



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Eine Frage der Einstellung: Negative Aspekte der  
Globalisierung in drei österreichischen  
Dokumentarfilmen“

Verfasserin

Clara Migsch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte



Was lange währt, wird endlich gut.

*(Deutsches Sprichwort)*

In diesem Sinne danke ich meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte für seine herzliche und aufbauende Art, meiner Tante Vera für ihren moralischen Beistand, ausdauerndes Korrekturlesen und die Leihgabe ihres Bürosessels, meiner Mutter, dass sie immer für mich da ist und meiner Schwester, dass es sie gibt. Danke auch an alle anderen, die mich ertragen, mein Leid geteilt und mich trotz temporärer einsiedlerischer Tendenzen nicht vergessen haben.

Ein besonderes Dankeschön gilt meinem Vater, ohne den ich möglicherweise noch im Altersheim an dieser Arbeit säße: Danke für Deine liebevolle, unermüdliche Unterstützung, Großzügigkeit und unendliche Geduld.



# Inhaltsverzeichnis

<b>1. EINLEITUNG UND FRAGESTELLUNG</b>	<b>9</b>
1.1 Allgemeines	9
1.2 Zur Auswahl der Filme	11
<b>2. DOKUMENTARFILM ALS GESELLSCHAFTSKRITISCHES INSTRUMENT</b>	<b>13</b>
2.1 Was ist ein Dokumentarfilm? Grundlegendes zum Genre	13
2.1.1 Entstehung und Bedeutung des Begriffs	13
2.1.2 Wirklichkeitsebenen des Dokumentarfilms	15
2.2 Aneignung des Dokumentarfilms durch die Linke	17
2.2.1 Dziga Vertov und das „Klassensehen“	17
2.2.2 Der Filmemacher als Erzieher: John Grierson	19
2.3 Dokumentarfilm zur Schaffung von Gegenöffentlichkeit	21
2.3.1 Vom Direct zum Radical Cinema	21
2.3.2 Politische Arbeit mit Film nach 1968	23
2.3.3 Die Mobilisierung der Massen: Die „Handicam-Revolution“	25
<b>3. DIE GLOBALISIERUNG UND IHRE FOLGEN</b>	<b>28</b>
3.1 Exkurs: Geschichte der Globalisierung und des Neoliberalismus	28
3.2 Was ist Globalisierung?	30
3.3 Globalisierungskritik im Dokumentarfilm	32
3.3.1 Zentrale Inhalte der Globalisierungskritik	32
3.3.2 Globalisierungskritische Dokumentarfilme	34
3.3.2.1 Frühe Filme über den (Neo-)Kolonialismus	34
3.3.2.2 Michael Moore – Globalisierungskritik als Popkultur	35
3.3.2.3 Europäische Filmemacher	37
<b>4. METHODEN DER FILMANALYSE</b>	<b>40</b>
4.1 Typisierung von Dokumentarfilmansätzen nach Nichols	40
4.2 Authentisierungsstrategien nach Hattendorf	41
4.3 Angemessenheit der Analyse	41
4.4 Kategorien der Analyse	42
4.5 Fazit: Analyseschritte	43
<b>5. VERGLEICHENDE ANALYSE DER FILME</b>	<b>45</b>
5.1 <i>Unser täglich Brot</i> – schauriges Monument der Lebensmittelindustrie	45
5.1.1 Synopsis – Ein Bildermahl im Breitwandformat	45
5.1.1.1 Die Dramatik des Tötens - Dramaturgeme des Films	47
5.1.1.2 Grundstrategie – Zurückgeben der Verantwortung an das Publikum	48
5.1.1.3 Authentisierungsstrategie in <i>Unser Tächlich Brot</i>	49

5.1.1.4	„Geiz ist nicht geil“ – Grundhaltung des Filmemachers	50
5.1.1.5	„Und vergib uns unsere Schuld“ – Grundargument des Films	51
5.1.2	Dramaturgischer Aufbau des Films	52
5.1.2.1	Der „vierte Kopf“: Schnitt als zweiter Filter	55
5.1.3	Besonderheiten der einzelnen Gestaltungsebenen	56
5.1.3.1	Bildebene – Das „Recht auf technisch saubere Bilder“	56
5.1.3.2	Tonbilder	58
5.1.3.3	Der Mensch im Getriebe maschineller Massenproduktion	59
5.1.4	Filmischer Kontext und Rezeption	61
<b>5.2</b>	<b><i>Jobcenter</i> – Tempel neoliberaler Glaubenssätze</b>	<b>65</b>
5.2.1	Grundkonzept des Films	65
5.2.1.1	In der Tradition des Cinéma Vérité: Die Dramaturgie des Films	66
5.2.1.2	Grundstrategie: Vom Einzelnen aufs Ganze	67
5.2.1.3	Authentisierungsstrategien in <i>Jobcenter</i>	67
5.2.1.4	Grundhaltung der Filmemacherin: „Janusköpfige Institution“	68
5.2.1.5	„Ressource Zeit“ als Grundargument	68
5.2.2	Dramaturgischer Aufbau des Films	69
5.2.3	Besonderheiten der einzelnen Gestaltungsebenen	72
5.2.3.1	Bilder des Wartens	72
5.2.3.2	Tonebene	74
5.2.3.3	Die Protagonisten	74
5.2.3.4	Montageprinzip	76
5.2.4	Kontext und Rezeption des Films	79
<b>5.3</b>	<b><i>Plastic Planet</i> – Bestandsaufnahme aus dem Plastikzeitalter</b>	<b>81</b>
5.3.1	Inhalt des Films	81
5.3.1.1	Hybride Form des Dokumentarfilms: Dramaturgie von <i>Plastic Planet</i>	83
5.3.1.2	Grundstrategie – Der kritische Konsument als Aufdecker	84
5.3.1.3	Authentisierungsstrategien in <i>Plastic Planet</i>	86
5.3.1.4	Grundhaltung des Filmemachers	87
5.3.1.5	„Wir sind Kinder des Plastikzeitalters“ – Grundargument des Films	88
5.3.2	Dramaturgischer Aufbau des Films	88
5.3.3	Besonderheiten der einzelnen Gestaltungsebenen	91
5.3.3.1	Arbeit mit Aktionismus und Humor – zur (Doppel-)Rolle Werner Bootes	91
5.3.3.2	Verhältnis zu zwischen Regisseur und Protagonisten	93
5.3.3.3	Einsatz von Archivaufnahmen und Animationen	94
5.3.3.4	Metaphorische Bilder und Dynamisierung durch Musik	95
5.3.4	Rezeption und Auswirkungen	96
<b>6.</b>	<b>RESÜMEE</b>	<b>98</b>
<b>7.</b>	<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>101</b>
7.1	Literatur	101
7.2	Internetquellen	106
<b>8.</b>	<b>FILMOGRAFIE</b>	<b>112</b>
<b>9.</b>	<b>ANHANG</b>	<b>113</b>
9.1	Sequenzprotokoll zu <i>Unser täglich Brot</i>	113
9.2	Sequenzprotokoll zu <i>Jobcenter</i>	116
9.3	Sequenzprotokoll zu <i>Plastic Planet</i>	120

<b>10. ABSTRACT</b>	<b>132</b>
<b>11. LEBENSLAUF</b>	<b>133</b>



# 1. Einleitung und Fragestellung

## 1.1 Allgemeines

Krisenzeiten sind Treibhäuser des Dokumentarfilms.<sup>1</sup>

Bankencrash, Klimawandel, Ressourcenknappheit: Angesichts der aktuellen sozialen und ökologischen Vorgänge verwundert es nicht, dass der gesellschaftspolitische Dokumentarfilm einen regelrechten Boom erlebt.<sup>2</sup> In einer Phase, in der innerhalb globaler Wirtschafts- und Machtstrukturen alles aus den Fugen zu geraten scheint und die Menschen nach Aufklärung verlangen, erreicht er potenziell ein Millionenpublikum:<sup>3</sup> „Nie war das Interesse am langen Dokumentarfilm so groß wie heute“, schreibt dazu der Filmemacher Christian Bauer.

Als wichtiger Wegbereiter für den Erfolg jener Filme, die sich unter der Genrebezeichnung „globalisierungskritischer Dokumentarfilm“ subsumieren lassen, muss - Kontroversen um seine Methoden zum Trotz - Michael Moore genannt werden. Auch wenn österreichische Produktionen von Besucherzahlen jenseits der acht Millionen<sup>4</sup> (Moores *Fahrenheit 9/11* allein in Europa) weit entfernt sind, finden sie auf Festivals und in Medien international Anerkennung. Hubert Saupers *Darwin's Nightmare* (2004) wurde 2006 sogar für den Oscar nominiert.

Das ästhetische und thematische Spektrum, innerhalb dessen die österreichischen Filme angesiedelt sind, ist breit: So besitzen Erwin Wagenhofers Filme *We Feed The World* (2005) und *Let's Make Money* (2009) den Charakter investigativer Aufklärungsreportagen, während Michael Glawoggers *Workingman's Death* (2004) und Nikolaus Geyrhalters *Unser Tägliche Brot* (2005) mit ihrer radikalen Bildsprache einen sehr viel artifiziielleren Ansatz aufweisen. Werner Bootes aktionistisches Auftreten in *Plastic Planet* (2009) erinnert hingegen stark an den Gestus eines Michael Moore.

---

<sup>1</sup> Kreimeier, S. 459

<sup>2</sup> vgl. etwa Spaich, S. 181

<sup>3</sup> vgl. Stanjek, S. 178

<sup>4</sup> <http://lumiere.obs.coe.int/web/search/index.php>, Stand: 28.10.2011

Inhaltlich verfolgen die Filme weltumspannende Wirkungsketten, blicken hinter die Kulissen industrieller Nahrungsmittelproduktion und zeigen den Alltag arbeitender Menschen in den sogenannten Entwicklungsländern. Mit seismographischer Genauigkeit erfassen manche von ihnen sich anbahnende Entwicklungen. So hatte Wagenhofer seinen Film *Let`s make Money* bereits vor dem Ausbruch der Wirtschaftskrise konzipiert und zu drehen begonnen.

