

Masterarbeit

**Narrative Strategien des Dokumentarischen
gezeigt an österreichischen „Eco-Food“
Dokumentarfilmen**

von:

Anna Doplmayr

mm1610404811

Begutachter

FH-Prof. Dr. Jan Krone

Zweitbegutachter

FH-Prof. Priv.-Doz. Dr. Michael Litschka

St. Pölten, am 17.05.2019

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich versichere, dass

- ich diese Masterarbeit selbständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.
- ich dieses Masterarbeitsthema bisher weder im Inland noch im Ausland einem Begutachter/einer Begutachterin zur Beurteilung oder in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

Diese Arbeit stimmt mit der vom Begutachter/von der Begutachterin beurteilten Arbeit überein.

..... Ort, Datum Unterschrift

Zusammenfassung

Diese Arbeit befasst sich mit der Frage, welche narrativen Strategien im Dokumentarfilm eingesetzt werden, um Wissen zu vermitteln. Dazu wurden österreichische Dokumentarfilme des „Eco-Food Film“ Subgenres untersucht. Dabei ist zunächst der Dokumentarfilm anhand mehrerer Aspekte definiert worden. Basierend auf diesen Ergebnissen wurde anschließend erläutert, welche Ausprägungen der Dokumentarfilm annehmen kann und welche Stilmittel in den verschiedenen Subgenres eingesetzt werden. Anhand des Typenmodells nach Bill Nichols wurden diese und weitere narrative Elemente des Dokumentarfilms systematisch klassifiziert. Darüber hinaus wurde der Dokumentarfilm auch im Kontext, der sich verändernden Medienlandschaft betrachtet. Daraus konnte die Erkenntnis gewonnen werden, dass DokumentarfilmerInnen zunehmend dazu gedrängt werden Einschaltquoten zu generieren, was im Laufe der Zeit dazu führte, dass das Dokumentarische Züge anderer Genres, wie das des Dramas, annimmt. Basierend auf diesen Ergebnissen wurden schließlich vier österreichische „Eco-Food Filme“ im Rahmen der Filmanalyse nach Mikos im Hinblick auf den Einsatz narrativer Strategien untersucht. Dabei wurden die Filme sowohl anhand von ausgewählten Kategorien überprüft und analysiert, als auch im Kontext ihrer medialen Milieus, wie Produktion, Distribution und Rezeption interpretiert. Davon ließ sich eine Tendenz hinsichtlich der verwendeten narrativen Elemente ablesen. Zum einen wird ein allwissender Erzähler abgelehnt. Das deutet darauf hin, dass der Interpretationsspielraum möglichst groß bleiben soll. Zum anderen wurde voll und ganz auf Inszenierungen verzichtet, was darauf zurückzuführen ist, dass „Eco-Food Filme“ einen hohen Anspruch auf Glaubwürdigkeit haben und somit diese, durch den Einsatz kontroverser Stilmittel, nicht gefährden wollen. Außerdem ist interessant, dass die Filmemacher sich auch keiner Stilmittel neuerer Technologien bedienen, wie bspw. Animationen. Es wurde veranschaulicht, dass diese dabei helfen können, Informationen auf eine spannende Art und Weise zu illustrieren, was die Attraktivität des Films steigern kann, jedoch setzte keiner der Filmemacher dieses Stilmittel ein.

Abstract

This paper examines narrative strategies that are used in documentary films. For this purpose, Austrian documentary films of the "Eco-Food" film subgenre were analysed. First of all, documentary as a genre has been defined on the basis of several aspects. Based on these results, it was then explained which forms of documentary film can be adopted and which stylistic devices are used in the various sub-genres. Based on the institutional framework by Bill Nichols, these and other narrative elements of the documentary film were systematically classified. In addition, the documentary film was also considered in the context of the changed media landscape. This has led to the realization that documentary filmmakers are increasingly being driven to generate ratings, which over time has led to the documentary traits of other genres, such as drama. Based on these results, four Austrian "Eco-Food" films were analysed as part of the film analysis by Lothar Mikos. The films were examined on the basis of selected categories as well as in the context of their media milieus, such as production, distribution and reception. One finding was, that the omniscient narrator is rejected. This suggests that the scope for interpretation should remain as large as possible. Only one of the films ends with an appeal. In addition, each film presents numerous perspectives from which the presented problem can be considered. Another finding was, that there were no staged images or re-enactments, which could be attributed to the fact that eco-food films have a high claim to credibility and thus do not want to jeopardize them through the use of controversial stylistic devices. It is also interesting that the filmmakers do not use stylistic devices of newer technologies, such as animations. It has been shown that these can help to illustrate information in an exciting way, which can enhance the appeal of the film, but none of the filmmakers used this stylistic device.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	1
1.1 Kontext & Problemstellung	1
1.2 Erkenntnisinteresse und Forschungsfragen	3
1.3 Vorgehensweise	4
1.4 Methoden- und Quellenkritik	5
2 Der Dokumentarfilm.....	6
2.1 Geschichte.....	6
2.2 Definition	8
2.2.1 Definition anhand der Grenzen zwischen dem Fiktionalen und Dokumentarischen	9
2.2.2 Definition anhand der Beschreibung der medialen Milieus	10
2.2.3 Definition anhand der sozio-pragmatischen Perspektive.....	12
2.2.4 Definition anhand der sozialen Funktion des Dokumentarfilms.....	13
2.3 Der Wandel des Dokumentarischen	13
2.4 Zwischenfazit	16
3 Formen des Dokumentarischen.....	17
3.1 Darstellung der Wirklichkeit.....	17
3.2 Strömungen innerhalb des Dokumentarischen: Subgenres.....	21
3.3 Doku und Entertainment: Hybridformen	27
3.4 Zwischenfazit	30
4 Narrative Strategien im Dokumentarfilm	31
4.1 Formen der Wissensvermittlung	32
4.2 Die sechs Dokumentarfilmtypen nach Bill Nichols	36
4.2.1 Expositorischer Modus	38
4.2.2 Observatorischer Modus	40
4.2.3 Poetischer Modus.....	42
4.2.4 Partizipatorischer Modus.....	43
4.2.5 Reflexiver Modus.....	44
4.2.6 Performativer Modus	45
4.3 Postklassische Dokumentarfilmnarration	46
4.4 Zwischenfazit	50
5 Methode.....	51
5.1 Operationalisierung.....	51
5.2 Erkenntnissinteresse	51
5.3 Konkretisierung des Erkenntnisinteresses	55

5.4 Eingrenzung des Materials	57
5.5 Beschreibung der Datenbasis.....	58
6 Empirischer Teil	66
6.1 Ergebnisse der Datenanalyse	67
6.2 Interpretation und Kontextualisierung der analysierten Daten	76
6.3 Beantwortung der Forschungsfragen.....	85
6.4 Bewertung der Ergebnisse	87
7 Fazit.....	89
Quellenverzeichnis	91
Anhang	101

Abbildungsverzeichnis:

Abb. 1: Formen der Adressierung nach Bill Nichols.....	33
Abb. 2: Die sechs Modi nach Bill Nichols.....	38

1 Einleitung

1.1 Kontext & Problemstellung

Dokumentarfilme können dazu beitragen Debatten anzuregen, indem sie die Bevölkerung bezüglich gewisser Thematiken sensibilisieren. Oft werden Problematiken behandelt, die zuvor nicht Teil der öffentlichen Diskussion waren. (vgl. LaMarre und Landreville 2009, S. 539) DokumentarfilmerInnen geben auch Randgruppen eine Stimme und lassen diese somit am öffentlichen Diskurs teilhaben (vgl. Heinze und Schlegelmilch 2019, S.1). Dementsprechend kann das Genre als sozialkommunikatives Instrument verstanden werden (vgl. Heinze und Schlegelmilch 2019, S.1-7). Darüber hinaus wird der Dokumentarfilm auch als zeithistorisches Dokument gesehen werden. Er hält die Ansichten und Problematiken innerhalb einer Gesellschaft audiovisuell fest und kann demnach das Bild, dass wir von unserer Vergangenheit haben, beeinflussen. (vgl. Heinze und Schlegelmilch 2019, S. 4). Es gibt Filme, die reichweitenstarke Debatten und sogar soziale Bewegungen ausgelöst haben. Der Dokumentarfilm „Food Inc“ (Kenner, 2008) bspw. bewirkte, dass die Art und Weise wie heutzutage Lebensmittel produziert werden, nach seinem Erscheinen heftig in den Medien diskutiert wurde. (vgl. Murray und Heumann 2014, S. 46-49). Ein Jahr nach Veröffentlichung entwickelte sich in den USA außerdem das „Food Activism Movement“, dessen Entstehung „Food Inc“ positiv beeinflusst hat (vgl. Counihan und Siniscalchi 2014, S. 3-10). Auch in Österreich entstanden Dokumentarfilme, die sich mit diesem Thema beschäftigt haben und im Kino hohe Besucherzahlen erzielen konnten. 2005 haben in Österreich insgesamt 17 Dokumentarfilme über 60% (253.069 BesucherInnen) der gesamten Besuche österreichischer Filme ausgemacht, dies ist jedoch primär auf den Erfolg von „We Feed the World“ zurückzuführen, der mit 140.000 Besuchern mehr als die Hälfte der Besucherzahlen aller Dokumentarfilme zusammen ausmacht. (vgl. Österreichisches Filminstitut 2008, S.44) „Food Inc“ und „We Feed the World“ zeigen wie reichweitenstark gewisse Filme sind und welche medialen Folgen sie auslösen

können. Da Dokumentarfilme nicht nur zur Meinungsbildung beitragen, sondern damit auch Gesetzgebungen beeinflussen können (vgl. Nisbet und Aufderheide 2009, S. 450), wird ersichtlich wie wichtig es ist zu hinterfragen, auf welche Art und Weise sie verschiedene Mittel einsetzen um Sachverhalte darzustellen. Dokumentarfilme zeichnen sich dadurch aus, dass sie vorgeben, die Realität zu repräsentieren. Sie vermitteln den RezipientInnen die Wahrheit, so behaupten sie zumindest (vgl. Nichols 2001, S. 1-4). Da es durch neue Distributionswege und der „wachsenden Verbilligung und Ausbreitung von Medientechnologien“ (Heinze und Schlegelmilch 2019, S.1) immer einfacher wird, Filme zu drehen und diese online zur Verfügung zu stellen, kam es zu einer starken medialen Ausdifferenzierung des Genres (vgl. Weber 2019, S. 77-95). Somit entwickelte sich eine beträchtliche Anzahl an Subgenres und Ableger des Dokumentarischen. Diese reichen vom klassischen Dokumentarfilm, über das Dokudrama bis hin zu How-To Formaten auf YouTube (vgl. Heinze und Weber 2017, S. ix). Die Grenzen zwischen ihnen sind teilweise kaum sichtbar, was eine Definition sowohl des Dokumentarischen, als auch der jeweiligen Untergattungen erschwert.

DokumentarfilmerInnen bedienen sich nun narrativer Strategien, die an das Drama oder an den Spielfilm erinnern. (vgl. Kilborn 2012a, S. 118-119). Doch wie wirkt sich das auf die Darstellung der Wirklichkeit im Film aus? Diese sich schnell ändernden Trends in Bezug auf Inhalt, Verbreitung und Reichweite stellen eine Reihe wichtiger Fragen für MedienwissenschaftlerInnen und KommunikationsforscherInnen dar, die untersucht werden müssen. Vor allem Filme wie „Food Inc.“ und „We Feed the World“ sind Teil eines dokumentarischen Subgenres, die einen hohen Anspruch an die Glaubwürdigkeit ihrer dargestellten Geschichte erheben (vgl. Klein 2017, S. 190-192). Sie vermitteln Wissen, dass schließlich zur Meinungsbildung unter den RezipientInnen betragen kann und werden auch im Rahmen von Bildung und Pädagogik eingesetzt. So werden bspw. Unterrichtsmaterialien zu österreichischen Dokumentarfilmen angeboten, die im Unterricht dafür eingesetzt werden können, um SchülerInnen bestimmte Problematiken anhand des Films näher zu bringen. (vgl. Kino macht Schule 2019b, o.S.). Zudem hat das Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Forschung eine Kommission mit der Bewertung und

Kennzeichnung österreichischer Filme beauftragt, um Filme empfehlen zu können, die sich für den Unterricht und die Diskussion mit SchülerInnen eignen. Dabei werden die Filme in Hinblick auf „inhaltlich-narrative und formal-medien sprachliche Dimensionen“ (JKM 2019a, o.S.) überprüft. Das macht deutlich, welchen Stellenwert Dokumentarfilme in unserer Gesellschaft haben und legt dar, wie wichtig es ist, dass vor diesem Hintergrund ihre Darstellungsformen kritisch hinterfragt und analysiert werden.

1.2 Erkenntnisinteresse und Forschungsfragen

Dokumentarfilme charakterisieren sich durch ihre sozialkommunikative Funktion und ihr Ziel, Wissen zu vermitteln. Dabei behaupten sie, die Realität zu repräsentieren. Im Gegensatz zur Fiktion stellen sie nicht eine erfundene Welt, sondern die reale Welt dar. Es stellt sich die Frage, mithilfe welcher narrativen Strategien sie Sachverhalte darstellen. Es soll herausgefunden werden, wie argumentiert wird, ob den ZuseherInnen ein Interpretationsspielraum gelassen wird und welche audiovisuellen Darstellungsformen eingesetzt werden, um Wissen für die RezipientInnen zu illustrieren. Es wurde bereits angemerkt, dass Filme wie „Food Inc.“ oder „We Feed the World“ Beispiele dafür sind, welchen Einfluss Dokumentarfilme auf die Gesellschaft haben können. Diese Art der Dokumentarfilme kann unter dem Begriff „Eco-Food Film“ zusammengefasst werden. Demnach soll untersucht werden, wie österreichische Vertreter dieses Genres Wissen vermitteln, um eine bestimmte Thematik in das Zentrum des öffentlichen Diskurses zu stellen. Daraus ergeben sich folgende Forschungsfragen: Welche narrativen Strategien können in österreichischen „Eco-Food“ Dokumentarfilmen im Hinblick auf die Wissensvermittlung festgestellt werden? Lässt sich ein Muster in Bezug auf die Form der Wissensvermittlung innerhalb der untersuchten Filme feststellen?

Anhand dieser Forschungsfragen soll herausgefunden werden, mit welchen narrativen Stilmittel diese Filme arbeiten, um Informationen audiovisuell darzustellen.

1.3 Vorgehensweise

Um die narrativen Strategien österreichischer Dokumentarfilme analysieren zu können, muss zunächst geklärt werden, was einen Dokumentarfilm ausmacht und aus welchen Komponenten er sich zusammensetzt. Dazu wird dieser anhand mehrerer Aspekte definiert. So wird ersichtlich, welche Inhalte überhaupt als dokumentarisch bezeichnet werden können und welche Signale RezipientInnen dazu veranlassen, ein Produkt als dokumentarisch wahrzunehmen. Basierend auf diesen Ergebnissen wird anschließend untersucht, welche Ausprägungen der Dokumentarfilm annehmen kann und welche Stilmittel in den verschiedenen Subgenres eingesetzt werden. Im Kapitel „narrative Strategien im Dokumentarfilm“ wird schließlich genau analysiert, wie die einzelnen narrativen Elemente des Dokumentarfilms systematisch klassifiziert werden können. Dazu werden verschiedene Modelle vorgestellt, die die unterschiedlichen Komponenten des Dokumentarischen darstellen. Weiter wird erklärt, welche Bedeutung der Einsatz gewisser Stilmittel hinsichtlich der Wissensvermittlung und der Authentizität des Filmes haben kann.

Folgend werden in den Kapiteln „Methode“ und „Empirie“ Filme im Hinblick auf ihre narrativen Strategien untersucht. Dies erfolgt im Rahmen der Film- und Fernsehanalyse nach Mikos. Dazu wurde genau festgelegt und begründet, welche Filme untersucht werden, welchen Hintergrund diese Filme haben und anhand welcher Aspekte diese untersucht werden. Die Vorgehensweise hält sich dabei an die von Mikos empfohlenen Arbeitsschritte, die im Methodenteil detailliert erläutert werden. Gemäß dieser wurde auch ein Sequenzprotokoll sowie ein Kategorienverzeichnis angelegt, die sich im Anhang befinden. Die daraus resultierenden Ergebnisse wurden schließlich interpretiert und bewertet. Abschließend werden im Fazit alle Ergebnisse zusammengefasst und präsentiert.

1.4 Methoden- und Quellenkritik

Im empirischen Teil dieser Arbeit wurden österreichische „Eco-Food“ Filme untersucht, jedoch können sich die Ergebnisse dementsprechend auch nur auf das untersuchte Subgenre beziehen. Da Filme aufgrund ihrer komplexen Struktur unendliche Möglichkeiten für Untersuchungen bieten, muss der Analysekorpus eingegrenzt werden. Mikos (2015) empfiehlt Ebenen des Films auszuwählen, im Rahmen derer der Film untersucht wird. Somit bleiben andere Komponenten des Films unerforscht. So könnten die ausgewählten Filme auch bezüglich ihrer Ästhetik, wie bspw. Kameraführung oder Ton und Licht, überprüft werden, während diese Arbeit ausschließlich Aspekte der Wissensvermittlung durch narrative Elemente ins Zentrum der Untersuchung gestellt hat.

Der Dokumentarfilm als Genre wird in filmtheoretischer Literatur zwar durchaus behandelt und diskutiert, jedoch fällt auf, dass vor allem fiktive Gattungen wesentlich mehr Aufmerksamkeit bekommen. Darüber hinaus wird der Dokumentarfilm vor allem empirisch stark vernachlässigt. „Innerhalb der Medienwissenschaft tauchen dokumentarische Filme weder empirisch noch als eigenes Genre erkennbar auf.“ (Heinze und Schlegelmilch 2019, S.1) Obwohl sich „Eco-Food“ Filme an großer Beliebtheit erfreuten und viel mediale Aufmerksamkeit bekamen, wurden sie aus wissenschaftlicher Perspektive bisher stark vernachlässigt: „Im wissenschaftlichen Diskurs der Rolle der Massenmedien für das Leitbild der nachhaltigen Entwicklung fanden diese Filme bisher so gut wie keine Berücksichtigung.“ (Klein 2017, S. 184) Jedoch kann festgehalten werden, dass der Dokumentarfilm als Genre zunehmend mehr Aufmerksamkeit bekommt. Da um die 2000er Jahre von einem regelrechten Boom dokumentarischer Werke gesprochen werden kann, rückt das Genre mittlerweile immer mehr in den Fokus medienwissenschaftlicher Forschung (vgl. Weber 2019, S. 77-95).

2 Der Dokumentarfilm

Um die narrativen Vorgänge innerhalb des zeitgenössischen österreichischen Dokumentarfilms bezeichnen zu können, ist zunächst eine genaue Betrachtung des Genres durchzuführen. In Folge sollen daher die Geschichte und Definition des Dokumentarfilms, seine Grenzen, und seine distinktiven Merkmale beschrieben werden.

2.1 Geschichte

Der Begriff „Dokumentarfilm“ kam erstmals in den 1920er Jahren vor. John Grierson war einer der ersten der versuchte, das Filmgenre zu beschreiben: er bezeichnete diese Gattung als „the creative treatment of actuality“ (Grierson 1933b, S. 8) und bezog sich dabei auf den Film „Moana“ von Robert Flaherty. Grierson gründetet 1930 in Großbritannien zudem das „British Documentary Movement“. (vgl. Heller 2011, S. 150-155; Kuhn, Westwell 2012, S. 126-127; Hayward 2013, S. 111-112)

Zu den ersten DokumentarfilmerInnen gehörten u.a. John Grierson, Robert Flaherty, Walther Ruttmann, Alberto Cavalcanti, Dziga Vertov, Joris Ivens, Henri Storck und Basil Wright (vgl. Hayward 2013, S. 111-112). Durch technologische Errungenschaften wurde die Weiterentwicklung und die Anzahl der Produktionen innerhalb dieser Gattung begünstigt, was zu einem regelrechten Boom in den 60er Jahren geführt hat. Parallel dazu entwickelten sich auch Institutionen, die sich für ethische Richtlinien innerhalb der Dokumentarfilmproduktion einsetzten. (vgl. Kuhn, Westwell 2012, S. 126-127; Hayward 2013, S. 111-112)

Heute wird die Gattung von einer Diskussion über ihre Authentizität geprägt, diese entwickelte sich jedoch erst mit den Jahren, denn in den 1920ern stellte das Publikum die Objektivität der Filmschaffenden noch kaum in Frage. Erst mit dem Aufkommen von Filmen zum Zweck der Propaganda wurden die RezipientInnen immer kritischer. Stand zuvor im Vordergrund, den ZuschauerInnen etwas zu vermitteln, das sie selbst

noch nicht gesehen haben, etwas das ihnen vollkommen fremd war, so wurden Aufnahmen bald zum Zweck der Manipulation, Persuasion und Argumentation verwendet. Dies markierte den Zeitpunkt, an dem die Diskussion über den „Wahrheitsgehalt“ des Dokumentarfilms entfachte (vgl. Heller 2011, S. 150-155). Obwohl das Publikum erst bei dem Aufkommen von Propagandamaterial die Intention des/der UrheberIn hinterfragte, geriet außer Acht, dass bereits Filme wie „Nanook of the North“ (1922) von Flaherty in ein Argumentationsmuster eingebettet worden sind und somit nicht einer „Ansicht“ bzw. einer rein autonomen Aufnahme entsprachen. Erst Jahre später wurde auch dem Publikum klar, dass dieser Film Szenen enthielt, die für den Zweck der Dramaturgie inszeniert waren. (vgl. Hayward 2013, S. 111-112; Heller 2011, S. 150-155)

Ab den 1960er Jahren entwickelten sich, zum Großteil hervorgerufen durch technologische Veränderungen, das Cinéma Verité in Frankreich und Direct Cinema in den USA. Vor allem in dieser Zeit wurden Dokumentationen stark politisiert. (vgl. Hayward 2013, S. 111-112) Filme wurden verwendet um sich gegen das Establishment aufzulehnen, Beispiele sind „The Battle at Chile“ (1975) von Patricio Guzman, „The War At Home (1979) von Glenn Silber und Barry Alexander Brown, oder „Harlan County“ (1976) von Barbara Kopple. (vgl. Kuhn, Westwell 2012, S. 126-127; Hayward 2013, S. 111-112)

Durch erhöhte staatliche Förderungen und erneuten verbesserten Technologien, folgte ab den 1980er Jahren ein erneuter Aufschwung. Dieses Mal wurde es auch zunehmend marginalisierten Gruppen möglich, durch das Medium Film ein Sprachrohr zu finden. (vgl. Kuhn, Westwell 2012, S. 126-127; Hayward 2013, S. 111-112)

Ab 2000 etablierten sich Dokumentarfilme schließlich zu „Blockbustern“. Maßgeblich daran beteiligt war Michael Moore, dessen Film „Fahrenheit 9/11“ (2004) bis heute zu den umsatzstärksten Dokumentationen weltweit gehört. In Kinos dominierten zu dieser Zeit Dokumentarfilme mit Schwerpunkten zum Klimawandel, der Tierwelt und Biografien. (vgl. Kuhn, Westwell 2012, S. 126-127)

Zusätzlich entwickelten sich ab den 2000er Jahren weitere Subgenres, wie die Dokusoap und das Dokudrama. (vgl. Hayward 2013, S. 111-112)

2.2 Definition

Wie bereits erwähnt wurde, wurde der Dokumentarfilm das erste Mal in den 1920er Jahren diskutiert. In der Dokumentarfilmtheorie ist Griersons (1933b) Bezeichnung des Dokumentarfilms als „creative treatment of actuality“ (Grierson 1933b, S. 8) eine der am häufigsten zitierten Aussagen über das Genre (vgl. Kerrigan und McIntyre 2010, S. 111-112). Einer der Pioniere der Gattung, Paul Rotha, drückte Ähnliches in anderen Worten aus: „Documentary's essence lies in the dramatization of actual material.“ (Grierson 1933b, S. 8). Beide sprechen zwei Aspekte an, die in zeitgenössischen Definitionen immer wieder zum Vorschein kommen: der realitätsbezogene Inhalt und seine kreative und dramatisierende Verarbeitung.

Wirft man einen Blick auf die Entwicklungsgeschichte des Dokumentarfilms, so sieht man anhand der Aussagen Griersons und Rothas, dass der Fokus der 1920er Jahre primär auf das filmische Konzept gelegt wurde, nebensächlich war, inwiefern die Repräsentation der Wirklichkeit darunter leidet (vgl. Hesse et al. 2016, S. 201, Nichols 1976, S. 30-35). Beide sprachen von der kreativen bzw. dramatischen Verarbeitung des Inhalts, ohne dies negativ zu bewerten oder es als Problem darzustellen. Erst in den folgenden Jahren entfachte sich eine noch anhaltende Diskussion über die objektive Darstellung der Realität innerhalb des Dokumentarfilms. (vgl. Hohenberger 2012, S. 12-14)

In kontemporären Definitionen, wie bspw. jene aus dem „Oxford Dictionary of Film Studies“ (2012), kann man daher Begriffe wie „creative“ oder „dramatization“ nicht mehr finden:

„A practice of filmmaking that deals with actual and factual (and usually contemporary) issues, and people; whose purpose is to educate, inform, communicate, persuade, raise consciousness, or satisfy curiosity; in which the viewer is commonly addressed as a citizen of a public sphere; whose materials are selected and arranged from what already exists (rather than being made up); and whose methods involve filming real people as themselves in actual locations, using natural light and ambient sound.“ (Kuhn, Westwell 2012, S. 126)

Wie folgend veranschaulicht wird, geht aus filmtheoretischer Literatur hervor, dass kaum jemand eine allumfassende Definition des Begriffes „Dokumentarfilm“ geben kann (vgl. Hesse et al. 2016, S. 197-199, Nichols 1976, S. 20-22). Bei Kuhn & Westwells (2012) Definitionsversuchs wird bspw. nicht näher darauf eingegangen wo genau die Grenze zum Spielfilm liegt, oder welche Signale RezipientInnen empfangen müssen, um einen Film als dokumentarisch wahrzunehmen.

Da in der Filmbranche Stilmittel gattungsübergreifend verwendet werden und es durch die kreative Freiheit der Filmschaffenden auch keine festgesetzten Regeln für die Produktion gewisser Filmarten gibt, können dem Dokumentarfilm keine Attribute zugeschrieben werden, die nur in dieser Gattung auftreten (vgl. Hohenberger 2012, S. 29-34). Es gibt Techniken, die zwar signifikant für Dokumentarfilme sind, jedoch kann ihre Verwendung nicht herangezogen werden, um distinktive Grenzen zwischen bspw. Fiktion oder Nichtfiktion zu ziehen (vgl. Nichols 2001, S. xi-xii). Mehrere AutorInnen stellten sich diesem Problem aus unterschiedlichen filmtheoretischen Perspektiven und sind dabei zu mehreren Definitionsansätzen gekommen. Diese sollen folgend näher erläutert werden.

2.2.1 Definition anhand der Grenzen zwischen dem Fiktionalen und Dokumentarischen

Eine weitere Möglichkeit das Genre zu beschreiben besteht darin, die Grenzen zu anderen Gattungen aufzuzeigen, doch auch dies ist kaum zufriedenstellend, denn wie Hesse et al. (2016) und Nichols (2001) darlegen, treten folgende Probleme auf, sobald der Dokumentarfilm beispielsweise mit dem Genre des Spielfilms verglichen wird.

Nichols (2001) geht so vor, dass er zunächst zwischen zwei Filmarten differenziert, er geht soweit, dass er statuiert, jeder Film sei eine Dokumentation. Jedoch gibt es verschiedene Typen der Dokumentation. Beide erzählen eine Geschichte, doch

während die eine Gattung, die wir als Fiktion bezeichnen, etwas repräsentiert, wonach sich die ZuseherInnen sehnen oder wovor sie sich fürchten, stellt das Genre des Dokumentarfilms eine Repräsentation realer Begebenheiten dar. (vgl. Nichols 2001, S. 1-4)

Nichols (2001) bezeichnet somit Fiktion als „documentaries of wish-fulfillment“ (Nichols 2001, S. 1) und nicht fiktive Werke als „documentaries of social representation“ (Nichols 2001, S. 1). Beide können „wahre“ Inhalte vermitteln, die Beantwortung der Frage, was als „wahr“ gilt, obliegt dabei dem Publikum. (vgl. Nichols 2001, S. 1-4)

Ein Dokumentarfilm wird also über seinen Bezug zur Realität charakterisiert, doch sowohl für die RezipientInnen, als auch für FilmwissenschaftlerInnen ist es oft kaum möglich festzustellen, ob eine Aufnahme tatsächlich authentisch ist (vgl. Tröhler 2002, S. 34-35). Ob und wie realitätsverzerrend das Material bearbeitet wurde, ob die ProtagonistInnen sich selbst verkörpern oder schauspielern, aber auch inwiefern die jeweiligen Szenen inszeniert wurden, kann von außen schwer bewertet werden (vgl. Hesse et al. 2016, S. 197-200). Hinzu kommt, dass Spielfilme oft dadurch charakterisiert werden, dass SchauspielerInnen in Rollen innerhalb eines vorgefertigten Szenarios schlüpfen, jedoch gibt es im Genre des Spielfilms unzählige Versionen, in denen einige dieser Charakteristika nicht zutreffen - siehe bspw. Cameoauftritte (vgl. Nichols 2001, S. 20-22). Ein Dokumentarfilm wiederum kann zudem durchaus auch Teile enthalten, die den Eigenschaften eines Spielfilms entsprechen, wie es im Falle der sog. Re-Enactments (nachgestellte Szenen mit Schauspielern) wäre (vgl. Barg 2012a, S. 279-280).

2.2.2 Definition anhand der Beschreibung der medialen Milieus

Versucht man Filmgenres anhand der Institutionen zu bestimmen, die hinter den Produktionen stehen, so steht man laut Nichols (2001) vor dem Problem, dass die

Institutionen, in diesem Fall Filmproduktionsfirmen, nie ausschließlich Filme einer gewissen Gattung produzieren (vgl. Nichols 2001, S. 20-22)

Weber (2017) hingegen hebt hervor, dass eine genaue Analyse des Systems, in dessen Rahmen der Dokumentarfilm entstanden ist, dazu beitragen kann, das Dokumentarische als Genre systematisch klassifizieren zu können. Daher wendet sich Weber (2017) an das Konzept der medialen Milieus. „Mediale Milieus umfassen das Ensemble aller Praktiken der Produktion, der Distribution, aber auch der Rezeption.“ (Weber 2019, S. 83). Webers (2017) Ziel dabei ist es, anhand der medialen Milieus auch die zahlreichen Ausprägungen des Dokumentarischen definieren zu können. Somit muss man nicht mehr auf kaum durchführbare Unterscheidungen wie fiktiv oder nichtfiktiv zurückgreifen, sondern kann die Ausprägungen des Dokumentarischen anhand seiner Praktiken benennen und klassifizieren. Dabei werden mediale Milieus als „Teil des medienökologischen Systems“ (Weber 2017, S.16) verstanden, die aus AkteurlInnen bestehen, deren gemeinsame Aufgabe es ist, das mediale Produkt anzufertigen. Daher beinhaltet die Betrachtung der unterschiedlichen Milieus sowohl Aspekte wie Organisationsaufbau, AkteurlInnen und deren Beziehung zueinander, Produktion und Distribution, als auch Rezeption. (vgl. Weber 2017, S. 14-19).

Dementsprechend sieht Weber (2017) auch Authentizität als eine Eigenschaft des Dokumentarischen, die zum Teil von dem jeweiligen medialen Milieu abhängig ist. Somit tragen Elemente des Produktionsprozesses und die „Autorität der Referenz“ (Weber 2017, S. 21) zur Glaubwürdigkeit bei. Letzteres bezieht sich auf die Frage, wer für den Wahrheitsgehalt eines Dokumentarfilms verantwortlich ist bzw. diesen garantiert. Demnach haben RezipientInnen entsprechend des semio-pragmatischen Ansatzes abhängig von den medialen Milieus auch unterschiedliche Ansprüche an den Wahrheitsgehalt eines medialen Produkts. (vgl. Weber 2017, S. 16-23).

Es wird angemerkt, dass im Methodenteil dieser Arbeit noch einmal auf die medialen Milieus zurückgegriffen wird.

2.2.3 Definition anhand der sozio-pragmatischen Perspektive

Neben der produzierenden Einheit und den verwendeten Stilmitteln kann noch die Beziehung zwischen RezipientInnen und Film als Definitionsmerkmal herangezogen werden. Zentral ist die Frage, warum ZuseherInnen einen Film als Fiktion oder Nichtfiktion wahrnehmen. (vgl. Nichols 2001, S. 29-40)

So betrachten Hesse et al. (2016) die Frage aus einer „semio-pragmatischen Perspektive“ (Hesse et al. 2016, S. 199). Sie analysieren die Signale, die vom Einsatz verschiedener stilistischer Formen hervorgerufen werden. Im weiteren Sinne geht es also um die Frage, ab wann und durch welches Signal die RezipientInnen einen Film als dokumentarisch wahrnehmen. Dies führt die Autoren nun zu folgender Aussage: „Dokumentarfilme sind Filme, deren Signale eine dokumentarische Lektüre provozieren (meist schon im Vorspann) und über die Gesamtdauer des Films hinweg steuern“ (Hesse et al. 2016, S. 199). Weber (2019) führt zudem an, dass auch mediale Inhalte außerhalb des Films einen Einfluss auf die Zuschauerwahrnehmung haben. So führt er an, „dass Paratexte, also Programmankündigungen, Presseartikel, Trailer, aber auch etablierte Konventionen die Rezipienten zu einem bestimmten Lektüremodus anregen.“ (Weber 2019, S. 81)

Die Wechselwirkung zwischen Film und ZuseherInnen ist also entscheidend in der Frage, warum ein Film als Dokumentation wahrgenommen wird. Heller (2011) führt zudem an, dass auch die Authentizität eines filmischen Werks demnach an seine Rezeption gebunden ist: „Dokumentarfilmische Authentizität ist vor allem als ein Rezeptionseffekt, als ein spezifischer Wirklichkeitseindruck zu begreifen, der sich weniger der fotografischen Qualität des Filmbildes an sich als vielmehr konventionalisierten Präsentations- und Diskursstrukturen verdankt“ (Heller 2011, S. 152).

2.2.4 Definition anhand der sozialen Funktion des Dokumentarfilms

Dokumentarfilme zeichnen sich neben den bisher erwähnten Aspekten auch über ihre besondere Funktion aus, die sie von anderen Genres abgrenzt. Der primäre Zweck von Dokumentarfilmen ist „pleasurable learning“ (LaMarre und Landreville 2009, S. 539). Seit der Etablierung des Genres, wurde es sowohl im Rahmen von Bildung, Aufklärung, Pädagogik und Informationsvermittlung, als auch als Propaganda und Unterhaltung eingesetzt (vgl. Heinze und Schlegelmilch 2019, S.1-7). Der Dokumentarfilm kann als sozialkommunikatives Instrument verstanden werden. (vgl. Heinze und Schlegelmilch 2019, S.1-7). Durch ihn können Menschen „an öffentlichen (und privaten) Angelegenheiten medial partizipieren“ (Heinze und Schlegelmilch 2019, S.1). So können Dokumentarfilme dazu beitragen, Debatten anzuregen, die öffentliche Meinung zu formen, Politik zu gestalten und aktivistische Netzwerke aufzubauen. Sie können politische Entscheidungsträger, Unternehmen und Pädagogen beeinflussen (vgl. Nisbet und Aufderheide 2009, S. 450). Zudem können sie die RezipientInnen bezüglich gewisser Thematiken sensibilisieren und aufklären. (vgl. Flowers und Swan 2011, S. 236; Janpol 2016, S. 90-97; Opel et al. 2010, S. 251-254). Darüber hinaus sind sie „zeithistorische Dokumente in ihren Entstehungskontexten sowie auch kommunikative Gegenwartsmedien zur Herstellung von aktuellen Ansichten, Perspektiven und Interpretationen auf historische Themen und Ereignisse.“ (Heinze und Schlegelmilch 2019, S. 4).

2.3 Der Wandel des Dokumentarischen

Bisher wurden Definitionen des klassischen Dokumentarfilms vorgestellt, doch die Paradigmen des Genres haben sich in den letzten Jahren verändert, vor allem Stilelemente des Entertainments mischten sich vermehrt unter das Dokumentarische. Inwiefern sich die Ansprüche an den Dokumentarfilm geändert haben und welche

Schwierigkeiten damit für die FilmemacherInnen einhergegangen sind, soll folgend erläutert werden.

Veränderungen in der Fernsehlandschaft Mitte der 1990er Jahre stellten DokumentarfilmproduzentInnen vor neue Herausforderungen: Globalisierung, steigender Konkurrenzkampf, komplexere Nutzerbedürfnisse und eine zunehmende Marktfragmentierung stellten höhere Forderungen an das Genre (vgl. Kilborn 2012a, S. 118-119). Obwohl Dokumentarfilme bei öffentlich-rechtlichen Sendern durch den Bildungsauftrag eine Sonderstellung einnahmen, kamen auch diese schließlich unter Druck, höhere Einschaltquoten zu generieren (vgl. Eggert 2012, S. 133-135). Dementsprechend entwickelten sich neue Trends und Formate. ZuschauerInnen wollen unterhalten und nicht belehrt werden, so die Devise. (vgl. Mundhenke 2017, S. 116-117) Die Ansprüche an die Filmschaffenden waren hoch: niedrige Produktionskosten, informativ aber unterhaltsam, innovativ aber risikoavers und im besten Fall sogar seriell einsetzbar (vgl. Kilborn 2012a, S. 118-119). Das daraus resultierende Ergebnis war „Factual Entertainment“. Dazu zählen Formate, die dem Aufbau eines Dokumentarfilms ähnlich sind, sich aber verstärkt auf Dramaturgie und Narration konzentrieren. Dabei wird – wie in Reportagen – über reale Sachverhalte berichtet, jedoch mit einem verstärkten Augenmerk auf Unterhaltung und Spannung. (vgl. Kilborn 2012a, S. 107-121)

Der große Erfolg von Doku-Soaps und Doku-Dramen übte einen starken Druck auf DokumentaristInnen aus: traditionelle Formen des Dokumentarischen sind kaum noch erwünscht, was zu einem kulturellen Nachteil führen kann, da als Folge vor allem anspruchsvollere Beiträge von vermeintlich unterhaltsameren Inhalten verdrängt werden können. (vgl. Kilborn 2012, S. 107-110)

Überdies ist „Emotionalisierung“ ein weiteres Element, das die Film- und Fernsehlandschaft prägt: „Emotionen anzuregen und die Erregungszustände dann zu halten und ständig neu zu füttern, gelten als probate Mittel Zuschauer vom Zappen abzuhalten.“ (Eggert 2012, S. 148). Bereiche, die zuvor noch klar vom fiktionalen Material getrennt waren, werden nun von Strategien der fiktionalen Erzählung beeinflusst. „Dramatisierende und sensationalisierende Berichterstattung im

Informationsbereich, dokumentarische (oder nachgestellte) Filmaufnahmen und die Berichterstattung über Schicksalsschläge von Menschen dienen nicht maßgeblich der Information, sondern vor allem der Unterhaltung.“ (Eggert 2012, S. 151).

Sender erwarten von DokumentaristInnen dasselbe Maß an Entertainment wie von anderen ProgrammlieferantInnen (vgl. Kilborn 2012, S. 107-110).

Als weitere Bedrohung des dokumentarischen Abeitens kann zudem die Globalisierung gesehen werden. Durch den immer wichtiger werdenden internationalen Handel mit Filmen, haben es DokumentaristInnen oft schwer, profitierend zu arbeiten. Da sich Dokumentarfilme oft auf die lokale Kultur konzentrieren, funktionieren die Filme nicht überall gleich gut. Somit kommt es zu einer Verminderung von kulturellen Elementen im Dokumentarfilm. (vgl. Kilborn 2012, S. 107-110). Doch das muss nicht automatisch bedeuten, dass dokumentarische Werke an Qualität einbüßen müssen. Authentizität und Objektivität müssen nicht vernachlässigt werden, um Inhalte spannender aufzubereiten. „Die Übernahme fiktionaler Bildsprache und Erzählelemente muss nicht zur Verflachung führen.“ (Eggert 2012, S. 149). Es stellt sich vielmehr die Frage, inwiefern Dokumentarfilme ZuseherInnen berühren und fesseln können, ohne dabei auf Inszenierung oder „scripted reality“ zurückgreifen zu müssen. Narration enthält viele Strategien, die eine spannende und emotionale Erzählung ermöglichen, ohne den Wahrheitsgehalt einer Sache zu verfälschen. (vgl. Eggert 2012, S. 139-152). Das Dokumentarische befindet sich im Spannungsfeld zwischen Dramaturgie und Journalistischer Wahrheit, in der Fernsehlandschaft ist Dramaturgie der klare Favorit. (vgl. Kilborn 2012, S. 107-110).

