



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der zeitgenössische österreichische Dokumentarfilm
und seine Einsatzmöglichkeiten innerhalb der
Medienerziehung“

Verfasserin

Mag. Bernadette Mader

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater- Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ. Prof. Dr. Christian Schulte

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei meinem Betreuer Herrn Univ. Prof. Dr. Christian Schulte für die kompetente und verständnisvolle Betreuung dieser Diplomarbeit bedanken.

Ich möchte diese Danksagung nutzen, um mich bei einem ganz besonderen Menschen für seine Fürsorglichkeit und Unterstützung während meines gesamten Studiums zu bedanken. Hubert Mader, nicht nur ein großartiger Opa sondern auch ein ganz besonderer Freund, hat mich immer wieder motiviert, mein Studium zu beenden. Leider konnte er diese Diplomarbeit nicht mehr lesen und aus diesem Grund möchte ich mich an dieser Stelle nochmals bei ihm für seine Liebe und Hilfsbereitschaft bedanken.

Du wirst immer in meinem Herzen bleiben!

1.	EINLEITUNG.....	7
1.1.	Motivation.....	9
1.2.	Gegenwärtige Relevanz des Dokumentarfilms.....	11
1.3.	Medienerziehung in Österreich	13
1.4.	Grundlage dieser Diplomarbeit	14
1.4.1.	Fragestellung.....	15
1.4.2.	Zielsetzung dieser Arbeit	15
1.5.	Kapitelübersicht.....	16
2.	FERNSEHEN UND BILDUNG	18
3.	DER DOKUMENTARFILM	20
3.1.	Begriffsklärung.....	21
3.2.	Faktitive Dokumentarfilmdefinitionen	21
3.3.	Fiktive Dokumentarfilmdefinitionen.....	22
3.4.	Die Dokumentarfilmtheorie.....	25
3.5.	Geschichtliche Entwicklung des Dokumentarfilms	26
3.6.	Bildungsvermittlung und Dokumentarfilm	27
3.7.	Unterscheidung Dokumentarfilm und Spielfilm	28
3.8.	Subjektive Dokumentation	30
3.8.1.	Hohenberger.....	31
3.8.2.	Chateau	32
3.8.3.	Kluge.....	32
3.9.	Der Dokumentarfilm und seine Zuschauer	33
3.9.1.	Das Kino und die Höhle.....	35
3.9.2.	Das Kino und der Traum.....	37
3.9.3.	Vertrag zwischen Publikum und Dokumentarfilm	38
4.	WAHRHEIT UND WIRKLICHKEIT.....	39
4.1.	Authentizität.....	40
4.1.1.	Authentisierungsstrategien.....	41
4.1.2.	Die Fotografie.....	41
4.2.	Montage.....	42
4.2.1.	Überblendung / Blende	44
4.2.2.	Einstellungsgrößen	45
4.2.3.	Standbild	45
4.2.4.	Zwischentitel	46
4.2.5.	Zeichen, Kodes, Text	46
4.2.6.	Bild und Ton.....	47
4.2.7.	Raum und Zeit	48
4.3.	Diskurs	49
5.	DOKUMENTARISCHES BILDUNGSFERNSEHEN	51
5.1.	Definition von Lernen	53
5.2.	Definition von Bildung	54
5.2.1.	Strukturelle Bildungstheorie.....	55
5.2.2.	Materiale Bildungstheorie.....	56
5.2.3.	Formale Bildungstheorie	56
5.2.4.	Bildungstheorie von Humboldt.....	57
5.2.5.	Bildungstheorie von Klafki.....	57
5.3.	Die Bildungsqualität des Films.....	58
5.4.	Psychologische Funktion von Erinnerungsbildern	58
5.5.	Wissensvermittlung im Dokumentarfilm.....	59
6.	DIE DOKUMENTARISCHE ETHIK.....	60
7.	DARWINS ALPTRAUM.....	62
7.1.	Hubert Sauper	63
7.2.	Die vorfilmische Realität.....	64

7.3.	<i>Die Realität Film</i>	65
7.4.	<i>Die filmische Realität</i>	66
7.4.1.	<i>Inhaltliche Erläuterung</i>	66
7.4.2.	<i>Die Authentisierungsstrategien</i>	68
7.4.3.	<i>Die Formulierende Interpretation</i>	70
7.4.3.1	<i>Die Vor-Ikonographische Ebene I</i>	71
7.4.3.2	<i>Die Ikonographische Ebene I</i>	71
7.4.3.3	<i>Die Vor-Ikonographische Ebene II</i>	72
7.4.3.4	<i>Die Ikonographische Ebene II</i>	72
7.4.4.	<i>Ethik</i>	73
7.5.	<i>Die nachfilmische Realität</i>	73
7.6.	<i>Die Wissensvermittlung</i>	75
8.	WE FEED THE WORLD	76
8.1.	<i>Erwin Wagenhofer</i>	76
8.2.	<i>Die vorfilmische Realität</i>	76
8.3.	<i>Die Realität Film</i>	77
8.4.	<i>Die filmische Realität</i>	79
8.4.1.	<i>Inhaltliche Erläuterung</i>	79
8.4.2.	<i>Die Authentisierungsstrategien</i>	80
8.4.3.	<i>Die Formulierende Interpretation</i>	82
8.4.3.1	<i>Die Vor-Ikonographische Ebene I</i>	82
8.4.3.2	<i>Die Ikonographische Ebene I</i>	82
8.4.3.3	<i>Die Vor-Ikonographische Ebene II</i>	83
8.4.3.4	<i>Die Ikonographische Ebene II</i>	83
8.4.4.	<i>Ethik</i>	83
8.5.	<i>Die nachfilmische Realität</i>	84
8.6.	<i>Die Wissensvermittlung</i>	84
9.	RESÜMEE	85
	LITERATURVERZEICHNIS	86
	INTERNETQUELLEN	91
	BILDMATERIAL	95
	ABSTRACT	96
	LEBENS LAUF	97

Bevor ich begann, mich mit dem Thema zu beschäftigen, schien alles klar: Die Fiktion gehört zum Spielfilm, der Geschichten erzählt, während der Dokumentarfilm in den Bereich der Nichtfiktion fiel.¹

¹ Zit. n. Tröhler, 2002, 9.

1. Einleitung

Der Dokumentarfilm arbeitet schon immer mit Illusionen, nur versteht er es, jene Spuren, die auf manipulatorische Eingriffe verweisen, gekonnt zu verwischen. Seine Aufgabe ist es ein Dokument zu sein, um zuverlässig, echt und glaubwürdig Sachverhalte dem wissbegierigen Publikum zu vermitteln.²

Diese Diplomarbeit über die Vermittlungsstrategien des österreichischen Dokumentarfilms basiert auf der Überlegung, dass dem Genre des Dokumentarfilms oftmals als Charaktereigenschaft die Abbildung von Realität angeheftet wird. Von dem Zeitpunkt an, als ich das erste Mal den Film von Robert Flaherty *Nanook Of The North* (1920/1921) gesehen habe, ging mir der Gedanke nicht mehr aus dem Kopf, warum der Dokumentarfilm dadurch gekennzeichnet sein sollte, dass er Wirklichkeit oder Realität dem Rezipienten näher bringt, wenn doch die Anfänge des Dokumentarfilms durch Filmschaffende gekennzeichnet sind, die als wahre Künstler im Bereich der Vortäuschung von Realität gelten. Der Film von Flaherty, der durch Inszenierung und narrative Elemente charakterisiert ist, beansprucht in keiner Weise, dass er Realität abbildet, da die Realität Film nicht mit der vorfilmischen Realität³ kongruent ist. Um eine Diplomarbeit über die Vermittlungsstrategien des Dokumentarfilms zu verfassen, habe ich zunächst versucht zu klären, weshalb diese Thematik als Forschungsdesiderat angesehen werden kann, obwohl es unzählige wissenschaftliche Publikation über das Dokumentarfilmgenre gibt. Nach einer langen Recherche bin ich zu dem Schluss gekommen, dass es zwar viele wissenschaftliche Berichte und Definitionsansätze über den dokumentarischen Film gibt, diese jedoch sehr different sind und es sehr schwierig erscheint, eine gültige Definition des Dokumentarfilms, falls es diese geben sollte, zu erhalten.

Die richtige Definition des Dokumentarfilms kann es nicht geben, da dieses Genre zu komplex ist und die Grenzen zwischen Fiktivem und Nichtfiktivem oder zwischen Spielfilm und Dokumentarfilm fließend sind. Aus diesem Grund werde ich zu Beginn dieser Arbeit unterschiedliche Definitionsansätze miteinander vergleichen, um den Kernelementen des Dokumentarfilmgenres auf den Grund gehen zu können. Basierend auf dieser Vorgehensweise steht in dieser Diplomarbeit nicht die Frage nach dem „Was“, sondern die

² Edthofer, zit. n. Jaksch, 2011, 28.

³ Die Bereiche Realität Film und vorfilmische Realität beziehen sich auf die unterschiedlichen Ebenen von Realität nach Hohenberger. Im Laufe dieser Arbeit wird noch genauer auf diese unterschiedlichen Realitätsebenen eingegangen.

Frage nach dem „Wie“ im Vordergrund. Die filmische Analyse fokussiert deshalb die ästhetischen, inszenierten und narrativen Elemente der ausgewählten Dokumentarfilme und nicht die faktitiven Elemente der Filme. Diese Überlegung gründet in der Überzeugung, dass beim Einsatz von Dokumentarfilmen im schulischen Diskurs den Schülern Rezeptionsmodi zu Verfügung gestellt werden müssen, die ihre Wahrnehmung dahingehend schärfen, dass fiktive Elemente erkannt und Darstellungen von scheinbaren Wirklichkeiten kritisch hinterfragt werden. Es erscheint unmöglich filmisch dargestellte Fakten und Daten auf ihre Richtigkeit zu überprüfen, da viele Dokumentarfilme sich mit Inhalten beschäftigen, die keiner korrekten Nachprüfung unterzogen werden können. Doch dieses Anliegen steht nicht im Zentrum der filmischen Analysen von Dokumentarfilmen in dieser Diplomarbeit, da die Forderung nach einer authentischen Abbildung von Wirklichkeit von vornherein nicht gestellt wird und somit auch nicht nachgeprüft werden muss.

In dieser wissenschaftlichen Publikation wird von einer strukturalen Bildungstheorie ausgegangen, die sehr gut im Bereich des Bildungsfilmes angewendet werden kann, da sich diese Bildungstheorie als eine Form komplexer, selbstreflexiver Lern- und Orientierungsprozesse versteht. Folglich lässt sich Bildung nicht als Ergebnis oder Zustand verstehen, sondern muss als ein Prozess aufgefasst werden, in dem vorhandene weltliche Strukturen und Muster durch komplexere Sichtweisen auf Welt und Selbst ersetzt werden.⁴ Daher kann diese Definition von Bildung auf den Bereich Bildungsfernsehen und somit auch auf den Bereich Dokumentarfilm angewendet werden.

Die filmische Analyse der Vermittlungsstrategien der Filme *We Feed The World* und *Darwins Nightmare* wird die Bereiche Beeinflussung, Intention des Regisseurs und Didaktik behandeln. Es wurden diese Filme ausgewählt, da sie geeignet erscheinen, die Begriffe Authentizität, Montage und Diskurs zu bearbeiten. Es handelt sich bei diesen drei Filmen um österreichische Dokumentarfilme, die in ihrer Aufbereitung und Machart sehr unterschiedlich sind. Ich habe den Film *Darwins Nightmare* von Sauper (2004) gewählt, um die faktitiven Unklarheiten und Kritiken aus dem wissenschaftlichen Diskurs in der nachfilmischen Realität besser anführen zu können. Auch der Bereich der Emotionalität kann sehr gut an diesem Filmbeispiel analysiert werden.

Der Film *We Feed The World* von Wagenhofer (2005) erweist sich im Bereich der Montage von Bildern als geeignet, Authentisierungsstrategien aufzeigen zu können.

Ich habe diese beiden Filme ausgewählt, da sie sich beide mit der Thematik von globalen Verflechtungen der Lebensmittelindustrie auseinandersetzen. Interessant ist, dass beide Filme

⁴ Vgl. Marotzki / Jörissen, 2008, 51.

einen ähnlichen inhaltlichen Korpus aufweisen, ihre filmischen Intentionen jedoch unterschiedlich sind und mit differenten filmischen Stilmitteln aufbereitet werden. Es scheint mir sehr wichtig bei den Rezipienten ein Bewusstsein zu schaffen, dass ausgehend von einer ähnlichen Problemstellung, die subjektiven Wirklichkeiten unterschiedlicher Regisseure keine Ähnlichkeit aufweisen müssen. Generell werden die Aspekte von Montage, Authentizität und Diskurs anhand der beiden Filme analysiert und dargestellt, wobei die einzelnen filmischen Bereiche eine unterschiedliche Gewichtung haben.

1.1. Motivation

Aufgrund meines Studiums der Theater- Film- und Medienwissenschaft als auch der Bildungswissenschaft habe ich mir immer öfter überlegt, wie ein Film, speziell ein Lehr- oder Bildungsfilm, der im schulischen als auch im außerschulischen Kontext als Lernunterstützung für Schüler zum Tragen kommt, didaktisch aufbereitet sein muss, damit er effektiv den Lernvorgang unterstützen kann. Im Laufe meiner geisteswissenschaftlichen Studien bin ich auf den Beitrag von Scholpp (2004) gestoßen, der besagt, dass ein Wandel der Sehgewohnheiten stattgefunden hat. Er beschreibt, dass das Bild als Träger von Information älter als die Schrift ist.⁵

Ausgehend von dieser Annahme lässt sich der Gedanke formulieren, dass das Bild als Lernmedium vor der Schrift, somit vor den Lehrbüchern eingesetzt worden ist. In einem Beitrag aus dem Jahrbuch der Medienpädagogik von 2010 wird der Gedanke aufgegriffen, dass hinsichtlich der Reflexion auf Wissenslagerungen der Bereich der Dokumentarfilme von besonderer Relevanz ist, da der Einsatz von dokumentarischen Filmbeispielen im materialen als auch formalen Bildungsbereich hilfreich sein kann, wenn materiale Lerninhalte den Rezipienten näher gebracht werden sollen. In diesem Beitrag wird auch beschrieben, dass im Gegensatz zum Spielfilm der Dokumentarfilm Aussagen über Aspekte der Wirklichkeit trifft und somit Wissen über Aspekte der Wirklichkeit präsentiert.⁶

Aufgrund meines Studiums der Filmwissenschaft habe ich begonnen, mich genauer mit den Aspekten von Wirklichkeit, Realität und Wahrheit im Dokumentarfilm auseinanderzusetzen. Ausgehend von dieser Motivation hat sich die Idee heraus kristallisiert, eine Diplomarbeit über die Vermittlungsstrategien des österreichischen Dokumentarfilms zu verfassen. Zu Beginn der Recherche habe ich mir Gedanken über die unterschiedlichen Verwendungen der Begriffe „Wahrheit“ und „Wirklichkeit“ gemacht. Ich gehe konform mit der Ansicht von

⁵ Vgl. Scholpp, 2004, 23.

⁶ Vgl. Herzig (u.a.), 2010, 30.

Eisenstein, dass im Vordergrund einer filmisch-analytischen Untersuchung der Fokus auf den Bereich der Wahrheit gerichtet werden muss, da die Wirklichkeit, auch bei dokumentarischen Filmen, nicht dargestellt werden kann.

Für mich ist es ziemlich egal, mit welchen Mitteln ein Film arbeitet, ob er ein Schauspiel film ist mit inszenierten Bildern oder ein Dokumentarfilm. In einem guten Film geht es um die Wahrheit, nicht um die Wirklichkeit.⁷

Aus diesem Grund ist ein Teil dieser Arbeit, die Begriffe Wahrheit, Wirklichkeit, Realität, Authentizität und Montage sowie die Macht des Diskurses bezogen auf den Dokumentarfilm und speziell auf den zeitgenössischen österreichischen Dokumentarfilm abzuhandeln. Die Legitimation einer Verbindung von Dokumentarfilm und Bildung liegt in der Annahme, dass Filme die Lebens- und Erfahrungswelt der Menschen im 21. Jahrhundert beeinflussen.

Medien bestimmen unsere alltägliche Erfahrungswelt und die Reichweite unserer Kommunikation, sie beeinflussen was wir wissen, wie wir wissen und worüber wir reden.⁸

Im Folgenden beschreibt Pietraß, dass sich mediale Bildung von individuell lebensweltlicher Bildung unterscheidet.

Sie [mediale Bildung] entsteht durch die Beschreibung der Erfahrung anderer Menschen und dem Rezipienten unzugänglicher Lebens- und Wissensbereiche und wird solange mediengeprägt sein, bis andere Wissensquellen genutzt werden oder eigene Erfahrungen dieses Wissen verändern.⁹

Gerade dieser Aspekt ist im Hinblick auf den Dokumentarfilm interessant, da bei der Verwendung von Dokumentarfilmen mit dem Ziel, den Schülern andere Kulturräume oder historische Ereignisse sowie unterschiedliche Perspektiven näher bringen zu können, die Gefahr der Beeinflussung durch die Wertvorstellungen und Meinungen des Regisseurs besteht. Alexander Kluge formuliert in Bezug auf den Bereich der Subjektivität und Selektivität im Dokumentarfilm, dass im Film einzelne Ereignisse gefilmt werden und

⁷ Zit. n. Eisenstein, 1925.

⁸ Zit. n. Pietraß, 2006, 7.

⁹ Zit. n. Ebd.

aufgrund von Montage wieder zusammengesetzt werden, um einen Tatsachenzusammenhang herstellen zu können.

Er photographiert [sic!] einzelne Tatsachen und montiert daraus nach drei z.T. gegeneinander laufenden Schematismen einen Tatsachenzusammenhang. Alle übrigen möglichen Tatsachen und Tatsachenzusammenhänge werden ausgegrenzt.¹⁰

Des Weiteren werden in dieser Diplomarbeit die Filmemacher der beiden zu analysierenden Filme oft zitiert werden, um deren subjektive Ansichten diskutieren zu können. Wagenhofer, der Regisseur von *We Feed The World*, beschreibt eindrücklich, dass es nicht als Ziel eines Dokumentarfilmregisseurs anzusehen ist, Wahrheit zu transportieren.

Da halte ich es mit Heinz von Förster, der gesagt hat ‚Die Wahrheit ist die Erfindung eines Lügners‘. Was die Wahrheit genau ist, weiß ich nicht. Wenn es sechs Milliarden Menschen gibt, dann gibt es sechs Milliarden Wahrheiten. Jeder hat seine subjektive Sicht, und das finde ich auch super. Ich bin ein Fan vom Subjektiven, ich bin ein Fan vom Authentischen - egal in welchem Bereich und in welcher Form.¹¹

1.2. Gegenwärtige Relevanz des Dokumentarfilms

[...] eine Mixtur aus Langeweile, mitleidiger Larmoyanz, Schulmeisterei und Scheinheiligkeit, bei der der Zuschauer aus Notwehr zur Fernbedingung greift.¹²

Dieses Zitat aus dem Jahr 1986 zeigt eindrücklich, in welcher Krise sich der Dokumentarfilm in dieser Zeit befunden hat. Wenn man empirische Studien, Statistiken bezüglich Besucherzahlen und internationalen Preisverleihungen im 21. Jahrhundert untersucht, erkennt man, dass der Dokumentarfilm gegenwärtig einen sehr großen populären Aufschwung verzeichnen kann. Filme wie *Darwins Nightmare* (2004), *Bowling For Columbine* (2002), *Fahrenheit 9/11* (2004) weisen einen hohen Bekanntheitsgrad auf. Ein kurzer Blick in die Aufzeichnungen der Statistik Austria zeigt, dass im Jahr 2008 der Dokumentarfilm *Let's Make Money* im Ranking um die meisten Kinobesucher im österreichischen Raum an zweiter Stelle steht. Der Film ordnet sich mit 166. 826 Besuchern hinter der Komödie *Echte Wiener* -

¹⁰ Zit. n. Kluge, 1975, 203.

¹¹ Zit. n. Wagenhofer, Interview, 2005.

¹² Zimmermann, 2006, zit. n. Jaksch, 2011, 25.

die *Sackbauer Saga* ein. Eine prozentuale Untersuchung hat ergeben, dass der Dokumentarfilm mit 28 Prozent an zweiter Stelle steht. Vor dem Dokumentarfilm, ist das Genre Drama mit 36 Prozent anzuführen. Danach reiht sich dicht hinter dem Dokumentarfilm, das Genre Komödie mit 16 Prozent und der Horrorfilm, der Thriller und der Abenteuerfilm, die Satire und die Opernverfilmung mit jeweils 4 Prozent ein.¹³ Des Weiteren ist der Film *We Feed The World* im Ranking um die erfolgreichsten Filme in Österreich im Jahr 2005 auf Platz eins.¹⁴ Auch wenn die angeführten Statistiken aufzeigen, dass die Popularität des Dokumentarfilmgenres stetig wächst, muss man sich Gedanken darüber machen, weshalb der Dokumentarfilm erst in den letzten Jahren beim Publikum so beliebt geworden ist und auch gegenwärtig nur vereinzelte Dokumentarfilme einen wirklich großen Bekanntheitsgrad erreichen. Ausgehend von der Annahme, dass das Medium Film seine Beliebtheit aufgrund seiner hohen Emotionalität beim Rezipienten gewonnen hat, lässt sich die Überlegung formulieren, weshalb der Dokumentarfilm nicht viel beliebter beim Publikum ist als der Spielfilm. Schließlich müssten doch authentisch erscheinende Bilder viel mehr Emotionen beim Publikum erwecken, als bewusst fiktiv dargestellte Ereignisse.

Gynn versucht eine Antwort auf diese Frage zu geben indem er meint, dass der Dokumentarfilm Unlust beim Publikum produziert und somit die affektive Anteilnahme von Seiten des Rezipienten nur sehr gering sein kann.¹⁵ Des Weiteren beschreibt Gynn, dass der Dokumentarfilm vom Publikum ein höheres Maß an Aufmerksamkeit verlangt und somit die Forderung nach Entspannung beim Rezipieren nicht vorhanden ist. Außerdem fehle dem Dokumentarfilm die Möglichkeit der Illusionsdarstellung, wie sie im Spielfilm vorhanden ist.¹⁶ Für die filmische Analyse dieser Diplomarbeit habe ich zwei Filme gewählt, die aufgrund ihrer Thematik, ihres Bekanntheitsgrades und ihrer Darstellung im schulischen Diskurs gut verwendet werden können, um den Schülern den Umgang mit dokumentarischem Filmmaterial näher zu bringen. Ich habe mich absichtlich nicht mit sogenannten Bildungsfilmen¹⁷, die vom Bundesministerium speziell für den Schulunterricht hergestellt werden, beschäftigt, da ich die Bildungsqualitäten, die Gefahren und Möglichen des Dokumentarfilms, der nicht nur für den pädagogischen Bereich angefertigt wird, darstellen möchte.

¹³ Vgl. Statistik Austria Dokumentarfilm. Meistbesuchte Filme.

¹⁴ Vgl. Österreichisches Filminstitut, 2011.

¹⁵ Vgl. Gynn, 2006, 245.

¹⁶ Vgl. Ebd., 249ff.

¹⁷ Vgl. Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur, 2010.

1.3. Medienerziehung in Österreich

Die Relevanz, die Vermittlungsstrategien des österreichischen Dokumentarfilms im 21. Jahrhundert zu diskutieren, basiert auf der Überlegung, dass der Einsatz von filmischen Hilfsmitteln im schulischen Diskurs voranschreitet und sogar vom Bundesministerium für Unterricht Kunst und Kultur explizit im Grundsatzerlass Erwähnung findet. Im Zentrum dieses Grunderlasses steht die Forderung an die Lehrer, den Schülern eine kritische Haltung, gegenüber Medien zu vermitteln.

[...] angesichts der Herausforderungen durch die elektronischen Medien die Schule sich verstärkt den Auftrag stellen muss, an der Heranbildung kommunikationsfähiger und urteilsfähiger Menschen mitzuwirken, die Kreativität und die Freude an eigener Schöpfung anzuregen und sich im Sinne des Unterrichtsprinzips einer Medienerziehung um eine Förderung des einzelnen in der Gesellschaft und sich um dessen konstruktiv-kritischen Haltung gegenüber vermittelten Erfahrungen bemühen muss.¹⁸

Die Forderung nach einer medienkritischen Rezeptionshaltung von Seiten der Schüler verlangt jedoch gleichzeitig, dass Dokumentarfilme im Schulunterricht nicht ausschließlich inhaltlich diskutiert und analysiert werden sollten, sondern dass die Frage nach den Vermittlungsstrategien und Authentisierungsstrategien im Vordergrund der filmischen Rezeption stehen sollte, um vorgetäuschte Realitäten erkennen und um inhaltliche Elemente immer kritisch reflektieren und untersuchen zu können. Der Einsatz von Dokumentarfilmen in Schulen vernachlässigt meistens die filmischen Diskursstrategien und eine gesonderte Schulung im Rezipieren von Dokumentarfilmen steht oftmals auch nicht auf dem Lehrplan¹⁹. Aus diesem Grund stellt diese Diplomarbeit die Forderung nach einem Umdenken im Einsatz von dokumentarischem Filmmaterial im Schulunterricht. Es muss ein Paradigmenwechsel stattfinden, sodass der Einsatz von Dokumentarfilmen auf einer Erweiterung der Rezeptionsmodi der Schüler basiert und dass die Inhalte zwar diskutiert werden können, aber nicht mehr im Zentrum der Analyse stehen.

Sehr aussagekräftig finde ich diesbezüglich das Zitat von Godard.

¹⁸ Zit. n. Ebd., 1.

¹⁹ Vgl. Binter, J. T. S., 2009, 17.

La photographie, c'est la vérité et le cinéma, c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde.²⁰

Ich habe dieses Zitat gewählt, um es als kritischen Anstoß in Bezug auf den Begriff Wahrheit verwenden zu können. Die Frage nach der Wahrheit im Film muss immer mit einem kritischen Blick auf die subjektive Beeinflussung durch den Filmschaffenden beantwortet werden. Grundsätzlich ist zu sagen, dass in dieser Diplomarbeit von der Annahme ausgegangen wird, dass der Dokumentarfilm als die

kreative Behandlung, der kreative Umgang mit der aktuellen Wirklichkeit [...] ²¹

angesehen werden kann und ein Definitionsversuch des Begriffs Dokumentarfilm, basierend auf der Annahme einer authentischen Abbildung von Wirklichkeit, viele weitere Fragestellungen, Untersuchungen und Probleme mit sich bringen kann und somit nicht unreflektiert übernommen werden sollte. Es soll ein Umdenken dahingehend stattfinden, dass man sich als Pädagoge mehr Gedanken über die Auswirkungen von Dokumentarfilmen im schulischen Setting macht. Aus diesem Grund ist es wichtig, zu Beginn dieser Arbeit die Bereiche der Realität und der Fiktion zu fokussieren.

1.4. Grundlage dieser Diplomarbeit

Das theoretische Grundgerüst dieser Diplomarbeit sind wissenschaftliche Publikationen im Bereich der Film- und Bildungswissenschaft. Insbesondere ist das Buch von Eva Hohenberger *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* hervorzuheben, da gerade der Bereich der Dokumentarfilmtheorie viele Bezüge zu dieser Publikation herstellt. Es handelt sich bei dieser Diplomarbeit um Literatur- und Filmrecherchen und es wurden keine qualitativen oder quantitativen Auswertungsmethoden herangezogen, aufgrund der Annahme, dass eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem bereits vorhandenen Literaturpool die zu behandelnde Thematik ausreichend darstellen kann und dass aufgrund der Filmanalyse eigene Rückschlüsse und Verknüpfungen aufgezeigt und diskutiert werden können, sodass Auswertungsverfahren im qualitativen oder quantitativen Bereich nicht notwendig gewesen wären, um die wissenschaftliche Fragestellung beantworten zu können. Des Weiteren wurden zwei Filme ausgewählt, die zu dem Genre Dokumentarfilm zu zählen sind. Diese Filme

²⁰ Godard, 1960, zit. n. Mecke, 2003, 273.