Gemeinsam ist vielen Filmen, dass sie ganze Aufklärungspakete liefern: Bücher, Daten- und Faktenzusammenstellungen auf den zugehörigen Websites oder Schulmaterialien. Mit ihrem Einzug in den Unterricht und der Ausstrahlung im Fernsehen stellen sie eine wichtige Ergänzung zum Bildungsauftrag öffentlich-rechtlicher Medienanstalten dar. An Prägnanz gewinnt letztgenannter Aspekt angesichts kritischer Stimmen, die anmerken, dass die Massenmedien in ihrer Aufgabe, über die wirtschaftliche Globalisierung aufzuklären und den Charakter des neuen Systems offen zu legen, versagt hätten.<sup>5</sup>

„Dokumentarfilm hat generell etwas mit Gesellschaftskritik zu tun und mit der Kraft, nein sagen zu können, oder der Möglichkeit, anders hinzuschauen“<sup>6</sup>, schreibt der Filmwissenschaftler Thomas Kuchenbuch. Das Potenzial des Dokumentarfilms, Strukturen in ihrer Gesamtheit zu erfassen und offen zu legen, wurde schon früh erkannt: In seiner Funktion als Aufklärungsinstrument blickt er auf eine lange Tradition zurück und hat sich im Laufe des 20. Jahrhunderts als nicht mehr wegzudenkendes Mittel des politischen Protests etabliert.

Diese Arbeit spannt einen Bogen von den Anfängen des Dokumentarfilms bis in die Gegenwart, beleuchtet seine Aneignung durch die Linke in den 1920er und 1930er Jahren und seinen Einsatz als Instrument zur Schaffung von Gegenöffentlichkeit seit 1960. Zu Beginn wird der Versuch einer Definition des Dokumentarfilms unternommen und der Frage nach dokumentarfilmischer Authentizität und den verschiedenen Wirklichkeitsebenen des Dokumentarfilms nachgegangen.

Erörtert werden außerdem die zentralen Auswirkungen jener Prozesse, die man gemeinhin unter dem Begriff „Globalisierung“ zusammenfasst. Anhand exemplarisch ausgewählter Filmbeispiele werden zentrale Inhalte der Globalisierungskritik aufgezeigt und damit gleichzeitig die Einbettung der Filmemacher in die so genannte „globalisierungskritische Bewegung“ demonstriert.

---

<sup>5</sup> vgl. Mander, S. 9

<sup>6</sup> Kuchenbuch, S. 280

Den Kern der Arbeit bildet die vergleichende Analyse der drei österreichischen Dokumentarfilme *Unser Täglich Brot* (Nikolaus Geyrhalter, 2005), *Jobcenter* (Angela Summereder, 2009) und *Plastic Planet* (Werner Boote, 2009). Als Basis der Analyse dient dabei die von Kuchenbuch vorgeschlagene Methode, vor allem die „übergeordneten, makrostrukturellen Zusammenhänge“<sup>7</sup> des jeweiligen Filmes zu erfassen.

Dabei soll der Frage nachgegangen werden, welche negativen Aspekte von Globalisierung die einzelnen Filme aufzeigen und welche filmästhetischen Vermittlungsstrategien dabei gewählt wurden. Die Analyse von Rezensionen, verschiedenen Vorführungsrahmen sowie den individuellen Kontexten sollen darüber hinaus Aufschluss über die gesellschaftspolitische Relevanz der jeweiligen Produktion geben.

## 1.2 Zur Auswahl der Filme

Im Rahmen dieser Arbeit wurde auf die Analyse bedeutsamer globalisierungskritischer Dokumentarfilmprojekte verzichtet. Diese Entscheidung fußt auf mehreren Gründen:

Wagenhofers *We Feed The World*, Saupers *Darwin`s Nightmare* und Glawoggers *Workingsman`s Death* wurden 2008 und 2009 bereits ausführlich in zwei anderen Diplomarbeiten behandelt.<sup>8</sup> Von der Analyse von *Let`s Make Money* wurde trotz seiner Aktualität und dem Zusammentreffen mit der Finanzkrise abgesehen, da dieser in seiner Machart starke Parallelen zu *We Feed The World* aufweist.

Obwohl auch *Unser Täglich Brot* bereits Gegenstand der Analysen ist, hat der Film aufgrund seiner außergewöhnlich radikalen Formsprache dennoch Einzug in diese Arbeit gefunden: Mit dem vollkommenen Verzicht auf Kommentar und Interviews setzt der Film ganz auf die universell verständliche Sprache der Bilder und verkörpert damit nicht nur inhaltlich, sondern auch formal das Ideal eines global relevanten und lesbaren Dokumentes.

Am anderen Ende des filmästhetischen Spektrums ist *Plastic Planet* angesiedelt: Es handelt sich hier um eine hybride Form des Dokumentarfilms. Um seine Botschaft an den

---

<sup>7</sup> Kuchenbuch, S. 288

<sup>8</sup> vgl. Binter (2009) und Abfalder

Kinogänger<sup>9</sup> zu bringen, setzt Regisseur Werner Boote auf ein Potpourri an Gestaltungselementen: Von Interviews, über Selbstversuche bis hin zu animierten Szenen und Musikuntermalung lässt er dabei nichts aus. Herausstechend ist sein vordergründig naives und insistierendes Auftreten, welches ihm bereits den Ruf, der Michael Moore Österreichs zu sein, eingebracht hat.<sup>10</sup>

Mit *Jobcenter*, das die gravierendsten sozialen Auswirkungen wirtschaftlicher Globalisierung in der westlichen Hemisphäre aufzeigt, hat neben Großproduktionen auch ein kleineres Filmprojekt Einzug in diese Arbeit gefunden. Anhand persönlicher Porträts beleuchtet Regisseurin Angela Summereder das Problem der Erwerbsarbeitslosigkeit und den gesellschaftlichen Umgang damit. Wie andere „kleinere“ Dokumentarfilme zeichnet sich *Jobcenter* durch eine größere Unmittelbarkeit und einen persönlicheren Bezug zu den Protagonisten aus. Dazu Hilde Hoffmann:

Viele der spektakulären Produktionen der Jahre 2004 und 2005 waren aufgrund ihres konsensuellen Gestus und des häufig bemühten autoritären Diskurses, der nicht nur das Problem, sondern immer auch schon die richtige Lösung kennt, weniger „politisch“ als befriedend. Die aktuell produzierten kleineren Dokumentarfilme zeigen die Suche nach anderen möglichen Formen und Zugriffen, politischen Dokumentarfilm zu machen.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im gesamten Text auf die gleichzeitige Verwendung von männlicher und weiblicher Schreibweise verzichtet. Die männliche Form ist als geschlechtsneutral zu verstehen.

<sup>10</sup> vgl. etwa <http://www.welt.de/kultur/article6557191/Oesterreichs-Michael-Moore-kaempft-gegen-Plastik.html>, Stand: 6.7.2011

<sup>11</sup> Hoffmann, S. 59

## 2. Dokumentarfilm als gesellschaftskritisches Instrument

### 2.1 Was ist ein Dokumentarfilm? Grundlegendes zum Genre

#### 2.1.1 Entstehung und Bedeutung des Begriffs

„Documentary“ can be no more easier defined than „love“ or „culture“.<sup>12</sup>

Mit diesem Kommentar äußert der amerikanische Filmtheoretiker Bill Nichols seine Skepsis gegenüber dem Unterfangen, eine befriedigende Antwort auf diese Frage zu finden. Laut Heinz-B. Heller umfasst der Begriff „das breite Ensemble von Non-Fiction- oder Factual-Filmen.“<sup>13</sup> Wodurch aber unterscheiden sich nicht-fiktionale von fiktionalen Filmen? Roger Odin verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass jeder Film als Dokument behandelt werden kann. Es existiere aber „ein Ensemble von Filmen, das ausdrücklich verlangt, auf diese Weise gelesen zu werden“<sup>14</sup>. Diese zeichneten sich durch eine Reihe von Merkmalen aus, etwa einen Hinweis im Vorspann, dass es sich um einen Dokumentarfilm handelt, die fehlende Einblendung von Schauspielernamen oder den spezifischen Klang des Direkttons.<sup>15</sup>

Über den Unterschied zwischen Spiel- und Non-Fiction-Film machten sich die Zuseher im „Kino der Attraktionen“<sup>16</sup> der Brüder Lumière um 1900 vermutlich noch keine Gedanken:

Die frühen ‚Ansichten‘ zeigten dem Publikum Bilder von Ereignissen, denen es nicht beiwohnen konnte, oder von fernen Ländern, die es nicht bereisen konnte. Die ‚Authentizität‘ dieser Bilder wurde nicht diskutiert, sondern schlicht vorausgesetzt.<sup>17</sup>

Erst mit der „Verschiebung von der ‚autonomen‘ Aufnahme zur funktionalen Einstellungsfolge in den Propagandafilmen des Ersten Weltkriegs“ sei – so Frank Kessler – „die Authentizität des filmischen Bildes zu einem zentralen Problem“ geworden, „weil und insofern es dafür benutzt wurde, verbale Aussagen zu ‚beweisen‘“<sup>18</sup>. Im Gegensatz zur frühen „*Ansicht*, die beschreibend ist und auf dem Akt [...] der Zurschaustellung beruht“, bette der

---

<sup>12</sup> Nichols, S. 20

<sup>13</sup> Heller, S. 124

<sup>14</sup> Odin, S. 259

<sup>15</sup> vgl. ebd., S. 267 ff

<sup>16</sup> Gunning zitiert nach Heller, S. 124

<sup>17</sup> Kessler u.a., S. 8

<sup>18</sup> Kessler u.a., S. 8 ff

„*Dokumentarfilm* [...] die Bilder in eine argumentative oder eine dramatische Struktur.“<sup>19</sup> Er entstehe „in dem Moment, in dem [...] das filmische Material neu geordnet, also durch Schnitt und Zwischentitel in einen diskursiven Zusammenhang gestellt“ werde.<sup>20</sup> Im Zuge dieses Aktes verlören die Einstellungen „viel von ihrer Unabhängigkeit als getrennte Aufnahmen“ und würden „zu Beweismaterial [...] im Rahmen einer Argumentation oder einer Geschichte.“<sup>21</sup> Der Schnitt ist also Bedingung für seine Existenz, zugleich aber auch „der wichtigste Manipulator jedes Dokumentarfilms“<sup>22</sup>, schreibt in diesem Zusammenhang Volker Andig. Das daraus resultierende, dem Dokumentarfilm von Anbeginn an inhärente (und ihn auszeichnende) Spannungsverhältnis zwischen Manipulation und Authentizität stand und steht vor allem seit der in den 1970er Jahren weltweit einsetzenden Dokumentarfilmforschung im Zentrum andauernder filmwissenschaftlicher Kontroversen.<sup>23</sup> Interessant im Hinblick auf diese Diskussion ist es, dass Robert Flahertys *Nanook of the North* aus dem Jahre 1922 produktionsästhetisch zum Prototyp des neuen Genres *Dokumentarfilm* wurde. Bediente sich die ethnographische Studie über den Überlebenskampf eines Eskimos und seiner Familie doch einer dem Spielfilm entlehnten dramatischen Struktur, die auf dem Vokabular des *continuity editing* und der Gestaltung von Charakteren beruhte.<sup>24</sup> Der Geburtsfilm des Genres wäre späteren Authentizitätsansprüchen an den Dokumentarfilm kaum mehr gerecht geworden.

