklichkeit per se erst konstruieren, kann nicht genau beantwortet werden. Der österreichische Medienwissenschaftler Stefan Weber hat sich in seinem Text *Was heißt „Medien konstruieren Wirklichkeit“?* intensiv mit dieser Frage auseinander gesetzt. Er erörtert darin verschiedenste Konstruktionen der Wirklichkeit, vom Gehirn über die Kultur bis hin zur Kommunikation und den (Massen-)Medien. Die zweitausend Jahre alte Streitfrage der Philosophen, „*ob die „Welt da draussen“ tatsächlich „da“ ist oder nur von uns erzeugt wird*“ (2002, S. 11; URL 1), wird in der neuzeitlichen Konstruktivismusfrage wieder neu aufgerollt. Die Mehrheit der Vertreter des Konstruktivismus sind Weber zufolge der Ansicht, die Menschen „*können nicht nicht konstruieren*“. (ebenda, S. 12) Doch, wenn jeder Mensch eine Wirklichkeit konstruiert, warum beschäftigt den/die RezipientIn die Frage nach der Realität in den Medien? Weber ist zu dem Fazit gekommen, dass auch die Medien eine Wirklichkeit konstruieren, auf den Film bezogen der fiktionale mehr als der Dokumentarfilm. (vgl. ebenda, S. 13)

Warum die Frage nach der Realität auch im Dokumentarfilmschaffen gestellt werden muss, ist deshalb, weil die nichtfiktionalen Filme nicht immer gänzlich authentisch sind. Authentizität entspricht realen, uninszenierten Szenen. Einstellungen, die von dem/der FilmemacherIn farbkorrigiert wurden oder Sequenzen, in welchen die Schärfe verändert wird, provozierte oder nachgestellten Szenen nehmen die RezipientInnen nicht als

authentisch wahr. Auch wenn es sich dabei um eine akribisch genaue Inszenierung handelt, veranlasst es manche ZuschauerInnen zu einer kritischen Reaktion auf die Glaubwürdigkeit. Weber nennt auch die Hybridisierungstendenzen als Grund, warum die Wirklichkeit oft angezweifelt wird. (vgl. Weber 2002, 14f) (siehe Kap. 1.8.3)

Bereits John Grierson erkannte, dass der Dokumentarfilm „*the creative treatment of actuality*“ (Grierson 1945, zit. nach Hohenberger 2006, S. 14) ist, also eine kreative Behandlung mit der aktuellen Wirklichkeit darstellt. Im Dokumentarfilm wird Tatsachenmaterial gezeigt, das heißt er handelt über reale Geschehnisse, Situationen und Personen, dessen sind sich die RezipientInnen ebenso bewusst, wie der Tatsache, dass Szenen inszeniert werden. Der amerikanische Medienwissenschaftler Dirk Eitzen ist sich sicher, dass nichtfiktionale Filme auch in erster Linie eine Welt entwerfen wollen. Das geschieht durch *die kreative Behandlung der Wirklichkeit*: Durch Montage, Sounddesign, Kamera, etc. (vgl. 1998, S. 26ff; URL 2)

Ich schlage hiermit vor, daß es die Anwendbarkeit der Frage „Könnte das gelogen sein?“ ist, die Dokumentarfilme und nicht fiktionale Formen im allgemeinen von fiktionalen Formen unterscheidet. (ebenda, S. 26)

Durch diese simple, aber spannende „Formel“ unterscheidet Eitzen die beiden Genres. Dass es beim fiktionalen Film nicht um Wahrheit oder Authentizität geht, ist den RezipientInnen klar. Doch von den Dokumentarfilmen wird angenommen, dass sie wahrheitsgetreu sind. Trotzdem würde die Frage, ob eine Szene oder der ganze Film gelogen ist, Sinn ergeben. Diese Frage wird beim Spielfilm gar nicht erst gestellt, weil es sich um Fiktion handelt.

Fazit ist, dass Dokumentarfilme wahrheitsgetreu sind, jedoch die Realität kreativ darstellen, was somit als fremd aufgefasst werden kann. Ebenso wichtig, wie die Frage nach der Wirklichkeit, ist auch die nach der Objektivität, die im folgenden Kapitel behandelt wird.

Die Quintessenz der quellenkritischen Position läßt sich folgendermaßen zusammenfassen: „Authentisch“ bezeichnet demnach die objektive „Echtheit“ eines der filmischen Abbildung zugrundeliegenden Ereignisses. Mit dem Verbürgen eines Vorfalles als authentisch wird impliziert, daß eine Sache sich so ereignet hat, ohne daß die filmische Aufnahme den Prozeß beeinflusst hätte. Die Authentizität des Dokumentarfilms läge demnach in seiner *Quelle* begründet. (Hattendorf 1995, S. 192)

1.7 Frage nach Objektivität

Dem deutschen Filmwissenschaftler Manfred Hattendorf zufolge gehen Objektivität und Authentizität im Dokumentarfilmschaffen Hand in Hand. Diese Ansicht vertritt auch der deutsche Regisseur Thomas Schadt:

Der Dokumentarfilmer muss wissen, dass alles, was er tut, subjektiv ist. Es gibt keine objektive Realität und schon gar keinen objektiven Zugriff darauf. Diese Einsicht und Erkenntnis ist seine eigentliche Chance, der Schlüssel zur Authentizität und Glaubwürdigkeit. (2002, S. 40)

Der Glaube an einen objektiven Film verspricht aber keine reine Objektivität. Ein Dokumentarfilm über ein kritisches Sujet kann gar nicht vollkommen neutral sein. Denn wie ein/e RegisseurIn sich mit einer Thematik auseinandersetzt, zeigt auch, wie er/sie das Geschehen wahrnimmt oder wie er/sie dazu steht. Ein Beispiel hierfür wäre der Dokumentarfilm *Bowling for Columbine* des amerikanischen Regisseurs Michael Moore, welcher die Einstellung des Filmemachers darstellt. Auch der Film *Darwins Alptraum* zeigt nicht lediglich die wirtschaftlichen und ökologischen Folgen der Exportindustrie in Ostafrika, sondern auch, dass der Regisseur gegen diese Art der menschlichen Ausbeutung ist.

Ein kritischer Dokumentarfilm ohne subjektiven Einfluss ist nicht möglich. Es ist unumstritten, dass die DokumentarfilmerInnen unparteiisch zu berichten versuchen, doch neutral sind die Ergebnisse deshalb nicht. Auch der Soziologe Ortrud Rubelt ist der Ansicht „*der Dokumentarfilm (Inhalt) ist Resultat einer individuellen Sicht der unabhängig vom Individuum existierenden gesellschaftlichen Dinge.*“ (1994, S. 132) Seinen Erkenntnissen nach zeigt ein nichtfiktionaler Film, wie der/die FilmemacherIn die Gesellschaft wahrnimmt. (vgl. ebenda, S. 132)

Auch die im zweiten Teil dieser Diplomarbeit analysierten Dokumentarfilme *Workingman's Death*, *Let's make MONEY* und *Plastic Planet* sind subjektiv, der eine mehr, der andere weniger. Bei allen drei österreichischen Filmen wird der persönliche Standpunkt des Regisseurs übermittelt. (siehe Kap. 7.6)

Da Filmbilder das Urteilsvermögen des Zuschauers schwächen, ist es immer möglich, sie so auszuwählen und zu arrangieren, daß sie seine Sinne für die von ihnen propagierten Ideen empfänglich machen. (Kracauer 1964, S. 219)

Die Erkenntnis des deutschen Soziologen Siegfried Kracauer, dass der Film die ZuseherInnen mit seinen Bildern manipulieren kann, sei unumstritten. Dennoch besteht das Hauptziel der DokumentarfilmerInnen nicht darin auf propagandistische Art Anhänger der eigenen Meinung zu finden, sondern darin die RezipientInnen zu verleiten sich kritisch mit einer Thematik auseinander zu setzen. Thomas Schadt zufolge lebt der Dokumentarfilm davon, dass sich sein/seine RegisseurIn zeigt. (vgl. 2002, S. 41) Selbst zu einem Thema Stellung zu nehmen, sich zu behaupten, funktioniert nur, wenn andere Meinungen auch zugelassen werden, sonst würde es nicht mehr authentisch sein. Beleuchtet ein/eine FilmemacherIn ein Sujet kritisch von verschiedenen Seiten, mit unterschiedlichen Argumenten, Pro und Contra, ist es auch relevant, wenn die persönliche Meinung des/der Verantwortlichen durchdringt. Problematisch kann es werden, wenn ein/eine RegisseurIn wertend ist und das Thema nur von einer Seite her beleuchtet, wie es beispielsweise im Film *Plastic Planet* der Fall ist (siehe Kap. 7.7).

Absolute Objektivität von einem Filmbericht zu fordern ist unrealistisch. Man kann aber erwarten, daß er sich möglichst umfassend und unvoreingenommen informiert und seinen Bericht fair abfaßt. (Appeldorn 1970, S. 170)

Diese Fairness, die der deutsche Filmwissenschaftler Werner van Appeldorn betont, kann auch eine Auswirkung auf den Erfolg des Films nach sich ziehen. Welchen Strategien der Wirkung sich ein/eine DokumentarfilmerIn noch bedient, wird im folgenden Kapitel erörtert.

1.8 Systematische Problematisierung

Das Genre *Dokumentarfilm* behauptet sich nun schon über neun Jahrzehnte neben dem kommerziellen, fiktionalen Film. Seit Ende der 80er, Anfang der 90er Jahre genießt das Genre großes Ansehen, nicht zuletzt durch Dokumentarfilmer wie Michael Moore oder Morgan Spurlock. Auch in Österreich hat der Dokumentarfilm seit Mitte der 90er Jahre einen Aufschwung erlebt. Doch wieso erreichen Filme wie *Darwins Alptraum* oder *We feed the World* plötzlich so viel mehr RezipientInnen wie beispielsweise österreichische

Dokumentarfilme aus den 1970er Jahren? Fakt ist natürlich, dass jene Filme bekannter werden, die für das Kino konzipiert werden. Auch das Publikum ist wissbegieriger als vor 40 Jahren und nimmt Dokumentarfilme mit globalen und kritischen Inhalten als Chance zur Weiterbildung wahr. Doch nicht zuletzt sind es die formalen Kriterien sowie die Ästhetik, die in der Geschichte des Genres einem stetigen Wandel unterlagen, und die heute eine breitere Masse ansprechen. Auch die zusätzliche Verwendung anderer Mediengattungen kann einem Film zu einer stärkeren Präsenz in der Öffentlichkeit verhelfen.

1.8.1 Hybridisierung

Seit den Anfängen des Genres gibt es häufig eine Verwischung der Grenzen zwischen fiktionalem und nichtfiktionalem Film. SpielfilmregisseurInnen bedienen sich dokumentarischem Material und umgekehrt. Der sowjetische Regisseur Sergei Eisenstein hat bereits in seinen Stummfilmen *Statschka (Streik)* und *Bronenosez Potemkin (Panzerkreuzer Potjomkin)* aus den Jahren 1924 und 1925 historische *Reenactments* eingebaut. Diese Nachinszenierungen verleihen den Spielfilmen einen dokumentarischen Charakter, weshalb sie heute als Vorläufer des Doku-Dramas angesehen werden. (vgl. Rabiger 2008, S. 34) Ein berühmtes Beispiel aus dem 20. Jahrhundert ist der 1997 erschienenen Spielfilm *Titanic* des amerikanischen Regisseurs James Cameron. Um dem Publikum eine berührende Geschichte erzählen zu können, hat Cameron im Film die Fakten des Untergangs mit fiktiven Personen vermischt. So erzählt eine alte Dame ihrer Enkelin, wie sie den Untergang der Titanic miterlebt hat. Ein weiteres Beispiel für die Vermischung von Spiel- und Dokumentarfilm ist Peter Weirs' *The Truman-Show* aus dem Jahr 1998. Doch auch DokumentarfilmerInnen nehmen sich Spielfilme als konzeptuelle Vorlage.

Die Vermischung der (Film-)Gattungen ist ein wesentlicher Bestandteil der immer populärer werdenden hybriden Formensprache im Dokumentarfilm. Nichtfiktionale Filme bedienen sich häufig fiktionalen Methoden: Die Geschichten werden wie im Spielfilm mit einer Narrativik erzählt und dramaturgisch gestaltet. Auch die dem fiktionalen Film zugeschriebene Inszenierung einzelner Szenen ist im Dokumentarfilm

in der Regel seit jeher unumgänglich. Aber der Dokumentarfilm bedient sich nicht nur Methoden des Spielfilms: Animationssequenzen werden häufig verwendet, um eine Geschichte zuzuspitzen. (vgl. Zimmermann 2006, S. 66) Oftmals fließt auch eine Literarisierung in den nichtfiktionalen Film mit ein, die sich unter anderem in Kapitelunterteilungen mit jeweiligen Überschriften zeigt. Diese Form hat es bereits bei Robert Flahertys‘ nichtfiktionalen Stummfilm *Nanook of the North* gegeben, zumal die Literarisierung nicht nur der Kapitelunterteilung diene, sondern auch damit die RezipientInnen der Handlung folgen konnten.

Aufgrund der Tendenz zu hybriden Formen rückt jedoch wieder die Frage der Authentizität und des Wirklichkeitsgehalts im Dokumentarfilm ins Zentrum. (siehe Kap. 1.6) Auch die im Analyseteil behandelten Filme *Let's make MONEY*, *Plastic Planet* und *Workingman's Death* verfügen über einen hybriden Charakter, der jedoch nicht nur negativ konnotiert ist. Die Regisseure wollen, wie die *Rucksackproduzenten* aus den 70er Jahren, eine Gegenöffentlichkeit kreieren, um als Instrument aufklärerischer Gesellschaftskritik zu fungieren. Die Hybridisierung der Gattungen dient dabei einer Dramatisierung und Zuspitzung der Situationen. Die Frage, ob diese Funktion der hybriden Formen positiv oder negativ bewertet wird, bleibt dahingestellt. Eine Reinheit der dokumentarischen Form, wie es beispielsweise im amerikanischen direct cinema der Fall war, wo ein Geschehen beobachtet und aufgezeichnet wurde, ist zu Zeiten der Neuen Medien kaum mehr vorstellbar.

Peter Zimmermann schreibt in seinem Text *Hybride Formen. Neue Tendenzen im Dokumentarfilm*, dass vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg von den Menschen und auch von den Filmschaffenden eine Trennung von Fakt und Fiktion gefordert wurde. Grund dafür war der Missbrauch durch die Propagandafilme während der Kriegszeiten. (vgl. 2001, S. 6) Dennoch traten die Mischformen bald wieder auf. Der österreichische Regisseur Michael Haneke hat in seinem Spielfilmdrama *71 Fragmente als Chronologie des Zufalls* das Dokumentarische als Film im Film abgegrenzt. Der 1994 erschienene Film enthält einzelne fiktionale und dokumentarische Fragmente des Amoklaufes eines jungen Mannes am Heiligabend im Jahr 1993. (vgl. Blümlinger 1996, S. 378f) Das Resultat sind hybride, aber dennoch getrennte Formen im Film.

Peter Zimmermann ist sich jedoch sicher, dass es die Individualität der einzelnen Filme ist, die den Erfolg versprechen. „*Ins Dokumentarkino geht man für besondere Einzelstücke, nicht für Serienware von der Stange.*“ (2006, S. 176) Um diese Individualität zu erreichen, versuchen viele Dokumentarfilmschaffende kreative Spielereien mit verschiedenen Formen. Der modernen Hybridkultur gemäß kann auch die Verwendung von weiteren Medien den Erfolg der Filme unterstützen.

1.8.2 Intermediale Kopplungen

Jedes Medium hat seine individuellen, charakteristischen Eigenarten. Das Medium Film hat unter anderem die ästhetischen Funktionen der Kameraführung und der Montage zu eigen, mit denen eine Geschichte visuell aufbereitet wird. Das Theater hingegen bedient sich des Live-Publikums oder der Einmaligkeit einer Aufführung. Solche Eigenarten bezeichnet der amerikanische Filmtheoretiker Noël Carroll als *mediale Spezifität*. Das Gegenteil zu einer medialen Spezifität stellt die *Intermedialität* dar, welche unter anderem die Beziehung zwischen diverse Medien definiert. (vgl. Balme 2004, S. 15ff) Von Intermedialität kann auch gesprochen werden, wenn verschiedene Medien in einem Medium vermischt werden, beispielsweise wenn in einer Theateraufführung zusätzlich das Medium Film Verwendung findet. Somit ist die Intermedialität auch eng verwandt mit der modernen, hybriden Formensprache.

In den letzten Jahrzehnten hat sich der Begriff der *Intermedialität* jedoch mehrmals gewandelt, Diskurse sind darüber entfacht und spezifischere Definitionen sind entstanden. In dieser Diplomarbeit wird Intermedialität jedoch ausschließlich als Medienwechsel oder Medientransformation verwendet. (vgl. ebenda, S. 19) Grund dafür ist, dass die drei österreichischen Regisseure Michael Glawogger, Werner Boote und Erwin Wagenhofer nicht nur das Medium Film verwenden, um ihre sozialkritischen Themen zu kommunizieren, sondern sie *wechseln* auch den Kommunikationsträger. So dient ihnen ebenso das altherkömmliche Buch als Informationsvermittler sowie der Einsatz des digitalen Mediums Internet. Es gibt zu allen drei Dokumentarfilmen ein weiterführendes Buch sowie eine Webseite, um den RezipientInnen mehr Informationen über die jeweiligen Themen vermitteln zu können. (siehe Kap. 8ff) Eine Beziehung zwischen den jeweiligen Medien ist vorhanden, wodurch der neuseeländische

Theaterwissenschaftler Christopher Balme und auch der deutsche Filmwissenschaftler Joseph Garncarz die Intermedialität definieren:

Von Intermedialität kann man dann sprechen, wenn ein Medium (z.B. bei der Herausbildung einer eigenen kulturellen Identität oder einer spezifischen Präsentationsform) sich auf ein anderes Medium bezieht – auf welcher Ebene, in welcher Form und in welchem Maß dies auch immer der Fall ist. (Garncarz, zit. nach Simonis 2010, S. 23)

Das Buch und die Homepage beziehen sich vor allem aufgrund derselben Thematik auf den jeweiligen Film, sie fungieren daher als eine intermediale Reproduktion des Filmstoffes. Auch die Verwendung diverser (Film-)Bilder, die im Buch bzw. auf der Homepage zu sehen sind, sowie Ausschnitte des Films auf der Webseite stellen eine Beziehung zwischen den jeweiligen Medien her. Im Kapitel 8 werden die Bücher und die Homepages zu den Filmen *Workingman's Death*, *Let's make MONEY* und *Plastic Planet* genauer analysiert.

1.8.3 Didaktische Adressierung

Neben der intermedialen Kopplung mit anderen Medien und der hybriden Formensprache kann auch eine didaktische Adressierung der Informationen zu systematischen Strategien der Wirkung gezählt werden. Der amerikanische Filmwissenschaftler Bill Nichols unterscheidet demnach eine direkte und eine indirekte Adressierung im Dokumentarfilm, welche synchron oder nicht synchron sein können. Bei der direkten Adressierung wird der/die RezipientIn explizit als Subjekt angesprochen, entweder von Individuen, die ihre sozialen Rollen repräsentieren oder von einem/einer SprecherIn, der die Haltung des/der RegisseurIn und somit des Dokumentarfilms vertritt. Beide Situationen können synchron oder nicht synchron sein: Ist der/die SprecherIn für die RezipientInnen sichtbar, ist die Bild/Ton-Beziehung synchron. Ertönt die Sprecherstimme aus dem Off, ist die Bild/Ton-Beziehung nicht gegeben, die Stimme fungiert als allwissender Kommentar, als Voice-Over. Dabei dienen Bilder der Illustration. Eine synchrone, direkte Adressierung schließt auch einen/e sozialen/e AkteurIn mit ein, der/die bei einem Interview zu sehen ist und direkt in die Kamera blickt. Somit wird der/die RezipientIn vom Individuum unmittelbar

angesprochen. Ist die Stimme des Individuums ähnlich wie beim Sprecher nur aus dem Off wahrnehmbar, so ist es zwar eine direkte Adressierung, jedoch nicht synchron. Verhält sich der/die soziale AkteurIn bei einem Interview synchron, also er/sie ist dabei im Bild zu sehen, jedoch blickt er/sie nicht direkt in die Kamera, spricht Nichols von einer indirekten Adressierung. (vgl. Nichols 2006, S. 150ff) Auch Charaktere, die aus dem Off wahrnehmbar und somit nicht synchron sind, können zur Form der indirekten Adressierung gehören.

Die indirekte Adressierung ist auch der Hauptmodus des Narrativen und ein bedeutender Faktor für den Aufbau der Diegese, der fiktionalen Realitätsebene, weil es sich um einen in sich geschlossenen Modus handelt, der seine eigene Realitätsebene nicht durch eine direkte Adressierung der Zuschauer aufbricht. (ebenda, S. 152)

Nichols zufolge dient die indirekte Adressierung der Erzählung sowie Stützung einer Erklärung. Soziale AkteurInnen stehen in diesem Fall in einer indirekten Beziehung zur Erklärung und können diese im Laufe der Erzählung belegen. Demgegenüber steht die direkte Adressierung, bei welcher der/die SprecherIn selbst eine Erklärung bietet. Die Funktion des/der Sprecher(s)In ist somit stets eine direkte Adressierung. Doch auch soziale AkteurInnen können direkte Erklärungen liefern. Dabei können die Individuen beispielsweise Situationen oder persönliche Erfahrungen beschreiben und über deren Wirkung sprechen. (vgl. ebenda, S. 150ff)

Doch wie wirken diese Strategien auf die RezipientInnen? Die direkte Adressierung kann zur Folge haben, dass sie auf die RezipientInnen belehrend wirkt, vor allem aufgrund des/der allwissenden Sprecher(s)In. Der/Die SprecherIn kann aber auch ausschließlich als erklärende Instanz fungieren, indem er/sie durch die Argumentation die einzelnen Sequenzen verbindet, was Roger Odins' Theorie über die dokumentarisierende Lektüre (siehe Kap. 1.5) bestätigt:

Ein derartiges „Voice over“ nötigt zu einer quasi eindeutigen Lektüre; auf einmal können daher Filme, die auf diesen Strukturtyp zurückgreifen (...) als geschlossen erscheinen, um den Leser eine wirkliche Aneignung zu ermöglichen. (Odin, in: Hattendorf 1995, S. 94)

Auch die sozialen AkteurInnen haben einen großen Stellenwert im Dokumentarfilm. Dadurch, dass sie persönlich ein Ereignis erlebt haben oder selbst von einem Problem betroffen sind, können sie durch explizite Äußerungen „*ein Moment von persönlicher*

Betroffenheit oder Zeugenschaft (...) schaffen.“ (Nichols 2006, S. 159) Im Gegensatz dazu trägt die indirekte Adressierung das Risiko der Unverständlichkeit in sich, da weder ein/e SprecherIn noch Charaktere eine erklärende Funktion innehaben und somit die ZuseherInnen selbst die Argumentationslinie entschlüsseln müssen. (vgl. ebenda, S. 151ff) Ein Beispiel für indirekte Adressierung stellt der Dokumentarfilm *Workingman's Death* dar. (siehe Kap. 6.1ff) Zusätzlich zur Adressierung ist auch der Argumentationsgehalt von wesentlicher Bedeutung für eine systematische Problematisierung.

1.8.4 Argumentationstechnik

Ein nichtfiktionaler Film setzt sich oftmals kritisch mit einem Themenkomplex auseinander. Um ein Sujet genau zu betrachten, bedienen sich Dokumentarfilmschaffende häufig mehrerer Stimmen, vor allem Pro und Contra. Dennoch wird eine der beiden Seiten, die positive oder die negative, stärker beleuchtet, um den RezipientInnen zu offenbaren, ob der Film für oder gegen die betreffende Situation ist. Ein Beispiel hierfür wäre der österreichische Dokumentarfilm *Let's make MONEY*, der im Analyseteil näher betrachtet wird (siehe Kap. 6.2ff). In diesem nichtfiktionalen Film hat sich der Regisseur Erwin Wagenhofer mit der kapitalistischen Problematik „Geld regiert die Welt“ auseinandergesetzt und das Thema unter anderem mit einem reichen Investmentbanker sowie mit indischen SlumbewohnerInnen problematisiert. Welche Meinung Wagenhofer damit ausdrücken möchte, wird bereits zu Beginn des Films klar.

Um einen Themenkomplex ausreichend zu erörtern, braucht der/die RegisseurIn eine nachvollziehbare Argumentationsweise. Wieso ist er/sie für oder gegen eine aktuelle Situation?

Der amerikanische Filmwissenschaftler David Bordwell unterscheidet zwischen zwei Formen von Dokumentarfilmen: Einer narrativen, bei welcher ähnlich wie im Spielfilm eine Geschichte erzählt wird, und einer nicht-narrativen. Nicht-narrative „Erzählweisen“ unterteilt er zusätzlich in eine kategorische, rhetorische, experimentale und abstrakte Form. Da für diese Diplomarbeit ausschließlich die kategorische und rhetorische Form relevant sind, werden die experimentale und abstrakte Form nicht weiter erörtert.

Damit die RezipientInnen die Informationen eines Filmes aufnehmen können, werden die Erkenntnisse bei der kategorischen Form in verschiedene Bereiche aufgeteilt, wie beispielsweise in Pro und Contra. Diese Art soll ausschließlich einer verständlichen Informationsvermittlung dienen. Bei der rhetorischen Form will der/die RegisseurIn die ZuschauerInnen mit Argumenten von einer Thematik überzeugen. Dafür nennt Bordwell drei Arten von Argumenten: *arguments from source*, *subject-centered arguments* und *viewer-centered arguments*. *Arguments from source* sind Berichte oder Quellen aus erster Hand. Ein Beispiel hierfür wäre eine betroffenen Person, die über ein Problem berichtet, oder Zeugenaussagen. Doch auch ExpertInnenmeinungen gehören zu dieser Art von Argumenten. (vgl. Bordwell 2008, S. 349) Die Schweizer Filmwissenschaftlerin Christine N. Brinckmann ist der Annahme, dass Interviews mit Betroffenen oder die unmittelbare Anschauung menschlicher Aktion die stärkste Wirkung auf RezipientInnen hat. Wenn betroffene Personen zu Wort kommen, werden bei den ZuseherInnen Affekte ausgelöst, da sie die Personen als Individuen kennenlernen. (vgl. Brinckmann 2005, S. 334) Hingegen werden bei *subject-centered arguments* Beispiele verwendet, um das betroffene Subjekt oder Fachgebiet zu erklären und Ansichten zu belegen. Häufig wird eine aktuelle Situation erörtert und anschließend eine Lösung des Problems präsentiert. Dabei handelt es sich häufig um eine von vielen Lösungen, die beleuchtet wird, nicht um eine Abwägung verschiedener Ansätze. Unter *viewer centered-arguments* fasst Bordwell jene Argumente, die Gefühle bei den RezipientInnen hervorrufen sollen. Diese Argumente sind häufig nicht überprüfbar und dienen der Überzeugen weiterer dürftiger Belege. (vgl. Bordwell 2008, S. 342ff)

Die genannten Argumentationsweisen werden von den RezipientInnen oftmals nicht als Argumente wahrgenommen. Dennoch dienen sie der Wirkung auf die ZuseherInnen. Informationen, die überprüfbar und von verschiedenen Sichtweisen betrachtet werden, können beim Publikum mehr auslösen, als jene, die nur subjekt- oder gefühlsorientiert sind.

2. Methode zur Filmanalyse - Begriffsdefinitionen

Für die Analysen der Filme *Let's make MONEY*, *Workingman's Death* und *Plastic Planet* (siehe Kap. 6ff) werden die Standardwerke *Film- und Fernsehanalyse* des deutschen Filmwissenschaftlers Lothar Mikos und David Bordwells' *Film Art. An Introduction* herangezogen. In den folgenden Unterkapiteln werden dafür wichtige filmmethodische Begriffe der Kameraarbeit sowie der Dramaturgie und Montagetechnik erklärt.

2.1 Die Montage – Von *Chaos und Ordnung* (Voss 2006, S. 16) zur Dramaturgie

Der Dokumentarfilm wird meist nicht so wie der Spielfilm akribisch genau nach einem Drehbuch produziert. Viele Situationen, Interviews oder Ereignisse sind nicht genau planbar oder ergeben sich erst spontan vor Ort. Deswegen gestaltet sich auch die Postproduktion beim Dokumentarfilm etwas anders. Der/Die CutterIn ist dabei neben dem/der RegisseurIn für die Gestaltung der Dramaturgie, der „*Anordnung der Elemente einer Geschichte*“ (Mikos 2008, S. 129) verantwortlich. Die deutsche Filmemacherin Gabriele Voss schreibt sogar davon, dass die Narration und die Dramaturgie, die den Film für die ZuseherInnen interessant machen soll, erst am Schneidetisch entsteht, und zwar bei „*der Organisation von Bildern und Tönen*“ (Voss 2006, S. 14), bei der Montage.

Unter dem Begriff der *Montage (editing)* wird in der Filmwissenschaft das (sinnvolle) Zusammenfügen einzelner Einstellungen und Ereignisse verstanden, die in der Filmabfolge eine narrative und ästhetische Struktur, die Geschichte (*plot*) ergeben. Durch die Montage werden Bilder und Töne zu einer Erzählung geformt, die von den RezipientInnen verständlich wahrgenommen werden. Während die Montage die Bezeichnung zur gesamten Koordinierung der Erzählung darstellt, werden durch einen Schnitt (*cut*) zwei Einstellungen zu einer Abfolge montiert. Eine *Einstellung (shot)* ist die kleinste Einheit des Films und bezeichnet einen Bildausschnitt, der ohne Unterbrechung mit der Kamera aufgenommen wurde. Mehrerer Einstellungen, die

zeitlich und räumlich zusammenpassen, werden zu einer *Sequenz (sequence)* montiert. Ähnlich der Sequenz werden auch innerhalb einer *Szene (scene)* viele Einstellungen zusammengefügt, jedoch müssen diese nur in einer zeitlichen oder räumlichen Beziehung zueinander stehen.