²¹ Zit. n. Hohenberger, 2006, 14.

werden von einem filmwissenschaftlichen Standpunkt aus analysiert und aus einer pädagogischen Perspektive auf ihre Bildungsqualitäten untersucht. Bei den Filmen stand die Überlegung einer inhaltlich ähnlichen Thematik im Vordergrund. Die beiden Filme *We Feed The World* und *Darwins Alptraum* sind gekennzeichnet durch ihre politische Färbung und ihren aufklärerischen Charakter in Bezug auf das Thema Globalisierung.

1.4.1. Fragestellung

Diese Diplomarbeit basiert auf der wissenschaftlichen Fragestellung „Welche Vermittlungsstrategien gibt es im zeitgenössischen österreichischen Dokumentarfilm?“ Es handelt sich bei dieser Arbeit um eine wissenschaftliche Arbeit, die ausschließlich auf Literatur und Filmmaterial basiert.

1.4.2. Zielsetzung dieser Arbeit

Ziel dieser Arbeit ist es einen Einblick zu bekommen, welche Vermittlungsstrategien im Dokumentarfilm, speziell in den von mir ausgewählten Filmen, eingesetzt werden. Es sollen des Weiteren Möglichkeiten und Chancen als auch Gefahren des Dokumentarfilms für den Rezipienten aufgezeigt werden. Im Vordergrund steht eine Sensibilisierung bezüglich der Thematik Dokumentarfilm und Wissensvermittlung. Im Folgenden nimmt der Bereich der Authentisierungsstrategien einen großen Stellenwert ein. Es geht in den Filmanalysen nicht darum, den Film inhaltlich auf seine Richtigkeit zu überprüfen. Der Fokus der Filmanalysen liegt auf den ästhetischen Mitteln, die bei der Dokumentarfilmproduktion verwendet wurden, und aufgrund dieser Montagetechniken wird in den folgenden Kapiteln diskutiert, welche Auswirkungen diese Mechanismen auf die Vermittlungsstrategien der Filme haben. Somit nimmt die filmische Analyse der ausgewählten Filme einen wichtigen Platz ein. Aus diesem Grund ist die Aussage von Hohenberger, dass einerseits die Abbildung von Wahrheit im Dokumentarfilm zwar vorausgesetzt wird, aber andererseits eine Unterscheidung zwischen fiktiven und faktitiven Elementen nicht gewährleistet werden kann²², während der Filmanalysen immer präsent gewesen.

²² Vgl. Hohenberger, 2006, 22.

1.5. Kapitelübersicht

Das Kapitel II *Fernsehen und Bildung* beschäftigt sich mit Überlegungen bezüglich der Entwicklung des Tonfilms und dessen positiver Einfluss aus bildungswissenschaftlicher Perspektive auf den Dokumentarfilm. Des Weiteren wird aufgezeigt, wie Filme rezipiert werden müssen, damit ein positiver Lerneffekt entstehen kann. Das Kapitel III *der Dokumentarfilm* beschäftigt sich mit Überlegungen bezüglich einer Trennung zwischen Fiktion und Nicht-Fiktionalem. Es werden unterschiedliche Thesen dargestellt, die den Dokumentarfilm entweder dem Bereich des Spielfilms oder dem des dokumentarischen Genres zuordnen. Des Weiteren wird eine Unterteilung in fiktive und faktitive Dokumentarfilmdefinitionen unternommen, um eine Einteilung zwischen den unterschiedlichen Meinungsansätzen treffen zu können. Es wurden die Begriffe Faktizität und Fiktivität gewählt, um die zuvor unternommene Aufgliederung des Begriffs Dokumentarfilm in den Begriff Film, also den fiktiven Bereich, und das Wort Dokument, also den faktitiven Bereich, beibehalten zu können. In einem nächsten Schritt wird genauer auf die Dokumentarfilmtheorie eingegangen. In der definitorischen Auseinandersetzung mit dem dokumentarischen Begriff wird auf Nichols Bezug genommen. Es wird dargestellt was eine Dokumentarfilmtheorie beinhalten muss. In Folge wird genauer auf die Geschichte dieses Genres eingegangen. Wichtige geschichtliche Epochen werden hervorgehoben und periodisch dargestellt. Im Vordergrund stehen Überlegungen zu den technischen Innovationen, die dafür verantwortlich sind, dass der Dokumentarfilm immer leichter authentisches Material aus der Umwelt verarbeiten konnte. Des Weiteren wird eine Verbindung zwischen Bildungsvermittlung und dem Dokumentarfilm aufgezeigt. Es werden filmwissenschaftliche Experten angeführt, die dem Dokumentarfilm pädagogische Qualitäten zuschreiben. Im darauffolgenden Unterkapitel wird eine Unterscheidung zwischen den Genreformen Spiel- und Dokumentarfilm getroffen. Das Kapitel über subjektive Dokumentation stellt die Ansichten von Hohenberger, Chateau und Kluge einander gegenüber und versucht aufzuzeigen, dass der Bereich der Subjektivität nicht von dem Bereich des Dokumentarfilms zu trennen ist. Es werden die unterschiedlichen Realitätsebenen von Hohenberger, die unterschiedlichen Formen von Welt bei Chateau und die drei filmischen Köpfe von Kluge dargestellt. Das Unterkapitel über den Dokumentarfilm und seine Zuschauer basiert auf einem Vergleich zwischen dem Traumzustand, dem Höhlengleichnis und der Rezeptionsverhältnisse im Kino. Das Kapitel über den Vertrag zwischen Publikum und Dokumentarfilm hebt vor allem den Bereich der Glaubwürdigkeit hervor und es wird aufgezeigt, welche Umstände die

Glaubwürdigkeit des Films beim Zuschauer positiv beeinflussen. Das Kapitel III beschäftigt sich mit den Begriffen Wahrheit und Wirklichkeit. Im Vordergrund steht die Authentizität, bezogen auf die Authentisierungsstrategien im Film und die Montage. Das Unterkapitel über die Fotografie versucht eine Verbindung herzustellen zwischen dem geschichtlichen Wandel der fotografischen Vorstellungen der Menschen mit den Bereichen „Authentizität“ und „Realität“. Der Bereich der Montage hebt jene Techniken hervor, die auch in der Filmanalyse Verwendung finden. Der Bereich des Diskurses wurde gesondert hervorgehoben, da der Umgang mit Interviewprotokollen für den ethischen als auch dokumentarischen Bereich von großer Wichtigkeit ist. Das Kapitel V beschäftigt sich mit dem Bereich des dokumentarischen Bildungsfernsehens. Im Vordergrund stehen Erläuterungen zu den materialen als auch formalen Bildungsstrukturen. Es werden Bildungswissenschaftler angeführt, die aufgrund ihrer Ideen bezüglich des Bildungsprozesses eine Verbindung zwischen dem Film und dem Bereich der Bildung herstellen. Am Ende dieses Kapitels werden die unterschiedlichen Arten der filmwissenschaftlichen Wissensvermittlung angeführt. Das Kapitel VI über die dokumentarische Ethik beschreibt den Umgang der Regisseure mit den Menschen, die als Protagonisten im Dokumentarfilm gezeigt werden. Zielsetzung dieses Kapitels ist ein ethisches Umdenken dahin gehend zu erreichen, dass die Personen, die Protagonisten nicht zu Gunsten des filmischen Erfolgs ausgenutzt werden sollten. Die Kapitel VII und VIII beschäftigen sich mit der Filmanalyse der beiden Dokumentarfilme. Es wurden zwei österreichische Dokumentarfilme mit einer ähnlichen Thematik gewählt, um die beiden Filme besser miteinander vergleichen zu können. Beide Filmanalysen bauen auf den Realitätsebenen von Hohenberger auf. Es wird zwischen einer vorfilmischen Realität, einer Realität Film, einer Filmischen Realität und einer Nachfilmischen Realität unterschieden. Der Fokus richtet sich bei der Filmanalyse auf den Bereich der Filmmontage. Der Bereich der Bildbeschreibung wird durch die Methode der formulierenden Interpretation angeschnitten. Das Kapitel VII beschäftigt sich mit dem Film *Darwins Alptraum* und das Kapitel VIII beschäftigt sich mit dem Film *We Feed The World*. Das abschließende Kapitel beschreibt die durch den Forschungsprozess gewonnenen Erkenntnisse.

2. Fernsehen und Bildung

Zum ersten Mal in der Geschichte der Bildung und Erziehung wird die Relation zwischen der Zeit, die für das Lernen aufgebracht wird und dem Umfang des Gelernten zeigen, dass aufgrund der unglaublich hohen Lichtgeschwindigkeit von jedem einzelnen in einer beliebigen Zeitspanne erheblich mehr gelernt werden kann.²³

Den Inhalt dieses Zitates von Gattegno finde ich einerseits pädagogisch sehr wertvoll, da es die Effizienz des Mediums Fernsehen und Film im Bildungsbereich beschreibt, andererseits äußerst bedenklich und nur in Verbindung mit einer ausgiebigen kritischen Diskussion für den wissenschaftlichen Diskurs brauchbar. Zum einen möchte ich anmerken, dass die unreflektierte filmische Rezeption nicht gleichzeitig den Lernprozess positiv beeinflussen muss. Dokumentarfilme müssen mit einer hohen Konzentration betrachtet werden und verlangen vom Zuschauer eine ausgiebige Nachbearbeitung der bislang unbekannten Inhalte. Ohne diese intensive Auseinandersetzung scheint ein Lernprozess nicht angeregt zu werden. Und zum anderen ist zu sagen, dass die Gefahr beim Konsumieren eines Dokumentarfilms darin besteht, dass die angegebenen Fakten meistens sehr schwer nachprüfbar sind und somit könnte es passieren, dass der Rezipient die Fakten und Informationen übernimmt und zu seinem Wissenspool hinzufügt, ohne sich über Ungereimtheiten oder fiktive Elemente des gerade Rezipierten Gedanken zu machen. In dieser Diplomarbeit steht nicht die Nachprüfung der inhaltlichen Elemente der ausgewählten Filme im Zentrum, sondern die Schärfung der Sinne dahingehend, dass Filme in Bezug auf ihre Darstellungs- und Authentisierungsstrategien kritisch rezipiert werden müssen. Somit muss man sich als Lehrperson Gedanken darüber machen, wie man den Schülern den Umgang mit diesem Medium nahe bringen könnte. Gerade im Bereich des Dokumentarfilms sollte man die Aussage von Ring (1994) nicht vergessen, dass das Fernsehen Menschen sowohl im gesellschaftlichen und im politischen Denken und im Handlungsbereich beeinflussen kann.

[...] Fernsehen prägt Meinungen, gesellschaftliches Denken und Handeln und hat unmittelbaren Einfluss auf die politische Wissensbildung.²⁴

Dieses Zitat beschreibt eindrücklich, welches machtvolle Werkzeug, die Menschheit aufgrund der Erfindung der bewegten Bilder in die Hände gelegt bekommen hat und aus diesem Grund

²³ Gattegno, 1975 zit. n. Vetter, 2009, 14.

²⁴ Ring, 1994, zit. n. Vetter 2009, 3.

sind Gedanken bezüglich der korrekten Rezeptionsmodi dieses Werkzeugs von höchster Relevanz. Geschichtlich betrachtet steht außer Zweifel, dass die Entwicklung des Tonfilms für den Bildungsbereich von großer Wichtigkeit gewesen ist. In den folgenden Kapiteln wird genauer darauf eingegangen, wie sich der Tonfilm entwickelt hat und welche Bedeutung diese Entwicklung für die Geschichte des Dokumentarfilms im bildungswissenschaftlichen Diskurs hatte. Gattegno beschreibt eindrücklich, welche Vorzüge der Ton im Film mit sich bringt, und er geht bei dieser Darstellung auch gleichzeitig auf den Bildungseffekt ein, der durch den Ton im Film günstig beeinflusst wurde.

Der Radioteil des Fernsehgerätes hat eine Eigenschaft, die der optische Teil des Gerätes nicht aufweisen kann, er kann Zuschauer erreichen und auf sie Einfluss nehmen, die das optische Bild gar nicht sehen könnte. Der Schall umgeht Hindernisse, die für Lichtstrahlen unüberwindbar sind. Daher können wir durch den Ton des Fernsehgerätes die Aufmerksamkeit erreichen, die allein durch das Bild, wie schön und sehenswert es auch immer sein mag, nicht hätte erlangt werden können.²⁵

²⁵ Gattegno, 1975, zit. n. Vetter, 2009, 5.

3. Der Dokumentarfilm

Ich glaube aber, dass die meisten Menschen leider unter ‚Wahrheit‘ das verstehen, was in Wirklichkeit ihr Fantasiebild von ‚der Wahrheit‘ ist.²⁶

Dieses Kapitel versucht zu klären, was Dokumentarfilme eigentlich sind. Es werden die Bausteine, die einen Dokumentarfilm auszeichnen, in ihren Ansätzen diskutiert. Von einer sehr eingeschränkten und unreflektierten Perspektive aus erscheint es eindeutig, dass Dokumentarfilme im Vergleich zu Spielfilmen nicht- fiktional sind, sie erzählen keine Geschichten und sie sind objektiv. Es handelt sich also um Filme, die die Wirklichkeit abbilden. Im Mittelpunkt stehen reale Personen aus dem Alltag und Orte und Situation der Filmischen Realität sind kongruent mit der vorfilmischen Realität. Im Bereich der Stilmittel dominieren Interviews oder autoritäre Kommentare.²⁷

Doch wenn man sich mit dem Wesen des Dokumentarfilms genauer auseinandersetzt erkennt man sehr schnell, dass diese bisher angeführten Charaktereigenschaften höchstens einen kleinen Bereich davon beschreiben können, was das Genre Dokumentarfilm ausmacht. Das Wesen des Dokumentarfilms lässt sich aber mit solch einer verkürzten Definition nicht charakterisieren. Ausgehend von Jost lassen sich vier unterschiedliche Thesen zu dem Dokumentarfilmgenre erstellen. Die erste These, die durch Menz stark vertreten wurde, ist, dass es keinen nicht-fiktionalen Film gibt. Die zweite These lautet, dass sich der Dokumentarfilm von der Fiktion unterscheidet, weil er teilweise eine Spur von Realität enthält. Die dritte These lautet, dass der Dokumentarfilm sich vom fiktiven Film abgrenzt weil er als Zielsetzung die Darstellung von Realität hat. Die letzte These lautet, dass der Dokumentarfilm immer auf der Seite der Fiktion ist, weil er nicht objektiv sein kann.²⁸

Verfolgt man die Aussagen von Gardies und Bessalel (1995), dann ist das Spezielle des Dokumentarfilms

[...] die Qualität seiner Referenten - diejenigen der realen Welt. Durch die Bewegung des Dargestellten, die den Objekten Körperlichkeit und Autonomie zuweist, sowie den Ton, der ihnen Substantialität verleiht, wird dieser Realitätseindruck im laufenden Bild noch verstärkt.²⁹

²⁶ O' Rourke, zit. n. Bayer, 2006, 59.

²⁷ Vgl. Kull, 2006, 14.

²⁸ Vgl. Jost, 1986, 195.

²⁹ Gardies/ Bessalel, 1995, zit. n. Binter, 2009, 22.

Minh-ha beschreibt, dass der Dokumentarfilm sein Material aus der Wirklichkeit bezieht und der Spielfilm erfundene Inhalte und Ereignisse wählt und produziert.³⁰

Die folgenden Unterkapitel sollen zeigen, dass sich im Laufe der Geschichte die Vorstellung über die Funktionen und Charakteristika eines Dokumentarfilms stark gewandelt haben.

3.1. Begriffsklärung

Das Wort „Dokumentarfilm“ setzt sich aus den Begriffen Dokument und Film zusammen. Wenn man sich die genauen Bedeutungen dieser beiden Begriffe ansieht erkennt man, dass diese komplett different sind. Es zeigt sich, dass in dem Wort Dokumentarfilm sowohl der Bereich der Täuschung als auch der Bereich der Glaubwürdigkeit enthalten ist.

Möglicherweise zeigt dieses Begriffsparadoxon den Ursprung der Komplexität einer Dokumentarfilmdefinition. Der Begriff des Dokuments kommt vom mittellateinischen „documentum“, was so viel bedeutet wie beweisende Urkunde, Belehrung, Erhellung von etwas. Im Vordergrund steht das Nomen Beweis.³¹ Der Begriff des Films ist durch Technik und Ästhetik gekennzeichnet. Der Film verwendet formale Mittel, um Spannung zu erzeugen.³² Es zeigt sich, dass eine Verbindung dieser beiden Begriffe keine konkrete Definition bezüglich des Wortes Dokumentarfilm zulässt.

3.2. Faktitive Dokumentarfilmdefinitionen

Das Hauptproblem einer konkreten Definition liegt in der Uneinigkeit der Theoretiker darüber, was das Wesen des Dokumentarfilms ausmacht. Die Diskussion reicht von Ansichten über eine reine Abbildung von Wirklichkeit ohne ästhetische Mittel bis hin zu Ansichten über eine Notwendigkeit von ästhetisch veränderten und montierten Bildern. Um einer möglichen Definition des dokumentarischen Genres ein Stück weit näher kommen zu können, möchte ich mich zunächst auf William Sloan beziehen und dessen möglichen Definitionsansatz diskutieren.

Der Begriff Dokumentarfilm bezieht sich im weitesten Sinn auf Filme, die wahr sind, die Realität zeigen und in erster Linie für nicht-kommerzielle Zwecke bestimmt sind.³³

³⁰ Vgl. Binter, 2009, 22.

³¹ Vgl. Bibliographisches Institut GmbH, 2011.

³² Vgl. Henning, 2005, 5.

³³ Sloan, 1971, zit. n. Nichols, 1976, 150.

Ich habe dieses Zitat gewählt, da Sloan den Begriff der Realität verwendet und nicht von Wirklichkeit in Zusammenhang mit dem Dokumentarfilmgenre spricht.

Diese Arbeit geht von der Annahme aus, dass der Dokumentarfilm ein Stück weit Realität abbildet, da Bilder gezeigt werden, die in der Realität anzutreffen sind.

Das Buch *Film verstehen* von James Monaco (1990) beschreibt den Dokumentarfilm als nicht-fiktionalen Film, der dafür verwendet wird Realitäten abzubilden. Louis Giannetti merkt an, dass der Dokumentarfilm dadurch gekennzeichnet ist, dass er keine Geschichten erzählt. Wilhelm Roth charakterisiert das Wesen des Dokumentarfilms aufgrund der Abbildung von Ereignissen, die auch ohne Anwesenheit der Kamera stattgefunden hätten.³⁴

Diese Definitionen verweisen auf einen starken Realitätsbezug im dokumentarischen Genre. An dieser Stelle möchte ich erwähnen, dass die dargestellten Definitionen nicht den Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Es wurden nur jene Definitionen ausgewählt, welche eine Verbindung zwischen dem Dokumentarfilm und der Realität herstellen.

3.3. Fiktive Dokumentarfilmdefinitionen

Mitte der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts kam es erstmals zu einer Trennung zwischen Dokumentarfilm und Fiktionsfilm. Als Vater des Dokumentarfilms gilt Robert Flaherty (1884-1959). Er drehte den ersten Film *Nanook of the North*, der mit dokumentarischem Filmmaterial arbeitet. Flaherty ging es vor allem darum, eine spannende Geschichte über die Mitglieder der Itivimiut-Inuit zu drehen. Er inszenierte die Szenen und sah sich selbst als Künstler³⁵, nicht als Reporter oder Journalist, somit stand die Forderung nach einer realen Abbildung von Wirklichkeit nicht im Zentrum seines Anliegens. Er hatte keine Scheu davor, seine Geschichte mit dramaturgischen Mitteln zu erzählen.³⁶

Als nächsten bekannten Filmschaffenden möchte ich Dziga Vertov vorstellen, der auch in den 1920er Jahren gelebt hat. 1919 gründete er die Gruppe Kinoki. Er wollte seine Vision einer utopischen Gesellschaft mit der eines utopischen Kinos verbinden. Das Manifest der Kinoki trägt den Titel *Kinoglaz*. Im Vordergrund stand die Überlegung, dass das Kameraauge dem menschlichen Auge überlegen sei. Über das Kameraauge hoffte er zur Kino-Prawda, zur Wahrheit des Kinos zu gelangen. Ich habe ihn in dieses Kapitel eingeführt, da er dramaturgischen Stilmitteln, wie sie beim Spielfilm verwendet wurden, nicht abgeneigt war. Er verstand den Dokumentarfilm als ein aus gefilmten Fakten konstruiertes Bild der Welt.

³⁴ Vgl. Kull, 2006, 14.

³⁵ Ebd., 22.

³⁶ Ebd.

Folglich lässt sich die Behauptung erstellen, dass filmische Authentizität immer auch Montage und Veränderung der vorfilmischen Realität beinhaltet.

Des Weiteren lässt sich Walter Ruttmann in diese Gruppe einordnen. Mit seinem Film *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* hat er versucht, durch Montage und Musik die Atmosphäre der Stadt eindrucksvoll wiederzugeben.³⁷

Auch Grierson reiht sich in diese Gruppierung ein. Er war begeistert von den Arbeiten von Flaherty und sah den Dokumentarfilm als kreative Verarbeitung von Realität. Im Folgenden möchte ich näher auf Grierson eingehen, da er eine Verbindung zwischen Bildungswissenschaft und Dokumentarfilmgenre herstellt.

Grierson beschreibt, dass sich anfänglich der Begriff des Reisefilms als Definition für den Dokumentarfilm eingebürgert hatte.³⁸ Im Folgenden meint er, dass das Wesen des Dokumentarfilms nicht im Belehrungsfilm oder in einer Reportage zu finden ist, sondern dass man über diese filmischen Bereiche hinausdenken muss, um das Wesentliche des Dokumentarfilms erfassen zu können.³⁹ Des Weiteren ist er der Ansicht, dass der Dokumentarfilm keineswegs fast gänzlich ohne Montage auskommen sollte, sondern ganz im Gegenteil, dass das schöpferische und ästhetische Moment eine große Rolle spielen.⁴⁰

Interessant ist auch die Annahme von Grierson, dass die Intention dieses Genres von Anfang an im Bereich des Bildungswesens angesiedelt war. Diese Annahme ist für die wissenschaftliche Forschungsfrage dieser Arbeit von großer Wichtigkeit. Des Weiteren führt er an, dass anfänglich die Hauptaufgabe des Dokumentarfilms darin bestand, ein Umdenken im Bewusstsein der Rezipienten zu bewirken. Es wurde bewusst versucht menschliches Denken zu beeinflussen. Der schmale Grat zwischen Propagandafilm und Dokumentarfilm stellte zu Beginn dieses Genres noch kein Problem dar.

[...] daß [sic!] die dem Dokumentarfilm zugrunde liegende Idee grundsätzlich gar keine Idee des Films war und daß [sic!] die filmische Behandlung, deren Anlaß [sic!] sie wurde, nur zufällig zustande kam. Dies Mittel war zufällig das passendste und interessanteste, das gerade zur Hand war. Die Idee selbst war andererseits eine neue Idee für die Volkserziehung, der die Auffassung zugrunde lag, daß [sic!] die Welt sich in einer drastischen Übergangsperiode befand, die jede Art Denken und Handeln beeinflusste

³⁷ Ebd., 23.

³⁸ Vgl. Grierson, 2006, 90.

³⁹ Ebd., 91.

⁴⁰ Ebd., 92.

[sic!]. Es war lebenswichtig, daß [sic!] die Allgemeinheit die Natur dieser Veränderung begriff.⁴¹

Zur Gruppe jener Filmtheoretiker, die den Dokumentarfilm in den Bereich der subjektiven Darstellung von Wirklichkeit stellen, gehört auch Carroll. Er sagt, dass der Dokumentarfilm durch Selektivität gekennzeichnet ist und somit keinen Anspruch auf Objektivität hat.⁴²

Des Weiteren ist Iven Joris der Ansicht, dass eine Forderung nach Objektivität im Dokumentarfilmgenre nicht erfüllt werden kann. Er formuliert diesbezüglich einen sehr anschaulichen Vergleich.

Ich war überrascht, dass so viele Leute automatisch annahmen, dass jeder Dokumentarfilm automatisch ‚objektiv‘ sein würde. Vielleicht ist die Bezeichnung unbefriedigend, aber für mich ist der Unterschied zwischen den Worten ‚Dokument‘ und ‚dokumentarisch‘ ganz klar. Verlangen wir von der Zeugenaussage, die einem Gericht vorgetragen wird Objektivität? Nein, unser einziges Verlangen ist, dass jedes Stück der Aussage eine so vollkommene subjektive, wahrheitsgemäße, ehrliche Darlegung der Haltung des Zeugen sei, wie ein Eid auf die Bibel sie überhaupt nur hervorbringen kann.⁴³

Auch Thomas Schadt bestätigt die Annahme, dass die Bereiche Objektivität und Dokumentarfilm nicht in Verbindung stehen müssen. Schadt geht von der Annahme aus, dass der Schlüssel zur Authentizität und Glaubwürdigkeit, die Erkenntnis darüber ist, dass der Dokumentarfilm keine objektive Realität abbilden kann.⁴⁴

Franju beschreibt, dass sich nicht die Realität in einem Dokumentarfilm abzeichnet, sondern ein Gesichtspunkt der Realität. Er trennt strikt zwischen dem Dokumentarischen und dem Realen.⁴⁵ Abschließend möchte ich an dieser Stelle auf die Filme von Leni Riefenstahl verweisen, die in die 1930er Jahre einzuordnen sind. Diese Filme sind durch ihre kreative und verglorifizierende Ästhetik bekannt. In Bezug auf eine Zuordnung dieser Filme zu dem Dokumentarfilmgenre gibt es viele unterschiedliche Ansichten. In den USA und Frankreich gelten diese Filme als ästhetisches Vorbild für dokumentarische Filme, während in

⁴¹ Zit. n. Grierson, 2006, 105.

⁴² Vgl. Carroll, 2006, 34.

⁴³ Ivens, 1974, zit. n. Kühl, 2003, 30.

⁴⁴ Vgl. Schadt, 2005, 41.

⁴⁵ Vgl. Leblanc, 2007, 92.

Deutschland diese Filme sehr negativ kritisiert werden.⁴⁶ Durch den Propagandafilm ist es zu einer Verschiebung im Umgang mit dokumentarischem Material gekommen, da nun das filmische Material die Aufgabe gehabt hat, Aussagen zu beweisen.⁴⁷ Man könnte von einem Paradigmenwechsel von einem dokumentarischen Ansatz hin zu einem fiktiven Ansatz, sprechen. Es soll an dieser Stelle keine Wertung bezüglich dieser Filme getroffen werden, doch scheint es wichtig, die dünne Grenzlinie zwischen dem Dokumentarfilm und dem Propagandafilm aufzuzeigen, um die Relevanz einer kritischen Rezeption dieser Filme nochmals betonen zu können.

3.4. *Die Dokumentarfilmtheorie*

Im Vordergrund einer Dokumentarfilmtheorie steht die Überlegung, was eine Theorie über dieses Genre beinhalten muss, um explizit ausdrücken zu können, was den Dokumentarfilm zu dem macht, was er schlussendlich sein will oder sein sollte. Aus diesem Grund möchte ich mich auf Nichols beziehen, der meint, dass eine Dokumentarfilmtheorie die gesamte dokumentarische Filmpraxis erfassen und die Struktur des Films darstellen muss. Wichtig ist für Nichols in Bezug auf eine Dokumentarfilmtheorie auch, dass diese tiefgreifend ist, eine innere Konsistenz aufweisen kann und Thesen, die aus axiomatischen Sätzen gewonnen wurden, vorlegt. Des Weiteren müsse eine Dokumentarfilmtheorie über historisches Bewusstsein und klare Zielvorstellungen verfügen.⁴⁸

Ich habe diese Aussage am Anfang dieses Kapitels gestellt, da sie ausführlich beschreibt und darstellt, welche Voraussetzung an eine Dokumentarfilmtheorie gestellt werden sollten und welche wissenschaftlichen Anforderungen erfüllt werden müssen, um eine solche auch erstellen zu können. Diese kurze definitorische Einführung bezüglich einer Dokumentarfilmtheorie erscheint wichtig, um eine konkrete Vorstellung von Dokumentarfilmtheorien bekommen zu können. Hohenberger beschreibt eindrücklich, dass sich aufgrund der klassischen Dokumentarfilmtheorien und aufgrund des Einflusses des *Cinema Direct* unterschiedliche Probleme in Bezug auf eine wissenschaftliche Theorie des Dokumentarfilms entwickelt haben.⁴⁹ Hohenberger führt an, dass die russische Revolution, die Krise der westlichen Demokratien zwischen den Weltkriegen, die globale Verbreitung des Fernsehens und die Digitalisierung der Bilder⁵⁰ wichtige Einflussfaktoren für die

⁴⁶ Vgl. Kull, 2006, 23-24.