Geprägt hat den Terminus des Dokumentarfilms der englische Dokumentarfilmpionier John Grierson im Jahr 1926. Im Rahmen einer Besprechung von Robert Flahertys Film *Moana* äußerte er sich folgendermaßen:<sup>25</sup> „*Moana* being a visual account of events in the daily life of a Polynesian Youth and his family has documentary value.“<sup>26</sup> Der Begriff sollte also eine „besondere Qualität des Authentischen unterstreichen, die keineswegs im Widerspruch zu erkennbar narrativen Überformungen der Wirklichkeit und zu inszenatorischen Eingriffen in das aktuelle ‚Tatsachenmaterial‘“<sup>27</sup> steht. Kurze Zeit später bezeichnete Grierson den Dokumentarfilm als „the creative treatment of actuality“<sup>28</sup>. „Documentary’s essence lies in the dramatization of actual material“<sup>29</sup>, ergänzte sein Weggefährte Paul Rotha. Bereits hier

---

<sup>19</sup> Gunning, S. 118

<sup>20</sup> Gunning zitiert nach Heller, S. 124

<sup>21</sup> Gunning, S. 118

<sup>22</sup> Andig, S. 119

<sup>23</sup> vgl. Hattendorf, S. 10 u. 28

<sup>24</sup> vgl. Gunning, S. 118

<sup>25</sup> vgl. Heller, S. 124

<sup>26</sup> Grierson zitiert nach Heller, S. 124

<sup>27</sup> Heller, S. 124

<sup>28</sup> Grierson zitiert nach Heller ebd.

<sup>29</sup> Rotha zitiert nach Heller ebd.

deutet sich an, was Heller später als Resultat der jüngeren Theoriediskussion folgendermaßen formulieren wird:

Dokumentarfilmische Authentizität ist vor allem als ein Rezeptionseffekt, als ein spezifischer Wirklichkeitsausdruck zu begreifen, der sich weniger der fotografischen Qualität des Filmbildes an sich als vielmehr konventionalisierten Präsentations- und Diskursstrukturen verdankt.<sup>30</sup>

### 2.1.2 Wirklichkeitsebenen des Dokumentarfilms

Auf die Ableitung des Adjektivs *dokumentarisch* vom lateinischen Wort „documentum“, dem im juristischen Sprachgebrauch die Bedeutung eines „als Beweis dienenden Schriftstückes“ zukommt, verweist Manfred Hattendorf.<sup>31</sup> Für ihn stellt sich damit die Frage, *wofür* der Dokumentarfilm als Beweis dient: „Dass es sich dabei nicht einfach um *die* Realität handeln kann, liegt auf der Hand. Immerhin ist die Wirklichkeit eines der Hauptgebiete philosophischer Beschäftigung.“<sup>32</sup> Um zu verdeutlichen, dass im Zuge der Beschäftigung mit Dokumentarfilm verschiedene Realitätsebenen zu berücksichtigen sind, verweist Hattendorf auf Eva Hohenbergers Unterscheidung von *nichtfilmischer*, *vorfilmischer*, *filmischer* und *nachfilmischer* Realität sowie der Realität *Film*.<sup>33</sup> Spezifisch für den Dokumentarfilm sei „in erster Linie die filmische Realität, d.h. die Struktur des jeweiligen filmischen ‚Textes‘, in zweiter Linie auch die nachfilmische Realität, d.h. die Rezeptionsweise und Rezeptionssituation des jeweiligen Films.“<sup>34</sup> Jeder Wirklichkeit abbildende Film verweise zudem auf eine nichtfilmische sowie eine vorfilmische Realität.<sup>35</sup> Die nichtfilmische stehe dabei für jene Realität, „die der Produzent als mögliche Rezeptionsrealität intendiert, auf die er hinarbeitet“<sup>36</sup>. Da die bloße Anwesenheit einer Kamera von ihr unbeeinflusst vonstatten gehende Ereignisse ausschließt, ist für die Bestimmung des Dokumentarischen das Verhältnis zwischen nichtfilmischer und vorfilmischer Realität von Bedeutung.<sup>37</sup> Die „zumeist intendierte Differenz zwischen den beiden Ebenen“ schreibe sich als solche „in den filmischen Diskurs“ ein und müsse „von den Rezipienten decodiert werden“<sup>38</sup>. Um das

---

<sup>30</sup> Heller, S. 124

<sup>31</sup> vgl. Hattendorf, S. 44

<sup>32</sup> ebd.

<sup>33</sup> vgl. ebd., S. 45

<sup>34</sup> ebd., S. 45

<sup>35</sup> vgl. ebd.

<sup>36</sup> Hohenberger, S. 29 ff

<sup>37</sup> vgl. Hattendorf, S. 46

<sup>38</sup> ebd.

Verhältnis „von intendiertem (>Produzent) und vermutetem Realitätsgehalt (>Rezipient)“ terminologisch zu erfassen, hat Dai Vaughan 1976 die Kategorie des *Putativen* eingeführt: „The putative event is the pro-filmic-event as it would have occurred had the camera and crew not been present“<sup>39</sup>.

Auch Alexander Kluge unterscheidet verschiedene Realitätsebenen des Dokumentarfilms, wenn er von „drei ‚Kameras‘“ spricht, die diesen filmen: „der Kamera im technischen Sinn (1), dem Kopf des Filmemachers (2), dem Gattungskopf des Dokumentarfilm-Genres, fundiert aus der Zuschauererwartung, die sich auf Dokumentarfilm richtet (3).“<sup>40</sup> Man könne daher

nicht einfach sagen, dass der Dokumentarfilm Tatsachen abbildet. Er fotografiert einzelne Tatsachen und montiert daraus nach drei, z. T. gegeneinander laufenden Schematismen einen Tatsachenzusammenhang. Alle übrigen möglichen Tatsachen und Tatsachenzusammenhänge werden ausgegrenzt.<sup>41</sup>

Kluge verweist in diesem Zusammenhang auf Brechts Aussage, dass „weniger denn je eine einfache ‚Wiedergabe der Realität‘ etwas über die Realität“ aussage<sup>42</sup>. „Eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG“ ergebe „beinahe nichts über diese Institute.“ Die „Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik“, gebe „die letzteren nicht mehr heraus.“ Um diese sichtbar zu machen, sei „tatsächlich ‚etwas aufzubauen‘, etwas ‚Künstliches‘, ‚Gestelltes‘.“<sup>43</sup>

Durch sein Eingreifen in die Wirklichkeit und die ihm eigene filmische Sichtweise hat der Dokumentarfilmer die Möglichkeit, unseren Blick auf die Welt – und damit auch die außerfilmische Realität - nachhaltig zu verändern: „It [der Dokumentarfilm] stands for a particular view of the world, we may never have encountered before“<sup>44</sup>. Wie und von wem der Dokumentarfilm im Laufe der Geschichte zum Transport politischer Botschaften und der damit verbundenen Beeinflussung der öffentlichen Meinung eingesetzt wurde und wird, soll exemplarisch im nun folgenden Teil der Arbeit erörtert werden.

<sup>39</sup> Vaughan zitiert nach Hattendorf, ebd.

<sup>40</sup> Kluge, S. 202

<sup>41</sup> ebd.

<sup>42</sup> Brecht zitiert nach Kluge, ebd., S. 203

<sup>43</sup> Brecht ebd.