Bei der Montage werden vier Schnittarten unterschieden: der *harte Schnitt (cut)*, die *Auf-(fade-in)* oder *Abblende (fade-out)*, die *Überblendung (dissolve)* und die *Trickblende (wipe)*. Bei einem harten Schnitt werden zwei Einstellungen im Rahmen der Kontinuität zusammengefügt. Es wird dabei auch beachtet, dass eine Beziehung zwischen den beiden Einstellungen besteht. Der harte Schnitt ist die häufigste Aneinanderreihung von Einstellungen und wird von den RezipientInnen meist nicht wahrgenommen, vor allem, wenn sich der Handlungsort oder die AkteurInnen in der Abfolge nicht verändern. Der *Jump Cut* bezeichnet eine Form des harten Schnitts, der beim Publikum eine Irritation hervorrufen kann, indem er den Bewegungsfluss einer Sequenz unterbricht. Das kann geschehen, indem zwei Einstellungen mit verschiedenen Kamerapositionen nacheinander montiert werden, oder die Bewegungsrichtung verändert und somit eine Diskontinuität erzeugt wird. Der *Jump Cut* wird bewusst eingesetzt und kann auch als Stilmittel verwendet werden. Auch die Auf- oder Abblende ist eine beliebte Form zwei Einstellungen aufeinander zu schneiden, vor allem, wenn ein Orts- oder Zeitwechsel verdeutlicht werden soll. Die Aufblende definiert sich dadurch, dass die Einstellung immer heller wird, bis sie fast weiß ist. Im Gegensatz dazu wird die Abblende immer dunkler, bis auf das schwarze Bild die nächste Einstellung folgt. Zeit- und Ortswechsel können auch durch Trick- oder Überblendungen gekennzeichnet sein. Die Überblendung bezeichnet eine Einstellung, die vom darauffolgenden Bild überlagert wird. Auch Trickblenden sind visuelle Effekte, die spielerisch von der alten in die neue Einstellung überleiten. Die am häufigsten angewendete Trickblende ist die Wischblende, wobei eine Einstellung von einer anderen aus dem Bild „gewischt“ wird. Das kann von rechts nach links/links nach rechts oder von oben nach unten/unten nach oben passieren. (vgl. Bordwell 2008, S. 218ff; Mikos 2008, S. 213ff)

Bordwell und Mikos unterscheiden auch vier Dimensionen der Montage: *grafische (graphic relations)*, *rhythmische (rhythmic relations)*, *räumliche (spatial relations)* und *zeitliche Beziehungen (temporal relations)*. Haben zwei aufeinander folgende

Einstellungen dieselben Farben oder Bewegungsrichtungen, so stehen sie in einer grafischen Beziehung zueinander. Diese grafische Beziehung kann aber auch im Konflikt sein, beispielsweise wenn auf eine Einstellung mit warmen Farbtönen ein Bild folgt, dessen Farben eher kalt sind. Sind mehrere Einstellungen nach einem bestimmten Muster geschnitten, spricht man von einer rhythmischen Beziehung. Ein Beispiel hierfür wäre, wenn einige aufeinander folgende Einstellungen dieselbe Länge aufweisen. Eine räumliche Beziehung entsteht, wenn verschiedene Einstellungen, die sich in ein und demselben Raum befinden, aneinander montiert werden. Der filmische Raum wird dadurch erzeugt, indem beim Publikum ein Raumeindruck entsteht. Wenn im Film ein Orts- oder Raumwechsel stattfindet, wird ein Überblick über den neuen Raum gegeben, und zwar durch einen *Establishing Shot*, damit sich die ZuseherInnen orientieren können. Eine zeitliche Beziehung kann entstehen, wenn die chronologische Abfolge durchbrochen und zwischen den Einstellungen in eine andere Zeitebene gewechselt wird, beispielsweise durch Rückblenden in die Vergangenheit. (vgl. Bordwell 2008, S. 220ff; Mikos 2008, S. 222ff)

Gabriele Voss definiert Schnitt und Montage als „*einen Teil des ganzen Prozesses: teilen und vereinigen, trennen und zusammenfügen, die Stücke anordnen auf dem Pfeil der Zeit, im Nacheinander von Anfang bis Ende.*“ (2006, S. 17) Entscheidend bei diesem Prozess ist jedoch die Montageidee dahinter: Wie soll der Plot, das Sujet des Films, erzählt werden, um die ZuseherInnen an den Film zu fesseln? Um diese Frage zu beantworten wird das Augenmerk nicht nur auf die Abfolge der Bilder oder Szenen gelegt, sondern auch auf die ästhetische Gestaltung durch zusätzliches Material, wie grafische Elemente, Kommentar oder Sounddesign. Voss bringt die Wichtigkeit des Montageverfahrens auf den Punkt: „*Entscheidend ist am Ende, was zwischen den Bildern und Tönen beim Zuschauer entsteht.*“ (2006, S. 17) Dazu trägt auch die Kameraarbeit bei.

2.2 Die dokumentarische Kamera

Die Kameraführung ist wie in der Spielfilmproduktion auch im Dokumentarfilmbereich

von großer Bedeutung, da sie zur Folge hat, was und wie die RezipientInnen das Dargestellte sehen können. Dafür dienen unter anderem die verschiedenen Einstellungsgrößen, welche die Nähe und Distanz zwischen den ZuschauerInnen und den Figuren regeln.

Die *Super-Totale* oder *Panorama Einstellung* (*extreme long shot*) wird häufig als *Establishing Shot* verwendet, da sie den Ort des Geschehens in ihrer gesamten Fläche zeigt und somit den ZuseherInnen einen Überblick über den Raum verschafft. Menschen sind in dieser Einstellung, wenn überhaupt, nur sehr klein zu sehen. Die *Totale* (*long shot*) gibt ebenso wie die *Super-Totale* einen Überblick über den Ort, jedoch wird dabei das Augenmerk auf die sozialen AkteurInnen im Raum gelegt. Die *Halbtotale* (*medium long shot*) hingegen zeigt die agierenden Figuren von Kopf bis Fuß in ihrer unmittelbaren Umgebung. Während die *amerikanischen Einstellung* (*american shot*) die Personen vom Kopf bis zum Knie zeigt, sind sie bei der *Halbnahen* (*medium shot*) von der Hüfte an aufwärts zu sehen. Sind die Figuren nur vom Kopf bis zur Mitte des Oberkörpers sichtbar, spricht man in der Filmwissenschaft von einer *Nahaufnahme* (*medium close-up*). Dabei sind Mimik und Gestik gut zu erkennen. Um Emotionen zu zeigen, dient auch die *Großaufnahme* (*close-up*), wobei das Gesicht und möglicherweise noch die Schultern der Figur zu sehen sind. Fokussiert sich die Kamera beispielsweise auf einzelne Gesichtspartien oder Gegenstände, spricht man von einer *Detailaufnahme* (*extreme close-up*). (vgl. Bordwell 2008, S. 191ff; Mikos 2008, S. 194ff)

Die genannten Einstellungsgrößen können auch von verschiedenen Kameraperspektiven aus aufgenommen werden. Dabei werden drei Perspektiven unterschieden: die *Aufsicht* oder *Vogelperspektive* (*high angle*), die *Untersicht* oder *Froschperspektive* (*low angle*) und die *Normalsicht* (*straight-on angle*). Bei der Aufsicht blicken die RezipientInnen von oben auf die Figuren oder Gegenstände, bei der Untersicht hingegen von unten. Befindet sich die Kamera in Augenhöhe der handelnden Personen, spricht man von der Normalsicht. (vgl. Bordwell 2008, S. 190; Mikos 2008, S. 199ff)

Natürlich spielen auch die Kamerabewegungen im Dokumentarfilm eine wesentliche Rolle. Bewegt sich die Kamera durch einen Raum, spricht man von einer *Kamerafahrt* (*tracking shot* oder *dolly shot*). Dabei kann die Kamera rückwärts, vorwärts, seitlich

oder parallel zu den Figuren oder Gegenständen bewegt werden. Auch die *Kranfahrt* (*crane shot*) ist beliebt: Die Kamera verfolgt mit einem Kran das Geschehen aus der Vogelperspektive. Bei einem *Zoom* wird die Brennweite des Objektivs verändert, wodurch das gefilmte Objekt für die ZuseherInnen näher herangeholt oder weiter weg gebracht werden kann. Die Entfernung zwischen Kamera und der gefilmten Figur oder des Gegenstand bleibt dabei gleich, es verändert sich nur die Tiefe des Raumes. Bei einem *Schwenk* bewegt sich die Kamera horizontal (*pan movement*) oder vertikal (*tilt movement*) durch den Raum, wobei der Standpunkt nicht verändert wird.

Filmt der/die Kameramann/-frau ohne Stativ oder anderes festes Gerät, worauf die Kamera installiert wurde, spricht man von einer *Hand-* oder *Wackelkamera* (*hand-held camera*). (vgl. Bordwell 2008, S. 195f; Mikos 2008, S. 202ff) Aufgrund der spontanen Einstellungen wird auch häufig ein *Schwebestativ* (*Steadicam*) verwendet: Hierbei trägt der/die Kameramann/-frau die Kamera mit einer speziellen Halterung am Oberkörper, um wackelarme Einstellungen aufzunehmen.

2.3 Ton/Sounddesign

Sowohl Siegfried Kracauer, als auch die modernen Filmanalytiker unterscheiden beim Ton im Film zwischen gesprochener Sprache und Geräusche. Bereits Kracauer hat erkannt, dass Geräusche das Bild verstärken, da sie zur materiellen Realität dazugehören. Die Geräuschwelt ist ihm zufolge ebenfalls von filmischem Interesse wie das Bild. Doch während die Geräusche, die als *Atmosphäre* oder *Atmo* bezeichnet werden, das Gesehene verstärken, beeinträchtigt die Sprache das Bild. (vgl. Kracauer 1964, S. 178) Doch gerade im Dokumentarfilmbereich ist das gesprochene Wort von großer Bedeutung: Ein/Eine SprecherIn kommentiert als Voice-Over die Bilder. Wesentlich dabei ist auch, dass der Kommentar zusätzliche Informationen zu einzelnen Handlungsabläufen gibt sowie Unklarheiten bei den RezipientInnen vorbeugt. Der/Die SprecherIn kann dabei außerhalb des Bildes auftreten, als Voice-Over aus dem Off (*off-screen*), aber auch im Bild zu sehen sein (*on-screen*). Neben der Geräuschwelt gehört auch die Musik zum Sounddesign eines Filmes, beide können *diegetisch* (*diegetic sound*) oder *nicht-diegetisch* (*nondiegetic sound*) zur Narration gehören. Ein Geräusch

oder eine Musik wird als diegetisch bezeichnet, wenn es der visuellen Handlung entspringt. Ein Beispiel hierfür wäre der reale Ton, der hörbar wird, wenn die Person im Film Gemüse schneidet. Auch die Musik, die während des Kochens aus dem Radio kommt, das in der Küche steht, ist diegetisch. Nicht-diegetisch sind hingegen Töne, die nicht zur Handlung dazugehören, sondern im Nachhinein bei der Montage hinzugefügt werden, wie beispielsweise Musik.

Die Musik im Film kann noch zwei weitere Funktionen haben: *Extradiegetisch* (*external diegetic sound*) ist jene Musik, die in der Postproduktion hinzugefügt wurde und das Aufkommen von Gefühlen bei den RezipientInnen unterstützt. Wird die Filmmusik zur Untermalung des seelischen Zustands einer Person verwendet, dient sie der Narration und ist *intradiegetisch* (*internal diegetic sound*). Es können auch musikalische *Leitmotive* (*sound motifs*) mit Personen auftreten: Immer, wenn eine Person sichtbar ist, wird beispielsweise dieselbe Musik hörbar. (vgl. Bordwell 2008, S. 278ff; Mikos 2008, S. 235ff)

Beliebt sind auch diverse Klänge oder Musikstücke, die als *Sound Bridge* dienen: Ein Musikstück dauert über eine Szene hinaus an und bildet somit eine Brücke zum nächsten Handlungsort oder Geschehen. (vgl. Bordwell 2008, S. 289)

2.4 Licht

Im Dokumentarfilm ist der Einsatz von künstlichem Licht für den/die RezipientIn häufig nicht wahrnehmbar. Da es auch im Dokumentarfilm Innen- und Außen- oder Tag- und Nachszenen gibt, kann oftmals nicht ausschließlich mit natürlichem Licht gearbeitet werden. Dennoch wird häufig versucht, das künstliche Licht so natürlich wie möglich aussehen zu lassen.

Vor allem Interviewszenen werden häufig ausgeleuchtet, um Schatten im Gesicht des/der sozialen Akteur(s)In entgegenzuwirken. Dabei wird oftmals eine *Dreipunkt-Ausleuchtung* (*three-point lighting*) verwendet: Die Figur wird von vorne vom dominierenden *Führungslicht* (*key light*) beleuchtet. Ein von der Seite kommender Scheinwerfer fungiert als *Aufheller* (*fill light*), indem er den vom Führungslicht erzeugten Schatten im Gesicht der Person vermindert. Das *Gegenlicht* (*back light*),

welches hinter ihr positioniert ist, hebt die Person vom Hintergrund ab. Der Aufheller und das Gegenlicht müssen sich nach der dominanten Lichtquelle, dem Führungslicht, richten, um die Person je nach Stimmung und Charakter passend erscheinen zu lassen. (vgl. Borwell 2008, S. 128f) Dabei kann auch mit hartem und weichen Licht gearbeitet werden: *Hartes Licht* macht die Gesichtskonturen einer Person sichtbar, hingegen werden sie bei Verwendung von *weichem Licht* unsichtbar. (vgl. Mikos 2008, S. 211)

Es wird auch zwischen drei Lichtstilen unterschieden: Dem *Normalstil*, dem *High-Key* und dem *Low-Key*. Im Normalstil sind helle und dunkle Bereiche ausgewogen, weshalb er den realen Sehgewohnheiten entspricht. Sind helle Lichter dominant, spricht man vom High-Key. Beim Low-Key hingegen überwiegen Schatten und unbeleuchtete Bildteile. (vgl. ebenda, S. 209f) Mit Lichtstilen und farbigem Licht können bei den RezipientInnen Stimmungen erzeugt werden, kalte und warme Bereiche können kreiert werden. Auch Personen können durch Ausleuchtung positiv oder negativ dargestellt werden. Doch um die Authentizität (siehe Kap. 1.6) zu bewahren, wird künstliches Licht im Dokumentarfilm nur so viel verwendet, dass es für die RezipientInnen unsichtbar ist.

Bevor es zur Analyse der österreichischen Dokumentarfilme kommt, werden gegenwärtige, sozialkritische Weltansichten erörtert, die ebenso in den Filmen problematisiert werden.

3. Sozialkritische Weltansichten

Kritische Diskurse über die Gesellschaft und ihre Handlungen oder Werte gab es bereits in der Zeit der Aufklärung und wird es auch immerwährend geben. Eine Gesellschaftskritik kann in vielerlei Hinsicht ausgedrückt werden, ob nun in Vorträgen, in öffentlichen (politischen) Diskussionen oder in der Kunst. Hierbei spielen die Musik, Malerei, Fotografie und auch der Film eine wesentliche Rolle. Auch die in dieser Diplomarbeit behandelten Dokumentarfilme üben Kritik an allgegenwärtigen, sozialen Problematiken in der Welt. Die österreichischen Regisseure streben somit öffentliche Diskurse der jeweiligen sozialkritischen Thematiken an. In den folgenden Unterkapiteln

werden drei wesentliche soziale Kritikströmungen festgehalten.

3.1 Globalisierungskritik

Globalisierung wird häufig als „*wirtschaftliches Phänomen*“ (Powell 2010, S. 6) verstanden:

(...) als Entstehen eines Weltmarkts in den 1980er- Jahren, der von multinationalen Unternehmen dominiert wird und durch den freien Kapitalfluss über Ländergrenzen charakterisiert ist. (ebenda, S. 6)

Der Begriff *Globalisierung* wurde im vergangenen Jahrhundert geprägt, vor allem dadurch, dass sich der internationale Handel sowie Beziehungen auf die gesamte Welt ausgeweitet haben. Warengüter, Unternehmen, Dienstleistungen und Kapital begannen Grenzen zu überschreiten, um das gemeinsame Ziel einer Weltwirtschaft ohne Wettbewerbsbeschränkungen zu erreichen. Was zuerst als *Amerikanisierung* bezeichnet wurde, ist heute die Globalisierung. Bereits nach dem Zweiten Weltkrieg haben die AmerikanerInnen der europäischen Wirtschaft zum Aufschwung verholfen: Durch den *Marshallplan*, der vom US-Außenminister George C. Marshall entwickelt wurde, ist der Wiederaufbau der Märkte und des internationalen Handels angekurbelt worden. Was folgte war der *Internationale Währungsfond (IWF, 1944)*, um eine Sicherstellung der Stabilität des internationalen Währungs- und Finanzsystems zu gewähren. Einige Jahre später trat das *Allgemeine Zoll- und Handelsabkommen (GATT, 1948)* in Kraft. 1955 wurde die *Welthandelsorganisation* gegründet (*WTO*), mit dem Ziel die Märkte zu liberalisieren. (vgl. Osterhammel 2007, S. 93ff)

Doch jahrzehntelange Globalisierung brachte nicht nur positive Folgen wie den Wirtschaftsaufschwung oder die Ausbreitung multinationaler Konzerne mit sich. Kritiker thematisieren Folgen wie den „*globalen Kuhhandel*“ (Beck 1997, S. 17): Die Firmenchefs verlegen ihre Produktion in billige Entwicklungsländer, wo die heimischen ArbeiterInnen ausgebeutet werden, während die Führungskräfte einem schönen Leben frönen. (vgl. ebenda, S. 17) Auch dem/der VerbraucherIn werden oftmals wesentliche Details, wie beispielsweise Angaben zum Ursprungsland, verschwiegen:

Für den Verbraucher bedeutet Globalisierung zunehmend, dass ein Produkt in einem Land entworfen, in einem zweiten Land hergestellt wird, und zwar aus Materialien oder Komponenten aus einem dritten Land, über ein Callcenter in einem vierten Land vermarktet sowie in eine beliebige Zahl weiterer Länder ausgeliefert und dort genutzt wird. (Powell 2010, S. 7)

Soziale und ökologische Auswirkungen der Globalisierung werden thematisiert, wie beispielsweise die internationalen Einkommensunterschiede oder Zunahme der Umweltverschmutzung durch die stetig wachsenden Mülldeponien, ebenso wie die Nebenwirkungen des Kapitalismus. (vgl. ebenda, S. 36)

3.2 Kapitalismuskritik

Der Kapitalismus beruht auf dem Liberalismus, der die freie Entfaltung des Einzelnen postuliert und den Einfluss des Staates und jeder anderen Obrigkeit limitiert sehen will. Diese Freiheit des Einzelnen bedingt aber, dass der Einzelne von sich aus Grenzen berücksichtigt, Maß hält, eine Kultur entwickelt und pflegt, die die Freiheit auch rechtfertigt. Der Kapitalismus setzt sich über diese Grenzen hinweg und muss daher bekämpft werden. (Barazon 2006, S. 5)

Der österreichische Journalist und Wirtschaftsexperte Ronald Barazon bringt die Kapitalismuskritik, die einst der Philosoph und Soziologe Karl Marx erkannte, auf dem Punkt.

Der globale Weltmarkt, die „*Warenzirkulation*“ (Marx 1969, S. 110) ist der Ausgangspunkt des Kapitals. Zu dieser Erkenntnis kam Marx im 19. Jahrhundert. Bereits er bezeichnet den internationalen Handel als Weltmarkt sowie als Drahtzieher des Kapitalismus. (vgl. ebenda, S. 110) Er kritisiert die Folgen des Kapitalismus, die sich seiner Analysen nach unter anderem in der damit aufkommenden Klassengesellschaft zeigt: Arm und Reich, ArbeiterInnen und ArbeitgeberInnen. Die ArbeitgeberInnen fungieren als KapitalistInnen, die mehr Geld zur Verfügung haben und somit Menschen anstellen, die Lohnarbeit verrichten müssen, um ihre Grundbedürfnisse befriedigen zu können. Jene verkaufen sich Marx zufolge an ihre ArbeitgeberInnen, verdienen aber nicht genug Geld, um selbst als solche zu fungieren. (vgl. ebenda, S. 243f) Was daraus entsteht sind die sozialen Ungleichheiten, die auch

heute noch präsent sind und starker Kritik unterliegen: Ausbeutung der ArbeiterInnen (nicht nur in den Entwicklungsländern), während die ArbeitgeberInnen von der Gewinnmaximierung profitieren, obwohl sie weniger hart schuften müssen.

KapitalismuskritikerInnen sehen aber nicht nur die gesellschaftliche Missordnung, die aufgrund des Strebens individueller Gewinnmaximierung häufig Gier und Werteverlust mit sich bringt, als problematisch. Auch andere wirtschaftliche Phänomene, die durch den Weltmarkt aufgekommen sind, sorgen für eine Ungleichheit der Geldverteilung: Geld- und Zinswirtschaft, Privatkapital oder auch die freie Marktwirtschaft. (vgl. Barazon 2006, S. 217f) Was die Kritiker anstreben ist *„die Wiederaneignung dessen, was Menschen genommen wurde, von ökonomisch mächtigen Konzernen, auch von politisch mächtigen Personen und Institutionen.“* (Altvater 2006, S. 15) Damit meint der deutsche Politikwissenschaftler Elmar Altvater die Zurückgewinnung von staatlichem Eigentum wie beispielsweise Schulen, öffentliche Verkehrsmittel oder auch andere wichtige Unternehmen, die in einigen Ländern aufgrund der Finanzkrise privatisiert wurden. Auch die Wiederaneignung von Rechten wird angestrebt. Ein Beispiel hierfür wäre die Wiederaneignung diverser Rohstoffe, die dem Land, indem sie abgebaut werden, mit einem unfairen Preis abgenommen werden.

Neben der Globalisierung stellt auch die sich im letzten Jahrhundert etablierte Konsumgesellschaft ein problematisches Themenfeld für SozialkritikerInnen dar.

3.3 Konsumgesellschaft

Die Konsumgesellschaft geht KritikerInnen zufolge mit dem Kapitalismus und dem Fortschritt der Technik einher. Unter Konsum wird eine Verhaltensweise verstanden, die sich durch Verbrauch und/oder Nutzung von Gütern und Dienstleistungen definiert. Konträr zum Konsum steht das Sparen. Es wird jedoch zwischen einem privaten und staatlichem Konsum unterschieden: Einem individuellen Gebrauch von Gütern steht die öffentliche Nutzung gegenüber, die sich beispielsweise in Form einer Anschaffung eines gemeinschaftlichen Freizeitparks, der für alle zugänglich ist, äußert. (vgl. Kleinschmidt 2008, S. 7f)

Die moderne Konsumgesellschaft ist ein Produkt des 20. Jahrhunderts: Durch die

Industrialisierung kam es zu einer Ausdehnung der Produktionsweisen unterschiedlichster Güter. Die Folge war ein Konsumverhalten über die Bedürfnisbefriedigung hinaus, was zuvor nur für bestimmte soziale Schichten möglich war. Massenproduktion machte es jedoch möglich, für eine breite Konsumentenschicht zugängliche Waren herzustellen. Doch auch heute sind unzählige Konsummöglichkeiten für viele Menschen eingeschränkt, sei es aufgrund ihrer sozialen und kulturellen Stellung, oder auch aufgrund ihrer materiellen Basis. (vgl. Kleinschmidt 2008, S. 10ff) Kritisiert wird dabei vor allem, dass der Konsum zunehmende Bedeutung für die Identitätsfindung erhält sowie auch für den sozialen Status und das Prestige eines Individuums in einer Gesellschaft von wesentlicher Bedeutung ist. Das hat auch zu einer Werteverminderung und einer daraus resultierenden *Überflussgesellschaft* (Baringhorst et al. 2007, S. 18) und in weiterer Folge zu einer *Wegwerfgesellschaft* geführt. Der Salzburger Philosoph Leopold Kohr spricht in einer Metapher von einem allgegenwärtigen, verstörten Gesellschaftsbild:

Wir schwimmen in mehr Wasser, aber wir stecken immer noch bis zum Hals darin. Hinzu kommt, daß mit dem Steigen des Wasserspiegels viele Menschen, die einst den Luxus eines trockenen Ufers genossen haben, heute ebenfalls bis zum Hals im Wasser stehen. Die Frage lautet also nicht, ob wir ohne unsere hypermodernen elektronischen Erfindungen, unseren Autos, Rundfunk- und Fernsehgeräte schlimmer daran wären. (...) Die Frage lautet (...), ob viele von uns ohne sie überhaupt noch existieren könnten! (2003, S. 68)

Jene Befürchtung ist Teil der Kritik an der Konsumgesellschaft. Bevor die gesellschaftskritischen Inhalte der Filme *Workingman's Death*, *Let's make MONEY* und *Plastic Planet* erörtert werden, folgen kurze biografische Einbettungen ihrer Regisseure.

4. Autorenfilme

Dokumentarfilme, welche die individuelle Handschrift eines/einer Autor(s)In tragen, gab es bereits in den Entstehungsjahren des Genres, jedoch waren das die Ausnahmen. In der modernen Filmproduktion ist es wichtig, sich als FilmemacherIn von anderen zu unterscheiden, da eine Bandbreite an ähnlichen Filmen im Jahr entsteht. Nicht nur Dokumentarfilme, sondern auch Spielfilme werden häufig von ihren RegisseurInnen

geprägt. Es wird als Privileg angesehen, wenn RezipientInnen die Arbeit eines/einer Filmemacher(s)In von anderen unterscheiden können.

Autorenfilme sind im Dokumentarfilmbereich jene, bei denen der/die RegisseurIn auch als Kameramann/-frau, DrehbuchautorIn oder auch in der Postproduktion tätig ist. Ein Autorenfilm ist ein Gesamtkunstwerk eines/einer FilmemacherIn, unterstützt von einem (kleinen) Filmteam. (vgl. Zimmermann 2006, S. 85) Diese Art der Filmproduktion lässt es zu eine kritische Gegenöffentlichkeit zu kreieren, jedoch leidet oftmals die Objektivität darunter.

Die Wortsynthese AutorInnen – Dokumentarfilm soll hierbei einerseits auf die Selbstwahrnehmung der Regisseure als ästhetische Alleinverantwortliche (...) hinweisen, andererseits die damit einhergehende Subjektivität der Filmdiskurse sowie die Autorität von Autorenschaft unterstreichen. (Binter 2009, S. 18)

Michael Glawogger, Erwin Wagenhofer und Werner Boote haben mit ihren Filmen auch Autorenfilme geschaffen, die in der österreichischen Dokumentarfilmszene von wichtiger Bedeutung sind. In den folgenden drei Unterkapiteln werden jeweils Überblicke über die biografische Einbettung der drei Filmemacher gegeben.

4.1 Michael Glawogger

Sein Filmhandwerk erlernte der 1959 in Graz geborene Michael Glawogger bei seinem Studium am *San Francisco Art Institute* und an der *Filmakademie Wien*. Nach seinen Doku-Dramen *Krieg in Wien* (1989) und *Kino im Kopf* (1996) und seinem Spielfilm *Die Ameisenstraße* (1995) entstand im Jahr 1998 sein erster Dokumentarfilm *Megacities*, der nicht nur den *Wiener Filmpreis* erhielt, sondern auch den Preis des besten Dokumentarfilms in São Paulo und Vancouver. Bereits für *Megacities* reiste Glawogger rund um die Welt, um das alltägliche Leben und die Probleme in Großstädten zu dokumentieren.

Nach dem Dokumentarfilm *Frankreich, wir kommen!!!* (1999) folgte der politische Episodenfilm *Zur Lage* (2002), in welchem er sich kritisch mit der österreichischen Politik auseinandersetzt. Mit seinem 2005 entstandenen Dokumentarfilm *Workingman's Death* gelang Glawogger der Durchbruch, indem er die negativen Folgen der

Globalisierung thematisierte und schuftenden Randgruppen seine Stimme lieh. Nach den Spielfilmen *Nacktschnecken* (2004), *Slumming* (2006), *Das Vaterspiel* (2008) und *Contact High* (2009) hat Glawogger seinen neuesten Dokumentarfilm *Whores' Glory* produziert, der das globale Problem des Frauenhandels und der Prostitution thematisiert. Nach *Megacities* und *Workingman's Death* vervollständigt Glawogger, der in Wien als freischaffender Regisseur, Kameramann und Autor arbeitet, mit *Whores' Glory* (2011) seine Trilogie über die moderne Arbeitswelt. (vgl. URL 3)

4.2 Erwin Wagenhofer

Erwin Wagenhofer ist 1961 in Amstetten geboren und aufgewachsen und hat später die *TGM Wien (Die Schule der Technik)* absolviert, wo er zum Nachrichtentechniker ausgebildet wurde. Er begann als Kamera- und Regieassistent bei diversen Produktionen, bis er 1987 selbst als freischaffender Autor und Filmemacher tätig wurde. Zusätzlich lehrte er von 1995 - 2000 an der Donauuniversität in Krems und seit 2002 an der *Universität für angewandte Kunst* in Wien.

Seine ersten Filmprojekte waren Kurzfilme, wie beispielsweise *Endstation Normal* (1981) oder *Der stumme Frühling* (1982). Wagenhofer hat auch für den ORF und den *Bayrischen Rundfunk (BR)* diverse Dokumentation, Features und Imagefilme gedreht. Ein Beispiel hierfür wäre *Das Fragmentarische in der Kunst* (1988) für die Kultursendung *ORF Kunststücke*. Nach unzähligen Künstlerportraits und Kurzfilmen folgte schließlich sein Durchbruch mit dem Dokumentarfilm *We Feed the World*, dem Aufklärungsfilm über die globale Lebensmittelproduktion, im Jahr 2005. (vgl. URL 4) Mit einer Rekordbesucherzahl von 201.910 heimischen ZuseherInnen ist *We Feed the World* der erfolgreichste österreichische (Kino-)Dokumentarfilm aller Zeiten. (vgl. Österreichisches Filminstitut 2011; URL 5) Nach *Let's make MONEY*, der im Kapitel 6.2 analysiert wird, folgt im Jahr 2010 der Kinospießfilm *Black Brown White*, ein Roadmovie über die allgegenwärtige Problematik des Menschenschmuggels.