⁴⁷ Vgl. Hohenberger, 2006, 10.

⁴⁸ Vgl. Sloan, 1971, zit. n. Nichols, 1976, 150.

⁴⁹ Vgl. Hohenberger, 2006, 20-21.

⁵⁰ Hohenberger, vgl. Kühl, 2003, 12.

Dokumentarfilmtheorie sind. In Bezug auf die Anfänge einer Dokumentarfilmtheorie bezieht sich Hohenberg auf Kessler, Lenk und Loiperdinger und führt aus, dass die Funktion des Dokumentarfilms zu Beginn seiner Entstehung darin bestand, dem Publikum Bilder vorzuführen, die dazu dienten Einblicke in andere Länder oder Ereignisse zu bekommen, die die Rezipienten ansonsten nicht erfahren könnten. Gleichzeitig ist zu sagen, dass bei diesen Vorführungen die Authentizität nicht hinterfragt, sondern ohne Diskussion vorausgesetzt wurde. Die dargestellten Bilder wurden als authentisch akzeptiert⁵¹. Im Folgenden ist zu sagen, dass der Beginn eines Umdenkens und des „Infragestellens“ von Authentizität im Dokumentarfilm auf den Propagandafilm zurückzuführen ist.⁵² Zusammenfassend ist in Bezug auf eine Dokumentarfilmtheorie also anzuführen, dass die anfängliche Hauptfunktion des Dokumentarfilms die Erwachsenenbildung gewesen ist.

3.5. *Geschichtliche Entwicklung des Dokumentarfilms*

Die Geschichte des Dokumentarfilms hängt mit der Entwicklung der filmischen Technik zusammen. Wichtige Einschnitte an dieser Stelle sind die Einführung des Tonfilms (1929/1930), die Erfindung der 16mm-Schulterkamera und die Aufnahme des Synchrontons (1959).⁵³ Durch die Entwicklung der 16mm-Schulterkamera und des Synchrontons kam es zu grundlegenden Veränderungen im Dokumentarfilmgenre. Man nahm an, dass aufgrund dieser technischen Innovation Wirklichkeit einfacher aufgenommen werden könnte. Daraus resultierten zwei dokumentarische Bewegungen.

Die eine dokumentarische Bewegung wurde mit dem Namen *Cinéma Vérité* titulierte und hatte ihren Ursprung in Europa. Der Begriff des *Cinéma Vérité* geht auf das Konzept der *Kino-Prawda* zurück. Diese Bewegung propagierte die Darstellung von Wahrheiten durch filmische Stilmittel. Beim *Cinéma Vérité* wurde auf eine hohe Interaktion zwischen Filmemacher und gefilmten Personen Wert gelegt. Die zweite Filmbewegung ist unter dem Namen *Direct Cinema* bekannt und hatte ihren Ursprung in Nordamerika. Es wurden keine Off-Kommentare oder Interviews verwendet, da die Bilder für sich selbst sprechen sollten. Im Vordergrund stand die Intention, dass der Filmemacher für die Zuschauer nicht sichtbar ist.⁵⁴

⁵¹ Ebd., 9.

⁵² Ebd.

⁵³ Vgl. Kull, 2006, 21.

⁵⁴ Ebd., 26-27.

3.6. *Bildungsvermittlung und Dokumentarfilm*

Ausgehend von Faulstich muss man im Bereich der Informationssendungen zwischen Nachrichtensendungen, Magazinsendungen, Dokumentarsendungen, Wissenschaftssendungen, Ratgebersendungen und Bildungs- und Schulfernsehen unterscheiden. Man erkennt, dass Faulstich den Dokumentarfilm nicht mit dem Bildungsfilm gleichgesetzt hat. Diese Differenz zwischen diesen beiden Genres bei Faulstich basiert auf der Überlegung, dass der Bildungsfilm oder das Schulfernsehen in Verbindung mit einem materialen Bildungskontext steht.⁵⁵ Thomas Krüger, Präsident der Bundeszentrale für politische Bildung beschreibt, dass aufgrund der Medien die Möglichkeit besteht, live an vielen Ereignissen auf der ganzen Welt teilhaben zu können. Aus diesem Grund sei es wichtig, dass Jugendliche und Kinder lernen, filmische Inhalte zu hinterfragen. Des Weiteren ist Krüger der Ansicht, dass Filmbildung in deutsche Lehrpläne eingebunden werden sollte. Somit müsse ein Paradigmenwechsel im Bewusstsein der Menschen stattfinden. Film müsse als Kulturgut und nicht nur als Unterhaltungsmedium angesehen werden. Für Krüger bedeutet der Begriff der Medienkompetenz, Kinder und Jugendliche bei der Mediennutzung zu unterstützen, ihnen filmanalytische Umgangsmöglichkeiten mit dem Film zu offenbaren und die Jugendlichen dahin gehend zu bestärken, dass sie aktiv an der Medienkultur teilhaben.⁵⁶ Grierson hat, wie bereits angeführt, eine Verbindung zwischen dem Erziehungswesen und dem Dokumentarfilm hergestellt. Des Weiteren muss im Bereich einer bildungswissenschaftlichen Diskussion über die Dokumentarfilmtheorien auf Decker eingegangen werden, der von der Annahme ausgeht, dass der Dokumentarfilm erzieherische Qualitäten besitzt.⁵⁷ Diese Charaktereigenschaft wiederum stellt eine Verbindung zu dem Bereich des schulischen Diskurses her, der die Aufgabe hat, Schüler aufzuklären und zu informieren, sodass diese für die Bewältigung ihres Lebensweges besser ausgestattet sind. Folglich lässt sich sagen, dass die Hauptaufgaben des Dokumentargenres und die des schulischen Bereichs in gewisser Hinsicht kongruent sind. Bei einer Verbindung zwischen dem Bereich der Bildungsqualität des Genres Dokumentarfilm und dem Anspruch nach Abbildung von realen Ereignissen ist anzumerken, dass eine Forderung nach Objektivität im Dokumentarfilm nicht erfüllt werden kann, da das filmische Material durch Selektivität gekennzeichnet ist.⁵⁸ Der Regisseur muss einen

⁵⁵ Vgl. Faulstich, 2008, 33ff.

⁵⁶ Vgl. Lemke, 2006.

⁵⁷ Vgl. Hohenberger, 2006, 14.

⁵⁸ Caroll, 2001, zit. n. Hohenberger, 2006, 34.

bestimmten Fokus setzen, was wiederum bedeutet, dass dem Rezipienten ausschließlich die Realität des Regisseurs gezeigt werden kann, da dieser aufgrund seiner Vermittlungsintentionen bestimmte Bildbereiche, bestimmte Ausschnitte aus der realen Wirklichkeit gefilmt hat und diese wiederum durch Montage so dargestellt werden, dass bestimmte subjektive Aussagen und Meinungen des Regisseurs von den Rezipienten aufgenommen werden sollen. Das bedeutet, dass nicht die Wirklichkeit an sich rezipiert wird, sondern Wirklichkeitsvorstellungen des Regisseurs.

Selektivität garantiert Tendenzhaftigkeit, und da die Filmtechnologie von Natur aus auf Selektivität basiert, ist sie zwangsläufig tendenziös. Tendenzhaftigkeit ist sozusagen ein Baustein des Apparates. Daher ist jeder Anspruch des Filmemachers auf Darstellung objektiver Erkenntnisse von vorneherein unmöglich.⁵⁹

3.7. *Unterscheidung Dokumentarfilm und Spielfilm*

Meiner Meinung nach ist es so, dass der Spielfilm mit dem arbeitet, wie das Leben sein könnte. Und der Dokumentarfilm arbeitet mit dem, wie das Leben ist.⁶⁰

Bei der Unterscheidung zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm führt Hohenberger unter anderem auch den Bereich des Bildungswesens an. Hohenberger diskutiert in ihrer Publikation die Unterschiede zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm dahingehend, dass sich der Dokumentarfilm auf einer institutionellen Ebene vom Spielfilm durch eine alternative Ökonomie unterscheidet, was bedeutet, dass er weniger kapitalintensiv produziert wird, andere Vertriebswege besitzt und oftmals an Bildungseinrichtungen gebunden ist. Die Unterscheidung zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm, auf einer sozialen Ebene, zeigt sich durch den Anspruch auf Aufklärung und Wissen über die real existierende Welt, von Seiten des dokumentarischen Filmmaterials. Der Dokumentarfilm hat gesellschaftlich eine andere Funktion als der Spielfilm. Auf der Ebene des Produkts unterscheidet sich der Dokumentarfilm vom Spielfilm durch die Nicht-Fiktionalität seines Materials. Der Dokumentarfilm ist in seiner Organisation unweigerlich von den Ereignisverläufen der Wirklichkeit abhängig. Auf einer pragmatischen Ebene unterscheidet sich der Dokumentarfilm vom Spielfilm durch die Aktivierung realitätsbezogener Schemata.⁶¹

⁵⁹ Zit. n. ebd.

⁶⁰ Zit. n. Wagenhofer, 2005.

⁶¹ Zit. n. Hohenberger, 2006, 20-21.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass Hohenberger als charakteristisches Unterscheidungsmerkmal zwischen Spielfilm und Dokumentarfilm den Bereich der Bildungseinrichtungen hervorhebt. Sie führt an, dass der Dokumentarfilm unter anderem für den Bildungssektor produziert wird. Als ein wichtiges Wesensmerkmal dieses Filmformats sieht sie die filmische Realitätsbezogenheit dieses Genres.

Diese Schlussfolgerung wiederum bedeutet, dass nicht die Abbildung von Wirklichkeit oder Wahrheit im Vordergrund steht, sondern dass der Dokumentarfilm Bilder darstellt, die auch in der Realität existieren, im Unterschied zum Spielfilm, der Welten, Personen und Zeiten darstellen kann, die in der Realität nicht existieren müssen. Des Weiteren spricht Hohenberger die dokumentarische Funktion der Aufklärung über bestimmte Themen an.

Daraus lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass einer der Hauptintentionen dieses Genres der Bereich der Aufklärung und des Infotainments über bestimmte Themen ist. Grundsätzlich muss der Frage nachgegangen werden, was den Unterschied zwischen Spielfilm und Dokumentarfilm ausmacht, wenn Zweifel darüber bestehen, dass der Dokumentarfilm genutzt wird, um dem Rezipienten Abbilder von der Realität zu liefern. Hickethier meint, dass im Vordergrund immer die Unterscheidung zwischen dem vergangenen Ereignis und dem gegenwärtigen Film stehen muss. Das bedeutet, dass im Spielfilm die Realität Film auf keiner vorfilmischen Realität basiert. Die Realität Film wurde im Spielfilm vom Regisseur imaginiert. Im Gegensatz dazu basiert die Realität des Dokumentarfilms in erster Linie auf der Filmischen Realität und diese hat ihren Ausgangspunkt in der vorfilmische Realität. Also in der Umwelt, die den Rezipienten umgibt. Das bedeutet, dass der Dokumentarfilm als ein wiederholter Ausschnitt aus der vorfilmischen Realität des Rezipienten angesehen werden kann.⁶²

Interessant ist Hickethiers Unterscheidung zwischen der Funktion der Kamera beim Spielfilm und beim Dokumentarfilm. Er stellt fest, dass beim Spielfilm die Zeit und der Ort der Handlung durch die Kamera bestimmt werden.⁶³ Im Unterschied dazu meint er, dass die Kamera beim Dokumentarfilm nicht in das Geschehen eingreifen darf.⁶⁴

Interessant ist auch seine Überlegung, dass es keine genaue Trennlinie zwischen fiktivem und dokumentarischem Film gibt, da sich der Spielfilm auch dokumentarischer Stilmittel bedienen und der Dokumentarfilm ästhetische Mittel einbeziehen kann, die für den Spielfilm

⁶² Vgl. Hickethier, 2001, 192.

⁶³ Vgl. Ebd., 192-193.

⁶⁴ Ebd., 193.

charakteristisch sind. Daher kann eine genaue Trennlinie zwischen Spielfilm und Dokumentation nicht gezogen werden.⁶⁵

Hickethier versucht trotzdem eine Unterscheidungsmöglichkeit anzuführen und meint, dass grundsätzlich zwischen Filmen mit Spielhandlung, also sogenannten Spielfilmen, und Filmen ohne Spielhandlung, also Dokumentarfilmen, unterschieden werden kann.⁶⁶ Doch auch dieser Definitionsansatz beinhaltet Unklarheiten, da im Dokumentarfilm auch von Inszenierung gesprochen werden muss.⁶⁷ Auf die Frage, warum gerade im Dokumentarfilm der Eindruck einer Abbildung von Realität entstehen könnte, antwortet Hickethier, dass dieser durch den

Realismuseindruck, der mit Erzählprinzipien erzeugt wird⁶⁸

entsteht. Eines der Hauptprobleme beim Recherchieren im Bereich des Dokumentarfilms und speziell im Bereich einer möglichen Dokumentarfilmdefinition ist, wie bereits erwähnt, dass es das Genre Dokumentarfilm in Abgrenzung zum Spielfilm nicht gibt. In den Bereich des Spielfilm sind Unterkategorien zu zählen wie: Horrorfilm, Komödie, Thriller, Melodrama, Abenteuerfilm, Musikfilm, Erotikfilm, Western [...].⁶⁹ Beim Dokumentarfilm wird es schwieriger, da dieses Genre nicht mehr als übergeordnete Kategorie bezeichnet werden kann, sondern eher als Unterkategorie neben Feature, Dokudrama, Dokuessay, Reportage, Dokusoap, Dokufake, Reality-TV und Reality-Soap. Somit müsste man eigentlich eine Trennlinie zwischen Spielfilmen und dokumentarischen Filmen ziehen, aber nicht zwischen Spielfilm und Dokumentarfilm.⁷⁰ Ein weiterer Unterschied zum Spielfilm liegt in der Kunst des Dokumentarfilms, die bewegten Bilder so aufzubereiten, dass der Rezipient die Montage nicht erkennt und somit die Täuschung einer Abbildung von Wirklichkeit größer wird.

3.8. *Subjektive Dokumentation*

Da sich diese Diplomarbeit davon distanzieren möchte, den Dokumentarfilm per se für objektiv zu halten, werde ich im Folgenden auf unterschiedliche Filmtheoretiker eingehen, um diesen kritischen Blick explizit darstellen zu können.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Vgl. Ebd., 191.

⁶⁷ Zit. n. Ebd., 2001, 191.

⁶⁸ Ebd., 201.

⁶⁹ Vgl. Faulstich, 2008, 28ff.

⁷⁰ Zit. n. Schadt, 2005, 21.

3.8.1. Hohenberger

Grundsätzlich ist zu sagen, dass Hohenberger fünf unterschiedliche Realitätsebenen von Dokumentarfilmen unterscheidet. Sie versucht die Abbildproblematik durch eine Darstellung unterschiedlicher Realitätsebenen zu lösen.⁷¹ Die erste Realitätsebene wird als nichtfilmische Realität bezeichnet und bezieht sich auf die historische, soziale, kulturelle und politische Welt. Sie steht für den Bereich der Wirklichkeit, aus dem die Produzenten ihre Filmbilder nehmen.

Die nichtfilmische Realität ist die historische, soziale, kulturelle und politische Welt. Sie beinhaltet die gesamte Menge aller überhaupt verfügbaren Bilder und Einstellungen und ist der Teil der Wirklichkeit, aus denen die Filmemacher auf der Grundlage ihrer politischen und ideologischen Voreingenommenheit ihre Filmbilder auswählen.⁷²

Das bedeutet, dass es sich bei der nichtfilmischen Realität um die Realität an sich handelt. Um die Realität, deren Abbildung oftmals als charakteristische Eigenschaft des Dokumentarfilms gesehen wird. Es ist jene Welt, die all ihre Ereignisse und Eindrücke dem Regisseur zur Verfügung stellt und aus der dieser aufgrund seiner eigenen Ideen, Ansprüche und Anliegen, Elemente und Bilder auswählt, um diese in eine bestimmte Form zu bringen. Die vorfilmische Realität beschreibt die filmische Kadrierung, den Moment der Bildauswahl aus der Nichtfilmischen Realität. Daraus lässt sich der Schluss ziehen, dass die nichtfilmische Realität Basis aller Realitätsebenen ist und somit muss bei einem Dokumentationsfilm immer die nichtfilmische Realität in Zusammenhang mit der vorfilmischen Realität gedacht werden. Die Realität Film ist gekennzeichnet durch die historischen, sozialen, kulturspezifischen und kinematographischen Rahmenbedingungen für die Filmproduktion.⁷³ Bei dieser Realität handelt es sich, um die Verarbeitung der Nichtfilmischen als auch vorfilmischen Realität. Dieser Bereich beschäftigt sich mit filmischer Montage, Authentisierungsstrategien und dem filmischen Diskurs.

Unter der Ebene der Filmischen Realität versteht man den fertigen Film, so wie dieser dem Publikum präsentiert wird. Die nachfilmische Realität meint die Verarbeitung des Films durch den Rezipienten. Dieser nimmt die dargestellte Wirklichkeit auf und vergleicht sie mit seiner

⁷¹ Hohenberger, vgl. Kühl, 2009, 24ff.

⁷² Vgl. Ebd., 16.

⁷³ Vgl. Jaksch, 2011, 12ff.

eigenen Wirklichkeit. Es kann somit, aufgrund von inhaltlichen und erkenntnistheoretischen Differenzen, zu einer Veränderung im Bewusstsein des Rezipienten kommen.⁷⁴

Ein Dokumentarfilm ist ein Ausschnitt der Realität, gesehen durch die Augen eines fühlenden Menschen, denn jeder Dokumentarfilm betrachtet die Wirklichkeit aus der Perspektive eines Individuums.⁷⁵

Des Weiteren beinhaltet der Begriff der Nachfilmischen Realität auch die ökologischen, sozialen und politischen Veränderungen, die aufgrund der Filmverbreitung angestrebt worden sind.

3.8.2. Chateau

Dominique Chateau unterscheidet zwischen einer tatsächlichen Welt, einer realen Welt, einer mentalen Welt und einer materiellen Welt. Unter dem Begriff der tatsächlichen Welt versteht er die Gleichsetzung von Wahrheit und Einsicht. Die reale Welt beschreibt die Gleichsetzung von Wahrheit mit dem Begriff der Aufrichtigkeit. Die mentale Welt bezieht sich auf den Bereich der Fiktion. Des Weiteren beschreibt Chateau, dass die materielle Welt den Effekt der Realität verstärkt und auf gestalterischer Ebene wirkt.⁷⁶

3.8.3. Kluge

Kluge geht von drei filmenden Kameras im Bereich der Kinematographie aus: der Kopf des Regisseurs, in dem Ideen zur Gestaltung des Films entstehen, die Kamera im technischen Sinn, die der Realität einen Rahmen gibt und die Erwartungen der Rezipienten an das Dokumentarfilm-Genre.⁷⁷

Diese unterschiedlichen Ebenen von Realität, Welt und Filmverarbeitung zeigen, dass der Begriff der Objektivität bei keinem filmischen Medium zu rechtfertigen ist.

⁷⁴ Vgl. Ebd., 13.

⁷⁵ Rabiger, zit. n. Jaksch, 2011, 13.

⁷⁶ Vgl. Jost, 1986, 196.

⁷⁷ Vgl. Kluge, 1973, 202f.

3.9. *Der Dokumentarfilm und seine Zuschauer*

Was geschieht, wenn der dokumentarische Text in den kinematographischen Apparat eintritt, in jenes System, das die Rezeptionsbedingungen für alle Filme vorgibt? Das verdunkelte Theater; die Anordnung der Sitzreihen, die uns als passive Zuschauer voneinander isoliert und zugleich unsere gleichbleibende Entfernung zur Leinwand aufrechterhält; der Lichtkegel, der von hinten und wie aus unserem eigenen Bewußtsein [sic!] heraus projiziert wird; und das Bild selbst, riesengroß, überwältigend, hypnotisch. Was wird unter solchen Bedingungen aus dem dokumentarischen Realismus? Gibt es einen Effekt des Nichtfiktionalen? Das heißt löst der, wie wir unterstellen, an reale Ereignisse und verifizierbare historische Momente gebundene, dokumentarische Text im Zuschauer eine spezifische Art der affektiven Teilnahme aus?⁷⁸

Ich habe diese Fragestellungen von Gynn an den Anfang des Kapitels über die Verbindung zwischen dem Rezipienten und dem Film gestellt, da viele wichtige Bereiche durch dieses Zitat abgedeckt werden. Zum einen ist es wichtig, dass der Frage nachgegangen wird, wieso dem Dokumentarfilm von Seiten der Zuschauer so viel Glaubwürdigkeit geschenkt wird, ohne dass man sich im Vorfeld vergewissert hat, ob die dargestellten Fakten, Daten und Abbildungen der Realität auch entsprechen. Des Weiteren erscheint es wichtig sich Gedanken darüber zu machen, wieso manche Dokumentarfilme die Zuschauer emotional fesseln und tiefe Betroffenheit beim Rezipieren auslösen. Eine mögliche Erklärung für dieses Phänomen findet sich bei Gynn. Er stellt eine Verbindung zwischen der Abbildung von Realität und der emotionalen Beeinflussung durch dokumentarisches Filmmaterial her.

Weil der Film das Erscheinungsbild realer Gestalten übernimmt, die sich wirklich bewegen, ist er ein in hohem Maße ikonisches und indexikalisches Zeichensystem, das den Abstand zwischen den Objekten in der Welt und ihrer bildlichen Darstellung zu schließen scheint. Diese scheinbare Unmittelbarkeit, so argumentieren die Theoretiker, erwecken im Zuschauer ein intensives Gefühl der Teilnahme am Film.⁷⁹

Fraglich erscheint jedoch, ob ethische Grenzthemen, die oftmals in Dokumentarfilmen behandelt werden, an Stelle eines Gefühls von Teilhabe ein Bedürfnis nach Verdrängung

⁷⁸ Zit. n. Gynn, 2006, 240.

⁷⁹ Ebd.

beim Rezipienten auslösen. Diese Verdrängung kann dazu führen, dass keine nachfilmische Reflexion stattfinden kann und der Film keine Auswirkung auf das menschliche Bewusstsein hat. Um eine Diskussion über die Vermittlung von Emotionen im Dokumentarfilm noch näher zu verfolgen, muss nochmals auf den Bereich der Propagandafilme eingegangen werden. Der Begriff *Kino der Affekte*⁸⁰, der für den Propagandafilm im Zweiten Weltkrieg verwendet wurde, zeigt die intensive Verbindung zwischen dem Propagandafilm und dem Dokumentarfilm im Bereich der Emotionen. In Bezug auf den Propagandafilm ist die Aussage von Binter zu erwähnen, dass

die Gefahren, die sich durch die unhinterfragte Glaubwürdigkeit von subjektiv montierten Lebensfakten ergeben, [...] von der Verdunkelung der Fabriziertheit filmisch dargestellter globalisierter Räume bis hin zur Perpetuierung machtvoll aufgeladener Bilder über ‚Andere‘/ ‚Fremde‘[...]⁸¹

reichen und somit im Umgang mit dem Dokumentarfilmgenre immer zentral vor Augen geführt werden müssen.

Des Weiteren beschreibt Schadt Thomas, dass man im Film ausgewählte Teile so präsentieren muss, dass der Rezipient die politischen und wirtschaftlichen Zusammenhänge besser erkennen kann.

Man muss dem Zuschauer einen Teil des Ganzen so präsentieren, dass er schließlich eine bewusste Vorstellung von dem Ganzen bekommt.⁸²

Dieses Zitat verifiziert die anfängliche Hypothese, dass hinter jeder Dokumentation eine bewusste Intention des Regisseurs steht, einen bestimmten Sachverhalt zu erklären oder aufzuzeigen. Grundsätzlich ist also zu sagen, dass wenn ein Film etwa bestimmte politische oder wirtschaftliche Missstände aufzeigt, der Rezipient diese Informationen unterschiedlich verarbeitet. Hohenberger beschreibt, dass die Verbindung des Dokumentarfilms zu dem Bereich der Wirklichkeit erst durch den Vorgang der Rezeption hergestellt werden kann. Ein Dokumentarfilm, der nicht für die Rezeption produziert wird, ist somit erkenntnistheoretisch nicht relevant.

⁸⁰ Zit. n. Köppen / Schütz, 2008, 11.

⁸¹ Ebd.

⁸² Zit. n. Schadt, 2005, 99.

Die Ergänzung des Zuschauers ist das Verbindungsglied zur Wirklichkeit.⁸³

Beim Spielfilm ist die Verbindung zwischen dem Publikum und den Schauspielern mit jener zwischen Voyeuristen und Exhibitionisten zu vergleichen. Jedoch gibt es beim Film keine räumliche Zusammenkunft zwischen Schauspieler und Rezipienten. Somit bekommt der Voyeur zwar niemals das Einverständnis der Exhibitionisten, dieses kann und wird aber im Spielfilm, wo es sich um Schauspieler handelt, die aufgrund ihrer Profession Figuren in Filmen darstellen und dafür bezahlt werden, vorausgesetzt. Im Dokumentarfilm jedoch ist die Einwilligung der Exhibitionisten nicht geklärt. Somit bleibt im Bewusstsein des Zuschauers ein Stück weit Unbehagen.⁸⁴

3.9.1. Das Kino und die Höhle

Kino und platonische Höhle sind analoge Konstrukte, das Dispositiv des Kinos entspricht einem uralten Wunsch des Menschen. Das Subjekt in der Höhle empfindet Lust.⁸⁵

Platons Höhlengleichnis stammt aus dem siebten Buch der Politeia. Es entstand ungefähr 370 v. Chr. und es versucht, den Bildungsweg des Philosophen bildlich zu erklären.⁸⁶ Interessant ist die Darstellung, dass die Gefesselten nicht wissen, welche Identität die Träger der Figuren haben. Der Leser erfährt nur, dass sich hinter den Rücken der Gefangenen ein Weg befindet, der durch eine Mauer begrenzt wird. Auf diesem Weg gehen Menschen, die unterschiedliche Figuren tragen. Die Gefesselten nehmen nur die Schatten der Figuren an der Rückseite der Höhle wahr. Daraus wiederum ergibt sich die Schlussfolgerung, dass die getäuschten Menschen nicht wissen, wer für die Täuschung verantwortlich ist.⁸⁷ In Bezug auf den Dokumentarfilm lässt sich die Frage nach dem Bereich der Täuschung nicht nur an der Person des Regisseurs festmachen. Der Regisseur gibt wieder, was er sieht und wahrnimmt, und dieses Bild wiederum steht in einer intensiven Interaktion mit dessen Umwelt. Somit ist es nicht möglich, den Ursprung der Täuschung explizit herauszufiltern. Diese Forderung scheint im Zusammenhang mit einer Dokumentarfilmrezeption aber nicht sehr wichtig, da es relevanter erscheint zu wissen, dass es sich um eine Täuschung handelt und man als Rezipient

⁸³ Hohenberger, zit. n. Kühl, 2009, 45.

⁸⁴ Vgl. Gynn, 2006, 250.

⁸⁵ Zit. n. Lehmkuhl, 2007, 10.

⁸⁶ Vgl. Mittelbach, 2008, 9.

⁸⁷ Vgl. Höffe, 2005, 107.

die Aufforderung an sich selbst richten sollte, den ungemütlichen und beschwerlichen Weg zur Quelle der Erkenntnis, mithilfe einer dokumentarischen Filmanalyse zu bewältigen. Somit stellt sich auch beim Höhlengleichnis nicht die Frage nach dem „Was“, da diese Frage von Platon nicht beantwortet wird, sondern die Frage nach dem „Wie“. Also wie gelangt der Mensch zur Erkenntnis.