Unterhaltung über dokumentarische und journalistische Arbeit zu stellen, birgt viele Gefahren, wie die Entwicklung von Doku-Dramen zeigt. Ein zu hoher Grad an Inszenierung und Dramatisierung kann dazu führen, dass ZuseherInnen nicht mehr über ein Thema aufgeklärt, sondern falsch informiert oder manipuliert werden. (vgl. Hoffmann 2012b, S. 49-50). Barg (2012) plädiert für eine „Begriffsschärfung“ und den Hybridformaten. „Nur wo wirklich Doku drin ist, sollte auch Doku draufstehen.“ (Barg 2012, S. 407). Dies ist jedoch ein sehr schwieriges Unterfangen, da die Grenzen

zwischen Fiktion und Realität immer mehr miteinander verschmelzen, sodass kaum noch festgestellt werden kann, was unter den Begriff „Doku“ fallen darf und was nicht (vgl. Hesse et al. 2016, S. 200). Als Gegenargument wird hier jedoch die stetig wachsende Medienkompetenz der KonsumentInnen herangezogen (vgl. Glaser et al. 2011, S.44-45). Kilborn (2012) merkt an, dass das kritische Denkvermögen der ZuseherInnen oft unterschätzt wird. Insofern kann die Entwicklung von Hybridformaten wie Doku-Soap oder Doku-Drama nicht als der Untergang des traditionellen Dokumentarfilms gesehen werden, sondern vielmehr als erfolgreiche Implementation von fiktionalen Elementen, die dem Dokumentarischen zu einer größeren Reichweite verhelfen können. (vgl. Kilborn 2012, S. 405-406; Hoffmann 2012b, S. 49-50). Kilborn (2012) weist zusätzlich darauf hin, dass es zukünftig weniger darum gehen wird, inwiefern und ob Hybridformate des Dokumentarischen ZuseherInnen manipulieren, sondern ob sich die Dokumentarfilmproduktion nur noch an Einschaltquoten und weniger an Wissensvermittlung orientieren wird.

2.4 Zwischenfazit

Aus den Definitionen geht bisher hervor, dass sich der Dokumentarfilm als Repräsentation der Realität versteht. Die geschichtliche Entwicklung des Genres zeigt, dass die korrekte Darstellung der Realität erst im Laufe der Zeit zum Thema geworden ist. Dementsprechend entstanden Diskussion um die Frage, was einen Film authentisch macht. So wurde festgestellt, dass die Authentizität von mehreren Faktoren abhängig ist. Dabei spielen die jeweiligen medialen Milieus und ihre AkteurInnen, wie bspw. die „Autorität der Referenz“, sowie Paratexte und Signale des Films eine zentrale Rolle. Zudem haben sich „konventionalisierte Strukturen“ entwickelt, an die sich Filmschaffende halten, wenn sie einen Film produzieren möchten, der vom Publikum als dokumentarisch wahrgenommen werden soll. Darauf aufbauend soll nun untersucht werden, was diese „konventionalisierten Strukturen“ beinhalten und welche Formen diese annehmen können.

3 Formen des Dokumentarischen

Es wurde schon erwähnt, dass sich innerhalb des Genres Konventionen entwickelten, die typisch für den Dokumentarfilm sind. Doch diese können sich je nach Subgenre unterscheiden. Daher wird zunächst analysiert, welche Formen des Dokumentarischen existieren, um im folgenden Kapitel darauf eingehen zu können, welche Elemente wie eingesetzt werden, um die unterschiedlichen dokumentarischen Inhalte zu produzieren. Da sich diese Arbeit primär auf Narration innerhalb des Dokumentarfilms konzentriert, sollen dementsprechend vor allem die narrativen Elemente hervorgehoben werden. Eines davon ist das Stilmittel der Inszenierung. Diese Form der Darstellung kann in mehreren Formen des Dokumentarischen eingesetzt werden und soll daher zuerst erläutert werden. Darauf folgt die Beschreibung von Strömungen und Hybridformen innerhalb des Dokumentarfilms, wobei ein Fokus auf das Subgenre des „Eco-Food“ Film gelegt wird, da dieses Subgenre in der empirischen Untersuchung im Hinblick auf seine narrativen Strategien analysiert wird.

3.1 Darstellung der Wirklichkeit

„Gerade das Spiel mit der Wirklichkeit macht den Dokumentarfilm zu einem attraktiven Genre“ (Hoffmann und Kilborn 2012, S. 16). Hoffmann und Kilborn (2012) formulieren es sehr vorsichtig: „Spiel mit der Wirklichkeit“ – ihre Wortwahl weist schon darauf hin, dass die Aufgabe, der sich DokumentarfilmerInnen stellen, keineswegs eine einfache ist. Die Qualität einer Dokumentation wird unter anderem daran gemessen, ob die Inhalte wahrheitsgemäß sind und wie objektiv die Sachverhalte dargestellt wurden. Dies spiegelt aber automatisch einen der Kernkonflikte innerhalb des Genres dar: Dokumentarfilme möchten die Realität wiedergeben, es stellt sich jedoch die Frage, inwiefern das überhaupt möglich ist. (vgl. Bruzzi 2000, S. 10-16)

Die Intention, die Realität zu repräsentieren, ist das Merkmal, das fiktive von nichtfiktiven Filmen unterscheidet. Doch in beiden Gattungen werden Welten erschaffen. Während der Spielfilm „eine Welt“ erschafft, verfolgt der Dokumentarfilm das Ziel „die Welt“ darzustellen (vgl. Nichols 1991, S.109-112; Hoffmann und Kilborn 2012, S. 21). Das erfolgt entweder als schlichte Aufnahme (record) der Realität oder als Repräsentation der Realität. Das Problem bei dieser Darstellung ist jedoch, dass es kaum ein „entweder oder“ gibt. Denn ein Film, auch wenn er nur aus einer Aneinanderreihung verschiedener Clips, ohne Voice-Over oder Interpretation seitens des/der RegisseurIn ist und „nur“ ein reales Event zeigt, heißt das nicht automatisch, dass er die Umstände rein objektiv wiedergibt, hat doch der/die FilmemacherIn zuvor bereits ausgewählt, was und was nicht gefilmt wird. (vgl. Bruzzi 2000, S. 10-16)

Trotz der Diskrepanz zwischen Objektivität und Subjektivität darf man nicht übersehen, dass Aufnahmen, auch wenn sie nie ganz der Realität entsprechen können, eine Grundlage für eine Diskussion über die Wahrheit geben können. (Vgl. Bruzzi 2000, S. 10-16)

Eben jenes Merkmal des Dokumentarfilms – die Repräsentation der Realität – ist durch technische Fortschritte zunehmend in Kritik geraten (vgl. Sanders 2010, S. 545-547). Bildmanipulationen können nun einfacher durchgeführt werden und sind zudem schwieriger nachzuweisen. (vgl. Hoffmann 2012b, S. 41). Wie folgend noch verdeutlicht wird, führen Fälle, wie die „Born Affäre“ (die Verfälschung von Bildmaterial), zu einem Vertrauensmissbrauch zwischen Medien und RezipientInnen. Jedoch stellt eben das Vertrauen seitens der ZuseherInnen die Basis für das Funktionieren des Dokumentarfilms dar (vgl. Hoffmann 2012b, S. 41-43).

Angesichts der Tatsache, dass das Publikum so kritisch ist wie noch nie zuvor und Bildern bei weitem nicht mehr soviel Glauben schenkt wie noch in den 80/90er Jahren, mussten sich DokumentarfilmproduzentInnen neu orientieren (vgl. Otway 2015, S. 3-4). Folgend wird veranschaulicht, welchen Problematiken sich das Genre diesbezüglich bisher stellen musste und wie AkteurInnen der Branche darauf reagiert haben. Dies führt in Folge zur Auflistung der Hybridformen, die sich schließlich im Laufe der letzten 20 Jahre ergeben haben.

Obwohl der Film „Darwin’s Nightmare“ (2004) vom Österreicher Hubert Sauper sowohl beim Publikum (ca. 45.000 Kinobesucher in Österreich) als auch bei Kritikern (u.a. Gewinner des europäischen Dokumentarfilmpreis) sehr gut ankam, entstand kurz nach seinem Erscheinen eine intensive Debatte über die Darstellung von „wahren Begebenheiten“ im Dokumentarfilm (vgl. Hoffmann, 2012a, S. 29-39). Konkreter geht es um den Vorwurf an Sauper, er habe die Situation verfälscht und das Publikum getäuscht, da der Film u.a. auch Inszenierungen enthält (vgl. Hoffmann 2012a, S. 29-39). Die Debatte, die der Film entfachte, bezieht sich jedoch nicht nur auf Saupers Dokumentation, sondern spricht eine größere Problematik innerhalb des Genres an und zwar ob und wann Inszenierungen im Dokumentarfilm erlaubt sind (vgl. Nash 2012, S. 319-321).

Grundsätzlich ist die Inszenierung als Stilmittel im Dokumentarfilm nicht automatisch als Verfälschung anzusehen (vgl. Bruzzi 2000, S. 28). Viele FilmemacherInnen können ihre Intention dem Publikum mithilfe dieser Methode besser vermitteln (vgl. Tröhler 2002, S. 19-20).

Dokumentarische Filme, die mit einem Oscar ausgezeichnet wurden, wie bspw. „Man On Wire“ von David Marsh (2009), enthalten Inszenierungen um eine größere Spannung zu ermöglichen. Durch den Einsatz fiktionaler Stilmittel gibt es eine Verschmelzung mit dem Spielfilm. (vgl. Hoffmann 2012a, S. 29-39) Es gibt VerfechterInnen innerhalb der Dokumentarfilmbranche, die gerade dies fordern. Sie möchten keine starren Grenzen zwischen Fiktion und Nichtfiktion. (vgl. Sanders 2010, S. 545-547) Da der Dokumentarfilm auch ohne die Verwendung von Re-Enactments oder anderen Formen der Inszenierung immer eine subjektive Note besitzen wird, – Auswahl des Materials, Kameraeinstellung, Schnitt, Ton, etc. – stellt sich die Frage, wo es eine Grenze geben soll bzw. inwiefern diese überhaupt relevant ist (vgl. Bruzzi 2000, S. 27-28).

Darüber hinaus ist es den FilmemacherInnen oft aus Gründen des Urheberrechts nicht möglich, etwas realitätsgetreu festzuhalten. Musik stellt hier einen wichtigen Faktor dar: für jedes Lied, auch wenn nur die Melodie von einem/einer der

PortagonistInnen nachgesummt wird, wird eine Lizenz benötigt und die sprengt oft das Budget. Somit werden Aufnahmen an Orten, an denen Musik im Hintergrund zu hören ist, zu einem sehr schwierigen Unterfangen. Neben Musiklizenzen werden auch Drehgenehmigungen für verschiedene Locations gebraucht, die oftmals entweder schwer zu bekommen sind oder mit einem finanziellen Aufwand verbunden sein können. Bittet man die ProtagonistInnen um einen Ortswechsel, stellt dies auf der anderen Seite auch einen Eingriff in das reale Geschehen ein. (vgl. Hoffmann 2012a, S. 29-39)

Dies zeigt die Problematiken, denen DokumentarfilmerInnen gegenüberstehen. In Anbetracht dessen wird ersichtlich, weshalb oft zu fiktionalen Stilmitteln gegriffen wird.

Nichtsdestotrotz ist es nötig die Verwendung von Inszenierungen im Dokumentarfilm kritisch zu hinterfragen, da die Grenze zwischen Bereicherung des filmischen Inhalts und Verfälschung der Tatsachen schmal ist (vgl. Hoffmann 2012b, S. 41-44).

Kreimeier (1997) verteidigt die Verwendung des Stilmittels folgendermaßen: „Oft sind Fiktionalisierungen erforderlich, um gerade an den authentischen Kern einer realen Situation zu gelangen.“ (Kreimeier 1997, S. 40).

Die sogenannte „Born Affäre“ zeigt jedoch, wie eben solche Strategien missbraucht werden können. 1996 wurde der deutsche Journalist Michael Born zu vier Jahren Haft verurteilt, da seine Dokumentarfilme, die er für verschiedene deutsche Medienhäuser produziert hatte, als Fälschungen aufgedeckt wurden. Beiträge wurden bspw. in der Postproduktion mit Bildern versehen, die nicht im Zusammenhang der Reportage gefilmt wurden (Kriegsaufnahmen wurden mit Bildmaterial von Explosionen aus Archiven versehen), Schauspieler wurden eingesetzt, ohne diese als solche erkennbar zu machen. Born „bereicherte“ seine Produktionen mit dramatischen Inhalten, um seine Filme spannender zu machen. Er verteidigte sich damit, dass es für DokumentarfilmerInnen zunehmend schwieriger wird, interessante Beiträge zu schaffen, die zwar der Realität entsprechen, aber trotzdem unterhaltend sind. (vgl. Hoffmann 2012b, S. 41-43)

Die Born Affäre hat eine sehr große mediale Aufmerksamkeit auf sich gezogen und führte zu einem wachsenden Misstrauen der RezipientInnen gegenüber Dokumentarfilmen (vgl. Hoffmann 2012b, S. 41-43). Als Reaktion darauf distanzierten sich vermehrt FilmautorInnen davon, ein so realistisches Bild wie nur möglich zu liefern, sondern versuchen, andere Zugänge zum Genre Dokumentarfilm zu finden (vgl. Cagle 2012, S. 54-55).

Hierfür exemplarisch ist André Schäfers Film „Lenin kam nur bis Lünenscheid – Meine kleine deutsche Revolution“ (2008), der vom Leben David Prechts handelt. Der Film wird sehr subjektiv erzählt und enthält nachgestellte Szenen. Da der Film jedoch nicht vorgibt, den objektiven Tatbestand wiederzugeben, sondern auf den Erinnerungen David Prechts basiert, stellen diese Szenen keine Verfälschung dar. Die Geschichte ist und möchte auch persönlich sein, daher fallen die Inszenierungen hier nicht negativ auf. (vgl. Hoffmann 2012a, S. 29-32)

3.2 Strömungen innerhalb des Dokumentarischen: Subgenres

Im Dokumentarfilm lassen sich „inhaltlich-formale Paradigmen und zentrale Stile“ (Döcker 2012, S. 51) festhalten, die sich in der Ausprägung von verschiedenen Subgenres zeigen. Diese werden folgend beschrieben.

Kompilationsfilm

Der Kompilationsfilm besteht zum Großteil aus Material, dass aus Filmarchiven stammt. Der/Die Filmautorin wählt dabei jene Aufnahmen aus, die seine/ihre Argumentation unterstützen. Ein besonderes Merkmal ist hier, dass die Dokumentation zum Großteil aus Filmmaterial besteht, das ursprünglich für einen

ganz anderen Zweck gedreht wurde. Mithilfe des Kommentars ist es dem/der FilmautorIn möglich, das Material inhaltlich zu verbinden, um daraus die Geschichte zu konstruieren, die er/sie erzählen möchte. Weitere Stilmittel innerhalb des Kompilationsfilm können Inszenierungen und/oder Interviews sein. (vgl. Döcker 2012, S. 51). Ein Beispiel hierfür wäre „Den Blodiga Tiden“ (Die blutigen Zeiten) (1959) des schwedischen Regisseurs Erwin Leiser. Dieser verwendete für seinen Kompilationsfilm über den Zweiten Weltkrieg überwiegend Material (vor allem NS-Propaganda) von Filmarchiven (vgl. Döcker 2012, S. 50-52).

Direct Cinema

Mit dem Ziel Aufnahmen zu machen und dabei kaum bis überhaupt nicht in das Geschehen einzugreifen, entstand das Direct Cinema Ende der 1950er Jahren in Nordamerika. Diese Form des Dokumentarfilms setzt auf Nähe zu den gefilmten Subjekten und möchte jegliche Art von Inszenierung und Planung vermeiden. Es soll beobachtet und nicht in das Geschehen eingegriffen werden. So soll am Ende der/die ZuseherIn das Gefühl bekommen einem realen Ereignis teilzuhaben. (vgl. Döcker 2012, S. 50-52).

VertreterInnen dieser Richtung verfolgen mit dieser Art und Weise des Filmemachens das Ziel, ein Geschehen so unverfälscht wie nur möglich auf die Bildleinwand zu bringen: „... je wirklicher, sprich, je direkter die Bilder, je reiner die Beobachtung, umso wahrer“ (Döcker 2012, S. 56).

Das Porträt

Im Rahmen des Porträts versucht der/die FilmemacherIn mittels Interviews und Material aus Filmarchiven das Leben einer Persönlichkeit filmisch festzuhalten. Dabei wird auch oft nicht nur das Leben der dargestellten Person wiedergegeben, sondern auch das Zeitgeschehen, um der Geschichte mehr Tiefe zu verleihen. (vgl. Döcker 2012, S. 58-60).

Charakter zentrierte Dokumentarfilme

Diese Form weist Ähnlichkeiten zum Porträt auf, jedoch wird hier nicht die Geschichte einer einzelnen Person, sondern meistens von kleineren Gruppen geschildert.

In drei Akten (Exposition, Entwicklung und Auflösung) werden Missstände aus der Perspektive der beteiligten Personen geschildert. Die dadurch sehr subjektive Darstellung wird auch häufig kritisiert, da der/die FilmautorIn selbst nicht Stellung bezieht und seine/ihre eignen Ansichten durch die Meinungen der dargestellten Personen maskiert. (vgl. Cagle 2012, S. 55)

Die Reportage

Hier übernimmt der/die FilmemacherIn die Rolle des/der ReporterIn. Er/Sie führt durch das Interviewen von verschiedenen Personen durch den Film und führt die ZuseherInnen an besondere Schauplätze (vgl. Döcker 2012, S. 62-63). „Meist beginnt die Reportage mit dem Besonderem und kommt aufs Allgemeine“ (Döcker 2012, S. 62).

Klassischer Dokumentarfilm

Döcker (2012) beschreibt den klassischen Dokumentarfilm als jenen Film, der es auf die Kinoleinwand absieht. Er soll das Publikum fesseln und behandelt somit „große“ Themen. Um Spannung garantieren zu können, bedient sich diese Form des Dokumentarfilms häufig an Stilmitteln, die auch im fiktionalen Film Verwendung finden. Vor allem Inszenierung und Dramaturgie stehen hier im Vordergrund. (vgl. Döcker 2012, S. 62-63).

Essayfilm

Der Essayfilm grenzt sich von anderen Subgenres ab, indem er mehr Fragen aufwirft als beantwortet. Die Denkfreiheit der ZuseherInnen ist hier am größten. Bestehend aus verschiedensten Stilmitteln führt der Essayfilm durch eine Geschichte, die mehrere Perspektiven und Schussfolgerungen vermitteln möchte. Die üblichen Konventionen des Erzählers versucht man hier aufzubrechen, somit spielen Kohärenz und Kontinuität eine untergeordnete Rolle (vgl. Döcker 2012, S. 67-69).

Mockumentary

Die Mockumentary versteht sich als verfälschte Dokumentation, die aber als solche von den ZuseherInnen aufgedeckt werden möchte. Im Gegensatz zu den gefälschten Reportagen von Michael Born, lassen Mockumentaries die ZuseherInnen schon vermuten, dass sie es mit einer Inszenierung zu tun haben. Filme dieses Subgenres erheben nicht den Anspruch echt zu sein, deswegen werden diese auch nicht als betrügerisch wahrgenommen. (vgl. Hoffmann 2012, S. 41-43)

Dazu werden Stilmittel der klassischen Dokumentation verwendet, bspw. Interviews mit realen Personen, die u.a. auch in das Projekt eingeweiht sein können. (vgl. Döcker 2012, S. 69-71). Anhand der Mockumentary wird auch ersichtlich wie stark die Grenzen zwischen Spiel- und Dokumentarfilm miteinander verschmelzen können. Schließlich liegt es an den RezipientInnen zu erkennen, um welches Genre es sich handelt. Während der Dokumentarfilm Vertrauen voraussetzt, braucht die Mockumentary eine entsprechende Medienkompetenz des Publikums um funktionieren zu können.

Eco-Food Dokumentarfilme

In den letzten 15 Jahren hat sich unter den Dokumentarfilmen ein neues Genre etabliert, die sogenannten „Eco-Food Filme“ (vgl. Lindenfeld 2010, S. 378-380). Als Teil des Genres „Nachhaltigkeits-Dokumentarfilm“ (Klein 2017, S. 184) beleuchten diese Filme die heutige Lebensmittelproduktion und möchten dadurch die RezipientInnen über die Methoden der Nahrungsmittelindustrie aufklären. Ziel dabei ist es, Themen rund um Nachhaltigkeit in das öffentliche Bewusstsein zu rücken. (vgl. Murray und Heumann 2014, S. 43-45) Filme dieser Art, wie bspw. „Food Inc“ (Kenner, 2008), „Supersize Me“ (Spurlock, 2004), und „King Corn“ (Woolf, 2007) erfreuten sich in den USA an großer Beliebtheit (vgl. Murray und Heumann 2014, S. 44). Als europäische Vertreter dieses Subgenres nennen Murray und Heumann (2014) „We Feed the World“ (Wagenhofer, 2005) und „Unser täglich Brot“ (Geyrhalter, 2005).

2009 etablierte sich ca. ein Jahr nach der Veröffentlichung von „Food Inc.“ das „Food Activism Movement“ in den USA (vgl. Counihan und Siniscalchi 2014, S. 3-10). Sowohl Murray und Heumann (2014), Flowers und Swan, als auch Counihan und Siniscalchi (2014) argumentieren, dass „Food Inc.“ dazu beigetragen hat, die Aufmerksamkeit der Bevölkerung auf die Missstände der modernen Lebensmittelproduktion zu lenken und damit die Entstehung der Bewegung begünstigt hat. Diskussionen rund um nachhaltige Landwirtschaft waren zu diesem Zeitpunkt bereits Thema in anderen Medien, jedoch entfachte sich erst nach der Veröffentlichung von „Food Inc.“ eine reichweitenstarke Debatte. (vgl. Murray und Heumann 2014, S. 46-49). Lindenfeld (2010) merkt an, dass der Film vor allem aufgrund seines hohen Produktionswertes und seiner ansprechenden und unterhaltsamen narrativen Struktur, eine große Reichweite erzielen konnte.

Diese Filme sind im Kontext des Diskurses über Nachhaltigkeit zu verstehen. In diesem stehen „Handlungsfelder wie Ernährung, Mobilität, Energie, Klimawandel und Wasser, die in komplexen Relationen zueinanderstehen“ (Klein 2017, S. 185) im Zentrum. Dabei verfolgt die sogenannte „Nachhaltigkeitskommunikation“ das Ziel die Bevölkerung über Umweltproblematiken aufzuklären. Das geschieht durch mediale Produkte, wie eben Dokumentarfilme, die die Gesellschaft informieren, damit diese somit einerseits zum Diskurs beitragen kann und andererseits Teil der Problemlösung wird, indem sie ihr Verhalten ändert. (vgl. Klein 2017, S. 186)

Auffallend für die genannten Filme ist, dass sie das Motiv „Nostalgie“ einsetzen, um bei den ZuseherInnen Emotionen hervorzurufen. Das ist insofern interessant, da Nostalgie als narratives und dramatisierendes Instrument stark kritisiert wird. Eingesetzt als rhetorisches Stilmittel porträtiert Nostalgie vielmehr eine Illusion als tatsächlich stattgefundene Ereignisse. Somit zeigen diese Filme, sofern sie dieses Stilmittel einbauen, eine verfälschte Vergangenheit, auf der sie ihr Argument stützen. So stellt bspw. „Food Inc.“ die Verhältnisse der Landwirtschaft in den USA vor 50 Jahren als simpel und idyllisch dar und instrumentalisiert dieses Bild, indem es als Lösung für die Problematiken, hervorgerufen durch die gegenwärtige industrialisierte

Lebensmittelproduktion, vorgeschlagen wird. Basiert ein Argument auf Nostalgie, funktioniert es demnach nur limitiert, da die Grundlage nicht den Tatsachen entspricht. So ergibt sich bereits eine fehlerhafte Ausgangsposition. (vgl. Murray und Heumann 2014, S. 44-57)

Ein weiteres gemeinsames Merkmal ist ihr Anspruch auf Glaubwürdigkeit. Bspw. sieht Klein (2017) in diesen Filmen einen höheren Grad an Persuasion als in anderen Subgenres des Dokumentarfilms. Er argumentiert, dass diese Werke „eine »Wahrheit« formulieren, die gegenüber einer anderen öffentlichen (und falschen) Position zum Thema Nachhaltigkeit eine höhere Glaubwürdigkeit beansprucht“ (Klein 2017, S. 183). Daher sind auch Authentifizierungsstrategien ein wichtiges Merkmal dieses Genres (vgl. Klein 2017, S. 190-192). „Soll der jeweilige Film einen Einfluss auf die Politik oder auf das Verhalten der Zuschauer haben, so darf er hinsichtlich seiner Authentizität nach Möglichkeit nicht angreifbar sein.“ (Klein 2017, S. 195)

Es ist relevant zu untersuchen, inwiefern diese Annahmen der genannten AutorInnen stimmen, da Dokumentarfilme einen beträchtlichen Einfluss auf den gesellschaftlichen Diskurs haben. So wurden bspw. in Deutschland Nachhaltigkeits-Dokumentarfilme im Rahmen von Schulkinowochen zur Steigerung der Film- und Medienkompetenz von Kindern und Jugendlichen gezeigt. In Österreich gibt es „Kino macht Schule“, eine Webseite, „die sich an Lehrerinnen und Lehrer richtet, die mit dem Medium Film im Unterricht vertiefend arbeiten wollen“ (vgl. Kino macht Schule 2019). Diese enthält u.a. Unterrichtsmaterial zu drei österreichischen Vertretern der Eco-Food Filme, nämlich „Bauer Unser“, „The Green Lie“, sowie „We feed the World“.

3.3 Doku und Entertainment: Hybridformen

In Anbetracht der Entwicklungen seit Mitte der 1990er Jahren wird ersichtlich, dass der Trend im dokumentarischen Fernsehen zunehmend in Richtung Fiktion geht (vgl. Hoffmann 2012a, S. 41-43). DokumentaristInnen mussten ihre Art zu erzählen den Zielgruppenbedürfnissen anpassen. Das Entstehen von Hybridformen des „Factual Entertainments“ beweisen das. Beiträge müssen neben Information auch Spannung und Unterhaltung bieten können. (vgl. Eggert 2012, S. 139-152).

Factual Entertainment ist eine Verschmelzung von Information und Entertainment, bestehend aus Elementen des Genres Drama und Entertainment, sowie Stilmittel des Dokumentarfilms (vgl. Mundhenke 2017, S. 116-117). Die Verwendung von hybridisierten Formaten hat klare Vorteile: bei bereits existierenden Genres wie Drama/Entertainment und Dokumentarfilm kann abgeschätzt werden, wie das Publikum darauf reagieren wird, indem man nun beide miteinander verbindet, ergibt sich zum einen ein neues und innovatives Produkt und zum anderen werden mehrere Kundenbedürfnisse zur selben Zeit befriedigt (vgl. Eggert 2012, S. 133-134; Kilborn 2012a, S. 107-110).

Doku-Soap

Entstanden in Großbritannien, erwiesen sich Doku-Soaps sowohl als die neuen Publikums- als auch Senderlieblinge. Sie sind vergleichsweise kostengünstig zu produzieren und sprechen mehrere Kundenbedürfnisse gleichzeitig an. (vgl. Mundhenke 2017, S. 116-117)

Dokumentarisches Material wird durch Stilmittel der Dramaturgie für die ZuseherInnen spannend und unterhaltsam erzählt, wobei die Montage einen wichtigen Stellenrang einnimmt: Während sich die Techniken innerhalb der Dreharbeiten mehr an die der Dokumentaristen orientieren (Beobachtung, keine

Schauspieler), bedient sich die Montage an Strategien des Fiktionalen. Der Vorgang des Erzählers, Schnitt und Musik sind mehr auf Unterhaltung ausgelegt, als auf Informationsvermittlung und Objektivität. (vgl. Hoffmann 2012d, S. 211-215)

Ein Merkmal dafür ist bspw. die Tatsache, dass Doku-Soaps seriell eingesetzt werden und u.a. auch Cliffhanger enthalten. Der Inhalt einer Doku-Soap besteht darin, einen oder eine Gruppe von Menschen in ihrem Alltag zu begleiten. (vgl. Eggert 2012, S. 133-150).

Da der Erfolg von Doku-Soaps in Großbritannien anzuhalten schien, wurden diese gegen Ende der 1990er Jahre auch in Deutschland eingeführt, wo das Format bei öffentlich-rechtlichen, sowie privaten Sendern die beliebten Programmplätze zur Prime-Time erhielten. (vgl. Eggert 2012, S. 133-135). Öffentlich-rechtliche Sender wie bspw. ARTE hatten jedoch Probleme mit dem Genre. Zum einen konnten damit nicht die gewünschten Marktanteile erzielt werden, zum anderen stellte sich die Frage, wie man das Konzept erfolgreich in das Programm einbauen kann. (vgl. Eggert 2012, S. 133-135) „ARTE wollten einen Balanceakt zwischen Profilierung und Popularität versuchen und den Zuschauern eine `echte Alternative` zu anderen Sendern bieten“. (Eggert 2012, S. 137). Während sich öffentlich-rechtliche Sender zunehmend von dem Genre entfernten, etablierte sich unter den Privaten ein Ableger der Doku-Soap, und zwar „scripted reality“, das aber kaum mehr etwas mit dem Dokumentarfilm zu tun hat.

Doku-Drama

Als Doku-Drama werden Filme bezeichnet, die historische Ereignisse wiedergeben, indem sie sich auf dokumentarisches Material, wie Zeitzeugenaussagen, geschichtliche Fakten und Expertenmeinungen stützen und diese mittels Stilmittel des Dramas veranschaulichen (vgl. Mundhenke 2017, S. 127-130).

Als Vorläufer des Doku-Dramas kann die sog. „oral history“ gesehen werden: historisches Geschehen sollte den ZuseherInnen auf eine subjektivere und emotionalere Weise vermittelt werden. Somit wurden Interviews mit ZeitzeugInnen eingebaut und diese mit Bildern aus Archiven verbunden. Das ermöglichte eine

persönlichere Darstellung der damaligen Verhältnisse. (vgl. Barg 2012a, S. 279-293; Paget 2012, S. 241-255).

FilmmacherInnen waren jedoch sehr eingeschränkt in ihrer Narration, da das Archivmaterial als einzige Quelle von visuellen Inhalten oftmals zu dünn war, um komplexe Thematiken auf eine verständliche, aber auch attraktive Art und Weise darzustellen. Dies führte schließlich zum Einsatz von sog. Re-Enactments.

Die Technik des Re-Enactments entwickelte sich zu einem oft verwendeten Stilmittel des modernen Dokumentarfilms. Darunter versteht man die Inszenierung von tatsächlich stattgefundenen Ereignissen, entweder durch Schauspieler oder Computeranimationen. Zentral ist dabei, dass der Film weder geschichtsverfälschend, noch -verschleiernd sein darf. (vgl. Barg 2012a, S. 279-293; Paget 2012, S. 241-255). „Die Fiktion funktioniert hier also als szenische Rekonstruktion wahrer Begebenheiten und versucht in der Inszenierung entlang überliefelter historischer Fakten so authentisch wie möglich an das tatsächliche Geschehen ranzukommen“ (Barg 2012a, S. 288)

AnimaDok

Als AnimaDok werden Dokumentarfilme bezeichnet, die Animationen enthalten (vgl. Mundhenke 2017, S. 143-144). Durch die Verwendung von Animationstechniken droht die Grenze zwischen Fiktion und Realität zu verschwinden, daher muss der Film Elemente enthalten, die es den ZuseherInnen ermöglichen den dokumentarischen Kern der Geschichte zu erkennen (vgl. Mundhenke 2017, S. 225). Die dazu nötigen Authentisierungsstrategien können in Form von Archivmaterial oder Ton (bspw. animierte Szenen werden gleichzeitig mit der Originalaufnahme eines Interviews gezeigt) eingesetzt werden. (vgl. Hoffmann 2012c, S. 177-193). Animationen sollen helfen, Sachverhalte zu schildern, die entweder filmisch nicht oder wenig zufriedenstellend festzuhalten sind, oder sie auf eine dramatischere, emotionalere oder symbolhaftere Art und Weise wiederzugeben (vgl. Mundhenke 2017, S. 225). Neben dem künstlerischen Aspekt werden Animationen im Dokumentarfilm auch eingesetzt, um bspw. die Identität von interviewten Personen zu schützen (vgl. Hoffmann 2012c, S. 177-193).

3.4 Zwischenfazit

In diesem Kapitel konnte festgestellt werden, dass das Dokumentarische mehrere Formen annehmen kann. Der Druck, mehr Quoten zu erzeugen, führte zu mehr Entertainment und Spannung im Dokumentarfilm. Dabei werden Subgenres wie das Doku-Drama oder die Doku-Soap im Hinblick auf die Wissensvermittlung und ihrer Authentizität heftig diskutiert. Vor allem das Element der Inszenierung wird von VertreterInnen der Dokumentarfilmebranche kritisiert. Neben den Hybridformen, rückte ein neues Subgenre immer mehr in den Vordergrund: der „Eco-Food“ Dokumentarfilm. Werke dieser Gattung konnten in den letzten 15 Jahren viel Aufmerksamkeit rund um das Thema Lebensmittelproduktion generieren und haben dazu beigetragen, die Diskussion über nachhaltige Nahrungsmittelherstellung ins Zentrum zu rücken. Interessant ist, dass Filme dieser Art ähnliche Erzählmethoden und Argumentationsweisen gemeinsam haben, wie bspw. ihr hoher Anspruch auf Authentizität und ihr hoher Grad an Persuasion. Es wurde bereits erarbeitet, dass die Verwendung von Archivmaterial und die Vermeidung von Inszenierungen als Authentifizierungsstrategie gesehen werden kann, folgend werden weitere Erzählelemente des Dokumentarfilms beschrieben, um diese systematisch analysieren zu können. Da „Eco-Food“ Filme Gegenstand der empirischen Untersuchung sind, soll basierend auf diesen Feststellungen analysiert werden, ob die bereits erwähnten und die noch folgend beschriebenen narrativen Strategien auch auf österreichische Vertreter dieses Subgenres zutreffen.

4 Narrative Strategien im Dokumentarfilm

Nichols (1976) merkt an, dass dem Dokumentarfilm bisher wenig Aufmerksamkeit aus filmtheoretischer Sicht geschenkt wurde. Er kritisiert, dass die Werke des Genres oftmals lediglich als eine „verdoppelte Wirklichkeit“ (Nichols 1976, S. 149) auf der Kinoleinwand gesehen werden. Jedoch, so Nichols (1976), ist der Dokumentarfilm die Summe von Codes, Strukturen und semiotischen Elementen, die nicht sporadisch eingesetzt werden, sondern systematisch. Erst wenn man diese Teile erkennt und bezeichnet, kann der Dokumentarfilm von seinem „antitheoretischen, ideologischen Argumentationszusammenhang“ (Nichols 1976, S. 149) befreit werden (vgl. Nichols 1976, S. 148-149). Basierend auf diesen Überlegungen entwickelte er u.a. zwei Modelle, die die narrativen Elemente des Dokumentarfilms beschreiben.

Zunächst wird die Art und Weise wie die ZuseherInnen im Dokumentarfilm angesprochen werden genau untersucht. Anschließend werden sowohl verschiedene Typen der Dokumentarfilmnarration vorgestellt als auch drei Strömungen, die in der heutigen Dokumentarfilmnarration festgestellt werden können. Es ist anzumerken, dass Nichols Ausarbeitung der Modelle bereits einige Jahre zurückliegt, jedoch wird sie in der Literatur über den Dokumentarfilm nach wie vor als Basis für Analysen des Genres verwendet. Nichtsdestotrotz wurden die Modelle Nichols durch Arbeiten mehrerer AutorInnen in den letzten Jahren bereichert, daher werden Erweiterungen von u.a. Hesse et al. (2016) und Cagle (2012) miteinbezogen.

Bevor jedoch auf das Typenmodell eingegangen werden kann, müssen wichtige Erzählelemente, wie die Form der Adressierung, die Rolle des sozialen Akteurs und die Diegese, erläutert werden.

4.1 Formen der Wissensvermittlung

In Kapitel zwei wurde erklärt, dass Dokumentarfilme zur Aufklärung, Pädagogik, Informationsvermittlung, und Sensibilisierung gewisser Thematiken eingesetzt werden. In Betracht auf die Narration ist nun wichtig zu erarbeiten, in welcher Form Dokumentarfilme Wissen vermitteln.

Bildmaterial

Die Basis eines dokumentarischen Werkes ist das Tatsachenmaterial. Damit sind die Filmaufnahmen von realen Orten, Personen und Geschehnissen gemeint. (vgl. Bruzzi 2000, S. 13-17) Eine weitere Form des Bildmaterials kann Archivmaterial sein (vgl. Bruzzi 2000, S. 14-16). Es wurde schon erklärt, dass Archivmaterial Aufnahmen sind, die ursprünglich für einen anderen Zweck gedreht wurden (vgl. Döcker 2012, S. 51). Das Verwenden solchen Materials kann als Authentifizierungsstrategie gesehen werden, da Archivaufnahmen als „Beweise“ eingesetzt werden können, auf die sich eine Argumentation stützen kann (vgl. Bruzzi 2000, S. 25-30). Außerdem können Inszenierungen, Animationen und Schaubilder (bspw. Grafiken) verwendet werden, um die Handlung zu illustrieren (vgl. Mundhenke 2017, S. 143-144; Hoffmann 2012a, S. 29-39; Klein 2017, S. 186).

Das gesprochene Wort

Eines der signifikantesten narrativen Elemente im Dokumentarfilm ist das gesprochene Wort. Es kann eingesetzt werden, um u.a. Aufnahmen miteinander zu verbinden und Informationen zu vermitteln, die über das Bildmaterial hinaus gehen. (vgl. Nichols 2001, S. 42-44). Es gibt unterschiedliche Formen, die das gesprochene Wort annehmen kann. Nichols (2001) unterscheidet zwischen einer direkten und einer indirekten Adressierung (siehe Abb. 1).

Direkte Adressierung		
	Synchron (On)	Nicht-synchron (Off/Over)
Sprecher	Autorität (Reporter spricht in Kamera)	Allwissender Kommentar (wird von Bildern illustriert)
Charaktere	Interviewperson (Zeuge spricht in Kamera)	Stimme der Interviewperson (wird von Bildern illustriert)
Indirekte Adressierung		
Sprecher	---	---
Charaktere	Sozialer Akteur (wird von Kamera observiert)	Stimme des sozialen Akteurs (wird von Bildern illustriert)

Abbildung 1: Formen der Adressierung nach Bill Nichols (vgl. Nichols, 2001, S. 31), erweitert durch Hesse et al. (vgl. Hesse et al. 2016, S. 202)

Die direkte Adressierung tritt in Form eines/einer SprecherIn auf, der/die entweder vor der Kamera zu sehen ist und die RezipientInnen direkt anspricht, oder ohne sichtbar zu sein vom Off mit dem Publikum kommuniziert. (vgl. Nichols 2001, S. 109-115).

Dieses Stilmittel wird auch als das Durchbrechen der vierten Wand bezeichnet. Dies ist ein Merkmal, das u.a. sehr gut zur Unterscheidung von Dokumentarfilmen und fiktionalem Material ist, da durch die Verwendung eben jener Technik die Illusion der dargestellten (fiktionalen) Welt gestört wird, was ganz im Gegensatz zum Genre der Dokumentation, im Bereich der Fiktion selten ein Ziel darstellt. Mockumentarys nutzen beispielsweise genau dieses Stilmittel um den Schein einer Dokumentation zu erwecken, obwohl sie in Wahrheit eine Inszenierung zeigen. (vgl. Hesse et al. 2016, S. 201-204) Die Aufgabe des/der SprecherIn ist es, die im Film aneinandergereihten Sequenzen miteinander zu verbinden und in eine schlüssige Argumentation einzubetten. Der/Die SprecherIn wird klar vom restlichen audiovisuellen Material hervorgehoben. (vgl. Nichols 2001, S. 148-149)

RezipientInnen eines Dokumentarfilms können also direkt von einem/einer SprecherIn vor oder hinter der Kamera angesprochen werden. Dabei kann dieser/diese verschiedene Formen annehmen. Der/Die SprecherIn kann entweder ein/eine ReporterIn, der/die FilmemacherIn selbst oder eine Figur des Films sein. Kommt die Stimme aus dem Off, so kann zudem zwischen einem allwissenden Kommentar und einem Kommentar aus der Ich-Perspektive unterschieden werden. (vgl. Lindenmuth 2011, S. 30-33).

Letzteres – die indirekte Adressierung - bezieht sich auf Filme, in denen Informationen vermittelt werden, indem die dargestellten Personen nicht in die Kamera, sondern miteinander sprechen. (vgl. Hesse et al. 2016, S. 201-204) Durch das Fehlen einer leitenden Stimme aus dem Off, ergibt sich ein größerer Interpretationsspielraum für den/die RezipientIn. Das kann zur Folge haben, dass deren Auffassung von der Intention des/der FilmemacherIn abweicht, oder gar zu Unverständnis führt. Während die indirekte Adressierung im nicht fiktionalen Bereich in erster Linie der Argumentation dient und ihre Verwendung eher selten auftritt, stellt sie den Hauptmodus in der Fiktion dar. Da hier die Diegese (= die fiktionale Realitätsebene) aufgebaut und ununterbrochen fortfahren soll, möchte man die vierte Wand durch einen leitenden Kommentar aus dem Off nicht durchbrechen. (vgl. Nichols 2001, S. 109-115).