4.3 Werner Boote

Der 1965 in Wien geborene Werner Boote hat seine Filmkarriere als Kabelträger begonnen und seine Filmfertigkeiten als Regieassistent unter anderem bei Robert Dornheim und Ulrich Seidl erlernt. Nach seinem Studium der Theaterwissenschaft, Publizistik und Soziologie hat er die *Filmakademie Wien* absolviert. Seit 1993 ist Werner Boote selbst als Regisseur und Autor tätig. Neben unzähligen Imagefilmen hat Boote 1996 die Politdokumentation *Südtirol – Alto Adige* gedreht, die vom ORF und ZDF produziert wurde. Auch Musikfilme, wie beispielsweise *Anouk – Sacrifice* (1999) oder *Andrea Bocelli – Cieli di Toscana* (2002), stammen aus Bootes' Feder.

Nach der Dokumentation *Der fliegende Holländer - Feuer und Eis* aus dem Jahr 2004 wurde Boote für die ORF Fernsehserie *Die Kunst im Alltag* engagiert, für welche er von 2007 bis 2009 jeweils sieben Folgen mit einer Dauer von dreißig Minuten produzierte. Der Durchbruch gelang Werner Boote mit seinem Dokumentarfilm *Plastic Planet*, der 2009 seinen Kinostart feierte. (vgl. Amort; URL 6)

5. Gesellschaftskritische Inhalte der Filme

Bevor es zu den genauen Filmanalysen kommt, werden die sozialkritischen Thematiken der Filme *Workingman's Death*, *Let's make MONEY* und *Plastic Planet* erörtert.

5.1 *Workingman's Death*

Der Dokumentarfilm *Workingman's Death* handelt über SchwerstarbeiterInnen im 21. Jahrhundert, die wie SklavInnen um einen Hungerlohn arbeiten, um überleben zu können. Regisseur Michael Glawogger hat sich dafür rund um den Erdball begeben: Er zeigt MienenarbeiterInnen in der Ukraine, Schwefelträger in Indonesien, Schlachter in Nigeria, Schiffszerleger in Pakistan und Stahlarbeiter in China. Im Epilog führt Glawogger die RezipientInnen in ein ehemaliges Stahlhüttenwerk im deutschen Ruhrgebiet. Er zeigt jene Randgruppen, die in einer globalen Welt teilweise vergessen

beziehungsweise verdrängt wurden, wie der Epilog bestätigt.

Die Menschengruppen, die der Film anspricht, sind als SklavInnen an ihren Ort gefesselt und werden ausgebeutet, wie der österreichische Kultur- und Sozialanthropologe Werner Zips im Vorwort von Julia T.S. Binters' Werk *We shoot the world* schreibt:

Es genügt den „scluftenden“ Arbeitern in weit voneinander entfernten Kontexten globaler Strukturen auch ohne erklärenden Kommentar zuzusehen (...), um eine klare Bestätigung der bereits zuvor gefassten Meinung von neokolonialen Ausbeutungsverhältnissen zu erfahren. (2009, S. 10)

Glawogger kritisiert in seinem Film vor allem die Gesellschaftssysteme, die sich im letzten Jahrhundert drastisch verändert haben, sowie den absinkenden Wert der Arbeiterschicht. Während um 1935 Alexei Stachanow in der Ukraine als Held gefeiert wurde, weil er unzählige Mengen an Kohle an einem Tag abgebaut hat, ist diese Arbeit heutzutage nichts mehr wert. Die Bergarbeiter können sich durch stundenlanges Abbauen von Kohle in gefährlichen, engen Schächten nur ein warmes Zuhause und eine Mahlzeit leisten. Dennoch sind sie auf ihren Job angewiesen, da es in ihrer Heimat keine andere Arbeit gibt. Vor den negativen Folgen der Globalisierung verschließen viele die Augen. So werden die Kohlearbeiter aufgrund modernster Maschinen nicht mehr gebraucht.

Unter archaischen und gesundheitsschädlichen Bedingungen arbeiten auch die Schwefelträger und die Stahlarbeiter. Glawogger betont die Schwerstarbeit in einer Welt, in der das Arm-Reich Gefälle immer mehr zunimmt.

Arbeit kann viel sein. Oft ist sie kaum sichtbar, manchmal schwer erklärbar, und in vielen Fällen nicht darstellbar. Schwere körperliche Arbeit ist sichtbar, erklärbar, darstellbar. Daher denke ich oft: sie ist die einzig wirkliche Arbeit. (Glawogger; URL 7)

5.2 *Let's make MONEY*

Erwin Wagenhofer kritisiert in seinem Dokumentarfilm *Let's make MONEY* die ungerechte Verteilung des Geldes in der heutigen Kapitalismusgesellschaft. Während die Fondsmanager Millionen verdienen, müssen die Menschen in Burkina Faso, die

täglich schufteten, sei es auf einer Baumwollplantage oder in einer Schottergrube, trotzdem an Hunger leiden. Zu Zeiten der Weltwirtschaftskrise hat sich Wagenhofer mit dem Weg des Geldes auseinandergesetzt, vom Goldabbau bis zum fertigen Geld. Den Arbeitern, die in Ghana das Gold abbauen, bleiben drei Prozent. 97 Prozent des Goldes gehen an den Westen.

Die Weltwirtschaft strotzt vor Ausbeutung, wie Wagenhofer in seinem Aufklärungsfilm zeigt. Internationale Firmen wandern in Entwicklungsländer aus, um dort günstige Arbeitskräfte anzustellen und billiger produzieren zu können. Über ihr Handeln sind sich viele nicht bewusst. Ein Beispiel hierfür wäre der *A-Tec* Chef Mirko Kovats, der eine Zweigstelle seiner Firma in Indien betreibt, was für ihn sehr gewinnbringend ist. Die Tatsache der Ausbeutung erkennt er nicht. Der Film zielt

(...) auf die Verantwortung lokalen Handelns in einer globalisierten Welt ab und will dabei gleichzeitig die Kritik von Einzelpersonen auf prinzipielle Fehler des kapitalistischen Systems lenken. (Binter 2009, S. 141)

Dann wäre da noch der ehemalige Wirtschaftskiller John Perkins. Er erzählt von seiner ehemaligen Arbeit, von den unkontrollierten Krediten, welche die Weltbank vergibt und die Verschuldung von Entwicklungsländern. Während die Armen dadurch immer mehr an Eigentum verlieren, wirkt es sich für die Reichen gewinnmaximierend aus. Ein Teufelskreis, den niemand durchbricht. Dennoch bringt es Wagenhofer zur Sprache, als Anreiz für jene, welche die Augen vor der Realität verschließen. Er deckt die Ungerechtigkeiten im Zeitalter des Neoliberalismus auf und kritisiert dabei vor allem die USA, die als Auslöser der Weltwirtschaftskrise bekannt sind. Die Ausbeutung in einer gewinnorientierten, globalisierten Weltwirtschaft ist das zentrale Thema des Films. Staatsschulden durch Subventionen und Privatisierung sind ein Teil davon.

5.3 *Plastic Planet*

Wie Werner Bootes' Recherchen ergeben haben, existiert Plastik seit fast 100 Jahren. Der belgische Chemiker Leo H. Bakeland hat zwischen 1905 und 1907 das erste vollsynthetische Produkt aus Erdöl entwickelt, das heute den Namen Bakelit trägt. In den vergangenen 100 Jahren wurde so viel Kunststoff erzeugt, dass der gesamte Erdball

sechs Mal damit eingepackt werden könnte. Diese Tatsache erzählt John Tayler, der Präsident von *Plastics Europe*.

Die Thematik des Dokumentarfilms liegt auf der Hand: Plastik. Werner Boote kritisiert darin das Konsumverhalten und die Verschwendungssucht der Menschen sowie die ökologischen Probleme, welche die Konsum- und Wegwerfgesellschaft mit sich bringen. Mit einem Forschungsteam filtert der Regisseur und zugleich Protagonist Kunststoffmüll aus dem Pazifischen Ozean und reinigt mit einer Ironie den Strand der japanischen Insel *Island of Nature*. Doch nicht nur die globale Umweltbelastung ist Teil seiner Kritik, sondern auch die gesundheitsschädigende Wirkung von Plastik, die er in unzähligen ExpertInnengesprächen zu beweisen versucht.

Die Tatsache, dass diverse Prozesse der Kunststoffherzeugung von internationalen Firmen teilweise verschwiegen werden, war auch eine Intention für Boote sich dieser Thematik zu nähern. Die Menschheit über die Gefährlichkeit des Plastikkonsums aufzuklären, bewusst ökologischer einzukaufen, die eigenen Kinder zu schützen, toxische Stoffe bei der Kunststoffproduktion zu verbieten – all das sind Ziele, die Werner Boote mit seinem Film *Plastic Planet* erreichen möchte. „*Wenn Sie diesen Film gesehen haben, werden Sie nie wieder aus einer Plastikflasche trinken.*“ So lautet der Untertitel des Dokumentarfilms, der dem „*Plastikzeitalter*“ (Boote, in: *Plastic Planet*, 00:01:25) entgegen wirken soll.

6. Filmanalysen

Im folgenden Teil werden die drei Dokumentarfilme *Workingman's Death*, *Let's make MONEY* und *Plastic Planet* analysiert, unter anderem anhand der Kameraführung, der Montage sowie der Dramaturgie.

6.1 *Workingman's Death*

Seit dem Kinostart am 25. November 2005 haben 31.438 ÖsterreicherInnen Glawoggers' Dokumentarfilm in den heimischen Kinos gesehen. 51.938 RezipientInnen waren es seitdem in ganz Europa. (vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle;

URL 8)

122 Minuten lang dauert der Dokumentarfilm, bei dem Michael Glawogger Regie geführt hat. Sein langjähriger Freund und Kollege Wolfgang Thaler fungierte als Kameramann, wie in seinem ersten Dokumentarfilm *Megacities*. Produziert wurde der Film von der Wiener Produktionsfirma *Lotus Film*, in Zusammenarbeit mit dem *ORF* und *ARTE*. Der österreichische Vertrieb erfolgt durch den Verleih *filmladen*, der Weltvertrieb durch *Paul Thiltges Distributions*.

Von Dezember 2002 bis Dezember 2003 dauerten die Dreharbeiten zum Film, knapp zwei Jahre wurden für die Postproduktion benötigt. (vgl. Österreichisches Filminstitut 2011; URL 9) Aber die Jahre haben sich gelohnt. Das Dokumentarfilmmeisterwerk von Michael Glawogger hat gleich mehrere Preise und Auszeichnungen gewonnen: Den *Grierson Award* für den besten Dokumentarlangfilm beim *Londoner Film Festival* 2005, Spezialpreis der Jury *GIJON* 2005, den *Golden Gate Award* für den besten Kinodokumentarfilm beim *San Francisco International Filmfestival* 2006 und viele weitere mehr. (vgl. URL 10)

6.1.1 Drehorte/Produktion

Der Film wurde an fünf verschiedenen Orten gedreht: In Donbass in der Ukraine, auf der indonesischen Insel Java, am Schlachthof im nigerianischen Port Harcourt, in Gaddani in Pakistan, in Liaoning in China und in Duisburg.

6.1.2 Aufbau/Dramaturgie

Wie der Untertitel *5 Bilder zur Arbeit im 21. Jahrhundert* bereits vorwegnimmt, werden im 122-minütigen Dokumentarfilm *Workingman's Death* fünf verschiedene, schwer schuftende Berufsgruppen, vorgestellt. Der Film ist in sechs örtliche Kapitel gegliedert: Ukraine, Indonesien, Nigeria, Pakistan, China und Duisburg. Das letzte Kapitel, welches im deutschen Duisburg spielt, dient als kurzer Epilog, der den Film abrundet.

Workingman's Death beginnt mit diversen Archivaufnahmen von Kohle- und BergarbeiterInnen, die aufeinander montiert wurden und in schwarz/weiß gehalten sind. Neben dem atmosphärischen Ton sind oftmals alte Kamerageräusche sowie leise

Trommelklänge und Volksgesang aus dem Off wahrnehmbar. Diese ersten Einstellungen führen die ZuseherInnen in den Inhalt des Films ein, der über allgegenwärtige Schwerstarbeit handelt. Es werden ArbeiterInnen mit Presslufthammer sowie Bergleute in Schächten gezeigt. In Minute 00:01:21 folgt die Titeleinblendung *Workingman's Death*. Auf schwarzem Hintergrund wird der Titel in einer durchlässigen Schrift gezeigt, welche einen Blick auf die ArbeiterInnen erlaubt. Nach der Titeleinblendung folgt eine Nahaufnahme eines Mannes, ebenfalls eine Archivaufnahme in schwarz/weiß, der On-Screen in fremder Sprache einen Eid leistet, was im Untertitel übersetzt wird: „*Ich, der Bestarbeiter von Schacht Nr. 9, gelobe zum Ende diesen Jahres, 28.000 Tonnen über der Norm zu liefern!*“ (00:01:32ff) In der Folge leistet auch eine Frau diesen Eid, während atmosphärischer Ton und Trommelrhythmus hörbar ist. Der Untertitel wird eingeblendet (00:02:10ff), ebenfalls auf schwarzem Hintergrund mit durchlässiger Schrift: „*5 Bilder zur Arbeit im 21. Jahrhundert.*“ Es folgt die erste farbige Einstellung: eine Halbnahe, die einen verdreckten Arbeiter zeigt, der still steht und direkt in die Kamera blickt (00:02:18ff). Der Mann wird 34 Sekunden lang, ohne Einstellungs- und Perspektivenwechsel in Normalsicht gezeigt, während ein Text eingeblendet wird:

You can't eat for eight hours a day nor drink for eight hours a day – nor make love for eight hours a day – all you can do for eight hours is work. Which is the reason why man makes himself and everybody else so miserable and unhappy. *William Faulkner*

Nach dem Vorspann, der 2:52 Minuten dauert, folgt das erste Kapitel mit dem Titel *Helden*. Die Titel der jeweiligen Kapitel werden ebenso auf Schwarzbild eingeblendet, die Schrift ist in der unteren Bildhälfte platziert und durchsichtig. Somit wird dem/der RezipientIn bereits Einblick auf den folgenden Schauplatz gewährt. Die folgenden Kapitel tragen die Titel *Geister*, *Löwen*, *Brüder*, *Zukunft* und *Epilog*. Wie die Tabelle zeigt, haben die Kapitel nicht exakt dieselbe Länge:

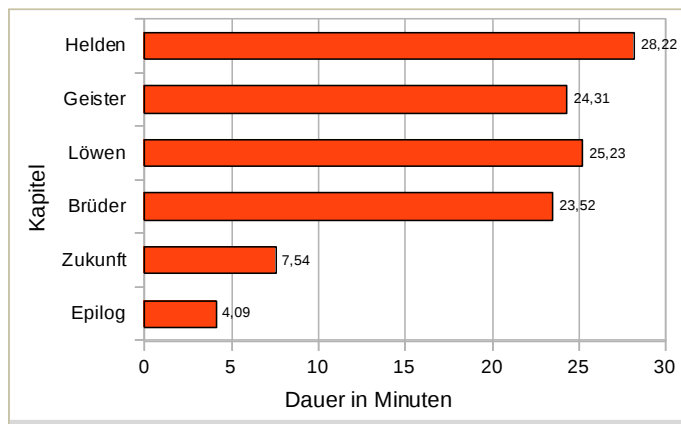


Abb. 1:
Dauer der einzelnen
Kapitel in *Workingman's
Death*

Nach dem Epilog folgt der Abspann, der eine Dauer von 4:41 Minuten hat und die im Film behandelten ArbeiterInnen in diversen Einstellungen noch einmal zeigt.

6.1.2.1 *Helden*

Wie ein Insert verrät, spielt das erste Kapitel in Donbass in der Ukraine, wo die meisten Männer durch Kohleabbau ihr Geld verdienen. Der Establishing Shot zeigt eine Supertotale mit Blick auf das triste Umfeld des Ortes. Einige Männer posieren, ähnlich wie die Statue des Kohlearbeiters Alexei Stachanow, vor der Kamera. Es sind statische Aufnahmen, die aufeinander folgen. Nur das Augenzwinkern sowie Bewegungen im Hintergrund unterscheiden diese Aufnahmen von Fotos. Diese Art der Vorstellung der ProtagonistInnen wird auch in den folgenden Kapiteln eingesetzt.

Früher, zu Alexei Stachanow's Zeiten, war die Kohlearbeit als ehrenhaft angesehen, was Archivaufnahmen beweisen (00:06:17ff): Es wird gezeigt, wie früher Kohle abgebaut wurde, während ein Textinsert eingeblendet wird: „31. August 1935. Eine historische Nacht. 102 Tonnen Kohle in einer Schicht. Es lebe die Stachanow-Volksbewegung.“ (00:06:25ff) Mit einem Volksgesang huldigen unzählige ArbeiterInnen, zuerst aus dem Off, in der Folge auch On-Screen, ihren Helden Alexei Stachanow (00:07:10ff).

Unterschiedlichste Einstellungen zeigen die heutigen ArbeiterInnen bei der Ausführung ihrer Jobs. Sie liegen stundenlang am Tag in den kalten, engen Schächten und Stollen, um Kohle aus dem Stein schlagen zu können. Unter der stetigen Angst, die Stollen könnten auf sie einstürzen, gehen die Männer und auch einige Frauen täglich wieder zur Arbeit. Gespräche untereinander und auch Interviews verraten, dass diese Arbeit für die Menschen in Donbass „normal“ ist. Ob sie die Arbeit gern verrichten oder nicht, bleibt

dahingestellt, sie haben keine andere Wahl. Eine fehlende finanzielle Unterstützung vom Staat macht sie abhängig von ihrem Job in ihrer nicht-industriellen Heimat.

Der/Die ZuseherIn bekommt auch Einblick auf das familiäre Umfeld eines Arbeiters, der gemeinsam mit seiner Familie in einem einfachen, kleinen Haus wohnt. Nach einer ukrainischen Hochzeit, bei der die Statue des dortigen berühmten Minenarbeiters mit Blumensträußen geehrt wird, folgt eine Verabschiedung eines Arbeiters in den Ruhestand. Beide Szenen werden mit einer heimischen, freudigen Volksmusik aus dem Off begleitet, die auch als Sound Bridge zwischen den zwei Szenen fungiert. Das Kapitel endet mit einer Totale der Statue Stachanow's bei Nacht, die aus der Froschperspektive aufgenommen wurde (00:30:57ff). Aus dem Off ist dabei nur atmosphärisches Windrauschen wahrnehmbar.

6.1.2.2 Geister

Die erste Einstellung des Kapitels zeigt ein Close-Up eines Felsbrockens, aus und über dem Schwefel strömt, in der Untersicht. Es folgen drei weitere Close-Up von Gesteinen, aus denen Schwefel strömt, was auch akustisch wahrnehmbar ist. Bereits aus dem Off werden Stimmen hörbar, die nach einer Überblendung (00:31:45) indonesischen Männern zugeordnet werden können. Jene Männer köpfen eine Ziege, was in einer Großaufnahme sichtbar ist. Aus dem Off ertönen beruhigende Glockenspielklänge, die während der Opferung des Ziegenkopfes hörbar sind. Wie ein indonesischer Arbeiter erklärt, wird der Kopf des Tieres dem Vulkan geopfert, um die Schwefelarbeiter vor einem Unfall zu schützen. Bis zu 115 Kilo wiegen die Schwefelbrocken, die ein einzelner Arbeiter über seinen Schultern zum Fuße des Vulkans trägt. Sie wirken wie Geister, die in den Rauchwolken des Vulkans unter giftigen Dämpfen ihre Knochenarbeit verrichten. Die Abgänge der Arbeiter werden durch Kranfahrten und den Einsatz einer Steadicam festgehalten, weshalb es sich um lange Einstellungen handelt, die jedoch oftmals Perspektivenwechsel mit sich bringen.

Touristen bestaunen und fotografieren diese Männer, die für wenig Geld solche Strapazen in Kauf nehmen müssen. Für sie wirken die Männer, ebenso wie der Vulkan, als Attraktion, nicht als Arbeiter. Neben einigen Gesprächen untereinander gibt es auch einige Interviews mit den Betroffenen. Dabei wird offensichtlich, dass trotz der

Abgeschiedenheit der Menschen die Globalisierung auch nicht vor Java halt gemacht hat. So spricht beispielsweise ein junger Schwefelarbeiter über die neue Bon Jovi CD, die er sich jedoch nicht leisten kann.

Am Ende eines Arbeitstages werden die Körbe eines Arbeiters, die mit Schwefelgestein gefüllt sind, abgewogen und entleert. Das Kapitel endet mit einer Halbtotale einer Baumkrone, wo die leeren Körbe am Ende des Tages hinaufgeworfen werden.

6.1.2.3 Löwen

Die erste Einstellung des Kapitel *Löwen* zeigt einen Mann in leichter Aufsicht, der in einer Halbtotale zu sehen ist und Hörner auf einen Haufen schlichtet (00:55:50ff). Die Umgebung ist düster und dreckig, zwei weitere Männer sind im Hintergrund sichtbar. Die nächste Einstellung zeigt den Mann von hinten, ebenso in einer Halbtotale. Es folgt eine Totale in der Vogelperspektive, die mit einem Schwenk einen Überblick über den Schauplatz bietet: Port Harcourt, der größte Schlachthof von Nigeria (00:56:10ff). In diversen Einstellungen werden die Schlächter gezeigt, die ihren Job unberührt inmitten toter oder halbtoter Tiere verrichten, was durch eine aufregende Trommelmusik aus dem Off verstärkt wird. Bis zu 350 Ziegen werden pro Tag geschlachtet, gehäutet und geröstet, um anschließend am blutverströmten Markt direkt am Schlachthof verkauft zu werden. Jeder einzelne Schlächter kämpft um das Überleben: Es geht um Schnelligkeit, Geschick und um einen fairen Preis, um die Kadaver an den Mann zu bringen. Ihre Hoffnung setzen die Schlächter auf die Regierung: Offene Grenzen sollen ihnen mehr Tiere ins Land bringen. Ein grausamer Handel ohne den diese Menschen verhungern würden.

Auch am Schlachthof gibt es einige lange Einstellungen: So verfolgt beispielsweise der Kameramann, ebenfalls wie im vorigen Kapitel, einen Arbeiter, der Fleisch durch die Gassen des Schlachthofes bis zu seinem Auto bringt, mit einer Steadicam. Wegen der Unebenheit erfolgen dabei Perspektivenwechsel (01:18:23ff). Nach unzähligen blutigen Einstellungen endet das Kapitel mit einer Supertotale mit geringem Zoom out, in welcher der Schlachthof und die vielen ArbeiterInnen und KundInnen in Aufsicht noch einmal zu sehen sind (01:20:25ff).

6.1.2.4 Brüder

Das vierte Kapitel zeigt Schiffszerleger in Pakistan, die 365 Tage im Jahr riesige Schiffe verschrotten und sich und ihre Arbeitskollegen als „Brüder“ bezeichnen. Nach einem Jahr harter Arbeit können die Männer circa einen Monat bei ihren Frauen und Kindern verbringen. Der Establishing Shot zeigt eine Supertotale in Normalsicht, in welcher Männer und das zu zerlegende Schiff am Strand von Gaddani in Pakistan sichtbar sind (01:21:18ff). Bald ist ein Gesang eines Mannes aus dem Off wahrnehmbar, ohne instrumentelle Begleitung. Erst über eine Minute später (01:23:12ff) ist der Mann in einem Medium Close-Up sichtbar und er singt On-Screen. Die Angst vor dem Tod begleitet die Schiffszerleger täglich. Sie arbeiten teilweise ohne Helm inmitten schwerer herabstürzender Metallteile.

Ein Arbeiter verdient sich nebenbei noch Geld, indem er Fotos von seinen Kollegen macht, die mit seiner roten Kalaschnikow posieren. Neben unzähligen Arbeitseinstellungen werden auch diese bewegten Bilder gezeigt.



Abb. 2 & 3: „Foto“-Aufnahmen zweier Pakistani (01:35:24; 01:35:34)

Wie im Kapitel Helden sind es statische Aufnahmen von Männern, die posieren. Nur der Hintergrund, der in Bewegung ist, und die zwinkernden Augen der Personen, die direkt in die Kamera blicken, verraten die Filmaufnahmen (01:33:21ff). Das Kapitel endet mit einer Supertotale, die einen Mann zeigt, der auf einem Schiffsteil betet. Im Hintergrund ist das Meer und das nächste zu zerlegende Schiff zu sehen (01:44:58ff).

6.1.2.5 Zukunft

Das Kapitel *Zukunft* führt die ZuseherInnen nach Liaoning nach China. Es beginnt mit einer Supertotale eines öffentlichen Platzes in leichter Aufsicht, wo eine Gruppe rot-angezogener Menschen unterhalb der Statuen ihrer Vorfahren eine Performance aufführen (01:45:09ff). Aus dem Off ist ein chinesisches Volkslied hörbar. Die folgenden Einstellungen zeigen Männer, die auf diesem Platz Schriftzeichen kalligrafieren. Während hier Kunst und Kultur stattfindet, opfern sich andere chinesische Männer für die Stahlindustrie. Mit Schutzanzügen bekleidet arbeiten sie in einer großen Fabrik, was früher sehr angesehen war, wie aus einem Interview hervorgeht. Die Arbeiter wünschen sich, dass ihre Söhne später auch in der Stahlindustrie Fuß fassen (01:50:42ff). Auch im Fabrikgebäude werden Arbeiter in statischen Aufnahmen gezeigt (01:51:10ff), die direkt in die Kamera blicken.

Die vorletzte Einstellung zeigt eine Supertotale von Liaoning. Bereits aus dem Off werden Teenager hörbar, die über ihre Heimat erzählen (01:52:24ff). Es folgt die letzte Einstellung, in welcher die beiden Teenager in Aufsicht vor der Statue, die ihre Vorfahren darstellen sollen, sichtbar sind (01:52:31ff).

6.1.2.6 Epilog

Der *Epilog* zeigt ein ehemaliges Stahlwerk in der deutschen Stadt Duisburg, welches seit den 80er Jahren nicht mehr in Betrieb ist und jetzt als Landschaftspark dient. Für deutsche Teenager ist es nicht von Interesse, welche Knochenarbeit dort geleistet wurde. Die Jugendlichen widmen sich ihren eigenen Problemen und Hobbys fernab der Menschen auf dieser Welt, die für wenig Geld hart arbeiten müssen. Einige Archivbilder zeigen ab Minute 01:53:26 die damaligen Arbeitsbedingungen, die eine Stimme aus dem Off kommentiert.

Das alte Stahlwerk dient jetzt nicht nur als Landschaftspark, sondern auch als Kunstwerk einer sich wandelnden Zeit. In der Nacht wird es ein Schauspiel mit verschiedenen, bunten Beleuchtungen, wie diverse Totale Einstellungen ab Minute 01:56:00 zeigen.

6.1.3 Interviews

Außer im *Epilog* gibt es in jedem Kapitel Interviews mit den Betroffenen über ihre Schwerstarbeit und die damit verbundenen Lebensverhältnissen. Diese wirken wie Erzählungen, da die Fragen des Regisseurs nicht hörbar sind. Die Personen blicken dabei nicht direkt in die Kamera, sondern an ihr vorbei. Kameraeinstellung sowie Perspektive werden während der meisten Interviews nicht verändert, weshalb von statischen Einstellungen gesprochen werden kann. Am Schlachthof gibt es fast keine statischen Interviews, um den Arbeitsfluss nicht zu stören. Meist erzählt ein Schlächter über seine Erfahrungen, während er nebenbei seine Arbeit verrichtet.

6.1.4 ProtagonistInnen

Die unzähligen ArbeiterInnen stellen die sozialen AkteurInnen des Dokumentarfilms dar. Jedoch werden jene nicht vorgestellt, es gibt auch bei Interviews keine Bauchbinden (Inserts), die den Namen des/der Betroffenen preisgeben. Im Abspann werden die zu Wort gekommenen ArbeiterInnen angeführt. Es gibt keine ExpertInnen, die als AkteurInnen agieren.

6.1.5 Ton/Sounddesign

Der gesamte Dokumentarfilm *Workingman's Death* funktioniert ohne Auskommen eines Voice-Over Erzählers. Gegen Ende des *Epilogs* spricht jemand aus dem Off, der auch in der Folge nicht sichtbar wird. Es kann sich dabei um einen Guide durch das ehemalige Stahlwerk Duisburg-Meiderich handeln. „Na?! Geht Ihnen da nicht ein Licht auf?“ Mit diesem Satz eines anonymen Sprechers, der sich direkt an die ZuseherInnen richtet, endet der Dokumentarfilm (01:56:39ff).

Das bedeutendste Audiomaterial am Film ist der atmosphärische Ton, der immer vorherrschend ist. Sei es das rhythmische Quietschen der Körbe, die der indonesische Schwefelarbeiter auf den Schultern trägt oder das Geschrei der sterbenden Tiere am Schlachthof, das für Authentizität sorgt und das Gesehene akustisch verstärkt.

Doch auch spezielles Sounddesign unterstützt die Dramaturgie der jeweiligen Kapitel.

Trommelmusik führt in das erste Kapitel *Helden* ein und dient nicht-diegetisch zur Untermalung des Archivmaterials früher Kohlearbeiten in der Ukraine. Die Trommelmusik geht in ein sowjetisches Volkslied über, welches die damaligen Bergleute gemeinsam singen. Viele Gespräche untereinander und Interviews werden im Originalton wiedergegeben, meist ohne Unterlegung eines Sounddesigns. Die ukrainische Hochzeit ist geziert von einem heiteren Volkslied aus dem Off (00:27:50ff), welche als Sound Bridge zur nächsten Szene, in welcher Kohlearbeiter auf die Pension eines Freundes anstoßen, eingesetzt wird.