<sup>44</sup> Nichols, S. 20

## 2.2 Aneignung des Dokumentarfilms durch die Linke

### 2.2.1 Dziga Vertov und das „Klassensehen“<sup>45</sup>

Im Zuge der zwanziger Jahre zeigt sich die Linke zunehmend fasziniert von der Vorstellung, dass technische Medien die Realität ‚dokumentarisch‘ einzufangen vermögen [...] und daher im politischen Kampf als Dokumente dienen können.<sup>46</sup>

Nachdem sich der Dokumentar- vom Spielfilm abzulösen begonnen hatte, wurden in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts die ersten Theorien des Genres entwickelt – einer der Pioniere auf diesem Gebiet war der russische Filmemacher Dziga Vertov.<sup>47</sup> Ebenso wie John Griersons gründete er seine Theorie „auf der ökonomischen und damit auch ideologischen Übermacht des Spielfilms“<sup>48</sup>, den er polemisch als „teuflische Idee der Bourgeoisie“ bezeichnete, welche die „Werk tätigen von ihrem Hauptziel – dem Kampf gegen ihre Herren“<sup>49</sup> – ablenke. Eva Hohenberger charakterisiert Vertov und Grierson als

die ersten, die eine Begriffsbestimmung des Dokumentarfilms an einen spezifischen Wirklichkeitsbezug des Genres binden und aus ihm seine interventionistische soziale Funktion ableiten.<sup>50</sup>

Wie für die Kunst anderer Vertreter der russischen Avantgarde, war auch für Vertovs Filmschaffen die Erfahrung der Revolution von zentraler Bedeutung.<sup>51</sup> Ein blutiger Judenpogrom, den der Sohn jüdischer Eltern als Kind in seiner Heimatstadt Białystok miterlebt hatte, war vermutlich eine Wurzel für seinen Glauben an den internationalen Sozialismus.<sup>52</sup> Seinen eigenen Beitrag zur Revolution sah Vertov zunächst in der „Revolutionierung der künstlerischen Mittel, um mit den Umbrüchen der Realität selbst künstlerisch überhaupt Schritt halten zu können.“<sup>53</sup> Während er den Spielfilm als Teil der „alten, vorrevolutionären Welt, ideologisch und ästhetisch gebunden an bourgeoise Traditionen der Schauspielerei und des Theaters“ betrachtete, sollte die „revolutionäre, faktographische Filmkunst in die revolutionäre Gegenwart“ eingreifen und ihr „ein Bild von sich selbst“ geben.<sup>54</sup>

---

<sup>45</sup> Vertov (1973<sup>b</sup>), S. 38

<sup>46</sup> Tode, S. 147

<sup>47</sup> vgl. Hohenberger, S. 10

<sup>48</sup> ebd.

<sup>49</sup> Vertov (1973<sup>b</sup>), S. 41

<sup>50</sup> Hohenberger, S. 10

<sup>51</sup> vgl. ebd., S. 11

<sup>52</sup> vgl. Listov, S. 18

<sup>53</sup> Hohenberger, S. 11

<sup>54</sup> ebd.

Als „technisch-ästhetisches Experimentierfeld“<sup>55</sup> – etwa auf dem Gebiet der Montage - nutzte Vertov die von ihm zwischen 1922 und 1925 herausgegebene Wochenschau *Kinoprawda*. Ein „filmisches Gegenmodell zu den meist als Chronik verschiedener Ereignisse eines bestimmten Zeitraums organisierten Wochenschauen von Pathé oder Gaumont“<sup>56</sup>, so Hohenberger. Dem „additiven Prinzip“ setzte Vertovs Wochenschau „die analytische Durchdringung eines Gegenstands oder Themenkomplexes“<sup>57</sup> entgegen. Während jener Zeit gründete Vertov auch die Bewegung der *Киноки* (*Kinoki*, dt. *Kinoäugler*), in deren Manifesten er seine Idee vom Dokumentarfilm als „Film der Fakten“ formulierte.<sup>58</sup> Die zentrale Aufgabe der *Kinoki* – nämlich die „Dechiffrierung des Lebens, wie es ist“<sup>59</sup> - bezeichnet Vertov als „’*Kinoglaz*’ (dt. *Kinoauge*)“<sup>60</sup>: Die Symbiose zwischen Kamera und menschlichem Auge sollte „die dokumentarische filmische Entschlüsselung der sichtbaren und der dem menschlichen Auge unsichtbaren Welt“ ermöglichen, um „im Leben selbst eine Antwort auf ein gestelltes Thema zu finden.“<sup>61</sup>

Mithilfe seiner in sechs Stufen unterteilten Montagetechnik<sup>62</sup>, die als „organisatorisches Moment bereits in die Aufnahme der Filmfakten“<sup>63</sup> eingreift, wollte Vertov – anlog zum neuen Staatssystem - Ordnung in das Chaos der Welt bringen.<sup>64</sup> Auf der Plattform der kommunistischen Dechiffrierung der Welt“ sollte eine „Klassenverbindung zwischen den Proletariern aller Nationen“<sup>65</sup> hergestellt und mit der Demonstration des „revolutionären Alltags“ dem kapitalistischen Gegner dessen „tödliche Waffe“, „Filmdrama und Religion“<sup>66</sup>, aus den Händen geschlagen werden.

---

<sup>55</sup> Hohenberger, S. 10

<sup>56</sup> ebd.

<sup>57</sup> ebd.

<sup>58</sup> ebd., S. 11

<sup>59</sup> Vertov (1973), S. 28

<sup>60</sup> Hohenberger, S. 11

<sup>61</sup> Vertov zitiert nach Hohenberger, ebd.

<sup>62</sup> vgl. Vertov (1973<sup>b</sup>), S. 45

<sup>63</sup> Hohenberger, S. 12

<sup>64</sup> vgl. Vertov (1973<sup>b</sup>), S. 45 u. Hohenberger, S. 13

<sup>65</sup> Vertov (1973), S. 29

<sup>66</sup> Vertov (1973<sup>b</sup>), S. 44

## 2.2.2 Der Filmmacher als Erzieher: John Grierson

Die Idee des Dokumentarfilms in seiner jetzigen Form stammt keineswegs von Filmleuten, sondern aus der Schule der politischen Wissenschaften in Chicago in den zwanziger Jahren.<sup>67</sup>

Während Vertov dem Akt der künstlerisch-filmischen Aneignung und Neuorganisation der Wirklichkeit oberste Priorität einräumte, war John Griersons Interesse für den Dokumentarfilm „in erster Linie didaktisch ausgerichtet“<sup>68</sup>. Die „am Leitbild Flaherty orientierte Filmästhetik“<sup>69</sup> hatte für den „Vater der Dokumentarfilmbewegung in der englischsprachigen Welt“<sup>70</sup> eine primär dienende Funktion. Beeinflusst durch ein Studium der Sozialwissenschaften in Glasgow und ein dreijähriges der Massenkommunikation und Public Relations in den USA, war Griersons Interesse am Film „von vornherein politisch, publizistisch und pädagogisch geprägt.“<sup>71</sup> Dadurch habe er – so Hohenberger - dem Dokumentarfilm in den 1930er Jahren den Status „eines realistischen Genres“ verliehen, „das seine gesellschaftliche Funktion in der Bildung von Öffentlichkeit und politischem Konsens gewinnt.“<sup>72</sup> Mit seiner neu gewonnenen sozialen Verantwortung vollzieht der Dokumentarfilm seine Abgrenzung zum „profitorientierten Spielfilm hollywoodscher Prägung“<sup>73</sup>.

Den Beginn der von Grierson initiierten Dokumentarfilmbewegung markiert die Gründung der Filmabteilung an der staatlichen PR-Einrichtung Empire Matketing Board, 1927.<sup>74</sup> Obwohl im selben Alter wie Vertov, war Grierson kein Avantgardist<sup>75</sup>, sondern – so Richard Barsam - „ein progressiver Denker innerhalb des Systems“<sup>76</sup>. Der von ihm propagierte „narrative, dramatisierende Realismus“ verbinde Grierson – so Hohenberger –

mit der zeitgenössischen Bewegung des ‚Thirties Movement‘<sup>77</sup>, einer intellektuellen und künstlerischen Strömung in Großbritannien, deren Interesse am Volk stark beeinflusst war von den „mass observations“ der Sozialwissenschaften.<sup>78</sup>

<sup>67</sup> Grierson zitiert nach Hohenberger, S. 13

<sup>68</sup> Heller, S. 126

<sup>69</sup> ebd.

<sup>70</sup> Barsam zitiert nach Hohenberger, S. 12

<sup>71</sup> ebd., S. 13

<sup>72</sup> ebd., S. 14

<sup>73</sup> ebd.

<sup>74</sup> vgl. Hohenberger, S. 12

<sup>75</sup> vgl. ebd.

<sup>76</sup> Barsam zitiert nach Hohenberger, ebd.

<sup>77</sup> Armes zitiert nach Hohenberger, ebd., S. 14

<sup>78</sup> ebd.

Grundlage für Griersons Dokumentarfilmtheorie waren die Schriften des amerikanischen Politologen Walter Lippmann, der die Nichtverwirklichung des Ideals des „mündigen Bürgers“ als Ursache für die Krise der Demokratien in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts wertete. Dem seiner Meinung nach dafür verantwortlichen Mangel an staatlicher Erziehung und Information, stellte Grierson ein an Massenkommunikation gebundenes Konzept von Öffentlichkeit entgegen, aus dem er folgende Schlüsse zog:<sup>79</sup>

Wir studierten sehr genau die Theorien von Lippmann und fragten uns, was wir tun könnten, um die von ihm aufgezeigten Mängel im Erziehungswesen zu füllen. [...] Wir nahmen an, dass selbst eine so komplexe Welt wie die unsere so strukturiert werden könnte, dass alle sie verstehen. Deshalb wollten wir weg von der reinen Anhäufung von Tatsachen und hin zur Geschichte (story), in der die Fakten in eine lebendige, organische Beziehung zueinander gesetzt werden.<sup>80</sup>

Während Vertov, um der „Komplexität des Sozialen“ gerecht zu werden, eine „Entschlüsselung“ aller vorzufindenden Fakten anstrebte, plädierte Grierson für eine Selektion zugunsten der „Reduktion auf eine filmische Story“, um „Konsens über eine bestehende Gegenwart zu erzielen.“<sup>81</sup> In seinen „Grundsätzen des Dokumentarfilms“<sup>82</sup> beschreibt Grierson die „schöpferische Gestaltung“<sup>83</sup> eines gegebenen Stoffes als spezifisches Merkmal des Dokumentarfilms, der sich dadurch von Wochenschau und Reportage unterscheidet. Die dem Genre eigene Realität „im philosophischen Sinn“<sup>84</sup> lasse sich durch den Einsatz von Laiendarstellern an Originalschauplätzen sowie die Wahl aus dem Leben gegriffener Stoffe herstellen.<sup>85</sup> Maßstab für die Wahl des jeweiligen Stoffes sowie der Handlung ergäben sich „aus den politischen Erfordernissen der Gegenwart“, d.h. der „Aktualität in Bezug auf die Erfahrungswelten des intendierten Publikums.“<sup>86</sup> So handelt es sich bei vielen, unter Griersons Schirmherrschaft entstandenen, Filmen um Fallstudien zum Arbeitsalltag sonst unterrepräsentierter Bevölkerungsgruppen. Zudem dienten mit einem „auktorial-allwissenden Kommentar“<sup>87</sup> versehene Filme wie *Night Mail* von 1933 als Werbung für die jeweiligen staatlichen Arbeitgeber.<sup>88</sup> „Mit Grierson“ sei, so Hohenberger,

<sup>79</sup> vgl. Hohenberger, S. 13

<sup>80</sup> Grierson (1998), S. 108

<sup>81</sup> Hohenberger, S. 13

<sup>82</sup> ebd., S. 14

<sup>83</sup> Hohenberger, S. 14

<sup>84</sup> Grierson (1998<sup>a</sup>), S. 92

<sup>85</sup> vgl. ebd.