Die Rolle der sozialen AkteurlInnen

In Dokumentarfilmen vorkommende Personen werden als „soziale AkteurlInnen“ bezeichnet (vgl. Nichols 2001, S. 5). Diese können entweder beobachtet werden, oder in Form von Interviews an der Handlung beteiligt sein. Sie können eine essentielle Rolle in der Wissensvermittlung in Dokumentarfilmen spielen. Es gibt zwei Formen, wie diese eingesetzt werden können. Sie können beobachtet werden oder interviewt werden. Wenn sich soziale AkteurlInnen miteinander unterhalten und sich dabei nicht direkt an das Publikum wenden, gilt das als Beobachtung und weist auf eine indirekte Adressierung hin. Werden sie interviewt und wenden sich dabei an die RezipientInnen, gilt das als direkte Adressierung. (vgl. Nichols 2001, S. 109-115).

Darüber hinaus, kann noch unterschieden werden, welche Art von Wissen die sozialen AkteurInnen vermitteln. Es kann dabei grundlegend zwischen drei Formen unterschieden werden: wissenschaftliches Wissen von ForscherInnen oder ExpertInnen, wirtschaftliches Wissen von FirmenvertreterInnen oder das Laienwissen gewöhnlicher Leute (bspw. lokale ProduzentInnen). (vgl. Flowers und Swan 2011, S. 234-248)

Mimetische und nicht-mimetische Informationen

„Narration wird in Dokumentarfilmen als Instrument zur Vermittlung von Information verwendet“ (vgl. Camora 2017, S. 7). Dabei wird zwischen diegetischer und nicht-diegetischer Information unterschieden. Ersteres meint jene Information, die sich anhand des Narrativen ablesen lässt, während letzteres jene Information ist, die direkt an die RezipientInnen adressiert ist. Dementsprechend vermittelt ein Stilmittel wie Voice-Over Wissen auf nicht-diegetische Art und Weise. (vgl. Camora 2017, S. 7) Jedoch kann noch genauer zwischen diegetischen Informationen unterschieden werden. So sind grundsätzlich Informationen, die nichts mit der Handlung des Films, also der Diegese, zu tun haben als nicht-diegetisch zu bezeichnen, damit sind bspw. Angaben zur Produktionsfirma, beteiligte Personen, etc. gemeint. Werden nun Informationen über die Diegese in der Form des sichtbaren Bildmaterials, der hörbaren Interviews bzw. Gespräche zwischen den sozialen AkteurInnen oder anhand anderer dargestellten Objekte vermittelt, so spricht man von mimetischen Informationen. Wird zusätzliches Wissen über eingebundene Texte oder mithilfe eines Kommentars übertragen, spricht man von nicht-mimetischen Informationen. (vgl. Benson und Snee 2008, S. 130-136; Mikos 2015, S. 120-125)

4.2 Die sechs Dokumentarfilmtypen nach Bill Nichols

Nichols (2001) entwickelte neben dem Modell über die Adressierungsformen, eine Typologie für Dokumentarfilme (siehe Abb. 2). Es wird dabei zwischen sechs „stilistischen Paradigmen“ (Hesse et al. 2016, S. 200), die als Modus bezeichnet werden, unterschieden: expositorischer, poetischer, observatorischer, partizipatorischer, reflexiver und performativer Modus. Außerdem wird eine Unterteilung in drei Ebenen vorgenommen, die das Ziel des jeweiligen Modus veranschaulicht. Somit orientieren sich der expositorische und der poetische Modus daran, die Wirklichkeit zu ordnen. Während der observatorische Modus der Wirklichkeit folgt, indem er in erste Linie beobachtet. Die übrigen Modi hingegen problematisieren das Wirkliche. (vgl. Hesse et al. 2016, S. 200-202)

Ziel ist es, gemäß diesem Modell dokumentarische Werke anhand der Verwendung bestimmter Stilmittel analysieren und systematisch kategorisieren zu können. (vgl. Heller 2011, S. 153-155) Daher wird jeder Modus aus der Perspektive von vier unterschiedlichen Kategorien beschrieben. Diese sind Struktur und Argumentation, Beziehung von Ton und Bild, Montage und Schnitt und Einsatz sozialer AkteurInnen. (vgl. Cagle 2012, S. 55)

In der Kategorie „Argumentation und Struktur“ wird der Aufbau, die Gliederung und die Form der Erzählung, sowie die Beschaffenheit der Argumentationsweise hinterfragt. Somit werden Elemente wie Kohärenz, Ambivalenz und Positionierung der FilmemacherInnen innerhalb des jeweiligen Modus analysiert. (vgl. Cagle 2012, S. 55)

Mit „Beziehung von Ton und Bild“ ist die audiovisuelle Komponente des Films gemeint. Dabei wird untersucht, welche Techniken wie eingesetzt werden, um einerseits mit dem Publikum zu kommunizieren und um andererseits eine Verbindung zwischen den gezeigten dokumentarischen Bildern herzustellen. Zentral dreht sich diese Kategorie um die Frage, ob und wie ein/e ErzählerIn in den Film eingebaut wird. (vgl. Cagle 2012, S. 55)

Daher wird häufig vom sogenannten Voice-Over oder Kommentar gesprochen. Das bezieht sich auf die Stimme eines oder einer ErzählerIn, der/die sich außerhalb des Bildes befindet (vgl. Grzeschik 2011, S. 363). Zusätzlich wird dabei noch unterschieden, ob der/die ErzählerIn das Geschehen dabei aus der Ich- oder aus einer allwissenden Perspektive schildert (vgl. Lindenmuth 2011, S. 30-33).

„Schnitt“ meint das Auswählen und Entfernen des Bildmaterials, während „Montage“ die Ordnung und strukturelle Gestaltung des Films bezeichnet (vgl. Schleicher 2011, S. 453-456). Folgend soll in dieser Kategorie untersucht werden, welche Stilmittel (beispielsweise „der unsichtbare Schnitt“) in den jeweiligen Modi verwendet werden (vgl. Cagle 2012, S. 55).

In Dokumentarfilmen vorkommende Personen werden als „soziale AkteurInnen“ bezeichnet (vgl. Nichols 2001, S. 5). Daher wird hier erläutert auf welche Art und Weise Menschen in Dokumentarfilmen eingesetzt werden (vgl. Cagle 2012, S. 55).

Die Wirklichkeit ordnen

Expositorischer Modus
logisch/argumentativ

Poetischer Modus
formal/rhythmisch

Der Wirklichkeit folgen

Observatorischer Modus
chronologisch/passiv

Das Wirkliche problematisieren

Partizipatorischer Modus
interaktiv/perspektivisch

Reflexiver Modus
dekonstruierend/medienkritisch

Performativer Modus
subjektivierend/gestaltend

Abbildung 2: Die sechs Modi nach Bill Nichols (vgl. Nichols, 2001, S. 31), erweitert durch Hesse et al. (vgl. Hesse et al. 2016, S. 202)

4.2.1 Expositorischer Modus

Der expositorische Modus wird auch als „Prototyp des Dokumentarischen“ (Hesse et al. 2016, S. 200) bezeichnet. Hier stehen Argumente und Logik im Vordergrund (vgl. Nichols 2001, S. 105-109). Charakteristisch ist der Kommentar aus dem Off, der dem Publikum aus einer allwissenden Perspektive das Thema bzw. die Problematik schildert (vgl. Lindenmuth 2011, S.10-13). Ein weiteres Merkmal ist die Positionierung der FilmemacherInnen: sie beziehen zum Thema Stellung, die im Laufe des Films für die ZuseherInnen klar ersichtlich wird (vgl. Cagle 2012, S. 47-49). Wie zuvor erwähnt, versuchen Hesse et al. (2016) Signale im Dokumentarfilm auszumachen, die die RezipientInnen dazu veranlassen, einem Film eine spezifische „Lektüreart“ zu geben:

Stilmittel des expositorischen Modus' gehören zu den Signalen, die das Publikum am schnellsten dazu veranlasst einen Film als Dokumentarfilm wahrzunehmen. (vgl. Hesse et al. 2016, S. 200-204)

Struktur und Argumentation

Die Erzählung erfolgt linear, die Argumentation geht deduktiv vor und endet mit einer klaren Aussage (vgl. Nichols 2001, S. 105-109). Der/Die FilmautorIn schildert zu Beginn des Films ein Problem, das es zu lösen gilt. Dessen Ausmaß wird im weiteren Verlauf verbildlicht, dies soll die RezipientInnen über das Thema aufklären und zudem für Spannung und Dramatik sorgen. Abschließend versucht der/die FilmautorIn Antworten darauf zu geben, was gegen das dargestellte Problem unternommen werden kann. (vgl. Lindenmuth 2011, S.10-13)

Im Gegensatz zum observatorischen Modus, in dem versucht wird ein neutrales Bild zu kreieren und daher jegliche Eingriffe von außen möglichst vermieden werden (vgl. Nichols 2001, S. 109-115), bezieht der/die FilmemacherIn im expositorischen Modus eine klare Position (vgl. Nichols 2001, S. 105-109). Diesem Standpunkt entsprechend werden alle Elemente des Films ausgewählt und geordnet (vgl. Lindenmuth 2011, S.10-13).

Beziehung von Ton und Bild

Voice-Over spielt im expositorischen Modus eine signifikante Rolle (vgl. Bruzzi 2000, S. 33-39). Der Kommentar aus dem Off führt die ZuseherInnen durch den Film und gibt den Bildern Bedeutung (vgl. Lindenmuth 2011, S.10-13). Da das Filmmaterial danach ausgewählt wird, ob es die Argumentation unterstützen kann, stammt es oft aus unterschiedlichen Quellen. Eine kohärente Strukturierung der Bilder ist für eine ausreichende Sinnstiftung zu wenig, ein logischer Zusammenhang wird erst mithilfe des Voice-Overs erreicht. (vgl. Nichols 2001, S. 105-109) Die Originaltonaufnahmen des Filmmaterials spielen dabei oftmals eine untergeordnete Rolle (vgl. Cagle 2012, S. 47-49).

Montage und Schnitt

Die Montage des Materials und der Schnitt orientieren sich an der Botschaft, die der/die FilmacherInn vermitteln möchte (vgl. Cagle 2012, S. 45). Die Bilder werden somit zu einer „logischen, informierenden Argumentationskette“ geformt (Hesse et al. 2016, S. 200). Dabei wird u.a. häufig der sogenannte „unsichtbare Schnitt“ verwendet. Das ist eine Form des Schneidens in der man versucht, den Schnitt zu kaschieren und für die ZuseherInnen unkenntlich zu machen um die Aufmerksamkeit auf die Erzählung zu richten. (vgl. Nichols 2001, S. 102-105)

Einsatz sozialer AkteurInnen

Neben dem Bildmaterial werden auch die sozialen AkteurInnen anhand des Themas ausgewählt (vgl. Lindenmuth 2011, S.10-13). Ihre Aussagen sollen in Form von Interviews die Argumente des Films unterstreichen (vgl. Cagle 2012, S. 55).

4.2.2 Observatorischer Modus

Der observatorische Modus bezeichnet einen Dokumentarfilmstil, indem der/die FilmemacherIn ein Geschehen festzuhalten versucht, ohne sich dabei einzumischen (vgl. Nichols 2001, S. 109-115). Oft werden dafür einzelne Personen oder Gruppen von einem Kamerateam begleitet und ihr Alltag beobachtet. Diese Art der Dokumentarfilmproduktion ist mittlerweile weit verbreitet. (vgl. Lindenmuth 2011, S.26) Eine Bewegung, die sich dem observatorischen Modus verschrieben hat, ist beispielsweise das Direct Cinema (vgl. Nichols 2001, S. 105-109).

Struktur und Argumentation

Im Gegensatz zum expositorischen Modus wird den RezipientInnen hier mehr Denkfreiheit gegeben (vgl. Lindenmuth 2011, S.10-13). Die Struktur ist unkonventioneller und offener (vgl. Nichols 2001, S. 109-115). Die Argumentation erfolgt induktiv (vgl. Cagle 2012, S. 50-52). Überdies sind in der Regel viele Erzählelemente oftmals mehrdeutig. Der/Die FilmautorIn vermittelt dem Publikum

mehrere Perspektiven und versucht dabei selbst möglichst neutral zu bleiben. (vgl. Cagle 2012, S. 50-52)

Beziehung von Ton und Bild

Voice-Over findet im observatorischen Modus kaum Anwendung (vgl. Bruzzi 2000, S. 33-39). Da sich das Publikum selbst seine Meinung bilden soll und um die Ambivalenz des Films aufrechtzuerhalten, wird auf einen leitenden Kommentar aus dem Off verzichtet (vgl. Lindenmuth 2011, S.10-13). Der Originalton spielt daher eine viel wichtigere Rolle, da die Aufnahmen auf die RezipientInnen so realitätsgerecht wie nur möglich wirken soll (vgl. Cagle 2012, S. 50-52).

Montage und Schnitt

Aufgrund des fehlenden Kommentars kommen der Montage und dem Schnitt im observatorischen Modus eine wichtige Bedeutung zu. Diese Produktionsschritte verleihen dem Material bzw. dem Film seine Struktur. (vgl. Nichols 2001, S. 109-115) Vor allem lange Aufnahmen und ironische Gegenüberstellungen finden hier häufig Verwendung (vgl. Cagle 2012, S. 55).

Einsatz sozialer AkteurInnen

Durch die Beobachtung einer Person oder Gruppe soll den RezipientInnen ein Zugang zu der persönlichen Perspektive dieser Menschen geschaffen werden (vgl. Lindenmuth 2011, S.10-13). Obwohl die Stellung des/der FilmemacherIn neutral ist, wird durch die Observation der sozialen AkteurInnen ein subjektiver Bezug zur größeren Thematik des Films erstellt (vgl. Cagle 2012, S. 50-52). Somit werden kaum bis keine Interviews durchgeführt, da dies von den Anhängern des observatorischen Modus als zu störend empfunden wird.(vgl. Nichols 2001, S. 109-115).

4.2.3 Poetischer Modus

Dieser Modus gilt als sehr offen, unkonventionell und künstlerisch. Der Avantgardefilm, Experimentalfilm, Undergroundfilm und der Kunstmilf bedienen sich in erster Line an Stilmitteln des poetischen Modus (vgl. Nichols 2001, S. 102-105).

Struktur und Argumentation

Die Handlung wird zugunsten „des filmischen Ausdrucks einer Idee“ (Fuchs 2011, S. 54) vernachlässigt und spielt somit eine untergeordnete Rolle (vgl. Fuchs 2011, S. 54-56). Die Struktur ist nach „formalen Mustern – visuellen und akustischen Rhythmen, motivistischen Ähnlichkeiten und atmosphärischen Wirkungen“ (Hesse et al. 2016, S. 200) geordnet.

Beziehung von Ton und Bild

Durch die gewollt offene Darstellung und Mehrdeutigkeit wird kein allwissender Erzähler eingesetzt. Die gezeigten Bilder sollen möglichst für sich selbst sprechen. (vgl. Nichols 2001, S. 102-105)

Montage und Schnitt

Im poetischen wird im Gegensatz zum expositorischen Modus auf den unsichtbaren Schnitt verzichtet. Bevorzugt wird stattdessen eine rhythmische Anordnung der Bilder, lange Kameraeinstellungen und sich wiederholende, fragmentarische Handlungseinheiten. Dies wird auch als „vertikale Montage“ bezeichnet. (vgl. Fuchs 2011, S. 54-56)

Einsatz sozialer AkteurInnen

Im poetischen Modus finden die sozialen AkteurInnen im traditionellen Sinne kaum Anwendung. Auf Interviews und persönliche Sichtweisen wird verzichtet. (vgl. Nichols 2001, S. 102-105)

4.2.4 Partizipatorischer Modus

Im partizipatorischen Modus wird der/die Berichtende für die ZuseherInnen erkenntlich gemacht. Er/Sie wird Teil des Films. (vgl. Hesse et al. 2016, S. 200-204) Dabei wird die Person im Gegensatz zum Kommentar im expositorischen Modus nicht als allwissend dargestellt, sondern als wissbegierig (vgl. Lindenmuth 2011, S.10-13).

Struktur und Argumentation

Die formalen Kriterien von Struktur und Argumentation gleichen dem expositorischen Modus (vgl. Nichols 2001, S. 102-105). Durch die interaktive Teilnahme des/der FilmemacherIn kann zusätzlich der Unterhaltungswert des Films gesteigert werden, vor allem wenn es sich dabei um prominente Persönlichkeiten handelt (vgl. Lindenmuth 2011, S.10-13). „Die Person und die Haltung des Filmemachers sind Teil der Attraktion für den Zuschauer.“ (Lindenmuth 2011, S.12). Exemplarisch hierfür ist Michael Moores Film „Bowling for Columbine“ (2002), indem er selbst das Publikum direkt anspricht und als Moderator durch den Film führt (vgl. Lindenmuth 2011, S.10-13).

Einsatz sozialer AkteurInnen

Da der/die FilmemacherIn selbst Teil des Films ist, wird nicht nur geschildert wie die sozialen AkteurInnen eine bestimmte Situation wahrnehmen, sondern auch wie es sich für die berichtende Person anfühlt. Somit steht hier das Verhältnis zwischen dem/der FilmemacherIn und den sozialen AkteurInnen im Mittelpunkt. (vgl. Nichols 2001, S. 102-105)

Beziehung von Ton und Bild, Montage & Schnitt

Sowohl die Kategorie „Beziehung von Ton und Bild“, als auch „Montage und Schnitt“ entsprechen dem expositorischen Modus (vgl. Nichols 2001, S. 102-105).

4.2.5 Reflexiver Modus

Während im partizipatorischen Modus die Interaktion zwischen FilmemacherIn und sozialen AkteurlInnen hervorgehoben wird, konzentriert man sich hier auf die Wechselwirkung zwischen FilmemacherIn und ZuseherIn (vgl. Hesse et al. 2016, S. 200-204).

„Der reflexive Modus macht den Zuschauer auf die dokumentarische Konstruktion von Wirklichkeit aufmerksam, problematisiert also die Methodik der filmischen Repräsentation und reflektiert die Wirkungsästhetik.“ (Hesse et al. 2016, S. 201). Die Wissensvermittlung im Sinne des expositorischen Modus‘ liegt also nicht im Interesse der FilmemacherInnen. Es geht in erster Linie darum, mit den Erwartungen der RezipientInnen zu spielen, um ihnen ein besseres Bewusstsein für die Problematik hinsichtlich der dokumentarischen Realität zu geben. (vgl. Nichols 2001, S. 102-105)

Struktur und Argumentation

Reflexive Dokumentarfilme machen auf die eigenen Strategien und deren Wirkung aufmerksam. Es geht nicht mehr darum etwas mithilfe eines Films wahrzunehmen, sondern zu verstehen, wie es zu dieser Wahrnehmung kommt. (vgl. Bruzzi 2000, S. 54-55) Sowohl Struktur als auch Argumentation sollen offengelegt werden, damit die ZuseherInnen erkennen können was ein Dokumentarfilm ist: ein Konstrukt. (vgl. Nichols 2001, S. 102-105)

Einsatz sozialer AkteurlInnen

Interviews können durchaus Teil von reflexiven Dokumentarfilmen sein. Jedoch versucht man auch hier abseits der bestehenden Konventionen zu arbeiten. (vgl. Bruzzi 2000, S. 54-55)

Beispielsweise wurde in der Dokumentation „Surname Viet Given Name Nam“ (Trịnh Thị Minh Hà, 1989) ein Interview mit sozialen AkteurlInnen gezeigt, um dies im späteren Verlauf des Films als Inszenierung aufzudecken. Das Ziel dabei war zu zeigen, wie einfach die Realität verfälscht werden kann. (vgl. Nichols 2001, S. 102-105)

Beziehung von Ton und Bild, Montage und Schnitt

Für die Kategorien „Beziehung von Ton und Bild“ und „Montage und Schnitt“ gibt es keine distinktiven Merkmale, die besonders häufig in reflexiven Dokumentarfilmen vorkommen. Filme dieser Art bedienen sich mehrerer Stile, charakteristisch ist jedoch, dass sie sich dabei an keine Konventionen oder bestehenden Muster halten. (vgl. Nichols 2001, S. 102-105)

In erster Linie unterliegen sowohl Schnitt und Montage, als auch die Beziehung von Ton und Bild dem Ziel des Films: die ZuseherInnen auf die dokumentarische Konstruktion aufmerksam zu machen (vgl. Hesse et al. 2016, S. 200-204).

4.2.6 Performativer Modus

Der/die FilmemacherIn erläutert seinen persönlichen Bezug zum Material bzw. Thema. Dabei werden Ansprüche an die Objektivität zugunsten des sozialen und emotionalen Inputs, sowie der größeren kreativen Freiheit seitens der FilmemacherInnen, absichtlich in den Hintergrund gestellt, (vgl. Nichols 2001, S. 130-137)

Struktur und Argumentation

Da es im performativen Modus eine „Verschiebung von außen nach innen“ (Hesse et al. 2016, S. 201) gibt und der/die FilmemacherIn „die eigene Wirklichkeit stellvertretend für den gesellschaftlichen Kontext“ (Hesse et al. 2016, S. 201) erforscht, gestaltet sich die Argumentation sehr subjektiv. Die Form der Struktur erinnert an den expositorischen Modus (vgl. Nichols 2001, S. 130-137).

Beziehung von Ton und Bild, Montage und Schnitt, Einsatz sozialer AkteurInnen

Die Kategorien „Beziehung von Ton und Bild“, „Montage & Schnitt“ und „Soziale AkteurInnen“ haben wie auch beim reflexiven und partizipatorischen Modus kaum

Elemente, die besonders auf den performativen Modus hindeuten (vgl. Hesse et al. 2016, S. 200-204).

Auch hier ist abermals eine Kombination mehrerer Stilmittel gängig. Im Zentrum steht die subjektive Erfahrung der FilmemacherInnen. Somit werden jene Techniken verwendet, die das am besten veranschaulichen können. Hinsichtlich Montage & Schnitt gibt es viele Überschneidungen zum poetischen Modus, mit dem signifikanten Unterschied, dass nicht die künstlerische Qualität des Films im Vordergrund steht, sondern die Wahrnehmung der FilmemacherInnen. (vgl. Nichols 2001, S. 130-137)

4.3 Postklassische Dokumentarfilmnarration

Um die Narration zeitgenössischer Dokumentarfilme systematisch analysieren zu können, bedarf es theoretische Modelle und Kategorien (vgl. Lange 2007, S. 47-49). Nichols' Typologie der verschiedenen Modi in Dokumentarfilmen bietet hierfür eine gute Grundlage. Durch die Komplexität des Genres und seiner wandelbaren Form erscheint das Modell Nichols' in manchen Fällen jedoch als zu starr und unzulänglich (vgl. Cagle 2012, S. 45).

Zum einen greift es zu kurz, um alle Dokumentarfilme einem jeweiligen Modus zuordnen zu können. Zum anderen hat sich die Narration des Genres in den letzten 50 Jahren verändert, was die Klassifizierung zeitgenössischer Werke erschwert (vgl. Cagle 2012, S. 45). Dokumentarfilme, besonders gegenwärtige, sind zu komplex um durch nur ein Modell, wie jenes von Nichols, systematisch erklärt werden zu können (vgl. Bruzzi 2000, S. 7-10). Während Bruzzi (2000) argumentiert, dass eben jenes Modell für zeitgemäße Verhältnisse unvollständig sei, merkt Ward (2005) an, dass es nicht unbedingt neuer Modi bedarf, um auch zeitgenössische Werke systematisch analysieren zu können, sondern einer anderen Perspektive (vgl. Ward 2005, S. 22). Man sollte sich weniger darauf konzentrieren, Filme nach den einzelnen Modi zu kategorisieren, als vielmehr die Aufmerksamkeit darauf richten, wie verschiedene

Techniken gleichzeitig eingesetzt werden, um eine kohärente Geschichte zu erzählen (vgl. Ward 2005, S. 22). Zeitgenössische Werke tendieren dazu, von der klassischen Dokumentation abzuweichen, indem sie mehrere Modi vereinen (vgl. Cagle 2012, S. 45). Cagle (2012) merkt diesbezüglich an, dass das Vereinen unterschiedlicher Stilmittel, wie beispielsweise kommentarlose Beobachtungen, die dem observatorischen Modus entliehen sind, kombiniert mit Interviews, die charakteristisch für den partizipatorischen Modus sind, nicht zwangsläufig eine unkonventionelle oder experimentelle Form der Narration bedeutet. Filme, die aufgrund ihrer Verwendung von verschiedenen Techniken als Hybridformen gelten, können in ihrer Erzählweise traditioneller sein, als jene die sich nur Elemente eines bestimmten Modus bedienen. (vgl. Cagle 2012, S. 45-47). Ward (2005) fasst Werke, die sich als Hybridformen verstehen, wie den Essayfilm, Animadoc oder Dramadoc, mit dem Begriff „New Documentary“ zusammen. Cagle (2012) versucht einen anderen Ansatz, indem er innerhalb der Dokumentarfilmnarration drei Richtungen feststellt: klassische und postklassische Narration, sowie Direct Cinema. Dabei stellt die postklassische Dokumentarfilmnarration sozusagen die Mitte zwischen traditionellen und experimentellen Werken des Genres dar. Cagle (2012) sieht dies als Erweiterung zu Nichols Modell, da in diesem die „Mitte“ zwischen dokumentarischen Experimental- bzw. Kunstdokumentarfilm fehlt.

Klassische Dokumentarfilmnarration

Es gibt keine genaue Definition für die „klassischen Dokumentarfilmnarration“, jedoch lassen sich Muster erkennen, die Filme dieser Richtung gemein haben. (vgl. Cagle 2012, S. 45). Grundsätzlich gibt es viele Überschneidungen mit dem expositorischen Modus. Das wohl signifikanteste Merkmal ist das Ende des Films. Dieses bleibt nicht offen, sondern schließt mit einer klaren Aussage ab. Eine weitere Tendenz ist die konzeptionelle und kohärente Strukturierung des Materials. Die Gliederung orientiert sich in erster Linie an die Aussage, die der/die FilmautorIn intendiert. Filme der

klassischen Dokumentarfilmnarration treten nicht nur in Reinform auf, d.h. es werden Stilmittel mehrerer Modi verwendet. Elemente wie beispielsweise Beobachtungen können Teil klassischer Dokumentarfilme sein, sind jedoch an die expositorische Struktur angepasst und fungieren daher als unterstützende Stilmittel. (vgl. Cagle 2012, S. 45)

Direct Cinema

Im vorhergehenden Kapitel wurde die Gattung Direct Cinema bereits beschrieben, Cagle (2012) führt zusätzlich an, dass der dominante Modus des Direct Cinema der Observatorische ist. Während auch Elemente anderer Modi ihre Verwendung in dieser Gattung finden, werden Stilmittel des expositorischen Modus vehement vermieden. (vgl. Cagle 2012, S. 55)

Elemente der postklassische Dokumentarfilmnarration

Werke dieser Richtung teilen die Eigenschaft, mehrere Modi gleichzeitig zu verwenden (vgl. Cagle 2012, S. 48-49). Beispielsweise werden in einem Werk sowohl Techniken des poetischen aber auch des expositorischen Modus verwendet, um eine Geschichte zu erzählen. „Hoop Dreams“ (James, 1994), „Helvetica“ (Hustwit, 2007) und „Wiedersehen in Vietnam – Auf den Spuren einer Kindheit“ (Dolgin, 2002) sind durch ihre Kombination verschiedener Stilmittel aus der klassischen Narration und dem Direct Cinema exemplarisch für die postklassische Strömung. (vgl. Cagle 2012, S. 55)

Filme dieser Richtung verwenden Stilmittel der experimentellen Dokumentarfilme und verpacken sie in eine klassische Narration. Obwohl sie auf den ersten Blick unkonventionell und experimentell wirken, ist die Form der Informationsvermittlung kohärent, was wiederum ein Merkmal der klassischen Narration ist. Somit kann festgestellt werden, dass Filme der postklassischen Narration auf den ersten Blick

wie Werke des Direct Cinemas wirken, sich jedoch bei genauerer Betrachtung der Erzählweise als sehr klassisch herausstellen. (vgl. Cagle 2012, S. 55)

Da die postklassische Dokumentarfilmnarration im Gegensatz zur klassischen Narration und zum Direct Cinema keinen dominanten Modus hat, sondern von Cagle (2012) als neue Strömung gesehen wird, die sich durch die Verwendung mehrerer Stilmittel aus verschiedenen Modi auszeichnet, soll diese nun genauer beschrieben werden.

Die postklassische Dokumentarfilmnarration verbindet Erzählelemente aus beiden vorhergehenden Strömung. Die Struktur und die Argumentation sind in ihrer Beschaffenheit sowohl dem Direct Cinéma als auch der klassischen Narration ähnlich. Auf den ersten Blick wirkt der postklassische Dokumentarfilm unkonventionell und seine Argumentation offen. Bei genauerer Betrachtung stellt sich jedoch heraus, dass sich seine Erzählweise doch stärker an bestehende Konventionen orientiert und seine Argumentationen keine so hohe Mehrdeutigkeit aufweisen wie Filme des Direct Cinéma. (vgl. Cagle 2012, S. 49-55)

Im Gegensatz zur klassischen Narration wird hier – wie im Direct Cinema - der allwissenden Erzähler kaum oder gar nicht eingesetzt. Die Geschichte wird stattdessen durch die Interviews mit den sozialen AkteurInnen erzählt. Die Verwendung der Interviewaufnahmen als Ersatz für den allwissenden Erzähler wurde im Laufe der Jahre zu einem der wichtigsten Merkmale der postklassischen Narration. (vgl. Cagle 2012, S. 49-55)

Vor allem in der Postproduktion gibt es in der postklassischen Narration einen Stilmix. Es findet ein Kompromiss zwischen langen, ästhetischen Aufnahmen (Direct Cinema) und strukturunterstützender Montage (klassische Narration) statt. Oft wird die Montage auch verwendet, um eine induktive Argumentation zu unterstützen, ohne dabei auf Verständlichkeit zu verzichten. (vgl. Cagle 2012, S. 49-55)

Die Perspektiven der sozialen Akteure werden verwendet um das Thema zu beleuchten und durch den Film zu führen. Durch das Verzichten auf den allwissenden

Erzähler, sind es nun die Aussagen der sozialen AkteurlInnen, die das Bildmaterial erklären und logisch miteinander verbinden. (vgl. Cagle 2012, S. 49-55)

4.4 Zwischenfazit

In diesem Kapitel wurden narrative Stilmittel des Dokumentarischen zusammengefasst und untersucht. So konnte festgestellt werden, dass Dokumentarfilme Wissen visuell mithilfe des Tatsachenmaterials, Archivaufnahmen, Inszenierungen, Schaubilder oder Animationen vermitteln können. Es wurde gezeigt, dass das gesprochene Wort eine maßgebliche Rolle in der dokumentarischen Filmnarration spielt. So können Informationen, durch einen/eine ErzählerIn oder soziale AkteurlInnen vermittelt werden. Es wurde dargestellt, welche Auswirkung der Einsatz eines jeweiligen Stilmittels haben kann. Demnach kann bspw. die Form der Adressierung beeinflussen, wieviel Denkfreiheit und Interpretationsspielraum den RezipientInnen gegeben wird. Darüber hinaus wurde auch darauf eingegangen, welche narrativen Elemente einen positiven oder aber auch negativen Einfluss auf die wahrgenommene Authentizität des Films haben können. Mithilfe der Modelle nach Nichols ist es zudem möglich, Dokumentarfilme anhand ihrer Verwendung verschiedener Stilmittel zu klassifizieren. Durch die Analyse narrativer Strömungen ist zudem eine Grundlage gegeben, um Dokumentarfilme einer spezifischen narrativen Gattung zuweisen zu können. Basierend auf diesen Ergebnissen können folgend ausgewählte Filme anhand ihrer narrativen Elemente nicht nur untersucht, sondern auch klassifiziert werden.

5 Methode

5.1 Operationalisierung

Folgend wird die Systematik der Filmanalyse vorgestellt. Diese ist Lothar Mikos' „Film- und Fernsehanalyse“ (2015) nachempfunden.

Im Rahmen der Filmanalyse muss sich der/die WissenschaftlerIn „auf eine metakommunikative Ebene begeben, die das kommunikative Verhältnis zwischen Film- oder Fernsehtext und »normalen« Zuschauern reflektiert.“ (Mikos 2015, S. 69). Hierfür werden Analyseeinheiten, folgend als Kategorien bezeichnet, erarbeitet, unter deren Aspekt das ausgewählte Material untersucht wird (vgl. Mikos 2015, S. 69). Die vier Hauptteile der Filmanalyse bestehen aus der Beschreibung, der Analyse, der Interpretation und der Bewertung des ausgewählten Materials (vgl. Mikos 2015, S. 74).

Im Methodenteil dieser Arbeit werden im Rahmen der Operationalisierung die für die systematische Untersuchung notwendigen Schritte vorgestellt. Dabei handelt es sich um empfohlene „Grundoperationen“ (Mikos 2015, S. 74), die Mikos (2015) als Grundlage für „eine systematische, methodisch kontrollierte und reflektierte Beschäftigung mit einem Film“ (Mikos 2015, S. 70) empfiehlt.

In der Empirie werden schließlich die Ergebnisse vorgestellt, interpretiert und bewertet. Im Anhang befinden sich die für die Untersuchung erarbeiteten Unterlagen, das Sequenzprotokoll und das Kategorienverzeichnis der jeweiligen Filme.

5.2 Erkenntnissinteresse

Um sowohl das Material als auch die Analysekriterien bestimmen zu können, muss zunächst das Erkenntnissinteresse festgelegt werden. Die ausgewählten Filme

werden demnach aus einer bestimmten Perspektive untersucht, die in enger Verbindung mit dem Forschungsziel steht. (vgl. Mikos 2015, S. 41-43)

Da Filme aufgrund ihrer komplexen Struktur unendliche Möglichkeiten für verschiedenste Untersuchungen bieten, hat Mikos (2015) fünf Ebenen erfasst, auf die sich das Erkenntnissinteresse innerhalb der Filmanalyse beziehen kann. Diese Ebenen stehen für die unterschiedlichen Komponenten eines Films. Das Erkenntnissinteresse kann sich demnach auf nur eine oder mehrere dieser Ebenen beziehen. Je nach Forschungsziel soll die Ebene bzw. die Ebenen ausgewählt werden, deren Untersuchung für die Beantwortung der Forschungsfrage relevant sind. Somit bezieht sich die Filmanalyse entweder auf „Inhalt und Repräsentation“, „Narration und Dramaturgie“, „Figuren und Akteure“ „Ästhetik und Gestaltung“, oder den „Kontext“. Da sich die Ebenen überschneiden können und sie sich in einer gegenseitigen Wechselwirkung befinden, kann die Analyse auch auf mehreren Ebenen stattfinden. (vgl. Mikos 2015, S. 43)

Auswahl der Ebenen

Folgend soll erläutert werden, welche Komponenten der ausgewählten Filme untersucht werden sollen. Dazu werden zunächst die verschiedenen Ebenen kurz vorgestellt, um anschließend die Auswahl der jeweiligen Ebenen begründen zu können.

Auf der Ebene Inhalt und Repräsentation wird untersucht wie der Inhalt eines Films (alles was in einem Film zu sehen ist, wird als Inhalt bezeichnet) präsentiert wird, um eine „Produktion von Bedeutung“ (Mikos 2015, S. 44) zu ermöglichen. Somit wird der Film als Zeichensystem gesehen, dass aus Bildern, Tönen, Schrift, Sprache, Grafik und Musik besteht.

Die Ebene der Narration und Dramaturgie weist mehrere Ähnlichkeiten zur vorherigen Ebene auf, unterscheidet sich jedoch in einigen grundlegenden Punkten von ihr. Die Narration „besteht in einer kausalen Verknüpfung von Situationen, Akteuren und Handlungen zu einer Geschichte“ (Mikos 2015, S. 46). In welcher Form das

Publikum adressiert wird, wie es in die Geschichte einbezogen wird und welche Filmelemente miteinander verknüpft werden, um kausale Argumentationsketten zu generieren, sind dabei Teil der narrativen Analyse. Die Untersuchung der Dramaturgie bezieht sich auf den Rezeptionseffekt der Erzählform. „Die dramaturgische Strukturierung der Erzählung legt fest, auf welche Art und Weise Informationen das Publikum erreichen und wie diese Informationen kognitiv und emotional verarbeitet werden.“ (Mikos 2015, S. 48). Somit können innerhalb dieser Ebene sowohl narrative Strategien, als auch dramaturgische Elemente eines Films untersucht werden. (vgl. Mikos 2015, S. 46-49)

Analysiert man die **Figuren und Akteure** eines Films, kann man „das Verhältnis von Nähe und Distanz der Zuschauer zum Geschehen auf der Leinwand oder dem Bildschirm“ (Mikos 2015, S. 51) bestimmen. Oft sind die Figuren die Träger der Geschichte und treiben die Handlung voran. (vgl. Mikos 2015, S. 46-49)

Auf der Ebene der **Ästhetik und Gestaltung** wird hinterfragt, welche Mittel ein Film einsetzt, um die jeweilige Geschichte darzustellen. Dies bezieht sich vor allem auf die Atmosphäre, die durch den Einsatz verschiedener Stilmittel erzeugt wird. Die Beschaffenheit der Atmosphäre hängt wiederum stark von Ebenen wie Narration und Dramaturgie ab. (vgl. Mikos 2015, S. 52-54)

Somit konzentriert sich diese Ebene auf Aspekte des Films wie „die Kamera, die Ausstattung, das Licht, der Ton, die Musik, die Spezialeffekte, die Montage bzw. der Schnitt“ (Mikos 2015, S. 54).

Die Ebene der **Kontexte** beleuchtet den Hintergrund des Films. Mikos (2015) nennt diesbezüglich die Erläuterung des Genres, der Einfluss von produktions- und marktorientierten Entscheidungen, sowie Diskurs, Lebenswelten, Intertextualität und Transmedia Storytelling. Auf dieser Ebene betrachtet man somit die Elemente eines Films in Zusammenhang mit einem oder mehreren der oben genannten Aspekten. (vgl. Mikos 2015, S. 54-62)

Da sich diese Arbeit mit den narrativen Strategien österreichischer Dokumentarfilme befasst, sollen im Zentrum der Analyse die zwei Ebenen Inhalt & Repräsentation, sowie Narration & Dramaturgie stehen. Im Rahmen des Arbeitsschrittes „Konkretisierung des Erkenntnisinteresses“ wird noch erläutert, welche Aspekte dieser Ebenen untersucht werden.

Soziale AkteurlInnen spielen im Dokumentarfilm eine zentrale Rolle und treiben die Handlung voran, daher sollen diese im Kontext, der eben genannten Ebenen, betrachtet werden. Mikos (2015) nennt zwar die Ebene Figuren & Akteure, jedoch bezieht sich diese in erster Linie auf die Fragen, inwiefern sich ZuseherInnen mit den Figuren identifizieren können, oder welche Nähe bzw. Distanz mithilfe der Figuren aufgebaut werden kann. Hier soll jedoch untersucht werden, wie soziale AkteurlInnen eingesetzt werden, um Wissen zu vermitteln, daher werden diese in Bezug auf die Narration untersucht.

Bisher wurde u.a. bereits der Dokumentarfilm als Genre untersucht, darüber hinaus wird im Arbeitsschritt „Beschreibung der Datenbasis“ auf den Hintergrund des jeweiligen Films eingegangen, dementsprechend wird auch die Ebene „Kontext“ behandelt, jedoch nicht im Rahmen des Arbeitsschrittes der „Datenanalyse“.

Die Ebene „Ästhetik und Gestaltung“ behandelt primär Elemente wie Kameraführung, Ton und Licht und ist somit im Hinblick auf narrative Strategien nicht zentral für diese Untersuchung.

Anschauung des Materials

Die Anschauung des Materials wird von Mikos (2015) als zweiter Arbeitsschritt gelistet, jedoch wird diese Operationalisierungseinheit mehrfach durchgeführt und erfolgt teilweise parallel zu den anderen Schritten.

Theoretische und historische Reflexion

Mikos' (2015) dritter Arbeitsschritt wurde bereits durchgeführt und lässt sich in den Kapiteln zwei bis vier wiederfinden. Daraus werden für die Analyse wichtige Einheiten, wie Erkenntnisinteresse und Kategorien abgeleitet.

5.3 Konkretisierung des Erkenntnisinteresses

Vor dem Hintergrund der ausgewählten Ebenen und der bisherigen Ergebnisse aus den Kapiteln eins bis vier kann nun das **Erkenntnisinteresse konkretisiert** werden (vgl. Mikos 2015, S. 76-77).

Die Forschungsfragen dieser Arbeit lauten:

Welche narrativen Strategien können in österreichischen „Eco-Food“ Dokumentarfilmen im Hinblick auf die Wissensvermittlung festgestellt werden?

Lässt sich ein Muster in Bezug auf die Form der Wissensvermittlung innerhalb der untersuchten Filme feststellen?