Aus dem Off ertönt eine traditionelle indonesische Glockenmusik, die an ein Windspiel erinnert, bis schließlich Rasseln einsetzen (00:32:56ff). Diese Klänge verstärken nicht nur die Opferung des Ziegenkopfes, sondern auch die Arbeit. Die Schulkinder, die am Fuße des Vulkans ein indonesisches Lied singen, welches übersetzt *Wir gehen auf den Berg* heißt, wird als diegetische Musik verwendet (00:52:00ff).

Spannung erzeugenden Trommelmusik führt auch an den Schauplatz nach Nigeria, darüber Männergeschrei aus dem Off: „Haut! Innereien! Kopf!“ (00:56:10ff).

Ein Arbeiter aus Pakistan singt über die Sehnsucht nach seiner Frau, die weit weg von ihm ist (01:22:01ff). Zuerst ist sein Gesang nur aus dem Off wahrnehmbar, kurz darauf ist er sichtbar. Ohne instrumentale Begleitung beginnt so das Kapitel *Brüder*. Auch das nächste Kapitel beginnt mit einem Lied, dieses Mal mit einem chinesischen Volkslied aus dem Off. Der *Epilog* endet mit bereits bekannten Trommelrhythmen.

6.1.6 Montage

Die Einstellungen werden durch harte Schnitte aneinander montiert. Nur wenige Überblendungen werden eingesetzt. Die ersten vier Einstellungen im Vorspann, welche Archivaufnahmen aus Stachanow's Zeit darstellen, werden beispielsweise mit Überblendungen aneinander gefügt (00:00:08; 00:00:10; 00:00:12).

Auch am Ende der jeweiligen Kapitel werden keine Übergänge verwendet. Es folgt jeweils ein Schwarzbild mit der Titelüberschrift.

6.1.7 Kameraführung

Der Dokumentarfilm besteht aus insgesamt 700 verschiedenen Einstellungen, die sich wie folgt unterteilen:

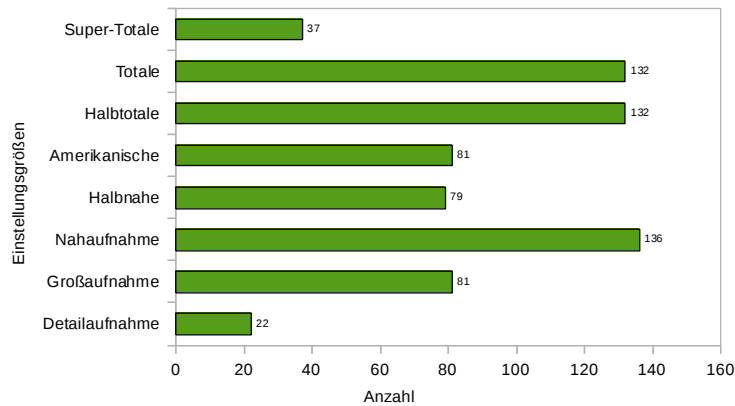


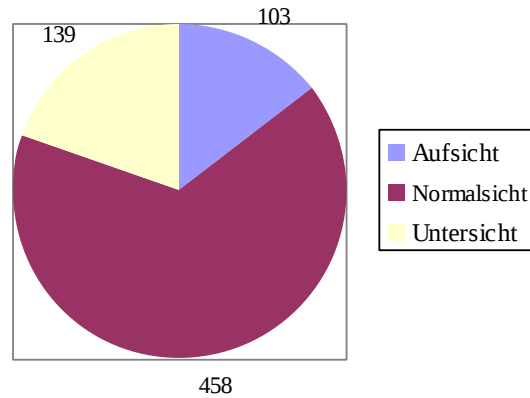
Abb. 4:
Anzahl der jeweiligen
Einstellungen in
Workingman's Death

Ein Schlüsselergebnis ist, dass die Kamera im gesamten Film sehr dynamisch eingesetzt wird. Unzählige Einstellungen werden per Hand gefilmt, Schwenks und Zooms beleben ebenso die Kameraführung. Auch die Verwendung einer Steadicam macht diverse Szenen sehr dynamisch, wie beispielsweise die Verfolgung eines schwarzen Mannes über den gesamten Schlachthof.

Die Arbeit der indonesischen Schwefelarbeiter ist geprägt von bewegten Bildern: Neben einer Steadicam wurden auch diverse Bilder mit einer Kranfahrt aufgenommen. Im Gegensatz dazu wirken die Arbeitsszenen der Kohlearbeiter eher monoton, da die Kamera meist auf einem statischen Ort in den engen Stollen platziert wurde. Vom Schlachthof in Nigeria werden grauenvolle Einstellungen gezeigt: Von Totalen bis hin zu unzähligen, blutigen Großaufnahmen. Einzelne Schlächter werden ähnlich wie die Kohlearbeiter in der Ukraine posierend in aufeinander folgenden amerikanischen und halbnahen Einstellungen gezeigt. Bei diesen statischen Aufnahmen blicken die Betroffenen direkt in die Kamera, weshalb sie wie bewegte Fotos wirken. Auch in Pakistan und China werden posierende Arbeiter „fotografiert“.

Die Einstellungen werden am häufigsten in Normalsicht aufgenommen, wobei die Perspektivenwechsel innerhalb einer Szene nicht berücksichtigt werden konnten. Die folgende Abbildung zeigt die Häufigkeit der Verwendungen von Normalsicht, Auf- und Untersicht:

Abb. 5:
Vergleich der Perspektiven in
Workingman's Death



Bei 700 Einstellungen wurden weit mehr als die Hälfte der Einstellungen in Normalsicht gefilmt.

6.1.8 Licht- und Farbgestaltung

Im gesamten Dokumentarfilm *Workingman's Death* wurde keine Szene ausgeleuchtet, auch nicht die Interviews. Die Filmcrew bediente sich ausschließlich der natürlichen sowie der bereits vorhandenen künstlichen Lichtquellen. Auch in den dunklen Schächten der Ukraine wurde nur das Kopflicht der Arbeiter sowie der Kamera verwendet, um der Einstellung mehr Licht zu verleihen. Dadurch wird eine immense Authentizität geschaffen, da die Schauplätze unverändert gezeigt werden.

Abb. 6:
Kohlearbeiter pausieren in
dem dunklen Schacht (00:13:45)



In der Ukraine sind die Drehorte sehr eintönig, sowohl die Landschaften als auch die Arbeitsplätze. Die Dunkelheit in den Stollen wirkt beängstigend und lässt mit den Betroffenen mitfühlen, die mit einem Kopflicht ihren Arbeitsplatz ausleuchten. Die Hochzeit, die zum Ende des Kapitels gezeigt wird, wirkt demgegenüber fröhlich. Es

wurden mehr Farben verwendet, der Hintergrund der prächtigen Hochzeitsgemeinschaft bleibt aber vom Schneesturm geprägt, weiß. Sowie in der Ukraine sind auch die Arbeitsplätze in Indonesien, Pakistan und China sehr eintönig. Im Gegensatz dazu ist das Tal am Fuße des Vulkans von den Farben der prächtigen Natur rund herum geprägt. Der Schlachthof in Nigeria ist verdreckt und verkohlt. Das im Bild dominante Blut der Tiere sticht deswegen besonders hervor.

Das hellblaue Meer stellt einen Lichtblick am eintönigen Schauplatz in Pakistan dar.

6.2 *Let's make MONEY*

Drei Jahre lang dauerte es, bis der Dokumentarfilm im Jahr 2008 fertig gestellt wurde. Aus 130 (!) Stunden Filmmaterial entstand in knapp neunmonatiger Montage der Dokumentarfilm *Let's make MONEY* mit einer Laufzeit von 107 Minuten. (vgl. Wagenhofer, in: Dohmen 2008, S. 197f) Erwin Wagenhofer fungierte nicht nur als Regisseur und Drehbuchautor, sondern auch als Kameramann. Ebenso wie in *We feed the World* assistierte ihm seine Kollegin Lisa Ganser bei der Kameraarbeit und Regie. Die Wiener Filmproduktionsfirma *Allegro Film* hat *Let's make MONEY* produziert. Unterstützt wurde diese Produktion vom *Österreichisches Filminstitut* und *Filmfonds Wien*, sowie durch die Zusammenarbeit mit dem *ORF*. (vgl. URL 11)

Der Film wird in Österreich durch den Verleih *filmladen* vertrieben, in Deutschland durch *DELPHI* Filmverleih und in der Schweiz durch *Frenetic Films*. Die Weltvertriebsrechte hält *Celluloid Dreams*. Seit dem Kinostart am 31. Oktober 2008, am Weltspartag, haben 507.150 Menschen in der EU den Dokumentarfilm *Let's make MONEY* im Kino angesehen, 521.233 waren es in ganz Europa. Im Erscheinungsjahr 2008 waren 166.826 ÖsterreicherInnen in den heimischen Kinos (vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle; URL 12), um Wagenhofer's Film über die Schattenseiten der Weltwirtschaft zu rezipieren. Bis heute waren es 197.308 heimische ZuseherInnen. Der Dokumentarfilm ist dem Österreichischen Filminstitut zufolge am 9. Platz der erfolgreichsten österreichischen Kinoproduktionen seit dem Jahr 2000 sowie am 2. Platz der erfolgreichsten österreichischen Dokumentarfilme seit Beginn der Dokumentarfilmszene. Den ersten Platz genießt ebenso ein Film von Erwin

Wagenhofer, und zwar *We Feed the World*. (vgl. Österreichisches Filminstitut 2011, URL 5) Erwin Wagenhofer gewann mit seinem Dokumentarfilm *Let's make MONEY* den *Deutschen Dokumentarfilmpreis* im Jahr 2009.

6.2.1 Drehorte

Für den Film reisten Wagenhofer und seine Crew um die ganze Welt. Gedreht wurde in Europa, Afrika, Asien und Nordamerika. Inserts, die während des Filmes eingeblendet werden, betiteln neue Handlungsorte.

Der Film beginnt in Ghana in Westafrika (00:02:32ff), wo Gold abgebaut wird. Das Gold wird in der Folge zum nächsten Drehort geflogen, in die Schweiz nach Balerna (00:04:55ff). In Minute 00:06:51 wird Mark Mobius vorgestellt, ein Investment-Guru, der in Singapur arbeitet. Auf Südostastien folgt ein Schauplatzwechsel in die indische Stadt Chennai (00:10:31ff). Weitere Handlungsabläufe sowie Treffen mit diversen ProtagonistInnen spielen am Genfer See (00:27:03ff), in London (00:30:00ff), auf der britischen Insel Jersey (01:30:27ff), in Burkina Faso (00:33:45ff), Wien (00:50:28ff) und Berlin (00:52:28ff).

Um die Verantwortlichen der Weltwirtschaftskrise zu finden, zeigt der Film ab Minute 00:55:50 die Stadt, in der die Weltbank und der IWF ihren Sitz haben: Washington D.C.. Auf die amerikanische Ostküste folgt kurz darauf die Westküste: In West Palm Beach (00:59:45ff) trifft Wagenhofer den *Economic Hitman* John Perkins. Letzter Handlungsort ist Almeria in Spanien (01:11:46ff). Während des Films wird nicht nur stringent von einem Handlungsort zum nächsten gewechselt, diverse Schauplätze wurden auch parallel montiert.

6.2.2 Dramaturgie

Der nichtfiktionale Film ist in neun Kapitel gegliedert: *Prolog, Asien, Neoliberalismus, Afrika, Privatisierung, USA, Spanien, Steueroasen* und *Epilog*. Außer dem Epilog haben die Kapitel diverse Leitsätze, die jeweils in Form eines Inserts auf Schwarzbild eingeblendet werden. Die Kapitel unterscheiden sich in ihrer Dauer:

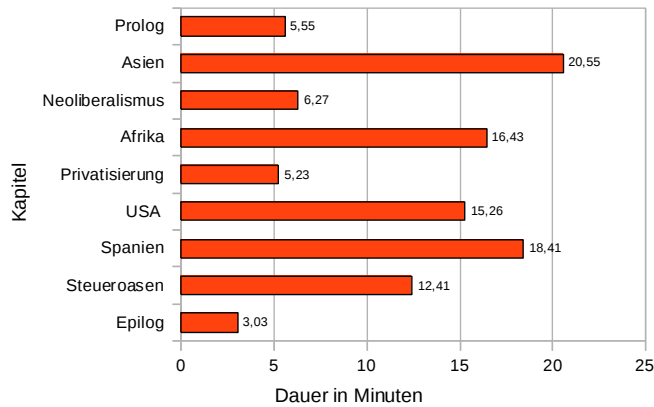


Abb. 7:
Dauer der einzelnen Kapitel
in *Let's make MONEY*

Der *Prolog* führt in die Geschichte ein, weshalb dieses Kapitel bis zur Titeleinblendung genau betrachtet wird. Danach erfolgt eine grobe Betrachtung, wobei Schlüsselszenen- oder bestimmte Einstellungen erwähnt werden. Der erste soziale Akteur tritt im zweiten Kapitel auf. Im Verlauf werden für die jeweilige Kapitel wichtige ProtagonistInnen vorgestellt (siehe Kap. 6.2.3), weshalb sich die Kapitel in Schauplatz und Thematik unterscheiden. Im dreiminütigen *Epilog* wird das Schlussresümee präsentiert.

6.2.2.1 *Prolog*

Die erste Einstellung des Films (00:00:11) zeigt eine Detailaufnahme einer anonymen, arbeitenden Frau. Sichtbar ist zu Beginn nur ihr Auge, das von der Seite aus in Normalsicht aufgenommen wurde. Diese Einstellung dauert 31 Sekunden lang, Perspektive und Einstellung werden nicht verändert. Da sich die Frau in ihrem Arbeitsfluss bewegt, sind auch oftmals ihre Nase sowie ihre Mundpartie kurz sichtbar. Das Gesicht der Frau ist in der linken Bildhälfte dominant, in der rechten ist ein unscharfer Hintergrund wahrnehmbar. Es folgt ein harter Schnitt. Die nächste Einstellung (00:00:42) zeigt wieder eine Detailaufnahme, dieses Mal von einer Geldmaschine. Unzählige Geldscheine blättern von der Maschine herunter, die in Normalsicht von der Seite aufgezeichnet wurde. Die darauffolgende Einstellung (00:00:53) zeigt die Geldmaschine in einer Großaufnahme von vorne, wieder in Normalansicht. Es folgt eine Großaufnahme in der Aufsicht (00:00:58) und eine Detailaufnahme des Gelddrucks (00:01:03) in Normalsicht. Die sechste Einstellung zeigt einen Teil der Geldmaschine in der Aufsicht, in Großaufnahme (00:01:08). Unzählige Geldscheine sind sichtbar, welche bedruckt werden. Diese Einstellung dauert

18 Sekunden lang, die Titeleinblendung *Let's make MONEY* erfolgt bei Minute 00:01:16. Zehn Sekunden lang ist der Titel sichtbar, bis er ohne Ausblende verschwindet. Nach einer Sekunde, in welcher die Geldmaschine weiter sichtbar ist, folgt eine Überblendung zur Großaufnahme (00:01:27) der arbeitenden Frau. Dieses Mal ist sie von hinten sichtbar, und zwar nur der Nacken, über den ihr geflochtener Zopf läuft. Diese Einstellung wird bei Minute 00:01:42 abgeblendet. Es folgt ein Schwarzbild mit vertikalem Rolltext von unten:

Die meisten von uns wissen nicht, wo ihr Geld ist. Sicher ist nur, dass es sich nicht bei der Bank befindet, der wir es zur Verwahrung anvertraut haben. Die Bank hat unser Geld in den globalen Geldmarkt eingespeist. Wo der Schuldner lebt und was er tut, um unsere Zinsen zu bezahlen, bleibt im Verborgenen. Es interessiert uns auch nicht, denn wir folgen vertrauensvoll den Lockruf der Banken: Lassen Sie Ihr Geld arbeiten! (00:01:47ff)

„*Lassen Sie ihr Geld arbeiten*“ ist der Leitsatz des Prologs, jedoch auch als Untertitel des Films zu bezeichnen. Dieser Satz ist nicht im vertikalen Rolltext integriert, sondern wird unabhängig davon eingeblendet. Nach der Ausblendung des Textes (00:02:23) folgt eine Überblendung zu einer Supertotale, welche das Goldabbau-Areal in Ghana in einer Aufsicht zeigt und als eigentlicher *Establishing Shot* bezeichnet werden kann. In mehreren aufeinanderfolgenden Totalen ist der Goldabbau in Ghana sichtbar: Zuerst die Sprengung eines eingegrenzten Gebiets, danach die Arbeiter, welche mit Bagger das Geröll einsammeln. Die Steine werden im Anschluss auf dem Laufband einer Maschine gewaschen, dabei wird das Gold aussortiert.

In Minute 00:04:08 sind die Hände einer Person in der Großaufnahme sichtbar, welche eine Tresortüre öffnen. Interessant daran ist, dass es sich dabei um eine weiße Person handelt. Auf diese Einstellung folgt eine Großaufnahme von dunkelhäutigen Händen in der Aufsicht (00:04:10), welche einen Goldbaren auf eine Waage legen.

Zurück in Ghana werden die Goldbaren in einen Hubschrauber geladen, welcher in Minute 00:04:28 in einer Totale sichtbar ist und abhebt. Es folgt ein Schauplatzwechsel in die Schweiz, der durch eine Überblendung gekennzeichnet ist. Neben dem Flugzeug der *SWISS Airline*, das zur Landung ansetzt (00:04:41), betitelt auch das Insert *Balerna/Schweiz* (00:04:55) den neuen Handlungsort. Verschiedene Einstellungen in der

Goldraffinerie zeigen, wie das Gold, welches in Ghana abgebaut wurde, verflüssigt und schließlich in Formen gegossen wird. Die letzte Einstellung des Prologs ist ab Minute 00:05:37 sichtbar. Gezeigt wird eine Großaufnahme in der Vogelperspektive von fertigen gegossenen Goldstücken. Ein Schwenk aus der Hand über die Goldstücke zeigt die Endergebnisse. „3% für Afrika, 97% für den Westen“ - so ist die Verteilung des Goldes, was zur Erklärung für die RezipientInnen eingeblendet wird. Es folgt eine Abblende und ein Schwarzbild.

6.2.2.2 Asien

Das mit seinen fast 21 Minuten längste Kapitel beginnt (00:05:57) mit verschiedenen Großaufnahmen und halbnahen Einstellungen des ersten sozialen Akteurs Mark Mobius, der im Fitnesscenter trainiert. Über eine Minute lang weiß der/die RezipientIn nicht, wo die Geschichte gerade spielt und um welche Person es sich handelt. Die erste Einstellung außerhalb des Fitnesscenters ist eine Großaufnahme des kahlköpfigen Mannes, per Handkamera gedreht. Sein Kopf und seine Schultern sind sichtbar, während er in einem Auto auf der Rückbank sitzt und telefoniert. Den Hintergrund, der durch das Autofenster sichtbar ist, ziert eine Skyline. Das Insert, welches in Minute 00:06:51 eingeblendet wird, verrät den Schauplatz Singapur. Ab Minute 00:08:14 stellt er sich aus dem Off vor, während er weiter im Auto aus dem Fenster blickt und telefoniert. Es folgen Einstellungen in seinem Büro, wo er Datenblätter aussortiert.

Auf Mark Mobius, der sich den RezipientInnen als Fondmanager eines Emerging Markets vorstellt (siehe Kap. 6.2.3), folgt der Sprung ins Entwicklungsland Indien, in die Stadt Chennai (00:10:29ff). Stimmungsbilder der von Armut geprägten Realität führen in den Schauplatz ein: Menschen schlafen auf der Straße (00:10:37ff) sowie auf den Stränden (00:11:12ff). Die Morgendämmerung bricht ein, der Arbeitstag beginnt. In Minute 00:12:47 wird Mirko Kovats, Vorstandschef der Firma A-Tec zum ersten Mal in einer Großaufnahme für die ZuseherInnen sichtbar. Er fährt mit dem Auto durch die Straßen von Chennai und erklärt, warum er seine Firma nach Indien verlegt hat. Parallel dazu wird auch eine weitere Protagonistin vorgestellt: Die Inderin K. Sujatha Raaju blickt auf den verdreckten Fluss (00:14:18ff), während sie sich aus dem Off vorstellt. Sie erzählt von der Armut in den Slums, von der Ausbeutung heimischer ArbeiterInnen

durch internationale Konzerne, die sich in Indien angesiedelt haben. Während ihrer Erzählung wird sie von der Kamera beim Spaziergang durch einen Slum begleitet.

Arm und Reich, ArbeitnehmerInnen und ArbeitgeberInnen, Ausbeutung und Einnahmen werden im Kapitel *Asien* parallel montiert. Auch der indische Junge Raj Kalaiselvan stellt sich aus dem Off vor, während er auf den Slumdächern von Chennai einen Drachen steigen lässt (00:23:48ff). Das Kapitel *Asien* endet mit Stimmungsbildern von Chennai bei Nacht. Eine Supertotale zeigt den verdreckten Fluss, der durch Chennai fließt. (00:26:40ff).

6.2.2.3 Neoliberalismus

Es folgt ein Schwarzbild mit der Titeleinblendung des Leitsatzes „*Von langer Hand geplant*“ (00:26:53). Das Kapitel *Neoliberalismus* beginnt in der Schweiz und endet in London. Der Journalist und Autor Gerhard Schwarz begleitet das Kamerateam im Zug vom Genfer See auf den Mont Pèlerin, wo nach dem Zweiten Weltkrieg die *Mont Pèlerin-Society* gegründet wurde. In einem Nobelhotel erklärt Schwarz diesen Verbund, dessen MitgliederInnen die Verteidigung und Förderung von Freiheit, Rechtsstaatlichkeit, Privateigentum und Wettbewerb zum Ziel hat.

Es folgt der Schauplatzwechsel nach London. Die erste Einstellung ist eine Totale von der oberen Hälfte des *Swiss Re Tower* in London (00:30:00ff), das 180 Meter hohe Bürogebäude der schweizerischen Versicherungsfirma *Swiss Re*. Der Entwicklungsökonom John Christensen führt durch das Finanzzentrum von London. Er erzählt auf der Rückbank eines Taxis wie London zum wichtigsten Finanzzentrum wurde. Zuerst ist er nur in einem Close-Up (00:30:06ff) sichtbar, dann in einer Nahaufnahme. Während er erzählt, fährt das Auto das gesamte Viertel ab, welches im Hintergrund aus dem Autofenster deutlich erkennbar ist. In Minute 00:31:40 wird ganz aus dem Fenster gefilmt, Christensen ist aus dem Off wahrnehmbar. Er erörtert unter anderem den *Washington Consensus*, welcher wirtschaftspolitische Maßnahmen einer Regierung durchführen soll.

Dazu zählen unter anderem die Förderung der Exportwirtschaft, die Privatisierung von öffentlichen Betrieben und der Abbau von staatlichen Subventionen. Dieses Konzept wird von IWF und Weltbank propagiert und gefördert. (Dohmen 2008, S. 213)

Im Close-Up ist sein Gesicht von der Seite sichtbar, als Christensen den Neoliberalismus benennt (00:33:17ff). Darauf folgt eine Abblende (00:33:22). Die gesamten Einstellungen im Auto wurden mit einer Handkamera gedreht.

6.2.2.4 Afrika

Mit dem Titel *Steigende Guthaben – Steigende Schulden* beginnt das vierte Kapitel. Die erste Einstellung zeigt in einer Supertotale (00:33:38) den rötlichen Himmel in der Dämmerung. Auch die darauffolgende Einstellung zeigt den Himmel in Aufsicht und Supertotale. Die Supertotale von der Wüste sowie das Insert *Burkina Faso* verdeutlicht den Schauplatzwechsel nach Afrika (00:33:47). Diese Landschaftseinstellungen sind nur einige von wenigen schönen Motive in diesem Kapitel. Mit der Handkamera werden Einstellungen von der Arbeit auf einer Baumwollplantage gezeigt. Die Familien schuften in zerlumpte Kleidern bei unglaublicher Hitze für einen Hungerlohn. Auch die Weiterverarbeitung der Baumwolle wird gezeigt. Francis Kologo, Produktionsleiter der Baumwollfirma *Sofitext*, schildert, dass Burkina Faso jährlich mindestens 80 Milliarden CFA (122 Millionen Euro) durch den Baumwollanbau einnehmen könnte, wenn die USA die Baumwolle nicht subventionieren und sie somit unendliche Schulden machen würden (00:39:11ff).

Ab Minute 00:42:13 ist eine Frau sichtbar, welche die Steine und Erde mit einem Besen kehrt, um in der Folge den Kiesel auszusieben und zu verkaufen.

Eine Totale führt in die Arbeit in einem Steinbruch in Afrika ein (00:43:52ff). Männer, Frauen und Kinder arbeiten dort für circa 50 Cent am Tag, wie der Agronom Yves Delisle aus dem Off erzählt. In einer Halbtotale sehen die RezipientInnen ein kleines Mädchen Steine zusammensammeln (00:46:21ff), die sie danach in einem Behälter auf den Kopf zu den anderen bringt. Von Aasgeiern (00:47:23) in der Froschperspektive wieder zurück in die Schweiz, wo das Kapitel *Afrika* endet. Idyllische Stimmungsbilder (00:48:48ff) führen die RezipientInnen wieder auf den Mont Pèlerin, wo Gerhard Schwarz, der in einer Großaufnahme sichtbar ist (00:49:13), über Eintrittspreise für Ausländern spricht. Abschließend sieht man in einer halbnahen Einstellung einen anonymen Mann 15 Sekunden lang Goldbaren in der Goldraffinerie zählen (00:49:53ff). Mit der Abblende endet das Kapitel.

6.2.2.5 Privatisierung

Die Enteignung der Gemeinschaften – so heißt das fünfte Kapitel, welches sich kritisch mit der Privatisierung auseinandersetzt und die Schauplätze Wien und Berlin parallel montiert hat. Die ersten Bilder zeigen verschiedene Einstellungen von öffentlichen Straßenbahnen der Stadt Wien. Aus dem Off erzählt eine anonyme Männerstimme über die Funktion der Privatisierung. Ab Minute 00:51:07 ist dieser Mann auch sichtbar, im Close-Up in der Straßenbahn. Während Werner Rügemer selbst mit der Straßenbahn durch Wien fährt, erzählt er den RezipientInnen, dass auch die Wiener Linien privatisiert wurden und einem amerikanischen Investor gehören.

Schauplatzwechsel nach Berlin: Die Kuppel des Reichstags ist in einer Großaufnahme sichtbar (00:52:31), während aus dem Off erzählt wird, welche negativen Folgen die Privatisierung mit sich bringt. In Minute 00:52:52 wird der Mann, der spricht, von hinten in einer Nahaufnahme sichtbar. Er spaziert im Inneren des Berliner Reichstags den Weg zur Kuppel hoch, während er weiter erzählt. In der folgenden Einstellung (00:53:07ff) ist sein Gesicht in einer Großaufnahme zu sehen. Es handelt sich um Hermann Scheer, einem deutschen Publizisten und Autor, welcher die Privatisierung als Enteignung von Gemeinschaftsgütern des Staates definiert, als *Beraubung der Gemeinschaft* (00:53:29). Die Gemeinschaft wird Scheer zufolge von einem Privaten beraubt, der durch die Privatisierung Profit macht. Nach dem Schnitt in Minute 00:53:43 wird eine Großaufnahme einer fahrenden Straßenbahn in Wien in der Froschperspektive gezeigt. Eine weitere Großaufnahme in der Aufsicht folgt. Beide Protagonisten dieses Kapitels kommen nochmals zu Wort, bis das Interview von Scheer in einer Abblende endet (00:55:31).

6.2.2.6 USA

Das sechste Kapitel ist mit dem Leitsatz *Im Namen der Freiheit* tituiert (00:55:33) und beginnt mit einer Halbtotale eines Obdachlosen, der auf einer Parkbank in Washington schläft (00:55:45), wie ein Insert verrät. Auch in diesem Kapitel werden Arme und Reiche gegenübergestellt. Ein Betreuer führt durch ein Obdachlosenheim, in welchem die BewohnerInnen unter normalen Bedingungen leben, ja sogar Sport betreiben. Ein

Obdachloser erklärt aus dem Off, dass diese soziale Einrichtung durch Spenden von „normalen“ Bürgern erhalten wird (00:58:17ff). Er führt die ZuseherInnen zur Weltbank, die ihren Sitz in Washington hat, jedoch ihre Einrichtung nicht unterstützt. Auf den Weg dorthin, wird in einer Totalen die Situation in einem Park sichtbar, wo sich auch viele Obdachlose aufhalten (00:58:24ff). Das Auto fährt an der Weltbank vorbei, der/die ZuseherIn bekommt sie während der Fahrt aus dem Auto in einer Halbtotale zu sehen (00:59:08). Die darauffolgende Einstellung zeigt Obdachlose, welche auf der Straße mit Essen und Trinken versorgt werden (00:59:17ff).

Schauplatzwechsel nach West Palm Beach in Florida. Die erste Einstellung zeigt Strand und Meer in einer Totale (00:59:48). Der ehemalige *Economic Hitman* John Perkins stellt sich vor, wobei er von hinten in einer Nahaufnahme sichtbar ist (01:00:00ff). Die Kamera folgt ihm fast zwei Minuten lang durch einen Wald, während er aus dem Off von seiner Arbeit als Wirtschaftskiller erzählt. Dabei hat er für internationale Industrien in Entwicklungsländern Kredite bei der Weltbank aufgenommen. Doch nicht die Firmen mussten diese Schulden zurückzahlen, sondern das Land selbst. Erst in Minute 01:01:52 ist Perkins in einer Großaufnahme bei einem Interview zu sehen. Er beteuert, dass die Arbeit der Wirtschaftskiller verboten werden soll. Es folgt eine Halbtotale von der Weltbank, die unzählige ungeprüfte Kredite im Jahr ausstellt und in Minute 01:06:33 abgeblendet wird.