Um eine Verbindung zwischen dem Höhlengleichnis und den Rezipienten eines Dokumentarfilms herstellen zu können, ist es wichtig den Begriff des Dispositivs näher zu erläutern. Baudry bezieht sich in seiner Auseinandersetzung mit dem Begriff des Dispositivs auf Foucault. Dieser definiert das Dispositiv als Konstellation heterogener Elemente. Baudry hingegen definiert das Dispositiv als Untersuchung von Zusammenhängen zwischen Technik, Produktions- und Rezeptionsbedingungen und den gesellschaftlichen Funktionen eines Mediums.⁸⁸

Das Dispositiv lässt sich mit der Situation der Zuschauer in einem Kinosaal vergleichen. Es lässt sich eine Verbindung zwischen der Dunkelheit in der Höhle mit den Verhältnissen beim Rezipieren eines Kinofilms feststellen. Des Weiteren können sich weder die Personen in der Höhle als auch im Kinosaal motorisch adäquat bewegen und sind somit gezwungen, dem Geschehen vor ihnen beizuwohnen.⁸⁹ Das Höhlengleichnis von Platon soll Erkenntnis darüber liefern, weshalb Rezipienten dem Dokumentarfilmgenre so viel Glaubwürdigkeit schenken, ohne dokumentarische Stilmittel und filmische Strategien überprüft zu haben. Baudry beantwortet diese Fragestellung mit dem Hinweis auf die unumgängliche Passivität des Zuschauers bei einer Filmrezeption. Das Kinopublikum ist daran gewöhnt, dass es sich im Kinosaal nicht frei bewegen kann und somit dem filmischen Geschehen körperlich und geistig ausgeliefert ist. Baudry stellt eine Verbindung zwischen den Elementen der Höhle und des Kinos her und meint, dass die Lust ins Kino zu gehen in der Lust am Gefangensein gründet. Ein Gefühl von Geborgenheit kann aufgrund der Ähnlichkeit zwischen dem Kinosaal und frühkindlichen Erinnerungen entstehen.⁹⁰ An dieser Stelle ist es wichtig, auf die sogenannte Subjekt-Wirkung des kinematografischen Apparats einzugehen.

Baudry behauptet, dass das Kino eine Bewusstseinsveränderung von Seiten des Rezipienten anstrebt. Metz spricht in diesem Zusammenhang von einem filmischen Zustand. Baudry stellt eine Verbindung zwischen dem Traumzustand, der halluzinatorischen Wunscherfüllung und dem filmischen Zustand her.⁹¹ Der Aufstieg aus der Höhle in die Sonne verursacht

⁸⁸ Vgl. Menge, 2009, 2.

⁸⁹ Vgl. Lehmkuhl, 2007, 10ff.

⁹⁰ Vgl. Ebd.

⁹¹ Vgl. Ebd.

Schmerzen, das Licht ist ungewohnt hell und die Wahrnehmung verwirrend. Somit wäre ein Verbleiben in der Höhle die angenehmere Variante. Diese bildliche Darstellung ist auch mit dem Dokumentarfilm und seinen Rezipienten zu vergleichen. Die einfachere Variante wäre, wenn man sich auf das filmisch Dargestellte verlassen würde und man nicht den schweren Aufstieg zur Wahrheit wählen müsste. Doch ohne eine anstrengende und intensive Reflexion des Films läuft man Gefahr, die Schattenbilder des Films als authentische Abbildung von Wirklichkeit zu sehen, und somit würde keine Möglichkeit mehr bestehen, der Wahrheit auf den Grund gehen zu können. Zusammenfassend ist zu sagen, dass der Raum im Kinosaal dem Raum in der Höhle sehr ähnlich ist. Das Bild, das wir sehen, wird aus einem Projektor, der hinter den Rezipienten angebracht ist, auf die Leinwand vor dem Publikum projiziert. Die Kinobesucher sind genauso passiv wie die Gefangenen in der Höhle. Man kann den Projektor nicht erkennen und so wirkt das projizierte Bild wie eine Projektion direkt aus dem Bewusstsein der Zuschauer.

3.9.2. Das Kino und der Traum

Kino und freudscher Traum sind analog. Der Traum ist Lustgewinn durch Regression. Das Kino entspricht einer künstlichen Psychose.⁹²

Des Weiteren lässt sich eine Verbindung zwischen dem Träumenden und dem Filmrezipienten darstellen. Baudry hebt die Passivität des Zuschauers, die an die somatischen Bedingungen des Schlafs erinnert, hervor. Der Schlaf vermittelt das Gefühl des Aufenthalts im Mutterleib. Es kommt zu einer Regression auf das Stadium des primitiven Narzissmus. Das bedeutet, dass sich der Mensch nicht mehr auf andere Objekte konzentriert, sondern seine ganzen Energien auf sich selbst richtet.⁹³ Die Annahme, dass die Räumlichkeit im Kino die Zielsetzung hat, dass Menschen innere Widerstände leichter aufgeben und sich so mehr in das Geschehen auf der Leinwand einfühlen können, führt zu der Frage, ob das Aufgeben der inneren Widerstände bei einem Dokumentarfilm auch gegeben ist oder ob die rezipierten Bilder und Inhalte in diesem Genre einen Unlustfaktor hervorrufen und somit das Aufheben innerer Widerstände behindern. Grundsätzlich ist zu sagen, dass Film- und Traumzustand durch eine komplexe Reihe partieller Ähnlichkeiten und Unterschiede miteinander verbunden sind.

⁹² Zit. n. Lehmkuhl, 2007, 13.

⁹³ Vgl. Gynn, 2006, 241ff.

Der Film ist keine innere Produktion des Zuschauers. Dennoch bezieht das Kino, wie Metz feststellt, einen Großteil seiner Macht aus der Tatsache, daß [sic!] seine Illusion in einem wachen Zuschauer produziert wird. Im dunklen Kino gestatten wir uns als Zuschauer, unsere Widerstände, wenn auch nur ein wenig, zu lockern, die Autorität des Realitätsprinzips und des Sekundärprozesses zu vermindern, um innerhalb des Apparats unsere eigene ursprüngliche Subjektivität in jener Szene instinktiver Repräsentation zu wiederholen, die verleugnet und ausgeschlossen wurde.⁹⁴

3.9.3. Vertrag zwischen Publikum und Dokumentarfilm

Die Aufgabe des Dokumentarfilms liegt in der Vermittlung von Glaubwürdigkeit. Diese Glaubwürdigkeit entsteht durch unterschiedliche stilistische Merkmale des Dokumentarfilms. Der Fokus liegt an dieser Stelle auf den sogenannten Authentisierungsstrategien des Dokumentarfilms. Diese zeigen sich zum Beispiel in langen ungeschnittenen Sequenzen. Wichtig ist auch, dass der Rezipient nicht an der Echtheit der dargestellten Inhalte zweifelt. Des Weiteren ist anzuführen, dass sich eine dokumentarische Rezeption im Kontext eines Spielfilmfestivals anders auf das Vertrauen des Zuschauers bezüglich der Glaubwürdigkeit des Films auswirken kann, als wenn sich der Rezipient den gleichen Film im Kontext eines Dokumentarfilmwettbewerbs aneignen würde.

Es dürfte die Glaubwürdigkeit, die einem Dokumentarfilm geschenkt wird, bei einem Dokumentarfilmwettbewerb vermutlich größer sein, als wenn man denselben Dokumentarfilm bei einem Spielfilmfestival sehen würde.

In Bezug auf die Beeinflussung der Rezipienten durch einen Dokumentarfilm ist zu sagen, dass die Beurteilung von Seiten des Rezipienten, bei einer Übereinstimmung mit den Ansichten des Regisseurs, positiver ausfallen wird, als wenn der Zuschauer eine komplett andere Sichtweise auf diese Problematik hat. Wenn der Rezipient im Vorfeld mit der Ausgangsthese des Films ideologisch übereinstimmt, kann man schwer von einer ideologischen Manipulation von Seiten des Regisseurs sprechen.

⁹⁴ Zit. n. Gynn, 2006, 243.

4. Wahrheit und Wirklichkeit

Der Begriff der Wahrheit stammt von dem lateinischen Wort „veritas“, was so viel bedeutet wie „der wirkliche Sachverhalt“. Ich habe in meiner Diplomarbeit dem Begriff der Wahrheit ein gesondertes Kapitel gewidmet, da diese Wortkonstruktion gerade in einer Diskussion über Dokumentarfilmtheorien diskutiert werden muss und ich wollte den Ursprüngen und Bedeutungen dieses Wortes genauer auf den Grund gehen. Grundsätzlich ist zu sagen, dass die Wahrheit im Dokumentarfilm immer nur in Bezug auf das allgemeine Weltwissen der Zuschauer und zum tatsächlichen Zustand der Welt wahr sein kann. Begriffe die sich mit dem Wort Wahrheit in Verbindung bringen lassen sind nach Edthofer Sachlichkeit, Richtigkeit, Neutralität und Vollständigkeit. Nach Edthofer gibt es keine universelle Wahrhaftigkeit, weil jeder Mensch immer nur einen Teil der Wirklichkeit wahrnehmen kann. Der Zuschauer kann etwas für wahr halten, aber er kann nicht davon ausgehen, dass es sich bei diesem Sachverhalt um die Wahrheit handelt. Somit ist gerade im Bereich des Dokumentarfilmgenres der Begriff der Glaubwürdigkeit von großer Wichtigkeit.

Daraus lässt sich die Folgerung ziehen, dass nicht die objektive Wahrheit sondern die Glaubwürdigkeit wichtig ist, ob einem bestimmten Film Authentizität zugesprochen wird oder nicht.⁹⁵ In Bezug auf Wirklichkeit und Wahrnehmung ist die Ansicht von Thomas Schadt interessant. Er geht von der Annahme aus, dass es unterschiedliche Wirklichkeiten gibt, aber nur eine Wahrheit. Die individuelle subjektive Wirklichkeit jedes Einzelnen dient dazu, um auf diese Wahrheit zurückgreifen zu können. Das bedeutet, dass man auch im Bereich der Wirklichkeit zwischen einer subjektiven Wirklichkeit und einer, die nicht vom Subjekt abhängig ist, unterscheiden muss.

Die Wirklichkeit ist mehr als das Sichtbare und dort, wo es immer mehr Sichtbares gibt, immer mehr Abbildungen, ist es zunehmend notwendig, gerade das, was in diesen Abbildungen unsichtbar bleibt sichtbar zu machen.⁹⁶

Dieses Zitat beschreibt eindrücklich, dass es wichtig ist, sich mit jenen Bereichen der filmischen Realität auseinanderzusetzen, die dem Rezipienten ohne eine genaue Reflexion verborgen bleiben würden. Minh-ha beschreibt (1998) folglich, dass man als Rezipient immer

⁹⁵ Vgl. Jaksch, 2011, 16.

⁹⁶ Hohenberger, zit. n. Kühl, 2009, 2.

daran denken sollte, dass jeder Film in einen Rahmen eingebettet ist und man immer nur die vom Regisseur gewählten Ausschnitte wahrnehmen kann.

Filmmachen bedeutet im Grunde, der Realität in ihrem Verlauf einen Rahmen zu geben.⁹⁷

4.1. Authentizität

Das Adjektiv „authentisch“ stammt von dem lateinischen Wort „authenticus“, was original, echt und zuverlässig bedeutet. Ursprünglich bezeichnete die Rechtssprache damit die eigenhändige urschriftliche Fassung von Schriftstücken im Unterschied zu dem Begriff der Kopie.⁹⁸

Mit dem Verbürgen eines Vorfalls als authentisch wird impliziert, daß [sic!] eine Sache sich so ereignet hat, ohne daß [sic!] die filmische Aufnahme den Prozeß [sic!] beeinflußt [sic!] hätte. [...] Die Reduktion des Authentischen auf die Verbürgtheit einer Quelle muß [sic!] für die filmästhetische Diskussion allerdings als völlig unzureichend bezeichnet werden, da sie den filmischen Bearbeitungsprozeß [sic!] aus der Betrachtung ausklammert.⁹⁹

Aus diesem Grund erweitert Hattendorf den Begriff des filmisch Authentischen auf Gestaltung und Rezeption. Die Glaubwürdigkeit ist in Bezug auf die filmische Authentizität von großer Wichtigkeit und somit führt Hattendorf drei Kriterien für die Beurteilung von Authentizität an. Er unterscheidet zwischen Authentizität der Quelle, Authentizität der Form und Authentizität der Wahrnehmung. Die Authentizität der Quelle lässt sich an der nichtfilmischen Wirklichkeit prüfen. Die Authentizität der Form ergibt sich aus der Glaubwürdigkeit der filmischen Strategien und die Authentizität der Wahrnehmung ergibt sich im Interesse der Zuschauer während der Rezeption.¹⁰⁰

Binter führt in ihrer Publikation aus, dass die Begriffe

⁹⁷ Minh-ha, 1998, zit. n. Binter, 2009, 21.

⁹⁸ Vgl. Ritter, 2008, 14.

⁹⁹ Hattendorf, 1999, zit. n. Ritter, 2008, 14.

¹⁰⁰ Vgl. Ritter, 2008, 14f.

Echtheit, Natürlichkeit, Originalität, Individualität, Unnachahmlichkeit, Spontaneität, Ursprünglichkeit, Unmittelbarkeit, Wahrhaftigkeit und Glaubwürdigkeit zum Begriff der Authentizität gehören.¹⁰¹

Hattendorf unterscheidet in der filmästhetischen Diskussion zwischen „authentisch“ und „Authentizität“. Authentisch, ist mit dem Begriff der Objektivität gleichzusetzen. Hattendorf verwendet den Begriff der objektiven Echtheit. Als authentisch versteht Hattendorf ein Ereignis, das unverändert filmisch dargestellt wird. Authentizität beruht auf der Bearbeitung des Films. Auf den Dokumentarfilm bezogen meint das, dass die verwendeten Stilmittel Authentizität erzeugen können, wenn sie beim Rezipienten das Gefühl von Echtheit hervorrufen.¹⁰²

4.1.1. Authentisierungsstrategien

Die Darstellung der Authentisierungsstrategien im Film ist besonders wichtig, um Daten und Fakten im Dokumentarfilm filmtheoretisch auf ihre Glaubwürdigkeit hin überprüfen zu können. Hattendorf unterscheidet zwischen der Dominanz des Wortes, wie sie bei dem Genre des Erklär- und Interviewdokumentarismus wichtig ist, und der Dominanz des Bildes, die ihre Bedeutung im Bereich des Direct Cinemas findet. Des Weiteren führt er an, dass bei historischen Dokumentationen ein ausgewogenes Verhältnis von visuellen und verbalen Zeichen vorherrscht, dass rekonstruierte Inszenierungen in Form von Reenactments zu finden sind und dass selbstreflexive Verweise und betonte Subjektivierung bei metadiegetischen Inszenierungen ihre Betonung finden.¹⁰³

4.1.2. Die Fotografie

Im Bereich der Authentizität, ist auf die Geschichte der Fotografie zu verweisen. Seit dem 19. Jahrhundert lastet auf dem fotografischen Bild das Stigma der Objektivität. Das Foto wurde im 19. Jahrhundert als Beweismittel zugelassen.¹⁰⁴ Mitte des 20. Jahrhunderts kamen jedoch immer mehr Zweifel auf, ob die Fotografie wirklich die Realität abbilden könne.

Grundsätzlich wurde zwischen zwei konträren Positionen, in Bezug auf eine authentische Abbildung von Realität, unterschieden. Auf der einen Seite standen die Realisten, die von der

¹⁰¹ Vgl. Binter, 2009, 23.

¹⁰² Vgl. Jaksch, 15.

¹⁰³ Vgl. Ritter, 2008, 16.

¹⁰⁴ Vgl. Franz, 2007, 6ff.

Annahme überzeugt waren, dass durch die Fotografie die Realität bildlich dargestellt werden kann, und auf der anderen Seite standen die Kulturrelativisten mit ihrer Ansicht über die willkürlich-fotografische Abbildung.¹⁰⁵

Die Photographie stellt, ebenso wie die Bühne, einen bestimmten Raum und eine bestimmte Zeit (einen Zeitmoment) dar, aber sie tut dies nicht, wie die Bühne, mit Hilfe eines realen Raums (und eines realen Zeitablaufs). Die Bildfläche bedeutet einen abgebildeten Raum, und das ist eine so starke Abstraktion, daß [sic!] uns der Bildraum in keiner Weise die Illusion eines realen Raums vermittelt.¹⁰⁶

Dieses Zitat von Arnheim stellt den Bereich der Fotografie in einen künstlerischen Kontext und sieht das Foto nicht mehr als Kopie der Wirklichkeit, sondern als Kunstwerk. Ausgehend von Arnheims Theorie kann der Blick auf ein Foto oder auf die Leinwand nicht mit dem Blick auf die physische Welt verglichen werden.¹⁰⁷

Im Folgenden möchte ich in Bezug auf eine authentische Abbildung von Realität bei der Fotografie auf drei Theorien eingehen. Eine Theorie beschäftigt sich mit den Ansichten von Talbot, einem naturwissenschaftlich interessierten Mathematiker, der von der Annahme ausging, dass die Fotografie vergängliche Objekte wie die Natur archivieren kann. Für Talbot ist eine Fotografie eine naturgetreue Abbildung und somit als wahr anzusehen. Barthes hingegen begegnet der Fotografie von einem phänomenologischen Standpunkt aus und betrachtet das Foto immer in Zusammenhang mit etwas Dagewesenem. Flusser hingegen setzt sich mit den technischen Elementen der Fotografie auseinander.¹⁰⁸

4.2. *Montage*

[...] da schlich sich unsere Katze an den Fernseher heran, bäumte sich auf und hielt die Krallen griffbereit. Der Sound des Falken, schloß [sic!] ich, wird echt gewesen sein.¹⁰⁹

Aufgrund der Feststellung, dass der Begriff der Montage in unterschiedlichen filmwissenschaftlichen Publikationen differente Begriffsdefinitionen aufweist, habe ich mich

¹⁰⁵ Vgl. Dörfler, 2000, 3f.

¹⁰⁶ Arnheim, 1932, zit. n. Dörfler, 2000, 8.

¹⁰⁷ Vgl. Dörfler, 2000, 8f.

¹⁰⁸ Vgl. Franz, 2007, 6ff.

¹⁰⁹ Tagesspiegel- Kritik zu Lockvögel vom 25.1.1989, zit. n. Ebd., 142.

auf eine Definition festgelegt. Ich habe den Definitionsansatz von Beller (2005) gewählt, da er eine Begriffsdefinition verwendet, die sehr weitläufig ist. Beller versteht unter Montage einen Bereich, der

[...] durch rhetorische Ellipsen, Raffungen und notwendige(n) Kürzungen der Handlung, [...] ¹¹⁰

gekennzeichnet ist. Des Weiteren beschreibt er die Funktion des Cutters, die unter anderem durch den Aufbau von Statik, Rhythmus, Komposition und Suspense innerhalb des Filmwerks¹¹¹ charakterisiert ist. Gerade der Dokumentarfilm ist stark von der Montage abhängig und muss zu sehr kreativen und geschickten filmischen Mitteln greifen, um dem Zuschauer die versprochene Realität nicht zu zerstören. Minh-ha betont, dass der Lippensynchron-Ton, lange Einstellungen, fast keine Montage, die Vermeidung von Großaufnahmen und die Verwendung von Weitwinkelaufnahmen für den Dokumentarfilm von großer filmästhetischer Wichtigkeit sind.¹¹²

Gunning beschreibt, dass

[...] der Dokumentarfilm [...] in dem Moment [entsteht], in dem [...] das filmische Material neu geordnet wird, also durch Schnitt und Zwischentitel in einen diskursiven Zusammenhang gestellt wird¹¹³.

Ausgehend von dieser Aussage erscheint es undenkbar Dokumentarfilme zu analysieren, ohne sich vorher ausreichend mit den Vermittlungsstrategien dieser Filme auseinandergesetzt zu haben. Diese Überlegung beinhaltet auch den Gedanken, dass die Beeinflussung durch den Regisseur und durch den Cutter nicht unbedacht bleiben kann, wenn davon ausgegangen wird, dass der Dokumentarfilm dem Rezipienten als Infotainment über bestimmte wirtschaftliche oder politische Sachverhalte nützlich sein sollte. Hohenberger bezieht sich in ihrer Publikation im Folgenden auch auf Gunning und meint, dass der Rezipient nicht davon ausgehen soll, dass der Dokumentarfilm als eine Abfolge von bewegten Bildern, die die Realität abbilden, gesehen werden kann, sondern dass bestimmte Argumentationen,

¹¹⁰ Beller, 2005, zit. n. Binter, 2009, 25.

¹¹¹ Vgl. Binter, 2009, 25.

¹¹² Minh-ha, 1998, vgl. Binter, 2009, 26.

¹¹³ Gunning, 1995, zit. n. Hohenberger, 2006, 10.

dramatische Strukturen und eine genau überlegte Gestaltung der dargestellten Figuren das Dokumentarfilmgenre prägen.¹¹⁴

Zusammenfassend ist zu sagen, dass der Dokumentarfilm keineswegs den Bereich der Montage vernachlässigt. Man darf nicht vergessen, dass die Frage nach den ästhetischen Mitteln, die bei einer Dokumentarfilmproduktion verwendet werden, eine große Rolle spielt. Im Fokus der Montagearbeit steht die Zusammenführung von unterschiedlichen Ereignissen, die zeitlich und räumlich voneinander getrennt sein können, um Weltansichten in Frage zu stellen und Klischees kritisch zu hinterfragen.¹¹⁵ Der Dokumentarfilm soll Wirklichkeit nicht abbilden, sondern neu gestalten. Somit wird das ästhetische Moment beim Dokumentarfilm in den Vordergrund gerückt und nicht die authentische Abbildung von Realität. Grundsätzlich ist zu sagen, dass die Aufgabe von Montage darin besteht, filmische Elemente aneinanderzureihen¹¹⁶, was somit die Bedeutung der vorfilmischen Realität verändern würde, da Ereignisse miteinander verbunden werden, die in dieser Zusammensetzung nicht in der vorfilmischen Realität existieren. Bei der Montage geht es um die Aneinanderreihung und die Zusammenstellung von Bild- und Tonsegmenten. Montageformen sind Ausdrucksformen, die Bedeutungen modifizieren oder hervorbringen. Durch das „In- Beziehung-Setzen“ zweier Einstellungen entsteht eine neue Bedeutung.¹¹⁷ Im Folgenden werden Montagetechniken vorgestellt, die auch in der filmanalytischen Diskussion erwähnt werden.

4.2.1. Überblendung / Blende

Die Blende hat die Funktion, zwei Szenen im Film miteinander zu verbinden. Man unterscheidet im Folgenden zwischen Abblende, Aufblende, Überblende, Wischblende und Kreisblende. Bei der Abblende wird das Bild am Ende der Szene dunkel und bei der Aufblende wird das Bild am Ende der Sequenz weiß. Diese Form der Überblendung kann auch durch das Filmen einer dunklen oder hellen Fläche am Ende der Sequenz erreicht werden. Bei der Überblendung handelt es sich um eine Verbindung aus Ab- und Aufblende, was einen fließenden Übergang zwischen zwei Szenen bewirkt. Bei der Wischblende wird das gegenwärtige Bild durch eine Art Wischbewegung von einem anderen ersetzt. Bei der Kreisblende, auch Irisblende genannt, wird das Filmbild von einer rechteckigen Form in eine kreisförmige Form gebracht.¹¹⁸

¹¹⁴ Gunning, 1995, vgl. Hohenberger, 2006, 10.

¹¹⁵ Stegmüller, 2001, zit. n. Schadt, 2005, 22.

¹¹⁶ Vgl. Borstnar / Pabst / Wulff, 2008, 146.

¹¹⁷ Vgl. Ebd., 146ff.

¹¹⁸ Vgl. Lemke, 2006, 11.

4.2.2. Einstellungsgrößen

Die unterschiedlichen Einstellungsgrößen bezeichnen die Entfernungen zum Objekt.¹¹⁹ Grundsätzlich unterscheidet man zwischen Detailaufnahme, Großaufnahme, Naheinstellung, Amerikanischer Einstellung, Halbnahe-Einstellung, Halbtotale, Totaler und Panoramaeinstellung. Bezogen auf die Darstellung von Menschen versteht man unter Detailaufnahme, dass bestimmte Körperteile abgebildet werden.¹²⁰ Bei der Großaufnahme wird ein bestimmter Inhalt spezifiziert und es können kleine Dinge gezeigt werden, die dem Rezipienten sonst entgehen würden. Der Vorteil der Großaufnahme liegt in der Möglichkeit, durch eine genaue Betrachtung des Gesichts des Schauspielers Gestik und Mimik besser einfangen zu können. Durch diese Einstellung können Gefühle adäquat vermittelt werden.¹²¹ Bei der Naheinstellung wird ungefähr ein Drittel des Körpers dargestellt.¹²² Durch diese Einstellungsgröße ist es möglich, dramatische Inhalte in die filmische Realität einzuführen. Der Abstand zum Objekt lässt jedoch auch Platz für andere Gegenstände.¹²³ Die Amerikanische Einstellung stellt eine Person von der Hüfte an aufwärts dar. Bei der Halbnahe-Einstellung werden zwei Drittel des Körpers dargestellt. Die Halbtotale zeigt eine Person zur Gänze in ihrer Umgebung.¹²⁴ Durch die Totale wird die maximale Bildfläche dargestellt.¹²⁵ Diese Form wird meistens zur Orientierung verwendet. So können Ort und Zeit der Handlung charakterisiert werden. Diese Einstellungsgröße enthält meistens keine dramatischen Inhalte, da aufgrund der Entfernung der erzählerische Fortgang nur schwer zu vermitteln ist.¹²⁶ Bei der Panoramaeinstellung wird eine Landschaft großflächig gezeigt.¹²⁷

4.2.3. Standbild

Unter dem Begriff des Standfotos versteht Monaco ein Foto, das bei den Dreharbeiten entstanden ist und für Werbung und Marketing verwendet wird.¹²⁸

¹¹⁹ Vgl. Roterberg, 2008, 29.

¹²⁰ Vgl. Lemke, 2006, 11.

¹²¹ Vgl. Roterberg, 2008, 29.

¹²² Vgl. Lemke, 2006, 11.

¹²³ Vgl. Roterberg, 2008, 29.

¹²⁴ Vgl. Lemke, 2006, 11.

¹²⁵ Vgl. Ebd.

¹²⁶ Vgl. Roterberg, 2008, 29.

¹²⁷ Vgl. Lemke, 2006, 11.

¹²⁸ Vgl. Monaco, 2000, 154.

[...] Foto, das bei den Dreharbeiten von einem speziellen Fotografen [...] gemacht wird und Szenen des Films für Werbezwecke festhält. Manchmal werden Werk- oder Arbeitsfotos, die die Dreharbeiten dokumentieren, zu den Standfotos gezählt.¹²⁹

Im Unterschied dazu versteht man unter dem Begriff der Standkopierung, oder auch Freeze Frame genannt, ein Filmbild, das aufgrund von Kopien eines Einzelbildes entsteht.¹³⁰

4.2.4. Zwischentitel

Der Begriff Zwischenschnitt meint verschiedene Arten von Einfügungen einzelner Einstellungen in Szenen. In Bezug auf den Zwischentitel müssen unterschiedliche Varianten angeführt werden.¹³¹ Im Folgenden wird genauer auf den Begriff des Zwischentitels eingegangen, da diese Montagetechnik in den zu analysierenden Dokumentarfilmen vorkommt. Um einen kurzen Überblick über den Bereich der Inserts im Film wiedergeben zu können, möchte ich die Definition von Königsberg anführen. Zwischentitel dienen dazu, zusätzliche Informationen bezüglich des Filminhalts zu liefern.

[...] Printed words inserted into the body of the film instead of being placed either at the beginning or ending. In silent films, such titles gave dialogue or set time and location. In sound films such titles can set time and place or simply provide information about passing events.¹³²

Man versteht unter dem Begriff Zwischentitel einen Schriftzug, der manchmal mit einem grafischen Hintergrund versehen wird. Das Stummfilmgenre hat Zwischentitel verwendet, um Dialoge oder Handlungen zu erklären.¹³³

4.2.5. Zeichen, Kodes, Text

Grundsätzlich muss man im Film zwischen filmischen Kodes und kinematografischen Kodes unterscheiden. Unter den filmischen Kodes werden alle Kodes zusammengefasst, die im Film vorkommen, aber nicht unbedingt ausschließlich für diesen gemacht sind.¹³⁴ Filmische

¹²⁹ Zit. n. Ebd.155.