Vor dem Hintergrund der Ebenen Narration & Dramaturgie und Inhalt & Repräsentation sollen jene Elemente untersucht werden, die zur Wissensvermittlung beitragen. Mikos (2015) empfiehlt für die Analyse, Komponenten des Films festzulegen, die im Zentrum der Untersuchung stehen sollen. (vgl. Mikos 2015, S. 82-84). Diese Komponenten werden hier als Kategorien bezeichnet und werden folgend beschrieben. Sie ergeben sich einerseits als Produkt der bisher angeführten Kapitel über den Dokumentarfilm und sind andererseits eng mit den von Mikos (2015) beschriebenen Ebenen verknüpft. Darüber hinaus enthält jede Kategorie mehrere Ausprägungen, um noch genauer auf die Elemente eingehen zu können. Sie lauten:

Kategorie eins: Adressierung

Ausprägungen:

A1: direkt synchron, A2: direkt nicht synchron, A3: indirekt synchron, A4: indirekt nicht synchron

Die Adressierung ist Teil der Ebene Narration und Dramaturgie und verweist u.a. auf Kapitel vier dieser Arbeit. Es wurde gezeigt wie wichtig die Adressierung in der Dokumentarfilmnarration ist und dass sie verschiedene Formen annehmen kann, die unterschiedliche Effekte unter den RezipientInnen auslösen können. Demnach soll mithilfe dieser Kategorie untersucht werden, wie die Filme den/die RezipientIn ansprechen.

Kategorie zwei: Informationen über die Diegese

Ausprägungen:

A1: nicht-diegetisch, A2: nicht-mimetisch, A3: mimetisch

Diese Kategorie steht in einem engen Zusammenhang mit der Ebene Inhalt und Repräsentation, da nicht-mimetische Informationen entweder als Erzähler oder Texte auftreten können und diese somit Teil jener Ebene sind. Es wurde zudem auch in den vorhergehenden Kapiteln auf diese Kategorie verwiesen. Mithilfe dieser ist es u.a. möglich herauszufinden, welche Mittel die Dokumentarfilme nutzen, um RezipientInnen an der Handlung teilhaben zu lassen.

Kategorie drei: Visuelle Veranschaulichung der Informationen (neben Tatsachenmaterial)

Ausprägungen:

A1: Archivmaterial, A2: Inszenierung in Form von Re-Enactments, A3: Schaubilder, A4: Animationen

Als visuelle Veranschaulichung des Materials können neben dem Tatsachenmaterial verschiedenen Methoden angewandt werden. Diese wurden in Kapitel zwei bis vier erläutert. Daraus ergaben sich die Ausprägungen. Diese Kategorie ist aus mehreren Gründen zentral für die Untersuchung. Wie in Kapitel zwei erwähnt wurde, sind Inszenierungen ein kontroverses Stilmittel unter den Dokumentarfilmen, daher soll untersucht werden ob „Eco-Food“ Filme, die im Vergleich zu anderen Subgenres einen sehr hohen Anspruch auf Authentizität erheben (siehe Kapitel drei), auf dieses

Stilmittel zurückgreifen. Die Verwendung von Archivmaterial kann wiederum als Authentifizierungsstrategie gesehen werden (siehe Kapitel vier), was wiederum für seine Verwendung unter Filmen des untersuchten Genres sprechen würde. Schaubilder und Animationen sind eine weitere Möglichkeit Wissen zu illustrieren (siehe Kapitel drei und vier) und zählen somit auch zu der Kategorie der visuellen Darstellungsmöglichkeiten.

Kategorie vier: die Art der Wissensvermittlung durch die sozialen AkteurlInnen

Ausprägungen:

A1: Expertenwissen, A2: Managerwissen, A3: Laienwissen

Die Definition dieser Formen lässt sich in Kapitel vier finden. Der Einsatz sozialer AkteurlInnen soll im Kontext der Wissensvermittlung analysiert werden. So ergeben sich Verbindungen zur Ebene der Narration und Dramaturgie.

5.4 Eingrenzung des Materials

Da in dieser Arbeit die narrativen Strategien von österreichischen „Eco-Food“ Filmen untersucht werden sollen, gibt es zwei Kriterien, die das zu untersuchende Material erfüllen muss: um als „österreichisch“ zu gelten, muss der Film eine österreichische Produktion sein, um als „Eco-Food“ Film bezeichnet zu werden, muss der Dokumentarfilm die Produktion von Nahrungsmittel thematisieren.

Nachdem diese Kriterien festgelegt worden sind, wurden auf der Webseite der „Interessengemeinschaft Österreichischer Dokumentarfilm“ alle aufgelisteten Dokumentarfilme (seit 1970) hinsichtlich dieser Kriterien überprüft. Zudem wurde zusätzlich auf der Webseite des Österreichischen Filminstituts eine Suche nach allen Dokumentarfilmen, die die Lebensmittelproduktion thematisieren, durchgeführt. So konnte herausgefunden werden, dass bisher insgesamt vier österreichische Regisseure einen „Eco-Food Film“ gedreht haben. Diese sind: „Bauer Unser“ (2016)

von Robert Schabus, „We Feed the World“ (2005) von Erwin Wagenhofer, „Unser täglich Brot“ (2005) von Nikolaus Geyrhalter und „The Green Lie“ (2018) von Werner Boote. (vgl. Interessengemeinschaft Österreichischer Dokumentarfilm 2019b, o.S.)

Der Film „Brot“ von Harald Friedl hätte grundsätzlich die Kriterien erfüllt, ist jedoch zu diesem Zeitpunkt noch nicht veröffentlicht worden. Weiters würde zwar der Film „Holz Erde Fleisch“ von Sigmund Steiner die Arbeiten österreichischer Bauern beleuchten, hat jedoch „die sensible Auseinandersetzung des Filmemachers mit der eigenen Vater-Sohn-Geschichte“ im Zentrum und gilt daher nicht als Eco-Food Film. (vgl. Interessengemeinschaft Österreichischer Dokumentarfilm 2019c, o.S.)

Somit wurden die vier oben genannten Filme als das zu untersuchende Material ausgewählt.

Festlegung der Hilfsmittel und Datensammlung

Als **Hilfsmittel** wurde im Rahmen dieser Analyse ein Laptop für die Anschauung des Materials verwendet. Verfahren der computergestützten Filmanalyse wurden hier nicht angewendet. Die **Datensammlung** bestand darin, die ausgewählten Filme zu beschaffen. Die Filme „Unser täglich Brot“ und „We Feed the World“ liegen als DVD vor, „Bauer Unser“ und „The Green Lie“ wurden als digitale Version auf Amazon Prime gekauft.

5.5 Beschreibung der Datenbasis

Laut Mikos (2015) soll die Datenbasis vor der Präsentation der Hauptergebnisse beschrieben werden. Daher werden nun Hintergrundinformationen zu den ausgewählten Filmen angeführt. Da sich diese Beschreibung bereits am Erkenntnissinteresse orientieren soll (vgl. Mikos 2015, S. 80-82), wird auch angegeben, ob und in welcher Form die Filme auch zur Wissensvermittlung, bspw. im pädagogischen Bereich angewendet werden. Darüber hinaus wird an dieser Stelle auf die in Kapitel zwei vorgestellten medialen Milieus zurückgegriffen. So werden die

Filme anhand der Milieus Produktion, Distribution und Rezeption beschrieben. Dabei werden u.a. Details zu den Produktionsbeteiligten, Anzahl der KinobesucherInnen, Angaben zum Regisseur, gewonnene Preise und erhaltene Förderungen zu den jeweiligen Filmen angegeben. Anzuführen ist zudem, dass dieser Teil nicht interpretativ sein soll, da dieser Schritt erst im empirischen Teil folgt (vgl. Mikos 2015, S. 80-82).

Bauer unser

Inhalt

Robert Schabus beschreibt in „Bauer Unser“ Probleme, mit denen österreichische Bauern tagtäglich konfrontiert werden. Es wird gezeigt, unter welchem Druck die LandwirtInnen stehen, um profitabel wirtschaften zu können.

„‘Bauer unser’ will die bestimmenden Mechanismen in der industrialisierten Landwirtschaft im heutigen Europa zeigen – einer Welt, in der der Konsument (fast) gar nichts zu sagen hat - und die Lebenswirklichkeit der heutigen Bauern sowie die Übermacht der EU und des Handels ins Zentrum rücken.“ (Allegrofilm 2019a, o.S.)

Produktion

„Bauer Unser“ ist ein Film des Österreichers Robert Schabus. Er war verantwortlich für das Drehkonzept und führte Regie. Darüber hinaus war Schabus neben Paul-Michael Sedlacek auch am Schnitt beteiligt. Die Kameraführung oblag Lukas Gnaiger. Produziert wurde der Film von der österreichischen Firma „Allegro Filmproduktion“. Der Film erhielt Förderungen vom Österreichisches Filminstitut, den Filmfonds Wien und dem ORF Filmfernsehabkommen. (vgl. Allegrofilm 2019a, o.S.; Österreichisches Filminstitut 2019a, o.S.)

Robert Schabus ist ein unabhängiger Filmemacher im sozialdokumentarischen Bereich. Er hat für den ORF u.a. Beträge für Universum History („Ein Jahrhundert unterm Mittagskogel“, 2016), sowie Dokumentarfilme wie „Ort schafft Ort“ (2014) oder „Murau Montevideo“ (2012) produziert. (vgl. MFA Film 2019, S. 10)

In seinem Regiestatement zu „Bauer Unser“ gibt er an, dass er selbst auf einem Bauernhof aufgewachsen ist, der nun von seinem Bruder geführt wird.

Demensprechend ist er bereits früh mit dem in „Bauer Unser“ behandelten Problematiken in Kontakt gekommen, für Schabus ist der Film demnach eine „gesellschaftspolitische Notwendigkeit“. (vgl. MFA Film 2019, S. 10-11)

Distribution

„Bauer Unser“ startete am 11. November 2016 in den österreichischen Kinos. Die Erstausstrahlung im österreichischen Fernsehen war am 23.05.2018. Zudem wurde er im ORF im Rahmen des Programmschwerpunkts „MUTTER ERDE – Schau, wo dein Essen herkommt!“ im Fernsehen gezeigt. (vgl. APA 2018a, o.S.)

Rezeption

Insgesamt wurden 91.136 KinobesucherInnen gezählt. Schabus‘ Film erhielt zudem eine Auszeichnung bei der Diagonale, wurde für den Österreichischen Filmpreis nominiert und gilt als „großer Erfolg in den österreichischen Kinos“ (APA 2018a, o.S.). Er war der zweiterfolgreichste österreichische Kinofilm im Jahr 2016. (vgl. APA 2018a, o.S.)

Die Webseite „Kino macht Schule“, eine vom Filmladen Österreich initiierte Webseite, bietet u.a. Unterlagen zu „Bauer Unser“ an, die von LehrerInnen im Unterricht verwendet werden können (vgl. Kino macht Schule 2019a o.S.). So kann der Film als schulisches Begleitmaterial für Themen wie EU-Förderprogramme, Umweltschutz, Landwirtschaft und Freihandelsabkommen eingesetzt werden. Dabei werden auch Fächer genannt, die sich für den Einsatz des Films eignen, diese sind Politik, Religion, Ethik, Geographie und Wirtschaftskunde sowie Umweltkunde. (vgl. Kino macht Schule 2019b, o.S.).

Das Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Forschung verleiht ausgewählten Filmen Positivkennzeichnungen. Diese sind unterteilt in sehr empfehlenswert, empfehlenswert und annehmbar. Darüber hinaus wird auch empfohlen ab welche Altersgruppe sich ein Film für eine gewisse Zielgruppe zur Diskussion eignet. Die Entscheidungen basieren u.a. auf „inhaltlich-narrative und formal-medien sprachliche Dimensionen“ (Arbeitsgruppe der JMK 2006, S. 4) und liegt im Verantwortungsbereich der JMK (Jugendmedienkommission). (vgl. Arbeitsgruppe der JMK 2006, S. 3-4). Dabei erhielt „Bauer Unser“ die Positivkennzeichnung „empfehlenswert ab 12 Jahren als Dokumentarfilm“ und die Alterskennzeichnung „uneingeschränkt“ (JKM 2019a, o.S.). Zudem wurde folgendes angemerkt: „Gerade für ein junges Publikum ist der Einblick in die landwirtschaftliche Realität äußerst wichtig, sind sie doch die Konsumenten von morgen, die dann entscheiden, welche Produkte sie konsumieren und wie sie mit den wertvollen Lebensmitteln umgehen.“ (JKM 2019a, o.S.)

We Feed the World

Inhalt

Auf der Webseite der Produktionsfirma wird „We Feed the World“ als Film „über den Mangel im Überfluss“ (Allegrofilm 2019b, o.S.) beschrieben. Wagenhofer erläutert seine Intention folgendermaßen: „Die Botschaft ist: Wir müssen anders leben, wir müssen anders essen, anders einkaufen, wir müssen andere Filme anschauen. Oder wir müssen zumindest unzufrieden sein mit dem, was wir haben.“ (Wagenhofer 2007)

Produktion

„We Feed the World“ ist ein Film von Erwin Wagenhofer. Dieser übernahm sowohl das Drehkonzept, die Regie, und die Kameraführung, als auch den Schnitt. Wie auch „Bauer Unser“, wurde „We Feed the World“ von der Firma „Allegro Filmproduktion“

produziert. Gefördert wurde der Film vom Österreichischen Filminstitut und den Filmfonds Wien.

Wagenhofer ist freischaffender Autor, Drehbuchautor und Filmemacher. U.a. unterrichtet er auch an der Universität für angewandte Kunst Wien. Neben „We Feed the World“ ist Wagenhofer bekannt für „Let's Make Money“ (2008) und „Alphabet“ (2013). (vgl. Interessengemeinschaft Österreichischer Dokumentarfilm 2019, o.S.)

Distribution

Der Film startete am 30. September 2005 in den österreichischen Kinos. Außerdem wurde er auf verschiedenen Filmfestivals, wie dem Buenos Aires Festival „Internacional de Cine Independiente“ oder dem Turiner „Cinemambiente International Environmental Film Festival 2006“ gezeigt. (vgl. Allegrofilm 2019b, o.S.)

Rezeption

Insgesamt zählte „We Feed the World“ 202.048 Kinobesuche. U.a. wurde der Film mit dem Amnesty International Award und 2006 beim Filmfestival Motovun mit dem FIPRESCI Preis ausgezeichnet. (vgl. Österreichisches Filminstitut 2019b, o.S.)

Wie bei „Bauer Unser“ werden auf „Kino macht Schule“ ebenfalls Unterrichtsmaterialien zu „We Feed the World“ angeboten. (vgl. Kino macht Schule 2019a). Von der JMK erhielt der Film die Positivkennzeichnung „empfehlenswert als Diskussionsfilm ab 10 Jahren“ und die Alterskennzeichnung „frei ab 6 Jahren“. (vgl. JMK 2019b, o.S.). Dabei wurde folgendes angemerkt „Der Film wirft Streiflichter auf die globalisierte und industrialisierte Nahrungsmittelproduktion. Ohne fertige Rezepte anbieten zu können, regt er jedenfalls zur Diskussion und zu einem geänderten Konsumentenverhalten an“ (JMK 2019b, o.S.)

Unser täglich Brot

Inhalt

Geyrhalter beschreibt seinen Film als „Bildermahl im Breitwandformat, das nicht immer leicht verdaulich ist - und an dem wir alle Anteil haben. Eine pure, detailgenaue Filmerfahrung, die dem Publikum Raum für eigene Erkenntnisse lässt.“ (vgl. Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion 2019a, o.S.).

Produktion

„Unser täglich Brot“ ist eine Produktion von Nikolaus Geyrhalter. Dieser war verantwortlich für das Drehkonzept, Regie und Kamera. Den Schnitt führte Wolfgang Widerhofer durch. Gefördert wurde der Film von dem Österreichischen Filminstitut und den Filmfonds Wien. Zudem besteht eine Fernsehbeteiligung mit den Sendern ORF, ZDF und 3SAT. (vgl. Österreichisches Filminstitut 2019c, o.S.)

Nikolaus Geyrhalter hat 2002 seine eigene Filmproduktionsfirma gegründet und hat bisher über 60 Kino- und Fernsehdokumentarfilme produziert, darunter „Abendland“ (2011), „Cern“ (2013) und „Donauspital – SMZ Ost“ (2012). (vgl. Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion 2019b, o.S.)

Distribution

Der Film startete am 21. April 2005 in den österreichischen Kinos. Darüber hinaus wurde der Film auf über 30 internationalen Filmfestivals gezeigt. (vgl. Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion 2019, o.S.).

Rezeption

„Unser täglich Brot“ erreichte eine Anzahl von 23.629 KinobesucherInnen und gewann u.a. den Adolf Grimme Preis in der Kategorie Information und Kultur. Auf der Webseite der Produktionsfirma „Geyrhalter Filmproduktion“ sind zudem noch 10 weitere Preise gelistet. „Unser täglich Brot“ ist der einzige der untersuchten Filme, der nicht auf der Seite „Kino macht Schule“ aufgelistet wird (vgl. Kino macht Schule

2019a), obwohl er von der JMK die Positivkennzeichnung „empfehlenswert als Diskussionsfilm ab 14 Jahren“ und die Alterskennzeichnung „frei ab 10 Jahren“ erhalten hat. (vgl. JMK 2019c, o.S.) Dabei wurde folgendes angemerkt: „Die Zuseher/innen werden dazu angeregt, sich mit ihrem eigenen Konsum- und Essverhalten auseinander zu setzen. Es wäre daher besonders sinnvoll, wenn anschließend an den Besuch des Films die Möglichkeit bestünde, sich mit anderen darüber auszutauschen“ (JMK 2019c, o.S.)

The Green Lie

Inhalt

Im Rahmen des Films versuchen Werner Boote und Kathrin Hartmann die „grüne Lüge“ zu entlarven. Dabei geht es darum, dass Unternehmen vortäuschen, nachhaltig zu sein, um ein besseres Image zu kreieren. So versuchen Boote und Hartmann herauszufinden, wie Produkte von Firmen wie Unilever aber auch Tesla wirklich hergestellt werden und ob sie dabei tatsächlich so „grün“ sind, wie es den KonsumentInnen kommuniziert wird.

Produktion

Produziert wurde „The Green Lie“ von der Firma „E&A Film GmbH“. Werner Boote führte Regie und war neben Kathrin Hartmann auch am Drehkonzept beteiligt. Beide sind auch im Film zu sehen, wobei Boote zusätzlich die Rolle des Erzählers als Stimme aus dem Off übernimmt. Dominik Spritzendorfer und Mario Hötschl waren für die Kamera verantwortlich. Geschnitten wurde „The Green Lie“ von Gernot Grassl und Roland Buzz. Gefördert wurde der Film von dem Österreichischen Filminstitut und den Filmfonds Wien. Zudem besteht eine Fernsehbeteiligung mit dem Sender ORF. (vgl. Österreichisches Filminstitut 2019d, o.S.).

Werner Boote ist als Regisseur vor allem durch seinen Film „Plastic Planet“ (2009) bekannt geworden. Dieser gewann u.a. die Goldene Romy in der Kategorie „Bester Dokumentarfilm“. Außerdem konnte der Film zu „gesetzliche und gesellschaftliche Veränderungen“ beitragen. (vgl. Kaizik-Kratzmüller 2018, S. 14)

Kathrin Hartmann ist Journalistin und Expertin für Greenwashing. 2018 erschien das Buch „The Green Lie“, dass aus der Zusammenarbeit mit Werne Boote entstanden ist. (vgl. Kaizik-Kratzmüller 2018, S. 15)

Distribution

„The Green Lie“ kam am 09. März 2018 in die österreichischen Kinos.

Rezeption

„The Green Lie“ konnte dabei einer Besucheranzahl von 78.723 Personen erzielen. Zudem erhielt er folgende Auszeichnungen: Ambiente e Societa - CinemAmbiente Torino und das Austria Ticket 2018 und wurde für den Berlinale Glashütte Original Dokumentarfilmpreis, den Green Warsaw Award und den BAFICI Human Rights Award - Best Film, nominiert. (vgl. E&A Film 2019, o.S.)

Wie auch bei „Bauer Unser“ und „We Feed the World“ werden auf „Kino macht Schule“ ebenfalls Unterrichtsmaterialien zu „The Green Lie“ angeboten. (vgl. Kino macht Schule 2019a). Zudem erhielt der Film von der JMK die Positivkennzeichnung „empfehlenswert als Diskussionsfilm ab 10 Jahren“ und die Alterskennzeichnung „uneingeschränkt“. (vgl. JMK 2019d, o.S.) Die JMK merkt an, dass der Film so gestaltet wurde, „dass bereits Kindern und Jugendlichen der Einstieg in höchst komplexe Themen wie ‚grüne‘ Produktion und bewusster Konsum ermöglicht wird. Der Film bietet zahlreiche Anregungen zum Nach- und Weiterdenken und sorgt dafür, dass ein Problembewusstsein geschaffen und ein kritisches Hinterfragen gefördert werden“ (JMK 2019d, o.S.)

6 Empirischer Teil

Im Rahmen der Datenanalyse sollen „alle Komponenten herausgearbeitet werden, die zur Bedeutungsbildung und Gestaltung des kommunikativen Verhältnisses mit den Zuschauern beitragen“ (Mikos 2015, S. 82). Bevor die Ergebnisse präsentiert werden, soll veranschaulicht werden, wie das ausgewählte Material analysiert wurde.

Zu Beginn wurde ein **Sequenzprotokoll** (siehe Anhang) angefertigt. Durch das Anlegen eines Protokolls ist es möglich, einen Film in Segmente zu unterteilen. Dabei orientiert sich die Form des Filmprotokolls an dem Forschungsziel und dem Zweck der Arbeit. (vgl. Mikos 2015, S. 86-88). Vor dem Hintergrund der bisher erarbeiteten Elemente, wurde die Handlungssequenz als kleinste Einheit des Films ausgewählt. Diese beginnt und endet nach einem Wechsel des Handlungsstrangs (vgl. Mikos 2015, S. 86).

Nachdem so die Einheiten des Films dokumentiert wurden, erfolgte eine Untersuchung basierend auf den festgelegten Kategorien. Diese wurden, um einen besseren Überblick zu geben, in einem separaten Dokument vermerkt. Demnach ist im Anhang neben dem Sequenzprotokoll, auch ein **Kategorienverzeichnis** des jeweiligen Films zu finden. Dabei wurden zu jeder Ausprägung der jeweiligen Kategorie sowohl Fundorte, die sich auf das Sequenzprotokoll beziehen, als auch Beschreibungen der Fundstellen dokumentiert

Die ausgewerteten Daten werden nun je Kategorie angeführt. Dabei werden Verweise zum Kategorienverzeichnis angeführt, diese werden wie folgt dargestellt:

Jedem Film wurde ein Buchstabe A-D zugeteilt:

A = Bauer Unser

B = We Feed The World

C = Unser täglich Brot

D = The Green Lie

Jeder Kategorie „K“ und jeder Ausprägung „A“ wurde eine Nummer zugeteilt (siehe Konkretisierung des Erkenntnisinteresses & Entwicklung der Fragestellung, oder Anhang: Kategorienverzeichnis)

Verweise setzen sich demnach folgendermaßen zusammen:

Kategorienverzeichnis_Film-KategorieNummer_AusprägungNummer

Beispiel: KV_B-K1_A2

Somit meint KV das Kategorienverzeichnis, B-K3 steht für den jeweiligen Film, und die jeweilige Kategorie, A1 bezieht sich auf eine bestimmte Ausprägung.

Somit wird hier auf das Kategorienverzeichnis des Films „We Feed the World“, Kategorie „Adressierung“ mit der Ausprägung „direkt nicht synchron“ verwiesen.

6.1 Ergebnisse der Datenanalyse

Kategorie eins: Adressierung

Bauer Unser

In „Bauer Unser“ wenden sich soziale AkteurInnen direkt an das Publikum.

Dementsprechend werden die RezipientInnen über Interviews durch den Film geführt. Größtenteils sind die sozialen AkteurInnen während des Sprechens vor der Kamera zu sehen, daher spricht man hier von einer direkt synchronen Adressierung. In keiner Stelle des Films wurde ein Erzähler gefunden, so wird die Handlung ausschließlich über Interviews mit den sozialen AkteurInnen vermittelt. (vgl. KV_A-K1_A1)

Neben dem dominanten direkt synchronen Modus, trat auch die direkte nicht synchrone Adressierung mehrmals auf. So hört man die sozialen AkteurInnen aus

dem Off und sieht dabei Tatsachenmaterial. Dabei ist aufgefallen, dass das Material meist aus sogenannten Schnittbildern bestand, das heißt dass diese neutral waren und keinen direkten Bezug zu den Aussagen der sozialen AkteurlInnen hatte. So spricht bspw. ein lokaler Produzent aus dem Off von den Auswirkungen der EU auf die Milchpreise während dieser beim Traktor fahren gezeigt wird. (vgl. KV_A-K1_A2). „Bauer unser“ beinhaltet darüber hinaus keine indirekte Adressierungsform. Die sozialen AkteurlInnen wenden sich stets an das Publikum (vgl. KV_A-K1_A3 und KV_A-K1_A4).

We Feed the World

In „We Feed the World“ dominieren zwei Adressierungsarten. Die direkt synchrone und die direkt nicht synchrone Adressierung. Es gibt keinen Erzähler, der den Film leitet, hier treiben die sozialen AkteurlInnen die Handlung voran. Anhand von Interviews mit mehreren Personen wird den RezipientInnen der Inhalt vermittelt. Dabei sind die sozialen AkteurlInnen zunächst vor der Kamera zu sehen, teilweise wechselt der Modus schließlich in eine nicht synchrone Adressierung, bei der man zwar die sozialen AkteurlInnen sprechen hört, sie dabei jedoch nicht sieht. (vgl. KV_B-K1_A1 und KV_B-K1_A2).

Neben der direkten, enthält der Film auch die indirekt synchrone Adressierung. Jedoch tritt diese nur sehr selten auf und ist nicht handlungstreibend. Das konnte festgestellt werden, da diese Situationen, wo jene Adressierungsform aufgetreten ist, soziale AkteurlInnen darstellen, die zwar für die RezipientInnen hörbar miteinander sprechen, jedoch nicht auf deutsch und ohne Untertitel. So kann davon ausgegangen werden, dass es dabei dem Filmemacher nicht um die Informationen ging, die aus solchen Gesprächen hervorgehen, sondern dass es sich hierbei um eine Beobachtung handelt. (vgl. KV_B-K1_A3).

Eine indirekt nicht synchrone Adressierung konnte in diesem Film nicht festgestellt werden. (vgl. KV_B-K1_A4).

Unser täglich Brot

„Unser täglich Brot“ unterscheidet sich am stärksten von allen anderen untersuchten Filmen. Weder ein Erzähler noch soziale AkteurInnen führen durch den Film. Die ZuseherInnen werden kein einziges Mal direkt angesprochen. Darüber hinaus wird im Film generell kaum gesprochen. Es wurden Stellen gefunden, wo soziale AkteurInnen miteinander sprechen, jedoch ist es dabei nicht vom Filmemacher intendiert, dass die ZuseherInnen dem Inhalt des Gespräches folgen, da die sozialen AkteurInnen entweder sehr schlecht zu hören sind oder sich in einer anderen Sprache unterhalten (ohne Untertitel). Dementsprechend kann bei der Adressierung nur eine Form festgestellt werden, die indirekt synchrone (vgl. KV_C-K1).

The Green Lie

In „The Green Lie“ werden die RezipientInnen entweder direkt synchron oder indirekt synchron adressiert. Werner Boote, Regisseur des Films, führt einerseits als Erzähler und andererseits als sozialer Akteur durch den Film. Seine Stimme ist mehrmals aus dem Off zu hören, dabei wird er beim Sprechen aber nicht gezeigt. Dementsprechend ist das als nicht synchron zu klassifizieren. So leitet er den Film ein, gibt zusätzliche Informationen über die Diegese und beendet den Film mit einem Schlussplädoyer. Dabei werden die ZuseherInnen jedes Mal direkt angesprochen, ohne Boote vor der Kamera zu sehen. Dieser Adressierungsmodus ist in 19 von 35 Handlungssequenzen vorzufinden (vgl. KV_D-K1_A2)

Alle anderen Informationen des Films werden durch das Tatsachenmaterial in Verbindung mit Interviews vermittelt. Dabei stehen die Gespräche zwischen Boote und Hartmann sowie mit den sozialen AkteurInnen im Zentrum des Films. Kathrin Hartmann treibt neben Werner Boote die Handlung voran. Beide treten zwar als soziale AkteurInnen im Film auf, nehmen dabei jedoch eine Sonderstellung ein. Sie werden nicht interviewt, sondern vermitteln Informationen an die RezipientInnen mittels einer Diskussion. So wird die Handlung auf den Konversationen zwischen Boote und Hartmann aufgebaut. Da sich die beiden nicht an die ZuseherInnen wenden, sondern miteinander kommunizieren und dabei vor der Kamera zu sehen sind, handelt es sich hier um eine indirekte synchrone Adressierung.

Zu diesen Gesprächen werden mehrmals im Film andere soziale AkteurlInnen hinzugezogen. Auch hier werden die Gesprächsbeteiligten beobachtet, weder Boote noch Hartmann, oder der/die jeweilige soziale AkteurIn wenden sich dabei direkt an die ZuseherInnen. (vgl. KV_D-K1_A3)

Überdies werden im Film Aufnahmen von Messen, Events und Konferenzen gezeigt, in denen teilweise Reden vor einem Publikum gehalten werden. Dabei wenden sich die jeweils Vortragenden an das Publikum vor Ort und nicht direkt an die RezipientInnen des Films, daher ist auch hier von einer indirekten Adressierung zu sprechen. (vgl. KV_D-K1_A3)

Kategorie zwei: Informationen über die Diegese

Bauer Unser

Als nicht diegetisch wurden in diesem Film die Angaben zur Produktionsfirma am Anfang des Films und die Credits am Ende gewertet (vgl. KV_A-K2_A1). Zur Ausprägung „nicht-mimetisch“ wurden alle schriftlich eingeblendeten Informationen gezählt. Da es in diesem Film keinen Erzähler gibt, werden Texte verwendet, um den RezipientInnen handlungsbezogene Details vermitteln zu können. Daher wird vor jedem Interview mit einem bzw. einer noch nicht zuvor vorgestellten sozialen AkteurIn eine Information über den Namen, die Profession und teilweise den Ort und die Beschaffenheit des landwirtschaftlichen Betriebs eingeblendet. So wird bspw. einer der sozialen Akteure folgendermaßen mittels Text vorgestellt: „Franz Tatschl Lavanttal, 65.000 Legehühner in Bodenhaltung, Liefert an die größte Eierpackstelle in Österreich“. Ein Text um nur den Ort bekannt zu geben wurde im Film nur einmal gefunden, da die Beschreibung der Lokalität meist bereits bei der Vorstellung der sozialen AkteurlInnen enthalten ist. Jedoch werden nicht alle Personen so genau beschrieben, so werden bspw. andere folgendermaßen vorgestellt: „José Bové, Mitglied des europäischen Parlaments“. Neben Informationen über soziale AkteurlInnen, liefern schriftlich eingeblendete Details auch Auskunft über die

Handlung des Films. So erscheinen während des Verlaufs Texte, die entweder das Gesagte kurz zusammenfassen oder mit noch mehr Informationen ausstatten, wie bspw. folgender Auszug: „In der EU war die Milchlieferung über eine Quote für alle Bauern geregelt. Seit dem 1. April 2015 darf jeder Bauer so viel Milch liefern, wie er will. Der Milchpreis ist im ersten Jahr danach um 25% gesunken.“ (vgl. KV_A-K2_A2). Neben den eingeblendeten Texten und den Credits, zählen die restlichen Sequenzen zu der mimetischen Form der Wissensvermittlung. (vgl. KV_A-K2_A3).

We Feed the World

Als nicht-diegetische Informationen wurden auch in diesem Film die Credits zu Beginn und am Ende des Films gezählt (vgl. KV_B-K2_A1).

Da es keinen Erzähler gibt, wurden nicht-mimetische Informationen dazu verwendet, um den RezipientInnen einerseits Auskunft sowohl über den Ort, als auch über die sozialen AkteurlInnen zu geben, und andererseits um auf die Diegese bezogene Informationen vermitteln zu können. So wird bspw. bei einem Ortswechsel folgendes eingeblendet: „Bretagne Frankreich“, und bei einem/einer sozialen AkteurIn: „Jean Ziegler – UN Sonderberichterstatter für das Menschenrecht auf Nahrung“.

Themenbezogene schriftliche Inhalte wurden auf zwei Weisen eingesetzt. Zum einen um den Film mit zusätzlichen Informationen auszustatten und zum anderen um ein neues Kapitel einzuleiten. Letzteres zeichnet sich dadurch aus, dass der gezeigte Text vor einem schwarzen Hintergrund zu sehen ist. So stellen bspw.

inhaltsbezogene Informationen folgendes dar: „Europa importiert 90% Soja für die Masttierfütterung aus Übersee. Europa verbrennt Mais und Weizen zur Stromerzeugung“. Texte, die als kapiteleinleitend gelten, treten im Film dreimal auf. Diese lauten: „Warum Tomaten 3000 Kilometer durch Europa reisen, es Afrikaner in den reichen Norden zieht und unser Gemüse auf Afrikas Märkten landet“, „Von Konzernen, einfachen Bauern und Hybridsaatgut“ und „Warum unsere Hühner den Regenwald auffressen und 25 Prozent der Brasilianer hungern“. (vgl. KV_B-K2_A2) Neben den Credits und den eingeblendeten Texten wird der übrige Inhalt des Films als mimetisch gewertet (vgl. KV_B-K2_A3).

Unser täglich Brot

Angaben zur Produktionsfirma zu Beginn des Films und die Credits am Ende wurde zu den nicht-diegetischen Informationen gezählt (vgl. KV_C-K2_A1). Darüber hinaus wurden keine nicht-mimetischen Informationen gefunden. „Unser täglich Brot“ vermittelt Wissen lediglich über das Tatsachenmaterial. Weder ein Erzähler, noch schriftlich eingeblendete Details geben RezipientInnen handlungsbezogene Informationen (vgl. KV_C-K2_A2 und KV_C-K2_A3).

The Green Lie

Als nicht diegetische Informationen treten in diesem Film die Credits am Beginn, sowie am Ende des Films auf. (vgl. KV_D-K2_A1)

Zusätzliche Informationen, die schriftlich eingeblendet oder über eine Erzählerstimme vermittelt werden, treten im Film mehrmals auf. So konnte festgestellt werden, dass neben dem Einblenden des Titels, Informationen zu sozialen AkteurInnen und Orten durch einen Text im Bild dargestellt werden. Wechselt bspw. Boote und Hartmann das Land, so erscheint bei ihrer Ankunft ein Text mit Hinweisen zum jeweiligen Ort bzw. jeweiligen Stadt (bspw. „Austin, Texas, USA“). Wenn sie mit einem bzw. einer sozialen AkteurIn sprechen, informiert ein Text die RezipientInnen sowohl über den Namen, als auch über die Profession des/der sozialen AkteurIn. So wird bspw. folgendes angegeben: „Chris Ichsan, CEO Unternehmensentwicklung, Makin Group“. Überdies wurde auch an manchen Stellen über soziale AkteurInnen informiert, die nicht in ein Gespräch mit Boote und Hartmann verwickelt wurden, sondern bspw. bei einem Event lediglich beobachtet wurden. Informationen, die durch den Erzähler über die Diegese vermittelt wurden, konnten in 19 der 35 Handlungssequenzen festgestellt werden. Dabei fasst Boote bisher im Film Geschehenes zusammen, leitet neue Themen ein und vermittelt zusätzliches Wissen. (vgl. KV_D-K2_A2)

Neben schriftlichen und durch den Erzähler vermittelten Informationen, stellt das Tatsachenmaterial, also die sicht- und hörbaren Handlungen der Figuren und Landschaften, Wissen dar. (vgl. KV_D-K2_A3)

Kategorie drei: Visuelle Veranschaulichung der Informationen

Bauer Unser

„Bauer Unser“ verwendet weder Archivmaterial, Inszenierungen in Form von Re-Enactments, Schaubilder, noch Animationen. Die Handlung wird visuell nur über das Tatsachenmaterial verwendet. Der Film erzählt die Geschichte ausschließlich über sein Tatsachenmaterial, das zu einem Großteil aus Interviews mit sozialen AkteurInnen besteht. (vgl. KV_A-K3).

We Feed the World

In „We Feed the World“ wurde weder Archivmaterial, Inszenierungen in Form von Re-Enactments, Schaubilder oder Animationen verwendet. Der Film erzählt die Geschichte ausschließlich über sein Tatsachenmaterial, das zu einem Großteil aus Interviews mit sozialen AkteurInnen besteht. (vgl. KV_B-K3)

Unser täglich Brot

Auch hier konnte keine Verwendung von Archivmaterial, Inszenierungen in Form von Re-Enactments, Schaubilder oder Animationen gefunden werden (vgl. KV_C-K3). Wissen wird nur über das Tatsachenmaterial, in der Form von Beobachtungen, vermittelt.

The Green Lie

„The Green Lie“ beinhaltet weder Inszenierungen in Form von Re-Enactments, noch Animationen (vgl. KV_D-K3_A3 und KV_D-K3_A4). Jedoch wird neben dem Tatsachenmaterial oftmals Archivmaterial verwendet um Informationen zu veranschaulichen, oder um die Argumentation zu unterstützen. So werden bspw. Werbungen von Coca Cola, Ikea, Unilever oder Nestlé eingeblendet, um zu zeigen, wie diese Unternehmen Nachhaltigkeit in ihren Werbespots darstellen, oder es werden Newsbeiträge von erwähnten Katastrophen eingeblendet, wie bspw. zur Deep Water Horizon Katastrophe oder den im Film erwähnten Brand in Sumatra. Zu Beginn des Films wird Archivmaterial in Form von Fotos verwendet die Boote als Kind

zeigen, und Bildmaterial von Hartmann in Talkshows, um den Hintergrund der beiden Hauptakteure des Films zu illustrieren. (vgl. KV_D-K3_A1)

Unter die Ausprägung Schaubild wurde ein Bild, das den Aktienkurs illustriert, gezählt (vgl. KV_D-K3_A2).

Kategorie vier: die Art der Wissensvermittlung durch die sozialen AkteurlInnen

Bauer Unser

In „Bauer Unser“ werden insgesamt 20 verschiedene soziale AkteurlInnen interviewt. Diese bestehen sowohl aus lokalen Produzenten, als auch aus Politikern und Forschern. So vermitteln Landwirte, wie bspw. „Friedrich Grojer, Götschitztal, 130 Milchkühe, Liefert an die größte Molkereigenossenschaft in Österreich“ oder „Simon Vetter, Rheintal, Gemüse, Rinder, Getreide, Direktverkauf“, Laienwissen in Form von eigenen Erfahrungen und Meinungen (vgl. KV_A-K4_A1). Experten wie „Helene Karmasin, Motivforscherin“, „Alfred Haiger, Universitätsprofessor i.R. Universität für Bodenkultur Wien“, oder „Benedikt Haerlin, Zukunftsstiftung Landwirtschaft, Aufsichtsrat Weltagrarbericht“ geben Einblicke in verschiedene Bereiche, die einen Bezug zum Thema haben (vgl. KV_A-K4_A3).

We Feed the World

Insgesamt werden in „We Feed the World“ neun verschiedene soziale AkteurlInnen interviewt. Dabei gelten „Jean Ziegler, UN-Sonderberichterstatter für das Menschenrecht auf Nahrung“, Lieven Bruneel, Agronom“ und „Vincent José Puhl, Biologe“ als Experten. Managerwissen wird durch die Interviews mit den sozialen Akteuren „Karl Otkrok, Produktionsdirektor Pioneer“ und „Peter Brabeck, Konzernchef von Nestlé“ veranschaulicht. Die lokalen Produzenten und somit als Vermittler von Laienwissen eingestuft, sind „Dominique Cleuziou, Hafenarbeiter“, „Philippe Cleuziou,

Fischhändler“, „Hannes Schulz, Geflügelzüchter“, und „Johannes Titz, Geflügelhändler“. (vgl. KV_B-K4)

Unser täglich Brot

Da die sozialen AkteurInnen im Film weder vorgestellt noch interviewt wurden, kann nichts über deren Wissen ausgesagt werden. (vgl. KV_C-K4)

The Green Lie

Im Film wurden insgesamt 17 verschiedene soziale AkteurInnen vorgestellt. Davon haben zwölf mit Boote und Hartmann gesprochen. Die restlichen fünf AkteurInnen waren im Rahmen von Reden auf Messen oder Veranstaltungen für die RezipientInnen wahrnehmbar, jedoch spielte dabei der Inhalt der Reden eine untergeordnete Rolle, da diese nur sehr kurz zu hören waren und sich im Hintergrund des Geschehens abspielten.

Basierend auf den Informationen, die der Film über die Professionen der sozialen AkteurInnen bereitstellte, wurden diese den jeweiligen Ausprägungen zugeteilt. Somit zählen Aussagen von „Raj Patel, Autor, Professor, The University of Texas“, „Scott Porter, Meeresbiologe, EcoRigs“, „Paul Corbit Brown, Keeper of the Mountains Foundation“ und „Noam Chomsky, Autor, Professor, MIT“ zum Expertenwissen. (vgl. KV_D-K4_A1).

Das Managerwissen stammt von CEOs und Geschäftsführern, wie „Christina Weidinger Gründerin SEA“, „Manfred Seitz, Geschäftsführer, Berkshire Hathaway Group“ und „Chris Ichsan, CEO Unternehmensentwicklung, Makin Group“. (vgl. KV_D-K4_A2).

Dem Laienwissen wurden Aussagen von sozialen AkteurInnen zugeteilt, die gemäß der Definition lokale ProduzentInnen darstellen, diese sind „Feri Irawan, Aktivist, Perkumpulan Hijau“, „Vincent Hannemann, Künstler, Cathedral of Junk“, „Dean Blanchard Großhändler, Dean Blanchards's Seafood“, „Sona Guajajara, Vertreterin der Indigenen Brasiliens“, sowie „Estevinho Floriano Tiago Häuptling der Terena“. (Vgl. KV_D-K4_A3).