Ein weiterer Leitsatz dominiert dieses Kapitel: *Steigende Gewinne – Sinkende Löhne*. Nach dem Schwarzbild folgt eine Halbtotale des *Money Maker* Studios in Wien (01:06:40), welches in weiteren Einstellungen für die Aufzeichnung der Sendung vorbereitet wird. Es folgt eine Szene, in welcher Anton Schneider, ein Managing Director eines Privat-Equity-Fonds, über seine Arbeit der Kapitalmaximierung berichtet (01:08:52ff).

6.2.2.7 Spanien

Das Kapitel mit dem Leitsatz *Gewinne für wenige – Verluste für alle* beginnt mit einer Halbtotale einer notdürftig eingerichteten Küche eines anonymen dunkelhäutigen Mannes (01:11:19). Die Person zieht sich an und verlässt in einer Totale das Haus in Minute 01:11:46, zeitgleich mit der Einblendung des Inserts *Almeria/Spanien*. Es folgen

nächtliche Stimmungsbilder der Umgebung bis hin zu Supertotale in der Morgendämmerung. Eine Totale zeigt ein leeres, modernes Haus, welches noch nicht fertig gebaut ist (01:12:12). Auf diese Einstellung folgt eine weitere Totale im Inneren des Hauses, welches noch keine Böden und nur teilweise eingebaute Fenster hat (01:12:16). Antonio Baena Perez, der Sprecher der Baufirma *Azata del Sol* stellt sich und das Hotelprojekt vor. Das Hotel, welches an der Küste gebaut wird, ist in Minute 01:13:17 in einer Supertotale sichtbar. Noch sechs weitere dieser Hotels sowie unzählige Wohnungen sollen erbaut werden, erzählt Perez. Diese Hotels sowie unzählige weitere Wohn- und Hotelblöcke an der Costa del Sol stehen fast zur Gänze leer. Sie wurden von ausländischen Investoren als Wertanlagen konzipiert, da sie von den niedrigen Zinsen in Spanien angelockt wurden. Die Folge war eine überdurchschnittliche Verstädterung an der Küste, die sich aber in der sogenannten *Spanischen Immobilienblase* äußerte. Viele Supertotale und Totale zeigen das Gebiet von der Luft aus. Weiträumige, unbenutzte Wohnanlagen mit Golfplätze sind sichtbar (01:20:20ff). Durch die Golfplätze steigen die Immobilienwerte, ein „normaler“ Spanier kann sich eine solche Wohnung nicht leisten.

Die Folgen für die gesamtwirtschaftliche Situation Spaniens sind schwer. Die spanische Wirtschaft, die im vergangenen Jahrzehnt im Schnitt um 3,8 Prozent jährlich gewachsen war, ist nach dem Platzen der Immobilienblase in Schieflage geraten. Von April bis Juni 2008 legte die Wirtschaftsleistung nur noch 0,1 Prozent zu – das war so schwach wie seit 15 Jahren nicht mehr. Auch die Nachfrage nach anderen Gütern wie etwa neuen PKW sinkt. Vor allem die Bauwirtschaft, die vor Beginn der Krise noch bis zu ein Fünftel der gesamten Wirtschaftsleistung ausmachte, steckt in Schwierigkeiten. (APA; URL 13)

Stimmungsbilder von leeren Rohbauhäuser und stillgelegten Baustellen lassen diese Anlagen wie eine Geisterstadt erscheinen (01:21:53). Perez erklärt, dass der Bau des Hotels, welches am Anfang des Kapitels gezeigt wurde, derzeit gestoppt ist, da die Baufirma von Naturschützern angezeigt wurde. Letzte totale Einstellungen von der heruntergekommenen, leeren Baustelle werden gezeigt (01:23:08ff), bis schließlich der gesamte Hotelkomplex in einer Supertotale in Aufsicht zu sehen ist (01:23:43). Zur Information wird ein Insert eingeblendet:

Das Hotel El Algarrobico soll abgerissen werden, da es illegal errichtet wurde. Der Bauträger Azata del Sol soll mit 100 Millionen Euro aus Steuermitteln belohnt werden.

Die Kosten für den Abriss sollen ebenfalls aus Steuergeldern bezahlt werden. Die behördlichen Verfahren zu all diesen Punkten sind aber noch nicht abgeschlossen. (01:23:45)

Schauplatzwechsel zurück in die notdürftig eingerichtete Küche des schwarzen Mannes. Die Stimme aus dem Off erklärt, dass es sich dabei um Arbeiter aus Afrika und Südamerika handelt, welche bei Baufirmen in Spanien zu niedrigen Löhnen beschäftigt werden. Eine amerikanische Einstellung zeigt die enge Küche und einige Männer, welche darin gemeinsam im Stehen essen (01:24:35ff).

Der Schauplatz Spanien wird abgeschlossen mit einer Fahrt durch die Geisterstadt Almeria (01:25:33), welche dabei in einer Totale sichtbar ist. Während der Fahrt wird ein weiteres Insert eingeblendet:

Auswirkungen der spanischen Immobilienblase: 3 Millionen leerstehende Häuser. 800 neuentstandene Golfplätze, verbrauchen so viel Wasser wie 16 Millionen Menschen. Die spanische Zentralbank hat große Teile ihrer Gold- und Währungsreserven verkauft. Die Staatsverschuldung beträgt 106% des Bruttozialproduktes. Rasant steigende Arbeitslosigkeit. Mehr als die Hälfte der Immobilienbüros wurden geschlossen. (01:25:36ff)

Es folgt eine Abblende (01:26:01) und die nächste Einstellung zeigt wieder Anton Schneider in einer Großaufnahme, der in seinem Auto fährt. Er spricht darüber, warum niemand etwas gegen die Finanzsituation unternimmt und bekundet seine Ansichten. Im weiteren Verlauf kommt der Sprung zur österreichischen *Money Maker* – Show. In einer Halbtotale in Vogelperspektive wird der Kandidat von hinten gezeigt, wie er in der Geldmaschine versucht, möglichst viele Scheine einzustecken (01:28:20). Eine Halbtotale in der Aufsicht (01:28:22) sowie eine Halbnähe in der Normalsicht (01:28:29) folgen. Parallel dazu wird ein Interview Herman Scheer in Berlin gezeigt (01:28:54ff). Während eine Großaufnahme Hände von drei anonymen Personen zeigt, die nach der *Money Maker* - Show die übriggebliebenen Geldscheine vom Boden einsammeln (01:29:19), spricht Scheer aus dem Off, bis er nach einem harten Schnitt in einer Nahaufnahme sichtbar ist (01:29:26ff). Es folgt eine Abblende (01:29:43).

6.2.2.8 Steueroasen

Wie lange können wir uns die Reichen noch leisten? (01:29:44) Diese Frage wird zu Beginn des achten Kapitels gestellt. Es beginnt mit diversen Supertotalen von Wolken,

aufgenommen aus einem Flugzeug oder Hubschrauber (01:30:00). Auf dem Boden führt Terry Le Sueur, Stellvertretender Ministerpräsident und Finanzminister von Jersey, das Kamerateam durch das Regierungs- und Finanzviertel der britischen Insel Jersey (01:30:38ff). Er zeigt einige der verschiedenen, europäischen und amerikanischen Banken, die in Jersey eine Niederlassung haben (01:31:41ff).

In Minute 01:33:10 wird Terry Le Sueur von John Christensen abgelöst, der am Strand in einem Close-Up die verschiedenen Küsteninseln inklusive ihrer Steuerparadiese erklärt. In einer Nahaufnahme spricht er darüber, wie Jersey zu einem wichtigen Finanzzentrum wurde (01:34:10ff): durch ihre Treuhandfirmen. Die Erklärung, dass auch unzählige Menschen ihr Geld in Jersey anlegen, um in ihrem eigenen Land den Steuern zu entgehen, wird mit Stimmungsbildern der Küste Jerseys verschönert.

In Minute 01:37:44 folgt der Sprung in die Schweiz: Die Großaufnahme zeigt den Druck der *Neuen Züricher Zeitung*. Es folgt eine weitere Großaufnahme in der Aufsicht. Nach einem Schnitt ist Gerhard Schwarz wieder in einer Nahaufnahme zu sehen, welcher im Zug die *Neue Züricher Zeitung* liest (01:38:10ff). Aus dem Off spricht er über die Wichtigkeit des Schutzes der Privatsphäre und, dass in der Schweiz Steuerhinterziehung noch kein Grund ist, diese Privatsphäre aufzuheben. Doch wenn Ausländer ihre Gelder in der Schweiz deponieren wollen, wird diese Privatsphäre beim geringsten Verdacht aufgehoben, erzählt er weiter aus dem Off, während er in einer Detailaufnahme gezeigt (01:38:55ff) wird. Das Kapitel *Steuerparadiese* endet in Jersey, wo Christensen aus dem Off über seine ehemalige Arbeit als Wirtschaftsberater in Jersey erzählt. Die letzten Einstellungen zeigen verschiedene Supertotale aus dem Flugzeug (01:41:11ff). Das Kapitel schließt mit einer Abblende (01:41:58).

6.2.2.9 Epilog

Der dreiminütige *Epilog* beginnt mit einer Totalen des Deutschen Reichstags in der Aufsicht (01:42:00). Hermann Scheer ist bereits aus dem Off wahrnehmbar, als er über den Einhalt der Menschenrechte spricht, die eine Umverteilung der Gerechtigkeit und der Gesellschaft fordern. Dabei ist in einer Aufsicht der Adler im Reichstag in einer Totale sichtbar, während daneben Arbeiter die Kuppel putzen (01:42:30ff). Ab Minute 01:42:39 ist Scheer in einer Nahaufnahme zu sehen, als er von den möglichen Folgen

der Realität spricht. In einer Detailaufnahme wird über ein Mahnmal im Reichstag geschwenkt, das Grüße von russischen Soldaten zeigt, die nach dem Zweiten Weltkrieg auf die Wand geschrieben wurden (01:44:17ff). Scheer erklärt das Mahnmal aus dem Off, während er die Grüße in einer Nahaufnahme betrachtet (01:44:28ff). Er deutet das geschichtliche Dokument folgendermaßen:

... als Mahnmal dafür, dass wir ohne völlig neue Lösung der Verteilungsfrage und (...) Umweltfrage hin zu erneuerbaren Ressourcen weg von den erschöpflichen Ressourcen, die nicht für alle reichen... Wenn wir das nicht machen, dann kommen Dinge, wie sie hier ihr Ende gefunden haben im Zweiten Weltkrieg, in irgendwelchen Formen immer wieder. (01:44:25ff)

Die letzte Einstellung ist eine Totale, welche den Gang im Reichstag zeigt, wo sich diese Wand befindet (01:45:00ff). Es folgt der Abspann.

6.2.3 ProtagonistInnen

Im gesamten Dokumentarfilm spielen 20 soziale AkteurInnen eine wesentliche Rolle für den Plot. Im Folgenden sind sie chronologisch gereiht.

- **Mark Mobius** ist Emerging Markets Fondsmanager und Managing Director der *Templeton Asset Management Ltd.* in Singapur. Er gilt

als der "Indiana Jones" der Fondsszene. Mobius betreut die Emerging Markets (wachsende Märkte) mit einem Volumen von 12 Milliarden Dollar und ist damit sehr erfolgreich. Mit der Strategie: Das Geld in arme Länder pumpen, um am Ende, egal wie die Wirtschaft dort steht, noch mehr rauszupumpen, hat er auch in Deutschland mit seinem Templeton GSF (Global Strategy Funds) Emerging Markets Erfolg. (URL 14)

- **Mirko Kovats** ist österreichischer Industrieller sowie Gründer und Vorstandschef der Firma *A-Tec*, die unter anderem in Indien stationiert ist. Kovats ist von der Situation begeistert, dass die Inder für weniger Geld als die Österreicher arbeiten. Er zählt zu den fünfzehn reichsten Menschen Österreichs. (vgl. ebenda)
- **K. Sujatha Raaju** ist Inderin und hat ihr Wirtschaftsstudium an der Universität Chennai abgeschlossen. Sie kennt die Situation der Ausbeutung ihrer

Landsmänner durch internationale Firmen, die dadurch Gewinne erzielen, während in den meisten Fällen dem Land die Schulden bleiben.

- **Raj Kalaiselvan** ist ein Junge, der in einem der Slums in Chennai wohnt. Auch er hat die soziale Realität bereits erkannt und möchte deswegen Anwalt werden, um die Korruption zu bekämpfen.
- **Gerhard Schwarz** ist ein schweizerischer Journalist und Autor und zudem noch Wirtschaftsressortleiter der *Neuen Züricher Zeitung*.
- **John Christensen** ist Entwicklungsökonom und ehemaliger Wirtschaftsberater der Regierung in Jersey, wo er auch aufgewachsen ist. Heute arbeitet er als Direktor des internationalen Sekretariat *Tax Justice Network*.
- **Yves Delisle** wird als afrikanischer Agronom vorgestellt.
- **Karafahan Tani** arbeitet in Burkina Faso als Baumwollbäuerin für einen Hungerlohn, während **Animata Kompaore** den Boden fegt und die Kieselsteine einsammelt, welche sie dann für ein Essen verkauft.
- **Francis Kologo** ist Manager der Baumwollfirma *Sofitex* in Burkina Faso.
- **George Belton** ist Obdachloser aus dem *CCNV*, einem Obdachlosenheim in Washington D.C.. Er arbeitet dort auch mit.
- **John Perkins** ist ehemaliger *Economic Hitman* und Buchautor aus Amerika.
- **Werner Rügemer** arbeitet als Lehrbeauftragter an der Universität Köln, der sich unter anderem auf die Finanzsituation und Privatisierung fokussiert hat.
- **Hermann Scheer** ist Mitglied des Deutschen Bundestags, sowie Publizist und Autor.
- **Anton Schneider** arbeitet als Managing Director eines Privat-Equity-Fonds.
- **Antonio Baena Perez** ist Sprecher der Baufirma *Azata del Sol* in Almeria in Spanien.
- **Miguel Angel Torres** beobachtet als Vermessungsbeamter seit 18 Jahren die Entwicklung des Bauprozesses an der Costa del Sol.
- **Ramón Fernández Durán** ist Buchautor sowie Professor für Städtebau an der Universität Carlos III in Madrid.
- **Laureano Ruiz Liaño** ist Immobilienverkäufer bei der internationalen Immobilienagentur *Polarisworld*.
- **Terry Le Sueur** arbeitet als Stellvertretender Ministerpräsident und

Finanzminister von Jersey.

6.2.4 Interviews

Da im Film kein(e) HauptsprecherIn eingesetzt wird, gibt es viele Interviews mit den sozialen AkteurInnen. Oftmals stellen sie sich aus dem Off vor und werden schließlich sichtbar, wenn sie über ihre Ansichten und ihr Wissen über die jeweiligen Themen sprechen. Erwin Wagenhofer, der die Fragen stellt, ist nie hörbar, es gibt also keinen Dialog zwischen den Gesprächspartnern. Diese Tatsache lässt die Interviews als Erzählungen wirken. Es gibt mehr Interviewsituationen, wo der/die Interviewte gerade eine Beschäftigung ausführt, sei es durch einen Slum spazieren (00:23:19ff) oder Baumwolle pflücken (00:36:32). Manche Interviews erfolgen auch während diverser Fahrten, so beispielsweise jenes mit Anton Schneider, der während seiner On-Screen Erzählung mit dem Auto fährt (01:09:58ff), oder jenes, mit dem Agronom Yves Delisle (00:43:33ff). Es gibt auch viele direkte Adressierungen, da die sozialen AkteurInnen häufig in die Kamera blicken, wie Mark Mobius (00:08:51) oder John Perkins (01:01:51ff).



Abb. 8:
Mark Mobius bei direkter Adressierung
(00:08:43)

6.2.5 Ton/Sounddesign

Von der ersten bis zur letzten Einstellung ist ein atmosphärischer Ton vorherrschend: So sind beispielsweise zu Beginn die Geräusche der Geldmaschine synchron wahrnehmbar. Es gibt jedoch auch Geräuschkulissen, welche in die nächste Einstellung weitergezogen

werden und somit weder diegetisch noch synchron sind. Ein Beispiel hierfür wäre die nächtliche Fahrt durch die Geisterstadt Almeria (01:25:33ff), in welcher noch die Geräusche des Fußballspiels sowie die afrikanischen Arbeiter der vorigen Einstellung hörbar sind.

In *Let's make MONEY* gibt es keinen/keine HauptsprecherIn aus dem Off, sondern 20 ProtagonistInnen, welche in diversen Situationen On-Screen, aber auch Off-Screen ihren Erfahrungen und Wissen berichten. Bei denjenigen sozialen AkteurInnen, welche eine andere Sprache sprechen, werden deutsche Untertitel eingeblendet.

Zusätzliches Sounddesign wurde sehr spärlich verwendet: Im Flugzeug Richtung Jersey wurden beispielsweise wenige Einstellungen mit einer langsamen, instrumentalen Musik unterlegt (01:29:58ff). Diese Musik erklingt wieder, als die Insel Jersey wieder verlassen wird, ebenfalls im Flugzeug (01:41:11ff).

6.2.6 Kameraführung/Bildgestaltung

Im Film *Let's make MONEY* gibt es insgesamt 482 Kameraeinstellungen, von denen knapp die Hälfte per Handkamera gefilmt wurde. Wie die folgende Tabelle zeigt, werden Großaufnahmen am häufigsten, amerikanische Einstellungen am wenigsten verwendet:

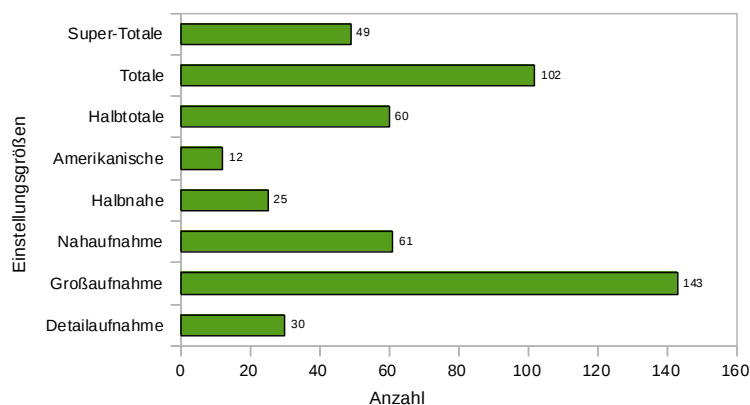
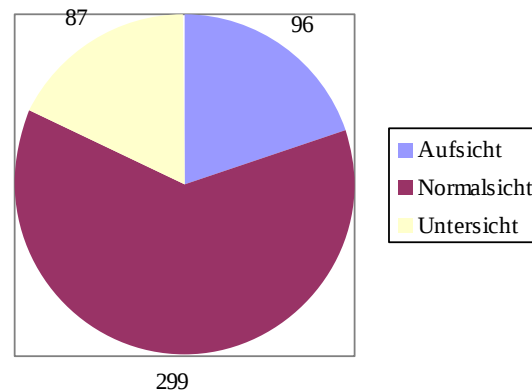


Abb. 9:
Anzahl der jeweiligen
Einstellungen in
Let's make MONEY

Auch Normalsicht, die Frosch- und die Vogelperspektive werden nicht ausgleichend oft verwendet: Es dominiert die Normalsicht. Von 482 Einstellungen sind mehr als die Hälfte Straight – On gefilmt worden.

Abb. 10:
Vergleich der Perspektiven
in *Let's make MONEY*



Obwohl viele Einstellungen per Handkamera aufgenommen wurden, gibt es wenige Kamerabewegungen. Es gibt keinen Zoom, aber auch nur wenige Schwenks. Ein Beispiel für einen Schwenk wäre die Bewegung über die Goldbaren, die per Hand und in der Aufsicht aufgenommen wurde (00:05:37ff). Oftmals werden auch Personen, die im Arbeitsfluss sind oder jene, welche die RezipientInnen an einen Ort führen, von der Kamera beobachtet und verfolgt, wodurch auch ein Einstellungs- sowie Perspektivenwechsel erfolgen kann. Ein Beispiel hierfür wäre die Inderin K. Sujatha Raaju, die von der Kamera bei der Führung durch ihren Slum in Chennai verfolgt wird. Dabei wird die Großaufnahme oftmals zur Nahaufnahme oder zu einer *Over-The-Shoulder* Einstellung (00:23:00ff). Bei einer *Over-The-Shoulder* Einstellungen wird direkt über die Schulter der Person gefilmt, wodurch das Umfeld gut wahrnehmbar ist.

Es gibt viele Kamerafahrten, jedoch sind alle entweder aus dem Auto oder auch vom Zug aus aufgenommen. Ein Beispiel für eine Fahrt wäre das Interview mit John Christensen in einem Londoner Taxi (00:30:00ff). Obwohl Christensen in dieser Szene dominiert, ist auch der Hintergrund von Bedeutung: Das Finanzzentrum Londons wird abgefahren und ist wahrnehmbar. Es gibt auch eine Totale während der Fahrt, wo nur aus dem Fenster gefilmt wird (00:31:41ff). Die Fahrt in Burkina Faso ist auch interessant: Wagenhofer ist mit der Kamera auf der Rückbank platziert und filmt aus der Frontscheibe des fahrenden Autos, wodurch die Umgebung in einer Totalen wahrnehmbar ist (00:43:15ff). Er streift bei dieser Einstellung auch Yves Delisle's Schulter, weshalb sie auch als ein *Over-The-Shoulder* Einstellung bezeichnet werden kann.

Ein Schlüsselergebnis ist, dass die Kamera sehr dokumentarisch eingesetzt wird. Da oftmals kein Stativ verwendet wurde, ist darauf zu schließen, dass manche Szenen

spontan aufgenommen wurden. Viele Szenen haben auch einen Reportage-Charakter, beispielsweise jene im Steinbruch in Afrika.

6.2.7 Montage

Die Einstellungen werden vorwiegend durch harte Schnitte aneinander montiert. Vor den Leitsätzen, beziehungsweise bei einigen Schauplatzwechseln werden Abblenden verwendet. Auch einige Überblendungen werden eingesetzt, vor allem bei aufeinander folgenden Stimmungsbildern. Eine räumliche Beziehung innerhalb einer Szene ist nicht immer gegeben, jedoch eine zeitliche. Die Ortswechsel innerhalb einer Szene werden häufig nicht gekennzeichnet.

6.2.8 Licht- und Farbgestaltung

Das Material wurde fast ausschließlich ohne künstliches Licht aufgezeichnet, weshalb die Farben sehr natürlich wirken. Alle Außenaufnahmen, sogar die Nachtaufnahmen im indischen Slum sowie die Interviews im Freien wurden nur mit Hilfe des natürlichen und bereits vorhandenen künstlichen Lichts gefilmt. Die Interviews in den jeweiligen Büros der sozialen AkteurInnen wurden ausgeleuchtet, da keine Schatten in den Gesichtern wahrnehmbar sind. Das Interview mit Mark Mobuis (00:08:51ff) wurde ausgeleuchtet, ebenso das Interview mit Gerhard Schwarz (00:29:21ff) am Mont Pèlerin, mit Francis Kologo (00:42:08ff), mit Hermann Scheer in Berlin (00:54:42ff), mit John Perkins (01:01:51ff), und mit Terry Le Sueur (01:32:28ff).

Alle statischen Interviews wurden durch das Einsetzen von künstlichem Licht perfekt in Szene gesetzt, während sich das Kamerateam bei den anderen Szenen dem natürlichen Licht sowie der bereits vorhandenen Lichtquellen bedient hat.

6.3 *Plastic Planet*

Bereits im Jahr 2003 begann der Regisseur Werner Boote mit den Recherchen zum globalen Thema Plastik. Die Dreharbeiten zu *Plastic Planet* dauerten vier Jahre, die

Postproduktion knapp ein Jahr. Das Endprodukt war ein Dokumentarfilm mit einer Laufzeit von 95 Minuten, in dem der Regisseur Werner Boote das Thema des Plastikzeitalters aufgearbeitet hat und aus biografischen Gründen die ZuseherInnen selbst durch den Film führt. Produziert wurde der Film durch die Wiener Produktionsfirma *Neue Sentimental Film Entertainment GmbH* in Koproduktion mit der Frankfurter Firma *Brandstorm Entertainment AG*. (vgl. URL 15)

Der Dokumentarfilm wird in Österreich durch das Unternehmen *THIMFILM* verliehen, in der Schweiz durch *Praesens Film* und in Deutschland durch *farbfilm verleih*. Seit dem Kinostart im Herbst 2009 haben in der gesamten EU 154.382 RezipientInnen den Film im Kino angeschaut (vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle; URL 16), darunter 110.174 heimische ZuseherInnen. Damit ist der Dokumentarfilm *Plastic Planet* unter den 20 erfolgreichsten österreichischen Filmen auf Platz 17 angesiedelt. (vgl. Österreichisches Filminstitut 2011; URL 5)

Boote hat mit seinem Werk auch den *Romy Film- und Fernsehpreis* als beste Kino-Dokumentation im Jahr 2010 bekommen sowie den *Preis Innovative Produktionsleistung (VAM)*. (vgl. Österreichisches Filminstitut 2011; URL 17)

6.3.1 Drehorte

Innerhalb von vier Jahren haben Werner Boote und sein Team in verschiedensten Ländern auf der ganzen Welt gedreht. Die Drehorte in Österreich waren die Firma Borealis (00:02:54ff), die OMV Raffinerie (00:17:40ff), ein Wiener Buchladen (00:23:33ff), der Dachstein Gletscher (00:33:12ff), die Wohnung von Werner Boote (01:22:30ff) sowie der Zentralfriedhof (01:29:55ff). Weitere Drehorte waren

- das Filmset von *Lawrence von Arabien* in der Wüste Sahara (00:08:57ff),
- Porto Marghera in Italien (00:14:06ff),
- ein Schönheitszentrum in Beverly Hills (00:19:13ff),
- Paonia in Colorado (00:28:24ff),
- eine Kunststoffverarbeitungsfabrik (00:23:50ff) und die *Recycling Company* (01:21:39ff) in Shanghai,
- eine Mülldeponie im indischen Kalkutta (00:35:01ff),

- am Fluss Lee in London (00:42:58ff),
- die *Island of Nature* in Japan (00:45:09ff),
- die *Universität Cincinnati* in Ohio (00:48:42ff),
- die *Washington State University* (00:50:24ff),
- das Plastinarium in Guben in Deutschland (00:55:22ff),
- in Kampala in Uganda (00:59:37ff),
- die Kunststoffmesse 2007 in Düsseldorf (01:09:02ff),
- der *Carrefour* Supermarkt (01:15:58ff) sowie das Europa Parlament (01:27:15ff) in Brüssel und
- das Unternehmen *Novamont* in Mailand (01:18:26ff).

6.3.2 Aufbau/Dramaturgie

Der Dokumentarfilm *Plastic Planet* weist keine Kapitel auf, dennoch kann eine Einleitung, ein Hauptteil und ein Schluss definiert werden.

Die ersten Einstellungen des Films sind zwei Supertotale, die mit einer Überblendung montiert sind. Die erste Supertotale zeigt Wälder in der Vogelperspektive, aus einem Hubschrauber aufgezeichnet (00:00:15ff). Bis zur Minute 00:00:31 sieht der/die RezipientIn einzig die Einstellung, ohne atmosphärischem Ton in heroischer Stille, bis Werner Boote aus dem Off zu erzählen beginnt. Die zweite Supertotale zeigt auch Wälder (00:00:35ff), während Boote feststellt, dass es fast keine unberührte Natur mehr gibt. Die ersten beiden Stimmungsbilder sind jeweils 20 Sekunden lang zu sehen. Es folgt ein harter Schnitt und eine Animationssequenz startet: Die Weltkugel explodiert, was auch akustisch wahrnehmbar ist. Unzählige Kunststoffprodukte schweben im Weltall, unterlegt mit elektronischen, nicht-diegetischen Klängen aus dem Off. Es folgt die Titeleinblendung *Plastic Planet*. 20 Sekunden lang schweben die Gegenstände durchs All, bis Werner Boote wieder aus dem Off spricht (00:01:16). Er klärt die ZuseherInnen über die Geschichte des Plastiks auf:

Früher einmal war die Erde ohne Plastik. Doch dann kam der große Auftritt des belgischen Chemikers Leo H. Bakeland. In den Jahren 1905 bis 1907 entwickelte er Bakelit, das erste vollsynthetische Produkt aus Erdöl. Seither schlägt der Fortschritt ein Rad um das andere. Nach der Steinzeit, der Bronze- und der Eisenzeit haben wir jetzt die Plastikzeit. Wir sind Kinder des Plastikzeitalters. (00:01:16ff)

Die Plastikgegenstände strudeln zurück zur Comic-Erde, wo sie weiter rundherum schweben. Die erste Animationssequenz endet. Es folgen Archivaufnahmen von Werner Bootes' Kindheit (00:02:13ff), welche die RezipientInnen über Bootes' Intension einen Film über Plastik zu drehen, aufklären. Das alte Filmmaterial ist blass, ein diegetisches Rattern eines alten Filmprojektors ist aus dem Off wahrnehmbar.

Im Hauptteil begibt sich Werner Boote auf die Spuren des Plastikstoffes. Durch ein Interview mit dem Chemiker Peter Lieberzeit (00:04:41) und durch einen Besuch in der OMV Raffinerie in Wien (00:17:40ff) versucht Boote zu recherchieren, aus welchen Stoffen sich Plastik zusammensetzt und welche davon sich toxisch verhalten. Um zu beweisen, dass Plastik ein allgegenwärtiges Problem darstellt und zudem umweltschädigend ist, reist er um den gesamten Erdball. Er filmt an abgeschiedenen, von Plastik verschmutzten Plätzen, wie beispielsweise am ehemaligen Filmset von *Lawrence von Arabien* (00:08:57ff) in der Wüste Sahara, an der Küste der *Island of Nature* in Japan (00:45:09ff), oder auf den Weiten des Pazifischen Ozean (00:38:49ff). Diverse ExpertInnen nehmen positiv, aber auch negativ zum Thema Plastik Stellung, es dominieren die negativen. Menschen, die vom Plastik leben, wie beispielsweise die indischen ArbeiterInnen der Mülldeponie in Kalkutta (00:35:01ff), werden gezeigt. Sie sortieren stundenlang am Tag in Müllbergen die Plastikgegenstände und -verpackungen aus und verkaufen sie weiter.