<sup>86</sup> Hohenberger, S. 14

<sup>87</sup> Heller, S. 127

<sup>88</sup> vgl. Heller, S. 126 u. L'Etang, S. 89: der genannte Film dokumentiert den Übernacht-Express zwischen London und Schottland.

der Dokumentarfilm „als soziale Technik bis hin zur Propaganda instrumentalisiert“<sup>89</sup> worden. Diese Funktion unterstreicht Grierson selbst, wenn er für den Einsatz des Dokumentarfilms als „the art of public persuasion“<sup>90</sup> eintritt.

## 2.3 Dokumentarfilm zur Schaffung von Gegenöffentlichkeit

### 2.3.1 Vom Direct zum Radical Cinema

Dem offiziellen Film in aller Welt geht der Atem aus. Er ist moralisch korrupt, ästhetisch überlebt, thematisch oberflächlich, in seinem Temperament langweilig.<sup>91</sup>

Noch bis in die sechziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts waren in den USA und Europa Dokumentarfilme im von Grierson geprägten „direct-address-style“<sup>92</sup> vorherrschend. Infolge der Entwicklung der leichten 16mm-Kamera, die erstmals eine synchrone Tonaufnahme erlaubte, avancierte parallel dazu der sich am sprechenden Menschen orientierende „journalistische Zugriff“ zum Erkennungszeichen des „neuen“ Dokumentarfilms<sup>93</sup>. Das damit verbundene erwachende Interesse für die eigene gesellschaftliche Realität schlug sich in der Entwicklung zweier technisch gleicher, in ihrer Philosophie aber divergierender Richtungen des neuen Dokumentarfilms nieder:<sup>94</sup> Während die Begründer des Direct Cinema in den USA, Robert Drew, Richard Leacock, D. A. Pennebaker und Albert Maysles die möglichst unverfälschte Aufnahme und Wiedergabe der Wirklichkeit ohne jedes Eingreifen ins Zentrum stellten, versuchten die Vertreter des französischen Cinéma Vérité, Jean Rouch und Edgar Morin, die gefilmten Menschen – unter anderem durch Interviews - zur aktiven Mitwirkung zu bewegen. In *Chronique d'un été* von 1960 – einem „soziologischen Fresko“ von Paris<sup>95</sup> - kam ihre Technik erstmals zur vollen Entfaltung. Perfektioniert auf amerikanischer Seite wurde die neue Aufnahmetechnik in *The Children Were Watching* von 1960, einem Film über den Kampf weißer Eltern gegen die Aufnahme schwarzer Kinder an die Schule ihrer Sprösslinge.<sup>96</sup>

---

<sup>89</sup> Hohenberger, S. 15

<sup>90</sup> Grierson zitiert nach L'Etang, S. 84

<sup>91</sup> Manifest der amerikanischen Filmemacher vom 30. September 1960 zitiert nach Roth, S. 10

<sup>92</sup> Heller, S. 126

<sup>93</sup> Roth, S. 9

<sup>94</sup> vgl. ebd.

<sup>95</sup> ebd. u. S. 18

<sup>96</sup> vgl. ebd., S. 11

Sahen sich die Vertreter des Direct Cinema noch als „grundsätzlich [...] kritische Beobachter“<sup>97</sup>, die Distanz zu ihren Protagonisten wahrten, kam es ab Mitte der sechziger Jahre zu einer zunehmenden Solidarisierung der Filmemacher mit diesen: Als „wegweisend im deutschsprachigen Raum“ bezeichnet Roth in dieser Hinsicht Alexander J. Seilers Film *Siamo Italiani* von 1964, ein einfühlsames Porträt italienischer Gastarbeiter in der Schweiz. Zum Schlüsselfilm in anderer Hinsicht wurde der ebenfalls 1964 produzierte Dreiteiler *Parteitag 64* vom wichtigsten Vertreter des Direct Cinema in Deutschland, Klaus Wildenhahn, der eigentlich nicht für die Öffentlichkeit bestimmte politische Verwicklungen zeigt.<sup>98</sup> Wildenhahn übernehme vom Direct Cinema zwar die Ideologie der „unvermittelten Realitätsabbildung“, stelle diese aber „durch den Ausschluß des Privaten in den Dienst einer gesellschaftskritischen Politik“<sup>99</sup>, schreibt Hohenberger. Beide Filme stellten, so Roth, einen „Neuansatz gegenüber dem amerikanischen Direct Cinema“ dar und bildeten die Wurzeln für „Gegenberichterstattung“ und „Gegengeschichtsschreibung“<sup>100</sup>. Dass es der „Neuen Linken“, die Ende der sechziger Jahre in allen westlichen Metropolen entstand, als erster oppositionelle Bewegung gelang, international eine eigene Öffentlichkeit zu schaffen, war also nicht zuletzt ein Verdienst des Dokumentarfilms.<sup>101</sup>

Parallel zu den Direct-Cinema-Reportagen, die bald schon die offizielle Berichterstattung ergänzten, entwickelte sich um 1968 jene von linken Gruppierungen und Intellektuellen getragene Gruppierung, die Mo Beyerle als das „Radical Cinema“ bezeichnet.<sup>102</sup> Zu den wichtigsten Vertretern zählten die Filmemacher Emile de Antonio und David Loeb Weiss sowie das 1967 gegründete *Newsreel*-Kollektiv, das den Aufbau eines alternativen Nachrichtendienstes in den USA verfolgte.<sup>103</sup> Mit ihren Filmen wollten sie „aktiv in den politischen Bewußtseinsbildungsprozeß“<sup>104</sup> eingreifen, die Elemente der Direct-Cinema-Technik kombinierten sie daher auch mit Archivmaterial, Interviews und extradiegetischer Musik.<sup>105</sup> Dokumentierten die *Newsreel*-Filme zunächst konkrete Ereignisse, wie Anti-Kriegs-Demonstrationen oder Campus-Streiks, verfolgten sie später mit Filmen über Immigranten, die Unterdrückung der Frau oder die Kolonialisierung von Entwicklungsländern

---

<sup>97</sup> Roth, S. 14

<sup>98</sup> vgl. ebd., S. 24

<sup>99</sup> Hohenberger, S. 16

<sup>100</sup> Roth, S. 24

<sup>101</sup> vgl. Roth, S. 47

<sup>102</sup> vgl. Roth, S. 47 u. Beyerle, S. 40

<sup>103</sup> vgl. Beyerle, S. 40 ff

<sup>104</sup> ebd., S. 41

<sup>105</sup> vgl. ebd.

einen eher themenorientierten Ansatz.<sup>106</sup> Eines der bekanntesten Beispiele ist *Black Panther* von 1968, der versucht, das verzerrte, von öffentlichen Medien propagierte Bild der Black Panther Party zu korrigieren.<sup>107</sup> Dazu Beyerle:

Die Newsreel-Filme sind Propaganda-Filme, die [...] gegen die kapitalistische Gesellschaftsform und den Imperialismus der USA eintreten. Die Filme galten als Werkzeug oder als Waffe im politischen Kampf, nicht notwendigerweise als Kunstwerke.<sup>108</sup>

Aus diesem Grund wurde der Präsentation der Filme – bei der im Idealfall immer ein Newsreel-Mitglied anwesend sein sollte – die selbe Bedeutung wie ihrem Inhalt zugemessen. So lautet ein Auszug aus der Newsreel-Deklaration von 1969: „How the films are presented is as important to us as the films themselves“<sup>109</sup>.

### 2.3.2 Politische Arbeit mit Film nach 1968

Wir sind davon überzeugt, daß, wenn wir uns dogmatisch gäben, wir uns selbst von einem Großteil des Publikums abschneiden würden, was völlig im Widerspruch zu dem stehen würde, was das engagierte Kino erreichen will, nämlich eine möglichst weitgehende Mobilisierung.<sup>110</sup>

In der Tradition des Mai 1968 blieb der Dokumentarfilm in den siebziger Jahren ein Mittel der politischen Auseinandersetzung, bei dem weniger die Form als die Wirkung im Zentrum stand. Besonders breit war die Filmszene in den USA, wo es der Newsreel-Bewegung um 1970 tatsächlich gelang, eine Gegenwochenschau zu produzieren. Am erfolgreichsten in Europa waren die proletarische Filmgruppe Cinema Action in Großbritannien und die französische Gruppe SLON unter der Leitung von Chris Marker. Programmatisch für die Filme dieser Zeit und bester Ausdruck für Markers oben zitierten Anspruch an den Dokumentarfilm ist *Die Kamera in der Fabrik* von 1970, in dessen Herstellung die Fabrikarbeiter aktiv eingebunden waren.<sup>111</sup>

---

<sup>106</sup> vgl. Beyerle, S. 43

<sup>107</sup> vgl. ebd., S. 44

<sup>108</sup> ebd., S. 43

<sup>109</sup> ebd.