6.2 Interpretation und Kontextualisierung der analysierten Daten

Die Ergebnisse werden folgend hinsichtlich des Forschungsziels interpretiert und einem Kontext zugeordnet (vgl. Mikos 2015, S. 84). Dementsprechend werden nun die ausgewählten Dokumentarfilme als Ganzes gesehen und sowohl vor dem Filmhintergrund, als auch in Bezug auf die Verwendung ihrer Stilmittel, die von den Kategorien und deren Ausprägung abgeleitet werden können, interpretiert.

Bauer Unser

„Bauer Unser“ möchte ein realistisches Bild der österreichischen Landwirtschaft vermitteln. Dabei stehen die Erfahrungen, Eindrücke und Meinungen verschiedener LandwirtInnen im Zentrum. Durch Einzelfälle wird auf die Gesamtheit geschlossen. Da der Film die direkte Adressierung als dominante Erzählform wählt, bleibt den RezipientInnen weniger Interpretationsspielraum, da sich die sozialen AkteurInnen mit ihren Aussagen konkret an das Publikum richten. Durch das Fehlen eines allwissenden Erzählers, weicht der Film aber etwas vom klassischen, expositorischen Dokumentarfilmmodus ab. Da die sozialen AkteurInnen die Rolle des Erzählers übernehmen und in einem Wechsel zwischen einer synchronen und nicht synchronen Form die Handlung vorantreiben, vermittelt der Film den Sachverhalt aus einem multiperspektivischen Standpunkt. Durch die Analyse der Ausprägungen aus Kategorie zwei geht hervor, dass der Film, durch das Fehlen eines Erzählers, auf schriftlich eingeblendete Informationen zurückgreift, um Informationen über die Diegese zu geben. So werden Fakten, die aus keinem der Interviews hervorgehen, zusätzlich durch einen Text hervorgehoben.

Dieses narrative Mittel ermöglicht es dem Filmemacher, den RezipientInnen noch mehr Details über die Thematik zu vermitteln, ohne dabei von einem Erzähler Gebrauch zu machen. Darüber hinaus enthält der Film somit nicht nur die Aussagen

und Erfahrungen der sozialen AkteurInnen, sondern auch Details, die nur durch den Filmemacher ihren Weg in den Film finden.

Etwas, das diesen Film von den anderen analysierten Werken hervorhebt, ist die Anzahl der interviewten sozialen AkteurInnen. Schabus stellt in seinem Film 20 verschiedene Menschen vor, kein anderer der analysierten Filme weist eine so hohe Anzahl interviewter Personen auf. Von diesen 20 sind sechs LandwirtInnen, die ihre persönlichen Erfahrungen mit dem Publikum teilen. Dabei schildern sie die Probleme, mit denen sie täglich zu kämpfen haben. Aus der Perspektive der Filmstruktur ist interessant, dass während des Films immer wieder verschiedene Teile der Interviews zu sehen sind, d.h. die sozialen AkteurInnen kommen mehrmals zu Wort. In den anderen analysierten Werken wird in den meisten Fällen ein bzw. eine sozialen AkteurIn vorgestellt, der/die interviewt oder in ein Gespräch verwickelt wird, wobei dieses im weiteren Verlauf des Filmes nicht mehr aufgegriffen wird.

Schabus zeigt über die Interviews mit den LandwirtInnen Missstände in der österreichischen Landwirtschaft auf, die verschiedene Ursachen haben. Sowohl Aussagen von Akademikern, wie Karmasin (Motivforscherin), oder Haiger (Professor an der Universität für Bodenkultur Wien), als auch Politikern wie Rupprechter (Landwirtschaftsminister Österreich), oder Hogan (EU Kommissar für Landwirtschaft) werden von Schabus eingesetzt um einerseits die Gründe der vorgestellten Probleme zu präsentieren und andererseits um Argumente der LandwirtInnen durch wissenschaftlich fundierte Aussagen noch einmal zu unterstreichen.

Dementsprechend werden zunächst die LandwirtInnen und deren Problematiken vorgestellt, darauf folgen Interviews mit ExpertInnen der jeweils angesprochenen Bereiche. Bspw. spricht ein Landwirt vom gefallenen Milchpreis, so folgt darauf ein Interview mit einem Vertreter der österreichischen Molkereigenossenschaft (vgl. S_A12 auf S_A14). Diese Vorgehensweise wiederholt sich im Laufe des Films. Daher lässt sich feststellen, dass der Film, durch die Anordnung der Interviews mit den sozialen AkteurInnen, logisch argumentativ strukturiert ist. Zudem weist er eine gute Balance zwischen Experten- und Laienwissen auf.

Die Position des Filmemachers zeigt sich nicht direkt, sondern wird durch die sozialen AkteurInnen verschleiert, da diese den Hauptbestandteil des Films ausmachen.

Beobachtungen spielen in „Bauer Unser“ definitiv eine untergeordnete Rolle, da ein Interview auf das Nächste folgt. So werden die einzelnen Aussagen instrumentalisiert, um den RezipientInnen die aktuelle Lage der österreichischen Landwirtschaft zu vermitteln.

Die Verwendung narrativer Mittel, wie die multiperspektivische Erzählform durch soziale AkteurlInnen, die direkte Adressierung, der Einsatz nicht-mimetischer Hilfsmittel sowie die logische argumentative Struktur und der Verzicht auf visuelle Darstellungsformen wie Archivmaterial, Animationen, Inszenierungen oder Schaubilder, weist darauf hin, dass der Film, hinsichtlich des Typenmodells nach Nichols, keine Reinform darstellt. Es können zwar starke Tendenzen in Richtung des expositorischen Modus festgestellt werden, jedoch gibt es Abweichungen hinsichtlich der Position des Filmemachers hinsichtlich des Erzählers und bezüglich des Filmendes (die im Film, durch die Dominanz der verschiedenen sozialen AkteurlInnen, hintergründig bleibt). Aufgrund der Tatsache, dass soziale AkteurlInnen den Film leiten, es keinen allwissenden Erzähler gibt und da das Ende eher offen als geschlossen ist, weist der Film typische Elemente der postklassischen Narration auf. Sieht man den Film nun im Kontext der Nachhaltigkeitsdiskussion, fällt auf, dass dieser Nachhaltigkeit per se nicht thematisiert. Im Fokus stehen Einzelschicksale anhand jener erklärt wird, warum sich die Lebensmittelproduktion in Richtung Massenproduktion entwickelt. Darüber hinaus konzentriert sich Schabus lediglich auf Österreich. Es werden durch die sozialen AkteurlInnen zwar Themen wie Globalisierung angesprochen, jedoch werden im Film keine anderen Länder thematisiert. Wie in Kapitel drei erwähnt wurde, kann das die internationale Distribution des Films beeinträchtigen, da sich der Inhalt hauptsächlich auf Österreich bezieht. Auf der anderen Seite eignet sich der Film sehr gut, um im heimischen Fernsehen vorgestellt zu werden. Demnach überrascht es nicht, dass „Bauer Unser“ im Rahmen des ORF Schwerpunkts „MUTTER ERDE – Schau, wo dein Essen herkommt!“ gezeigt wurde. „Bauer Unser“ möchte den ZuseherInnen einen Einblick in die landwirtschaftliche Lebensmittelproduktion geben, um diese bezüglich dieses Themas zu sensibilisieren. Dementsprechend ist auch nachzuvollziehen, dass sich der Film laut JMK für die Diskussion im Unterricht eignet.

We Feed the World

In „We Feed the World“ wird dargestellt, wie Lebensmittel ihren Weg in die Regale österreichischer Handelsketten finden. Dabei beleuchtet Wagenhofer sowohl Aspekte der Globalisierung, als auch die Auswirkungen der industriellen Produktion von Nahrungsmittel auf die Umwelt und Gesellschaft.

Wie auch bei „Bauer Unser“ stützt sich der Film auf die Aussagen der sozialen AkteurlInnen. Diese wenden sich direkt an das Publikum und sind handlungstreibend. Der signifikante Unterschied zu „Bauer Unser“ ist jedoch, dass die sozialen AkteurlInnen länger interviewt werden. Während in Schabus‘ Film 20 soziale AkteurlInnen zu Wort kommen, werden in „We feed the World“ nur neun Personen interviewt. Obwohl Wagenhofer vergleichsweise weniger Perspektiven präsentiert, gibt er dafür den einzelnen AkteurlInnen mehr Zeit sich auszudrücken.

Nichtsdestotrotz ist auch dieser Film multiperspektivisch, da ein Erzähler durch mehrere Stimmen, die ihre Version der Dinge schildern, ersetzt wird.

Im Vergleich zu „Bauer Unser“ oder „The Green Lie“ weist Wagenhofers Eco-Food Film mehr Beobachtungen, die eine indirekte Adressierung enthalten, auf. So werden bspw. Männer beobachtet, die sich während der Ernte miteinander unterhalten. Da diese dabei nicht auf deutsch sprechen und es auch keine Untertitel gibt, ist davon auszugehen, dass für den Filmemacher bei dieser Aufnahme die Beobachtung vordergründig war und nicht die tatsächlichen Aussagen der sozialen AkteurlInnen. Auch „We Feed the World“ weist neben dem Tatsachenmaterial keine visuellen Darstellungsformen auf. Wagenhofer stützt seine Argumentation rein auf die Aussagen der sozialen AkteurlInnen und der Montage seiner Aufnahmen.

Dementsprechend ergibt sich eine Gliederung des Films durch die Interviews und die einleitenden Texte. Wagenhofer verwendet schriftlich eingeblendete Informationen um ein neues Kapitel einzuleiten. So erscheint ein schwarzes Bild, auf dem schließlich ein Text sichtbar wird, bspw. „Warum Tomaten 3000 Kilometer durch Europa reisen, es Afrikaner in den reichen Norden zieht und unser Gemüse auf Afrikas Märkten landet“. Keiner der analysierten Filme hat ein Kapitel so klar

eingeleitet. Anhand dieser Texte wissen die RezipientInnen sofort um was es in den folgenden Minuten gehen wird. Ein starker Kontrast dazu ist „Unser täglich Brot“, bei dem es keine Hinweise darauf gibt, was die RezipientInnen erwartet. Somit kann bei „We feed the World“ eine geschlossene Struktur festgestellt werden. Neben den kapiteleinleitenden Texten werden zusätzlich nicht-mimetische Hilfsmittel verwendet, um über den/die soziale Akteurln und den Ort zu informieren. Zudem werden auch hier Texte mit zusätzlichen Details über das Thema eingeblendet. Dies erfolgt, wenn ein/eine soziale Akteurln ein für den Filmemacher wichtiges Detail nicht im Interview erwähnt hat. Wie bspw. bei der Handlungssequenz B23, in der Otrok von sogenannten Hybridsamen spricht. Es wird zusätzlich ein Text eingeblendet, der noch mehr Details bereithält („Hybridsamen sind für ein zweite Aussaat nicht zu gebrauchen.“). Dementsprechend kann die Position des Filmemachers, wenn auch nur sehr schleierhaft, auch über solche nicht-mimetischen Informationen ersichtlich werden.

Die Auswirkungen der Globalisierung auf die Lebensmittelproduktion zeigt Wagenhofer anhand verschiedener sozialer AkteurlInnen. So werden bspw. sowohl Händler und Produzenten vorgestellt, als auch Agronomen und Biologen. Abschließend wird Nestlé CEO Brabeck interviewt. Somit erhält der Film auch die Perspektive eines der Unternehmen, die die Globalisierung vorantreiben. Während sich die anderen interviewten sozialen AkteureInnen vor allem dagegen aussprechen, sieht Brabeck die Dinge anders. Da Wagenhofer auch dessen Sichtweise eingebaut hat, können in „We Feed the World“ Vor- und Nachteile bezüglich der Globalisierung gesehen werden. Lediglich die Sicht der KonsumentInnen wurde nicht dargestellt. Wie „Bauer Unser“, stellt auch Wagenhofers Film keine Reinform dar. Er vermischt Stilmittel aus sowohl dem observatorischen, als auch dem expositorischen Modus. Die direkte Adressierung ist zwar typisch für den expositorischen Modus, jedoch wendet sich der Film durch das Fehlen eines allwissenden Erzählers wieder von diesem ab. Zudem endet der Film lediglich mit dem Interview des damaligen Nestlé CEOs und hält keinen Apell oder Lösungsvorschlag seitens des Filmemachers bereit. Darüber hinaus wird auch während des Films keine Problemlösung präsentiert. Es werden die verschiedenen Sichtweisen auf die Problematik präsentiert, ohne dabei zu

zeigen, was man als KonsumentIn tun kann um bspw. nachhaltige Produktion zu fördern. Somit gibt der Film für den RezipientInnen auch einen Interpretationsspielraum und wirkt in seiner Argumentation teilweise offen und ambivalent. Da er aber eine klare Struktur in seiner Narration aufweist und Stilmittel mehrerer Modi aufgreift, kann der Film zu der postklassischen Dokumentarfilmnarration gezählt werden. Die eben erwähnten narrativen Stilmittel geben auch Aufschluss darüber, warum die JMK angemerkt hat, dass der Film kein „fertiges Rezept“ anbietet. Durch das Fehlen von Lösungsvorschlägen wird Raum für Diskussion gelassen.

Unser täglich Brot

Geyhalter's Film „Unser täglich Brot“ weicht am stärksten von den anderen analysierten Eco-Food Filmen ab. Der wohl auffälligste Unterschied ist, dass kein einziger bzw. keine einzige soziale AkteurIn interviewt wird. Auch führt kein Erzähler durch den Film. Daher wird das Publikum an keiner Stelle des Films direkt angesprochen. Generell wird im Film nur selten gesprochen. Es gibt Sequenzen, in denen man soziale AkteurInnen beobachtet während sie sich miteinander unterhalten, jedoch sprechen diese dabei entweder eine andere Sprache, wobei keine Untertitel eingeblendet werden, oder es ist währenddessen ein Lärm im Hintergrund zu vernehmen, so dass die Sprechenden nicht richtig zu verstehen sind. Daher kann davon ausgegangen werden, dass der Filmemacher hier nicht intendierte, dass man den Inhalt der Gespräche wahrnimmt, sondern dass es ein Teil der Grundstimmung des Films wiedergeben soll.

In „Unser täglich Brot“ wird von Geyhalter die heutige industrialisierte Lebensmittelproduktion dargestellt. Es stehen weniger die sozialen AkteurInnen im Vordergrund als die Maschinen, die aus Tieren Lebensmitteln machen. Es stellt sich die Frage, ob und wenn ja, welches Argument Geyhalter in seinem Film überhaupt machen möchte. Er enthält sich der Positionierung. Während in den anderen

untersuchten Werken beim Fehlen eines Erzählers nicht-mimetische Hilfsmittel verwendet wurden, um über die Handlung Aufschluss zu geben, so verzichtet Geyhalter sogar darauf. Daher wissen die ZuseherInnen zu keinem Punkt, was genau ihnen der Film vermitteln möchte. Es wird somit ein großer Interpretationsspielraum gelassen. Anstelle von sozialen AkteurlInnen lässt Geyhalter das Tatsachenmaterial sprechen. So geben die Aufnahmen des Regisseurs Einblick in eine von den meisten RezipientInnen noch nie gesehene Welt. Obwohl es kaum Elemente gibt, die den Film strukturieren, gibt es Motive, die sich den Film hindurch wiederholen. So werden bspw. Menschen bei ihrer Arbeit in einem Schlachthaus oder in einer Fabrik beobachtet, worauf eine Aufnahme folgt, in der man einen/eine der zuvor gezeigten ArbeiterIn dabei beobachtet, wie er/sie Pause macht und etwas isst. Diese Art von Gegenüberstellung tritt mehrmals im Film auf. Da „Unser täglich Brot“ sehr offen strukturiert ist und kein Denkmuster vorgibt, kann er zwei Modi zugeteilt werden, dem poetischen und dem observatorischen Modus. Bezuglich der Dokumentarfilmströmung kann er zum Direct Cinema gezählt werden, da der fehlenden Erzähler und die Ambivalenz des Films auf diese Strömung hindeuten. Dieser Film weicht in seiner Erzählform am stärksten von den anderen analysierten Werken. Das könnte auch daran liegen, dass Geyhalter, der bereits über 60 Kino- und Fernsehdokumentationen erstellt hat und auch diesen Film im Rahmen seiner eigenen Produktionsfirma produzierte, einen sehr eigenen Stil entwickeln konnte, den er nun unabhängig von anderen Parteien, anwendet. Da jedoch der Film eher experimentell ist, wird auch ersichtlich, warum zu diesem bspw. keine Unterrichtsmaterialien angeboten werden.

The Green Lie

In „The Green Lie“ hinterfragt Werner Boote die Produktion von vermeintlich nachhaltigen Produkten. Dabei ist er selbst Teil des Films. Entweder spricht er aus dem Off oder ist vor der Kamera im Gespräch mit den sozialen AkteurlInnen des Films zu sehen. Er übernimmt also die Rolle des Erzählers. Jedoch präsentiert er sich dabei nicht als allwissend, sondern sucht gemeinsam mit dem Publikum nach

Antworten. Während sich Boote als unwissend gibt und nach mehr Informationen zum Thema Nachhaltigkeit sucht, stellt Kathrin Hartmann diejenige dar, die Antworten liefert. So baut der Film auf Diskussionen und Gesprächen zwischen den beiden Personen auf. Wobei sich Boote als den durchschnittlich informierten Konsumenten gibt, der sich im „Produktdschungel“ nicht auskennt, während ihn Hartmann im Laufe des Films immer wieder über die „Wahrheit“ der Lebensmittelproduktion aufklärt. Dabei werden die ZuseherInnen nicht direkt angesprochen, sie beobachten lediglich Hartmann und Boote beim Diskutieren. Grundsätzlich lässt eine indirekte Adressierung einen größeren Interpretationsspielraum, jedoch hört man zwischendurch immer wieder Boote aus dem Off, der entweder bisher Geschehenes zusammenfasst, zusätzliche Details vermittelt, oder eine neue Thematik einleitet. Daher weist der Film eine klare Struktur auf, die auf einer logischen Argumentationskette basiert.

Da Boote aus dem Off den Film in die gewünschte Richtung leiten kann, werden im Film auch keine nicht-mimetischen Hilfsmittel verwenden, um zusätzliche Fakten zu vermitteln. Es werden lediglich schriftliche Angaben zu Orten und sozialen AkteurlInnen eingefügt.

Um Argumente zu verdeutlichen, wird in „The Green Lie“ mehrmals Archivmaterial eingesetzt. So spricht Boote bspw. von den Marketingstrategien verschiedener Unternehmen und weist daraufhin, dass diese Nachhaltigkeit zu Vermarktungszwecken instrumentalisieren, woraufhin mehrere Werbespots folgen, die genau das veranschaulichen. Das kann auch als Authentifizierungsstrategie gesehen werden, da durch das Archivmaterial, die Aussage Bootes verifiziert wird. Neben den Werbespots, werden u.a. auch Newsbeiträge zu erwähnten Umweltkatastrophen oder Statements diverser CEOs gezeigt, um einerseits die Argumente Bootes visuell darzustellen und um andererseits Bezug zur Wirklichkeit herzustellen.

Zu Beginn des Films statuiert Boote aus dem Off, dass es eine Lüge sei, dass das Kaufen fairer und nachhaltiger Produkte zu einer „besseren Welt“ beiträgt. Sein Ziel ist es im Laufe des Films, diese Lüge aufzudecken. Da dafür die Gespräche zwischen ihm und Hartmann aber nicht ausreichend sind, werden auch die Perspektive

verschiedener soziale AkteurlInnen geschildert. Im Gegensatz zu „Bauer Unser“ oder „Unser täglich Brot“ stehen dabei weniger lokale Produzenten im Fokus, sondern Aktivisten, Systemkritiker und CEOs großer Unternehmen. Mithilfe von Gesprächen mit den verschiedenen sozialen AkteurlInnen wird die „grüne Lüge“ Schritt für Schritt aufgedeckt. Dabei fokussiert sich Boote vor allem auf drei Themen: die Palmölherstellung, die Rolle BPs in der Deepwater Horizon Katastrophe und Elektrofahrzeuge. Zu jedem dieser Bereiche wurden Gespräche mit sozialen AkteurlInnen gesucht, die sich auf das jeweilige Kapitel beziehen. Kapitelübergreifend wurden Vincent Hannemann, Noam Chomsky und Raj Patel herangezogen um allgemeiner auf das Thema der grünen Lügen eingehen zu können.

„The Green Lie“ war der einzige unter den analysierten Filmen, der mit einem Appell abschließt. So schließt Boote damit ab, dass „wir alles das, was uns die Lebensgrundlage zerstört und nicht unserem Wohl dient bekämpfen und beenden müssen“. Dies unterstreicht auch noch einmal die Position des Filmemachers, etwas, das auch in den anderen Filmen eher hintergründig war.

Bezüglich der Modi nach Nichols kann festgestellt werden, dass die Verwendung narrativer Mittel auf den partizipatorischen Modus hindeutet. Da Boote hin und wieder auch seine persönliche Meinung zum Thema preisgibt, kann zudem festgehalten werden, dass der Film Elemente beinhaltet, die dem performativen Modus eigen sind. Wobei anzumerken ist, dass diese nur sehr selten auftreten. Bezüglich der narrativen Strömung entspricht der Film, aufgrund seines geschlossenen Endes und der Verwendung eines Erzählers aus dem Off, der klassischen Dokumentarfilmnarration. Darüber hinaus profitiert der Film davon, dass Boote bereits durch „Plastic Planet“ Aufmerksamkeit erregen konnte. Denn wie in Kapitel vier erwähnt wurde, können partizipatorische Filme erfolgreicher sein, wenn der/die ReporterIn eine Person des öffentlichen Lebens ist. Zudem ist im Film auch ersichtlich, dass Hartmann einen journalistischen Hintergrund hat, da die Art und Weise wie Boote und Hartmann bei ihrer Suche nach Antworten vorgehen, an den investigativen Journalismus erinnert.

6.3 Beantwortung der Forschungsfragen

Welche narrativen Strategien können in österreichischen „Eco-Food“ Dokumentarfilmen im Hinblick auf die Wissensvermittlung festgestellt werden?

Es konnte festgestellt werden, dass drei der vier untersuchten Filme auf den klassischen Erzähler verzichten. Dabei wurde ersichtlich, dass die Filmemacher, durch das Verzichten eines Kommentars aus dem Off, zu anderen Stilmittel griffen, um zusätzliche Informationen über die Diegese zu vermitteln. So erhielten drei der vier analysierten Filme nicht-mimetische Informationen, die in Form von Texten mehrmals im Film sichtbar sind. „The Green Lie“ ist der einzige Film, der einen Erzähler enthält, der RezipientInnen direkt anspricht.

Darüber hinaus wurden in keinem der Filme Inszenierungen in Form von Re-Enactments oder Animationen gefunden. „The Green Lie“ war zudem der einzige Film, der Archivmaterial einsetzte. Während „The Green Lie“ klar partizipatorisch ist und somit zu der klassischen Dokumentarfilmnarration gezählt werden kann, sind „Bauer Unser“ und „We Feed the World“ als postklassisch zu klassifizieren. „Unser täglich Brot“ entspricht der typischen Narration des Direct Cinema.

Es kann nicht genau gesagt werden, welche narrativen Strategien dominieren, da die Werke in ihrer Verwendung von Stilmittel in vielen Aspekten sehr unterschiedlich vorgehen. Es lässt sich vielmehr ein Trend in verschiedene Richtungen feststellen. Zum einen wird voll und ganz auf Inszenierungen verzichtet, was darauf zurückzuführen wäre, dass Eco-Food Filme einen hohen Anspruch auf Glaubwürdigkeit haben und somit diese, durch den Einsatz kontroverser Stilmittel, nicht gefährden wollen (siehe Kapitel drei). Dabei ist jedoch interessant, dass nur einer der vier Filme Archivmaterial verwendet hat, da dieses dabei helfen kann, Aussagen zu authentifizieren. Es bleibt offen, warum die Filmemacher darauf verzichtet haben. Zum anderen wird ein allwissender Erzähler abgelehnt. Es kann eine Tendenz festgestellt werden, die darauf hindeutet, dass der Interpretationsspielraum möglichst groß bleiben soll. Nur einer der Filme endet mit einem Appell. Darüber hinaus präsentiert jeder Film zahlreiche Perspektiven aus

denen das dargestellte Problem betrachtet werden kann (dabei ist „Bauer Unser“ mit 20 verschiedenen sozialen AkteurInnen der Film mit den meisten interviewten Personen).

Weiters wurde in jedem Film Wissen durch soziale AkteurInnen vermittelt. In allen Filmen außer „Unser täglich Brot“, spielten diese eine zentrale Rolle. Durch sie wurde den ZuseherInnen die Problematik vermittelt.

Außerdem ist interessant, dass die Filmemacher sich auch keiner Stilmittel neuerer Technologien bedienen, wie bspw. Animationen. In Kapitel drei wurde veranschaulicht, dass diese dabei helfen können, Informationen auf eine spannende Art und Weise zu illustrieren, was die Attraktivität des Films steigern kann, jedoch setzt keiner der Filmemacher dieses Stilmittel ein.

Lässt sich ein Muster in Bezug auf die Form der Wissensvermittlung innerhalb der untersuchten Filme feststellen?

Ein erkennbares Muster ist die Ablehnung eines allwissenden Erzählers. Obwohl Boote in „The Green Lie“ die RezipientInnen aus dem Off anspricht, gibt er sich dabei nicht als allwissend, sondern nutzt dieses Stilmittel vielmehr, um seine eigene Meinung zu vermitteln. Dementsprechend wird hier der Erzähler nicht im Sinne des expositorischen Modus verwendet, sondern nach den Eigenschaften des partizipatorischen Modus. Es kann auch eine Ablehnung des klassischen Dokumentarfilmtyps erkannt werden. Typische Elemente des expositorischen Modus, dem Prototyp des Dokumentarischen, wie der allwissende Erzähler, oder ein Appell am Ende des Films, sowie der geringe Interpretationsspielraum, kommen in den untersuchten Filmen kaum bis gar nicht vor. Auffallend ist, dass Filmemacher dieses Subgenres sehr unterschiedlich arbeiten, obwohl sie alle ein gemeinsames Thema behandeln. Am ähnlichsten zueinander sind definitiv „Bauer Unser“ und „We Feed the World“, doch zwischen diesen beiden und „Unser täglich Brot“, sowie „The Green Lie“ können unterschiedlichste narrative Strategien festgestellt werden. Kaum ein Stilmittel wurde tatsächlich von jedem der untersuchten Filme verwendet. Daher wird

ersichtlich, wie unterschiedlich narrative Strategien in österreichischen Dokumentarfilmen sein können. Keiner der Filme entspricht dem Prototyp des Dokumentarischen, sondern verwendet Stilmittel mehrere Modi um eine Geschichte zu erzählen.

6.4 Bewertung der Ergebnisse

Evaluation I: Bewertung der analysierten und interpretierten Daten

Im Rahmen Mikos' (2015) zwölften Arbeitsschritt, soll bewertet werden, inwiefern die Ergebnisse neu sind, und ob sie sich von den Ergebnissen anderer ForscherInnen unterscheiden.

Es wurde in Kapitel eins schon erwähnt, dass den Dokumentarfilmen bisher kaum empirische Beachtung geschenkt worden ist. Obwohl sich die systematische Filmanalyse in der Film- und Medienwissenschaft als Untersuchungsinstrument etabliert hat, wird es seltener auf ein Genre wie das des Dokumentarfilms angewendet. In filmtheoretischer Literatur wird das Dokumentarische diskutiert und auch klassifiziert, jedoch nur sehr selten auch empirisch untersucht. Dementsprechend gibt es kaum empirische Analysen zu österreichischen „Eco Food“ Filmen, was darauf schließen lässt, dass die Ergebnisse dieser Arbeit neu sind.

Evaluation II: Bewertung der eigenen Ergebnisse gemessen am Erkenntnisinteresse und der Operationalisierung

In diesem Schritt wird nun die Operationalisierung bewertet. Es soll festgestellt werden, ob die durchgeführte Analyse im Hinblick auf das Erkenntnisinteresse, eine angemessene Form der Untersuchung ist.

Um narrative Strategien in Dokumentarfilmen zu analysieren, ist eine Filmanalyse durchaus geeignet. Jedoch wurde diese Untersuchung auf wenige Elemente von nur zwei Ebenen beschränkt, was zur Folge hatte, dass viele Aspekte eines Films unerforscht bleiben. Bei Werken wie bspw. „Unser täglich Brot“ wäre eine Untersuchung im Hinblick auf die Ästhetik empfehlenswert. Die Wahl der Stichprobe war insofern angemessen, da durch die vier gewählten Filme nicht nur einige, sondern alle österreichischen Werke der „Eco-Food“ Filme untersucht wurden. Jedoch können sich die Ergebnisse dementsprechend auch nur auf das untersuchte Subgenre beziehen.

7 Fazit

In dieser Arbeit konnte gezeigt werden, welchen Einfluss Dokumentarfilme auf die Gesellschaft haben können. Sie tragen zum öffentlichen Diskurs bei, indem sie ein Licht auf Missstände und Problematiken werfen. Dabei geben sie Menschen eine Stimme, deren Meinung zuvor vielleicht noch nicht beachtet wurde. Der Einfluss des Dokumentarischen auf die Gesellschaft kann so weit gehen, dass soziale Bewegungen ausgelöst und Gesetze geändert werden. Filme wie „Food Inc.“ haben demonstriert, was es bedeuten kann, wenn ein Film RezipientInnen bezüglich eines bestimmten Themas sensibilisiert. Dass Dokumentarfilme auch zu pädagogischen Zwecken eingesetzt werden, zeigt welchen Stellenrang dieses Genre unter den medialen Produkten hat. Vor diesem Hintergrund wird ersichtlich wie wichtig es ist, die Praktiken der DokumentarfilmerInnen kritisch zu hinterfragen. Dementsprechend hat sich diese Arbeit mit der Frage befasst, welche narrativen Strategien eingesetzt werden, um Wissen zu vermitteln. Es konnte festgelegt werden, welche Inhalte als dokumentarisch gelten, um in Folge die Elemente identifizieren zu können, die Teil der Dokumentarfilmnarration sind. Zudem wurde untersucht, welche Bedeutung der Einsatz bestimmter narrativer Stilmittel auf diverse Aspekte des Films hat. So konnte in Erfahrung gebracht werden, wie sich Formen der Adressierung auf den Interpretationsspielraum eines Films auswirken, oder inwiefern die Verwendung von Archivmaterial ein Werk authentischer wirken lässt. Darüber hinaus wurde der Dokumentarfilm im Kontext der veränderten Medienlandschaft analysiert. Daraus konnte die Erkenntnis gewonnen werden, dass DokumentarfilmerInnen zunehmend dazu gedrängt werden Einschaltquoten zu generieren, was im Laufe der Zeit dazu führte, dass das Dokumentarische Züge anderer Genres, wie das des Dramas, annimmt. Dies kann jedoch negative Folgen auf die Gesellschaft haben, da dadurch traditionellere dokumentarische Inhalte von unterhaltsameren Hybridformen verdrängt werden können. Zudem weisen auch Stilmittel, die in diesem Zusammenhang häufiger eingesetzt werden, wie die Inszenierung, Eigenschaften auf, die in der Dokumentarfilmbranche heftig diskutiert werden. Es stellt sich die Frage, ob die

RezipientInnen über genügend mediale Kompetenz verfügen, um innerhalb einer Hybridform, wie die des Dokudramas, zu erkennen, was real und was inszeniert ist. Vor dem Hintergrund dieser Diskussion und basierend auf den Ergebnissen aus den Kapiteln zwei bis vier, wurden schließlich österreichische Filme des „Eco-Food“ Genres auf ihre narrativen Strategien hin untersucht.

Die Filmanalyse hat deutlich gemacht, dass die Filme, obwohl sie ein gemeinsames Thema haben, narrativ unterschiedlich vorgehen. Nichtsdestotrotz sind gemeinsame Tendenzen wahrzunehmen. Die ausgewählten Filme weichen vom typischen Erzählmodus ab, indem der allwissenden Erzähler vermieden wird und bieten den RezipientInnen eine multiperspektivische Erzählform an. Soziale AkteurInnen sind zentrale WissensvermittlerInnen in den untersuchten Filmen. Dabei werden in jedem Werk unterschiedliche Formen von Wissen vermittelt. Sowohl ExpertenInnen, ManagerInnen, als auch lokale ProduzentInnen kommen im Rahmen von Interviews zu Wort. Dabei bringen sie entweder fachliche Informationen, oder persönliche Eindrücke zum Ausdruck. Zusätzliches Wissen wird außerdem durch eingeblendete Texte visualisiert. Neben dem Tatsachenmaterial wurden zudem andere visuelle Darstellungsformen nur sehr selten eingesetzt. Das überrascht, da der Einsatz von Archivmaterial eine beliebte Authentifizierungsstrategie im Dokumentarischen ist. Da sich die Ergebnisse der Analyse nur auf das untersuchte Subgenre beziehen, wären weitere Forschungen zu anderen österreichischen Dokumentarfilmen empfehlenswert, um ein umfassenderes Bild über narrative Strategien in österreichischen Dokumentarfilmen geben zu können.

Quellenverzeichnis

APA (2018a). „MUTTER ERDE“ mit „Bauer unser“: Welche Zukunft hat die Landwirtschaft?.https://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20180522OTS0110/mutter-erde-mit-bauer-unser-welche-zukunft-hat-die-landwirtschaft Zugriff: 02.04.2019

Allegrofilm (2019a). Bauer Unser. <http://www.allegrofilm.at/filme/bauer-unser?A=SearchResult&SearchID=2193347&ObjectID=4223324&ObjectType=35> Zugriff: 03.03.2019

Allegrofilm (2019b). We Feed the World. <http://www.allegrofilm.at/filme/we-feed-the-world> Zugriff: 03.03.2019

Barg, C. W. (2012a). Hunger nach Realität oder: Die Geburt des Doku-Dramas im westdeutschen Fernsehen aus den Quellen der Aufklärung und der Unterhaltung. In Hoffmann, K., Kilborn, R., Barg, C. W., *Spiel mit der Wirklichkeit* (S. 279-293). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Barg, C. W. (2012b). Wirklichkeitsspiel – Zur Erzähldramaturgie doku-fiktionaler Fernsehformate. In Hoffmann, K., Kilborn, R., Barg, C. W., *Spiel mit der Wirklichkeit* (S. 319-339). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Barg, C. W. (2012c). Nur wo Doku drin ist. In Hoffmann, K., Kilborn, R., Barg, C. W., *Spiel mit der Wirklichkeit* (S. 407 - 408). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Branigan, E. (1984). *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin: Mouton Publishers.

Benson, T. W., Snee, B. J. (2008). *The rhetoric of the new political documentary*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

- Bruzzi, S. (2000). *New Documentary. A critical introduction*. London: Routledge.
- Cagle, C. (2012). Postclassical Nonfiction: Narration in the Contemporary Documentary. *Cinema Journal*. Vol. 52 (1), 45-65.
- Carmona, C. R. (2017). The Role and Purpose of Film Narration. *Journal of Science and Technology of the Arts*. doi: <https://dx.doi.org/10.7559/citarj.v9i2.247>.
- Caroll, N. (1996). Der nicht-fiktionale Film und postmoderner Skeptizismus. In Hohenberger, E. (Hrsg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (S. 34-64). Berlin: Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NW.
- Counihan, C., Siniscalchi V. (2014). *Food activism. Agency, Democracy and Economy*. London: Bloomsbury.
- Dassanowsky, R., Speck, O. C. (2011). *New Austrian Film*. New York: Berghahn Books.
- Döcker, M. (2012). Der Dokumentarfilmgott schläft. Über sieben Richtungen im Dokumentarfilm. In Hoffmann, K., Kilborn, R., Barg, C. W., *Spiel mit der Wirklichkeit* (S. 51-71). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Eggert, J. (2012). Es ist angerichtet! Die Entwicklung der Doku-Soap im deutschen Fernsehen. In Hoffmann, K., Kilborn, R., Barg, C. W., *Spiel mit der Wirklichkeit* (S. 133-153). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- E&A Film (2019). The Green Lie <http://www.eafilm.at/produktionen/green> Zugriff: 10.03.2019
- Faulstich, W. (2013). *Grundkurs Filmanalyse* (3. Aufl.). Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- Filmladen (2019a). Bauer Unser. <https://www.filmladen.at/bauer.unser> Zugriff: 12.03.2019
- Flowers, R., Swan, E. (2011). 'Eating at us': Representations of knowledge in the activist documentary film Food, Inc. *Studies in the Education of Adults*. doi: 10.1080/02660830.2011.11661615.

Fuchs, M. (2011). Avantgardefilm, Experimentalfilm, Undergroundfilm. In Koebner, T. (Hrsg.), *Sachlexikon des Films* (S. 54-57). (3. Aufl.). Stuttgart: Reclam

Glaser, M., Garsoffky, B., Schwan, S. (2011). What do we learn from docutainment? Processing hybrid television documentaries. *Learning and Instruction*. doi: 10.1016/j.learninstruc.2011.05.006.

Grzeschik, I. (2011). Kommentar, Voice-Over. In Koebner, T. (Hrsg.), *Sachlexikon des Films* (S. 362-364). (3. Aufl.). Stuttgart: Reclam

Grierson, J. (1933a). Grundsätze des Dokumentarfilms. In Hohenberger, E. (Hrsg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (S. 90-103). Berlin: Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NW.

Grierson, J. (1933b). The Documentary Producer. *Cinema Quarterly*. 2:1, S. 7-9.

Grierson, J. (1942). Die Idee des Dokumentarfilms. In Hohenberger, E. (Hrsg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (S. 103-115). Berlin: Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NW.

Guynn, W. H. (1980). Der Dokumentarfilm und seine Zuschauer. In Hohenberger, E. (Hrsg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (S. 240-259). Berlin: Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NW.

Hayward, S. (2013). *Cinema Studies. The Key Concepts* (4. Aufl.). New York: Routledge.

Heinze, C., Weber, T. (Hrsg.) (2017). *Medienkulturen des Dokumentarischen*. Wiesbaden: Springer

Heinze, C., Schlegelmilch, A. (2019). *Der dokumentarische Film und die Wissenschaften: Interdisziplinäre Betrachtungen und Ansätze*. Wiesbaden: Springer.

Heller, H. (2011). Dokumentarfilm. In Koebner, T. (Hrsg.), *Sachlexikon des Films* (S. 150-155). (3. Aufl.). Stuttgart: Reclam.

Hesse, C., Keutzer, O., Mauer, R. Mohr, G. (2016). *Filmstile*. Wiesbaden: Springer.

Hoffmann, K., Kilborn, R. (2012). Näherungen an die Wirklichkeit. Eine Einführung. In Hoffmann, K., Kilborn, R., Barg, C. W., *Spiel mit der Wirklichkeit* (S. 13-19). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Hoffmann, K. (2012a). Die Wirklichkeit schmilzt dahin wie Schnee unter der Sonne. Von der Inszenierung im Dokumentarfilm. In Hoffmann, K., Kilborn, R., Barg, C. W., *Spiel mit der Wirklichkeit* (S. 21-41). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Hoffmann, K. (2012b). Die Fälschung von Wirklichkeit. Vom Vergnügen, mit dokumentarischen Erwartungen zu spielen. In Hoffmann, K., Kilborn, R., Barg, C. W., *Spiel mit der Wirklichkeit* (S. 41-51). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Hoffmann, K. (2012c). Gezeichnete Wirklichkeiten. Dokumentarfilm und Animation. In Hoffmann, K., Kilborn, R., Barg, C. W., *Spiel mit der Wirklichkeit* (S. 177-195). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Hoffmann, K. (2012d). Gestaltete Wirklichkeiten. Zur Form der Doku-Fiktion. In Hoffmann, K., Kilborn, R., Barg, C. W., *Spiel mit der Wirklichkeit* (S. 211-227). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Hohenberger, E. (2012). Dokumentarfilmtheorie. Ein Überblick über Ansätze und Probleme. In Hohenberger, E. (Hrsg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (S. 9-34). Berlin: Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NW.

Interessengemeinschaft Österreichischer Dokumentarfilm (2019a). Erwin Wagenhofer. <https://dok.at/person/erwin-wagenhofer/> Zugriff: 02.03.2019

Interessengemeinschaft Österreichischer Dokumentarfilm (2019b). Dokumentarfilme
<https://dok.at/dokumentarfilme/> Zugriff: 03.02.2019

Interessengemeinschaft Österreichischer Dokumentarfilm (2019c). Holz Erde Fleisch
<https://dok.at/dokumentarfilme/> Zugriff: 03.02.2019

Janpol, H. L., Dilts, R. (2016). Does viewing documentary films affect environmental perceptions and behaviors? *Applied Environmental Education & Communication*. doi: 10.1080/1533015X.2016.1142197.

JMK (2006). Positivkennzeichnung von Filmen.

https://bildung.bmbwf.gv.at/schulen/service/jmk/jmk_positivkennzeichnung.pdf?6ibr0n Zugriff: 02.03.2019

JMK (2019a) Filmdatenbank. Bauer Unser.

<https://jmkeextern.bmb.gv.at/app/detail.aspx?FILID=19196> Zugriff: 02.03.2019

JMK (2019b). Filmdatenbank. We Feed the World.