Im Schlussteil fasst Boote in einer Animation die verschiedenen Plastikstoffe und ihre Gefährlichkeit zusammen (01:15:02ff). Letzte Interviews ermöglichen den RezipientInnen einen Blick in die Zukunft des Plastikzeitalters, vor allem jenes mit dem Futurologen und Autor Ray Hammond (01:22:52ff). Der Film endet am Zentralfriedhof in Wien, wo Boote gemeinsam mit seiner Mutter am Grab seines Großvater steht, um die biografische Einbettung des Themas abzuschließen (01:29:55ff).

6.3.2.1 Subjektive Erzählung

Werner Boote fungiert nicht nur als Regisseur des Dokumentarfilms, er ist zudem auch der Hauptprotagonist. Da sein Großvater in den 60er Jahren Geschäftsführer der deutschen *Interplastik-Werke* war, begibt sich Boote auf die Spuren des Kunststoffes und führt die RezipientInnen in einer subjektive Erzählung durch die Thematik.

Aufgrund seiner biografische Intention ist Boote nicht nur auditiv als Voice-Over, sondern auch visuell als Person wahrnehmbar: Er führt Interviews, Recherchearbeit, konfrontiert ExpertInnen mit seinen Forschungsergebnissen, äußert seine Ängste und Gefühlswelt. Die Frage nach der Objektivität ist hier gerechtfertigt: Obwohl er auch positive Funktionen des Plastiks erwähnt, wertet er die Kunststoffindustrie als negativ. Er geht dabei didaktisch vor, ebenso wie sein amerikanischer Kollege Michael Moore. Er provoziert Menschen, die in der Plastikindustrie arbeiten, wie beispielsweise John Taylor, den Präsidenten von *Plastics Europe*, indem er bepackt mit seinen 700 Studien über die Schädlichkeit des Stoffes die Kunststoffmesse in Düsseldorf besucht und ihm damit konfrontiert (01:09:02ff). Boote polemisiert, indem er seine Forschungsergebnisse in einem japanischen Supermarkt mit einem Megafon verkündet (01:12:51ff) und auch Warnschilder, wie jene auf den Zigarettenschachteln, auf Plastikartikel klebt (01:25:53ff). Der Dokumentarfilm hat einen investigativen, aufklärenden Charakter. Vor allem die vier Schlüsselszenen (siehe Kap. 6.3.2.3) und die Comicsequenzen sollen die KonsumentInnen auf ihren Plastikverbrauch hinweisen.

6.3.2.2 Comic

Das Einsetzen von Comicsequenzen stellt nicht nur die Objektivität des Regisseurs in Frage, sondern auch die kritische Auseinandersetzung mit dem globalen Thema Plastik. Bereits nach zwei Einstellungen zu Beginn des Films, folgt der Vorspann und die Titelseinblendung in Form einer Animation. Die Weltkugel explodiert und unzählige, bunte Plastikartikel schweben durch das All (00:00:55ff). Werner Boote spricht die RezipientInnen direkt an: „(...) *Wir sind Kinder des Plastikzeitalters.*“ Boote setzt die Comicsequenz als Lehrfilm ein, um seine Ängste und Sorgen über das „*Plastikzeitalter*“ didaktisch visuell darzustellen. Was er nicht real abbilden kann, verdeutlicht er in einem Comic. Er wechselt dafür die Register und vermischt, der modernen Hybridkultur gemäß, das Genre des Dokumentarfilms mit dem des Comics. Die Plastikgegenstände strudeln zurück zur Erdkugel und schweben rund um den Erdball.

Der nächste Comiceinschub ist teil der Chronologie des Plots. Werner Boote ist zuvor in der OMV Raffinerie in Wien, wo er dem Publikum aus dem Off erzählt, er hätte sich die

Darstellung der Plastikerzeugung einfacher vorgestellt. Manfred Zahora, der Leiter der Qualitätskontrolle, füllt für Boote einige Liter Erdöl in einen Behälter. Der Protagonist riecht daran und taucht auch seine Finger in Erdöl, was in einer Detailaufnahme sichtbar ist (00:18:06ff). Aus dem Off erklärt Zahora, dass er damit Blutschädigungen riskiert, falls das Erdöl direkt mit seinem Blut in Verbindung geraten würde. Nach einer Halbtotale, in welcher Zahora und Boote mit dem Erdölbehälter sichtbar sind (00:18:15), folgt die Comicsequenz: Werner Boote spaziert als Comicfigur mit einer Erdkugel unter dem Arm auf die fiktive Kamera zu, bis vor ihm Erdöl aus dem Boden spritzt und seine Erdkugel verschmutzt. Er erzählt aus dem Off, dass rund vier Prozent des schwarzen Goldes für die Kunststoffindustrie verwendet werden. Daraufhin erklärt er die Entstehung von Plastik. Die Figur fasst direkt mit den Händen ins Erdöl, spaziert daraufhin weiter, bis sie schließlich auf einem Ölfleck ausrutscht und in eine Raffinerie fällt. Dort landet die Comicfigur in einem Erdölbecken. Er trifft in der Raffinerie auf böse Moleküle, die er als „*geheime Moleküle*“ bezeichnet und die sich nach einer chemischen Verbindung zu Polymerketten ordnen. Auf dieses Polymerketten fährt der Zeichentrick Werner Boote durch die Fabrik und ist somit hautnah bei der Herstellung von Plastikpellets dabei, die sehr einseitig dargestellt wird.

Abb. 11:
Boote als Comicfigur inmitten der
Plastikpellets und „Giftstoffe“
(00:19:00)



Die Angst steht der Comicfigur ins Gesicht geschrieben, da sie sich über die weiteren Produktionsabläufe nicht im Klaren ist. Werner Boote nennt auch die Zugabe von „*geheimen Zusatzstoffen*“, die dem/der KonsumentIn vorenthalten werden. Mystische Klänge verstärken die Undurchsichtigkeit der Plastikproduktion, was die Ironie der Sequenz unterstreicht. Wieder werden bunte Plastikgegenstände ins Weltall katapultiert (00:19:01ff), dieses Mal von einer Maschine. Der Zeichentrickprotagonist fliegt mit

einem Raumschiff aus Kunststoff rund um den Erdball und trifft auf ein weiteres Raumschiff, das von einer Frau gesteuert wird, was von Boote aus dem Off wertend kommentiert wird. Wieder wird das Erzählte im Comic infantilisiert. Die Comicsequenz endet nach dem Aufeinandertreffen der Astronautin und des Protagonisten, der wieder den Erdball unter seinen Armen hält (00:19:10ff) Durch das Voice-Over wird auf die nachfolgende Szene übergeleitet, die in Hollywood bei einem Schönheitschirurgen spielt (00:19:13ff).

Die dritte Animationssequenz startet in Minute 00:53:56, in Folge von ExpertInnengesprächen mit der Reproduktionsbiologin Patricia Hunt (00:51:05ff) und dem Zellbiologen Scott Belcher (00:49:05ff). Hunt erzählt Boote über ihre jahrelangen Forschungsergebnisse, die beweisen, dass Plastik bei Mehrfachverwendung Chemikalien freisetzt. Als Beispiel nennt sie explizite Baby- und Plastikflaschen, die nach mehreren Verwendungen zu verfallen beginnen. Der/Die KonsumentIn trinkt somit die abgesonderten Chemikalien mit, die für den Körper schädlich sind und den Hormonhaushalt stören können, was bis zu einem Zellsterben ausarten kann, wie der Zellbiologe Scott Belcher schildert.

Auf diese Erklärungen der negativen Folgen des Plastikkonsums werden die Ängste des Protagonisten polemisch in Form eines Comics dargestellt. Die Astronautin bietet dem Zeichentrickakteur, der immer noch den Erdball unter dem Arm hält, eine Plastikwasserflasche an. Er lehnt zuerst ab, doch nach einem kurzen Flirt nimmt er doch einen Schluck. Die Antikörper im Plastik werden freigesetzt und strömen durch das Wasser in Bootes Körper.

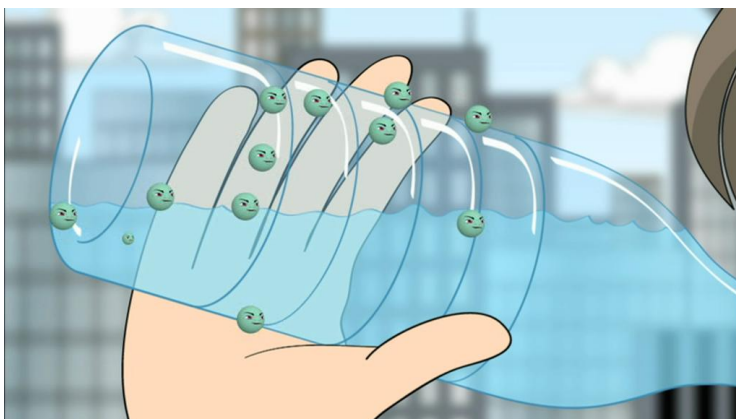


Abb. 12: Boote trinkt aus der Plastikflasche, die Chemikalien absondert (00:54:26)

Bei den giftgrünen, bösartig dargestellten Chemikalien, handelt es sich um Bisphenol A,

wie die RezipientInnen aus dem Off erfahren. „*Ich stelle mir vor, wie all diese Giftstoffe langsam in mein Blut rinnen.*“ (00:54:53ff) Diese Aussage wird visuell dargestellt, indem sich die Giftstoffe im Körper des Protagonisten zu einer hastigen und penetranten Synthesizer-Musik bewegen, was wiederum sehr einseitig dargestellt wird. Fast eineinhalb Minuten dauert die Comicsequenz, die ein beklemmendes Gefühl bei den RezipientInnen hervorrufen kann.

Im weiteren Verlauf des Dokumentarfilms nimmt die Verwendung des Comics keine polemisierende Form mehr ein. In Minute 01:15:02 werden wieder die Plastikgegenstände, die durch das All fliegen, eingeblendet. Darauf erscheinen eine Liste verschiedener Plastikstoffe und deren Schädlichkeitsgehalt, die Boote zusätzlich aus dem Off erklärt. Diese Form der Comicverwendung dient der Veranschaulichung diverser Kunststoffprodukte, die der/die KonsumentIn oftmals gar nicht unterscheiden können.

Ein Schlüsselergebnis ist, dass sich Werner Boote der Comicsequenzen bedient, um seine Ängste und Befürchtungen über Plastik darstellen zu können. Die negative Konnotation der Comicsequenzen soll in polemischen Charakter auch die RezipientInnen ansprechen und über die Schädlichkeit von Plastik aufklären, ja sogar überzeugen. Zusätzlich kommentiert Werner Boote die genannten Zeichentrickszenen ironisch, was wiederum die kritische Auseinandersetzung mit der Thematik in Frage stellt. Andererseits unterstützt ihn das infantile „gut/böse“ und „gesund/schädlich“ Schema, um RezipientInnen von seiner subjektiven Meinung überzeugen zu können.

6.3.2.3 Plastikhaushalte

Aus wie viel Plastik ein einfacher Haushalt besteht, zeigt Werner Boote in vier verschiedenen Szenen mit demselben Inhalt. Die erste Szene beginnt in Minute 00:12:39 und unterbricht das Interview mit dem Humangenetiker und Umweltmediziner Klaus Rhomberg. Eine österreichische Familie räumt im Zeitraffer alle Plastikgegenstände aus ihrem Einfamilienhaus in den Garten. Die Szene ist schnell geschnitten, im Rhythmus einer elektronischen Musik mit Synthesizer, die aus dem Off

hörbar ist. In vielen Detail- und Großaufnahmen werden die Gegenstände gezeigt, bis am Ende der knapp ein-minütigen Szene die Familie inmitten des Plastiks in ihrem Garten sitzt. Diese Einstellung wurde in einer Totalen in leichter Vogelperspektive aufgenommen. „*Ich hätte mir nicht gedacht, dass wir so viel Plastik im Haus haben.*“ Mit dieser Aussage der Frau endet die erste Szene, die den RezipientInnen verdeutlichen soll mit wie viel Plastik es das Individuum im Alltag zu tun hat.

Eine ähnliche Szene folgt in Minute 00:38:05: Im Rhythmus derselben elektronischen Musik, welche als Leitmotiv für diese Szenen betrachtet werden kann, räumt ein amerikanisches Paar in 20 Sekunden ihren Plastikhaushalt in den Garten. Auch diese Szene endet mit einer Totalen in leichter Vogelperspektive, die das Pärchen sitzend inmitten ihrer Plastikartikel zeigt.



Abb. 13: Amerikanisches Pärchen inmitten ihrer Plastikgegenstände
(00:37:55)

„*This is all the plastic shit that I found in my house.*“ (00:38:19ff), sagt der Mann am Schluss der Szene, was als negativ gewertet werden kann. Diese Szene dient als Sprung zwischen zwei Welten. Noch davor sehen die RezipientInnen ArbeiterInnen auf einer Mülldeponie in Indien. Nach dieser Szene zeigt die Amerikanerin Theo Colborn, wie viel Plastik aus dem Bauch von vier Baby-Albatrossen entfernt wurde, die tot an der Küste in den USA aufgefunden wurden.

Nachdem Werner Boote und sein Team ab Minute 00:58:10 ein Slum in Kalkutta erkunden, folgt ab Minute 00:59:07 das Aussortieren eines indischen Haushalts. Im Zeitraffer räumt eine indische Familie das Plastik aus ihrer Hütte, begleitet von dem

rhythmischen Leitmotiv aus dem Off. Einige Großaufnahmen von Plastikgegenständen unterbrechen den Zeitraffer. 30 Sekunden lang dauert die Szene, die mit der Erkenntnis des Familienvaters endet: „*Wir wollen dieses ganze Plastik nicht.*“ (00:59:33ff)

Auch die vierte und letzte Szene dieser Art findet in Asien statt: Ein japanisches Ehepaar will sich von ihrem Kunststoff verabschieden, ebenso wie in den vorigen Szenen wird es deswegen im Zeitraffer aus dem Haus getragen (01:08:12ff). Dass es sich dabei um ein japanisches Paar handelt, wird durch das erste Produkt verdeutlicht: eine Japanflagge aus Kunststoff. Diese Szene unterscheidet sich von den anderen drei insofern, da es nicht nur die Erkenntnis, wie viel Plastik es in einem Haushalt gibt, mit sich bringt, sondern auch einen Lösungsansatz bietet. Nachdem der Ehemann sein Unwissen über ihren Plastikhaushalt verkündet, spricht die Frau von dem Vorsatz einer Veränderung in der Zukunft: „*Auf jeden Fall versuchen wir verantwortungsbewusst zu leben und nur biologisch abbaubare Produkte zu kaufen. So möchte ich in der Zukunft leben.*“ (01:48:42ff)

Ein Schlüsselergebnis ist, dass alle vier Szenen nach denselben dramaturgischen Mitteln gestaltet wurden: Zeitraffer, viele Groß- und Detailaufnahmen sowie dieselbe Musik aus dem Off. In jeder Szene wenden sich die Betroffenen in die Kamera und adressieren somit die RezipientInnen direkt. Jede der Szenen endet in einer Totalen, die die Betroffenen vor ihrem Heim mit all ihren Kunststoffgegenständen zeigt. Diese genannten Szenen können als negativ gewertet werden, was die Objektivität Bootes' wieder in Frage stellt.

6.3.2.4 Plastikplanet

Ein wichtiges Requisit (*prop*; vgl. Bordwell 2008, S. 117) stellt die aufblasbare Plastikweltkugel dar, die Werner Boote in einem Buchladen in Wien kauft (00:23:33) und immer wieder im Film präsent ist. Bereits im Comic rückt die Plastikerde in den Vordergrund, die im realen Leben erforscht wird. Boote macht sich auf den Weg nach Shanghai, wo die Plastikweltkugel in einer Kunststoffverarbeitungsfabrik hergestellt wird (00:23:50ff). Doch die genaue Zusammensetzung des für den Film wichtigen Requisites wird ihm verschwiegen. Zurück in Österreich trifft Boote den

Umweltanalytiker Kurt Scheidl am Dachsteingletscher (00:33:12ff). Scheidl hat die chemische Zusammensetzung der Plastikweltkugel analysiert, weshalb sie in der Szene inmitten der realen Natur auch dabei ist. Scheidls Forschungsteam hat Schwermetalle und andere toxische Substanzen aus der in Shanghai produzierten Weltkugel herausgefiltert, die seiner Ansicht nach in dieser Form unzulässig sind. „*Das heißt der Planet ist ziemlich giftig?!*“ (00:34:26ff) Diese Frage stellt der Protagonist dem Umweltanalytiker, doch ironisch meint er damit nicht mehr nur den Plastikplaneten, sondern auch die reale Erde, was einige Supertotale mit Schwenks über den Dachsteingletscher unterstreichen (00:34:31ff). Wieder wertet Werner Boote die Welt als bereits vom Plastik verseucht.

Werner Boote verschenkt gegen Ende des Films die aufblasbare Plastikweltkugel der Vizepräsidentin der Europäischen Kommission, Margot Wallström (01:27:34ff).

Die Weltkugel dient also stetig zum Vorantreiben des Plots und ist zudem selbst Teil der Geschichte rund um das „*Plastikzeitalter*“.

6.3.3 Interviews

Der Film *Plastic Planet* besteht zu einem Großteil aus Interviews und Gesprächen mit ExpertInnen. Bei den meisten Gesprächssituationen ist Werner Boote auch sichtbar. Es gibt jedoch auch Interviews, in denen nur die Person wahrnehmbar ist, die befragt wird. Die Fragen sind hierbei jedoch nicht hörbar. Ein Beispiel dafür wäre das Interview mit Theo Colborn (00:28:48ff). Obwohl Boote nicht sichtbar ist, weiß der/die RezipientIn dennoch, dass er anwesend ist, da Colborn aus dem Bild blickt. Während der Gespräche sind die Personen nicht durchgängig sichtbar, es werden auch oftmals Schnittbilder eingefügt, weshalb sie auch Off-Screen sprechen.

Es dominieren die statischen Interviews, in denen sich die GesprächspartnerInnen nicht von der Stelle bewegen. Nur wenige werden aus der Aktion heraus geführt, wie beispielsweise jenes mit dem Verpackungsmanager Guido Brosius, das im Supermarkt stattfindet (01:16:09ff).

6.3.4 Ton/Sounddesign

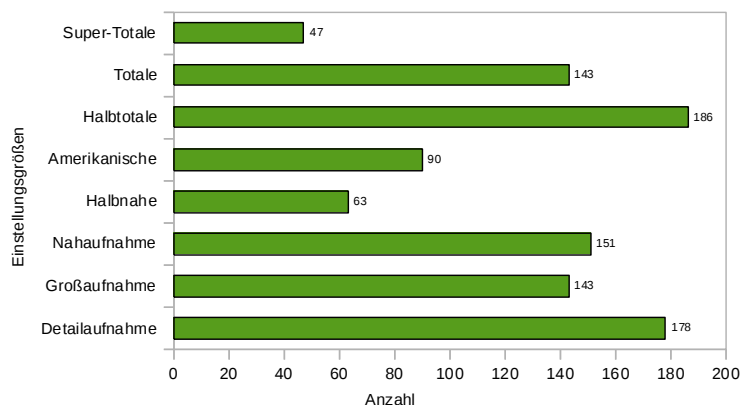
Von einer heroischen, jedoch klangvollen „Stille“ ist nur zu Beginn des Films die Rede, bis Werner Bootes' Kommentar aus dem Off hörbar wird. Das Voice-Over des Protagonisten dominiert eindeutig, jedoch ist es häufig mit elektronischen Klängen untermalt. Doch auch andere InterviewpartnerInnen sprechen oftmals aus dem Off, die Bilder dienen dabei der Ergänzung des Kommentars. Der atmosphärische Ton ist fast bei jeder Einstellung wahrnehmbar. Doch zusätzlich gibt es oftmals elektronische Musik, die einzelne Szenen dynamisch macht. Viele Klänge werden auch zusätzlich mit Synthesizer verzerrt, wie beispielsweise das musikalische Leitmotiv der Plastikhaushaltsszenen. Doch auch andere musikalische Klänge untermalen manche Einstellungen, um beispielsweise Ängste oder Gefühle spürbar zu machen. So wirken manche als diegetisch, wie beispielsweise die musische Begleitung des Interviews mit Theo Colborn (00:29:39ff), das auch mit Schnittbilder versetzt ist. Colborn spricht über die geheime Zusammensetzung von Plastik, was mit mystischen Klängen untermalt wird.

Die füllige Verwendung des Sounddesigns verleiht *Plastic Planet* eine moderne Dynamik ganz im Zeichen der hybriden Verschmelzung, was jedoch oftmals als stressig empfunden werden kann, passend zur heutigen Schnelllebigkeit.

6.3.5 Kamera

Da der Dokumentarfilm oftmals schnell geschnitten ist, besteht er aus insgesamt 1001 Einstellungen, exklusive der vier Comicsequenzen, aber inklusive des Archivmaterials, das Werner Boote in seiner Kindheit zeigt (00:02:13ff). Die Einstellungen gliedern sich wie folgt:

Abb. 14:
Anzahl der jeweiligen
Einstellungen in
Plastic Planet

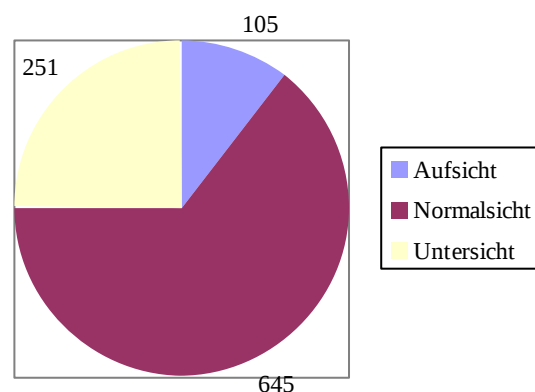


Halbtotale Einstellungen sowie Detailaufnahmen werden am häufigsten eingesetzt, im Gegensatz zur Supertotalen und zur Halbnahen, die nur wenig Verwendung finden. Ähnlich wie in *Let's make MONEY* wurden sehr viele Einstellungen per Handkamera gedreht, weshalb viel Bewegung in der Kameraführung ist. Oftmals wird der Protagonist oder andere soziale AkteurInnen von der Kamera verfolgt oder auch das Geschehen spontan eingefangen, weshalb es auch zu Einstellungsgrößen- und Perspektivenwechsel kommt. Ein Beispiel hierfür ist jene Szene, in welcher Werner Boote unangemeldet zur Kunststoffmesse in Düsseldorf erscheint (01:09:02ff). Er konfrontiert John Taylor, den Präsident von *Plastics Europe*, mit seinen Recherchen und Forschungsergebnissen, was von zwei Kameramännern in halbtotalen und amerikanischen Einstellungen ohne Stativ eingefangen wird (01:11:14ff).

Es werden auch einige Kamerafahrten eingesetzt: Fahrten mit dem Einkaufswagen, der zusätzlich den Supermarkt in Untersicht in einer Halbtotale sowie in Aufsicht den Einkaufswagen in Großaufnahme zeigt (00:04:29ff). Auch Fahrten aus dem Auto (01:03:17ff) oder aus dem Boot (00:14:16ff) werden eingesetzt. Hinzu kommen einige Aufnahmen aus dem Flugzeug. Auch Schwenks werden oftmals verwendet, der Zoom hingegen nur sporadisch.

Ähnlich wie in *Let's make MONEY* sind die Einstellungen überwiegend in Normalsicht gefilmt. Nach einer Analyse ergibt sich folgendes Ergebnis:

Abb. 15: Vergleich der Perspektiven in *Plastic Planet*



Wie bereits erwähnt, erfolgen aufgrund der Kamerabewegungen diverse Perspektivenwechsel, die dabei innerhalb einer Einstellung nicht berücksichtigt werden konnten.

6.3.6 Montage

Auch in *Plastic Planet* werden die Einstellungen vorwiegend durch harte Schnitte aneinander gereiht. Es werden nur wenige Blenden gezielt eingesetzt, hauptsächlich Überblendungen, um Stimmungsbilder zu montieren. Ein Beispiel hierfür sind die aufeinanderfolgenden Landschaftsbilder von Colorado (00:33:02) oder dem Dachsteingletscher (00:33:09).

Eine Abblende erfolgt am Ende des Films sowie in Minute 01:00:56, nachdem Werner Boote in einer Plastikkabine schlafen geht. Diese Abblende ist aufgrund der Schlafsituation nachvollziehbar. Nach einem sekundenlangen Schwarzbild werden Plastikfiguren vom Künstler Hiroshi Sagae eingeblendet.

Manche Szenen und Sequenzen sind sehr schnell und dynamisch geschnitten. Als Beispiel sind die Plastikhaushaltsszenen zu nennen.

Es werden auch viele Jump Cuts eingesetzt, indem ähnliche Einstellungen montiert werden. Ein Beispiel hierfür wäre die Szene, in welcher Werner Boote das Gebäude der *Borealis* in Wien betritt und ähnliche Einstellungen aufeinander folgen, die Irritationen hervorrufen können (00:02:54ff). Zuerst sieht der/die RezipientIn Werner Boote in einer amerikanischen Einstellung auf das Gebäude zugehen, daraufhin in einer Totale mit einer Kamerazufahrt. Nach einem Schnitt folgt eine Halbnähe im Inneren des Gebäudes, die den Protagonisten beim Hereinkommen zeigt. Aus derselben Perspektive folgt eine amerikanische Einstellung, die jedoch Boote mit einem Schwenk verfolgt. Die nächste Einstellung zeigt ihn wieder in einer Amerikanischen, jedoch von der anderen Seite, was eine Diskontinuität hervorruft. Nach einem Schnitt folgt eine Halbnähe vom Akteur in leichter Froschperspektive. Diese genannten Einstellungen stehen in räumlicher, zeitlicher und grafischer Beziehung zueinander, weshalb sie durch ihre geringen Veränderungen den Bewegungsfluss unterbrechen.

6.3.7 Licht- und Farbgestaltung

Es wirkt als hätte sich der gesamte Dokumentarfilm ausschließlich natürlichem sowie künstlichem Licht, welches bereits vor Ort war, bedient. Eine extra Ausleuchtung wurde nur in diversen Interviewsituationen verwendet, da viele andere Szenen spontan sowie

unterwegs aufgezeichnet wurden. Dabei wurden vermutlich oftmals Aufheller verwendet.

7. Gemeinsamkeiten und Unterschiede

In den folgenden Unterkapiteln werden die drei Filme *Workingman's Death*, *Let's make MONEY* und *Plastic Planet* einem Vergleich unterzogen, um zu analysieren, wie die Filme ihre jeweiligen sozialkritischen Themen übermitteln. Neben der Argumentation und der Auswahl der sozialen AkteurInnen zählen auch die Dramaturgie sowie die Authentizität und Objektivität zu den Kriterien der Kommunikation mit den RezipientInnen. Auch diverse dokumentarische Mischformen sowie hybride Formen werden thematisiert.

7.1 Argumentation und Adressierung

Die drei Dokumentarfilme unterscheiden sich in ihrer Argumentations- und Adressierungsweise wesentlich: In *Workingman's Death* gibt es während des gesamten Films keine direkte Adressierung, da es keinen/keine Voice-Over ErzählerIn gibt und auch die sozialen AkteurInnen bei den Interviews nicht direkt in die Kamera blicken. Nur am Ende des Epilogs wird der/die ZuseherIn direkt angesprochen, und zwar von dem Sprecher im ehemaligen Stahlwerk in Duisburg: „Na?! Geht Ihnen da nicht ein Licht auf?“ Mit diesen Worten werden die RezipientInnen nicht-synchron, aber didaktisch adressiert. Es kommt aber auch zu einer direkten, synchronen Übermittlung von Betroffenheit und in Folge von Empathie, jedoch nicht durch Worte, sondern durch die Bilder der posierenden Arbeiter. Neben Argumenten, die es ausschließlich von Betroffenen gibt, welche über ihre Arbeit erzählen, findet auch eine visuelle Argumentation statt, und zwar jene des Wertverlusts der Arbeit. Die Filmwissenschaftlerin Julia T.S. Binter schreibt hierbei von „*Subalternisierung von körperlicher Schwerstarbeit durch Sichtbarmachung*“. (2009, S. 143)

Im Film *Let's make MONEY* gibt es demgegenüber viele direkte, synchrone

Adressierungen, und zwar von den ExpertInnen und Betroffenen, die direkt in die Kamera blicken, während sie ihre *arguments of source* preisgeben. Die Argumente werden auch kategorisch in Pro und Contra geteilt, während es in *Plastic Planet* vor allem eine einseitige Argumentation gegen die Verwendung von Plastik gibt. Auch in *Let's make MONEY* gibt es keinen/keine Voice-Over ErzählerIn, da die InterviewpartnerInnen auch Off-Screen erzählen. In *Plastic Planet* ist Werner Boote selbst der Narrator, der die ZuseherInnen direkt adressiert. Es gibt auch Betroffene, welche die RezipientInnen direkt und synchron ansprechen, und zwar während der Plastikhaushaltsszenen. In diesen vier Szenen erkennen die Leute, wie viel Plastikgegenstände sie in ihrem Haushalt besitzen. Ihre Ansichten oder Lösungen verkünden sie direkt in die Kamera. Vor allem diese vier Szenen können zur Folge haben, dass auch die RezipientInnen ihre Situation reflektieren.

7.2 ProtagonistInnen

Während in *Plastic Planet* der Regisseur Werner Boote neben einigen ExpertInnen, die als soziale AkteurInnen dienen, selbst den Hauptprotagonisten verkörpert, gibt es in *Workingman's Death* einige ArbeiterInnen, vorwiegend Männer, die über ihr Schicksal erzählen. Dennoch werden diese Menschen nicht vorgestellt: Es gibt keine Namensnennung mittels Textinsert, nur im Abspann werden die Namen der Betroffenen aufgelistet. ExpertInnen kommen in *Workingman's Death* nicht zu Wort, im Gegensatz zu den anderen beiden Filmen.