¹³⁰ Vgl. Ebd. 154.

¹³¹ Vgl. Fuxjäger, 2006/ 2007, 87.

¹³² Zit. n. Königsberg,1997, 193.

¹³³ Vgl. Monaco, 2000, 189.

¹³⁴ Vgl. Jaksch, 2011, 10.

Kodes beziehen sich auf konventionalisierte filmische Strukturen, wie Textsorten, Genres und Teilstrukturen.¹³⁵ Im Vergleich dazu versteht man unter kinematografischen Kodes die Bereiche Schnitt, Montage und Kameraoptionen, die nur im Film vorkommen.¹³⁶ Das bedeutet, dass sich kinematografische Kodes auf die technische Repräsentation beziehungsweise Reproduzierbarkeit beziehen.¹³⁷ Grundsätzlich ist zu sagen, dass sich der filmische Kode auf den kinematografischen Kode bezieht.¹³⁸

4.2.6. Bild und Ton

Im Bereich des Tons ist zu unterscheiden zwischen dem Dialog, der Musik und den Toneffekten. Des Weiteren muss man zwischen “Production Sound“, also einem Ton, der bereits während des Drehs aufgenommen wurde, und “Supplied Sound“, einem Ton, der in einem eigenen Prozess hergestellt wurde, unterscheiden. Die Nachsynchronisation wird verwendet, um beispielsweise Dialoge aus dem Englischen ins Deutsche zu übersetzen. Im Bereich des filmischen Tons muss eine Unterscheidung zwischen dem diegetischen Ton und dem nicht-diegetischen Ton getroffen werden. Die diegetischen Geräusche beziehen sich auf jeden Ton, der in der Realität Film vorkommt. Der nicht-diegetische Ton ist nicht Teil der erzählten Welt. Er informiert den Rezipienten über die Realität Film. Im Bereich des Bild-Ton-Verhältnisses muss zwischen On-Ton, jenem Ton, der von einer Quelle innerhalb der diegetischen Welt kommt, und Off-Ton unterschieden werden.¹³⁹

Partenheimer beschreibt, dass man auch Gegenstände wahrnehmen kann, wenn man sie nicht sieht. Er führt als Beispiel einen Würfel an. Man sieht zwar nur die verzerrte Vorderseite aber man weiß, dass sich dahinter und darunter weitere Zahlenflächen verbergen.¹⁴⁰

Bilder sind Projektionen der Empfindung, sie versinnbildlichen unserer Vorstellungen und Gefühle, geben uns eine Idee der geschauten und gedachten Welt.¹⁴¹

Beim Film wird durch die Darstellung von Bewegungsabläufen Realität erzeugt. Der Ton vermittelt dem Rezipienten zusätzlich das Gefühl von einer authentischen Abbildung von Wirklichkeit. Dass ein Maler durch sein Bild Gefühle ausdrückt gilt heute als

¹³⁵ Vgl. Borstnar / Pabst / Wulff, 2008, 17.

¹³⁶ Vgl. Jaksch, 2011, 10.

¹³⁷ Vgl. Borstnar / Pabst / Wulff, 2008, 17.

¹³⁸ Vgl. Eco, 1972, 250.

¹³⁹ Vgl. Fuxjäger, 2006 / 2007, 93.

¹⁴⁰ Partenheimer, zit. n. Jaksch, 2011, 19.

¹⁴¹ Vgl. Jaksch, 2011, 19.

selbstverständlich. Durch das Medium Film und die Bilderflut im Fernsehen hingegen wird oftmals das Gefühl von Realität und nicht einer filmischen Konstruktion von Seiten des Regisseurs vermittelt.

4.2.7. Raum und Zeit

Im Film muss zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit unterschieden werden. Unter Erzählzeit versteht man die Länge des Films und unter erzählter Zeit die im Film vergangene Zeit. An dieser Stelle, ist der Begriff der Ellipse hervorzuheben. Diese Montagetechnik meint eine zeitliche Auslassung und wird bei größerem Ausmaß als „Screen Duration“ bezeichnet. Der Begriff der Zeitdeckung besagt, dass der Film die gleiche Länge aufweist wie die gefilmte Zeit. Das bedeutet, dass keine Ellipsen verwendet wurden. Die diegetische Zeit ist jene Zeit, die im Plot zu sehen ist.¹⁴² Der Bereich der Zeit ist gerade für den Dokumentarfilm besonders wichtig, da sich ein Sachverhalt, der soeben im Dokumentarfilm dargestellt wird, in ein paar Jahren komplett verändert haben kann oder möglicherweise gar nicht mehr vorhanden sein muss.

Mit dem Dokumentarfilm produziert das Reale im Moment seiner Existenz schon seine zukünftige Erinnerung an sich, es hebt sich also schon zu Lebzeiten als Geschichte auf.¹⁴³

Gerade der Bereich des Raums ist auch im Dokumentarfilm oftmals ein Drahtseilakt. Wie bereits diskutiert worden ist, ist der Film *Nanook Of The North* dadurch gekennzeichnet, dass seine Raumdarstellungen inszeniert waren. Es wurden räumliche Bereiche verändert, um einen dramaturgisch spannenden Film zu erzeugen. Beim Spielfilm sind solche Vorgehensweisen noch nicht problematisch, beim Dokumentarfilm jedoch kann der Rezipient getäuscht werden, falls dieser den Film nicht ausreichend reflektieren kann.

¹⁴² Vgl. Fuxjäger, 2006 / 2007, 20ff.

¹⁴³ Hohenberger, zit. n. Jaksch, 2011, 12.

4.3. Diskurs

White beschreibt als Definition für den Begriff des Diskurses, dass jeder

Diskurs [...] die Objekte, die er vorgibt nur realistisch zu beschreiben und objektiv zu analysieren¹⁴⁴

konstituiert. Des Weiteren möchte ich die Definition von Matouschek, Wodak, Januschek, Franz (1995) anführen, die besagt, dass man unter dem Begriff des Diskurses die

Summe institutionalisierter und interpersoneller ‚Texte‘ und Dialoge¹⁴⁵

verstehen kann und diese wiederum als

konkrete bedeutungstragende soziale Handlungen, als Einzelfälle einer sozio-kulturellen, politischen und ideologischen Praxis, die gesellschaftliche Systeme und Strukturen bestimmen angesehen werden.¹⁴⁶

Es zeigt sich, dass es schwierig erscheint, den Zeitpunkt festzumachen, an dem die Montage während der Filmarbeit beginnt. Vertov beschreibt, dass die Montage nicht erst beim Cutter anzutreffen ist und diese kreative Form des Umgangs mit dem Filmmaterial nicht etwa erst am Schneidetisch seine Wirkung entfaltet, sondern dass der Begriff der Montage, das Wesen der Montage, schon bei den ersten Beobachtungen von bestimmten Ereignissen, beim Filmen, zu tragen kommt. Somit lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass die Montage bei der Filmentstehung von Anfang an ein wichtiges Element ist.¹⁴⁷ Balkenhol (2005) ist in Bezug auf die Authentisierungsstrategien der Ansicht, dass der Dokumentarfilmregisseur ein großes Verantwortungsbewusstsein gegenüber seinen Interviewpartner aufweisen muss. Es ist möglich Interviewprotokolle in einem Dokumentarfilm so wiederzugeben, dass die inhaltliche Aussage des Interviewten gänzlich umgedreht worden ist.¹⁴⁸ Minh-ha (1998) fügt hinzu, dass die abgebildeten Wahrheiten vom herrschenden System produziert, abgeleitet und

¹⁴⁴ White, 1978, zit. n. Binter, 2009, 27.

¹⁴⁵ Matouschek / Wodak / Januschek, Franz, 1995, zit. n. Binter, 2009, 27.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Michelson, 1984, vgl. Binter, 2009, 27.

¹⁴⁸ Vgl. Binter, 2009, 27.

festgeschrieben werden.¹⁴⁹ Aus diesem Grund meint Foucault, dass es wichtig erscheint, sich die Kräfte und Gefahren des Diskurses vor Augen zu führen. Er verlangt, dass die Gesellschaft die Produktion des Diskurses kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert, um die Gefahren, die mit dem Diskurs einhergehen, besser aufzeigen zu können.¹⁵⁰ Des Weiteren ist zu erwähnen, dass das Rezipieren eines Dokumentarfilms mehr Konzentrationsfähigkeit abverlangt als das Ansehen eines Spielfilms. Diese Unterscheidung resultiert in der Überlegung, dass der Dokumentarfilm intensiver die Widerstandsmechanismen des Ichs, aufgrund seiner Thematik, in Gang setzte. Somit verlangt der Dokumentarfilm, dass sich der Rezipient mehr Gedanken über den Inhalt macht und Bewertungen abgibt.¹⁵¹

¹⁴⁹ Minh-ha, 1998, zit. n. Binter, 2009, 28.

¹⁵⁰ Foucault, 1994, zit. n. Binter, 2009, 28.

¹⁵¹ Gynn, 1998, zit. n. Binter, 2009, 28.

5. Dokumentarisches Bildungsfernsehen

Das Wort „Bildungsfernsehen“ stellt eine Verbindung zwischen zwei Begriffen her, die von ihrer Definition nicht minder paradox erscheinen wie das Wort „Dokumentarfilm“. Ein enger Zusammenhang zwischen Fiktion und Film wurde bereits in Kapitel III näher ausgeführt. Das Wort Bildung weist eine lange geisteswissenschaftliche Tradition auf und ist als der wohl wichtigste Begriff im pädagogischen Diskurs anzusehen. Es zeigt sich, dass dieser Begriff im Lauf der Zeit unterschiedlich definiert worden ist. Ältere Definitionsversuche basieren auf der Annahme, dass der Mensch durch eine angemessene Bildung befähigt wird, an der Gesellschaft teilnehmen zu können. Adorno wiederum geht davon aus, dass man unter dem Begriff Bildung die Förderung von Eigenständigkeit und Selbstbestimmung verstehen kann. Ausgehend von den Ansichten von Adorno ist der Bildungsprozess ein Vorgehen, das durch eine sinnliche Aneignung und eine gedankliche Auseinandersetzung mit der ökonomischen, kulturellen und sozialen Umwelt gekennzeichnet ist.¹⁵²

Wenn man den Bildungsbegriff mit dem Begriff des Fernsehens in Verbindung bringt, dann erscheint die Aussage von Bäumel-Roßnagel relevant, dass das Bild als Träger von Information älter ist als die Schrift¹⁵³. Diese These, bezogen auf die ursprüngliche Intention des Fernsehens als Wissensvermittler, stellt eine Verbindung zu dem Genre des Dokumentarfilms her. Zu Beginn des Films wurden alltägliche Situationen gefilmt, um den Menschen Informationen liefern zu können. An der authentischen Abbildung dieser bewegten Bilder wurde in keiner Weise gezweifelt. Die Begriffe Bilder und Bildung sind aufgrund ihrer etymologischen Herkunft eng miteinander verknüpft. Der Begriff Bildung stammt von dem Althochdeutschen „biliden“ oder „bilidon“, was so viel bedeutet wie eine Gestalt nachbilden.¹⁵⁴ Problematisch erscheint, dass im Alltag der Begriff der Bildung sehr unterschiedlich verwendet wird. Von einer politischen Perspektive aus wird der Begriff Bildung häufig in das Ressort „Ausbildung und Bildungschancen“ gestellt. Dieser Begriff kann jedoch auch als Überbegriff für ein gutes Allgemeinwissen oder Belesenheit verwendet werden.¹⁵⁵ Innerhalb eines pädagogisch-filmwissenschaftlichen Kontexts stellt sich die Frage nach den relevanten Bildungsinhalten, die durch das Medium Fernsehen vermittelt werden sollen.

¹⁵² Vgl. Raithel / Dollinger / Hörmann, 2009, 357.

¹⁵³ Vgl. Scholpp, 2004, 268.

¹⁵⁴ Vgl. Ebd., 268f.

¹⁵⁵ Vgl. Jörissen / Marotzki, 2009, 9.

Marotzki und Jörissen stellen vier Dimensionen in Bezug auf das Bildungswissen auf. Die erste Dimension bezieht sich auf die Frage „Was kann ich wissen?“ und wird als Wissensbezug deklariert. Man stellt Überlegungen zur Herkunft des Wissens und dessen Verlässlichkeit an, was sich in Zusammenhang mit wissenschaftlichen Gedankenkonstrukten bezüglich des Dokumentarfilmgenres bringen lässt. Die zweite Dimension basiert auf der Frage „Was soll ich wissen?“. Diese wird auch Handlungsbezug genannt und setzt sich mit den Bereichen des möglichen und nützlichen Wissens auseinander. Die dritte Dimension, der Grenzbezug, beschäftigt sich mit der Frage „Was darf ich hoffen?“. Diese Dimension stellt eine Verbindung zu den menschlichen Grenzerfahrungen her und versucht aufzuzeigen, wie Menschen mit solchen Erfahrungen umgehen können. Die letzte Dimension wird als Biografiebezug bezeichnet und beschäftigt sich mit der Frage „Was ist der Mensch?“. Im Zentrum dieser Dimension steht der Bereich der Anthropologie.¹⁵⁶ Ich habe diese Wissensdimensionen so ausführlich angeführt, da sie bei der filmwissenschaftlichen Analyse als Kategorien verwendet werden.

Zimbardo und Hayes haben sich intensiv dem Bereich der Aufmerksamkeit gewidmet. Ausgehend von Zimbardo wird Aufmerksamkeit durch ein plötzliches Eintreten von nicht voraussehbaren Ereignissen erreicht. Hayes geht von der Annahme aus, dass der Moment der Aufmerksamkeit als kognitiver Prozess aufgefasst werden kann. Es handelt sich dabei um einen Prozess, bei dem sowohl die Beobachtung als auch die Konzentration auf ein bestimmtes Ereignis im Vordergrund stehen. In der Publikation von Schnell (2002) wird angeführt, dass der Moment der Aufmerksamkeit dann entstehen kann, wenn das Ereignis nicht mit den Erwartungen und mit den Vorerfahrungen der Rezipienten übereinstimmt. Man spricht somit von einem unvorhersehbaren Ereignis.¹⁵⁷

Ausgehend von der Publikation von Schnell lässt sich der Bereich der Konzentrationsfähigkeit durch plötzliche Bildeffekte oder Großbildaufnahmen steigern. Er führt im Folgenden an, dass es auch wichtig ist, dass die dargestellten Themen dem Rezipienten bekannt sind und für den Zuschauer eine persönliche Bedeutung haben. Diese Anforderung scheint in Bezug auf den Dokumentarfilm schwierig, da die Intention des Dokumentarfilms darin liegt, dass Themen oder Bereiche vom Regisseur aufgegriffen werden, die dem Publikum bislang nicht so ausführlich bekannt waren. Aus diesem Grund handelt es sich oftmals um Informationen, die möglicherweise vor der Rezeption des Films noch nicht bekannt gewesen sind. Daraus resultiert die bereits angesprochene Problematik,

¹⁵⁶ Vgl. Jörissen / Marotzki, 2009, 29 ff.

¹⁵⁷ Vgl. Schnell 2002, 27-29.

dass bei dokumentarischen Filmproduktionen die Konzentrationskapazitäten des Zuschauers mehr in Anspruch genommen werden als beim Spielfilm.¹⁵⁸

Das Medium Film erweist sich als effektiv, um den emotionalen Bereich im Zuschauer anzuregen. Aufgrund der bewegten Bilder werden die Emotionen des Menschen durch den Film intensiver angesprochen als durch schriftliche Medien wie Bücher, Zeitungen oder Manuskripte.¹⁵⁹ Durch das Aktivieren der Gefühlsareale steigert das Medium Film den Bereich der Aufmerksamkeit beim Rezipienten. Boehme Nealer führt als Beispiel für einen sehr emotional aufgeladenen Film den Propagandafilm an, der mit der Intention der Beeinflussung des menschlichen Denken und Handelns eingesetzt wird.¹⁶⁰ Edelmann stellt die These auf, dass Lernprozesse durch Emotionen positiv angeregt werden können.¹⁶¹ Durch diese Schlussfolgerung von Edelmann wird die Hypothese, dass Filme den Lernprozess fördern können, unterstützt.

5.1. *Definition von Lernen*

Seit den 1990er Jahren ist der Begriff der Wissensgesellschaft bekannt. Haan und Poltermann (2002) führen an, dass der Mensch immer mehr von den Bereichen „Wissenschaft“ und „Technik“ beeinflusst wird. Was das Dokumentarfilmgenre anbelangt, ist es wichtig, auch den außerschulischen Bildungsbereich anzusprechen, da das Medium Fernsehen nicht nur im Kontext von Schule gebraucht wird. Des Weiteren muss erwähnt werden, dass diese Diplomarbeit von der Annahme ausgeht, dass Wissen nicht mit Information gleichzusetzen ist. Wissen ist als Resultat von Information anzusehen und entsteht, wenn der Mensch Informationen aufnimmt, Zusammenhänge herstellt und diese bewertet.¹⁶² In Bezug auf den Dokumentarfilm ist somit eine unreflektierte Filmrezeption nicht mit dem Prozess des Lernens gleichzusetzen.

Mittelstrass beschreibt, dass seit den 1970er Jahren der Abstand zwischen „Verfügungswissen“¹⁶³ und „Orientierungswissen“¹⁶⁴ größer geworden ist. Daraus resultiert die Unverbindlichkeit zwischen Moral und Technik. Um eine Überprüfung der pädagogischen Relevanzen beim Dokumentarfilm vornehmen zu können, muss zunächst eine Definition von Lernen gefunden werden, die für das Medium Film und Fernsehen geeignet erscheint.

¹⁵⁸ Vgl. Schnell, 2002, 29-31.

¹⁵⁹ Vgl. Boehme, 2010, 69.

¹⁶⁰ Vgl. Ebd. 70.

¹⁶¹ Vgl. Schnell, 2002, 29-31.

¹⁶² Vgl. Jörissen / Marotzki, 2009, 26-28.

¹⁶³ Vgl. Otto, 2004, 102.

¹⁶⁴ Vgl. Ebd.

Ausgehend von Bower und Hilgard (1983) bedeutet der Begriff des Lernens eine Veränderung im Verhalten eines Organismus. In bestimmten Situationen kann das Individuum aufgrund seiner bisherigen Lernprozesse auf bestimmte Erfahrungen zurückgreifen. Somit setzt der Lernprozess die Interaktion mit der Umwelt voraus. Der Prozess des Lernens erscheint als ein Anpassungsprozess an die sich ständig verändernden Umweltbedingungen. Raithel, Dollinger und Hörmann (2009) sind der Ansicht, dass der Begriff des Lernens einen dauerhaften Erwerb neuer oder die Veränderung bereits vorhandener Fähigkeiten, Fertigkeiten oder Einstellungen bezeichnet.¹⁶⁵

Mit Lernen meint man [...] eine relativ andauernde Veränderung im menschlichen Verhalten, von dem aus auf entsprechende dispositionelle Veränderungen geschlossen werden kann, wobei diese Veränderungen nicht primär organisch, sondern durch Umwelteinflüsse ausgelöst werden, also durch Erfahrungen zustande kommen.¹⁶⁶

Platon behauptet, dass der Begriff des Lernens im Bereich der Wiedererinnerung von Ideen anzusiedeln ist. Interessant ist, dass Platon die Ansicht vertreten hat, dass die Ideen an sich schon immer in der menschlichen Seele vorhanden sind, also nur aktiviert werden müssen. Im Unterschied dazu spricht Aristoteles von „tabula rasa“, also von einem Vergleich der menschlichen Seele mit einer Wachstafel, die unbeschrieben ist und auf der die Sinneseindrücke erst eingetragen werden müssen. Somit bedeutet für Aristoteles der Begriff des Lernens einen Prozess, der für eine Aufnahme und Speicherung von Sinnesdaten und eine dauerhafte Verhaltensänderung, aufgrund einer Interaktion zwischen Organismus und Umwelt, verantwortlich ist.¹⁶⁷

5.2. *Definition von Bildung*

Im pädagogischen Diskurs muss der Begriff der Bildung als zentral angesehen werden. Wie bereits erwähnt sind die Begriffe des eigenständigen Denken, des Beeinflussens von menschlichem Denken und Handeln als auch eine politische und ökonomische Auseinandersetzung mit der Umwelt relevant für das Dokumentarfilmgenre. Wenn man sich die Ansichten von Adorno diesbezüglich zu Gemüte führt, lassen sich Parallelen erkennen. Adorno versteht unter Bildung die Förderung der Eigenständigkeit und Selbstbestimmung

¹⁶⁵ Vgl. Raithel / Dollinger / Hörmann, 2009, 67.

¹⁶⁶ Weber, 1977, zit. n. Raithel / Dollinger / Hörmann, 2009, 67.

¹⁶⁷ Vgl. Raithel / Dollinger / Hörmann, 2009, 67.

eines Menschen, die aufgrund einer intensiven Auseinandersetzung mit der ökonomischen, kulturellen und sozialen Lebenswelt entwickelt werden kann.¹⁶⁸ Eine intensive Auseinandersetzung mit den Begriffen Bildung und Bilder zeigt, dass die etymologischen Wurzeln dieser beiden Begriffe eng miteinander verwoben sind. Diese Erkenntnis steht einerseits in Zusammenhang mit der Glaubwürdigkeit einer authentischen Abbildung von Wirklichkeit bei einer Fotografie oder einem bewegten Bild und andererseits zeigen die Anfänge des Films, dass die ursprüngliche Intention des filmischen Mediums eine unverfälschte Abbildung von alltäglichen Ereignissen gewesen ist. Die technischen Möglichkeiten einer authentischen Abbildung von Ereignissen waren jedoch in den Anfängen des Dokumentarfilms noch sehr gering und somit kam es aufgrund der schweren Kameras und des lichtempfindlichen Materials häufig zu dokumentarischen Täuschungen.¹⁶⁹

5.2.1. Strukturele Bildungstheorie

Um eine Verbindung zwischen dem Bereich der Bildungsprozesse und dem Bereich des Dokumentarfilms herstellen zu können, wurde für diese Diplomarbeit eine strukturele Bildungstheorie gewählt. Diese Form der Bildungstheorie von Marotzki ist charakterisiert durch ein wissenschaftliches Verständnis, das Bildungsprozesse als eine Form selbstreflexiver Lern- und Orientierungsprozesse versteht.¹⁷⁰ Des Weiteren wird der Begriff Bildung nicht als Ergebnis oder Zustand, sondern als ein Prozess verstanden, der bereits vorhandene Strukturen der Weltordnung durch komplexere Sichtweisen auf Welt und Selbst ersetzt.¹⁷¹ Strukturele Bildungsprozesse beziehen sich auf die Herstellung von Orientierungswissen. Das bedeutet, dass die strukturele Bildungstheorie von einer Filmrezeption eine reflexive lebensweltliche Integration der erhaltenen Informationen in die Selbst- und Welthaltung des Rezipienten verlangt.¹⁷² Die Grundaussage dieses wissenschaftlichen Verständnisses von Bildung geht von einer Perspektive aus, die eine intensive Auseinandersetzung und Reflexion der neuen Informationen während eines Lernprozesses voraussetzt.¹⁷³ Diese Annahme bedeutet für den Einsatz des Mediums Dokumentarfilm im Unterricht, dass sich die Schüler intensiv mit den Informationen aus der vorfilmischen und filmischen Realität auseinandersetzen müssen und eine simple Filmrezeption nicht ausreichen würde, um Lernprozesse positiv zu beeinflussen. Aus diesem Grund werden in dieser Diplomarbeit die Filmanalysen so aufgebaut, dass diese

¹⁶⁸ Vgl. Raithel, Dollinger, Hörmann, 2008, 357.

¹⁶⁹ Vgl. Mediacultur Online.

¹⁷⁰ Vgl. Marotzki / Jörissen, 2008, 51.

¹⁷¹ Vgl. Ebd.

¹⁷² Vgl. Ebd., 52.

¹⁷³ Vgl. Ebd.

auch im schulischen Diskurs verwendet werden könnten. Bei den Filmanalysen werden vor allem die Vermittlungsstrategien der Filme behandelt, um den Rezipienten eine intensive und reflexive Auseinandersetzung mit dem Filmmaterial zu ermöglichen.

Die strukturelle Bildungstheorie geht von einem formalen Bildungsverständnis aus.¹⁷⁴ Im Folgenden möchte ich die Bereiche der formalen und materialen Bildung näher erklären, um sowohl den inner- als auch außerschulischen Bildungsbereich diskutieren zu können. Die Darstellung beider Bildungsbereiche ist im Zusammenhang mit dem Dokumentarfilm wichtig, da dieses Medium im schulischen als auch außerschulischen Setting Verwendung findet.

5.2.2. Materiale Bildungstheorie

Im Bereich der materialen Bildungstheorie liegt der Fokus auf den Inhaltsaspekten der Lehrmedien.¹⁷⁵ Des Weiteren steht im Zusammenhang mit der materialen Bildungstheorie ein bestimmter Korpus an Wissen, der vermittelt werden sollte. In Bezug auf eine materiale Bildungstheorie sind die Bereiche „bildungstheoretischer Objektivismus“ und „Theorie des Klassischen“ wichtig. Bei dem bildungstheoretischen Objektivismus handelt es sich um die Integration objektiver Kulturgüter und wissenschaftlicher Inhalte. Unter dem Begriff der Theorie des Klassischen versteht man die Aneignung jener Gegenstände, die in den Bereich der Klassik fallen würden.¹⁷⁶ Es handelt sich im Bereich der Bildungsmedien bei einer materialen Bildungstheorie um Filme, die speziell für den Unterricht produziert worden sind.

5.2.3. Formale Bildungstheorie

Bei der formalen Bildungstheorie handelt es sich um die individuelle Entwicklung eigener Kräfte, Fähigkeiten und Fertigkeiten, die nicht an den schulischen Diskurs gebunden sind.¹⁷⁷ Ausgehend von den Ansichten von Rousseau, ist der Entwicklung des Verstandes größte Relevanz beizumessen.¹⁷⁸ Klafki unterscheidet in Bezug auf eine formale Bildungstheorie zwischen einer funktionalen Kräftebildung und einer methodischen Bildung. Im Bereich der formalen Bildungstheorie ist Humboldt als ein wichtiger Vertreter anzusehen.¹⁷⁹

¹⁷⁴ Vgl. Jörissen / Marotzki, 2009, 11.

¹⁷⁵ Vgl. Schröder 2001, 113.

¹⁷⁶ Vgl. Böhm, 2005, 428.

¹⁷⁷ Vgl. Schröder 2001, 113.

¹⁷⁸ Vgl. Ebd.

¹⁷⁹ Vgl. Böhm, 2005, 212.

5.2.4. Bildungstheorie von Humboldt

Humboldts Bildungstheorie „Theorie der Bildung des Menschen“ (1793-1860) enthält keine konkrete Anleitung bezüglich eines Bildungsprozesses. Humboldt gilt als einer der wichtigsten Vertreter des pädagogischen Neuhumanismus. Er ging mit einer individualorientierten Bildungstheorie konform, bei der die allseitige Entwicklung des Einzelnen im Vordergrund stand und gesellschaftliche Zwänge und Anforderungen nicht die Bildungsprozesse beeinflussen sollten.¹⁸⁰ Im Folgenden wird eine Verbindung zwischen den Bildungsideen von Humboldt und dem Genre des Dokumentarfilms hergestellt. Humboldt legte viel Wert auf eine Interaktion zwischen Individuum und Umwelt und ging von der Annahme aus, dass der Mensch sich seine Kulturgüter aneignen sollte. Daraus wiederum lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass der Dokumentarfilm als Kulturgut dem Rezipienten bei seinem Bildungsprozess behilflich sein kann, wenn dieser sich mit dem Dokumentarfilm auseinandersetzt.¹⁸¹ Des Weiteren weist Humboldt auf die Wichtigkeit der Dezentrierung hin. Darunter verstand er, dass durch eine Auseinandersetzung mit anderen Kulturen die Erfahrung gemacht werden kann, dass die eigene Perspektive oder Sichtweise nicht im Zentrum aller Überlegungen stehen muss und dass es auch noch andere Perspektiven gibt, die möglicherweise die Sicht der Dinge komplett verändern können.¹⁸²

5.2.5. Bildungstheorie von Klafki

Die Bildungstheorie von Klafki steht in der Tradition der Deutschen Klassik. Lay, der sich mit dieser Theorie intensiv auseinander gesetzt hat, geht von der Annahme aus, dass das Medium Film außerschulisches, gegenseitiges, konstruktives und interkulturelles Lernen fördern können. Durch einen Einsatz des Mediums Film im schulischen Diskurs kann die Selbstbestimmung des Schülers gefördert werden, wenn außerschulische Aufgaben, in Bezug auf eine filmwissenschaftliche Rezeption, an die Schüler heran getragen werden. Des Weiteren kann durch das Medium Film eine Interaktion zwischen dem Lehrenden und dem Schüler stattfinden, wenn thematische Diskussionen über den Film im schulischen Diskurs angeregt werden.¹⁸³

¹⁸⁰ Vgl. Raithel /Dollinger / Hörmann, 2009, 118.