<https://jmkeextern.bmb.gv.at/app/detail.aspx?FILID=15837> Zugriff: 02.03.2019

JMK (2019c). Filmdatenbank. Unser täglich Brot.

<https://jmkeextern.bmb.gv.at/app/detail.aspx?FILID=15841> Zugriff: 02.03.2019

JMK (2019d). Filmdatenbank. The Green Lie.

<https://jmkeextern.bmb.gv.at/app/detail.aspx?FILID=20067> Zugriff: 02.03.2019

Jost, F. (1986). Der Dokumentarfilm: Narratologische Ansätze. In Hohenberger, E. (Hrsg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (S. 195-209). Berlin: Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NW.

Kaizik-Kratzmüller, I. (2018). Presseheft The Green Lie.

https://www.filminstitut.at/files/downloads/the_green_lie.pdf Zugriff: 02.03.2019

Kerrigan, S., McIntyre, P. (2010). The 'creative treatment of actuality': Rationalizing and reconceptualizing the notion of creativity for documentary practice. *Journal of Media Practice*. doi: 10.1386/jmpr.11.2.111_1

Kilborn, R. (2012a). Staging the Real: Factual TV Formats in Britain. In In Hoffmann, K., Kilborn, R., Barg, C. W., *Spiel mit der Wirklichkeit* (S. 107-121). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Kilborn, R. (2012b). Some reflections on the relationship between feature film (fiction film) and documentary film. In Hoffmann, K., Kilborn, R., Barg, C. W., *Spiel mit der Wirklichkeit* (S. 405-406). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Kino macht Schule (2019a). Liste der Dokumentarfilme.
<http://www.kinomachtschule.at/infos.html> Zugriff 03.03.2019

Kino macht Schule (2019b). Unterrichtsmaterialien Bauer Unser.
http://www.kinomachtschule.at/data/bauerunser_schulmaterial.pdf Zugriff: 03.03.2019

Kleesattel, I. (2017). Problematische Realitäten. Über dokumentarische Wahrheit und die Waffen der Fiktion nach Jacques Rancière. In Heinze, C., Weber, T. (Hrsg.). *Medienkulturen des Dokumentarischen* (S. 131-149). Wiesbaden: Springer

Klein, T. (2017). Strategien der Darstellung nachhaltiger Entwicklung im neueren Dokumentarfilm. In Heinze, C., Weber, T. (Hrsg.). *Medienkulturen des Dokumentarischen* (S. 183-203). Wiesbaden: Springer

Koebner, T. (Hrsg.) (2011). *Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam.

Kreimeier, K. (1997). Fingierter Dokumentarfilm und Strategien des Authentischen. In Hoffmann, K., *Trau – Schau – Wem. Digitalisierung und dokumentarische Form* (S. 35-54). Konstanz: UVK Medien

Kuhn, A., Westwell, G. (2012). *Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press.

LaMarre, H. L., Landreville, K. D. (2009). When is Fiction as Good as Fact? Comparing the Influence of Documentary and Historical Reenactment Films on Engagement, Affect, Issue Interest, and Learning. *Mass Communication and Society*. doi: 10.1080/15205430903237915.

Lange, S. (2007). *Einführung in die Filmwissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgemeinschaft

Lindenfeld, L. (2010). Can Documentary Food Films Like Food Inc. Achieve their Promise? *Environmental Communication*. doi: 10.1080/17524032.2010.500449.

Lindenmuth, K. J. (2011). *Dokumentarfilmproduktion. Konzept, Dreharbeiten, Vertrieb*. Berlin: Stiebner

Lund, C. (2017). Die Elastizität des Dokumentarischen. Der Dokumentarfilm zwischen Kino- und Kunstkontext. In Heinze, C., Weber, T. (Hrsg.). *Medienkulturen des Dokumentarischen* (S. 253-269). Wiesbaden: Springer

MFA Film (2019). Presseheft Bauer Unser. https://www.mfa-film.de/fileadmin/user_upload/Pressematerial/Bauer_Unser/Presseheft_BAUER_UNUNS.doc Zugriff: 08.03.2019

Mikos, L., Wegener, C. (Hrsg.) (2017). *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch* (2. Aufl.). Konstanz: UKV Verlagsgesellschaft. (zuerst 2005)

Mikos, L. (2015). *Film- und Fernsehanalyse* (3. Aufl.). Konstanz: UKV Verlagsgesellschaft. (zuerst 2003)

Mundhenke, F. (2017). *Zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zur Repräsentation und Rezeption von Hybrid-Formen*. Wiesbaden: Springer.

- Murray, R. L., Heumann, J. K. (2014). Contemporary eco-food films: The documentary tradition. *Studies in Documentary Film*. doi: 10.1386/sdf.6.1.43_1.
- Nash, K. (2012). Telling stories: the narrative study of documentary ethics. *New Review of Film and Television Studies*. doi: 10.1080/17400309.2012.693765.
- Nichols, B. (1976). Dokumentarfilm. Theorie und Praxis. In Hohenberger, E. (Hrsg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (S. 148-165). Berlin: Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NW.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: University Press.
- Nikolaus Geyhalter Filmproduktion (2019a). Unser Täglich Brot.
https://www.geyhalterfilm.com/unser_taeglich_brot Zugriff: 06.03.2019
- Nikolaus Geyhalter Filmproduktion (2019b). About.
https://www.geyhalterfilm.com/about_ngf/about Zugriff: 08.03.2019
- Nisbet, M. C., Aufderheide, P. (2009). Documentary Film: Towards a Research Agenda on Forms, Functions, and Impacts. *Mass Communication and Society*. doi: 10.1080/15205430903276863.
- Odin, R. (1984). Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In Hohenberger, E. (Hrsg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (S. 259-276). Berlin: Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NW.
- Opel, A., Johnston, J., Wilk, R. (2010). Food, Culture and the Environment: Communicating About What We Eat. *Environmental Communication*. 10.1080/17524032.2010.500448.
- Otway, F. (2015). The Unreliable Narrator in Documentary. *Journal of Film and Video*. Vol. 67 (3-4), 3-23.

Österreichisches Filminstitut (2019a). Bauer Unser. <https://www.filminstitut.at/de/bauer-unser/>
Zugriff: 06.03.2019

Österreichisches Filminstitut (2019b). We Feed the World. <https://www.filminstitut.at/de/we-feed-the-world/?highlight=true&unique=1557668327> Zugriff: 03.03.2019

Österreichisches Filminstitut (2019c). Unser täglich Brot. <https://www.filminstitut.at/de/unser-taeglich-brot/?highlight=true&unique=1557668547> Zugriff: 03.03.2019

Österreichisches Filminstitut (2019d). The Green Lie. <https://www.filminstitut.at/de/the-green-lie/?highlight=true&unique=1557668579> Zugriff 02.03.2019

Österreichisches Filminstitut (2008). Filmwirtschaftsbericht 2007.
<https://www.filminstitut.at/de/filmwirtschaftsberichte/> Zugriff: 05.02.2019

Paget, D. (2012). Docudrama: A Format of Last Resort? In Hoffmann, K., Kilborn, R., Barg, C. W., *Spiel mit der Wirklichkeit* (S. 241-255). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Sanders, W. (2010). Documentary Filmmaking and Ethics: Concepts, Responsibilities, and the Need for Empirical Research. *Mass Communication and Society*. doi: 10.1080/15205431003703319.

Schleicher, H. (2011). Montage. In Koebner, T. (Hrsg.), *Sachlexikon des Films* (S. 453-456). (3. Aufl.). Stuttgart: Reclam

Tröhler, M. (2002). Von Weltenkonstellationen und Textgebäuden. Fiktion – Nichtfiktion – Narration in Spiel- und Dokumentarfilm. *Montage/av.* Vol. 11 (2), 9-41.

Wagenhofer, E. (2007). #79: We feed the world. derstandard.at/3058778/We-feed-the-world
Zugriff: 04.04.2019

Ward, P. (2005). *Documentary: The Margins of Reality*. London: Wallflower Press

Weber, T. (2019). Neue medienwissenschaftliche Perpektiven auf den dokumentarischen Film. In Heinze, C., Schlegelmilch, A. (2019). *Der dokumentarische Film und die Wissenschaften: Interdisziplinäre Betrachtungen und Ansätze* (S. 77-95). Wiesbaden: Springer.

Weber, T. (2017). Der dokumentarische Film und seine medialen Milieus. In Heinze, C., Weber, T. (Hrsg.). *Medienkulturen des Dokumentarischen* (S. 3-27). Wiesbaden: Springer

Weixler, A. (2012). *Authentisches Erzählen Produktion, Narration, Rezeption*. Berlin: De Gruyter.

Zimmermann, P., Hoffmann, K. (2006). *Dokumentarfilm im Umbruch. Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Anhang

Kategorienverzeichnis A

Bauer Unser

A-K1: Adressierung	Beschreibung	Fundort
A1: direkt synchron	Der soziale Akteur bzw. die soziale Akteurin ist vor der Kamera zu sehen und wendet sich an das Publikum	A2, A5, A7, A9, A11, A12, A14, A16, A18, A21, A22, A23, A24, A25, A26, A28, A29, A30, A31, A32, A33, A34, A36, A37, A38, A40, A41, A42, A45, A46, A47, A48, A49, A50, A51, A53, A54, A55, A56, A57, A58, A59, A60, A61, A62, A63, A64, A66, A67, A68, A69, A70, A71, A72, A73
A2: direkt nicht synchron	Der soziale Akteur bzw. die soziale Akteurin ist zu hören, aber dabei nicht vor der Kamera zu sehen; er bzw. sie wendet sich an das Publikum. Dabei hat das gezeigte Bildmaterial kaum bis keinen Bezug zu den jeweiligen Aussagen	A5, A7, A9, A12, A21, A23, A24, A26, A28, A30, A33, A34, A36, A37, A40, A46, A47, A48, A53, A54, A65, A67, A73
A3: indirekt synchron		
A4: indirekt nicht synchron		
A-K2: Informationen über die Diegese		
A1: nicht-diegetisch	Credits	A1, A74

A2: nicht-mimetisch	schriftlich eingeblendete Informationen: Filmtitel: „Bauer Unser“	A3
	Über den Ort: „Austro Agrar Landwirtschaftsmesse 2015“	A53
	Über den Sozialer Akteur bzw. die soziale Akteurin „Friedrich Grojer Götschitztal, 130 Milchkühe, Liefert an die größte Molkereigenossenschaft in Österreich“	A5
	„Franz Tatschl Lavanttal, 65.000 Legehühner in Bodenhaltung, Liefert an die größte Eierpackstelle in Österreich“	A7
	„Martin Suetter Unteres Gurktal, 1.300 Mastschweine, Liefert an die fleischverarbeitende Industrie in Österreich“	A9
	„Benedikt Haerlin, Zukunftsstiftung Landwirtschaft, Aufsichtsrat Weltagrarbericht“	A11

	„Josef Braunshofer Geschäftsführer Berglandmilch, Größte Molkereigenossenschaft Österreichs“	A14
	„Helmut Petschar, Präsident Vereinigung Österreichischer Milchverarbeiter“	A16
	„Ewald und Natascha Grünzweil Mühlviertel, 40 Milchkühe, Liefern an eine Molkerei“	A21
	„Benedikt Haerlin, Zukunftsstiftung Landwirtschaft, Aufsichtsrat Weltagrarbericht“	A22
	„Maria und Franz Vogt Weinviertel, Schafe, Gemüse, Wein und Getreide, Direktverkauf“	A28
	„Alfred Haiger Universitätsprofessor i.R. Universität für Bodenkultur Wien“	A29

	„Josef Braunshofer Geschäftsführer Berglandmilch, Größte Molkereigenossenschaft Österreichs“	A32
	„Alois Hütter, Gnaser Frischerei, Größte Eierpackstelle Österreichs“	A34
	„Simon Vetter Rheintal Gemüse, Rinder, Getreide, Direktverkauf“	A36
	„Benedikt Haerlin, Zukunftsstiftung Landwirtschaft, Aufsichtsrat Weltagrarbericht“	A40
	„José Bové, Mitglied des europäischen Parlaments“	A43
	„Johann Schlederer Geschäftsführer österreichische Schweinebörsen“	A46
	„Gerhard Lassnig Ehemaliger Chefeinkäufer im Lebensmittelhandel“	A47

	„Helene Karmasin Motivforscherin“	A48
	„Johannes Abentung Direktor österreichischer Bauernbund“	A49
	„Andrä Rupprechter Landwirtschaftsminister Österreich“	A53
	„Martin Häusling Mitglied des Europäischen Parlaments Bio- Milchbauer“	A55
	„José Bové, Mitglied des europäischen Parlaments“	A58
	„Phil Hogan, EU Kommissar für Landwirtschaft und ländliche Entwicklung“	A60
	„Mella Frewen Generaldirektorin FoodDrinkEurope“	A62
	„Benedikt Haerlin, Zukunftsstiftung Landwirtschaft, Aufsichtsrat Weltagrarbericht“	A66

	Erzählerstimme	
	<p>Themenbezogene Informationen</p> <p>„In Europa schließen jedes Jahr 350.000 Bauernhöfe“</p>	A4
	<p>„In der EU war die Milchlieferung über eine Quote für alle Bauern geregelt. Seit dem 1. April 2015 darf jeder Bauer so viel Milch liefern, wie er will. Der Milchpreis ist im ersten Jahr danach um 25% gesunken.“</p>	A6
	<p>„In Österreich werden etwa 5,5 Millionen Legehühner gehalten. In der EU 360 Millionen. Mehr als die Hälfte davon in Käfighaltung.“</p>	A8

	„Jährlich werden in Österreich 5 Millionen Schweine produziert. In der EU 250 Millionen. Jeder Österreicher verbraucht über 100kg Fleisch pro Jahr.“	A10
	„1970 ernährte ein österreichischer Bauer 12 Menschen. 2016 ernährt er 80 Menschen. In Deutschland 145 Menschen“	A20
	„Die durchschnittliche Größe der Bauernhöfe in Europa hat sich seit 1970 fast verdreifacht.“	A27
	Nur etwa 2% der landwirtschaftlichen Produkte werden von den Bauern direkt an den Konsumenten verkauft.	A35
	„Pro Jahr werden ca. 32 Millionen Tonnen Soja nach Europa importiert“	A44
A3: mimetisch	Die sicht- und hörbaren Handlungen der Figuren und Landschaften	A2-A73
A-K3: Visuelle Veranschaulichung der Informationen (neben Tatsachenmaterial)		

A1: Archivmaterial		
A2: Schaubilder		
A3: Inszenierung in Form von Re-Enactment		
A4: Animationen		
A-K4: Welche Art von Wissen wird durch die sozialen Akteure vermittelt		
A1: Expertenwissen	<p>„Benedikt Haerlin, Zukunftsstiftung Landwirtschaft, Aufsichtsrat Weltagrarbericht“</p> <p>„Josef Braunshofer Geschäftsführer Berglandmilch, Größte Molkereigenossenschaft Österreichs“</p> <p>„Helmut Petschar, Präsident Vereinigung Österreichischer Milchverarbeiter“</p> <p>„Alfred Haiger Universitätsprofessor i.R. Universität für Bodenkultur Wien“</p> <p>„José Bové, Mitglied des europäischen Parlaments“</p>	<p>A11, A18, A22, A25, A40, A42, A53, A66, A70, A72</p> <p>A14, A32</p> <p>A16, A29</p> <p>A29</p> <p>A43, A58, A64</p>

	„Johann Schleuderer Geschäftsführer österreichische Schweinebörse“	A46
	„Gerhard Lassnig Ehemaliger Chefeinkäufer im Lebensmittelhandel“	A47
	„Helene Karmasin Motivforscherin“	A48
	„Johannes Abentung Direktor österreichischer Bauernbund“	A49
	„Andrä Rupprechter Landwirtschaftsminister Österreich“	A53
	„Martin Häusling Mitglied des Europäischen Parlaments Bio- Milchbauer“	A55, A59, A61
	„Phil Hogan, EU Kommissar für Landwirtschaft und ländliche Entwicklung“	A60, A67
	„Mella Frewen Generaldirektorin FoodDrinkEurope“	A62

A2: Managerwissen		
A3: Laienwissen	<p>„Friedrich Grojer Görtschitztal, 130 Milchkühe, Liefert an die größte Molkereigenossenschaft in Österreich“</p>	A5, A12, A26, A56
	<p>„Franz Tatschl Lavanttal, 65.000 Legehühner in Bodenhaltung, Liefert an die größte Eierpackstelle in Österreich“</p>	A7, A33
	<p>„Martin Suetter Unteres Gurktal, 1.300 Mastschweine, Liefert an die fleischverarbeitende Industrie in Österreich“</p>	A9, A24, A41, A45, A63, A65
	<p>„Ewald und Natascha Grünzweil Mühlviertel, 40 Milchkühe, Liefern an eine Molkerei“</p>	A21, A31, A37, A57, A68
	<p>„Maria und Franz Vogt Weinviertel, Schafe, Gemüse, Wein und Getreide, Direktverkauf“</p>	A28, A30, A38, A69, 71
	<p>„Alois Hütter, Gnaser Frischerei, Größte Eierpackstelle Österreichs“</p>	A34, A50

	„Simon Vetter Rheintal Gemüse, Rinder, Getreide, Direktverkauf“	A36, A54, A73
Anmerkung:	20 sA	

Kategorienverzeichnis B

We Feed the World

B-K1: Adressierung	Beschreibung	Fundort
A1: direkt synchron	Der soziale Akteur bzw. die soziale Akteurin ist vor der Kamera zu sehen und wendet sich an das Publikum	B2, B4, B5, B7, B8, B11, B12, B13, B14, B16, B17, B18, B22, B23, B24, B25, B27, B28, B29, B31, B32, B35, B36, B37, B38,
A2: direkt nicht synchron	Der soziale Akteur bzw. die soziale Akteurin ist zu hören, aber dabei nicht vor der Kamera zu sehen; er bzw. sie wendet sich an das Publikum	B8, B9, B11, B12, B13, B14, B17, B22, B23, B24, B35,
A3: indirekt synchron	Soziale AkteurlInnen sprechen miteinander. Sie sprechen nicht deutsch, es gibt keine Untertitel (ist also daher Teil einer Beobachtung)	B10, B11, B19, B24
A4: indirekt nicht synchron		
B-K2: Informationen über die Diegese		
A1: nicht-diegetisch	Credits	B1, B39
A2: nicht-mimetisch	schriftlich Eingeblendete Informationen: Filmtitel: „We feed the World“	B8

	Über den Ort: „Bretagne Frankreich“	B9
	„Almeria, Südspanien“	B16
	„Braila, Rumänien“	B22
	„Mato Grosso, Brasilien“	B27
	„Pernambuco, Nordostbrasilien“	B32
	„Port Vitoria, Brasilien“	B33
	„Steiermark, Österreich“	B34
	„Nestlé Konzernzentrale Vevey am Genfersee“	B38
	Über den Sozialer Akteur bzw. die soziale Akteurin „Jean Ziegler- UN Sonderberichterstatter für das Menschenrecht auf Nahrung“	B7
	„Dominique Cleuziou, Hafenarbeiter“	B9
	„Philippe Cleuziou - Fischhändler“	B13

	„Lieven Bruneel, Agronom“	B16
	„Jean Ziegler – UN Sonderberichterstatter für das Menschenrecht auf Nahrung“	B18
	Karl Otrok, Produktionsdirektor Pioneer	B23
	„Vincent José Puhl, Biologe“	B27
	„Hannes Schulz, Geflügelzüchter“	B35
	„Johannes Titz, Geflügelhändler	B36
	„Peter Brabeck, Konzernchef von Nestlé“	B38
	Erzählerstimme	

	<p>Themenbezogene Informationen</p> <p>„In Wien wird täglich jene Menge an Brot als Retourware vernichtet, mit der die zweitgrößte Stadt Österreichs – Graz – versorgt werden kann.“</p>	B6
	<p>„In Europa soll der Fischfang zur Gänze industrialisiert werden. Dazu wird das Wissen der autonomen Fischer benötigt.“</p>	B13
	<p>„Jeder Europäer und jede Europäerin essen pro Jahr durchschnittlich 10 Kilogramm Treibhausgemüse aus Südspanien.“</p>	B17
	<p>„Tomaten reisen quer durch Europa, weil die Reisekosten nur 1 Prozent vom Regalpreis betragen“</p>	B20
	<p>„Hybridsamen sind für ein zweite Aussaat nicht zu gebrauchen.“</p>	B24

	„Ausmaß der gerodeten Urwaldflächen in Brasilien seit 1975: Frankreich plus Portugal. Ein Quadratmeter Urwald ist um einen Cent zu erwerben.“	B30
	„Brasilien ist eines der reichsten Agrarländer und der größte Sojaexporteur der Welt.“	B32
	„Europa importiert 90% Soja für die Masttierfütterung aus Übersee. Europa verbrennt Mais und Weizen zur Stromerzeugung.“	B34
	„Der Nestlé Konzern ist weltgrößter Abfüller von Trinkwasser“	B38
	Kapitelkennzeichnende Informationen (diese Texte werden vor schwarzem Hintergrund gezeigt) „Warum Tomaten 3000 Kilometer durch Europa reisen, es Afrikaner in den reichen Norden zieht und unser Gemüse auf Afrikas Märkten landet“	B15

	„Von Konzernen, einfachen Bauern und Hybridsaatgut“	B21
	„Warum unsere Hühner den Regenwald auffressen und 25 Prozent der Brasilianer hungern.“	B26
A3: mimetisch	Die sicht- und hörbaren Handlungen der Figuren und Landschaften	B2-B39
B-K3: Visuelle Veranschaulichung der Informationen (neben Tatsachenmaterial)		
A1: Archivmaterial		
A2: Schaubilder		
A3: Inszenierung in Form von Re-Enactment		
A4: Animationen		
B-K4: Welche Art von Wissen wird durch die sozialen Akteure vermittelt		
A1: Expertenwissen	„Jean Ziegler, UN- Sonderberichterstatter für das Menschenrecht auf Nahrung“	B7, B18, B25, B31, B37
	„Lieven Bruneel, Agronom“	B16, B17,

	„Vincent José Puhl, Biologe“	B27, B28
A2: Managerwissen	Karl Otrok, Produktionsdirektor Pioneer	B22, B23, B24
	„Peter Brabeck, Konzernchef von Nestlé“	B38
A3: Laienwissen	„Dominique Cleuziou, Hafenarbeiter“	B9, B11, B12, B13, B14
	„Philippe Cleuziou - Fischhändler“	B13
	„Hannes Schulz, Geflügelzüchter“	B35
	„Johannes Titz, Geflügelhändler“	B36

Kategorienverzeichnis C

Unser täglich Brot

C-K1: Adressierung	Beschreibung	Fundort
A1: direkt synchron		
A2: direkt nicht synchron		
A3: indirekt synchron	Unbekannte sA unterhalten sich (entweder für die ZuseherInnen unverständlich oder in einer anderen Sprache ohne Untertitel)	C21, C34, C37, C38, C43
A4: indirekt nicht synchron		
C-K2: Informationen über die Diegese		
A1: nicht-diegetisch	Credits	C49
A2: nicht-mimetisch		-
A3: mimetisch	Beobachtung der s.A.	C1-C48
C-K3: Visuelle Veranschaulichung der Informationen (neben Tatsachenmaterial)		
A2: Schaubilder		
A3: Inszenierung in Form von Re-Enactment		
A4: Animationen		
C4: Welche Art von Wissen wird durch die sozialen Akteure vermittelt		
A1: Expertenwissen		

A2: Managerwissen		
A3: Laienwissen		

Kategorienverzeichnis D

The Green Lie

D-K1: Adressierung	Beschreibung	Fundort
A1: direkt synchron		-
A2: direkt nicht synchron	<p>Boote spricht aus dem Off: Leitet den Film ein</p>	D2, D4, D5, D6,
	Gibt zusätzliche Informationen über die Diegese	D7, D9, D10, D11, D14, D16, D17, D19, D20, D26, D27, D29, D32,
	Schlusspläoyer	D33, D34
A3: indirekt synchron	<p>Boote und Hartmann führen ein Gespräch</p>	D6, D7, D10, D12, D14, D23, D24, D28, D34
	Boote und Hartmann führen ein Gespräch mit einem sozialen Akteur bzw. einer sozialen Akteurin vor der Kamera	D8, D9, D13, D14, D16, D17, D18, D19, D21, D22, D25, D26, D29, D31, D33
	ModeratorIn eines Events spricht das dortige Publikum an	D8, D14, D29, D32
A4: indirekt nicht synchron		
D-K2: Informationen über die Diegese		
A1: nicht-diegetisch	Credits	D1, D35

A2: nicht-mimetisch	schriftlich Eingeblendete Informationen: Filmtitel: „The Green Lie“	D3
	Über den Ort: „Wien, Österreich“	D6
	„Sumatra, Indonesien“	D11
	„Austin, Texas, USA“	D18
	„Garzweiler, Nordrhein-Westfalen, Deutschland“	D24
	„Essen, Nordrhein-Westfalen, Deutschland“	D25
	„Boston, Massachusetts, USA“	D26
	„Mato Gross Do Sul, Brasilien“	D29
	Über den Sozialer Akteur bzw. die soziale Akteurin mit Werner Boote, und Kathrin Hartmann“	D6
	„Christina Weidinger Gründerin SEA“	D8

	„Marc Pacheco“	D8
	„Manfred Seitz, Geschäftsführer, Berkshire Hathaway Group“	D9
	„Feri Irawan, Aktivist, Perkumpulan Hijau“	D13
	„Luhut Binsar Pandjaitan, Minister für Politik, Recht und Sicherheit“	D14
	„Chris Ichsan, CEO Unternehmensentwicklung, Makin Group“	D16
	„Raj Patel, Autor, Professor, The University of Texas“	D18
	„Vincent Hannemann, Künstler, Cathedral of Junk“	D19
	„Dean Blanchard Großhändler, Dean Blanchards's Seafood“	D21
	„Scott Porter, Meeresbiologe, EcoRigs“	D22

	„Paul Corbit Brown, Keeper of the Mountains Foundation“	D25
	„Peter Terium, Vorstandsvorsitzender RWE“	D25
	„Noam Chomsky, Autor, Professor, MIT“	D26
	„Sona Guajajara, Vertreterin der Indigenen Brasiliens“	D29
	„Lindomar Terena Ferreira, Koordinator der Indigenen Brasiliens“	D32
	„Estevinho Floriano Tiago Häuptling der Terena“	D33
	Erzählerstimme	D2, D4, D5, D6, D7, D9, D10, D11, D14, D16, D17, D19, D20, D26, D27, D29, D32, D33, D34
A3: mimetisch	Die sicht- und hörbaren Handlungen der Figuren und Landschaften	D2-D34

D-K3: Visuelle Veranschaulichung der Informationen (neben Tatsachenmaterial)		
A1: Archivmaterial	Kinderfotos Boote	D5
	Hartmann zu Gast in Talkshows	D6
	Newsbeiträge zum Brand in Sumatra	D12
	Werbungen von Coca Cola, Ikea, Unilever und Nestlé	D19
	Newsbeiträge zur Deep Water Horizon Katastrophe	D20
	Stellungnahme des BP CEOs	D20
	Statement des neuen BP CEOs	D21
	Elon Musk bei einer Tesla Präsentation	D23
	Werbespots von RWE	D24
	EU Parlamentssitzung	D27
A2: Schaubilder	Aktienkurse	D9

A3: Inszenierung in Form von Re-Enactment		-
A4: Animationen		-
K4: Welche Art von Wissen wird durch die sozialen Akteure vermittelt		
A1: Expertenwissen	„Raj Patel, Autor, Professor, The University of Texas“	D18
	„Scott Porter, Meeresbiologe, EcoRigs“	D22
	„Paul Corbit Brown, Keeper of the Mountains Foundation“	D25
	„Noam Chomsky, Autor, Professor, MIT“	D26
A2: Managerwissen	„Christina Weidinger Gründerin SEA“	D8
	„Manfred Seitz, Geschäftsführer, Berkshire Hathaway Group“	D9
	„Chris Ichsan, CEO Unternehmensentwicklung, Makin Group“	D16
A3: Laienwissen	„Feri Irawan, Aktivist, Perkumpulan Hijau“	D13

	„Vincent Hannemann, Künstler, Cathedral of Junk“	D19
	„Dean Blanchard Großhändler, Dean Blanchards's Seafood“	D21
	„Sona Guajajara, Vertreterin der Indigenen Brasiliens“	D29
	„Estevinho Floriano Tiago Häuptling der Terena“	D33

Sequenzprotokoll A

Bauer Unser
Länge 01:31:50

Abkürzungen:

- sA = soziale AkteurIn
- St = Soundtrack
- TiB = Text im Bild
- jegliche Dialoge und Aussagen, die für die Untersuchung relevant sind, werden sinngemäß in der indirekten Rede festgehalten
- ist etwas unter Anführungszeichen, so kennzeichnet das ein direktes Zitat aus dem Film

Sequenz Nr.	Beginn	Ende	Inhalt	Anmerkung
A1	00:00:00	00:00:15	Angaben zur Produktionsfirma	Credits
A2	00:00:15	00:01:18	Intro: Aufnahme von großem Hühnerstall, Schlachthaus, Melkmaschine, s.A. (Mann unbekannt): 1 Liter Milch ist billiger als Mineralwasser es folgen Aufnahmen von Lagerhallen s.A (Mann unbekannt): der Milchmarkt bricht zusammen Aufnahmen innerhalb einer Molkerei s.A. (Mann unbekannt): da geht es um ein Milliardengeschäft, da denkt keiner an den kleinen Bauern im Dorf. Aufnahmen von s.A. beim Melken, Aufnahme von Schafen und Hühnern s.A. (Mann unbekannt): das ist die Zukunft des Bauernhofes s.A. (Mann unbekannt): der Zwang zu wachsen, erfasst jetzt auch die Letzten Aufnahmen von Getreideproduktion s.A. (Mann unbekannt): es geht alles auf die Kosten von Bauern Aufnahme von Traktor	Einleitung, die s.A. geben ein kurzes Statement ab Direkt synchron St

			s.A. (Frau unbekannt): diese Perspektivenlosigkeit und nur Ausreden auf Brüssel es geht ja ganz anders	
A3	00:01:18	00:01:50	Titel „Bauer Unser“ im Hintergrund Traktoren beim Maisernten und Credits	TiB Titel: „Bauer unser“
A4	00:01:50	00:01:56	Schwarzes Bild + TiB	TiB Info allg.: „In Europa schließen jedes Jahr 350.000 Bauernhöfe“
A5	00:01:56	00:05:24	<p>Aufnahme eines Bauernhofes aus Vogelperspektive</p> <p>TiB</p> <p>sA (Friedrich Grojer) sieht man beim Traktorfahren, er erzählt von der Übergabe des Hofes. Er betont die Mechanisierung der Branche. Er hat bisher 2,2 Mio. € Brutto investiert.</p> <p>Er steht neben den Kühen und fährt fort: er muss eine monatl. Erfolgsrechnung machen. Er muss gewisse Anforderungen erfüllen, um weiterhin bestehen zu können.</p> <p>Es folgen Aufnahmen vom Kuhstall; Kühe werden maschinell gemolken.</p>	<p>TiB s.A.: „Friedrich Grojer Götschitztal, 130 Milchkühe, Liefert an die größte Molkereigenossenschaft in Österreich“</p> <p>Direkt nicht synchron</p> <p>Direkt synchron</p>
A6	00:05:24	00:05:39	Schwarzes Bild, TiB erscheint	TiB Info allg.: „In der EU war die Milchliefertung über eine Quote für alle Bauern geregelt. Seit dem 1. April 2015 darf jeder Bauer so viel Milch liefern, wie er will. Der Milchpreis ist im ersten Jahr danach um 25% gesunken.“
A7	00:05:39	00:08:43	<p>Aufnahme vom Hof aus der Vogelperspektive</p> <p>TiB erscheint</p> <p>sA (Franz Tatschl) wird beim Gehen durch eine Halle gezeigt. Er gibt an, dass die Obergrenze 18 Hühner pro m² ist. Doch diese Gesetze werden nicht</p>	<p>TiB s.A.: „Franz Tatschl Lavanttal, 65.000 Legehühner in Bodenhaltung, Liefert an die größte Eierpackstelle in Österreich“</p> <p>Direkt synchron</p>

			europaweit eingehalten. Er erklärt die Hühnerhaltung. Es folgen Aufnahmen der Hühnerhaltung	Direkt nicht synchron
A8	00:08:43	00:08:55	Schwarzes Bild + TiB	TiB Info allg.: „In Österreich werden etwa 5,5 Millionen Legehühner gehalten. In der EU 360 Millionen. Mehr als die Hälfte davon in Käfighaltung.“
A9	00:08:55	00:13:17	Aufnahme von Feldern und einer Halle aus der Vogelperspektive, TiB erscheint Aufnahmen von Schweinen im Stall s.A. geht durch den Stall: erzählt von den Investitionen in seinen Stall Man sieht Aufnahmen vom Stallinneren. Schweine werden in einen LKW getrieben	TiB sA: „Martin Suetterlins Unteres Gurktal, 1.300 Mastschweine, liefert an die fleischverarbeitende Industrie in Österreich“ Direkt synchron Direkt nicht synchron
A10	00:13:17	00:13:31	TiB erscheint. Hintergrund Straße	TiB Info allg.: „Jährlich werden in Österreich 5 Millionen Schweine produziert. In der EU 250 Millionen. Jeder Österreicher verbraucht über 100kg Fleisch pro Jahr.“
A11	00:13:31	00:14:18	TiB erscheint. sA (Haerlin): 60 führende Regierungen haben 500 Wissenschaftler damit beauftragt die letzten 50 Jahre der Landwirtschaft zu analysieren, dabei ist herausgekommen, dass wenn wir so weitermachen, wir die Weltbevölkerung nicht mehr ernähren können und den Planeten ruinieren. Er nennt diese Untersuchung als eine der fundiertesten wissenschaftlichen Prozesse, die die Welt zu dem Thema Landwirtschaft bisher gesehen hat.	TiB sA: „Benedikt Haerlin, Zukunftsstiftung Landwirtschaft, Aufsichtsrat Weltagrarbericht“ Direkt synchron
A12	00:14:18	00:16:44	Aufnahme eines Kuhstalls. Man sieht wie eine Kuh maschinell gemolken wird.	Direkt nicht synchron Direkt synchron

			s.A (Grojer) spricht über das Futter der Kühe und den Milchpreis.	
A13	00:16:44	00:17:18	Aufnahmen innerhalb einer Molkerei.	
A14	00:17:18	00:18:26	TiB s.A. (Braunshofer): er erwähnt die kognitive Dissonanz des Konsumenten – Konsumenten sagen zwar, dass sie Bio kaufen, aber in Wirklichkeit kaufen sie Billigmilch	TiB sA: „Josef Braunshofer Geschäftsführer Berglandmilch, Größte Molkereigenossenschaft Österreichs“ Direkt synchron
A15	00:18:26	00:18:44	Aufnahmen innerhalb einer Molkerei	
A16	00:18:44	00:19:03	TiB sA (Petschar): Wenn die Milchpreise sinken, muss der Bauer mehr liefern, um genug Geld zu verdienen. Daher kommt noch mehr Milch in den Umlauf. Das führt zu einer Spirale, die nach unten geht.	TiB sA: „Helmut Petschar, Präsident Vereinigung Österreichischer Milchverarbeiter“ Direkt synchron
A17	00:19:03	00:19:35	Aufnahme innerhalb einer Molkerei	
A18	00:19:35	00:19:58	sA (Haerlin): zitiert Weltargrарbericht: über 80% aller landw. Betriebe weltweit bewirtschaften weniger als 2ha.	Direkt synchron
A19	00:19:58	00:20:56	Aufnahmen von einem Hof. Bauer füttert Tiere	
A20	00:20:56	00:21:10	Schwarzes Bild + TiB	TiB info allg.: „1970 ernährte ein österreichischer Bauer 12 Menschen. 2016 ernährt er 80 Menschen. In Deutschland 145 Menschen“
A21	00:21:10	00:24:41	Aufnahme Hof Vogelperspektive TiB Aufnahmen von Kühen auf dem Feld s.A. (Grünzweil): erzählt wieviel Kühe sie haben und wieviel Milch sie produzieren. Sie sind seit 20 Jahren ein Biobetrieb. Aufnahmen von einem Traktor. Er fährt fort und erklärt wie die Milch abtransportiert wird. Sie leben seit Jahren von der	TiB sA: „Ewald und Natascha Grünzweil Mühlviertel, 40 Milchkühe, Liefern an eine Molkerei“ Direkt synchron Direkt nicht synchron

			Substanz und müssen Kredite aufnehmen. 70% seiner Einnahmen sind öffentliche Gelder	
A22	00:24:41	00:25:15	sA (Haerlin): der Mensch möchte die Produkte, die seine Grundbedürfnisse befriedigen, zu einem so geringen Preis wie nur möglich erwerben, damit er sich Luxusgüter mit dem Rest seines Geldes kaufen kann. Daher werden Preise für Lebensmittel niedrig gehalten.	Direkt synchron TiB sA: „Benedikt Haerlin, Zukunftsstiftung Landwirtschaft, Aufsichtsrat Weltagrarbericht“
A23	00:25:15	00:27:29	Aufnahmen von Eiern auf Laufbahnen. Menschen werden beim Einschlichten von Eiern in Kartons beobachtet. Es beginnt sA. (Tastchl) zu sprechen: man muss heutzutage kostengünstig produzieren. Es geht nur mehr um die Menge. Er gibt Details zur Eiabnahme.	Beobachtung Direkt nicht synchron Direkt synchron
A24	00:27:29	00:31:27	Aufnahmen von Schweinen in Ställen und vom Inneren einer Metzgerei. Metzger werden beobachtet. Es folgen Aufnahmen von Schweinen, die gerade angeliefert werden. sA (Suette): Er kann mit der Landwirtschaft nicht mehr aufhören, da er Verbindlichkeiten hat	Direkt nicht synchron Direkt synchron
A25	00:31:27	00:31:45	sA (Haerlin): in und von der Landwirtschaft lebende Bev. weltweit liegt bei 40%, in der EU ca. 2-5%	Direkt synchron
A26	0:31:45	00:33:41	Aufnahme von Hügellandschaft. sA (Grojer): die Bewerbung für Pachtgrund erweist sich als schwierig. Jeder möchte wachsen. Aufnahme von Mähdrescher Er fährt fort: durch einen Ausflug in die USA hat er erfahren, dass die Tiere dort Hormone bekommen um schneller das gewünschte Gewicht zu erreichen.	Direkt nicht synchron Direkt synchron

A27	00:33:41	00:33:51	Schwarzes Bild + TiB	TiB Info Allg.: „Die durchschnittliche Größe der Bauernhöfe in Europa hat sich seit 1970 fast verdreifacht.“
A28	00:33:51	00:37:16	Aufnahme eines Bauernhofes (Vogelperspektive) Beobachtung von sA beim Schafmelken sA (Maria Vogt): erzählt vom Betrieb (was sie anbieten). Haben keinen Kredit aufgenommen. Aufnahmen vom Hof. sA fährt fort: in den Landwirtschaftsschulen wird gelehrt, dass man groß sein muss, um erfolgreich wirtschaften zu können. Sie ist anderer Meinung.	TiB sA: „Maria und Franz Vogt Weinviertel, Schafe, Gemüse, Wein und Getreide, Direktverkauf“ Beobachtung Direkt synchron Indirekt synchron
A29	00:37:16	00:38:08	TiB sA (Haiger): in den Landwirtschaftsschulen bekommen Lehrer Unterrichtsmaterialien von der Düngermittelindustrie und Landschaftsmaschinenindustrie, etc. Das kommt auch an der Uni vor.	TiB sA: „Alfred Haiger Universitätsprofessor i.R. Universität für Bodenkultur Wien“ Direkt synchron
A30	00:38:08	00:39:46	Aufnahmen von Traktor auf einer Straße. sA (Maria Vogt): viele glauben nicht, dass man von einem Sacherl leben kann. Doch es funktioniert recht gut und das sollen die Leute auch mitbekommen. Sie profitieren von der Vielfalt. Aufnahme auf dem Weinfeld	Direkt synchron Indirekt synchron
A31	00:39:46	00:40:37	sA (Grünzweil) wird beim Traktorfahren beobachtet Er merkt an, dass beim Zusammenfall des Milchpreises die Politik nicht richtig reagiert hat. Sie hätten die Überproduktion drosseln sollen.	Direkt synchron
A32	00:40:37	00:41:34	Es folgen Aufnahmen im Inneren der Molkerei. sA (Braunshofer): Preise bilden sich immer nach Angebot und	TiB sA: „Josef Braunshofer Geschäftsführer Berglandmilch, Größte