<sup>110</sup> Chris Marker in einem Interview 1976 zitiert nach Roth, S. 91

<sup>111</sup> vgl. Roth, S. 91 ff

In den Streikfilmen der siebziger Jahre rückte der klassische Lohnkonflikt mehr und mehr in den Hintergrund, meist ging es nun um Proteste gegen Rationalisierungen oder Betriebsstilllegungen. Ein Beispiel ist der von einem französischen Kollektiv produzierte Film *Lip* von 1974, der den zweijährigen Kampf der Belegschaft der Uhrenfabrik Lip dokumentiert, die alle Forderungen gegen den multinationalen Konzern Ebauche S.A. durchsetzen konnte. Die Entlassung von 2000 Arbeitern durch den Konzern Voigtländer wegen einer Verlagerung der Produktion in das Billiglohnland Singapur zeigt hingegen der DFFB-Film *Betriebsschließung – Betriebsverlagerung* von 1973. 1977 erhielt mit *Harlan County* – der Chronik eines Bergarbeiterstreiks der Filmemacherin Barbara Kopple - sogar ein Streikfilm den Oscar.

Neben Barbara Kopple wurden in den siebziger Jahren auch andere Regisseurinnen aktiv – so entwickelte sich der Dokumentarfilm zu einem wichtigen Artikulationsinstrument der Frauenbewegung. Ihre Filme behandelten Themen wie Empfängnisverhütung, Vereinbarkeit von Beruf und Familie oder die Sozialisation der Frau in der westlichen Gesellschaft.<sup>112</sup> *Growing Up Female: As Six Become One* von 1971 etwa zeigt, wie Frauen verschiedener Herkunft infolge ihrer Erziehung und Konditionierung gleiche Denk- und Verhaltensmuster entwickeln.<sup>113</sup>

Im Fokus der Filmemacher standen in den siebziger Jahren verstärkt Randgruppen und Minderheiten, wobei deren Funktion als kollektive Sündenböcke der Gesellschaft angeprangert wurde. Zu erwähnen ist etwa *The Murder Of Fred Hampton* von 1970 von Mike Grey, der die Ermordung des Black Panther Führers im Jahr 1969 zum Gegenstand hat. Ein Ausgangspunkt für die Gefängnisfilme der siebziger Jahre ist der Aufstand von Attica 1971, bei dessen gewaltsamer Auflösung auch neun der zuvor genommenen Geiseln erschossen wurden. *New York Newsreel* wertet den Aufstand in *Teach Our Children* von 1972 als Befreiungskampf der unterdrückten Minoritäten in den USA, da diese die Mehrheit der Gefängnisinsassen ausmachten.<sup>114</sup>

Eine weitere Einsatzfront ergab sich für den Dokumentarfilm Mitte der siebziger Jahre bei der Entstehung der Umweltschutzbewegung. Umweltschützer und Atomkraftgegner organisierten sich meist in Bürgerinitiativen, beim Prozess der Solidarisierung spielten Dokumentarfilme

---

<sup>112</sup> vgl. Roth, S. 95

<sup>113</sup> vgl. ebd., S. 96

<sup>114</sup> vgl. ebd., S. 99

eine große Rolle.<sup>115</sup> Roth vergleicht diese Filme mit „Seismographen“, die „auf die jeweiligen politischen Umstände“<sup>116</sup> genau reagierten. Hervorzuheben ist die von einem Kollektiv unter der Leitung von Shinsuke Ogawa hergestellte Serie über den Kampf gegen den neuen Großflughafen Narita bei Tokyo, darunter etwa *Die Bauern der zweiten Festung* von 1971. Nina Gladitz zeigt 1976 in *Lieber heute aktiv als morgen radioaktiv*, wie sich „Chaoten“ und „normale“ Bürger zu Bürgerinitiativen zusammenschließen. Auch der Kampf um Wohnraum, der ab 1970 in vielen Ländern weltweit geführt wurde, fand Einzug in den Dokumentarfilm. In *Flöz Dickebank/Wir sind mittlerweile wachgeworden* von 1975 berichten Menschen aus einer Arbeitersiedlung vom Kampf gegen Spekulanten und Behörden. In *Gegen Spekulanten* von 1978 werden Querverbindungen zwischen Bürgerinitiativen verschiedener Art erkennbar. All diese Filme zeugen von einem Bündnis zwischen jungen Filmemachern (oft noch Studenten) und Bürgern, die durch die Bauspekulationen zu für sie vorher undenkbaren Handlungen getrieben werden.<sup>117</sup>

Eine neue Radikalität in den Dokumentarfilm brachte Ende der siebziger die Jugendbewegung rund um die Hausbesetzerszene. Die sich nun bildenden Kollektive arbeiteten vorwiegend mit Super-8 und Video – ein bekanntes österreichisches Beispiel ist der Film *Arena Brennt* der Videogruppe Arena, die sich 1976 anlässlich der Arena-Besetzung in Wien formierte. Eigens für den Vertrieb des Films wurde 1977 der *filmladen* gegründet. Auch die Gründung der Medienwerkstatt Wien fällt in diese Zeit.<sup>118</sup> Als einer von wenigen Hausbesetzer-Filmen im deutschsprachigen Raum erreichte *Schade, daß Beton nicht brennt* (1981), die Chronik einer Berliner Hausbesetzung der deutschen Gruppe *Novemberfilm*, ein größeres Publikum.<sup>119</sup>

### 2.3.3 Die Mobilisierung der Massen: Die „Handicam-Revolution“<sup>120</sup>

Wir befinden uns im Moment mitten in einer Revolution, selbst wenn viele Menschen dies gar nicht wissen. Es ist vielleicht die größte technologische Revolution seit dem Industriezeitalter. Es ist die digitale Revolution. Die Handicam-Revolution.<sup>121</sup>

---

<sup>115</sup> vgl. Roth, S. 100

<sup>116</sup> ebd.

<sup>117</sup> vgl. ebd., S. 102

<sup>118</sup> vgl. Stejskal, S. 34 ff u. Janošević, S. 131

<sup>119</sup> vgl. Roth, S. 102 ff

<sup>120</sup> Cizek, S. 213: Mit der Handicam ist eine kleine (digitale) Videokamera gemeint.

<sup>121</sup> ebd.

Dieses große Wort der Filmemacherin Katerina Cizek, die in diesem Zusammenhang auch von einer „Demokratisierung der Medien“ spricht, ist umso berechtigter, als heute, zumindest in der westlichen Welt, die meisten eine Kamera in Form ihres Mobiltelefons mit sich tragen. Den derzeitigen Höhepunkt der „Digi-Revolution“ bildet das Smartphone.

Die Medienmacht verlagert sich zur Zeit rasant von den Händen einiger weniger hin zu den Massen. [...]. Menschenrechtsaktivisten, Ermittler bei internationalen Tribunalen gegen Kriegsverbrechen, politisch engagierte Video-Amateure und Globalisierungsgegner bewaffnen sich mit den Werkzeugen dieser neuen, visuellen Revolution.<sup>122</sup>

Gefördert wurde diese Revolution durch eine Entwicklung von Sony unter der Beteiligung von Shoji Nemoto, der *Handycam*, im Jahre 1985, sowie jener eines reisepassgroßen Camcorders 1989.<sup>123</sup> In der Folge wurden Videoaufnahmen und ihr Einsatz für politische Zwecke für Amateure noch leichter möglich, als es in der Vergangenheit der Fall gewesen war. Um auf die Vergiftung der Erntehelfer durch Pestizide aufmerksam zu machen, brachten etwa Cesar Chavez und die United Farmworkers of America (UFW) 1986 den Film *The Wrath of Grapes* (dt. Der Zorn der Früchte) heraus und verteilten Hunderttausende von Gratisexemplaren der Videos.<sup>124</sup>

Den wirklichen Ursprung der Handicam-Revolution markiert für Cizek der Fall Rodney King, den sie auch in ihrem Film *Seeing is Believing* über die Menschenrechtsorganisation WITNESS thematisiert<sup>125</sup>: 1991 wurde der Amateurfilmer George Holliday zufällig Zeuge polizeilicher Übergriffe auf King, seine Aufnahmen dienten später vor Gericht als wichtiges Beweismaterial. Angeregt durch den Fall King stifteten die Organisatoren von WITNESS hunderte Partnerorganisationen weltweit mit Kameras aus. Damit haben sie sich „als wichtige Instanz der ‚Digirevolution‘ hervorgetan“<sup>126</sup>.

Unter dem Motto „Do well with nothing, do better with little, and do right now!“<sup>127</sup> schloss sich 1999 das Video-Kamikaze-Kollektiv *Kino`00* in Montreal zusammen. Unter dem Namen *Kino-Kabaret* veranstalten sie weltweit Medienworkshops, die Kameratraining, Dreharbeiten, Postproduktion und die anschließende Filmvorführung umfassen.<sup>128</sup> Auch in Europa gibt es

<sup>122</sup> Cizek, S. 214

<sup>123</sup> vgl. ebd., S. 215 u. <http://www.sony.net/SonyInfo/CorporateInfo/History/SonyHistory/2-03.html>, Stand: 21.10.2011

<sup>124</sup> vgl. ebd., S. 217

<sup>125</sup> vgl. ebd., S. 216 u. <http://www.seeingisbelieving.ca/handicam/king/>, Stand: 21.10.2011

<sup>126</sup> vgl. ebd., S. 220

<sup>127</sup> ebd., S. 222

<sup>128</sup> vgl. ebd., S. 222 u. <http://www.kino00.com/english/history/>, Stand: 21.10.2011

mittlerweile mehrere Filmkollektive dieser Art, die schnell produzierte Dokumentationen zu aktuellen Themen, wie Demonstrationen von Globalisierungsgegnern zum Inhalt haben: „Eine Variante der Wochenschau im 21. Jahrhundert.“<sup>129</sup>

Durch die neuen Technologien werde „die Herstellung dokumentarischer Filme kollektiviert“<sup>130</sup>, was zu einer Befruchtung der verschiedenen Genres und damit zu hybriden dokumentarischen Filmformen führe, so Cizek: „Wir schauen uns Zeichentrickdokus an, Dokus im Stil von Hip-Hop-Dichtung, Webcam-Dokus, Internet-Dokus. Wir lassen Ego und Autorschaft beiseite und produzieren unsere Filme gemeinsam.“<sup>131</sup> Ein Beispiel hierfür ist das Musikvideo *The Diamond of Life* über den blutigen Diamantenhandel in Sierra Leone und dessen Beziehung zur HipHop-Kultur.<sup>132</sup>

Ein aktuelles österreichisches Beispiel eines von einem Kollektiv produzierten Protestfilms ist die Dokumentation *#unibrennt – Bildungsprotest 2.0* der AG Doku (2009).<sup>133</sup> Der Film dokumentiert nicht nur die Besetzung des Audimax der Universität Wien und die Proteste selbst, sondern auch die Funktionsweise einer neuen, durch die modernen Kommunikationsmittel des Web 2.0 ermöglichten, Protestkultur.