Auch in *Let's make MONEY* gibt es viele soziale AkteurInnen, darunter ExpertInnen und Betroffene, GlobalisierungsbefürworterInnen und -gegnerInnen, Reiche und Arme. Wie in *Plastic Planet* werden auch diese Menschen in Wagenhofers' Film mittels Textinsert vorgestellt.

Alle drei Dokumentarfilme sind mit Untertitel ausgestattet, da viele fremdsprachige ProtagonistInnen zu Wort kommen.

7.3 Dramaturgie

Glawogger und Wagenhofer haben ihre Filme in Kapitel unterteilt: *Workingman's Death* umfasst sechs, *Let's make MONEY* neun Kapitel. Obwohl es in *Plastic Planet* keine wirkliche Kapitelabgrenzung gibt, sind dennoch eine Einleitung, ein Hauptteil und ein Schluss deutlich erkennbar.

In allen drei Dokumentarfilmen wurden einige Szenen inszeniert: In *Let's make MONEY* und *Plastic Planet* wurden viele Interviewszenen bewusst ausgeleuchtet und ausgestattet, während es in *Workingman's Death* realgetreue Interviews gibt. Dennoch wurden die bewegten „Foto“-Sequenzen, in welchen die Arbeiter posieren, in Szene gesetzt: Im Kapitel *Brüder* posieren sogar alle mit ein und derselben roten Kalaschnikow. Auch die Plastikhaushaltsszenen in Bootes' Film wurden geplant umgesetzt, weshalb alle vier einen ähnlichen Aufbau mit Zeitraffer, Rhythmisierung und musikalischem Leitmotiv vorweisen. Auch die Comicsequenzen, die in *Plastic Planet* eingesetzt werden, dienen der Erzählung. Dieser Film ist auch der einzige, der ein wichtiges Requisit durch den Plot bringt, und zwar die Plastikweltkugel.

Während in *Let's make MONEY* externe Musik und Sounds nur spärlich eingesetzt werden, spielen in den anderen beiden Dokumentarfilmen die Sounddesigns eine wesentliche Rolle für die Dramaturgie: sei es zur Spannungserzeugung, wie beispielsweise am Schlachthof in Nigeria oder zur Untermalung einer rhythmisch montierten Sequenz. Der atmosphärische Ton ist in allen drei Dokumentarfilmen von großer Wichtigkeit und deshalb vorherrschend. Vor allem in *Workingman's Death* wird die Geräuschkulisse häufig lauter als normal eingespielt, beispielsweise das Quietschen der Körbe, welche die Schwefelträger zum Fuße des Vulkans tragen.

In *Let's make MONEY* ist die Kluft zwischen arm und reich dramaturgisch aufbereitet: So werden Szenen oder Sequenzen, die arm und reich, fair und unfair thematisieren, oftmals nacheinander montiert.

Während Wagenhofer seine RezipientInnen über die allgegenwärtigen Financescapes aufklärt, zielt Boote auf eine Veränderung des Konsumverhaltens in Bezug auf Kunststoff ab. Beide Filme verfolgen einen narrativen Modus: Sie erzählen eine Geschichte von Anfang bis zum Ende, vom Goldabbau bis zu den unfairen Folgen. *Plastic Planet* beginnt mit Bootes' Kindheit und endet am Grabstein seines Großvaters.

In *Workingman's Death* könnte von einer Art Katharsis am Ende des Films gesprochen werden, da auf die „5 [bestürzenden] *Bilder zur Arbeit im 21. Jahrhundert*“ von Werteverlust und Gleichgültigkeit geprägte europäische Jugendliche gezeigt werden.

7.4 Dokumentarische Formate vs. hybride Formen im Film

Die einzelnen Kapitel von *Workingman's Death* können durchaus als einzelne, in sich abgeschlossene Reportagen ohne Voice-Over verstanden werden, da die ArbeiterInnen bei ihren täglichen Handlungen vom Kameramann Wolfgang Thaler begleitet werden. Auch *Plastic Planet* hat einen Reportagen-Charakter, da Werner Boote bei Recherchearbeiten sowie auch bei spontanen Konfrontationen von ExpertInnen gefilmt wird.

In den Filmen *Workingman's Death* und *Let's make MONEY* ist eine Literarisierung deutlich: Die Kapitel werden mit Überschriften unterteilt, in *Let's make MONEY* sogar durch Leitsätze. Auch andere Texte werden zur Informationsvermittlung eingesetzt, beispielsweise die Bilanzen der Geisterstadt Almeria in Spanien oder die Hotelsituation an der Costa del Sol.

Abb. 16: Literarisierung in
Let's make MONEY
(01:23:25)



Auch in *Workingman's Death* wird am Anfang ein Zitat in Form eines Textes eingeblendet.

In *Plastic Planet* wechselt das Genre Dokumentarfilm seine Register: Comicsequenzen werden eingesetzt. Jene Handlungsabläufe, wie beispielsweise die Plastikherstellung, und auch die Emotionen des Protagonisten werden in Comicszenen dargestellt. Das hat

auch zur Folge, dass der Film einen infantilen Charakter bekommt und die kritische Auseinandersetzung in Frage gestellt wird.

7.5 Authentizität

Aufgrund der realen Schauplätze und der nicht in Szene gesetzten Interviews ist die Authentizität im Film *Workingman's Death* markant. Auch in *Let's make MONEY* kommen viele Betroffene zu Wort, was ebenso wie die kritische Auseinandersetzung dazu beiträgt den Film wahrheitsgetreu wirken zu lassen. Obwohl es auch in *Plastic Planet* zu spontanen Interviews kommt, wie beispielsweise die Konfrontation mit John Taylor, stellen die unzähligen inszenierten Szenen die Authentizität des Films in Frage.

7.6. Objektivität

Wie bereits im Kapitel 1.7 festgestellt wurde, nähert sich jeder/jede FilmemacherIn einer Thematik mit einer gewissen Subjektivität an. Bereits die Auswahl des Filmstoffes, die Wichtigkeit der Auseinandersetzung mit einem Thema geben etwas über die persönliche Einstellung des/der Regisseur(s)In preis. Das ist auch bei Glawogger und Wagenhofer der Fall: Beide haben sich kritisch mit einem allgegenwärtigen, gesellschaftlichen Thema auseinandergesetzt. Obwohl Glawogger kein Voice-Over verwendet, ist die Kritik am Werteverlust der Arbeitergesellschaft deutlich zu spüren. Auch Wagenhofer kritisiert die globalen Financescapes, jedoch ohne subjektive(n) ErzählerIn. Während bei den zuvor genannten Filmen ein unumgänglicher Hauch von Subjektivität deutlich wird, verschwindet die Objektivität in *Plastic Planet* gänzlich. Werner Bootes' Film ist nicht nur eine Kritik an der Konsumgesellschaft, sondern auch eine subjektive und einseitige Auseinandersetzung seiner persönlichen Ansichten und Ängste über das Thema Plastik. Ein zusätzlicher Grund dafür ist die biografische Einbettung sowie die subjektive Erzählweise des Films.

8. Intermediale Reproduktion der Gesellschaftskritik

Wie bereits im Kapitel 1.8.2 erörtert wurde, bedienen sich die drei Regisseure intermedialer (medientransformaler) Hilfsmittel, um die sozialkritischen Themen der Filme breiter kommunizieren zu können. Sie wechseln vom Film zu anderen Medien: dem Internet und der Literatur. Mithilfe der Verwendung weiterer Medien wird eine Art Schulungsmaterial für die RezipientInnen zur Verfügung gestellt, um die gesellschaftskritischen Thematiken sowie weitere Informationen darüber zu verbreiten. In den folgenden zwei Unterkapiteln werden die Bücher und die Webseiten zu den jeweiligen Filmen näher betrachtet.

8.1 Bücher zum Film

Die drei österreichischen Dokumentarfilme gibt es auch in Form eines Sachbuches, die aufgrund der Thematik und der Gestaltung in Beziehung zum jeweiligen Film stehen.

Das Buch zum Film *Workingman's Death* stellt einen Bildband dar und wurde von Glawogger selbst durch den *Mandelbaum Verlag* herausgegeben. An jedem der sechs Schauplätze hat Michael Glawogger einen anderen Fotografen engagiert, der das Geschehene festgehalten hat. Diese Bilder sind im Buch mit kurzen Geschichten über die Entstehung zu rezipieren. Das Buch fungiert also neben dem filmischen Making Of, das im Bonusmaterial auf der DVD vorhanden ist, auch als intermediales, ausführlich niedergeschriebenes Making Of. Ein Beispiel hierfür ist die Geschichte rund um den Dreh der ukrainischen Hochzeit. Das Brautpaar musste für die Filmaufnahmen drei Mal heiraten, schreibt Glawogger im Buch. Grund dafür war vor allem das Wetter, das sich dort häufig auch an einem Drehtag schlagartig geändert hat: vom blauen Himmel bis zum Schneesturm und Schneeregen. Diverse Bilder zeigen das Brautpaar und die Hochzeitsgesellschaft auch bei der Feier danach, die im Film vorenthalten wird. (vgl. Glawogger 2006, S. 120ff)

Auch unveröffentlichte Szenen an diversen anderen exotischen Schauplätzen werden gezeigt und mit einer kurzen Geschichte erklärt. Eindrucksvoll ist beispielsweise die

zweiseitige Geschichte über das *Dorf ohne Frauen* in Pakistan. Obwohl auch Frauen in dem Bergdorf Sharmorgar wohnen, dürfen sie nicht in die Öffentlichkeit treten, geschweige denn das Haus verlassen. Nur die eigenen Ehemänner dürfen die Frauen, die keinen eigenen Pass besitzen, sehen. Würden sie dennoch ihr Haus verlassen, wäre Gott, der das Dorf bewacht, erzürnt, daran glauben die Bewohner. Die Beschreibung des Ortes in den Bergen Pakistans ist eingebettet in eine Fotocollage, die arbeitende Männer und Kinder zeigen. Glawogger schreibt, dass er und sein Team manchmal von Weitem eine Frau gesehen haben, eingehüllt in eine schwarze Burka, die ein Fenster eines Hauses geschlossen hat. (vgl. ebenda, S. 142ff)

Auffallend ist, dass auch im Buch unzählige Fotos von posierenden ArbeiterInnen zu finden sind, ähnlich wie im Film, nur dass sie dort als „bewegte Fotos“ fungieren. Auch im Buch blicken die Personen dabei oftmals direkt in die Kamera.

Diverse Texte wurden auch von den Fotografen selbst verfasst, teilweise sogar zweisprachig: in Deutsch und in der Muttersprache des jeweiligen Bildreporters. So schreibt beispielsweise der chinesische Fotograf Zhou Hai über seine Eindrücke im Stahlwerk von Anshan, die er trotz der schweren, eintönigen Arbeit als positiv wahrnimmt. Vier verschiedene Fotos zeigen Stahlarbeiter jeweils in einer Totale. Eine eindrucksvolle Halbtotale eines verdreckten, im Arbeitsgewand fast „eingemummten“ Mannes, füllt eine gesamte Seite am Ende seiner Erzählung. (vgl. Hai 2006, S. 199ff)

Die Bücher zu *Let's make MONEY* und *Plastic Planet* sind keine ausschließlichen, literarisierten Making Of's, sondern fungieren als weiterführende Literatur zu den gesellschaftskritischen Themen. Es werden darin umfassende Informationen über die behandelten Thematiken, die aufgrund der Kürze der Filmdauer nicht allzu ausführlich erklärt werden konnten, geboten. Beide Bücher wurden von *orange press* verlegt, *Plastic Planet* ohne Kunststoffumschlag.

Das Buch *Let's make MONEY. Was macht die Bank mit unserem Geld?*, verfasst vom deutschen Autor Caspar Dohmen, erörtert die Geschichte des Geldes bis hin zur gegenwärtigen Weltwirtschaftssituation und den möglichen Folgen. In einfachen, teils infantilen Beispielen wird den LeserInnen unter anderem erklärt, dass beispielsweise die Weltbevölkerung ohne Kredite nicht auskommen würde:

Ein junger Mann geht in ein Autohaus, ihm gefällt ein Wagen: nur 41.000 km gelaufen,

fast wie neu. Preis 13.900 Euro. Über so viel Geld verfügt er nicht. Aber er braucht das Auto. Dringend! (...) Mit einem Kredit kauft man heute, was man in der Zukunft abbezahlt. Man kann das „absparen“ nennen. (Dohmen 2008, S. 23)

Von „*legalen Steuertricks*“ (ebenda, S. 142) bis hin zu einem Ausblick auf die Zukunft schreibt Caspar Dohmen kritisch, aber auch mit einem Hauch von Sarkasmus über die wirtschaftlichen Probleme, an denen der Mensch selbst schuld ist. Das Buch bietet Lösungsvorschläge, die dem Filmpublikum vorenthalten werden: „*Auswege aus dem Finanzdschungel*“ (ebenda, S. 178), wie beispielsweise Fair handeln und einkaufen. Das Buch zielt, ähnlich wie der Film, auf eine Veränderung der allgegenwärtigen, westlichen Ansichten über Geld und Macht ab und versucht der Gesellschaft die unfaire Situation der Geld- und Besitzverteilung sowie die immer größer werdende Schere zwischen Armen und Reichen ins Bewusstsein zu rufen. Zudem werden am Ende in einem 14-seitigen Glossar-Teil wichtige wirtschaftliche Begriffe erklärt, wie beispielsweise *Emerging Markets* oder *Privatisierung*. Im Film selbst werden jene Begriffe verwendet, jedoch nicht präzise erklärt, was für ein Laienpublikum schwer verständlich ist. Zusätzlich ist auch ein Text des Regisseurs Erwin Wagenhofer über den Filmdreh nachzulesen sowie einige Bilder vom Dreh, Schauplätze oder ProtagonistInnen zu sehen.

Das Buch *Plastic Planet. Die dunkle Seite der Kunststoffe* ist ähnlich aufgebaut: Es bietet den RezipientInnen, wie im Film selbst, die Geschichte der Kunststoffherstellung und ihre gesundheitlichen und ökonomischen Folgen, jedoch viel ausführlicher. Ebenso gibt es einen Glossar-Teil, der diverse Begriffe zum Thema erklärt. Werner Boote hat gemeinsam mit dem Autor Gerhard Pretting das Buch herausgegeben.

Das Buch ist in drei Überkapitel gegliedert: *Träume*, *Alpträume* und *Aufwachen*. Diese dramaturgische Aufteilung ist auch im Film erkennbar: beginnend von Bootes' Kindheit mit seinem Plastikspielzeug, über die *Alpträume* der Plastikindustrie bis hin zum Bewusstsein einer Veränderung.

In den Unterkapiteln zu *Träume* werden diverse positive Seiten der Entstehung von Plastik angeführt. So erleichtert Plastik den Alltag, beispielsweise durch die Plastikflasche oder *Tupperware*. Auch die Erfindung von Nylonstrumpfhosen wird als positive Funktion des Plastiks angeführt. Im Unterkapitel *Plastik ist Pop* nennen Boote und Pretting die unterschiedlichsten Arten der Plastikverwendung im Verlauf der

Geschichte, die den Stoff fast als eine Art „In“-Produkt darstellen: „(...) in den 1970er-Jahren wird Plastik zur Chiffre für alles, was hohl, oberflächlich, künstlich und leer ist: Disneyland, Las Vegas, die riesigen Shopping Malls.“ (Pretting 2010, S. 55) Im Kapitel *Alpträume* werden hingegen die negativen, ökologischen und auch die gesundheitsschädigenden Folgen erörtert. Unzählige Studien von Organisationen oder Forschungslaboren wurden recherchiert und darin festgehalten. Das Kapitel *Aufwachen* behandelt die Zukunft des Plastikkonsums und bietet auch diverse Lösungsvorschläge, um den Konsum und Verbrauch, sei es in Industrie oder im Alltag zu minimieren.

Als Positivbeispiel wird eine steirische Familie angeführt, die seit dem Rezipieren des Films *Plastic Planet* fast ohne die Verwendung von Plastik auskommt. Unzählige Plastikhaushaltsgegenständen wurden aus ihrem Haus entfernt, anstatt Plastikflaschen werden Glasflaschen verwendet. Selbst die Milch wird vom Bauern geholt, da auch ein Tetra Pak zum Teil aus Kunststoff besteht. (vgl. Pretting 2010, S. 193ff)

Auffallend ist, dass die beiden Autoren ihre LeserInnen direkt ansprechen, um Betroffenheit zu suggerieren. Zwar wird der/die LeserIn nicht als Individuum angesprochen, sondern als einer/eine von unzähligen Menschen in der Gesellschaft, die ebenso zu einer Veränderung beitragen können. So werden häufig Personalpronomina wie „wir“ oder „unser“ verwendet: „*Läge jedoch eine weitere Alternative nicht darin, sich Bereiche unseres Lebens und unserer Lebensumgebung noch einmal plastikfrei vorzustellen?*“ (Pretting 2010, S. 189)

Am Ende des Buches widmet sich Werner Boote der Entstehung des Films: Intention, Dreharbeiten und seine persönlichen Veränderungen zum Thema Plastik hält er in subjektiver Erzählweise fest.

Die Regisseure Michael Glawogger und Werner Boote haben die Medien gewechselt, waren als Filmregisseur und als Autor tätig. Die (Sach-)Bücher sind demnach als intermediale Unterstützung der Verbreitung, als Reproduktion des gesellschaftskritischen Filmstoffs zu verstehen, ebenso wie die Homepages dazu. Der Umschlag aller drei Bücher ist fast identisch mit dem Design des jeweiligen DVD-Covers. Auch die Einfügung von Bildern aus dem Film unterstützt die intermediale Beziehung zwischen den jeweiligen Büchern und den dazu gehörenden Dokumentarfilmen.

8.2 Homepages

Zu Zeiten der modernen Internetkultur gibt es auch Homepages zu den jeweiligen Filmen *Workingsman's Death*, *Let's make MONEY* und *Plastic Planet*. Hierbei handelt es sich auch um eine medientransformale Unterstützung, um die problematischen Themen auch außerhalb des Films in der Öffentlichkeit zu reproduzieren.

Die Website zum Film *Let's make MONEY* ist übersichtlich aufgebaut, bietet aber ausschließlich Informationen über filmrelevante Themen, wie beispielsweise über die *Spanische Immobilienblase* oder den unfairen Handel mit Baumwolle. Zusätzliches Informationsmaterial, das über die Filmthemen hinausgehen, fehlt.

Die Homepage ist gegliedert in die Rubriken *Der Film*, *Der Regisseur*, *Fakten zum Film* und *Stimmen zum Film*, die auch mit diversen Bildern ausgestattet sind. Inmitten der Startseite befindet sich der Trailer zum Film. Der Button *Der Film* führt unter anderem zu genauen Kapiterörterungen. Den NutzerInnen werden nur spärliche, weiterführende Informationen zu den filmrelevanten Themen geboten. Während die Filmcrew ausschließlich namentlich genannt wird, sind eine kurze Biografie und ein Interview von Erwin Wagenhofer nachzulesen.

Der Button *Selbst Aktiv werden* führt zu einer Liste unzähliger Organisationen, die sich für fairen, globalen Handel einsetzen. Einige werden jedoch nur spärlich oder gar nicht vorgestellt, sondern nur der jeweilige Link der Einrichtung in Form einer Hypertextualität genannt. Das Forum der Homepage ist derzeit gesperrt, was darauf schließen lässt, dass die Homepage länger nicht mehr aktualisiert wurde.

Als besonderer Gag kann sich der/die UserIn Spielgeldscheine mit der Aufschrift *Let's make MONEY* ausdrucken, was eine moderne Art der Werbung darstellt. (vgl. URL 18)

Weitere Application Buttons auf der Website führen zum sozialen Netzwerk *Facebook*, jedoch nicht zur Fanseite des Films (die wurde bereits deaktiviert), sowie zur *MySpace* Fanseite. Diese ist zwar noch aktiv, wurde aber seit zwei Jahren nicht mehr aktualisiert.

Die *MySpace* Fanseite ist neben Informationen zum Film, mit sehr spärlichen multimedialen Elementen ausgestattet: Filmtrailer und Filmteaser sind in Form eines Videos vorhanden, sechs Bilder zum Film werden gezeigt. Der letzte von vier (!) Blogs wurde im Juni 2009 verfasst. (vgl. URL 19)

Demgegenüber steht der Webauftritt von *Plastic Planet*: Die Homepage von Werner Bootes' Film ist ausgestattet mit unzähligen multimedialen Elementen, wie Filmclips, Trailers aus aller Welt und vielen Bildern. Einige Rubriken werden den UserInnen geboten, die ausgestattet sind mit vielen wissenschaftlichen Fakten zum Film und über den Film hinaus. Die prall gefüllte Website wirkt belebt.



Abb. 17: Screenshot der Website von *Plastic Planet*

Wie der Startseite zu entnehmen ist, wird die Webseite immer wieder aktualisiert und mit neuen Informationen ausgestattet. Das zeigt der Bericht über den neuen Film *Bulb Fiction*, für den seit September 2011 auf der Homepage geworben wird. Zusätzlich wird den UserInnen ein Plug-in der *Facebook* Fanseite vom Film *Plastic Planet* geboten, wo ein interaktiver Austausch zwischen den BetreiberInnen und den Fans stattfindet, die via Postings neue Berichte und Informationen kommunizieren und auch kommentieren. Die *Facebook* Fanseite bietet den UserInnen unzählige Fotos, unter anderem vom Filmdreh sowie von diversen Klimaschutztagungen, wo auch Werner Boote mitgemacht hat. Auch weiterführende Hyperlinks werden aufgelistet. (vgl. URL 20)

Neben dem sozialen Plug-in der *Facebook* Fanseite finden sich auf der *Plastic Planet* Homepage auch Applications, um zur *Twitter* Seite oder zum *Youtube Channel* des Films zu gelangen. Anders als bei der Homepage zu *Let's make MONEY* ist auf dieser Website auch das Gästebuch aktiviert, das von den UserInnen genutzt wird, um ihre Ansichten über den Film preiszugeben.

Ebenso wie das Buch zum Film ist auch die Website mit unzähligen Lösungsvorschlägen ausgestattet, beispielsweise über die Auswahl an nachhaltigen,

ökologischen Alternativprodukten oder wie man ein plastikfreies Leben gestalten könnte, inklusive Erfahrungsberichte. Es gibt auch ökologische Werbeprodukte via Website zu kaufen, wie beispielsweise Bio-Baumwolltaschen oder eine Trinkflasche aus Maisstärke. Somit fungiert die Webseite auch als virtueller Angebotsraum. (vgl. URL 21)

Michael Glawogger bietet den NutzerInnen der Homepage zum Film *Workingman's Death* weder Zusatzmaterial noch Links zu sozialen Netzwerken. Es gibt ausschließlich Informationen über den Film und das Buch, sowie über die Filmcrew nachzulesen. Auch diverses Pressematerial und Fotos stehen zum Download zur Verfügung.

Im Gegensatz zu den anderen beiden Webseiten wird *workingmansdeath.at* in Englisch und in Deutsch angeboten. Die BesucherInnen können sich auf der Startseite für die englische oder die deutsche Version entscheiden.

Die Website selbst ist gegliedert in die Rubriken *about the film*, *the story*, *the 6 chapters*, *photogallery*, *the music* und *the book*. Neben der Rubrik *photogallery*, die viele Fotos von den Schauplätzen zeigt, steht auch der Trailer zum Film als Download zur Verfügung. Dadurch, dass es keine Art der Interaktion auf der Webseite gibt, weder ein Gästebuch, noch ein Forum, wirkt die Webseite unbelebt. (vgl. URL 22)

Fazit ist, dass der Webauftritt vom Film *Plastic Planet* viel ausgeprägter ist als jener, der beiden anderen Filme. Somit schöpft Boote das Medium Internet als intermediales Kommunikationsmittel am besten aus. Die Homepage zu *Workingman's Death* bietet den BesucherInnen ausschließlich Informationen zum Film, auch keine Hyperlinks zu sozialen Netzwerken. Auch die Webseite zu *Let's make MONEY* ist spärlicher ausgestattet im Vergleich zu *Plastic Planet*. Obwohl sie auch Informationen über die Filmthemen und auch einige wenige multimediale Elemente bietet, wurde die Internetseite seit längerer Zeit nicht mehr aktualisiert. Zum Nachteil der UserInnen ist auch das Forum deaktiviert.

9. Dokumentarfilme im öffentlichen Diskurs

DokumentarfilmerInnen haben zum Ziel etwas mit ihrem Film zu erreichen, eine bestimmte Thematik zu vermitteln. Ein Forschungsergebnis ist, dass vor allem soziokritische Dokumentarfilme die Funktion haben als Kommunikationsanlässe zu dienen sowie Denkanstöße zu geben. Die kritische Auseinandersetzung mit allgegenwärtigen Problematiken, wie die ökonomischen Folgen des Plastiküberschusses oder die ungerechte Verteilung des Geldes, können die RezipientInnen aufgrund ihres globalen Bezugs zu einer Reflexion des Gesehenen veranlassen. Der Filmwissenschaftler Siegfried Kracauer begründet die Reflexion mit der These, dass Filmbilder das Urteilsvermögen der ZuseherInnen schwächen und somit ihre Sinne für die von ihnen propagierten Ideen empfänglich machen. (vgl. Kracauer 1964, S. 219) Hinzu kommen direkte didaktische Adressierungsweisen (siehe Kap. 1.8.1), aufgrund derer sich RezipientInnen angesprochen fühlen können, sowie medientransformale Hilfsmittel (siehe Kap. 1.8.2 und 8ff), die das Gesehene in der Gesellschaft präsenter machen.

Der französische Kommunikationswissenschaftler Roger Odin nennt zusätzlich den institutionellen Kontext, in dem ein Dokumentarfilm angeschaut wird, als Wirkungsbedingung. Er unterscheidet zwischen einer Rezeption im Kino, die als Form von „sich berieseln lassen“ gedeutet werden könnte, und zwischen einer Rezeption im Rahmen einer didaktischen Institution, wie beispielsweise ein internationales Filmfestival oder eine Schule. Odin zufolge kann ein Dokumentarfilm nur die gezielte Wirkung entfalten, wenn er im Rahmen einer didaktischen Institution angesehen wird, wo sich der/die RezipientIn mittels einer selbstverpflichtenden Lektüre oder Recherche auf das Gesehene vorbereiten. (vgl. Odin, In: Hattendorf: 1995, S. 93f) Dennoch kann auch ein „sich berieseln lassen“ aufgrund individueller Ergreifung oder individuellem Interesse zu einer weiteren Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Thema führen.

Diese Erweckung des Interesses sowie auch die Medienberichterstattung unterstützen die Präsenz und den öffentlichen Diskurs, die in Form von kritischen Rezensionen und ExpertInnenmeinungen auftreten können.

9.1 Kritische Reaktionen

Auf der Homepage zum Film *Workingman's Death* sind diverse Auszüge von Rezensionen über den Film nachzulesen. Ein Schlüsselergebnis hierbei ist, dass Michael Glawogger mit seinem Dokumentarfilm ein essayistisches Epos über die Helden der Arbeit im 21. Jahrhundert geschaffen hat, der international für Aufsehen und positive Kritik sorgte. Die deutsche Journalistin Elke Schmitter schrieb beispielsweise im deutschen Nachrichtenmagazin DER SPIEGEL: „Dieser Film löst eine Art Staunen aus, die selten geworden ist in unseren Kinos, in unserem Leben.“ (URL 23) Auch der deutsche Filmkritiker Daniel Kothenschulte rühmt Glawogger in der *Frankfurter Rundschau*:

Der Film stellt sich sehr bewusst dem Erbe des pathetischen Industriefilms, wenn er in einer neuerlichen Weltreise Helden einer anderen Art von Schwerstarbeit sucht. (...) Daraus wurde der totalitäre Kultur- und Denkmalfilm, ein Erbe, das Glawogger hier kunstvoll dekonstruiert. (URL 23a)

Die amerikanische Journalistin Allison Benedikt bezeichnet *Workingman's Death* in der *Chicago Tribune* aufgrund der wenigen Interviews und des fehlenden Voice-Over als einen eher schwerfälligen, zum Teil auch langweiligen Dokumentarfilm, dennoch als beeindruckendes Portrait der globalen Schwerstarbeiter:

It's not exactly a good time at the movies, and even as pure education, it's a rather dull film with very little dialogue, but Glawogger does succeed in capturing the images, sounds and even imagined scents (oh, those burning goats) of contemporary hard labor, work that has become nearly invisible to us cubicle jockeys. (URL 24)

Die Tatsache, dass der Regisseur Michael Glawogger einen sachlichen Dokumentarfilm ohne subjektive Wertung geschaffen hat, beschränkt auf die wesentlichen Bilder der Arbeit, macht das Filmwerk authentisch. Das bewertet unter anderem auch der heimische *ORF* Kritiker Arnold Schnötzing als positiv:

Trotz der harten, brutal abschreckenden Wirklichkeit, versprühen Glawoggers Bilder neben spektakulärer Exotik eine poetische Faszination und machen auch die im Lauf des Filmens aufgebauten zwischenmenschlichen Beziehungen spürbar. (URL 25)

Auch auf der Homepage zu Wagenhofers' Film *Let's make MONEY* sind einige Reaktionen auf den Film nachzulesen, jedoch nur ausgewählte positive Stimmen über

den „Kinofilm zur Weltkrise“. (URL 26) Vor allem die Einfachheit der Auflösung der weltwirtschaftlichen Finanzsituation wird von FilmjournalistInnen gutgeheißen, wie beispielsweise vom deutschen Kritiker Boris Herrmann, den Wagenhofers' Bildsprache an jene von *Die Sendung mit der Maus* erinnert. Er bezeichnet den kindlichen Blickwinkel sogar als größte Stärke des Films. Auch die rhetorischen Fragen über Moral geben Boris Herrmann Grund genug in seiner Kritik in der *Berliner Zeitung* nicht nur von einer Globalisierungs-, sondern auch von einer allgegenwärtigen Gesellschaftskrise zu sprechen. (Vgl. URL 27)

Trotz vieler positiver Stimmen über die einfache Stoffaufbereitung für ein sogenanntes Laienpublikum, üben einige ExpertInnen gerade daran Kritik. Ein Beispiel hierfür wäre der deutsche Kulturwissenschaftler und Journalist Dietmar Kammerer, der *Let's make MONEY* für die *tageszeitung* (taz) rezensiert hat.