			Nachfrage. Neoliberalismus ist sehr brutal und es gibt mittlerweile noch nichts dazwischen.	Molkereigenossenschaft Österreichs“ Direkt synchron
A33	00:41:34	00:44:15	Aufnahmen in einem Hühnerstall. Männer werden beobachtet wie sie Hühner in Kisten stecken. sA (Tatschl): erklärt, dass die Hühner nach Deutschland geschickt werden. Spricht von der Legeleistung.	Direkt nicht synchron
A34	00:44:15	00:45:10	Aufnahmen von Eiern am Laufband. TiB sA (Hütter): er merkt an, dass sie 250 Produzenten haben und tägl. 1,4 Mio Eier verpacken. Es folgen Aufnahmen von Eiern in einer Fabrik. Er fährt fort: ein Huhn legt 320 brauchbare Eier in 14 Monaten.	TiB sA: „Alois Hütter, Gnaser Frischerei, Größte Eierpackstelle Österreichs“ Direkt synchron Direkt nicht synchron kB
A35	00:45:10	00:45:20	Schwarzes Bild + TiB	TiB Info allg.: Nur etwa 2% der landwirtschaftlichen Produkte werden von den Bauern direkt an den Konsumenten verkauft. -> schwarzes Bild
A36	00:45:20	00:48:40	Aufnahme von Hof Vogelperspektive TiB Beobachtung sA beim Gemüse verpacken sA (Vetter): vermarkten ihre Produkte selbst. Sie haben mehrere Kanäle, u.a. die Gemüsekiste und Hofladen. Menschen werden beim Verpacken von Gemüse in Kisten beobachtet Er fährt fort: man ist in der Landwirtschaft austauschbar. Es gibt immer jmd. der es billiger macht. Aufnahme von Salatfeld.	TiB sA: „Simon Vetter Rheintal Gemüse, Rinder, Getreide, Direktverkauf“ Direkt synchron Direkt nicht synchron
A37	00:48:40	00:50:52	sA (Grünzweil) beim Melken. Er merkt an, dass Förderungen einen engen Rahmen vorgeben.	Direkt synchron Direkt nicht synchron

A38	00:50:52	00:53:38	sA treibt Schaf durch den Hof. Man hört einen Schuss. Danach sieht man wie das Schaf tot am Boden liegt. sA (Maria Vogt): spricht vom Schlachtvorgang. Ihr ist es wichtig, dass einem bewusst wird, dass man ein Tier töten muss um es essen zu können. Schlachtvorgang wird beobachtet	Direkt synchron Beobachtung
A39	00:53:38	00:55:10	Aufnahmen von einer großen Anzahl frisch geschlachteter Schweine, kopfüber hängend. Aufnahmen in Metzgerei.	Beobachtung
A40	00:55:10	00:56:39	sA (Haerlin): Neoliberaler Vorstellung – Europa soll auch für den Weltmarkt produzieren. Das war aber nur teilweise erfolgreich. Er hält die neoliberalen Idee eines Weltmarktes für Unfug.	TiB sA: „Benedikt Haerlin, Zukunftsstiftung Landwirtschaft, Aufsichtsrat Weltagrarbericht“ Direkt synchron Indirekt synchron
A41	00:56:39	00:57:42	sA (Surette) spricht über Soja. Früher wurden Schweine anders gefüttert. Heute braucht man eiweißreiches Futter.	Direkt synchron
A42	00:57:42	00:58:20	sA (Haerlin): wir importieren Nahrungsmittel, die andere dringender brauchen als wir.	Direkt synchron
A43	00:58:20	00:59:29	TiB erscheint sA (Bové): eine Politik der Exportsubvention ist verantwortlich für die Landflucht der Bauern in Afrika	TiB sA: „José Bové, Mitglied des europäischen Parlaments“ Direkt synchron (Untertitel)
A44	00:59:29	00:59:44	Aufnahme eines Bauernhofes. TiB erscheint vor diesem Hintergrundbild	TiB Info Allg.: „Pro Jahr werden ca. 32 Millionen Tonnen Soja nach Europa importiert“
A45	00:59:44	01:00:10	sA (Surette): er fährt mit einem Minus, 8€ muss er pro Schwein dazuzahlen, damit er produzieren darf Aufnahme von Schweinen im Stall	Direkt synchron
A46	01:00:10	01:02:19	TiB	TiB sA: „Johann Schlederer

			sA (Schlederer): am Binnenmarkt werden jährlich 200 mio. Schweine erzeugt, das entspricht einem Selbstversorgungsgrad von 115%. Es folgen Aufnahmen einer Metzgerei er fährt fort und spricht über Preisdruck Es folgen Aufnahmen einer Halle	Geschäftsführer österreichische Schweinebörse“ Direkt synchron Direkt nicht synchron
A47	01:02:19	01:03:19	TiB sA: (Lassnig): geht davon aus, dass es keine Preisabsprachen innerhalb der Lebensmittelindustrie gibt Aufnahme vom Inneren einer Spar Filiale	TiB sA: „Gerhard Lassnig Ehemaliger Chefeinkäufer im Lebensmittelhandel“ Direkt synchron Direkt nicht synchron
A48	01:03:19	01:04:52	TiB sA (Karmasin): spricht von der Rolle des Supermarktes. Der Konsument will die Wahl haben. Alles was aus der Natur kommt hat bei uns einen hohen Stellenwert und Marketing inszeniert es so, dass diese Produkte nicht industriell hergestellt werden (sprechende Schweiinchen).	TiB sA: „Helene Karmasin Motivforscherin“ Direkt synchron Direkt nicht synchron hat
A49	01:04:52	01:05:16	Tib sA (Abentung): die Marktmacht der drei gr. öst. Einzelhändler liegen bei 85%. Lieferanten müssen sich an die Vorgaben halten.	TiB sA: „Johannes Abentung Direktor österreichischer Bauernbund“ Direkt synchron
A50	01:05:16	01:05:35	sA (Hütter): spricht von den Eigenmarken der Einzelhändler, diese sind die Ursache warum die Lieferanten austauschbar sind.	Direkt synchron
A51	01:05:35	01:06:06	sA (Abentum): spricht von Marktversagen. Lieferanten dürfen sich nicht öffentlich beschweren, da sie sonst nichts mehr verkaufen können bei den Einzelhändlern.	Direkt synchron
A52	01:06:06	01:06:34	sA Akteur wird beim Traktor fahren beobachtet	

A53	01:06:34	01:07:02	sA (Haerlin): das Problem für viele Bauern ist die Größe des Betriebs. Sie sind zur massiven Investition gezwungen, wenn sie profitabel sein möchten.	Direkt nicht synchron Direkt synchron
A53	01:07:02	01:08:58	TiB Menschen auf der Messe werden beobachtet TiB sA (Rupprechter): spricht auf der Messe, er gibt an Budget zu sammeln, damit Investitionsförderungen möglich sind. „Jetzt ist die Zeit zu investieren“ Menschen auf der Messe werden beobachtet sA (Rupprechter): spricht in die Kamera: heute gibt es marktorientierte Landwirtschaft, in manchen Bereichen ist das schmerhaft, in anderen Sektoren nicht so, wie bspw. in der Schweinezucht	TiB Ort: „Austro Agrar Landwirtschaftsmesse 2015“ TiB sA: „Andrä Rupprechter Landwirtschaftsminister Österreich“ Indirekt synchron spricht auf der Messe Direkt synchron
A54	01:08:58	01:09:50	Menschen bei Gemüseernte sA (Vetter): kleinere Betriebe bleiben auf der Strecke. Förderprogramme lassen keinen kreativen Spielraum	Direkt synchron Direkt nicht synchron
A55	01:09:50	01:10:37	TiB sA (Häusling): erklärt wie die europäische Förderung für Landwirte im Parlament besprochen wird.	TiB sA: „Martin Häusling Mitglied des Europäischen Parlaments Bio-Milchbauer“ Direkt synchron
A56	01:10:37	01:11:45	Es folgen Aufnahmen von sA auf dem Traktor sA (Grojer): spricht von der Verteilung öffentlicher Gelder	Direkt synchron
A57	01:11:45	01:13:24	Aufnahme eines Hofes im Winter. Traktor fährt durch einen Wald. sA (Grünzweil): ihm stört der Gedanke, dass er vl. aufhören muss mit der Landwirtschaft. Er kann den weiteren Verlauf nicht abschätzen. Man sieht sA beim Bäume fällen	Direkt synchron

A58	01:13:24	01:14:15	Außenaufnahme eines Gebäudes sA (Bové): spricht von den Zielen der gemeinsamen Agrarpolitik, die 1958 entstand, diese waren: Versorgung der europäischen Bevölkerung durch eigene Landwirtschaft, Preisstabilisierung, und das Einkommen der Bauern auf das Niveau anderer Berufsgruppen zu bringen. Die Öffnung des Marktes hat diese Ziele zerstört.	TiB sA: „José Bové, Mitglied des europäischen Parlaments“ Direkt synchron
A59	01:14:15	01:15:32	sA (Häusling): spricht von einem perversen System. Mit System meint er das des Neoliberalismus	Direkt synchron
A60	01:15:32	01:16:12	TiB sA (Hogan): spricht positiv von geplanten Abkommen mit Japan und Kanada und Vietnam, er sieht dabei positive Folgen für die Landwirtschaft Es folgen Aufnahmen von Brüssel	TiB sA: „Phil Hogan, EU Kommissar für Landwirtschaft und ländliche Entwicklung“ Direkt synchron
A61	01:16:12	01:17:16	sA (Häusling): beim Abschließen von Freihandelsverträgen geht es hauptsächlich um Geld. Für einige ist die Rechnung aufgegangen. TTIP ist eines von diesen Abkommen	Direkt synchron
A62	01:16:16	01:18:06	TiB sA (Frewen): TTIP ist eine gute Sache, die den Handel stimulieren will. Jmd der nicht Teil der Industrie ist, kann nicht verstehen was gut ist für die Industrie.	TiB sA: „Mella Frewen Generaldirektorin FoodDrinkEurope“ Direkt synchron
A63	01:18:06	01:19:57	Aufnahme von einem nebeligen Feld auf dem ein Traktor fährt. sA (Suette): Viele Bauern in dieser Gegend haben auf Ackerbau oder Schweinezucht umgesattelt oder ganz aufgehört. Er fährt fort und spricht die Landflucht an.	Direkt synchron
A64	01:19:57	01:21:04	sA (Bové): die ersten Opfer des Systems sind die großen Höfe, die sich verschuldet haben. Er	Direkt synchron

			spricht von dem Anstieg der Selbstmordrate in der Landwirtschaft. In Frankreich bilden Bauern die Gesellschaftsgruppe mit der höchsten Selbstmordrate.	
A65	01:21:04	01:21:40	Traktor fährt auf einem nebeligen Feld.	
			sA (Surette): alle sind daran interessiert, dass Lebensmittel nichts mehr kosten. Die Produktion vor Ort wird aussterben.	Direkt nicht synchron illustriert durch Traktor am Feld
A66	01:21:40	01:22:50	sA (Haerlin): spricht sich gegen TTIP aus Es folgen Außenaufnahmen der europ. Kommission	TiB sA: „Benedikt Haerlin, Zukunftsstiftung Landwirtschaft, Aufsichtsrat Weltagrarbericht“ Direkt synchron
A67	01:22:50	01:23:30	sA (Hogan): sieht die europ. Landwirtschaft als eine wettbewerbsfähige Agrarpolitik mit einer strahlenden Zukunft. Er spricht davon, dass 150 Mio. neue Konsumenten auf „uns“ im asiatischen Markt warten. Aber wir befinden uns in kurzfristige Schwierigkeiten, langfristig gesehen sieht es jedoch gut aus.	Direkt synchron Direkt nicht synchron
A68	01:23:30	01:24:40	sA fällt einen Baum. sA (Grünzweil): kritisiert das aktuelle System, „es steht an“, „es braucht „Mut zur Umkehr“.	Direkt synchron
A69	01:24:40	01:25:46	sA fährt mit Traktor und erntet daraufhin Karotten mit ihrem Mann. sA (Maria Vogt): sie glaubt das die kleinen Formen der Landwirtschaft in 20 Jahren ein gutes Leben haben werden. Es wird Zweigleisigkeit zwischen großen und kleinen (alternativen) Betrieben geben	Direkt synchron
A70	01:25:46	01:26:46	sA (Haerlin): Gartenbau ist am effektivsten, wenn es darum geht aus der Erde ein Maximum aus Nährwert herauszuholen.	Direkt synchron
A71	01:26:46	01:27:22	sA (Vogt): Höfe bauen fast nicht mehr eigenes Gemüse an.	Direkt synchron

			sA werden bei der Ernte beobachtet	
A72	01:27:22	01:28:11	sA (Haerlin): wir müssen nicht mehr produzieren um alle ernähren zu können. Wir können alle Menschen ernähren, nur wir nutzen die Nahrungsmittel ineffizient	Direkt synchron
A73	01:28:11	01:29:50	sA (Vetter): ist stolz Bauer zu sein. Örtlicher Gemüsemarkt wird gezeigt sA fährt fort, er möchte wissen für wen er Lebensmittel produziert, daher verkauft er am Markt. Er möchte die Entfremdung zwischen Konsumenten und Produzent abbauen, dafür ist der direkte Kontakt das Beste. Daran muss gearbeitet werden.	Direkt synchron Direkt nicht synchron
A74	01:29:50	01:31:50	Credits	Credits

Sequenzprotokoll B

We feed the World

Länge 01:35:36

Abkürzungen:

- sA = soziale AkteurIn
- St = Soundtrack
- TiB = Text im Bild
- jegliche Dialoge und Aussagen, die für die Untersuchung relevant sind, werden sinngemäß in der indirekten Rede festgehalten
- ist etwas unter Anführungszeichen, so kennzeichnet das ein direktes Zitat aus dem Film

Sequenz Nr.	Beginn	Ende	Inhalt	Anmerkung
B1	00:00:00	00:00:30	Titelsequenz: Es werden versch. Felder gezeigt; Angaben zur Produktionsfirma und Regisseur	Credits
B2	00:00:30	00:01:29	Sozialer Akteur (Landwirt): ein Viertel der Landwirte hat die Landwirtschaft aufgegeben. Niemand wollte den Hof weiterführen. Er muss den Betrieb um das sechsfache vergrößern, um soviel zu verdienen wie sein Vater damals und das stimmt ihn nachdenklich.	Direkt synchron
B3	00:01:29	00:03:05	Ein Landwirt wird bei der Getreideernte begleitet. Man sieht wie Getreide mit dem Mähdrescher geerntet und später in eine Halle geladen wird. Darauf folgt eine Aufnahme von Gebäck, dass über ein Lieferband auf einen großen Haufen geworfen wird. Es wird ersichtlich, dass es sich dabei um weggeworfene Ware handelt.	
B4	00:03:05	00:03:51	Sozialer Akteur (?): beklagt sich, dass Streusplit mehr kostet als Weizen. Er möchte	Direkt synchron

			einen gerechten Preis für die Produkte die, die Bauern produzieren. Die Nachfrage nach dem günstigen Schnitzel, das nur 2€ kosten soll, nennt er als Ursache für Massentierhaltung. Dieses Gespräch findet statt, während er einen Laster voll mit Brot, das weggeworfen wurde, durch einen Ort fährt.	
B5	00:03:51	00:04:34	Während Landwirt spricht, sieht man wie der Laster das Brot ablädt Sozialer Akteur: Im Jahr werden 2 Mio. Kg Brot weggeworfen von ihm. Dieses ist aber nur 2 Tage alt und könnte noch gegessen werden.	Direkt synchron
B6	00:04:34	00:04:47	Man sieht Berge an weggeworfenem Brot – ein Text wird sichtbar: In Wien wird täglich jene Menge an Brot als Retourware vernichtet, mit der die zweitgrößte Stadt Österreichs – Graz – versorgt werden kann.	TiB Info allg. „In Wien wird täglich jene Menge an Brot als Retourware vernichtet, mit der die zweitgrößte Stadt Österreichs – Graz – versorgt werden kann.“
B7	00:04:47	00:05:45	Sozialer Akteur wird interviewt. Ein Text wird sichtbar „Jean Ziegler – UN Sonderberichterstatter für das Menschenrecht auf Nahrung“ Jean Ziegler: 4/5 des Korns, dass die Schweizer benötigen kommt aus dem Ausland, nämlich aus Indien. Und Indien hat über 2 Mio. schwerst unterernährte Menschen.	Direkt synchron TiB sA: „Jean Ziegler – UN Sonderberichterstatter für das Menschenrecht auf Nahrung“
B8	00:05:45	00:07:37	Ein Bauer wird beim Traktorfahren beobachtet. Er erntet Mais. Er erklärt was eine Brache ist. Das Interview wird mit Aufnahmen der Ernte illustriert. Teilweise spricht er direkt in die Kamera. Am Ende sieht man wie der Mais verbrannt wird. Eine Schrift wird sichtbar: „We feed the World“	Direkt nicht synchron: illustriert durch Erntetätigkeiten Direkt synchron TiB Titel: „We feed the World“

B9	00:07:37	00:09:07	<p>Sozialer Akteur wird interviewt: er spricht französisch es werden Untertitel verwendet. Er stellt sich vor. Eine Schrift wird sichtbar: „Bretagne, Frankreich“.</p> <p>Während er spricht sieht man zwei Menschen in einem Auto. Er spricht davon, dass sich die Natur an einen genauen zeitlichen Rhythmus hält. (Eigene Erfahrung). Er erklärt auf was er beim Fische fangen achtet. Währenddessen wechseln Aufnahmen von ihm vor dem Wasser und Menschen, die auf ein Boot steigen ab.</p>	<p>Direkt nicht synchron Illustriert durch Autofahrt zweier Personen</p> <p>TiB sA: „Dominique Cleuziou, Hafenarbeiter“</p> <p>TiB Ort: „Bretagne Frankreich“</p>
B10	00:09:07	00:11:23	Schließlich sieht man ihn auf in einem kleinen Boot, dass über das Meer fährt. Dabei werden er und seine Crew beim Fischfang beobachtet.	Indirekt synchron, auf französisch ohne Untertitel
B11	00:11:23	00:14:02	Sozialer Akteur (Dominique Cleuziou, Hafenarbeiter): Die Fischerei ändert sich in Europa. Seit der EU werden sie von Wissenschaftlern aufgesucht, die wissen wollen wieviel Fische sie täglich fischen und was sie verdienen. Man sieht wie Crew Fische aus dem Wasser holt. Dabei präsentiert Dominique stolz einen großen Fisch	<p>Direkt synchron</p> <p>Direkt nicht synchron Illustriert durch Aufnahmen vom Fischfang am Boot</p> <p>Indirekt synchron,, auf französisch ohne Untertitel</p>
B12	00:14:02	00:17:54	Sozialer Akteur (Dominique Cleuziou, Hafenarbeiter): Erklärt was eine Julienne ist – Fischart. Es folgen weitere Beobachtungen der Crew. Sozialer Akteur (Dominique Cleuziou, Hafenarbeiter): spricht erneut von den Informationen, die sie der EU geben müssen. Erneut Beobachtungen der Crew beim Fischfang.	<p>Direkt synchron</p> <p>Direkt nicht synchron Illustriert durch Aufnahmen vom Fischfang am Boot</p>
B13	00:17:54	00:22:50	Sozialer Akteur (Philippe Cleuziou - Fischhändler): gibt Details zum Fischfang	Direkt nicht synchron Illustriert durch Schiffe auf dem Meer

			<p>Man sieht in etwas später vor dem Meer stehen</p> <p>Danach sieht man ihn vor Kisten mit vers. Fischen. Er informiert darüber, worauf man bei einem frischen Fisch achten muss, dazu verweist er auf verschiedene Fischarten.</p> <p>Er zeigt qualitativ minderwertige Fische und merkt an, dass die früher weggeworfen worden wären, doch heute werden sie nicht weggeworfen, weil sie immer noch einen „Wert“ haben. Er erwähnt zudem eine Anekdote unter den „Professionellen“ „es ist nicht zum Essen, es ist zum Verkaufen“ Für ihn stellen qualitativ hochwertige Fische jene dar, die vom Kutterfang stammen, die industriell gefischten Fische sieht er als schlecht an. Es folgt Schrift im Bild:</p>	<p>Direkt synchron</p> <p>TiB sA: „Philippe Cleuziou - Fischhändler“</p> <p>TiB Info allg: „In Europa soll der Fischfang zur Gänze industrialisiert werden. Dazu wird das Wissen der autonomen Fischer benötigt.“</p>
B14	00:22:50	00:23:53	<p>Sozialer Akteur (Dominique Cleuziou, Hafenarbeiter): er wird in 4 Jahren aufhören und sein Boot wird „EU-konform zerstört werden“, er vermutet, dass die EU kleine Fischfänger wie ihn loswerden möchte, um „das Problem“ zu lösen. Er befürchtet eine Auslöschung des Fischbestandes, wenn nur mehr industriell gefischt wird, da diese Fischfänger das ganze Jahr über fischen, im Gegensatz zu den Kuttern.</p> <p>Man sieht wie seine gefangenen Fische an den Hafen transportiert werden.</p>	<p>Direkt nicht synchron</p> <p>Illustriert durch Fischfang</p>
B15	00:23:53	00:23:56	<p>Schwarzes Bild, Text erscheint: „Warum Tomaten 3000 Kilometer durch Europa reisen, es Afrikaner in den reichen Norden zieht und unser Gemüse auf Afrikas Märkten landet“</p>	<p>TiB Info allg.</p> <p>„Warum Tomaten 3000 Kilometer durch Europa reisen, es Afrikaner in den reichen Norden zieht und unser Gemüse auf Afrikas Märkten</p>

				landet“ -> schwarzes Bild
B16	00:23:53	00:25:10	s.A. (Lieven Bruneel) fährt durch einen Teil Südspaniens und erzählt, dass vor 15 Jahren die Regierung dafür gesorgt hat, den Bauern Wasser für die Bewässerung von Gemüse zur Verfügung zu stellen. Daraus sind 25.000 ha Gewächshäuser entstanden. Mehr wie in Belgien und Holland zusammen	TiB Ort: „Almeria, Südspanien“ TiB s.A.: „Lieven Bruneel, Agronom“ Direkt synchron
B17	00:25:10	00:32:27	Man sieht Plantagen von der Vogelperspektive. Es folgen Aufnahmen vom Inneren der Gewächshäuser Es werden Menschen beim Anbau und bei der Ernte beobachtet. Dabei erklärt s.A. Lieven Bruneel den Prozess des Anbaus. Man sieht eine Frau im Gewächshaus beim Tomatenernten. Während s.A. Lieven Bruneel mit dem Auto durch den Ort fährt, erzählt er dass der Ort früher arm war doch diese Situation hat sich durch den Gemüseanbau verbessert, er nennt es das „Wunder von Ameria“. Anschließend sieht man wie frisch geerntete Tomaten maschinell abgepackt werden. Ein Text wird sichtbar: „Jeder Europäer und jede Europäerin essen pro Jahr durchschnittlich 10 Kilogramm Treibhausgemüse aus Südspanien.“	Soundtrack (00:25:10-00:26:10) Direkt synchron Direkt nicht synchron Illustriert mit Arbeiten bei der Tomatenernte, hat nichts mit Information zu tun TiB Info allg.: „Jeder Europäer und jede Europäerin essen pro Jahr durchschnittlich 10 Kilogramm Treibhausgemüse aus Südspanien.“
B18	00:32:27	00:34:39	s.A. (Jean Ziegler – UN Sonderberichterstatter für das Menschenrecht auf Nahrung“) erklärt, dass die EU und die USA ihren Bauern für ihre Produktion und Exporte	Direkt synchron TiB s.A.: „Jean Ziegler – UN Sonderberichterstatter für das

			Subventionen von 349 Milliarden Dollar, das verursacht aber die Zerstörung der Agrarwirtschaften in der südl. Hemisphäre, wo es fast nur Bauern gibt, wie bspw. Senegal. Dort können die Bauern nicht profitabel wirtschaften, da dort Gemüse aus Europa um 2 Drittel billiger als heimische Produkte angeboten wird. Mit diesem Preis können sie nicht mithalten.	Menschenrecht auf Nahrung“
B19	00:34:39	00:37:12	Man sieht einen Man mit Spritzmittel durch Tomatenstauden gehen. Man sieht eine Plantage von außen. Es werden Männer, die miteinander sprechen, in einer heruntergekommenen Umgebung beobachtet.	Indirekt synchron; ohne Untertitel
B20	00:37:12	00:38:51	Man sieht wie verpacktes Gemüse in einen Lkw transportiert wird. Man verfolgt den LKW bei der Fahrt. Bis er in Wien ankommt. Ein Text erscheint: „Tomaten reisen quer durch Europa, weil die Reisekosten nur 1 Prozent vom Regalpreis betragen“	Soundtrack: 00:38:03-00:38:51 TiB Info allg: „Tomaten reisen quer durch Europa, weil die Reisekosten nur 1 Prozent vom Regalpreis betragen“
B21	00:38:51	00:38:55	Schwarzes Bild Ein Text erscheint: „Von Konzernen, einfachen Bauern und Hybridsaatgut“	TiB info allg: „Von Konzernen, einfachen Bauern und Hybridsaatgut“ -> vor schwarzem Bild
B22	00:38:55	00:41:05	s.A. fährt mit dem Auto durch Rumänien (Karl Otrok, Produktionsdirektor Pioneer Saatgut Rumänien -> ohne Text): spricht von seinem Werdegang und dass sich die Bauern nur Pferdewägen kaufen können.	TiB: Ort „Braila, Rumänien“ Direkt synchron Direkt nicht synchron
B23	00:41:05	00:44:50	Mann schleift Sense und mäht Gras. Daneben steht ein Pferd. Ein Pferdewagen holt das Gras. (die rumänische	Direkt nicht synchron Direkt synchron

			<p>Landwirtschaft wird illustriert). s.A. (Karl Otrok) fährt fort. Dabei sieht man wie Menschen Melanzani ernten. Er beschreibt den Unterschied zwischen zwei Melanzaniarten (normale Saat und Hybridsaat)</p>	Tib: s.A.: Karl Otrok, Produktionsdirektor Pioneer
B24	00:44:50	00:54:54	<p>Text erscheint. s.A. (Karl Otrok) fährt fort: Standard der Lebensmittel wird runter gehen, durch Hybridsamen. Es folgen Aufnahmen von Menschen mit Pferdewägen. s.A. fährt fort und erklärt, dass Hybridsamen subventioniert werden vom Staat. Es folgen Aufnahmen von der Zwiebelnernte in Rumänien. s.A.: (Karl Otrok) fährt fort - und zeigt ein Hybridsamenfeld (Zwiebelfeld). s.A. (Karl Otrok) spricht mit anderem s.A. über Hybridsamen. Sie argumentieren, dass Bauern sich zwischen der Produktion von hochwertigeren Lebensmittel und minderwertigeren Lebensmitteln entscheiden müssen. Letzteres bringt einen größeren Erlös. S.A. Karl Otrok betont, dass es seine eigene Meinung ist. Anschließend zeigt er ein gentechnisch verändertes Sojabohnenfeld und erklärt für was Soja verwendet wird und merkt an, dass genveränderter Soja unter viele andere Lebensmittel gemischt wird. Er merkt an das Pioneers Leitspruch „We feed the World“ ist.</p>	<p>TiB: Info Allg.: „Hybridsamen sind für ein zweite Aussaat nicht zu gebrauchen.“</p> <p>Direkt nicht synchron: illustriert durch Mann der am Feld arbeitet</p> <p>Direkt synchron</p> <p>Indirekt synchron: auf rumänisch ohne Untertitel</p> <p>Wissen wird illustriert (halbwegs)</p>
B25	00:54:54	00:55:58	s.A. (Jean Ziegler – UN Sonderberichterstatter für das Menschenrecht auf Nahrung): 100.000 Menschen sterben jeden Tag an Hunger, alle 4	Direkt synchron

			Minuten verliert jmd das Augenlicht wegen Vitamin A Mangel. 842 Mio. Menschen sind im letzten Jahr unter Hunger gelitten. Die heutige Landwirtschaft könnte heute ohne Probleme 12 Mrd. Menschen ernähren. Sein Argument daher: ein Kind, das heutzutage an Hunger stirbt wird ermordet.	
B26	00:55:58	00:56:02	Schwarzes Bild + TiB Info Allg	TiB Info Allg: „Warum unsere Hühner den Regenwald auffressen und 25 Prozent der Brasilianer hungern.“ -> schwarzes Bild
B27	00:56:02	00:57:52	Auto fährt auf einer Landstraße, TiB s.A. (Vincent José Puhl, Biologe): spricht von der Sojaproduktion in Matto Grosso und den Weg, den der Soja bis Europa zurücklegt. Er merkt an, dass Matto Grosso der gr. Sojaproduzent der Welt ist. In Auftrag gegeben von der Gruppe Maggi. Man sieht Bilder vom Regenwald. Er fährt fort: der Regenwald wurde wegen der Sojaproduktion gerodet. Aber hier in Amazonien wollen sie eig. gar keine Soja. Der Boden ist auch nicht ausgestattet für Soja, sie müssen alle Nährstoffe künstlich zuführen.	TiB Ort: „Mato Grosso, Brasilien“ TiB s.A.: „Vincent José Puhl, Biologe“ Direkt synchron: mit Untertitel
B28	00:57:52	00:58:48	Aufnahmen vom Regenwald aus der Vogelperspektive. Sowohl Aufnahmen von gerodeten Flächen. s.A. (Vincent José Puhl, Biologe): merkt an, dass dieses Felder f. Soja gerodet wurden.	Direkt synchron mit Untertitel
B29	00:58:48	00:59:57	s.A. steht vor Sojafeld und merkt an, dass „europäische Tiere fressen den Regenwald von Amazonien und Matto	Direkt synchron mit Untertitel

			Grosso auf“. Es folgen wieder Aufnahmen vom Flugzeug auf die Sojafelder.	
B30	00:59:57	01:00:26	TiB erscheint	TiB: Info Allg.: „Ausmaß der gerodeten Urwaldflächen in Brasilien seit 1975: Frankreich plus Portugal“ Es folgt: „Ein Quaratmeter Urwald ist um einen Cent zu erwerben.“
B31	01:00:26	01:02:03	s.A. (Jean Ziegler): Hunger hat physiologische Auswirkungen und psychische, nämlich Angst.	Direkt synchron
B32	01:02:03	01:07:56	TiB erscheint, es ist ein Sumpf zu sehen. Es werden Menschen beim Wasser holen aus dem Sumpf beobachtet. s.A.: spricht davon, dass das Wasser aus dem Sumpf nicht gut ist, aber sie es trotzdem trinken. Es wird gezeigt wie der Mann das Wasser in sein Dorf bringt. Menschen werden beim trinken beobachtet. Man sieht wie kleine Kinder das unreine Wasser trinken. s.A. (Frau unbekannt): es geht uns allen sehr schlecht hier das Hungerproblem ist sehr groß und es gibt keine Arbeit. Die Frau wird beobachtet wie sie mit ihrem Kind zu den Ziegen geht. Und erzählt, dass sie den Kindern die Ziegenmilch gibt. Ein weiterer s.A. (Mann, unbekannt): spricht davon, dass Kinder in die Schulen gehen müssen, er selbst ist Analphabet. TiB erscheint:	TiB: Ort: „Pernambuco, Nordostbrasilien“ Direkt synchron Keine Info zu sozialen Akteur Beobachtung Direkt synchron Keine Info zu s.A. TiB: Info allg: „Brasilien ist eines der reichsten Agrarländer und der größte Sojaexporteur der Welt.“
B33	01:07:56	01:08:17	Man sieht die Verarbeitung von Soja in einer Fabrik. TiB erscheint.	TiB: Ort: „Port Vitoria, Brasilien“
B34	01:08:17	01:08:37	Es ist ein LKW mit der Aufschrift Austria zu sehen, ein	TiB: Info allg.: „Europa importiert

			Mann öffnet die Türen. Man sieht wie Soja entladen wird. TiB erscheint.	90% Soja für die Masttierfütterung aus Übersee. Europa verbrennt Mais und Weizen zur Stromerzeugung.“
B35	01:08:37	01:16:05	Man sieht einen großen Hühnerstall von innen. TiB Ort erscheint. S.A. (Hannes Schulz, Geflügelzüchter): spricht von der Hühnerart, die eine Hybridart darstellen, die sich gut für die Mast eignen. Anschließend werden Eier die über ein Laufband transportiert werden, gezeigt. Er fährt fort, dass seine Firma 400.000 Mastküken wöchentlich an die Mäster ausführt. Er zeigt wie die Eier für den Verkauf vorbereitet werden. U.a. was Vorbrüter sind. Und was eine Kunstbrut ist. Anschließend zeigt er frisch geschlüpfte Küken. Diese sind in Kisten eingezwängt. Er nimmt eines in die Hand und hält es in die Kamera. Es wird gezeigt wie die frisch geschlüpften Küken von den Schalen befreit werden und über Laufbänder und durch die Maschine in Kisten geworfen werden. Er fährt fort: Konsumenten wissen nicht wie Lebensmittel produziert werden. Und es gibt kein Verständnis dafür. Er führt an, dass Leute die oben sitzen, nicht mehr unten angefangen haben. Die Menschen haben keinen Realitätsbezug.	TiB Ort: „Steiermark, Österreich“ TiB s.A.: „Hannes Schulz, Geflügelzüchter“ Direkt nicht synchron: Bild von Hühnerstall Direkt synchron
B36	01:16:05	01:25:39	s.A. (Johannes Titz, Geflügelhändler): erklärt wie der Stall mittel Computern gesteuert wird. Und erwähnt, dass ein Bauer nur mehr mit einer großen Stückzahl Profit machen kann. Es werden	TiB: s.A.: „Johannes Titz, Geflügelhändler Wissen illustriert: große Stückzahl – Aufnahme von Halle mit Hühnern“ Direkt synchron

			<p>Bilder von einer Halle voll mit kleinen Hühnern gezeigt. Abschließend sieht man wie Kisten mit Hühnern abtransportiert werden. Dabei stecken Menschen Hühner grob in Kisten. Diese werden in einer großen Lagerhalle verstaut. Man sieht wie die Hühner für die Schlachtung vorbereitet werden. Er fährt fort und erklärt wie die Hühner getötet werden. Es folgen Aufnahmen von toten Hühnern, die Kopfüber an einer Maschine hängen. Weitere Aufnahmen zeigen die Weiterverarbeitung der Hühner. Es wird ersichtlich wieviele Hühner geschlachtet werden. Er fährt fort: es wird heutzutage viel mehr geschlachtet als früher.</p>	
B37	01:25:39	01:27:53	s.A. (Jean Ziegler): Freihandel ist eine riesige Lüge. Er verdeutlicht die Macht der großen Konzerne wie Nestle – im letzten Jahr sind 52% des Weltbruttosozialproduktes kontrolliert worden von 500 Weltkonzernen, und diese orientieren sich nur an Profitmaximierung. Der weltgrößte Nahrungsmittelkonzern, Nestle, wird von einem Österreicher geführt. Profitmaximierung ist die mörderische Strategie von Großkonzernen dieser Welt.	Direkt synchron
B38	01:27:53	01:33:00	<p>Man sieht ein Straßenschild mit der Aufschrift „Avenue Nestle“. Man sieht einen Mann durch einen Gang gehen. TiB erscheint.</p> <p>s.A. (Peter Brabeck): erklärt, dass aus Villach kommt und seit 7 Jahren Verantwortlicher der Nestlé Gruppe, des größten Lebensmittelkonzern der Welt mit einem Umsatz von</p>	<p>TiB s.A.: „Peter Brabeck, Konzernchef von Nestlé“</p> <p>TiB: Ort: „Nestlé Konzernzentrale Vevey am Genfersee“</p> <p>Direkt synchron</p>

		<p>ca. 90 Mrd. Franken und 275.000 Mitarbeitern ist. Und es ist die 27. größte Firma der Welt ist. Er glaubt, dass alles was Natur ist, gut ist. Er spricht davon, dass es im Moment den Trend gibt, dass Bio das Beste ist, doch Bio ist nicht das Beste. Er führt an, dass nach 15 Jahren Verzehr von gentechnisch veränderten Lebensmitteln in den USA kein einziger Krankheitsfall aufgetreten, aber trotzdem ist jeder in Europa beunruhigt wegen Gentechnik.</p> <p>Es erscheint TiB. Er fährt fort, Wasser ist das wichtigste Rohmaterial der Welt. Es gibt zwei Versionen bez. der Frage ob man die Wasserversorgung privatisieren sollte oder nicht: von ihm als extrem bewertet: Wasser soll zu einem öffentlichen Recht erklärt werden, die andere Ansicht: Wasser ist ein Lebensmittel, das einen Marktwert haben sollte. Er glaubt, es ist besser, wenn man einem Lebensmittel einen Wert gibt, es sollte etwas kosten. In Ländern, wo es viele Menschen schlechten Zugang zu Wasser haben, sollte „spezifischer eingegriffen werden“. Er fährt fort: die größte soziale Verantwortung jedes Geschäftsführers besteht darin, dass er die Zukunft, die erfolgreiche, profitable Zukunft seines Unternehmens festhält und sicherstellt. Denn nur wenn Nestlé langfristig bestehen kann, kann es zu der Lösung von Problemen auf der Welt beitragen. Bspw. Arbeit zu schaffen. Wenn man mehr Arbeit schaffen möchte, muss</p>	<p>TiB: Info Allg.: „Der Nestlé Konzern ist weltgrößter Abfüller von Trinkwasser“</p>
--	--	---	---

			<p>man mehr arbeiten. Er versteht nicht, warum man nicht positiv auf die Zukunft blicken kann, da es „uns“ noch nie so gut ging wie jetzt.</p> <p>Er führt durch das Unternehmen und zeigt anhand von Videos wie modernisiert die Fabriken sind.</p>	
B39	01:33:00	01:35:36	Credits	

Sequenzprotokoll C

Unser täglich Brot

Länge: 01:32:00

Sequenz Nr.	Beginn	Ende	Inhalt	Anmerkung
C1	00:00:00	00:01:03	Ein Mann reinigt den Boden und befindet sich dabei zwischen zahlreichen, geschlachteten Schweinen, die von der Decke herabhängen	
C2	00:01:03	00:01:45	Titel des Films und Name des Regisseurs werden gezeigt	
C3	00:01:45	00:02:33	Aufnahme einer Kornbewässerungsanlage	
C4	00:02:33	00:03:15	Aufnahme eines Gewächshauses von innen	
C5	00:03:15	00:04:50	Aufnahme von Tieren (Kühe, Schweine) in engen Ställen	
C6	00:04:50	00:05:12	Gewächshaus von Innen	
C7	00:05:12	00:09:54	Kükenproduktion: ein sozialer Akteur öffnet eine Lücke in der Wand, durch die man Küken sieht, daraufhin sieht man Soziale Akteure, die sich in einem Raum mit vielen Türen, der sich später als Aufbewahrung für Küken herausstellt, befinden. Es wird gezeigt wie lebendige Küken, verstaut in Kisten, in die Räume transportiert werden. Als nächstes sieht man wie die frisch geschlüpften Küken auf einem Laufband von ihren Schalen befreit werden und in eine Öffnung am Rand des Laufbands geworfen werden, um dann über ein weiteres Laufband in Kisten verfrachtet werden. Diese werden dann von einer Frau im Sekundentakt geimpft.	Soziale Akteure werden bei ihrer Arbeit beobachtet.
C8	00:09:54	00:11:26	Hühnerstall: Frau geht durch einen riesigen Hühnerstall	
C9	00:11:26	00:12:40	Die Frau von vorhin sitzt nun an einem Tisch und frühstückt	Gegenüberstellung (Hühnerstall - Frühstück)