¹⁸¹ Vgl. Bachmair, 2009, 157ff.

¹⁸² Vgl. Jörissen / Marotzki, 2009, 12ff.

¹⁸³ Vgl. Lay, 2009, 34.

5.3. *Die Bildungsqualität des Films*

Im Vordergrund des Kapitels über die Bildungsqualitäten des Mediums Film steht die Darstellung der unterschiedlichen pädagogischen Qualitäten von bewegten Bildern, um aufzeigen zu können, dass nicht nur spezielle, für den materialen Bildungsbereich konzipierte Bildungsfilme pädagogische Relevanz besitzen, sondern auch andere filmische Produktionen als pädagogisch wertvoll angesehen werden können. Im Bereich der Reflexion auf Wissenslagerung ist der Dokumentarfilm von großer Wichtigkeit.¹⁸⁴ Diese Dimension versucht durch eine intensive Auseinandersetzung mit anderen Kulturräumen, Informationen an den Rezipienten heranzutragen. Die Reflexion auf Biografisierungsprozesse bezieht sich auf Filme, die komplizierte und komplexe menschliche Identitätsbildungsprozesse zum Thema haben. Die Dimension der Handlungsoptionen meint Filme, die menschliche Entscheidungssituationen behandeln und filmisch darstellen. Die letzte Dimension, der Grenzbezug, zeigt menschliche Grenzprobleme auf und versucht Lösungsansätze darzustellen.¹⁸⁵

5.4. *Psychologische Funktion von Erinnerungsbildern*

Es kann eine Verbindung zwischen den Bereichen Biografie und Erinnerungsarbeit mit dem Medium Film hergestellt werden. Diese Verbindung zeigt sich in einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Begriff des kollektiven Gedächtnisses. Boehme Nealer meint, dass man zu dem Begriff des kollektiven Gedächtnisses das gesamte materielle und geistige Leben der Gesellschaft zählen kann. Individuelle Erinnerungen, sind immer mit Erinnerungen einer Gesellschaft in Verbindung zu bringen.¹⁸⁶ Filme können kollektive Erinnerungen aufheben, präsentieren oder inszenieren und sie können als ein Spiegelbild fungieren, in dem sie den gesellschaftlichen Wandel von Identitätsverständnissen, von Individualisierungs- und Biografisierungsprozessen reflektieren. Sie bieten ihren Rezipienten Modelle für die Erinnerungsarbeit an.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Vgl. Herzig (u.a.), 2010, 30.

¹⁸⁵ Vgl. Marotzki, 2009, 60ff. und Marotzki, 2007, 135ff.

¹⁸⁶ Vgl. Boehme, 2010, 68.

¹⁸⁷ Vgl. Jörissen / Marotzki, 2009, 71.

5.5. Wissensvermittlung im Dokumentarfilm

Zur Wissensvermittlung durch das Medium Film ist zu sagen, dass vor allem die Bereiche des deklarativen und des prozeduralen Wissens wesentlich sind. Das deklarative Wissen beinhaltet Fakten, Begriffe und Sachverhalte. Diese Wissensform ist bei jedem dokumentarischen Film wichtig. Das prozedurale Wissen bezieht sich auf die Anwendung von Faktenwissen in bestimmten Situationen. Diese Form des Wissens ist beim Film dann relevant, wenn bestimmte Lösungsansätze für das alltägliche Leben dem Rezipienten angeboten werden.¹⁸⁸ Des Weiteren muss zwischen expliziten und impliziten Formen des Wissens unterschieden werden. Das explizite Wissen kann jederzeit verbalisiert werden, im Unterschied zum impliziten Wissen¹⁸⁹, das in dokumentarischen Filmen als unbewusste Botschaft eingesetzt werden kann.

¹⁸⁸ Vgl. Widulle, 2009, 103.

¹⁸⁹ Vgl. Schelten, 2000, 1-2.

6. Die dokumentarische Ethik

Das Dumme am Realismus ist, daß [sic!] es sich hierbei um die Wirklichkeit handelt und daß [sic!] er immer bestrebt sein muß [sic!], nicht ‚schön‘, sondern echt zu sein.¹⁹⁰

Ausgehend von Nichols ist zu sagen, dass der Dokumentarfilm mit der juristischen Bestimmung „habeas corpus“¹⁹¹ übereinstimmt.¹⁹² Das bedeutet, dass gerade im Dokumentarfilm der Einsatz von nichtprofessionellen Protagonisten meistens unumgänglich ist. Folglich stellt sich die Frage wie Protagonisten im Film eingesetzt und vor allem auch dargestellt werden dürfen, ohne dass es ethisch bedenklich ist.

Eine ausführliche Behandlung der Thematik Ethik im Dokumentarfilm hat sich aufgrund der von mir gewählten Filme ergeben. Insbesondere der Film *Darwins Alptraum*, der durch seine schockierenden Bilder, Diskussionen über ethische Verletzung im Film hervorgerufen hat. Aus diesem Grund ist es wichtig sich mit ethischen Fragen auseinanderzusetzen, bevor in den nächsten Kapiteln die dokumentarischen Filme analysiert und dargestellt werden. Im Vordergrund dieser Diskussion steht die Darstellung der Todesthematik im Dokumentarfilm.

Heute, wo uns der Sex im Hardcore-Porno zur Verfügung steht, bleibt der Tod das letzte große Tabu im Film. Wie allgegenwärtig der Tod auch ist - am Ende erleiden wir ihn alle -, so stellt er doch die soziale Ordnung und ihr Wertesystem in Frage; er greift unser wahnwitziges Machtstreben an, unseren schlichten Rationalismus und unseren uneingestanden Kinder glauben an die Unsterblichkeit.¹⁹³

Früher war der Tod den Menschen viel vertrauter als heute. Gerade im dokumentarischen Setting wird ein moralischer Umgang mit der Thematik des Todes vom Filmemacher gefordert. Man kann zwischen dem zufälligen Blick, dem hilflosen Blick, dem gefährdeten Blick, dem eingreifenden Blick, dem menschlichen Starren und dem professionellen Blick unterscheiden. Der zufällige Blick ist dadurch gekennzeichnet, dass beim Rezipienten der Eindruck entsteht, die Darstellung des Todes sei nicht das zentrale Motiv gewesen, sondern habe sich unvorbereitet und ganz zufällig vor der Kamera ereignet. Der hilflose Blick ist durch eine große Distanz zum Todesereignis gekennzeichnet und vermittelt den Eindruck,

¹⁹⁰ Zit. n. Grierson, 2006, 104.

¹⁹¹ Lat. habeas corpus – „Du mögest einen Körper haben“, zit. n. Uni-protokolle.

¹⁹² Vgl. Nichols, 1994, 39.

¹⁹³ Vogel, zit. n. Sobchack, 1984, 165.

dass der Filmemacher nicht eingreifen hätte können. Der gefährliche Blick hingegen ist durch die Nähe zu den Ereignissen charakterisiert. Es wird die körperliche Nähe des Filmemachers zum Tod vermittelt. Die Gefahr, in der sich der Filmemacher selbst befindet, wird als Entschuldigung für die Darstellung des visuellen Tabus Tod verwendet. Der eingreifende Blick geht noch über den gefährlichen Blick hinaus und zeigt in den extremsten Fällen auch den Tod des Kameramanns selbst. Das menschliche Starren ist gekennzeichnet durch die Darstellung des Todes, ohne dass der Versuch unternommen wird zu helfen. Es kommt somit zu einer Tabuverletzung. Der letzte Blick ist wohl vom moralischen Standpunkt aus gesehen, am Schwierigsten zu rechtfertigen. Es geht dabei um die Tatsache, dass der Versuch zu helfen nicht unternommen wurde, weil der Regisseur sonst nicht an sein dokumentarisches Filmmaterial gekommen wäre.¹⁹⁴

Wenn wir gute Samariter sein wollen, sind wir unseren Objektiven im Weg.¹⁹⁵

Zusammenfassend ist zu sagen, dass die Darstellung von Tod im Film ein moralisches Problem darstellt. Es lässt sich der Gedankengang formulieren, dass ein nicht geschnittenes möglichst unverändert gezeigtes Filmmaterial den Tod noch näher an das Publikum bringen kann. Je authentischer ein Film wirkt, desto intensiver sind die Überlegungen bezüglich einer Verletzung der menschlichen Moral.

¹⁹⁴ Vgl. Sobchack, 1984, 165ff.

¹⁹⁵ Friendly, zit. n. Sobchack, 1984, 190.

7. Darwins Alptraum

Jede filmische oder akademische Aussage muss nicht nur danach analysiert werden, wer repräsentiert, sondern auch wer repräsentiert wird, zu welchem Zweck, zu welchem historischen Zeitpunkt, an welchem Ort, welche Strategien benutzt werden und welche Adressierungsweise.¹⁹⁶

Genau aus dieser Perspektive möchte ich den folgenden Film analysieren. Das Kapitel über den Film *Darwins Alptraum* von Sauper (2004) erhebt nicht den Anspruch, dass es sich dabei um eine ausführliche Filmanalyse handelt. Im Vordergrund steht die Darstellung der Vermittlungsstrategien des Films, die Darstellung der Problematiken, die auftreten können, wenn dieser Film im schulischen Setting als Lernmaterial herangezogen wird. Des Weiteren wird aufgezeigt, dass eine Vernachlässigung filmischer Diskursstrategien und eine Vernachlässigung im Bereich des filmischen Lesens von Dokumentarfilmen große Gefahren in sich bergen könnten. Der filmanalytische Bereich dieser Arbeit basiert auf einer detaillierten Auseinandersetzung mit der filmischen Realität. Es handelt sich bei der Analyse nicht um eine genaue Darstellung und Überprüfung der Daten und Fakten aus der vorfilmischen Realität. Im Zentrum der Analyse steht die Frage nach dem „Wie“, also nach den Authentisierungsstrategien, und nicht die Frage nach dem „Was“, also nach dem inhaltlichen Kontext. Ich habe mich aber dazu entschlossen, am Ende der Filmanalyse die formulierende Interpretation nach Ralf Bohnsack und damit auch den Bereich des „Was“ einfließen zu lassen. Dieser Bereich wird jedoch nur kurz angeschnitten und bezieht sich auf einzelne, für das analytische Verständnis des Films relevante Bildbeispiele. Durch die formulierende Interpretation nach Bohnsack ist es möglich, die filmische Realität einzelner Filmbilder gezielter darstellen zu können. Zielsetzung dieser Filmanalyse ist es, vorgetäuschte Realität zu untersuchen, Intentionen der Regisseure zu beleuchten, um mögliche Schlussfolgerungen oder Vorurteile aufzeigen zu können.

Die Gefahren, die sich durch die unhinterfragte Glaubwürdigkeit von subjektiv montierten Lebensfakten ergeben, reichen von der Verdunkelung der Fabriziertheit filmisch dargestellter globalisierter Räume bis hin zur Perpetuierung machtvoll aufgeladener Bilder über „Andere“ / „Fremde“.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Gutierrez Rodriguez, 2003, zit. n. Binter, 2009, 53.

¹⁹⁷ Zit. n. Binter, 2009, 17.

7.1. Hubert Sauper

Ich will den Leuten, die keine Stimme haben, eine Stimme und vielleicht auch ein Gesicht geben.¹⁹⁸

Hubert Sauper stammt aus einem Tiroler Dorf in den österreichischen Alpen. Er lebte in Großbritannien, Italien, den USA und viele Jahre in Frankreich. Er studierte Regie in Wien und Paris. Der Dokumentarfilm *Darwins Alptraum* gewann 2005 den österreichischen Filmpreis und wurde für den Oscar nominiert. Sauper ist bekannt für seine emotionsgeladenen Filme. Besonders der Film *Darwins Alptraum* lässt kaum einen Rezipienten unberührt. Grund für diese emotionale Aufgeladenheit der Filme könnten die subjektiven Empfindungen von Sauper sein. Er versucht, in den Filmen seine Gefühle während den Dreharbeiten zu verarbeiten.

Was ich ‚dokumentiere‘ ist nicht der eine Mensch in der einen Hütte, sondern auch meinen Blick, meine Begeisterung, auch die Sprachlosigkeit oder Beklemmung.¹⁹⁹

In Bezug auf die Forderung nach authentischer Darstellung von Wirklichkeit, die im Theorieteil dieser Arbeit bereits diskutiert wurde, betont Sauper, dass es nie seine Intention war, Realität objektiv wiederzugeben, sondern dass er immer nur seine eigenen inneren Wahrheiten in seinen Filmen darstellen wollte.

Also ‚dokumentiere‘ ich nicht nur eine sogenannte ‚Realität‘ – was immer das auch heißt -, sondern vor allem meine innere Wahrheit, meine eigene. Wenn das gelingt, dann sind ein paar Millionen Zuschauer ebenso gefesselt, sprachlos, begeistert von diesem Moment, von diesem Leuchten in den Augen dieses Menschen, wie ich es war, damals, mit meiner Kerze, um drei in der Nacht. Es ist wie ein Wunder, sonst fällt mir kein Wort ein; es nennt sich ‚cinema‘.²⁰⁰

¹⁹⁸ Sauper, 2008, zit. n. Binter, 2009, 90.

¹⁹⁹ Sauper, zit. n. Teissl, 2006, 248.

²⁰⁰ Sauper, zit. n. Teissl, 2006, 249.

Der Unterschied zwischen seinen beiden Filmen *Darwins Nightmare* und *Kisangani Diary* ist, dass bei *Darwins Alptraum* eine lange Reflexion, Recherche und ein präzises Drehbuch vorhanden war.²⁰¹ Der Film *Darwins Alptraum* beschreibt die Verbreitung des Nilbarschs im Viktoriasee. Grundsätzlich ist zu sagen, dass sich Saupers Filme durch ihre starke politische Färbung charakterisieren lassen. Abgesehen von über 15 internationalen Festivalpreisen, hat Sauper durch seine Filme einen großen Bekanntheitsgrad erreicht. *Darwins Alptraum* ist der erste dokumentarische Langfilm von Sauper. Dieser Film löste viele kritische Diskussionen aus. Interessant ist, dass Sauper in diesem Film die Situation in Ostafrika beleuchtet und aufzeigt, aber keine Lösungsvorschläge anbietet.

Mein Film behandelt das komplexe Thema Globalisierung, das sechseinhalb Milliarden Menschen betrifft. Da kann ich nicht sagen: Ich erkenne das Problem und schicke die Lösung gleich mit. Es gibt nicht eine, sondern viele Lösungen – vorausgesetzt, dass viele Köpfe die Fragen unserer Zeit ernst nehmen und nach Antworten suchen. Ich bin weder Politiker noch Prophet, ich kann mit einem Film Debatten provozieren, auf die öffentliche Meinung einwirken, mein Publikum fordern, aber ich als Filmemacher will nicht dastehen und sagen: ‚Bitte schickt keine Bomben, schickt lieber Carepakete.‘²⁰²

7.2. Die vorfilmische Realität

Die Landschaft von Ostafrika ist ein Kontrast aus malerischen Grünflächen, wilden Tieren, Hungersnöten, Epidemien und Bürgerkriegen.²⁰³ Der Viktoriasee ist der größte See Afrikas und gleichzeitig auch der zweitgrößte Süßwassersee der Welt. Er hat eine Fläche von 68.800 km² und eine Tiefe von maximal 80 m. Mehr als 30 Millionen Menschen leben in der Nähe dieses Sees. Die Länder Kenia, Tansania und Uganda grenzen an seine Ufer.²⁰⁴

In den 60er Jahren wurde im Viktoriasee in Ostafrika der Nilbarsch eingesetzt. Dieser Fisch hat aufgrund seines räuberischen Wesens die anderen Fischarten fast komplett ausgerottet. Die Vermarktung des Fisches erfolgt durch Frachtflugzeuge in den Norden. In den Süden werden in diesen Frachtflugzeugen Waffen transportiert. Zum Nilbarsch ist zu sagen, dass es sich dabei um einen Speisefisch handelt, der sich großer Beliebtheit erfreut. Bis zu 55 Tonnen Nilbarsch pro Tag werden aus Tansania mit Frachtflugzeugen nach Europa gebracht. Die Fischer in Afrika könnten sich jedoch das Filet des Fisches nicht leisten. Dem Rezipienten

²⁰¹ Vgl. Teissl, 2006, 251.

²⁰² Sauper, zit. n. Arte, 2006.

²⁰³ Vgl. Sauper.

²⁰⁴ Vgl. Kino macht Schule.

werden die unvorstellbaren Bedingungen vieler Menschen, die an Aids zugrunde gehen und ihr Leben in erbärmlichen Hütten am Rande des Sees fristen müssen, aufgezeigt.

Während Sauper an dem Film *Kinsangani Diary* gearbeitet hat, entstanden die ersten Überlegungen zu diesem Film. Sauper beobachtete Frachtflugzeuge auf dem kleinen Flugfeld von Mwanza, die mit Lebensmitteln beladen waren.²⁰⁵

Mit DARWIN'S NIGHTMARE versuchte ich, die seltsame `success story` eines Fisches und den kurzfristigen Boom um dieses erfolgreiche Tier in eine ironische und beängstigende Allegorie zu verwandeln, welche die Neue Weltordnung reflektiert. Es ist zum Beispiel unglaublich aber wahr, dass, wo immer in einer relativ armen Gegend ein wertvoller Rohstoff entdeckt wird, die Menschen im Umfeld des neuen Reichtums elendig zugrunde gehen. Ihre Söhne werden zu Wächtern und Soldaten, ihre Töchter zu Dienerinnen und Huren. Es macht mich krank, diese sich wiederholende Geschichte immer wieder zu hören und zu sehen.²⁰⁶

7.3. *Die Realität Film*

Regie: Hubert Sauper
Realisation: Hubert Sauper
Kamera: Hubert Sauper, Alexander Rieder
Ton: Thomas Schidt-Gentner
Schnitt: Denise Vindevogel, Hubert Sauper
Produzenten: Antonin Svoboda, Martin Gschlacht, Eduard Mauriat, Hubert Toint
Produktion: Coop99 Filmproduktion (A), Milleetune (F), Saga Film (Bel)
Weltvertrieb: Celluloid Dreams²⁰⁷
Länge: 105 min
Jahre: 2004²⁰⁸

Zu den Drehbedingungen ist zu sagen, dass er aufgrund seines kameradschaftlichen Umgangs mit den Piloten in den Frachtflugzeugen mitfliegen konnte, und so erfuhr er auch, dass nicht nur humanitäre Lebensmittel nach Afrika transportiert wurden, sondern auch Waffen. Wichtig für Saupers Recherche war seine enge Beziehung zu den Protagonisten.²⁰⁹

²⁰⁵ Vgl. Sauper.

²⁰⁶ Zit. n. Sauper.

²⁰⁷ Vgl. Coop 99. Filmproduktion.

²⁰⁸ Vgl. Kino macht Schule.

²⁰⁹ Vgl. Sauper.

Um dieses Projekt zu realisieren bedurfte es einer minimalistischen Methode. Mein ständiger Begleiter Sandor, meine kleine Kamera und ich. Wir mussten nahe bei den Menschen sein und ihre Leben über sehr lange Zeitspannen hinweg verfolgen. Daraus resultierten intensive Beziehungen und Freundschaften, die immer halten werden. Die Figuren des Films sind auch Protagonisten in meinem Leben.²¹⁰

Gekennzeichnet ist seine Reise nach Ostafrika durch viele Polizeibesuche, Festnahmen und vorgetäuschte Identitäten. Sauper und sein Assistent mussten sich als Piloten verkleiden und gefälschte Pässe verwenden, um schlussendlich zu den ausschlaggebenden Fakten und Daten zu gelangen.

7.4. *Die filmische Realität*

Grundsätzlich ist zu der filmischen Realität von *Darwins Alptraum* zu sagen, dass die Bilder schockieren, Emotionen hervorrufen, zum Nachdenken anregen. Aus diesem Grund wird zu Beginn der Analyse der Inhalt des Films erklärt, um ein besseres Verständnis für die folgende Filmanalyse hervorrufen zu können.

7.4.1. Inhaltliche Erläuterung

Die Akustik in der Eingangsszene ist durch eine Mischung aus unterschiedlichen Geräuschen gekennzeichnet. Man hört das Rauschen des Windes, ein tansanisches Lied, das nicht übersetzt wird und Funk-Geräusche. Die Anfangsstimmung des Filmes ist melancholisch und traurig. Der Rezipient sieht in der Eingangsphase eine blaue Wasseroberfläche, auf der sich der Schatten eines Flugzeuges befindet. Man hat das Gefühl von Schwerelosigkeit. Nach diesem sehr poetischen, malerischen Bild wird der Zuschauer in eine ganz andere kontrastreiche Welt gestoßen. Er befindet sich nun am Flughafen von Mwanza. Im Kontrollturm des Flughafens ist ein Fluglotsen zu sehen, der mehr Interesse an der Tötung eines Insekts zu haben scheint, als sich um den Flugverkehr zu kümmern. Diese Eingangssequenz endet mit einer Großaufnahme des toten Insekts auf dem Fensterglas. Darauf folgt eine sehr melancholische Musik.

²¹⁰ Zit. n. Ebd.

In weiterer Folge wird es nicht mehr das Insekt, sondern die lokale Bevölkerung sein, die aufgrund eines komplexen, postkolonialen Machtgefüges auf tansanischem Boden, den der Film bis zuletzt nicht mehr verlässt, ‚zerstückelt‘ dahinvegetiert.²¹¹

Der Schriftzug des Titels *Darwins Alptraum* erscheint in Rot und ist auf schwarzem Hintergrund gehalten. Diese Einführung des Titels wirkt sehr aufdringlich und bedrohlich auf den Zuschauer. Die folgenden Inserts geben dem Rezipienten Auskunft über den Ort des Geschehens. Nach einem kurzen Einblick in die filmische Realität sieht man, wie Fische verladen werden. Man erfährt, dass der Fisch Eigentum der Fabriken ist.

Als nächstes sieht der Rezipient die Tansanierin Eliza, eine Prostituierte, die im Laufe des Films von einem australischen Kunden erstochen wird. Sie singt ein Lied in ihrer Muttersprache. Der anwesende Pilot erweckt, durch seine uncharmante Art Eliza gegenüber, im Zuschauer ein unangenehmes Gefühl. Man empfindet als Rezipient das Bedürfnis, sich für die Art der Piloten entschuldigen zu müssen. Das Insert „Eliza - Die Freundin vieler Piloten“ wirkt von einem ethischen Standpunkt aus betrachtet nicht angebracht und respektlos der Protagonistin gegenüber.

Als nächstes sieht man eine Straßenszene, viele Kinder mit Krücken, die zu Boden gestoßen werden. Der Einsatz von Licht und Schatten in dieser Szene und die düster wirkende Stimmung stellen eine Verbindung zum Genre des Film Noir her. Interessant ist, dass der Rezipient zwischen den Szenen immer wieder Flugzeuge aufsteigen oder fliegen sieht. Diese Einstellungen wirken mächtig und poetisch und stehen im Kontrast zu den düsteren Szenen innerhalb der afrikanischen Bevölkerung. Im folgenden Verlauf des Films lernt der Zuschauer den Fabrikbesitzer Diamond kennen. Er profitiert vom Nilbarsch-Export. Eine darauffolgende Szene zeigt wiederum Eliza. Die filmische Atmosphäre ist wiederum mit dem Film Noir zu vergleichen. Eliza spricht davon, dass sie gerne wieder zur Schule gehen möchte. Als nächsten Protagonisten lernt der Zuschauer einen Nachtwächter kennen. Er berichtet von seinem gefährlichen Job. Auch Einblick in die Welt der Straßenkinder gewährt Sauper den Zuschauern. Die darauffolgende Montage, von der Ansprache eines Priesters gegen die Verwendung von Kondomen in Kombination mit einer an Aids erkrankten Frau, soll die geheuchelte Moral der katholischen Kirche aufzeigen.²¹² Im Folgenden nimmt der Zuschauer an einem Ökologiekongress in Kenia teil. Man sieht bei diesem Kongress die katastrophalen ökologischen Folgen im Victoriasee. Die Delegierten zeigen jedoch kaum Verständnis für die

²¹¹ Zit. n. Binter, 2009, 91.

²¹² Vgl. Binter, 2009, 97.

Auswirkungen dieser Katastrophe auf die Bevölkerung. Die nächste Einstellung zeigt Straßenkinder, die sich um Reis streiten. Man erfährt im Laufe des Films, dass die nicht verwertbaren Fischreste aus der Fabrik für die Einheimischen gelagert und getrocknet werden. Sauper spricht mit einer Frau, die aufgrund der giftigen Dämpfe in der Anlage ein zerstörtes Gesicht hat. Sauper befragt auch den Journalisten Mgamba zum Thema Waffenhandel und dieser meint, dass Frachtflugzeuge für den Waffentransport zuständig sind. Im Folgenden erzählt ein Pilot, dass die Kinder in Afrika Waffen und die Kinder in Europa zu Weihnachten Weintrauben bekommen.

7.4.2. Die Authentisierungsstrategien

All diese verschiedenen Schauplätze, der Strand, die nächtlichen Straßen und das Hinterland von Mwanza, setzen sich zu einem düsteren Mikrokosmos zusammen, der sich nach einigen spiralenförmigen Ausholbewegungen zusehends klaustrophobisch verengt.²¹³

Seine Wegstrecken legt Sauper mit dem Lastwagen, zu Fuß oder mit dem Boot zurück. Interessant ist, dass die Wege durch den Einsatz von elliptischen Verkürzungen dem Zuschauer ein intensives Gefühl der Beklemmung und Enge vermitteln. Sehr emotional ist das Schlussbild dieses Films. Man sieht eine Tansanierin, die ohne Gestik oder Mimik dem Frachtflugzeug nachschaut. Die Leere in ihrem Blick spiegelt das Gefühl der Zuschauer wider.²¹⁴ Binter weist darauf hin, dass der Film *Darwins Alptraum* durch ein fehlendes Kollektiv, ein mangelndes „hors-champ“ gekennzeichnet ist. Im Film wird dieses fehlende Kollektiv durch viele Groß- und Detailaufnahmen ersetzt. Als Ausnahme für dieses fehlende Kollektiv ist die Szene mit einer an Aids erkrankten Frau in einem tansanischen Dorf und die Darstellung der Straßenkinder anzusehen. Der sehr respektlose Umgang des Nordens mit dem Süden wird in der Szene, wo man Eliza, eine Prostituierte, singen hört und sie von ukrainischen Piloten auf unangenehme Weise unterbrochen wird, angesprochen. Des Weiteren versucht Sauper durch den Einsatz von stilistischen Hilfsmitteln aus dem Genre Film Noir mehr Spannung im Film zu erzeugen. Darunter fällt der Einsatz von Licht und Schatten, nächtliche Geständnisse, die Betonung von Augenpartien und das Hervorheben einer bedrückenden Stille. Durch die unterbelichteten und grobkörnigen Bilder wird auf sehr

²¹³ Zit. n. Binter, 2009, 97.