In der Hingabe an die schiere Materialfülle reduziert er [Wagenhofer] sein Anliegen auf immer dieselbe Botschaft: Der Westen vermehrt seinen Reichtum auf Kosten der sogenannten Dritten Welt, die neoliberalen Profiteure privatisieren die Gewinne und sozialisieren ihre Verluste. Beides ist gewiss zutreffend, nur als Erkenntnis nicht sonderlich originell. Mehr noch, die eigentlich entscheidenden Fragen bleiben ausgeblendet: wie es so weit kommen konnte und welche Rolle wir - die westliche Gesellschaft - in dem Ganzen spielen. (URL 28)

Kammerer schreibt über die fehlenden Rechtfertigungen der „Schuldigen“, wie beispielsweise jene der Stadt Wien, welche für die Privatisierung der *Wiener Linien* verantwortlich sind. Somit verwehrt Wagenhofer seinen RezipientInnen die Gegenposition dieser Handlungen, die vielleicht positiven Gründe der Privatisierung. (vgl. URL 28)

Die KritikerInnen sind sich einig: Auch wenn der Dokumentarfilm *Plastic Planet* eine aufklärende und informative Funktion verfolgt, will der Regisseur Werner Boote damit den Dokumentarfilmstil des amerikanischen Filmemachers Michael Moore kopieren, was ihm nur spärlich gelingt. Diese Ansicht teilt auch der deutsche Online-Filmkritiker Claus Schotten:

Gegen Ende häufen sich dann die (Möchtegern-) „Moorerismen“, etwa wenn Boote mit einem kleinen Megaphon im Eingang eines japanischen Elektronikmarktes steht und den herein strömenden Kunden – auf Deutsch! – entgegen brüllt, sie sollen kein Plastik kaufen, oder auf Verpackungen im Supermarkt Warnhinweise „Plastic Kills!“ klebt. Das bringt dem Zuschauer leider keinen Informationsgewinn. (URL 29)

Obwohl Boote seine RezipientInnen zu einem bewussteren Umgang mit Kunststoffen anzuregen versucht, sorgt seine einseitige Auseinandersetzung für reichlich Kritik. So heißt es in der Kritik eines/einer JournalistIn mit dem Kürzel *hub* in *Die Presse*: „*Werner Boote warnt mit "Plastic Planet" vor zu viel Kunststoff. Und argumentiert dabei selbst zu glatt.*“ (URL 30) Doch nicht nur die inhaltliche Konstellation, wie beispielsweise die zu wenig informativen Interviews, sondern auch die filmische Umsetzung bemängelt der/die KritikerIn *hub*, darunter kurze Einstellung, ein oberflächliches Sounddesign, Dramaturgie, etc.. (vgl. ebenda)

Dennoch behandelt *Plastic Planet* ein globales Thema, das seit dem Erscheinen des Films präsent ist und stark problematisiert wird. Diese positive Folge hat auch der amerikanische Filmkritiker Jay Weissberg im Branchenblatt *Variety* festgehalten:

“Plastic Planet” is that rare call-to-action documentary that might rouse viewers to do something more than nod their heads in agreement. A methodically researched yet engaging examination of the environmental and health problems associated with plastic, this wide-ranging warning cry uses an intelligent investigative style along with animation and vintage footage to drive home its message. (URL 31)

Nicht zuletzt hat der Dokumentarfilm auch einige Haushalte/Familien dazu bewegt, ihr Leben bewusster und ökologischer zu gestalten oder sogar ganz auf Plastik zu verzichten, wie auch das Positivbeispiel im Buch gezeigt hat (siehe Kap. 8.1).

Fazit ist, dass alle drei Dokumentarfilme positive, als auch negative Reaktionen mit sich gebracht haben. Trotz ihrer gesellschaftskritischen Themen, welche die Filme behandeln, haben sie nicht mehr Kritiken eingebracht, als andere österreichische Dokumentarfilme aus dem 21. Jahrhundert. Dennoch wurde *Workingman's Death* weniger stark kritisiert als die beiden anderen Filme, weil darin das globale Thema auf authentische Art und Weise problematisiert wird, nach Vorbild der RegisseurInnen des direct cinema und des cinéma vérité. Hingegen verfolgen die Filme *Let's make MONEY* und *Plastic Planet* neben ihrer aufklärerischen, auch noch eine unterhaltende Funktion, weshalb die Authentizität dabei (etwas) verloren gehen kann. Michael Glawogger übt in seinem Film *Workingman's Death* ohne zusätzlichen Kommentar Kritik an der Globalisierung, stellt arm und reich nicht gegenüber. Das hat die Folge, dass die KritikerInnen nicht zwischen positiven und negativen Argumenten abwägen müssen, wie es bei den beiden anderen Filmen der Fall ist. Im Gespräch und Bewusstsein der

Öffentlichkeit sind jedoch die drei Dokumentarfilme allemal.

Resümee

Das „Sich berieseln lassen“ im Kino war gestern. Obwohl es bereits seit Beginn des Genres sozialkritische Dokumentarfilme gibt, erzielen sie erst seit zwei Jahrzehnten Erfolge. Grund dafür ist vor allem die Konzeption fürs Kino: Der Dokumentarfilm nähert sich an den Spielfilm an, grenzt sich aber dennoch gezielt von der Fiktion ab. Auch die österreichischen Regisseure Michael Glawogger, Erwin Wagenhofer und Werner Boote verfolgen in ihren Filmen einen narrativen Modus sowie eine moderne Dramaturgie: Sounddesign wird verstärkt eingesetzt, während eine hybride Formensprache die kritischen Themen auflockert.

Doch was macht nun einen Dokumentarfilm gesellschaftskritisch? Allen voran steht die Thematik, die moderne, gesellschaftspolitische Situationen oder auch Ordnungen kritisiert. Durch monatelange Recherchearbeit versuchen die RegisseurInnen die gesellschaftspolitischen Problematiken aufzubereiten, um sie schließlich von verschiedenen Seiten zu beleuchten. Die Hauptintention liegt dabei bei einer didaktischen, aufklärenden Funktion, einer Meinungsbildung sowie Geistesaneignung, die sie mit ihren Filmen bei den RezipientInnen bewirken wollen. Doch auch das Dokumentarfilmschaffen ist mit Kapital verbunden: mit Eigen- und Fremdkapital, um den Film überhaupt produzieren zu können, sowie mit dem Gewinn, den der Film nach der Veröffentlichung einbringt. Wie der deutsche Dokumentarfilmer Klaus Wildenhahn (siehe Kap. 1.3) bereits in den 60er Jahren festgestellt hat, ist die Produktion eines Films mit Arbeit verbunden, weshalb auch Kapital einfließt. Um die RezipientInnen mit ihrem Filmstoff mitzureißen, verwenden sie globale Thematiken, die Menschen auf der ganzen Welt betreffen. Durch direkte Adressierungen versuchen sie gezielt die RezipientInnen anzusprechen. Dabei ist auch eine Argumentation von wesentlicher Bedeutung: Im Dokumentarfilm *Plastic Planet* wurde sehr einseitig argumentiert, vor allem gegen Plastik. Diese Thematik wurde auch sehr infantil dargestellt, beispielsweise durch diverse Comicsequenzen, die als Lehrfilm dienen sollten. Hinzu war auch die subjektive Erzählung aus der Sicht des Regisseurs Werner Boote ein Grund, warum der Film teilweise schlechte Kritik einheimste.

Obwohl ein Dokumentarfilm nicht ohne einen gewissen Hauch an Subjektivität entstehen kann (siehe Kap. 1.7), ist dennoch die vorherrschende Objektivität für die

RezipientInnen von Bedeutung, was Glawoggers' Dokumentarfilm beweist. Die Filmanalyse hat ergeben, dass *Workingman's Death* das Thema Globalisierung ohne jegliche Wertung oder jegliches Kommentar problematisiert. Glawogger lässt die Bilder für sich sprechen und widmet sich nur den ArbeiterInnen im 21. Jahrhundert. ArbeitgeberInnen werden weder angesprochen, noch gezeigt. Auch die Folgen, wie zum Beispiel, was mit den Schiffsteilen passiert, wenn ein Boot nach monatelanger Arbeit zerlegt ist, werden nicht aufgeklärt. Diese Fokussierung auf das globale Thema der Schwerstarbeit und die authentischen Bilder, sorgen für gute Rezensionen. Auch der Film *Let's make MONEY* wurde den KritikerInnen zu einseitig recherchiert und zu einfach dargestellt, dennoch gab es auch unzählige positive Reaktionen.

Was neben den Filmen noch zusätzlich die Erfolge der Filme ankurbelt, sind die Zusatzmaterialien: Der Filmstoff wird in Form von anderen Medien reproduziert. Durch die Verwendung anderer Kommunikationsträger, wie dem Buch und der Homepage, werden weiterführende Informationen hergestellt bzw. eingerichtet, die in einer intermedialen Beziehung zum Film stehen. Da die Dokumentarfilmschaffenden nur eine begrenzte Zeit zur Verfügung haben, um ihre Thematiken zu problematisieren, bieten sie ihren RezipientInnen zusätzliche Auskünfte und Neuigkeiten zu den gesellschaftskritischen Stoffen. Auf der Homepage zum Film *Plastic Planet* wird sogar zu einer aktiven Teilnahme gegen Plastik geworben: So führen beispielsweise weiterführende Links zu Alternativprodukten, die über eine Onlinebestellung erwerbbar sind.

Ziel der DokumentaristInnen ist es mit ihren Filmen eine kritische Gegenöffentlichkeit zu kreieren. Der öffentliche Diskurs, der damit einhergeht, sorgt für eine Präsenz der globalen, problematischen Themen in der Gesellschaft. Was bei den RegisseurInnen zurückbleibt, ist die Hoffnung auf Veränderung.

Literaturliste

- Aichholzer, J. (Hg.) (1986). *Dokumentarfilmschaffen in Österreich*. Wien: filmladen.
- Altvater, E. (2006). *Das Ende des Kapitalismus, wie wir ihn kennen. Eine radikale Kapitalismuskritik* 3. Aufl. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Appeldorn, W. v. (1970). *Der dokumentarische Film. Dramaturgie – Gestaltung – Technik*. Bonn: Ferd. Dümmlers Verlag.
- Balme, C., & Moninger, M. (2004). *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*. München: epodium.
- Barazon, R. (2006). *Kampf dem Kapitalismus*. Salzburg: ecowin Verlag.
- Baringhorst, S., & Kneip, V., u.a. (Hg.) (2007). *Politik mit dem Einkaufswagen. Unternehmen und Konsumenten als Bürger in der globalen Mediengesellschaft*. Bielefeld: transcript.
- Beattie, K. (2008). *Documentary Display. Re-viewing nonfiction film and video*. London/New York: Wallflower Press.
- Beck, U. (1997). *Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bernard, S.C. (2007). *Documentary Storytelling. Making Stronger and More Dramatic Nonfiction Films*. 2. Aufl. Amsterdam [u.a.]: Focal Press.
- Binter, J.T.S. (2009). *We shoot the world. Österreichische Dokumentarfilmer und die Globalisierung*. Berlin/Wien: LIT Verlag.
- Blümlinger, C. (1986a). Wo bleibt der österreichische Dokumentarfilm? In Josef

- Aichholzer (Hg.), *Dokumentarfilmschaffen in Österreich* (S. 9 – 44). Wien: filmladen.
- Blümlinger, C. (1986b). Verdrängte Bilder in Österreich. Möglichkeiten des Dokumentarfilms in der II. Republik. Diss. Universität Salzburg.
- Blümlinger, C. (1996). Form der Kritik und Kritik der Formen. Dokumentarische Spuren im Spielfilm. In Gottfried Schlemmer (Hg.), *Der neue österreichische Film* (S. 370 – 380). Wien: Wespennest.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2008). *Film art. An Introduction*. 8. Aufl. New York: Mc Graw Hill.
- Brinckmann, C. N. (2005). Die Rolle der Empathie oder Furcht und Schrecken im Dokumentarfilm. In Matthias Brütsch (Hg.) u.a., *Kinogefühle. Emotionalität und Film* (S. 333 – 360). Marburg: Schüren.
- Büttner, E., & Dewald, C. (1997). *Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart*. Salzburg/Wien: Residenz Verlag.
- Büttner, E., & Dewald, C. (2002). *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*. Salzburg/Wien: Residenz Verlag.
- Dohmen, C. (2008). *Let's make MONEY. Was macht die Bank mit unserem Geld?* Freiburg: orange-press.
- Ellis, J.C., & McLane, A.B. (2009). *A new history of documentary film*. New York: Continuum.
- Glaserfeld, E. v. (2004). Konstruktion der Wirklichkeit und des Begriffs der

Objektivität. In Claus Pias und Joseph Vogl (Hg.) u.a., *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard* (S. 348 – 371). 5. Aufl. Düsseldorf: DVA.

Glawogger, M. (2006) (Hg.). *Workingman's Death. Bilder und Texte zur Arbeit im 21. Jahrhundert*. Wien: Mandelbaum Verlag.

Hai, Zhou (2006). Das Stahlwerk. In Michael Glawogger (Hg.), *Workingman's Death. Bilder und Texte zur Arbeit im 21. Jahrhundert*. (S. 198 – 203) Wien: Mandelbaum Verlag.

Hattendorf, M. (1995). *Perspektiven des Dokumentarfilms*. München: diskurs film Verlag.

Hohenberger, E. (Hg.)(2006). *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8.

Kleinschmidt, C. (2008). *Konsumgesellschaft*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Kohr, L. (2003). *Die überentwickelten Nationen*. Hg. E. Hiebl, G. Witzany. Salzburg/Wien: Otto Müller.

Kracauer, S. (1964). *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Hg. K. Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Lopez, D. (1993). *Films by Genre. 775 Categories, Styles, Trends and Movements Defined, with a Filmography for Each*. North Carolina: McFarland.

Marx, K. (1969). *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Hg. B. Kautsky. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

Mikos, L. (2008). *Film- und Fernsehanalyse*. 2. Aufl. Konstanz: UVK.

- Nichols, B. (2010). *Introduction to Documentary*. 2. Aufl. Bloomington: Indiana University Press.
- Ordolff, M. (2005). *Fernsehjournalismus*. Konstanz: UVK.
- Osterhammel, J., & Petersson, N.P. (2007). *Geschichte der Globalisierung. Dimensionen, Prozesse, Epochen*. 4. Aufl. München: C.H. Beck.
- Pilz, M. (1986). Film-Wirklichkeit im Film. In Josef Aichholzer (Hg.), *Dokumentarfilmschaffen in Österreich* (S. 95 – 101). Wien: filmladen.
- Powell, S., & Ghauri, P. (2008). *Globalisierung. Neue Global Player/ Globale Vermarktung/ Globalisierungskritik/ Globale Trends*. Offenbach: Gabal.
- Pretting, G., & Boote, W. (2010). *Plastic Planet. Die dunkle Seite der Kunststoffindustrie*. Freiburg: orange-press.
- Rabiger, M. (2008). *Dokumentarfilmregie*. Mülheim an der Ruhr: edition filmwerkstatt.
- Roger, O. (1995). Wirkungsbedingungen des Dokumentarfilms. Zur Semiopragmatik am Beispiel von NOTRE PLANÈTE LA TERRE (1947). In Manfred Hattendorf (Hg.), *Perspektiven des Dokumentarfilms* (S. 85– 96). München: diskurs film Verlag.
- Rubelt, O. (1994). *Soziologie des Dokumentarfilms. Gesellschaftsverständnis, Technikenentwicklung und Filmkunst als konstitutive Dimensionen filmischer Wirklichkeit*. Frankfurt: Peter Lang.
- Schadt, T. (2002). *Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*. Bergisch Gladbach: Lübbe.

- Simonis, A. (2010). *Intermediales Spiel im Film. Ästhetische Erfahrung zwischen Schrift, Bild und Musik*. Bielefeld: transcript.
- Voss, G. (2006). *Schnitte in Raum und Zeit. Notizen und Gespräche zu Filmmontage und Dramaturgie*. Berlin: Vorwerk 8.
- Zimmermann, P. (2001). *Hybride Formen. Neue Tendenzen im Dokumentarfilm*. München: Goethe-Institut.
- Zimmermann, P., & Hoffmann, K. (Hg.) (2006). *Dokumentarfilm im Umbruch. Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz: UVK.
- Zips, W. (2009). Magie der Ohnmacht: Zur filmischen Sozialkritik an Globalismus und Tempoentrismus. In Julia T.S. Binter (Hg.), *We shoot the world. Österreichische Dokumentarfilmer und die Globalisierung* (S. 8 – 14). Berlin/Wien: LIT.

Nachschlagewerke

- Brockhaus Enzyklopädie (1994). *Wek-Zz und vierter Nachtrag*. 19. Aufl. 24. Band. Mannheim: F.A. Brockhaus.
- Tichy, W. (Hg.) (1977). *Rororo Film Lexikon 1. Filme A-J. Filmbeispiele, Genres, Länder, Institutionen, Technik, Theorie*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.

Onlinequellen

- URL 1: Weber, S. (2002). Was heißt „Medien konstruieren Wirklichkeit“? Von einem ontologischen zu einem empirischen Verständnis von Konstruktionen. *medienimpulse* 6/2002, S. 11 – 16. Zugriff am 3. August 2011 unter

http://www.mediamanual.at/mediamanual/themen/pdf/diverse/40_Weber.pdf

URL 2: Eitzen, D. (2002). Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus. *montage/av* 7/2/1998, S. 13 – 44. Zugriff am 1. September 2011 unter

http://www.montage-av.de/pdf/072_1998/07_2_Dirk_Eitzen_Wann_ist_ein_Dokumentarfilm.pdf

URL 3: Biografie von Michael Glawogger. Zugriff am 15. September 2011 unter <http://www.glawogger.com/bio.php>

URL 4: Biografie von Erwin Wagenhofer. Zugriff am 15. September 2011 unter <http://www.we-feed-the-world.at/team.htm>

URL 5: Österreichisches Filminstitut (2011). *Statistik | Ö Top 20 / 2000+*. Zugriff am 25. August 2011 unter <http://www.filminstitut.at/de/oe-kinofilme>

URL 6: Amort, A. Kurzbiografie [Werner Boote]. Zugriff am 15. September 2011 unter <http://www.wernerboote.com/de/index.php>

URL 7: Glawogger, M. *Über den Film*. Zugriff am 15. September 2011 unter http://www.workingmansdeath.at/about_dt.html

URL 8: Europäische Audiovisuelle Informationsstelle. *Workingman's Death*. Zugriff am 15. September 2011 unter http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=24740

URL 9: Österreichisches Filminstitut (2011). *Workingman's Death*. Zugriff am 15. September 2011 unter <http://www.filminstitut.at/de/workingmans-death/?highlight=true&unique=1316096615>

URL 10: Awards [*Workingman's Death*]. Zugriff am 15. September 2011 unter <http://www.workingmansdeath.at/news.html>

URL 11: Credits [*Let's make MONEY*]. Zugriff am 24. August 2011 unter <http://www.letsmakemoney.at/derfilm/credits.html>

URL 12: Europäische Audiovisuelle Informationsstelle. *Let's make Money*. Zugriff am 25. August 2011 unter http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=31143

URL 13: APA. *Die Spanische Immobilienblase*. Zugriff am 31. August 2011 unter http://www.letsmakemoney.at/diefakten/spanische_immobilienblase.html

URL 14: Die Personen im Film [*Let's make MONEY*]. Zugriff am 31. August 2011 unter <http://letsmakemoney.de/infobereich/macher-und-betroffene-der-globalen-finanzwelt>

URL 15: Making of [*Plastic Planet*]. Zugriff am 6. September 2011 unter <http://www.plastic-planet.at/derfilm/makingof.html>

URL 16: Europäische Audiovisuelle Informationsstelle. *Plastic Planet*. Zugriff am 6. September 2011 unter http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=33361

URL 17: Österreichisches Filminstitut (2011). *Plastic Planet*. Zugriff am 6. September 2011 unter <http://www.filminstitut.at/de/plastic-planet/?highlight=true&unique=1315321934>

URL 18: Homepage zum Film *Let's make MONEY*. Zugriff am 19. September 2011 unter <http://www.letsmakemoney.at/index.html>

URL 19: *MySpace* Fanseite zum Film *Let's make MONEY*. Zugriff am 6. Oktober 2011 unter

http://www.myspace.com/letsmakemoney_derfilm

URL 20: *Facebook* Fanseite zum Film *Plastic Planet*. Zugriff am 6. Oktober 2011 unter <http://www.facebook.com/PlasticPlanet>

URL 21: Homepage zum Film *Plastic Planet*. Zugriff am 19. September 2011 unter <http://www.plastic-planet.at>

URL 22: Homepage zum Film *Workingman's Death*. Zugriff am 19. September 2011 unter <http://www.workingmansdeath.at/index.html>

URL 23: Schmitter, E. (2006). Ausgewählte Pressezitate. *DER SPIEGEL* 21/2006, Zugriff am 23. September 2011 unter <http://www.workingmansdeath.at/news.html>

URL 23a: Kothenschulte, D.. Ausgewählte Pressezitate. *FRANKFURTER RUNDSCHAU*. Zugriff am 23. September 2011 unter <http://www.workingmansdeath.at/news.html>

URL 24: Benedikt, A. (2008, 28. Februar). Review for 'Workingman's Death'. *Chicago Tribune*. Zugriff am 23. September 2011 unter <http://events.nydailynews.com/reviews/show/17686-review-workingmans-death>

URL 25: Schnötzing, A. (2005, 19. November). *Workingman's Death. Helden der Arbeit*. Zugriff am 23. September 2011 unter <http://oe1.orf.at/artikel/205406>

URL 26: Stimmen zum Film [*Let's make MONEY*]. Zugriff am 23. September 2011 unter <http://www.letsmakemoney.at/presse/index.html>

URL 27: Hermann, B. (2008). Textarchiv. Der Film zur Krise. *Berliner Zeitung*. Zugriff am 23. September 2011 unter

<http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2008/1030/film/0011/index.html>

URL 28: Kammerer, D. (2008, 29. Oktober). Kapitalismuskritik goes Stammtisch. *die tageszeitung*. Zugriff am 23. September 2011 unter <http://www.taz.de/!25059/>

URL 29: Schotten, C. (2009). Im Rausch der Weichmacher. Möchtegern-Moore statt harter Fakten. *artehock filmmagazin*. Zugriff am 23. September 2011 unter <http://www.artehock.de/film/text/kritik/p/plplan.htm>

URL 30: hub (2009, 25. September). Dokumentarfilm: Plastik im Blut, im Müll, in der Nahrung. *Die Presse.com*. Zugriff am 23. September 2011 unter http://diepresse.com/home/kultur/film/510988/Dokumentarfilm_Plastik-im-Blut-im-Muell-in-der-Nahrung

URL 31: Weissberg, J. (2009, 28. Oktober). Plastic Planet. *Variety*. Zugriff am 23. September 2011 unter <http://www.variety.com/review/VE1117941488/>

Filmografie

Boote, W. (Regie). (2010). *Plastic Planet*. [DVD] Wien: THIMFILM, ORF Edition.

Glawogger, M. (Regie). (2010). *Workingman's Death. 5 Bilder zur Arbeit im 21. Jahrhundert*. [DVD] München: Süddeutsche Zeitung Cinemathek.

Wagenhofer, E. (Regie). (2009). *Let's make money*. [DVD] Wien: filmladen.

Abbildungsverzeichnis

Die 16 Abbildungen (Abb.) bestehen aus (Kreis-)Diagrammen, die aufgrund einer verständlicheren, visuellen Darstellung eigens erstellt wurden. Die restlichen Abbildungen sind Screenshots aus den Filmen *Workingman's Death*, *Let's make MONEY* und *Plastic Planet*.

Abbildung 1: Dauer der einzelnen Kapitel in *Workingman's Death*

Abbildung 2 & 3: „Foto“-Aufnahmen zweier Pakistani (01:35:24; 01:35:34)

Abbildung 4: Anzahl der jeweiligen Einstellungen in *Workingman's Death*

Abbildung 5: Vergleich der Perspektiven in *Workingman's Death*

Abbildung 6: Kohlearbeiter pausieren in dem dunklen Schacht (00:13:45)

Abbildung 7: Dauer der einzelnen Kapitel in *Let's make MONEY*

Abbildung 8: Mark Mobius bei direkter Adressierung (00:08:43)

Abbildung 9: Anzahl der jeweiligen Einstellungen in *Let's make MONEY*

Abbildung 10: Vergleich der Perspektiven in *Let's make MONEY*

Abbildung 11: Boote als Comicfigur inmitten der Plastikpellets und „Giftstoffe“ (00:19:00)

Abbildung 12: Boote trinkt aus der Plastikflasche, die Chemikalien absondert (00:54:26)

Abbildung 13: Amerikanisches Pärchen inmitten ihrer Plastikgegenstände (00:37:55)

Abbildung 14: Anzahl der jeweiligen Einstellungen in *Plastic Planet*

Abbildung 15: Vergleich der Perspektiven in *Plastic Planet*

Abbildung 16: Literarisierung in *Let's make MONEY* (01:23:25)

Abbildung 17: Screenshot der Website von *Plastic Planet*

Abstract

Bereits seit Beginn des Genres nähern sich einige DokumentarfilmerInnen allgegenwärtigen Problematiken in der Gesellschaft an, die sie für ihre RezipientInnen visuell aufbereiten. Ziel dieser Dokumentarfilmschaffenden ist es eine kritische Gegenöffentlichkeit zu kreieren und das Publikum zu einer Meinungsbildung anzuregen.

Intention dieser Diplomarbeit ist es herauszufinden, was einen Dokumentarfilm gesellschaftskritisch macht und wie DokumentarfilmerInnen die problematischen Stoffe kommunizieren. Das Augenmerk wurde dabei auf die drei österreichischen Filme *Workingman's Death* (Regie: Michael Glawogger), *Let's make MONEY* (Erwin Wagenhofer) und *Plastic Planet* (Werner Boote) gelegt.

Der methodische Teil erörtert unter anderem die Geschichte des gesellschaftskritischen Dokumentarfilms in und außerhalb von Österreich sowie moderne, systematische Problematisierungen in nichtfiktionalen Filmen. Jene modernen Strategien, wie beispielsweise die didaktische Adressierung, die Hybridisierung, intermediale Kopplungen oder auch die Argumentationsweisen sind unter anderem Gründe für die Erfolge der Dokumentarfilme aus dem 21. Jahrhundert.

Im analytischen Teil werden die drei zuvor genannten, österreichischen Dokumentarfilme näher betrachtet. Dabei werden die Dramaturgie, die Kameraführung, die Montage, das Sounddesign sowie weitere filmische Komponenten berücksichtigt. Die drei Filme werden auch einem Vergleich unterzogen: Wie wird in den jeweiligen Filmen argumentiert? Welchen anderen Medien bedienen sich die jeweiligen Regisseure, um ihre gesellschaftskritischen Thematiken breiter zu kommunizieren? Diese und weitere Fragen werden in dieser Diplomarbeit beantwortet.

Abstract

As early as the beginnings of the genre documentary film a number of filmmakers deal with omnipresent issues of modern-day society. Aim of these documentary filmmakers is to create critical human beings, who are further encouraged to conceive a personal opinion about the topics mentioned in the film.

Intention of this diploma thesis is to ascertain what details make a documentary into a socio-critical film. The focus is placed on the three Austrian films *Workingman's Death* by Michael Glawogger, *Let's make MONEY* by Erwin Wagenhofer and *Plastic Planet*, directed by Werner Boote.

The methodical part contains the history of the socially critical documentaries in and outside of Austria, and modern, systematic problematizations in non-fiction films. Those modern strategies, such as didactical addressing, the hybridization, the intermedia appliances or argumentation includes reasons for the success of documentaries from the 21th Century.

The analytical part, in which drama, the camera work, editing, sound design and other cinematic components are considered, takes a closer look on the three previously mentioned Austrian documentaries. The three non-fiction films are also subjected to a comparison: How is the argumentation in the movies formed? Which other media support the directors to communicate their socially critical themes? These and other questions are answered in this diploma thesis.

Curriculum Vitae

Stefanie Riedlecker

Geburtsdatum/Geburtsort: geboren am 01.10.1989 in Schwarzach/Österreich
Staatsangehörigkeit: Österreich
E-Mail: stefanie.riedlecker@gmx.net

Schule und Studium

Schul Ausbildung: 1995 – 1999 Volksschule Markt, Bischofshofen
1999 - 2007 Privat Gymnasium St. Rupert, Bischofshofen;
Abschluss mit Matura
Studium: seit 2007 Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität
Wien
10/2010 – 7/2011 WIFI Diplomlehrgang Fernseh- und
Videoreportage; Abschluss als diplomierte Kameraassistentin
für Film und Video

Berufliche Tätigkeiten

6/2009 bis 7/2009: Praktikum im *Theater am Spittelberg* in Wien
2/2010: Praktikum bei *Antenne Salzburg*; Aufgabenfelder:
Gestalten von Radiobeiträgen, redaktionelle Tätigkeiten
4/2010 bis 7/2010 Praktikum im *ORF-Landesstudio Salzburg* im Bereich
Programm/Hörfunk
8/2010 Praktikum bei *Riedl.TV and Film productions* in Salzburg;
Aufgabenfelder: Kamera-, Ton- und Schnittassistent
2/2011 Praktikum im *ORF-Landesstudio Salzburg* im Aktuellen Dienst;
Seit 2/2011 Freie Dienstnehmerin im *ORF-Landesstudio Salzburg*;

Weiterbildungen und besondere Kenntnisse

seit 7/2005: Ausbildung als Schneesportlehrerin, Anwärtlerin
10/2005 bis 6/2006: Teilnehmerin der Jungen Theaterkritik von *Akzente Salzburg*