C10	00:12:40	00:14:38	Landschaftsaufnahme mit Windrädern in einem Feld. Eine landwirtschaftliche Maschine kommt langsam ins Bild. Man sieht wie Kartoffeln geerntet werden.	
C11	00:14:38	00:17:49	Paprikaproduktion: Zwei Männer ziehen sich Schutzkleidung an (u.a. auch Mundschutz) und gehen in ein Gewächshaus. Dabei besprühen sie die Pflanzen mit Spritzmittel. Man sieht wie Paprikapflanzen großzügig besprüht werden. Diese werden im nächsten Bild von einem Mann, ohne Schutzkleidung geerntet.	Sozialer Akteur
C12	00:17:49	00:19:32	Tomatenernte: Eine Frau, ohne Schutzkleidung erntet Tomaten in einem anderen Gewächshaus. Anschließend sieht man sie vor dem Gewächshaus beim Zigaretten rauchen und Kaffee trinken.	Sozialer Akteur
C13	00:19:32	00:20:01	Man sieht ein von innen beleuchtetes Gewächshaus bei Nacht	
C14	00:20:01	00:23:05	Männer werden bei der Samenentnahme eines Bullens beobachtet. Diese wird in einem anderen Raum ausgewertet.	Beobachtung sozialer Akteure bei der Arbeit
C15	00:23:05	00:25:05	In einem Stall werden Stiere in ihren einzelnen Gehegen gezeigt. Eine Maschine befördert Streu in die Ställe. (wird reingeblasen).	
C16	00:25:00	00:26:19	Eine Kuh steht neben einem Tierarzt, dieser hat seine Hand bis zum Ellbogen im Bauch des Tieres stecken. Darauffolgend wird ersichtlich, dass der Tierarzt ein Kalb aus dem Bauch des Tieres holt. Das Kalb lebt.	
C17	00:26:19	00:29:28	Eine Maschine besprüht Pflänzchen auf einem Feld mit Spritzmittel. Drei Männer werden beim Traktorlenken beobachtet.	
C18	00:29:26	00:32:00	Vier Männer ernten Äpfel in einem Gewächshaus. Es folgt	

			eine Aufnahme, die zeigt wie eine große Anzahl an Äpfel gewaschen werden. Dies geschieht in einer großen Halle. Daraufhin werden Äpfel von Frauen von einem Laufband in Behälter gelegt.	
C19	00:32:00	00:33:37	Eine Frau und ein Mann gehen durch einen engen Gang in einen Hühnerstall. Man sieht wie Hühner in kleinen Gehegen eingepfercht sind. Dann sieht man einen Mann, der durch denselben Gang geht und ein totes Huhn kopfüber in der Hand hält.	
C20	00:33:37	00:34:02	Eine Frau und ein Mann sortieren Eier auf Laufbändern aus	
C21	00:34:02	00:38:41	Man sieht Menschen in einem fahrenden Bus. Sie fahren durch ein Feld und steigen bei einem Feld (Plantage?) aus. Ein Mann beobachtet etwas auf dem Feld durch ein Fernrohr. Frauen und Männer arbeiten auf dem Feld. Anschließend sind man wie das Feld durch Sprinkler bewässert wird.	indirekt synchron: Menschen in einem Bus sprechen miteinander, nicht in Deutsch, es gibt auch keine Untertitel
C22	00:38:41	00:44:47	Schweine, die am Rücken blau markiert sind werden angeliefert und in den Stall getrieben. Zwei Männer treiben die Schweine an. In der darauffolgenden Aufnahme stellt sich heraus, dass es ein Schlachthaus ist. Man sieht zwei Männer. Man beobachtet wie ein Mann die Schweine durch eine Art Tunnel treibt, damit sie zu dem anderen Mann gelangen, der etwas an dem Hinterbein der Schweine befestigt, um diese dann auf einer Maschine kopfüber aufzuhängen. Im Hintergrund sieht man mehrere aufgehängte, lebendige Schweine. Im nächsten Bild sieht man tote Schweine, die auf einem Laufband befördert werden. Daraufhin sieht man zahlreiche	

			tote Schweine kopfüber hängend. Dann sieht man wie eine Maschine den Bauch der Schweine aufschneidet und den Darm der Tiere sichtbar macht. Daraufhin sieht man eine Frau beim Messer schleifen. Diese wird danach gezeigt wie sie Fleischstücke von den aufgehängten Schweinen schneidet. Es wird der weitere Verlauf im Schlachthaus gezeigt: die Schweine sieht man nun in der Mitte durchgeschnitten von der kopfüber an einer Maschine hängend, die diese langsam fortbewegt. Ein Mann schleift mit einem Gerät an den Schweinehälften. Eine Frau schneidet daraufhin die Beine ab. Danach sieht man wie die Innereien in verschiedene Behälter sortiert werden.	
C23	00:44:47	00:45:13	Menschen gehen durch einen Gang	
C24	00:45:13	00:46:48	Menschen werden beim Essen bestellen in einer Kantine beobachtet. Man sieht die Frau, die auch das Messer geschliffen hat, beim Essen.	
C25	00:46:48	00:47:53	Man sieht ein Sonnenblumenfeld, über das ein kleines Flugzeug fliegt. Es wird ersichtlich, dass es Spritzmittel über die Sonnenblumen verteilt.	
C26	00:47:53	00:48:43	Verdorrne Sonnenblumen werden umgemäht.	
C27	00:48:43	00:49:00	Man sieht zwei landwirtschaftliche Maschinen beim Grasmähen	
C29	00:49:00	00:50:16	Man sieht landwirtschaftliche Maschinen bei der Getreideernte	
C30	00:50:16	00:51:56	Männer werden bei der Ernte beobachtet.	
C31	00:51:56	00:53:53	Man sieht einen Kuhstall von innen. Man sieht wie diese maschinell gefüttert werden. Als nächstes sieht man wie diese	

			maschinell gemolken werden. Dabei stehen die Kühe nebeneinander. Eine Frau reinigt die Euter der Kühe und befestigt die Melkmaschine. Dabei befinden sich die Kühe auf einem Laufband, das Kreisförmig angeordnet ist. Die Kühe fahren während dem Melken auf dem Laufband langsam im Kreis.	
C32	00:53:53	00:54:37	Man sieht Felder, zugedeckt mit Planen (von oben).	
C33	00:54:37	00:56:13	Ein Mann geht durch ein Gewächshaus. Er wird bei der Gurkenernte beobachtet.	
C34	00:56:13	00:57:22	Zwei Männer stehen in einer Küche und kochen Reis. Man sieht weitere Männer in einem angrenzenden Zimmer beim Fernsehen. Die Räumlichkeiten sehen schäbig aus.	Gegenüberstellung: Arbeiter machen Pause und Essen indirekt synchron: Menschen in einer Küche sprechen miteinander, nicht in Deutsch, es gibt auch keine Untertitel
C35	00:57:22	00:58:12	Zwei Männer sitzen draußen und essen.	
C36	00:58:12		Eine Maschine (Traktor?) fährt durch ein Feld mit kleinen Bäumen, ein Mann geht nebenher. Man beobachtet die beiden Männern beim Ernten von Oliven. Dabei sieht man wie ein Baum von der bemannten Maschine geschüttelt wird und die herabgefallenen Oliven von einer anderen bemannten Maschine eingesammelt werden. Schließlich sieht man Felder mit Olivenbäumen, die sich weit erstrecken.	
C37	01:00:59	01:05:49	Zwei Männern fahren mit einem Lastenlift. Sie sprechen miteinander, dabei erkennt man wie der Lift plötzlich sehr schnell nach unten geht. Nachdem sie unten angekommen sind, sieht man wie sie mit einem Fahrzeug in einer Art Tunnel fahren. Danach sieht man einen Mann,	indirekt synchron: Menschen in einem Lastenlift sprechen miteinander, jedoch sind die Hintergrundgeräusche so laut, dass man sie nicht verstehen kann, es

			der neben einer Maschine steht, die etwas von der Tunneldecke abbaut. Es wirkt wie Salzabbau.	gibt auch keine Untertitel
C38	01:05:49	01:06:30	Man beobachtet die beiden Männer von vorhin beim Essen. Dabei sitzen sie auf zwei Maschinen. (essen beim Arbeitsplatz)	Gegenüberstellung: Arbeiter machen Pause und Essen indirekt synchron: Menschen sprechen miteinander, jedoch sind die Hintergrundgeräusche so laut, dass man sie nicht verstehen kann, es gibt auch keine Untertitel
C39	01:06:30	01:07:15	Man sieht wie das Salz weiterverarbeitet wird. Es wird von einer Maschine in einen Behälter geworfen.	
C40	01:07:15	01:08:42	Man sieht Fische im Wasser schwimmen. Danach sieht man wie die Fische von einem Rohr eingesaugt werden. Man sieht ein Fischerboot. Danach wird ein Schlauch gezeigt, der etwas transparent ist, dadurch kann man erkennen, dass sich darin Fische befinden, die vom Wasser auf das Boot transportiert werden.	
C41	01:08:42	01:10:48	Man sieht einen Mann vor einem Laufband. Neben ihm ist eine große Menge toter Fische zu erkennen, die mit einem Laufband zu ihm transportiert werden. Danach sieht man wie die Fische von einer Maschine entdarmt werden. Folgend sieht man einen Mann, der die Fische auf einem Laufband richtig platziert. Folgend werden drei weitere Personen bei der Arbeit am Laufband beobachtet.	
C42	01:10:48	01:13:39	Man sieht zwei Männer in einem Schweinestall. Darauf folgen Aufnahmen aus der Vogelperspektive von Schweinen mit ihren kleinen Ferkeln, in engen Ställen. Dabei ist die	

			<p>Mutter durch Gitter von den Ferkeln getrennt und ist liegend mit ausgestreckten Beinen zu sehen. Man sieht wie der Körper der Mutter gegen die Gitterstäbe drückt.</p> <p>Danach sieht man zwei Frauen, die die Ferkel vor sich in einer Kiste liegen haben. Sie versehen diese mit Ohrmarken und schneiden ihnen die Schwänze ab. Danach werden die beiden Frauen dabei beobachtet wie sie etwas ältere Ferkel durch einen Gang treiben und in ein enges Gehege drängen und einsperren.</p>	
C43	01:13:39	01:14:24	Die beiden Frauen von zuvor und noch andere Menschen essen und unterhalten sich.	Gegenüberstellung: Arbeiter machen Pause und Essen indirekt synchron: Menschen sprechen miteinander, jedoch sind die Hintergrundgeräusche so laut, dass man sie nicht verstehen kann, es gibt auch keine Untertitel
C44	01:14:24	01:14:53	Man sieht zwei Männer beim Reinigen des Schweinestalls.	
C45	01:14:53	01:17:16	Es werden Menschen bei der Ernte von Paprika in einem Gewächshaus beobachtet. Dabei wird das ganze Gewächshaus leergeräumt.	
C46	01:17:16	01:18:22	Ein Mann sprüht in einem anderen (?) Gewächshaus mit Spritzmittel auf von der Decke hängende Pflanzen.	
C47	01:18:22	01:23:07	In einer großen Halle werden Hühner von einer Maschine „aufgesaugt“, also aufgesammelt und über ein Laufband in einen Behälter transportiert. Ein Mann kontrolliert, dass keine Hühner davonlaufen. Die Halle ist gefüllt mit Hühnern. Die Hühner werden von der Maschine in Kisten geworfen. Zwei Männern	

			<p>kontrollieren und helfen nach. Die Kisten mit Hühnern werden übereinander gestapelt. Man sieht noch einmal wie die Hühner von der Maschine gesammelt werden. Danach werden die Hühner lebendig von Menschen an einer Maschine befestigt, dass sie kopfüber hängen und so in einen anderen Raum transportiert werden. Dort sieht man wie die Hühner - bereits tot – weitertransportiert werden. Eine Person kontrolliert den Prozess. Im nächsten Bild sieht man die fertig gerupften Hühner, die von zwei Menschen noch überprüft und nachgerupft werden. Daraufhin wird eine Frau beobachtet wie sie die Hühner zurechtschneidet.</p>	
C48	01:23:07	01:29:04	<p>Man sieht eine Kuh in einer Maschine stehen. Daneben hängt ein bereits totes Tier von der Decke und wird abtransportiert. Ein Mann geht hinter der Maschine hervor und verlässt das Bild. Er kommt wieder mit einem Bolzen und tötet das Tier mit einem Schuss in den Kopf. Man sieht wie sich die Vorrichtung, in der sich das Tier befindet, dreht und das tote Tier rausfallen lässt. Es wird maschinell abtransportiert. Man sieht wie ein weiterer Stier in die Vorrichtung gebracht wird. Der Mann mit dem Bolzen kommt wieder. Dieses Mal wehrt sich der Stier indem er den Kopf mehrmals verreist. Der Mann hat Probleme den Bullen an der Stirn zu erwischen. Schließlich bringt er den Bullen um. Darauffolgend sieht man den Raum, in den die toten Bullen gebracht werden. Ein Mann bedient die Maschine, mit der die Stiere transportiert werden. Sie</p>	

			<p>schniden die Kehle auf und lassen die Stiere ausbluten. Eine große Menge Blut läuft aus der Kehle des Tieres.</p> <p>In einem weiteren Raum sieht man wie die Stiere maschinell gehäutet und mithilfe einer Säge in zwei Hälften getrennt werden. Nachdem einer der Arbeiter den Stier in zwei Hälften gesägt hat, telefoniert er. Darauffolgend sieht man zwei weiteren Männer bei der Reinigung der Maschinen.</p>	
C49	01:29:04	01:32:00	Credits	

Sequenzprotokoll D

The Green Lie (Werner Boote, 2018)

Länge 01:37:01

Abkürzungen:

- B = Werner Boote
- H = Kathrin Hartmann
- sA = soziale AkteurIn
- St = Soundtrack
- TiB = Text im Bild
- jegliche Dialoge und Aussagen, die für die Untersuchung relevant sind, werden sinngemäß in der indirekten Rede festgehalten
- ist etwas unter Anführungszeichen, so kennzeichnet das ein direktes Zitat aus dem Film

Sequenz Nr.	Beginn	Ende	Inhalt	Anmerkung
D1	00:00:00	00:00:46	Angaben zur Produktionsfirma und Regisseur	Credits
D2	00:00:46	00:01:33	Aufnahme von Regenwald Boote: ihm wird gesagt, dass er die Welt retten kann, er muss dafür nur nachhaltige und faire Produkte kaufen, aber das ist eine Lüge	Direkt nicht synchron (B) St
D3	00:01:33	00:01:54	TiB The Green Lie	TiB Titel: „The Green Lie“ St
D4	00:01:54	00:02:27	Protesttierende Menschen werden gezeigt. Boote: Weltweit gehen immer mehr Menschen auf die Straße um gegen gr. Konzerne zu demonstrieren, er war noch nie bei solchen Demos dabei.	St Direkt nicht synchron (B)
D5	00:02:27	00:02:45	Bild von Baby Boote: hat gelernt, dass Ehrlichkeit und Höflichkeit wichtig sind	Archivmaterial (Boote als Kind) St Direkt nicht synchron (B)

D6	00:02:45	00:04:33	<p>Boote steht am Gleis und wartet auf einen Zug.</p> <p>TiB</p> <p>Boote: seit kurzem möchte er wissen, was er als Konsument gegen die Zerstörung der Natur durch die Konzerne tun kann. Deswegen hat er beschlossen diesen Film zu machen. Gemeinsam mit Kathrin Hartmann Boote und Hartmann begrüßen sich</p> <p>Boote: Katrin beschäftigt sich schon seit Jahren mit Nachhaltigkeit und ist die Expertin für Greenwashing. Sie erkennt, wenn Konzerne Desinformation verbreiten um sich ein grünes Image zu verschaffen.</p>	<p>St</p> <p>TiB Ort: „Wien, Österreich“</p> <p>Direkt nicht synchron (B)</p> <p>TiB sA: „mit Werner Boote, und Kathrin Hartmann“</p> <p>Indirekt synchron (B und H sprechen miteinander)</p> <p>Archivmaterial von Hartmann in Talkshows</p>
D7	00:04:33	00:05:13	<p>Aufnahmen von Wien</p> <p>Boote: Die Reise beginnt in Wien.</p> <p>Er ist auf einem Nachhaltigkeitsevent (SEA Award) zu sehen mit Hartmann. Er begrüßt andere Gäste.</p>	<p>St</p> <p>Direkt nicht synchron (B)</p> <p>Indirekt synchron (B und H sprechen miteinander)</p>
D8	00:05:13	00:07:57	<p>TiB</p> <p>Boote und Hartmann reden mit sA (Weidinger): sie machen Scherze, Weidinger merkt an, dass Nachhaltigkeit sexy ist</p> <p>Moderatoren betreten die Bühne und halten eine Ansprache.</p> <p>TiB erscheint</p> <p>sA (Pacheco) betritt die Bühne und hält eine Rede, zwischendurch hört und sieht man Boote und Hartmann miteinander reden: Hartmann erklärt Boote, dass es diesen anwesenden Unternehmen nicht um</p>	<p>TiB sA: „Christina Weidinger Gründerin SEA“</p> <p>Indirekt synchron (B und H sprechen mit sA)</p> <p>Indirekt synchron (die Moderatoren sprechen das Publikum des Events an)</p> <p>TiB sA: „Marc Pacheco“</p> <p>Indirekt synchron (B und H sprechen miteinander)</p>

			Nachhaltigkeit geht. Boote glaubt, dass die es schon ernst nehmen. Es entsteht eine Diskussion zwischen den beiden.	
D9	00:07:57	00:09:57	<p>Boote und Hartmann sprechen mit sA (Seitz) über Nachhaltigkeit: Seitz gibt an, dass sie Investments im renewable Energie Bereich getätigt haben. Hartmann fragt genauer nach. Seitz gibt an es ist ein for profit Unternehmen.</p> <p>Man sieht das Publikum des Events applaudieren, zwischendurch werden Bilder von Aktienkursen eingeblendet</p> <p>St beginnt</p> <p>Boote: alle Unternehmen sind for profit Unternehmen, Verantwortung für Nachhaltigkeit wird auf uns Konsumenten übertragen</p>	<p>TiB sA: „Manfred Seitz, Geschäftsführer, Berkshire Hathaway Group“</p> <p>Indirekt synchron (B und H sprechen mit sA)</p> <p>Direkt nicht synchron (B)</p> <p>Schaubilder (Aktienkurse)</p> <p>St</p>
D10	00:09:57	00:12:32	<p>Boote und Hartmann holen jeweils eine Dose aus dem Supermarktregal</p> <p>Man sieht die beiden beim Einkaufen</p> <p>Boote: er versteht sich als durchschnittlichen Konsumenten und bevorzugt Produkte mit Nachhaltigkeitssiegeln,</p> <p>Sie sprechen über Palmöl und schauen bei einem bestimmten Produkt nach, ob es Palmöl enthält.</p> <p>Sie schauen sich vers. Produkte an, Hartmann gibt an das Palmöl verwendet wird, weil es das billigste Fett ist und</p>	<p>St</p> <p>Direkt nicht synchron (B)</p> <p>Indirekt synchron (B und H sprechen miteinander)</p>

			nur dort wachsen kann, wo zuvor Regenwald stand.	
D11	00:12:32	00:13:27	B und H sind am Flughafen. Es folgen Aufnahmen vom Himmel Boote: er hat sich ein CO2 freundliches Flugticket gekauft BiT	St Direkt nicht synchron (B) TiB Ort: „Sumatra, Indonesien“
D12	00:13:27	00:16:15	B und H sind am Flughafen in Sumatra zu sehen. Sie steigen in ein Auto und fahren zu einem Aktivisten. Während der Fahrt erzählt H von einem Brand, der in diesem Ort vor kurzem war. Es folgen Archivaufnahmen von Newsbeiträgen zu dem erwähnten Brand. Es folgen Aufnahmen von Affen im Dschungel und den Auswirkungen des Brandes. Danach geht das Gespräch im Auto weiter. B sieht ein Sojafeld und merkt an, dass das wie Natur aussieht, weil es grün ist. H klärt ihn auf und meint, dass das eine Monokultur ist, die mit viel Spritzmittel bearbeitet wurde und das nichts mehr mit Natur zu tun hat. (Diskussion). Man sieht wie sie ihr Ziel erreichen.	Indirekt synchron (B und H sprechen miteinander) Archivmaterial Newsbeiträge zum Brand St
D13	00:16:15	00:19:39	B u H begrüßen sA (Irawan) und beginnen ein Gespräch über seine Tätigkeiten als Aktivist. B zeigt M&Ms, darauf beginnt das Gespräch über Palmöl. Dabei stellt B einen Counterpart dar. Er weiß nicht was so	TiB sA: „Feri Irawan, Aktivist, Perkumpulan Hijau“ Indirekt synchron (B und H sprechen mit sA; synchronisiert)

			<p>schlimm ist an M&Ms. H und sA (Irawan) klären ihn auf. Dabei wird von H erklärt was der Runde Tisch für nachhaltiges Palmöl ist. (Diese, auch RSPO genannt, geben Siegel für nachhaltige Palmölproduktion aus). sA (Irawan) klärt auf, dass das eine Lüge sei.</p>	
D14	00:19:39	00:22:30	<p>Man sieht wie B und H ein Flugzeug verlassen und eine Konferenz in Bali besuchen. B: dort treffen sich die größten Palmölproduzenten der Welt und örtliche Politiker B spricht mit Ausstellern auf der Konferenz. Es werden weitere Aufnahmen der Konferenz gezeigt. Man sieht einen Mann auf der Bühne sprechen TiB erscheint; er spricht sich gegen NGOs aus. Man sieht, wie B und H die Haupthalle verlassen und dabei miteinander sprechen.</p>	<p>Direkt nicht synchron (B) Indirekt synchron (B und H sprechen miteinander) St TiB sA: „Luhut Binsar Pandjaitan, Minister für Politik, Recht und Sicherheit“ Indirekt synchron (sA spricht auf der Bühne; synchronisiert)</p>
D15	00:22:30	00:25:10	<p>Sie sprechen mit einem Messevertreter (keine Angaben zu ihm). Dabei stellt H investigative Fragen, u.a. was nachhaltiges Palmöl überhaupt ist. Der sA erklärt, doch wird unterbrochen von B, der es eine simplere Antwort haben möchte. sA gibt an, dass es dabei um eine faire Behandlung der Arbeiter geht.</p>	<p>Indirekt synchron (B und H sprechen mit sA; synchronisiert)</p>
D16	00:25:10	00:29:33	<p>Es folgen weitere Aufnahmen der Messe.</p>	<p>Direkt nicht synchron (B)</p>

			<p>B: geht auf Strategien von Greenwashing ein. B und Hartmann sprechen mit weiteren Messeteilnehmern. TiB erscheint B und H sprechen mit sA (Ichsan) über Marketing der Palmölfirmen. B fragt sA (Ichsan) wie er wissen kann, dass dieser ihn nicht belügt, dieser meint B soll raus gehen und sich die Plantagen vor Ort ansehen B: grüne Slogans dominieren das Marketing Es folgen Aufnahmen vom Urwald B: Feri wird uns eine gerodete Fläche des Urwalds zeigen.</p>	<p>Indirekt synchron (B und H sprechen mit sA; synchronisiert) TiB sA: „Chris Ichsan, CEO Unternehmensentwicklung, Makin Group“ Direkt nicht synchron (B)</p>
D17	00:29:33	00:33:23	<p>Man sieht ein gerodetes Stück Land, wo Urwald niedergebrannt wurde. B steht mittendrin. B und H sprechen vor Ort mit sA (Irawan). Dieser erklärt ihnen was hier vorgefallen ist. B zeigt sich geschockt. sA (Irawan) gibt an welche Firma hierfür verantwortlich war, es stellt sich heraus, dass es eine Tochterfirma des Unternehmens der Makin Group war. B: legt offen, wie Palmölprodukte von Makin über Unilever ihren Weg in unsere Regale finden Im Gespräch sagt B, dass er aber nur nachhaltige Palmölprodukte kauft, sA (Irawan) erwidert, dass das eine Lüge ist, da alles</p>	<p>Indirekt synchron (B und H sprechen mit sA; synchronisiert) Direkt nicht synchron (B) St</p>

			durch Zertifikate reingewaschen wird. Es folgen Aufnahmen vom Urwald und den Straßen Indonesiens B: geht auf die Zertifikate ein, indem er anmerkt, dass diese nicht gesetzlich reguliert sind, sondern erfunden werden, ohne ersichtliche Standards	
D18	00:33:23	00:39:05	TiB Man sieht B und H im Gras liegen B und H sprechen miteinander, wobei B fragt, warum sie in Austin sind. sA (Patel) stößt dazu. TiB erscheint Die drei sprechen miteinander: B möchte wissen wie man einkaufen kann, um Fairness und Nachhaltigkeit zu fördern. sA (Patel) erwidert, dass es schwierig ist, da Konsumenten nie wirklich wissen können, wie ein Produkt zustande gekommen ist. Für ihn sollten Gesetze sicherstellen, dass Produkte nachhaltig produziert werden, nicht der Konsument. Letzterer dürfte im Prinzip gar keine Produkte von gewissen Firmen, wie Procter und Gamble mehr kaufen.	TiB Ort: „Austin, Texas, USA“ St TiB sA: „Raj Patel, Autor, Professor, The University of Texas“ Indirekt synchron (B und H sprechen mit sA; synchronisiert)
D19	00:39:05	00:45:13	Aufnahmen von Austins Straßen B: er möchte nicht auf etwas verzichten Man sieht wie H und B in ein Haus gehen und jmd begrüßen.	St Direkt nicht synchron (B) TiB sA: „Vincent Hannemann, Künstler, Cathedral of Junk“

			<p>B und H sprechen mit sA (Hannemann): Letzterer spricht über Schrott. Es folgen Aufnahmen von sA (Hannemanns) Kunstwerken. B: unser System ist ein Trümmerhaufen Es folgt Archivmaterial (Werbungen) von bekannten Werbungen, wie Coca Cola, Ikea, Nestle, Unilever die von Nachhaltigkeit sprechen</p> <p>B und H sprechen über Nachhaltigkeit und ihre eigene Verantwortung. B gibt dabei an, dass man auch die Industrie verstehen muss, dass das ja auch nur Menschen sind, man kann nicht nur immer auf diese Menschen mit dem Finger zeigen. H erwidert, dass Unternehmen zur Verantwortung gezogen werden müssen</p>	<p>Indirekt synchron (B und H sprechen mit sA; synchronisiert)</p> <p>Direkt nicht synchron (B)</p> <p>St</p> <p>Archivmaterial (Werbungen) -> Beweis</p>
D20	00:45:13	00:49:22	<p>Aufnahmen vom Meer B: ärgert sich über die Lügen der Industrie. B sitzt am Strand, H stößt dazu und bringt einen Teerklumpen. Sie sprechen über Deepwater Horizon Katastrophe und wie BP daraufhin Greenwashing betrieben hat. Es folgen Archivaufnahmen von der besagten Ölkatastrophe B: schildert den Verlauf der Katastrophe Es folgt Archivmaterial von BP Chef, der sich zur Katastrophe äußert Es folgen Aufnahmen vom Meer</p>	<p>St</p> <p>Direkt nicht synchron (B)</p> <p>Archivmaterial (Deep Water Horizon Brand)</p> <p>Direkt nicht synchron (B)</p> <p>Archivmaterial (BP Chef)</p> <p>Direkt nicht synchron (B)</p> <p>st</p>

			B: schildert die Folgen der Katastrophe, er hat damals beschlossen nie mehr bei einer BP Tankstelle zu tanken	
D21	00:49:22	00:54:12	<p>B und H treffen sA (Blanchard) und sprechen mit ihm über die Auswirkungen der Katastrophe. Shrimps und Fische starben. BP hat das Öl nicht entfernt, sondern mithilfe von Chemikalien unter die Wasseroberfläche verschwinden lassen. Diese Chemikalie hat alles noch verschlimmert und auch viele Menschen damit geschadet.</p> <p>sA (Blanchard) zeigt anhand des Fangs die Auswirkungen auf die Tiere.</p> <p>Es folgen Bilder vom Meer</p> <p>B: der Chef von BP resignierte, bekam aber eine Millionenabfindung</p> <p>Es folgt Archivmaterial vom neuen Chef von BP</p>	<p>st TiB sA: „Dean Blanchard Großhändler, Dean Blanchards's Seafood“</p> <p>Indirekt synchron (B und H sprechen mit sA)</p> <p>Archivmaterial (Statement von neuem BP CEO)</p>
D22	00:54:12	00:58:43	<p>B und H stehen auf einem Steg und begrüßen sA. Dieser zeigt ihnen wieviel Öl noch im Meer ist und sagt, dass BP die Wissenschaft beeinflussen möchte und die Suche nach giftigen Materialen im Meer beenden möchte.</p> <p>Sie finden Kinderfußabdrücke mitten in der giftigen Pfützen am Strand und betonen wie gefährlich die Ölkatastrophe für die Bevölkerung ist.</p>	<p>TiB sA: „Scott Porter, Meeresbiologe, EcoRigs“</p> <p>Indirekt synchron (B und H sprechen mit sA; synchronisiert)</p> <p>St</p>

D23	00:58:43	01:04:24	<p>Man sieht B auf einem Balkon</p> <p>B und H steigen in ein Auto und fahren los. Sie fahren mit einem Tesla. Und sprechen folgend über Elektroautos.</p> <p>Es folgen Archivaufnahmen von Tesla – CEO Elon Musk hält eine Präsentation</p> <p>H merkt an, dass Elektroautos nichts lösen können. Da sie u.a. Lithium brauchen und das ist das neue Erdöl. Die Herstellung von Lithium verbraucht sehr viel Wasser. H erwidert, dass Elektroautos auch Schaden verursachen, nur auf eine andere Art und Weise.</p>	<p>St</p> <p>Indirekt synchron (B und H sprechen miteinander)</p> <p>Archivmaterial (Elon Musk bei einer Tesla Präsentation)</p>
D24	01:04:24	01:08:06	<p>Aufnahme von einem Lithium Abbaugebiet</p> <p>Man beobachtet B und H beim Aussteigen.</p> <p>H erzählt, dass sie sich gerade beim größten Kohltagebau zur Stromerzeugung Deutschlands sind. H findet den Platz schrecklich. Der Staub, der hier entsteht, schadet Menschen.</p> <p>Es folgt Archivmaterial von RWE Werbung</p> <p>B und H steigen aus und gehen los.</p> <p>Es folgen imposante Bilder des Abbaus.</p> <p>B: Unternehmen machen große Profite mit einem Abbau dieser Art.</p>	<p>St.</p> <p>TiB Ort: „Garzweiler, Nordrhein-Westfalen, Deutschland“</p> <p>Indirekt synchron (B und H sprechen miteinander)</p> <p>Archivmaterial (Werbepot von RWE)</p> <p>St</p>
D25	01:08:06	01:12:28	<p>B und H besuchen eine Versammlung von RWE</p> <p>TiB</p> <p>B und H sprechen mit Menschen auf der</p>	<p>St</p> <p>TiB Ort: „Essen, Nordrhein-Westfalen, Deutschland“</p>

			<p>Versammlung, u.a. sA (Brown) über die Zerstörung ausgehend von RWE</p> <p>TiB</p> <p>Man sieht einen Mann eine Rede halten, er spricht davon, dass RWE grüner geworden ist.</p> <p>Plötzlich unterbrechen Aktivisten die Rede. Es entsteht ein Tumult</p> <p>Man sieht wie B aufgefordert wird mit der Kamera in den Pressebereich zu gehen.</p> <p>Es folgen Aufnahmen zur Rede (wsl. nicht von B gefilmt)</p> <p>B u H verlassen die Konferenz</p>	<p>Indirekt synchron (B und H sprechen mit sA; Synchronisiert)</p> <p>TiB sA: „Paul Corbit Brown, Keeper of the Mountains Foundation“</p> <p>TiB sA: „Peter Terium, Vorstandsvorsitzender RWE“</p> <p>St</p>
D26	01:12:28	01:17:35	<p>B: führt an, dass die Macht der Konzerne ein Ende nehmen muss, doch diese werden immer mächtiger. Er und H treffen sich mit einem Mann, der sich schon lange mit diesem Thema befasst.</p> <p>Es folgen Aufnahmen einer Stadt</p> <p>B und H nehmen in einem in einem Büro Platz - sie treffen sA (Noam Chomsky)</p> <p>TiB</p> <p>B und H sprechen mit sA (Chomsky), dieser gibt an, dass ein Systemwechsel nötig ist – Machtsysteme müssen unter öffentl. Kontrolle gestellt werden. Das muss aber erst erkämpft werden.</p>	<p>St</p> <p>Direkt nicht synchron (B)</p> <p>TiB Ort: „Boston, Massachusetts, USA“</p> <p>TiB sA: „Noam Chomsky, Autor, Professor, MIT“</p> <p>Indirekt synchron (B und H sprechen mit sA; Synchronisiert)</p>
D27	01:17:35	01:18:19	<p>Es folgen Aufnahmen von Massachusetts</p> <p>B: fasst das Gespräch mit sA (Chomsky)</p>	<p>St</p> <p>Direkt synchron (B)</p> <p>Archivmaterial (EU Parlamentssitzung)</p>

			<p>zusammen, er vergleicht heutige Konzerne mit absolutistischen Königen und Kaiser und stellt die Politik als Handlanger der Industrie dar</p> <p>Es folgt Archivmaterial einer EU Parlamentssitzung</p>	
D28	01:18:19	01:19:41	<p>B und H sitzen in einem Zug und sprechen miteinander</p> <p>B ist frustriert über die Komplexität des Themas</p>	<p>Indirekt synchron (H und B sprechen miteinander)</p>
D29	01:19:41	01:23:26	<p>Aufnahmen einer Stadt bei Nacht</p> <p>B: man muss erkennen, dass das heutige System mörderisch ist und die Natur vernichtet. Er gibt an, dass sie das Oberhaupt der indigenen Bev. Brasiliens treffen</p> <p>TiB</p> <p>Man sieht wie H und B in ein Auto einsteigen und mit sA (Sonia Guajajara) sprechen. Es geht um die indigene Bevölkerung und die Gewalt, die in der Stadt herrscht.</p> <p>Es folgen Aufnahmen von Kühen</p> <p>B: gibt an, dass man in Brasilien die Folgen des globalen Systems, da hier Menschenrechte missachtete und Regenwälder gerodet werden.</p> <p>Es folgt Archivmaterial Aufnahmen von einem Auto auf der Straße</p> <p>Es werden die Hütten der indigenen Bev. gezeigt</p>	<p>St</p> <p>Direkt synchron (B)</p> <p>TiB Ort: „Mato Gross Do Sul, Brasilien“</p> <p>TiB sA: „Sona Guajajara, Vertreterin der Indigenen Brasiliens“</p> <p>St</p> <p>Indirekt synchron (B und H sprechen mit sA; synchronisiert)</p> <p>Direkt synchron (B)</p> <p>Archivmaterial (Rebellionen)</p> <p>Anschauungsmaterial: Hütten der Indigenen Bev.</p> <p>St</p>
D30	01:23:26	01:25:50	<p>B und H besuchen eine Veranstaltung der Indigenen Bev.</p> <p>Ein Mann spricht vor den versammelten Menschen</p>	<p>indirekt synchron (der Mann spricht mit dem dortigen Publikum; synchronisiert)</p> <p>St</p>

			<p>und begrüßt sA (Guajajara) Diese hält eine Rede über die Probleme und Bedrohung der indigenen Bev. B: er lernt alternative wirtschaftliche Modelle kennen, die weltweit bereits getestet werden Es folgen Bilder der indigenen Bev. beim Baden zeigen.</p>	<p>indirekt synchron (sA Guajajara spricht mit dem dortigen Publikum; synchronisiert)</p>
D31	01:25:50	01:28:30	<p>B und H sprechen mit sA (Guajajara), diese erklärt was für ihr Volk ein gutes Leben bedeutet. Sie führt an, dass sie Sicherheiten brauchen, dass es zu keiner Invasion von außen kommt. Es folgen Aufnahmen von der besagten Veranstaltung B: wir sollen uns am Durchhaltevermögen der Indigenen ein Beispiel nehmen.</p>	<p>Indirekt synchron (B und H sprechen mit sA; synchronisiert) St</p> <p>Direkt nicht synchron (B)</p>
D32	01:28:30	01:30:29	<p>sA (Ferreira) spricht vor dem Publikum, er merkt an, dass sie eine Mission haben und niemals aufgeben sollen. Man sieht wie das Auto von B und H abfährt B: er und H träumen vom Ende der grünen Lüge,</p>	<p>TiB sA: „Lindomar Terena Ferreira, Koordinator der Indigenen Brasiliens“</p> <p>indirekt synchron synchron (sA Guajajara spricht mit dem dortigen Publikum; synchronisiert) St</p> <p>Direkt nicht synchron (B)</p>
D33	01:30:29	01:31:28	<p>B und H steigen mit sA (Tiago) aus dem Auto Er zeigt ihnen eine gerodete Fläche, die ursp. seinem Dorf gehörte. Er möchte es zurückholen. B: „Im Gespräch mit Estevinho dem Oberhaupt der Terena wird uns deutlich, dass wir alles das, was uns die</p>	<p>TiB sA: „Estevinho Floriano Tiago Häuptling der Terena“</p> <p>Indirekt synchron (B und H sprechen mit sA; Synchronisiert)</p> <p>Direkt nicht synchron (B) St</p> <p>Archivmaterial (Deep Water Horizon Katastrophe)</p>

			Lebensgrundlage zerstört und nicht unserem Wohl dient bekämpfen und beenden müssen“ Es folgt Archivmaterial von der Deepwater Horizon Katastrophe.	
D34	01:31:28	01:33:09	<p>Schlusssequenzen: Es werden bereits gezeigte Aufnahmen wiederholt: RWE Veranstaltung wird von Aktivisten gestört, Meeresbiologe, B: „Weltweit sind viele Menschen und viele Organisationen bereit für diesen Kampf“</p> <p>Es folgt eine Aufnahme vom Interview mit sA (Tiago), dieser merkt an, dass sein Ziel ist, alle Farmen, die ihm gestohlen wurden, zurückzuerobern.</p> <p>Es folgt Archivmaterial von Demonstration rund um die Welt</p> <p>Es folgt eine Aufnahme wo man sieht wie B an einer Demonstration teilnimmt und dabei mit H telefoniert.</p>	<p>St Direkt synchron (B) Archivmaterial (Demonstrationen)</p> <p>Indirekt nicht synchron (B telefoniert mit H)</p>
D35	01:33:09	01:37:01	Credits	

Exposé Master Thesis

1. Abgabe

Familienname	Doplmayr	
Vorname	Anna	
Matrikelnummer	mm161811	
Mailadresse	mm161811@fhstp.ac.at	
Telefonnummer	0676/4009608	
Datum	12.01.2017	
Name Betreuer	FH-Prof. Dr. Jan Krone	Bestätigung der Betreuung durch Unterschrift des Betreuers
Thema	Film, Storytelling, Medienpädagogik, Mediensozialisation,	
Arbeitstitel	Die Auswirkung narrativer Strategien in Dokumentationen auf die nachfilmische Realität - gezeigt an ausgewählten zeitgenössischen Dokumentarfilmen österreichischer Regisseure	
Problemstellung/Forschungsfrage	<p>Es soll analysiert werden, welche Erzähltechniken im zeitgenössischen, österreichischen Dokumentarfilm verwendet werden, wie sich diese auf die Bildungsqualität des Films auswirken und ob bzw. wie sie im Zusammenhang mit der nachfilmischen Realität (Besucherzahlen, Verwendung in Schulen, Rezeption, Kritik) des Films stehen. Dazu werden zwei österreichische Dokumentation aus einem filmwissenschaftlichen Standpunkt aus untersucht und zudem aus einer pädagogischen Perspektive beleuchtet. Im Vordergrund steht dabei die Frage, wie der Film narrativ vorgeht um die RezipientInnen bezüglich der Thematik zu sensibilisieren und eine Wissensvermittlung zu ermöglichen. In weiterer Folge, soll dabei auch kritisch hinterfragt werden, welche Einsatzmöglichkeiten sich für den Dokumentarfilm innerhalb der Medienerziehung ergeben.</p> <p>Daraus ergeben sich folgende Forschungsfragen:</p> <p>Welche Vermittlungsstrategien werden in den österreichischen Dokumentarfilmen „Holz Erde Fleisch“ und „Das Leben ist keine Generalprobe“ verwendet, um die entsprechenden Inhalten den RezipientInnen näher zu bringen.</p> <p>Welche Rolle spielt der didaktische Aufbau eines Dokumentarfilms hinsichtlich seiner Bildungsqualität.</p>	

	Gibt es eine Korrelation zwischen narrative Erzählsstrategien und der nachfilmischen Realität (im Sinne von Besucherzahlen, Rezeption, Kritik, Verwendung in Schulen).
Aufbau und Gliederung	1. Einleitung 1.1 Kontext 1.2 Fragestellung 1.3 Vorgehensweise 1.4 Methoden- & Quellenkritik 2. Der Dokumentarfilm 2.1 Definition 2.2 Der kinematographische Code 2.3 Erzähltechniken 2.4 Zwischenfazit 3. Dokumentarisches Bildungsfernsehen 3.1 Definition 3.2 Bildungsqualität audiovisueller Medien 3.3 Wissensvermittlung durch Filme 3.4 Zwischenfazit 4. Empirischer Teil 4.1. Operationalisierung & Methode 4.2. Untersuchungsinstrument & -design 4.3. Datenerhebung 4.4 Datenauswertung 4.5 Ergebnisse 5. Fazit 6. Quellenverzeichnis 7. Anhang
Methodenwahl	Zur Beantwortung der oben genannten Fragen soll die Auseinandersetzung mit Theorien und Definitionen des Dokumentarfilms als theoretische Grundlage dienen. Um die spezifischen Vermittlungsstrategien der ausgewählten Dokumentationen ersichtlich zu machen, wird eine qualitative Filmanalyse nach Lothar Mikos durchgeführt. Im Vordergrund stehen dabei Erzähltechniken wie Zeit, Modus und Stimme, sowie der didaktische Aufbau.
Literaturhinweise	Borstnar, N., Pabst, E., Wulff, J.H. (2008). Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, 2. Aufl., Konstanz: UVK- Verlag Binter, J. T., S. (2009). We shoot the world. Österreichische Dokumentarfilmer und die Globalisierung. Wien: LIT- Verlag Eco, U. (1972). Einführung in die Semiotik. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co. Verlags- KG Faulstich, W. (2008). Grundkurs Filmanalyse, 2 Aufl., Stuttgart: UTB- Verlag

	<p>Hickethier, K. (2001). Film- und Fernsehanalyse, 3., überab., Aufl., Stuttgart (u. a.): Metzler- V erlag</p> <p>Hohenberger, E. (2006). Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: Vorwerk 8- Verlag</p> <p>Jost, F. (1986). Der Dokumentarfilm: Narratologische Ansätze, In: Hohenberger, E. (2006): Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: Vorwerk 8- Verlag, 195-209</p> <p>Schnell, M. (2002). Bildungsfernsehen. Entwicklung und Gestaltung audiovisueller Lernangebote, Wiesbaden: Deutscher-Universitätsverlag</p> <p>Scholpp, H., R.(2004). Das Sehen als Medium menschlicher Bildungsprozesse. Eine Untersuchung zu pädagogischen, didaktischen und therapeutischen Dimensionen des Sehens mit Schwerpunkt im elementaren Bildungsbereich. München: Herbert Utz- Verlag</p> <p>Süss, D., Lampert, C., Wijnen, C. (2013). Medienpädagogik. Ein Studienbuch zur Einführung. Wiesbaden: Springer Fachmedien</p>
Bei Firmenarbeiten:	
Firmenzustimmung liegt vor	<input type="checkbox"/> ja <input type="checkbox"/> nein
Allfälliges	

Bitte löschen Sie die grauen Erklärungen vor Abgabe des Exposés aus den Feldern und achten Sie darauf, dass Ihr Text in schwarzer Schrift erscheint.

Genehmigt durch die Studiengangsleitung