²¹⁴ Vgl. Ebd., 97.

gefährliche und abenteuerliche Drehbedingungen verwiesen. Die Darstellungen der Zwischentitel erinnern an Detektivfilme.²¹⁵

Zum Bereich der Vermittlungsstrategien ist grundsätzlich zu sagen, dass sich Saupers Gabe zur

künstlerischen spannungsgeladenen Verdichtung weltgesellschaftlicher Missstände²¹⁶

in seinen Filmen und besonders in *Darwins Alptraum* widerspiegelt. Als Beispiel möchte ich das bekannteste Standbild, nämlich das verzerrte Gesicht eines Kindes, das gerade Reis isst, anführen. Das Auffallende daran ist, dass das Gesicht des Kindes nicht mehr menschlich wirkt, sondern eher an ein hungriges Tier erinnert.²¹⁷ Sauper verwendet es, um den Wechsel von einem Gesicht, das einer Bestie gleicht, in ein normales kindliches Gesicht darzustellen. Dieser Wechsel verleiht dem Bild einen Flüchtigkeitscharakter.²¹⁸

Das laufende Bild - sowohl im Film als auch im Fernsehen - ist ephemere. Das Standbild, wiederholt publiziert und immer und immer wieder angesehen, erhält hingegen ikonischen Status. Unsere kollektiven Erinnerungen von Konflikten der letzten 150 Jahren verdanken wir großteils unserer Fähigkeit, diese Bilder zu so etwas wie einem B-Film zu verbinden, der konstant in unserem Gedankenspeicher abläuft.²¹⁹

Des Weiteren möchte ich auf die Filmsequenz eingehen, die Straßenkinder zeigt, die sich prügeln, und im Gegenschnitt dazu einen christlichen Kinderchor einblendet, der keinerlei Bedauern über die Straßenschlägerei der verzweiferten Kinder zeigt. Darauf folgt eine Überblendung des Kinderchors mit Kindern, die halb verhungert auf der Straße dahin vegetieren. Suggestiv vermittelt diese Bildfolge den Eindruck, dass die Kirche keinerlei Anteilnahme an der Situation der Straßenkinder zeigt. Interessant ist, dass der Eindruck entsteht, dass diese Szenen sehr nahe beieinander stattfinden. Doch aufgrund der Möglichkeiten von filmischer Montage muss es nicht sein, dass diese Bilder eine Kontinuität in Ort und Zeit aufweisen.²²⁰

²¹⁵ Vgl. Ebd. 97ff.

²¹⁶ Zit. n. Ebd., 90.

²¹⁷ Vgl. Ebd., 93.

²¹⁸ Vgl. Ebd., 93f.

²¹⁹ Anderson, 1991, zit. n. Binter, 2009, 94.

²²⁰ Vgl. Binter, 2009, 97.

Die Ästhetik ist ja nicht ein Zweck für sich, sondern ein Schlüssel zwischen dem Filmemacher und dem Zuschauer. Wenn der Film ‚nur aufzeigen‘ würde, [...] würde das ja niemanden interessieren, weil ja das Aufzeigen der Realitäten, die im Film vorkommen, nicht neu ist. Das sind alles alte Geschichten. Die einzige Neuheit ist die ästhetische Form. Insofern ist es nichts anderes als ein neuer Cocktail mit alten Beigaben.²²¹

7.4.3. Die Formulierende Interpretation

Abschließend werden, anhand der Methode der formulierenden Interpretation, jene Bilder genauer beschrieben, die einen hohen Bekanntheitsgrad aufweisen, sodass man sich ein besseres Bild von diesen machen kann. Die gewählten Bilder sprechen die Grundthematik der beiden Filme an. Mit der Methode der formulierenden Interpretation wird versucht, auch auf die Frage nach dem „Was“ im Film einzugehen. Die bereits dargestellte Filmanalyse nach dem „Wie“, also nach den Montagetechniken, wird durch eine rein formulierende Beschreibung wichtiger Filmbilder ergänzt. Grundsätzlich ist zu sagen, dass die formulierende Interpretation in Verbindung steht mit der dokumentarischen Interpretation.²²² Die dokumentarische Methode findet vor allem in den Sozialwissenschaften und Erziehungswissenschaften ihre Anwendung. Diese Methode wird aufgrund eines großen Anwendungsspektrums unter anderem bei der Auswertung von Bildern und Fotos herangezogen.²²³ Generell ist zu sagen, dass die dokumentarische Interpretation nach Bohnsack aus mehreren Arbeitsschritten besteht und die Anwendung der formulierenden Interpretation der Beginn der Datenerhebung ist.²²⁴ Die formulierende Interpretation operiert im Bereich des immanenten Sinngehaltes. Im Folgenden ist jedoch zu erwähnen, dass die formulierende Interpretation keine Ansprüche auf Wahrheits- und Realitätsgehalt des Objekts legt.²²⁵ Ich habe diese Auswertungsmethode gewählt, da sie vor allem im Datenerhebungsbereich der Erziehungswissenschaft angewendet wird und auch praktische Überlegungen für die Auswertung von Bildmaterial beinhaltet.²²⁶

Die formulierende Bildinterpretation stellt die Frage nach dem „Was“ in den Vordergrund und dient somit als Ergänzung zu der bereits dargestellten filmwissenschaftlichen Analyse, die die Frage nach dem „Wie“ genauer untersucht. Panofsky unterscheidet innerhalb des formulierenden Bereichs zwischen Vor-Ikonografischer und Ikonografischer Ebene. Unter

²²¹ Sauper, zit. n. Binter, 2009, 104.

²²² Vgl. Bohnsack, 2007, 134.

²²³ Vgl. Ebd., 9.

²²⁴ Vgl. Garz / Blömer, 2010, 580.

²²⁵ Vgl. Bohnsack, 2007, 134-135.

²²⁶ Vgl. Ebd., 49f.

dem Begriff Vor-Ikonografische Ebene versteht Panofsky das Sichtbare und unter dem Begriff Ikonografische Ebene die dargestellte Handlung.²²⁷



Abb. I

7.4.3.1 Die Vor-Ikonographische Ebene I

Im Vordergrund ist ein Kind mit dunkler Hautfarbe zu erkennen. Es reißt den Mund weit auf und versucht, sich weiße und leicht körnige Objekte in den Mund zu schieben. Es wirkt dabei sehr angestrengt. Im Hintergrund sind Menschenbeine zu sehen und ein geflochtener Korb mit einem nicht zu identifizierenden Inhalt. Die Beine der im Hintergrund stehenden Personen sind mit bunten kurzen Hosen bekleidet. Die Farben wirken sehr dunkel und düster. Die weißen Zähne der Person im Vordergrund sind sehr auffällig und befinden sich im Zentrum des Bildes.

7.4.3.2 Die Ikonographische Ebene I

Für Panofsky ist dagegen das Bild – sei es nun ein Kunstwerk oder auch nicht - nichts anderes als die Veranlassung eines Wiedererkennenden, Gegenstände identifizierenden Sehens.²²⁸

Im Bereich der kommunikativen und generalisierenden Wissensbestände ist zu sagen, dass es sich bei dem Kind um einen Einwohner mit afrikanischen Wurzeln handelt. Es lässt sich, aufgrund der Färbung und der Form des Nahrungsmittels, die Vermutung erstellen, dass das

²²⁷ Vgl. Ebd.

²²⁸ Imdahl, 1996, zit. n. Bohnsack, 2007, 72.

Kind Reis in der Hand hält. Der weit geöffnete Mund und der angestrengte Blick deuten darauf hin, dass die Zufuhr von Nahrungsmitteln ein anstrengender Prozess ist, der möglichst schnell hinter sich gebracht werden muss. Die Beine der anderen Personen im Hintergrund geben dem Rezipienten, aufgrund der Hautfarbe, den Hinweis, dass es sich auch um Menschen afrikanischer Abstammung handelt. Die Darstellung der anderen Afrikaner im Hintergrund und der gierige und gehetzte Blick des Kindes im Vordergrund lassen darauf schließen, dass die Nahrungszufuhr nur unter einem erschwerten und gestressten Zustand möglich ist. Die Farbtonmischung in diesem Bild verrät dem Rezipienten, dass diese Szene am Tag gedreht wurde.



Abb. II

7.4.3.3 *Die Vor-Ikonographische Ebene II*

Im Vordergrund ist ein Mann mit dunkler Hautfarbe zu erkennen. Seine Augen sind weit aufgerissen und mit roten Adern durchzogen. Das Bild wirkt sehr düster. Abgesehen von dem hellen Fleck im Mittelgrund des Bildes lassen sich keine Lichtquellen erkennen. Der Hintergrund zeigt einen Teil eines Gebäudes. Es lässt sich nicht erkennen, ob es sich dabei um ein Haus handelt. Man sieht ein Fenster und den Teil einer Tür. Im Mittelgrund befinden sich zwei Säulen.

7.4.3.4 *Die Ikonographische Ebene II*

Aufgrund der Hautfarbe lässt sich schlussfolgern, dass es sich bei der Person im Vordergrund um einen Afrikaner handelt. Der Gesichtsausdruck wirkt angespannt und nervös. Die Farbgebung und die Verwendung von Licht und Schatten erinnern an einen Detektivfilm.

Somit lässt sich dieses Bild in die Nähe des Genres Film Noir bringen. Der Hintergrund lässt auf eine verlassene Gegend schließen. Aufgrund der Tonmischung im Film wird dem Rezipienten verraten, dass es in dieser Szene Nacht ist. Außer der Person im Vordergrund sind keine anderen Menschen zu erkennen.

7.4.4. Ethik

Vom ethischen Standpunkt aus erscheint die Darstellung der von Giftgas zerfressenen Körper der Afrikaner sehr fragwürdig. Es stellt sich die Frage, inwieweit ein Dokumentarfilmregisseur solche horrorfilmähnliche Bilder zeigen kann, ohne die ethische Grenze zu überschreiten. Des Weiteren muss im Bereich der Ethik erwähnt werden, dass nicht alle Aussagen der tansanischen Bevölkerung untertitelt werden. Daraus resultiert die Frage nach dem Wichtigkeitsgrad der Aussagen seiner Protagonisten, wenn Sauper manche Szenen nicht übersetzt.

7.5. *Die nachfilmische Realität*

Saupers Film ist einerseits gekennzeichnet durch große Anerkennung von Seiten der Rezipienten in Bezug auf seine Filmdarstellung und andererseits gab es viele negativ-kritische Diskussionen in Bezug auf die faktitiven Feststellungen im Film. Vorgeworfen werden Sauper eine einseitige und unkommentierte Darstellung von zusammenhängenden Tatsachen. Dieser Film wurde als bester europäischer Dokumentarfilm ausgezeichnet und hat bei 19 Festivals die Hauptpreise gewonnen. 2006 wird *Darwins Nightmare* für den Oscar, in der Kategorie bester Dokumentarfilm, nominiert. Kritisch betrachtet wurden vor allem jene Bilder, die Ähnlichkeiten mit dem Horrorgenre hatten. Sauper hat diese Bilder insbesondere bei der Darstellung der afrikanischen Bevölkerung verwendet.²²⁹ Des Weiteren entstand eine heftige Auseinandersetzung zwischen François Garçon, einem Historiker der Universität Paris, und Sauper, da Garçon einige Daten und Fakten, die im Film angeführt werden, bestreitet und als schlichtweg falsch recherchiert anprangert.²³⁰ Unter anderem kritisiert Garçon, dass Sauper ein verzerrtes Bild von Afrika zeigt, da er dieses Land als wehrloses Opfer des Westens darstellt, und dass er nur die negativen Aspekte der Fischindustrie anführt. Garçon hat auch beanstandet, dass Sauper die Rezipienten zu sehr mit affektiven Bildern beeinflusst und im Vergleich dazu dem Zuschauer kaum faktitive Erklärungen bezüglich der

²²⁹ Vgl. Nord, 2005.

²³⁰ Vgl. Maïke van Schwamen, 2006.

Situation in Afrika zur Verfügung stellt.²³¹ Aber auch Mgamba, eine Kontaktperson von Sauper, kritisierte ihn²³² und machte ihm große Vorwürfe in Bezug auf den versprochenen Anteil an den Einnahmen des Films. Mgamba kreidete Sauper an, dass er sich nicht an die Abmachungen gehalten habe. Mgamba habe ausdrücklich von Sauper verlangt, dass er nicht sein Gesicht im Film zeigen, sondern nur seine Stimme verwenden darf. Des Weiteren ist in Bezug auf die Bezahlung seiner Protagonisten zu sagen, dass es fraglich erscheint, wie authentisch die Bilder der Straßenkinder sind, wenn diese für ihr Mitwirken bezahlt wurden. Rieder, Saupers Assistent, äußert sich jedoch zu diesem Vorwurf mit der Aussage, dass die Zusammenarbeit mit den Straßenkindern nur mit Essen oder Spitalsaufenthalten beglichen wurden. Des Weiteren wurde Sauper von Seiten der Lake Victoria Fisheries Organisation und der World Conservation Union vorgeworfen, dass er die positiven Auswirkungen des Nilbarschs nicht anführt und dass er das Publikum zu der fälschlichen Schlussfolgerung führt, der Fischhandel sei für die Armut im Land verantwortlich. Es wurde auch Saupers Auswahl bezüglich seiner Interviewpartner kritisiert. Es wurde beanstandet, dass Sauper zu wenig westliche Wissenschaftler zu Wort kommen lässt. Die kritischen Auseinandersetzungen mit dem Film gipfelten in Morddrohungen von Seiten des tansanischen Präsidenten Jakaya Kikwete.²³³

Was kann man sich erwarten, wenn sich ein ganzer Staat einbildet, Milliarden von Dollar wegen eines Films zu verlieren?²³⁴

Des Weiteren kam der Nilbarschexport in den Ländern, wo der Film ausgestrahlt wurde, kurzfristig zum Stillstand. Es kam zu einem Nilbarschboykott in Westfrankreich. Der Film wurde sogar im Europäischen Parlament diskutiert.²³⁵

Entwicklungshelfer und die Fischindustrie überlegten, ein Umweltzeichen für den Victoriabarsch zu entwickeln, das die Umstellung auf einen ökologisch-nachhaltigen Fischfang sichern sollte.²³⁶

²³¹ Vgl. Binter, 2009, 108.

²³² Vgl. Mgamba, 2006.

²³³ Vgl. Binter, 2009, 106ff.

²³⁴ Sauper, 2008, zit. n. Binter, 2009, 117.

²³⁵ Vgl. Binter, 2009, 117ff.

²³⁶ Vgl. Ebd., 118.

7.6. Die Wissensvermittlung

Im Kontext einer wissensbezogenen Reflexion, ist der Bereich der vorfilmischen Realität anzuführen. Es werden viele Informationen über den Bereich der Globalisierung innerhalb Ostafrikas bereitgestellt. Der Rezipient erfährt einiges über die Situation rund um den Victoriasee und über die katastrophalen ökologischen Auswirkungen in Afrika aufgrund des Nilbarschs. Im Vordergrund jedoch stehen Informationen über Waffentransport und das damit zusammenhängende Leben der Afrikaner in Ostafrika. Dieser Film ist hauptsächlich in die Dimension des Grenzbezugs einzuordnen. Es werden Themen dargestellt und diskutiert, die die Rezipienten an ihre eigenen ethischen Grenzen bringen. In Bezug auf das Handlungswissen ist zu sagen, dass Sauper keine Lösungsansätze für eine Verbesserung des Problems aufzeigt. Er behauptet auch nicht, dass die Vermeidung des Konsums von Nilbarschfilets als Lösungsansatz dienlich wäre. Im Bereich des expliziten Wissens sind die Fakten und Daten anzuführen, die in dem Film vorkommen. Im Vergleich zu dem Film *We Feed The World* bietet Sauper relativ wenig faktitives Material dem Zuschauer an und somit lässt sich dieser Film mehr dem Bereich der deklarativen Wissensvermittlung zuordnen. Die Dimension des expliziten Wissens beinhaltet auch die Authentisierungsstrategien dieses Films, die bereits ausführlich diskutiert wurden und somit an dieser Stelle nicht mehr angeführt werden müssen. Seine Intentionen werden durch die deklarative Wissensvermittlung unbewusst oder bewusst verstanden.

8. We Feed The World

Horrorkabinett der ökonomischen Logik²³⁷

In Anbetracht der Thematik, die dieser Film bearbeitet, ist zu sagen, dass es sich wie bei dem bereits dargestellten Film *Darwins Alptraum* auch um die Lebensmittelindustrie und deren globale Verflechtung handelt.²³⁸ Bei Wagenhofer werden die globalen Marktstrukturen so aufbereitet und dargestellt, dass die Zuschauer diese Vernetzungen verstehen und nachvollziehen können.²³⁹ Interessant ist der Titel dieses Films. Durch die Verwendung des Subjekts „We“ im Satz werden die Rezipienten dieses Films automatisch angesprochen.²⁴⁰ Dieser Film, ist als erfolgreichster österreichischer Dokumentarfilm anzusehen. Des Weiteren ist diese Dokumentation im allgemeinen „Österreichfilmranking“ auf dem 10. Platz.²⁴¹

8.1. Erwin Wagenhofer

Wagenhofer wurde 1961 in Amstetten geboren. Er war Absolvent am TGM in Wien. Von 1983 bis 1987 arbeitete Wagenhofer als freischaffender Regie- und Kameraassistent beim ORF. Ab 1987 war er als freischaffender Autor und Filmemacher tätig. Von 1995-2000 hat Wagenhofer an der Donauuniversität in Krems unterrichtet. Seit 2002 war er Lehrbeauftragter an der Universität für angewandte Kunst in Wien.²⁴²

8.2. Die vorfilmische Realität

Im Vergleich zu anderen Ländern, wurde Österreich noch nicht gänzlich mit gentechnisch verseuchten Lebensmitteln überrollt. Problematisch ist jedoch die Nahrung des Nutztviehs, die sehr wohl mit gentechnisch veränderten Lebensmitteln produziert wird. Es werden jährlich 550.000 Tonnen Soja importiert, die zu ungefähr 60 Prozent genmanipuliert sind, um die Nutztiere zu ernähren. Genmanipulierte Sojaprodukte müssen seit 2004 gekennzeichnet sein. Das Fleisch der Nutztiere, Eier und Milch müssen nicht gekennzeichnet werden, falls diese genmanipulierte Stoffe enthalten. Des Weiteren ist noch unklar, welche Auswirkungen genmanipulierte Nahrungsmittel auf den menschlichen Organismus haben. Es zeigt sich

²³⁷ Stöhr, 2005, zit. n. Binter, 2009, 121.

²³⁸ Vgl. Binter, 2009, 121.

²³⁹ Vgl. Ebd.

²⁴⁰ Vgl. Ebd.

²⁴¹ Vgl. Ebd.

²⁴² Vgl. We Feed The World.

jedoch, dass durch einen hohen Anbau an gentechnisch veränderten Sojabohnen der Verbrauch an Spritzmittel steigt, Wälder gerodet werden und sich die Ernährungssituation der Bevölkerung drastisch verschlechtert.²⁴³

Weltweit werden mehr als 60 Millionen Hektar Land mit gentechnisch manipulierten Pflanzen bestellt, 99% davon in Kanada, Argentinien, China und den USA. Die Hauptpflanzen sind Soja (58%), Mais (23%), Baumwolle (12%) und Raps (7%).²⁴⁴

Des Weiteren ist in Bezug auf die vorfilmische Realität zu sagen, dass ein Viertel des Mülls, der in Wien weggeschmissen wird, noch gegessen werden könnte. Im Vergleich dazu sterben Menschen in Afrika, weil sie verhungern. Als zentrales Thema im Film wird auch die zunehmende Industrialisierung behandelt. Die Folgen sind ein Verlust an vielfältigen Lebensräumen und Arten, Böden, Gewässer und Lebewesen werden vergiftet und die Grundwasservorräte immer kleiner.

Die industrialisierte Landwirtschaft ist für fast 10% der von der EU verursachten Treibhausgase verantwortlich.²⁴⁵

Verantwortlich für diese Situation ist die Agrarpolitik der EU. Je mehr Fläche ein Bauer bewirtschaftet desto mehr Unterstützung erhält er durch die EU-Gelder und somit wird die Produktionssteigerung vorangetrieben. Der Aspekt des Transports, ist an dieser Stelle auch zu erwähnen. Die Nahrungsmittel werden unzählige Kilometer weit transportiert. Folgen dieser langen Transportwege sind ein hoher Transitverkehr, chemische Zusätze in den Nahrungsmitteln, ein hoher Energieverbrauch und hohe Schadstoffwerte auf den Straßen.²⁴⁶

8.3. *Die Realität Film*

Regie: Erwin Wagenhofer
Realisation: Erwin Wagenhofer
Kamera: Erwin Wagenhofer
Ton: Erwin Wagenhofer
Schnitt: Erwin Wagenhofer

²⁴³ Vgl., Ebd.

²⁴⁴ Zit. n. Ebd.

²⁴⁵ Zit. n. Ebd.

²⁴⁶ Vgl., Ebd.

Produzenten: Helmut Grasser
Produktion: Allegro Film
Länge: 96 min
Jahre: 2005

Die Botschaft ist: wir müssen anders leben.²⁴⁷

Die Idee zu diesem Film kam aufgrund der Überlegung, eine Dokumentation über den Naschmarkt zu drehen. Im Vordergrund stand die Frage nach den Herkunftsorten der Lebensmittel. So hat Wagenhofer zu Beginn dieses Filmprojekts den Anfahrtsweg der Tomate untersucht. Die Größen der Nahrungsmittelproduktionsstätten haben Wagenhofer am meisten fasziniert. In Bezug auf die Drehbedingungen bei *We Feed The World* beschreibt Wagenhofer, dass er oftmals die zu interviewenden Personen ohne Kamera besucht hat. Er nennt dieses Vorgehen „vertrauensbildende Maßnahme“, da vor allem die Landwirte Angst hatten, dass sie nicht mehr verkaufen dürfen, wenn sie die Lebensmittelketten kritisieren würden. Im Vordergrund dieses Films stand die Frage nach den Zuständen unter normalen Bedingungen. Es sollte keine reißerische Darstellung der Lebensmittelproduktion werden, sondern eine filmische Abbildung von normalen Verhältnissen. Drehbeginn dieses Films war das Jahr 2003. Wagenhofer benötigte 75 Drehtage und 130 Tage für den Filmcut. Es wurde aus 84 Stunden Material, 96 Minuten Film geschnitten.

Die meisten Schwierigkeiten hatte Wagenhofer mit der dokumentarischen Forderung, zum richtigen Zeitpunkt am richtigen Ort zu sein. Des Weiteren hat sich die Sprache als ein großer Schwierigkeitsbereich herausgestellt. Wagenhofer hat in diesem Film versucht, eine Kombination aus sinnlichen Erfahrungen und faktitiven Inhalten, durch die Verwendung von Zwischentiteln herzustellen.²⁴⁸

Die Sichtweise, wie man diesen Film lesen kann, ist sehr offen. Jeder kann daraus seine Schlüsse ziehen.²⁴⁹

²⁴⁷ Zit. n. Wagenhofer, 2005.

²⁴⁸ Vgl. Ebd.

²⁴⁹ Zit. n. Ebd.

8.4. Die filmische Realität

Ein Vergleich zwischen dem Film *We Feed The World* und *Darwins Nightmare* zeigt, dass Wagenhofer nicht mit affektbesetzten und schockierenden Bildern arbeitet, sondern mehr im faktitiven Bereich operiert.

8.4.1. Inhaltliche Erläuterung

Die Anfangssequenz zeigt ein Getreidefeld. Ein Windhauch streift über das Feld und erweckt im Zuschauer das Gefühl von Beruhigung und Entspannung. Die darauffolgende Szene stellt einen Kontrast zu dieser ländlichen Idylle her. Der Rezipient sieht einen Landwirt, der an seinem sehr modernisierten Traktor arbeitet. Kurz darauf sieht man, wie eine große Menge an Nahrungsmitteln aus einem Transporter auf die Erde geworfen wird. Der Filmtitel *We Feed The World* erscheint in einem brennenden Maisfeld. Diese Darstellung wirkt sehr reißerisch und erinnert an die Titeleinführung in dem Film *Darwins Alptraum*, die auch sehr schockierend war. Die Darstellung eines Fischereikleinunternehmens ist dadurch gekennzeichnet, dass sie kaum von Interviewpassagen begleitet wird. Das große Ausmaß der Glashaushäuser in Spanien wird durch eine Vogelperspektive vermittelt. Bilder von Armut, Hunger und Wassermangel in Kombination mit den Schlachthanlagen verleihen dem Film eine erdrückende Realität.

Im Unterschied zu den Interviewpartnern von Sauper hat Wagenhofer vor allem die Expertenriege aufgesucht, jene Menschen, die die Fäden dieses korrupten Systems in den Händen halten.

Eine sehr wichtige Interviewperson in diesem Film ist Jean Ziegler, ein Genfer Soziologieprofessor, Autor, ehemaliger Parlamentarier, Globalisierungskritiker und Mitarbeiter in verschiedenen UN-Gremien. Des Weiteren interviewt Wagenhofer Dominique Cleuziou, einen bretonischen Fischer, der durch seine Lebensweise eine Verbindung zur Natur herstellt. Auch der Fischhändler Philippe Cleuziou lässt anmerken, dass er nicht alles essen würde, was er verkauft. Lieven Bruneel, ein Agrarwissenschaftler, zeigt seine negative Einstellung zu der industrialisierten Obst- und Gemüseproduktion in Südspanien. Karl Otrók, ein Produktionsdirektor des Saatgutherstellers Pioneer, hat trotz seines Berufs eine kritische Einstellung zu Kapitalismus und Fortschritt. Hannes Schulz, ein Betreiber einer Brütereianlage in der Steiermark, ist eine weitere wichtige Interviewperson in diesem Film. Schulz kam 1999 nach Rumänien. Auffallend ist seine technische Wortwahl und dass er die Geflügelzucht mit einem industrialisierten Produktionszyklus vergleicht. Er sieht sich

aufgrund der Preispolitik in der Europäischen Union gezwungen, Massentierhaltung zu betreiben. Somit weist er jede Schuld von sich. Ein weiterer Gesprächspartner von Wagenhofer ist Johannes Titz, ein österreichischer Geflügelhändler. Auch er bestreitet jede Art von Schuld aufgrund der billigen Fleischpreise. Peter Brabeck, auch ein wichtiger Interviewpartner, ist Konzernchef von Nestlé. Für ihn sind Lebensmittel Ware und besitzen somit einen bestimmten Marktwert. Er sieht seine Verantwortung darin, durch die Weiterführung seines Konzerns Arbeitsplätze zu schaffen. Weitere wichtige Protagonisten sind verschiedene Bauern, LKW-Fahrer, Arbeiter, ein Pilot und eine Kleinbauernfamilie.²⁵⁰ Im Vergleich zu Sauper, der keine Lösungsansätze für die Problematiken in Ostafrika formulieren wollte, versucht Wagenhofer mit der Aussage, dass die Menschen dafür verantwortlich sind, was sie kaufen, ein neues Bewusstsein unter seinen Rezipienten zu schaffen. Er bietet den Menschen sehr wohl einen Lösungsansatz an, indem er beschreibt, dass „wir“ dafür verantwortlich sind, ob wir österreichische, genfreie Produkte kaufen oder nicht.²⁵¹

8.4.2. Die Authentisierungsstrategien

Das zu Beginn und am Ende gezeigte Bild des brennenden Maisfeldes steht symbolisch für die zentrale Thematik des Films. Es soll dem Rezipienten vermittelt werden, dass einerseits ein sehr großer Teil an Nahrungsmittel einfach vernichtet wird und andererseits Menschen an Hunger sterben. Wie bereits erwähnt, ist der Film in die Kategorie des politischen Dokumentarfilms einzuordnen. Im Bereich der narrativen Strukturen sind zwei Ebenen zu verzeichnen. Die Informationsvermittlung findet auf einer rationalen und sachlichen Ebene statt. Auf einer weiteren Ebene werden, aufgrund der Bilder, die fast immer kongruent mit der dargestellten Information sind, die Gefühle der Rezipienten angesprochen. Des Weiteren ist anzumerken, dass in den unterschiedlichen Kapiteln des Films immer die Thematik der Nahrungsmittelproduktion auf verschiedene Weise diskutiert wird. Die jeweiligen Kapitelüberschriften dienen dem Zuschauer, um die Zusammenhänge zwischen den Kapiteln besser zu verstehen. Wagenhofer versucht durch eine kontrastreiche Abhebung der Zwischentitel, die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die Informationen zu lenken. Die Schrifteinblendungen sind weiß und für den Zuschauer nicht zu übersehen. Des Weiteren werden durch die Inserts Informationen zu den Orten, Personen und Statistiken in den Film eingeführt. Diese Technik ist für das Dokumentargenre charakteristisch und wird häufig

²⁵⁰ Vgl. Lemke, 2005, 4f.