---

<sup>129</sup> Cizek, S. 222

<sup>130</sup> ebd.

<sup>131</sup> ebd.

<sup>132</sup> vgl. ebd.

<sup>133</sup> vgl. <http://www.unibrennt-derfilm.at/>, Stand: 21.10.2011

### 3. Die Globalisierung und ihre Folgen

#### 3.1 Exkurs: Geschichte der Globalisierung und des Neoliberalismus

Zu einer im Prinzip irreversiblen weltweiten Vernetzung kam es ab 1500 mit der Errichtung der portugiesischen und spanischen Kolonialreiche.<sup>134</sup>

„Entdeckungsreisen und regelmäßige Handelsbeziehungen setzten erstmals Europa, Afrika, Asien und Amerika in einen direkten Kontakt, aus dem bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts eine stabile multilaterale Interdependenz geworden war.“<sup>135</sup>

Ab 1750 folgte schließlich der

„Aufbau weltwirtschaftlicher Verflechtungen von bislang unbekannter Dichte unter dem Einfluss der von der Industriellen Revolution geschaffenen Produktions-, Transport- und Kommunikationskapazitäten.“<sup>136</sup>

Das so genannte „lange 19. Jahrhundert“ von 1789 bis 1914<sup>137</sup> stand „überwiegend im Zeichen einer liberal-kapitalistischen Produktions- und Entwicklungsweise“<sup>138</sup>, Mitte des 19. Jahrhunderts stand ein Drittel der Landfläche des Globus unter der Herrschaft Großbritanniens.<sup>139</sup> Dazu Ulrich Brand:

Die Ausbeutung wirtschaftlich und politisch schwacher Regionen war eine Entstehungsbedingung der wirtschaftlich starken kapitalistischen Gesellschaften Europas und Nordamerikas.<sup>140</sup>

Die aus einem Wunsch nach politischer Einhegung der weltwirtschaftlichen Vernetzung resultierenden Konflikte führten schließlich zu einem Zeitalter der Weltkrisen und –kriege, aus denen die USA als neue ökonomische Weltmacht hervorgingen.<sup>141</sup> Es begann das „Jahrhundert Amerikas“<sup>142</sup>.

---

<sup>134</sup> vgl. Osterhammel S. 25

<sup>135</sup> ebd.

<sup>136</sup> ebd., S. 26

<sup>137</sup> vgl. Sieder u. Langthaler, S. 23

<sup>138</sup> ebd.

<sup>139</sup> vgl. Goldsmith, S. 38

<sup>140</sup> Brand, S. 221

<sup>141</sup> vgl. Osterhammel, S. 26 u. 83

<sup>142</sup> Henry Luce zitiert nach Osterhammel, S. 83

Die Gründung des Völkerbundes nach dem Ersten Weltkrieg und jene der Vereinten Nationen sind nicht nur als Maßnahmen der Friedenserhaltung zu verstehen, sie sind auch gleichzeitig Reflexe auf die eingetretene Globalisierung.

Mit dem Ziel eine neue Weltwirtschaftsordnung zu schaffen, wurde 1944 im Rahmen der Bretton-Woods-Konferenz die Gründung der Finanzinstitutionen IWF und Weltbank beschlossen.<sup>143</sup> Mit dem 1947 vereinbarten GATT (General Agreement on Tariffs and Trade) wurde schließlich die Grundlage zu einer allgemeinen Liberalisierung des Handels im kapitalistischen Teil der Weltwirtschaft gelegt.<sup>144</sup> Im Rahmen der 1995 gegründeten WTO (World Trade Organization) als Dachorganisation wurden das GATT (General Agreement on Tariffs and Trade), das GATS (General Agreement on Trade in Services) und das TRIPS (Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights, dt. Übereinkommen über handelsbezogene Aspekte der Rechte des geistigen Eigentums) organisatorisch zusammengefasst.

Wichtige Faktoren für die „neoliberale Wende“<sup>145</sup> waren weiters die Wahlsiege Margaret Thatchers in Großbritannien und Ronalds Reagans in den USA 1979 und 80 sowie der Fall der Berliner Mauer, welcher den „Beginn der Monopolstellung des kapitalistischen Marktmodells“<sup>146</sup> markiert. 1989 definierte John Williamson, späterer Chefvolkswirt der Weltbank, zehn wirtschaftspolitische Maßnahmen, die von den Wirtschaftsverantwortlichen der USA, IWF und Weltbank als entscheidend betrachtet wurden und deren Einigung über die Umsetzung als Washington Konsens bezeichnet wird. Darunter die Liberalisierung des Handels und der Finanzmärkte, die Senkung von Höchststeuersätzen und die Privatisierung von Staatsbetrieben.<sup>147</sup>

---

<sup>143</sup> vgl. Stiglitz (2004), S. 26 ff

<sup>144</sup> vgl. Hardach, S. 202

<sup>145</sup> Harvey, S. 35

<sup>146</sup> Liebert, S. 41

<sup>147</sup> vgl. Aguiton, S. 47 ff

### 3.2 Was ist Globalisierung?

„Die Globalisierung ist von den Vögeln erfunden worden, seit Jahrtausenden fliegen sie um die Welt.“<sup>148</sup>

Seit den 1990er Jahren hat der Begriff „Globalisierung“ eine „erstaunliche Karriere“<sup>149</sup> erlebt und sich zu einem zentralen Schlagwort des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts entwickelt.<sup>150</sup> „Er gibt der Epoche einen Namen“<sup>151</sup>, so der Historiker Jürgen Osterhammel. Als Substantiv mit der Endung „-isierung“ kennzeichne er eine „Veränderung“<sup>152</sup> und diene als Sammelbegriff für eine ganze Reihe ineinander greifender, das gegenwärtige Zeitalter auszeichnender, Prozesse, wie Rationalisierung, Industrialisierung und Urbanisierung.<sup>153</sup>

Als „ein Netzwerk von ökonomischen, politischen, räumlichen und soziokulturellen Veränderungen, die untereinander vielfältig zusammenhängen und weltweit auftreten“<sup>154</sup>, bezeichnet der Geograph Heinz Nissel die Globalisierung, von einer „Intensivierung von wechselseitigen Abhängigkeiten“<sup>155</sup> spricht der Soziologe Ulrich Beck. Der Politikwissenschaftler Claus Leggewie erweitert den Begriff um eine Dimension, wenn er sagt, dass dieser neben einer bestimmten „Art weltwirtschaftlicher Verflechtung“ auch deren „ideologische Bemäntelung“ umschreibe.<sup>156</sup>

Die „Ausweitung, Verdichtung und Beschleunigung weltweiter Beziehungen“<sup>157</sup> spielt in den meisten Definitionsangeboten eine zentrale Rolle. Auch bezüglich der Annahme, dass Globalisierung „die Bedeutung des Nationalstaates“ infrage stelle und „das Machtverhältnis zwischen Staaten und Märkten zugunsten letzterer“ verschiebe, herrscht Einigkeit zwischen den Autoren.<sup>158</sup> Die Gesellschaft hört auf, eine solche im Sinne der „Container-Theorie“<sup>159</sup> zu sein. Vielmehr ist der Nationalstaat als erste Analyseeinheit modernen politischen Denkens

<sup>148</sup> Axel Hacke im Berliner Tagesspiegel am 28.8.2005: <http://www.tagesspiegel.de/politik/und-was-mache-ich-jetzt/637056.html>, Stand: 2.1.2011

<sup>149</sup> Osterhammel, S. 7

<sup>150</sup> Leggewie, S. 11

<sup>151</sup> Osterhammel, S. 7

<sup>152</sup> Albrow, S. 144

<sup>153</sup> vgl. Osterhammel, S. 9

<sup>154</sup> Nissel, S. 64

<sup>155</sup> Beck, S. 88

<sup>156</sup> Leggewie, S. 11

<sup>157</sup> Osterhammel, S. 11

<sup>158</sup> ebd.

<sup>159</sup> Beck, S. 49 ff; Theorie von Ulrich Beck, nach der die Staatsgesellschaften im Machtraum der Nationalstaaten *wie in einem Container* aufgehoben sind

und Handelns in Frage gestellt. Leggewie spricht in diesem Zusammenhang von „Entgrenzung“<sup>160</sup>.

An die Stelle von Staatskulturen treten unter dem Einfluss elektronischer Massenmedien „transnationale soziale Räume“<sup>161</sup>. Mit der dadurch bedingten Wechselwirkung zwischen globalen und lokalen Prozessen hat sich Roland Robertson auseinandergesetzt. Er schlägt vor, den Grundbegriff kultureller Globalisierung durch „*Glokalisierung*“<sup>162</sup> – eine Wortverbindung von Globalisierung und Lokalisierung - zu ersetzen. Diese schließen einander nicht aus, das Lokale müsse vielmehr als *Aspekt* des Globalen verstanden werden, argumentiert Robertson<sup>163</sup>. Globale Tendenzen würden stets auch lokal wirksam und dabei jeweils einer besonderen Aneignung bedürfen.<sup>164</sup> Dieses permanente Zusammenspiel globaler und lokaler Faktoren spiegelt sich auch in populär gewordenen Slogans, wie „Eine Welt“ oder „globales Dorf“ wider.<sup>165</sup>

Die Ergebnisse kulturellen Handelns werden oft auch als „Hybridisierung“ interpretiert, also als Vermischung kreativ angeeigneter neuer Kulturelemente mit schon vorhandenen, so Osterhammel.<sup>166</sup> Leggewie, der den Begriff „Globalisierung“ als ein zur Unbrauchbarkeit verkommenes Schlagwort bezeichnet<sup>167</sup>, schlägt stattdessen unter anderem den Begriff der „*Hybridität*“<sup>168</sup> vor. Zu den wichtigsten Voraussetzungen für Glokalisierung und daraus resultierender Hybridität zählen Instrumente wie Massenmedien, Fernreisen und global nachgefragte Konsumgüter.<sup>169</sup>

„Angesichts der Leichtigkeit und Häufigkeit, mit der Menschen, Waren und vor allem Informationen große Distanzen überwinden, haben zahlreiche Autoren Globalisierung als grundlegende Veränderung der Kategorien von Raum und Zeit beschrieben“.<sup>170</sup>

Der Geograph David Harvey bezeichnet dies als „time-space compression“<sup>171</sup>, als „Verdichtung von Zeit und Raum“. In diesem Zusammenhang spricht Manuel Castells von der Netzwerkgesellschaft als einer historisch beispiellosen Gesellschaftsform.