²⁵¹ Vgl., Binter, 2009, 130ff.

verwendet. Auffallend sind die vielen Interviewpassagen mit Jean Ziegler, die sich wie ein roter Faden durch den gesamten Film ziehen. Jean Ziegler wird im Film als Sonderberichterstatter der UN- Menschenrechtskommission für das Recht auf Nahrung eingesetzt, um wichtige Tatsachenzusammenhänge darzustellen. Ziegler gibt Zahlen und Fakten nicht neutral, sondern in einer sehr emotionalen Art und Weise wider.²⁵²

Zur Montage ist im Folgenden zu sagen, dass die Aussagen der herangezogenen Experten in den meisten Fällen durch die Bilder verstärkt werden. Als Beispiel lassen sich die Aussagen der Experten zu dem vergifteten Wasser anführen, die von einem Bild begleitet werden, das Kinder beim Trinken dieses Wassers zeigt. Um eine authentische Darstellung zu verdeutlichen, verwendet Wagenhofer fast ausschließlich den Originalton. Soundeffekte werden in dem Film nur sehr spärlich verwendet. Um den Rezipienten das Gefühl eines längeren Zeitraums zu vermitteln zu, blendet Wagenhofer unterschiedliche Details ein, wie etwa eine Tankanzeige, um die Länge der Wegstrecke darzustellen.²⁵³ Die unterschiedlichen Einstellungsgrößen sollen die Auswirkungen der Globalisierung auf den Menschen verdeutlichen.

So verweist in der Brasilien-Sequenz zum Gen-Soja-Anbau das Zusammenspiel von Panoramaaufnahmen des gerodeten Regenwalds, der Halbtotale einer ärmlichen Behausung, der Nahaufnahme einer Pfütze brackigen Wassers und der Großaufnahme des ernsten Gesichts einer Bäuerin auf verschiedene Perspektiven der Wahrnehmung eines komplexen Phänomens.²⁵⁴

Die Darstellung der Schlachtung der Masthühner wird in Standbildern dargestellt. Durch eine scharfe Darstellung der Maschinen und Tiere und eine unscharfe Darstellung der Menschen wird die Technisierung verdeutlicht.²⁵⁵ Bei Wagenhofer wird die Grenze zwischen Leben und Tod durch filmische Montage aufgezeigt. Man sieht im Vordergrund die lebendigen Hühner, die auf das Fließband geworfen werden und dahinter die toten Tiere, die kopfüber hängend durch das Bild gezogen werden.²⁵⁶

²⁵² Vgl., Lemke, 2006, 4ff.

²⁵³ Vgl. Ebd.

²⁵⁴ Zit. n. Ebd., 11.

²⁵⁵ Vgl. Ebd. 10ff.

²⁵⁶ Vgl. Ebd., 12.

8.4.3. Die Formulierende Interpretation



Abb. III

8.4.3.1 Die Vor-Ikonographische Ebene I

Diese Bild ist nicht unterteilt in Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund. Der Zuschauer sieht einen sehr langen großen Raum. Es befinden sich darin kleine gelbe Lebewesen. Die Fenster sind im Verhältnis zur Raumgröße sehr klein. Des Weiteren erkennt der Zuschauer große weiße Säulen, die in gleichen Abständen durch die Länge des Raums gebaut wurden. Auf der linken Seite des Bildes sieht der Betrachter weiße Lampen. Links und rechts von den Säulen befinden sich weiße dünne Bahnen auf dem Boden. Man erkennt, dass der Boden des Raums braun ist.

8.4.3.2 Die Ikonographische Ebene I

Der Zuschauer erkennt, dass es sich bei den Tieren um Küken handelt. Diese befinden sich in einer Massentierhaltung. Man sieht, wie dicht gedrängt die Küken in diesem Raum sind. Es wird der Eindruck erweckt, dass das Bild untertags aufgenommen wurde, jedoch gelangt nicht viel Lichter durch die Fenster. Der Raum wirkt sehr groß und lang. Man sieht aber das Ende des Raums. Das Bild wirkt durch die vielen Küken dynamisch. Der Rezipient verliert den Überblick bei so vielen Tieren und es wird ein Eindruck von Massenproduktion im Betrachter erweckt.



Abb. IV

8.4.3.3 *Die Vor-Ikonographische Ebene II*

Im Vordergrund des Bildes erkennt man eine ältere männliche Person. Sie trägt ein blaues Shirt und eine Kette. Das Gesicht ist faltig. Im Mittelgrund wird dem Zuschauer ein kleiner See gezeigt. Das Wasser ist braun und trüb. Im Hintergrund erkennt der Betrachter grüne Bäume und Sträucher. Die Farbtöne wirken, abgesehen von dem blauen Shirt des Mannes, warm. Das Bild ist hell und man sieht, dass sich die Schatten der Sträucher im Wasser spiegeln.

8.4.3.4 *Die Ikonographische Ebene II*

Die Hautfarbe des Mannes lässt darauf schließen, dass es sich bei dieser Person um einen Afrikaner handelt. Die Falten im Gesicht vermitteln dem Betrachter, dass dieser Mann ein anstrengendes Leben hat. Die dargestellte Person wirkt müde und abgearbeitet. Das Wasser im Mittelgrund erweckt nicht den Eindruck, dass es sich dabei um Trinkwasser handelt. Die Landschaft wirkt kahl und unbewohnt. Es sind keine weiteren Menschen, auf diesem Bild zu erkennen.

8.4.4. Ethik

Wagenhofer stellt seine Interviewpartner immer in ihrer Umgebung dar und montiert sie nicht in ein künstliches Setting. Er begegnet seinen Interviewpartnern mit Achtung und Toleranz

und er filmt seine Interviewpartner aus der gleichen Kameraposition. Die Ansichten des Nestlé-Konzernchefs Brabeck persifliert Wagenhofer durch Bilder, die zu den Aussagen des Konzernchefs in Kontrast stehen. Er untergräbt nicht die Autorität von Brabeck, aber er stellt seine Worte in einen ironischen Kontext. Die Aussagen des Nestlé-Konzernchef in Bezug auf Gentechnik und eine unbedenkliche Industrialisierung der Landwirtschaft, wirken aufgrund der filmischen Bilder sarkastisch und ironisch.²⁵⁷

8.5. *Die nachfilmische Realität*

200.000 Kinobesucher in Österreich und knapp 800.000 Rezipienten in Europa machten den Film zum erfolgreichsten Dokumentarfilm in Österreich. Durch den Film konnte ein Umdenken im Bereich der Lebensmittelindustrie stattfinden. Diese Dokumentation fand auch bei NGOs, Bio- und Weltläden einen großen Zuspruch. Als Beispiel ist anzuführen, dass Bäckereien in Wien aufgrund dieses Films versucht haben, die Überproduktion einzuschränken und sich mehr Gedanken darüber zu machen.²⁵⁸

8.6. *Die Wissensvermittlung*

Bei einer wissensbezogenen Reflexion, ist der Bereich der vorfilmischen Realität anzuführen. Es werden viele Informationen über den Bereich des Nahrungsmitteltransports bereitgestellt. Der Rezipient erfährt einiges über die Herkunft von Nahrungsmitteln und über die Industrialisierung der Landwirtschaft, die die Verbreitung von Genprodukten zur Folge hat. Der Film ist vor allem, in die Dimension des Handlungsbezugs einzuordnen. Wagenhofer versucht bewusst Lösungsansätze in Bezug auf die filmische Thematik anzubieten, um die Rezipienten zu einer Bewusstseinsveränderung in Bezug auf ihr Konsumentenverhalten bringen zu können. Dieser Film vermittelt auch grenzbezogenes Wissen, da er die Menschen mit Inhalten konfrontiert, die sehr emotional sind. Wagenhofer vermittelt über den Film *We Feed The World* viel mehr explizites als implizites Wissen. Die Daten und Fakten, die er vermitteln will, sind ästhetisch so angelegt, dass sie vom Zuschauer nicht übergangen werden können. An dieser Stelle muss auf die ästhetische Darstellung der Zwischentitel verwiesen werden, die nicht übersehen werden können. Der Bereich des impliziten Wissens ist geringer, da Wagenhofer seine Intentionen, die über den Film vermittelt werden sollen, offen darstellt.

²⁵⁷ Vgl. Lemke, 2006, 4ff.

²⁵⁸ Vgl. Binter, 2009, 135.

9. Resümee

Abschließend ist zu sagen, dass die Ergebnisse gezeigt haben, wie wichtig eine filmwissenschaftliche Reflexion in Bezug auf die Vermittlungsstrategien des Dokumentarfilms ist. Aufgrund der gewählten Methoden in Kapitel VII und VIII zeigt sich, dass die Darstellung der Bilder noch nichts über die Intentionen und die bewussten inhaltlichen Vermittlungen des Regisseurs aussagen. Die unterschiedlichen Definitionsansätze in Bezug auf das Dokumentarfilmgenre haben deutlich gemacht, dass diese filmische Kategorie sehr vielschichtig ist und nicht konkret vom Spielfilm abgegrenzt werden kann. Die Kombination zwischen einer bildungswissenschaftlichen und einer filmwissenschaftlichen Perspektive zeigt, dass der Dokumentarfilm sehr wohl pädagogische Qualitäten besitzt. Es wurde veranschaulicht, dass der Dokumentarfilm für den schulischen Diskurs eigene filmanalytische Vorgehensweisen benötigt und dass der Einsatz von dokumentarischem Material im materialen Bildungsbereich viele Gefahren in sich birgt. Aus diesem Grund erscheint es wichtig, auch bei den Lehrpersonen ein Umdenken im Einsatz von filmischen Medien zu bewirken. Die Überlegung über die ethischen Grundsätze im filmischen Diskurs wurde aufgrund der kritischen Diskussionen zu dem Film *Darwins Alptraum* eingeführt. Es stellte sich heraus, dass ethische Überlegungen bei dokumentarischen Filmen immer angebracht sind und dass auch die Vorgehensweise von Wagenhofer, „vertrauensbildende Maßnahmen“ zu ergreifen, bedenklich erscheint. Die Filmanalyse dieser beiden Filme hat gezeigt, dass ähnliche Thematiken mit unterschiedlichen filmischen Mitteln dargestellt werden können. Die reißerische und schockierend-bildbetonte Darstellung von Sauper steht in Kontrast zu der auf Daten und Fakten bezogenen Darstellung dieser Thematik von Wagenhofer. Die Verknüpfung der platonischen Vorstellung des Höhlengleichnisses mit dem Film verdeutlichte die enge Verbindung zwischen dem pädagogischen und dem dokumentarisch-filmischen Bereich. Abschließend ist zu sagen, dass der Dokumentarfilm viele wichtige und wertvolle Aspekte für ein besseres Verständnis von bestimmten politischen und sozialen Zusammenhängen und Aspekten beinhaltet. Man darf jedoch nicht unreflektiert an diese filmische Informationsvermittlung herangehen und sollte sich immer über die nicht-expliziten Ebenen Gedanken machen. Es erscheint nicht möglich, alle Informationen, die in den einzelnen Dokumentarfilmen gezeigt werden, zu überprüfen. Der Rezipient sollte sich jedoch immer vor Augen führen, dass jeder Film eine bestimmte Intention vermitteln will und somit nicht als objektive Informationsquelle angesehen werden kann.

Literaturverzeichnis

- Bachmair, B.(2009): Medienwissen für Pädagogen. Medienbildung in riskanten Erlebniswelten. Lehrbuch, Wiesbaden: VS- Verlag für Sozialwissenschaften
- Bayer, J (2006), In: Teissl, K. / Kull, V. (Hrsg.): Poeten, Chronisten, Rebellen. Internationale DokumentarfilmemacherInnen im Porträt, Marburg: Schüren- Verlag, 56-70
- Boehme, N., V. (2010): Bilderrecht. Die Macht der Bilder und die Ohnmacht des Rechts. Wie die Dominanz der Bilder im Alltag das Recht verändert, Berlin: Springer- Verlag
- Böhm W. (2005): Wörterbuch der Pädagogik, 16. vollst. überarb. Aufl., Stuttgart: Alfred Kröner- Verlag
- Bohnsack, R. (2007): Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung, 2. erw. u. akt. Aufl., Wiesbaden: VS-Verlag für Sozialwissenschaften
- 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
- Franz, J. (2007): Das Bild im digitalen Zeitalter. Die Frage nach der Authentizität der Fotografie, Bach. Arb., Norderstedt: GRIN- Verlag
- Garz, D./ Blömer, U. (2010): Qualitative Bildungsforschung. In: Tippelt, R/ Schmidt, B. (2010): Handbuch Bildungsforschung, 3. durchg. Aufl., Wiesbaden: VS- Verlag für Sozialwissenschaften, 571- 589
- Grierson, J. (1933 / 942): Grundsätze des Dokumentarfilms, In.: Hohenberger, E. (2006): Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin: Vorwerk 8- Verlag, 90-115

- Gynn, W., H. (1980 / 90): Der Dokumentarfilm und seine Zuschauer, In.: Hohenberger, E. (2006): Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin: Vorwerk 8-Verlag, 240-249
- Henning, K. / Grözinger, L. (2005): Vom Dokumentarfilm zu hybriden Formaten. Die Auflösung von Genregrenzen im Fernsehen, Dipl. Arb., Stuttgart: Hochschule der Medien
- Herzig, B. / Meister D., M. / Moser, H. / Niesyto, H. (2010): Jahrbuch Medienpädagogik 8. Medienkompetenzen und Web 2.0. Wiesbaden: VS- Verlag für Sozialwissenschaften
- Hickethier, K. (2001): Film- und Fernsehanalyse, 3., überab., Aufl., Stuttgart (u. a.): Metzler-Verlag
- Hohenberger, E. (2006): Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: Vorwerk 8- Verlag
- Höffe, O. (2005): Platon. Politeia, Berlin: Akademie- Verlag
- Jaksch, D. (2011): 9 / 11 fiktive Realität: Authentizität und Manipulation im dokumentarischen Film, Hamburg: Diplomica- Verlag
- 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
- Jörissen, B. / Marotzki, W. (2009): Medienbildung- Eine Einführung. Theorien- Methoden- Analyse, Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt- Verlag
- Jörissen B. / Marotzki W. (2008): Online Cimmunities und Social Networking. Neue Entwicklungsrichtungen im Rahmen des Web 2.0 In: Meyer Th. (u.a.) (Hrsg.): Bildung im Neuen Medium. Wissensformation und digitale Infrastruktur, Münster (u.a.): Waxmann- Verlag, 150-165
- Kluge, A. (1975): Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- Konigsberg, I. (1997): The Complete Film Dictionary. 2nd. Ed., New York: Penguin- Verlag
- Köppen, M. / Schütz, E. (2008): Kunst der Propaganda. Der Film im Dritten Reich, Bern: Peter Lang-Verlag

- Kühl, E. (2009): Die filmische (Re-) Konstruktion von Wirklichkeit. Dokumentarische Subjektivität in Hubert Saupers „Darwin's Nightmare“, Dipl. Arb., Berlin
- Leblanc, G. (2007): Poussières: Vorschriften des Realen versus Realität des Dokumentarischen, In.: Hediger, V. / Vonderau, P. (2007): Filmische Mittel, industrielle Zwecke. Das Werk des Industriefilms, Berlin: Vorwerk 8, 92-101
- Lehmkuhl, M. (2007): Das kinematographische Dispositiv Baudrys.- Aufbau, Wirkung und Kritik, Norderstedt: GRIN- Verlag
- Marotzki, W. (2007): Dimensionen der Medienbildung. Abschätzung und Reichweite am Beispiel audiovisueller Formate (Film). 2007. In: Hartwich, D. (Hrsg.) / Meder, N.(2007): Der Spieler. Überlegungen zu nachmodernen Sprachspielen in der Pädagogik; Norbert Meder zum 60. Geburtstag, Würzburg: Königshausen & Neumann- Verlag, 127-141
- Marotzki W / Jörissen B . (2008): Online Cimmunities und Social Networking. Neue Entwicklungsrichtungen im Rahmen des Web 2.0 In: Meyer Th. (u.a.) (Hrsg.): Bildung im Neuen Medium. Wissensformation und digitale Infrastruktur, Münster, New York (u.a.): Waxmann- Verlag, 150-165
- Mecke, J. (2003): Der Film- die Wahrheit 24 mal pro Sekunde?, In: Mayer, M. (Hrsg) (2003): Kulturen der Lüge, Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie, 273-299
- Menge, A. (2009): Poststrukturalismus- das kinematographische Dispositiv bei Jean Louis Baudry im Kontext des modernen digitalen Zeitalters, Norderstedt: GRIN- Verlag
- Minh-ha, T., T. (1993): Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung, In: Hohenberger, E. (2006): Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin: Vorwerk 8- Verlag, 276-297
- Mittelbach, M. (2008): Platons Höhlengleichnis: Der Weg zur Erkenntnis., Norderstedt: GRIN- Verlag
- Monaco, J. (2000): Film und neue Medien: Lexikon der Fachbegriffe, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch- Verlag
- Nichols, B. (1976): Dokumentarfilm- Theorie und Praxis, In; Hohenberger, E. (2006): Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin: Vorwerk 8- Verlag, 148-165

- Noël, Carroll (1996): Der nicht- fiktionale Film und postmoderner Skeptizismus, In.: Hohenberger, E. (2006): Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin: Vorwerk 8- Verlag, 34-64
- Otto H. U. / Coelen Th. (Hrsg.) (2004): Grundbegriffe der Ganztagsbildung. Beiträge zu einem neuen Bildungsverständnis in der Wissensgesellschaft, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften
- Raithel, J. / Dollinger, B. / Hörmann, G. (2009): Einführung Pädagogik. Begriffe, Strömungen, Klassiker, Fachrichtungen, 3. Aufl., Wiesbaden: VS- Verlag für Sozialwissenschaften
- Pietraß, M. (2006): Mediale Erfahrungswelt und die Bildung Erwachsener. Aus d. Reihe: Theorie und Praxis der Erwachsenenbildung. Deutsches Institut für Erwachsenenbildung (DIE) (Hrsg.), Bielefeld
- Ritter, F. (2008): Authentizität im Dokumentarischen. Geschichtsdarstellung im Film- und Fernsehen am Beispiel von München '72, Norderstedt: GRIN- Verlag
- Roterberg, S. (2008): Philosophische Filmtheorie, Würzburg: Königshausen & Neumann-Verlag
- Schadt, Th. (2005): Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms, 2. Aufl., Bergisch Gladbach: Lübbe- Verlag
- Schnell, M. (2002): Bildungsfernsehen. Entwicklung und Gestaltung audiovisueller Lernangebote, Wiesbaden: Deutscher- Universitätsverlag
- 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
- Schröder, H. (2001): Didaktisches Wörterbuch, 3. Aufl., Oldenbourg: Wissenschaftsverlag
- Sobchack, V. (1984): Die Einschreibung ethischen Raums- Zehn Thesen über Tod, Repräsentation und Dokumentarfilm In: Hohenberger, E. (2006): Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin: Vorwerk 8- Verlag, 165-195
- Vetter, P. (2009): Bildung und Fernsehen. Eine Betrachtung der Television aus pädagogisch-anthropologischer Sicht, Norderstedt: GRIN- Verlag

Widulle, W.(2009): Handlungsorientiert Lernen im Studium. Arbeitsbuch für soziale und pädagogische Berufe, Wiesbaden: VS- Verlag für Sozialwissenschaften

Internetquellen

Bibliographisches Institut GmbH, (2011): Dokument

Im WWW unter: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Dokument>

[Stand 21. 09. 2011]

Bundeministerium für Unterricht, Kunst und Kultur (2010): Bildungsmedien. Aktuell im Angebot 2010, Wien

Im WWW unter: http://www.bmukk.gv.at/medienpool/19773/bildungsmedien_10.pdf

[Stand 21. 09. 2011]

Coop 99 Filmproduktion: Darwins Nightmare

Im WWW unter: <http://www.coop99.at/>

[Stand 21. 09. 2011]

Dörfler, H.-D. (2000): Das fotografische Zeichen. In: Schmitt, J. [u.a.] (2000): Fotografie und Realität. Fallstudien zu einem ungeklärten Verhältnis. Forschung Soziologie, Bd. 73, Obladen- Verlag, 11-52

Im WWW unter: http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/doerfler_zeichen/doerfler_zeichen.pdf

[Stand 21. 09. 2011]

Eisenstein, Sergej (1925): Abbild oder Inszenierung der Wirklichkeit- Was ist ein Dokumentarfilm?

Im WW unter: <http://www.afk.uni-karlsruhe.de/dokumentarfilm/drama.html>,

[Stand 21. 09. 2011]

Fuxjäger, A. (2006/ 2007): Film- und Fernsehanalyse. Einführung in die grundlegende Terminologie. Lernbehelf zur Lehrveranstaltung.

Im WWW unter:

http://www.univie.ac.at/film/personal/rmk/01_LV/FF/FFS7_Lernbehelf_Fux.pdf

[Stand 21. 09. 2011]

Kino macht Schule: Darwins Nightmare

Im WWW unter: <http://www.kinomachtschule.at/data/darwinsnightmare.pdf>

[Stand 21. 09. 2011]

Lay, T. (2009): Filme sehen lernen. Filmspezifische Arbeit im Fremdsprachenunterricht am Beispiel von Rolf Schübels Film Ein Lied von Liebe und Tod – Gloomy Sunday (1999) In: Gfl- Journal, No. 1, 2009, 33-72

Im WWW unter: <http://www.gfl-journal.de/1-2009/lay.pdf>

[Stand 21. 09. 2011]

Lemke, G. (2006): Filmheft. We Feed The World, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung/bpb, Fachbereich Multimedia & IT

Im WWW unter: <http://www.bpb.de/files/UL7PPX.pdf>

[Stand 21. 09. 2011]

Mgamba, R. (2006): Die Wahrheit über Darwins Alptraum.

Im WWW unter: <http://www.bagamoyo.com/371.html>

[Stand 21. 09. 2011]

Mediacultur Online: Die Anfänge des Dokumentarfilms

Im WWW unter: <http://www.mediaculture-online.de/impressum.1304.0.html>

[Stand 21. 09. 2011]

Nichols, B. (1994): Geschichte, Mythos und Erzählung im Dokumentarfilm, 39-59

Im WWW unter: [http://www.montage-](http://www.montage-av.de/pdf/031_1994/03_1_Bill_Nichols_Geschichte_Mythos_und_Erzaehlung_im_Dokumentarfilm.pdf)

[av.de/pdf/031_1994/03_1_Bill_Nichols_Geschichte_Mythos_und_Erzaehlung_im_Dokumentarfilm.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/031_1994/03_1_Bill_Nichols_Geschichte_Mythos_und_Erzaehlung_im_Dokumentarfilm.pdf)

[Stand 21. 09. 2011]

Nord, Ch. (2005): Die Bilder sind so aggressiv wie Barsche. Taz. 17. 03. 2005

Im WWW unter: <http://www.taz.de/1/archiv/?id=archivseite&dig=2005/03/17/a0151>

[Stand 21. 09. 2011]

Österreichisches Filminstitut (2011): Statistik/ Ö Top 20/ 2000+

Im WWW unter: <http://filminstitut.at/de/oe-kinofilme/>,

[Stand 21. 09. 2011]

Arte (2006): Interview mit Hubert Sauper, Regisseur, 21. 04, 06

Im WWW unter: <http://www.arte.tv/de/1187492.html>

[Stand 21. 09. 2011]

Sauper, H.

Im WWW unter: <http://www.darwinsnightmare.com/darwin/htmltdt/startset.htm>

[Stand 21. 09. 2011]

Schelten, A. (2000): Implizites Wissen. In: Schelten, A. (2000): Begriffe und Konzepte der berufspädagogischen Fachsprache - Eine Auswahl, Stuttgart: Steiner-Verlag, 1-4

Im WWW unter: <http://www.lrz.de/~scheltenpublikationen/pdf/bukschelten2002iw.pdf>

[Stand 21. 09. 2011]

Statistik Austria (2008): Meistbesuchte österreichische Kinofilme 2008.

Im WWW unter:

http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bildung_und_kultur/kultur/kinos_und_filme/021250.html

[Stand 21. 09. 2011]

Tröhler, M. (2002): Von Weltenkonstellationen und Textgebäuden. Fiktion – Nichtfiktion – Narration in Spiel- und Dokumentarfilm. Montage/av, 9

Im WWW unter: http://www.montage-av.de/pdf/112_2002/11_2_Margrit_Troehle-Fiktion_Nichtfiktion_Narration.pdf

[Stand 21. 09. 2011]

Uni- Protokolle. Die Adresse für Ausbildung, Studium und Beruf

Im WWW unter: <http://www.uni-protokolle.de/Lexikon/Habeas-Corpus-Akte.html>

[Stand 21. 09. 2011]

Von Schwamen, M. (2006): Eine hitzige Debatte um einen aufwühlenden Film.

Im WWW unter: http://www.arte.tv/de/geschichte--gesellschaft/Darwins--Alptraum/Die_Mediendebatte/1184374.html

[Stand 21. 09. 2011]

Von Schwamen, M.: Interview mit Hubert Sauper

Im WWW unter: <http://www.arte.tv/de/Darwins---Alptraum/Interview---Hubert---Sauper>

[Stand 21. 09. 2011]

Wagenhofer, E. (2005): We Feed The World. Interview.

http://www.essen-global.de/filminfo_interviews.html

[Stand 21. 09. 2011]

We Feed The World

Im WWW unter: <http://www.we-feed-the-world.at/links.htm>

[Stand 21. 09. 2011]

Bildmaterial

Abb. I

AllesFilm.com: Gesellschaftskritik künstlerisch recycelt.

Im WWW unter: http://www.allesfilm.com/show_article.php?id=22863

[Stand 21. 09. 2011]

Abb. II

Green Cine daily

Im WWW unter: <http://daily.greencine.com/archives/001291.html>

[Stand 21. 09. 2011]

Abb. III

We Feed The World. Fotos

Im WWW unter: http://www.we-feed-the-world.at/pic_2.htm

[Stand 21. 09. 2011]

Abb. IV

We Feed The World. Fotos

Im WWW unter: http://www.we-feed-the-world.at/pic_4.htm

[Stand 21. 09. 2011]

Abstract

Diese Diplomarbeit mit dem Titel „Der zeitgenössische österreichische Dokumentarfilm und seine Einsatzmöglichkeiten innerhalb der Medienerziehung“ beschäftigt sich mit den Vermittlungsstrategien des österreichischen Dokumentarfilms. In dieser wissenschaftlichen Publikation wird das dokumentarische Bildmaterial von einer filmwissenschaftlichen als auch pädagogischen Seite betrachtet. Es werden Lösungsansätze geboten, wie der Dokumentarfilm im Bildungsbereich eingesetzt werden könnte und welche Bildungsqualitäten er aufweist.

Lebenslauf

Persönliche Angaben

Name Bernadette Mader

Geburtsdatum 21.09.1986

Geburtsort Wien

Staatsbürgerschaft Österreich

Familienstand ledig

Ausbildung

Studium

Seit WS 2005 Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

Seit WS 2006 Diplomstudium der Pädagogik mit den Schwerpunkten „Heilpädagogik und Integrative Pädagogik“ und „Psychoanalytische Pädagogik“ an der Universität Wien

Praktika

10/ 2006 Heilpädagogisches Voltigieren mit Gruppen und Einzelnen in der Kinder- und Jugendpsychiatrie Hinterbrühl

10/ 2006 bis 1/ 2007 wissenschaftliches Praktikum im Bereich „Leitbilder von pädagogischen, sonderpädagogischen und therapeutischen Einrichtungen“ bei dem Verein e. motion-Equotherapie

Ausgewählte berufliche Tätigkeiten

1/ 2008- 2011 Reitlehrerin im Reitverein Freudenau

10/ 2008- 2010 Voltigierreitwart im Reitverein Freudenau

2/ 2009- 11/ 2010 Lernunterstützung im Hort Calvigasse

5/ 2010 Sportlehrerin bei dem Verein „Moveat“

7/ 2010 Sportlehrerin in Mariazell bei dem Verein „Starke Freunde“

11/ 2010- 12/ 2010 Lernunterstützung im Hort Prandaugasse