---

<sup>160</sup> Leggewie, S. 16

<sup>161</sup> Beck, S. 55

<sup>162</sup> Robertson zitiert nach Beck, S. 90

<sup>163</sup> vgl. ebd.

<sup>164</sup> vgl. Osterhammel, S. 12

<sup>165</sup> vgl. Leggewie, S. 16

<sup>166</sup> vgl. Osterhammel, S. 12

<sup>167</sup> vgl. Leggewie, S. 16

<sup>168</sup> ebd.

<sup>169</sup> vgl. Osterhammel, S. 12

<sup>170</sup> ebd.

<sup>171</sup> Harvey, S. 240

Computertechnik mache es möglich, flexible soziale Beziehungen unabhängig von Territorien zu organisieren. Das locker gefügte horizontale Netzwerk sei die Organisationsform von Wirtschaft und Politik im „Informationszeitalter“.<sup>172</sup> Die neue soziale Kluft sieht er zwischen Vernetzten und Unvernetzten.<sup>173</sup>

### 3.3 Globalisierungskritik im Dokumentarfilm

#### 3.3.1 Zentrale Inhalte der Globalisierungskritik

Globalisierung heißt, dass sich die Managergehälter an den USA orientieren sollen und die Löhne an China.<sup>174</sup>

Die Öffentlichkeit hat mittlerweile das Vertrauen in die langjährigen Gurus der Weltwirtschaft verloren.<sup>175</sup>

Wurde der Slogan „Mehr privat, weniger Staat“<sup>176</sup> in den vergangenen Jahren beinahe wie ein religiöses Mantra gepredigt, ist spätestens seit dem „großen Crash“<sup>177</sup> das kritische Bewusstsein über die (wirtschaftsliberale) Globalisierung und ihre Akteure in der Mitte der Gesellschaft angekommen. Für die öffentliche Bewusstseinsbildung scheinen Dokumentarfilme eine zentrale Rolle zu spielen.

Eine kritische Annäherung an die Ideologie hinter dem neoliberalen Wirtschaftssystem unternimmt etwa der kanadische Filmmacher Richard Brouillette in seinem düsteren, fast drei Stunden dauernden, mit moderner klassischer Musik unterlegten Schwarzweißfilm *Encirclement. Neoliberalism Ensnared Democracy*.

Als globalisierungskritisch kann prinzipiell jeder Film bezeichnet werden, der negative Aspekte und Begleiterscheinungen der Globalisierung behandelt. Zum besseren Verständnis soll zunächst kurz auf den Begriff Globalisierungskritik sowie ihre wichtigsten Inhalte eingegangen werden.

<sup>172</sup> Castells zitiert nach Osterhammel, S. 13

<sup>173</sup> ebd. ff

<sup>174</sup> Jürgen Peters, ehemaliger Vorsitzender der IG (Industriegewerkschaft) Metall, zitiert nach Felber, S. 13

<sup>175</sup> Stiglitz (2010), S. 15

<sup>176</sup> vgl. <http://wien.arbeiterkammer.at/online/page.php?P=68&REFP=886&AD=0&IP=11623>. Stand: 30.10.2011

<sup>177</sup> Zitat aus dem Buchtitel: *Mythen der Krise: Einsprüche gegen falsche Lehren aus dem großen Crash*, Hg. BEIGEWUM und Attac; Gemeint ist die Bankenkrise seit 2007

Unter Globalisierungskritik versteht man im Allgemeinen die kritische Auseinandersetzung mit den negativen Auswirkungen *wirtschaftlicher* Globalisierung.<sup>178</sup> Da letztere seit den späten 1970er Jahren untrennbar mit der weltweiten Installation neoliberaler Handelsstrukturen durch nicht demokratisch gewählte Institutionen, wie IWF, Weltbank und WTO, verbunden ist, ließe sich auch von Neoliberalismus-Kritik sprechen.<sup>179</sup>

Als zentrale Kritikpunkte nennt Christian Felber, Mitbegründer von Attac Österreich (dt. „Vereinigung für eine Besteuerung von Finanztransaktionen“) die „weltweite Liberalisierung des Kapitalverkehrs und Deregulierung der Finanzmärkte“ (deren Auswirkungen sich zuletzt in der Finanzkrise 2007-09 manifestiert haben), die „einseitige Durchsetzung von Freihandel im Interesse transnationaler Konzerne“, denen damit die Macht zukäme, „lokale Demokratien“ im Rahmen des Standortwettbewerbes gegeneinander auszuspielen, die Zerstörung ökologischer Lebensgrundlagen sowie militärische Interventionen, um den „freien Ressourcen(rück)fluss“<sup>180</sup> zu sichern.

Die humanitären Folgen der derzeitigen Wirtschafts- und Machtstrukturen sind gravierend: Jean Ziegler, bekannter Globalisierungskritiker und UN-Sonderberichterstatter für das Recht auf Nahrung, spricht von „hundert Tausend Menschen“, die jeden Tag am Hunger oder seinen unmittelbaren Folgen“ sterben, obwohl die Weltwirtschaft „ohne Probleme zwölf Milliarden Menschen ernähren“<sup>181</sup> könne. Neben der ungleichen Ressourcenverteilung nennt der Politikwissenschaftler Winfried Wolf als weitere Gründe für die weltweite Hungerproblematik neben Spekulationen

die „Zerstörung von sich selbst versorgenden landwirtschaftlichen Einheiten bei gleichzeitiger Subventionierung von Nahrungsmittelexporten der Industrieländer“, den „Anbau von agrarischen Rohstoffen für Agrokraftstoffe („Biosprit“), [...] „das Ausbleiben direkter Hilfe zur Bekämpfung des Hungers durch die OECD-Länder“<sup>182</sup>.

Als besondere Problematik innerhalb der westlichen Hemisphäre wertet Ziegler die seit den 1970er Jahren in Westeuropa und den USA massiv ansteigende Arbeitslosigkeit infolge von Deindustrialisierung und Abwanderung von Unternehmen in Billiglohnländer:

---

<sup>178</sup> vgl. Felber, S. 13

<sup>179</sup> vgl. Stiglitz (2004), S. 26

<sup>180</sup> Felber, S. 13 ff

<sup>181</sup> Ziegler in *We feed the World*, 53:24 ff

<sup>182</sup> Wolf, S. 133

Im Inneren der europäischen Demokratien gibt es den unübersehbaren Bruch zwischen denen, die Arbeit haben und sie mit allen Mitteln zu behalten suchen und denen, die keine Arbeit mehr haben, aller Voraussicht nach auch nie mehr bekommen und von den Arbeitsplatzbesitzern bekämpft werden.<sup>183</sup>

Darauf, dass auch viele Menschen, die sich in einem Arbeitsverhältnis befinden, von einer „Destabilisierung des existenzsichernden Einkommens“<sup>184</sup> betroffen sind, weist die Sozialwissenschaftlerin Sabine Gruber hin. Der informelle Sektor mit „Teilzeitbeschäftigungen und „Minijobs““<sup>185</sup> werde immer größer, betroffen sind vor allem Jugendliche und Frauen.

### 3.3.2 Globalisierungskritische Dokumentarfilme

#### 3.3.2.1 Frühe Filme über den (Neo-)Kolonialismus

Dass globalisierungskritische Dokumentarfilme unter diesem Begriff zusammengefasst werden und solch große Popularität genießen, ist ein relativ neues Phänomen. Filme über die Ausbeutung ärmerer Länder des Südens durch reiche Staaten des Nordens gibt es aber schon wesentlich länger.

Bereits 1958 drehten Alain Resnais und Chris Marker im Auftrag von *Présence Africaine*, dem Zentralorgan der *Négritude-Bewegung* in Frankreich, den Film *Auch Statuen sterben*, der vom Niedergang der afrikanischen Kunst unter dem Einfluss des Neokolonialismus handelt.<sup>186</sup>

Zehn Jahre später arbeitete David Weiss Loeb in *No Vietnamese Ever Called Me Nigger* die Verbindung zwischen der rechtlosen Lage der Schwarzen in den USA und der Aggression der amerikanischen Regierung in Südostasien heraus, 1969 betonte Bobby Seale im gleichnamigen Film *Bobby Seale* die Parallelen zwischen dem Befreiungskampf der Dritten Welt und jenem der Black Panthers.<sup>187</sup>

---

<sup>183</sup> Ziegler, S. 105

<sup>184</sup> Gruber, S. 17

<sup>185</sup> ebd.

<sup>186</sup> vgl. Öhner, S. 119

<sup>187</sup> vgl. Roth, S. 51

Ebenfalls 1968 analysierte das argentinische Filmkollektiv *Cine Liberación* in seinem dreiteiligen Film *La Hora de Las Horas* (dt. *Die Stunde der Feuer*) das System des Kolonialismus in der Dritten Welt. Im ersten und populärsten Teil werden am Beispiel der Geschichte Argentiniens die Mechanismen von Repression und Kolonialismus aufgezeigt.<sup>188</sup> Die Wichtigkeit des revolutionären Kinos beschwören die Filmemacher Fernando El Solanas und Octavio Getino 1969 in ihrem Manifest *Hacia un Tercer Cine* (dt. *Für ein drittes Kino*):

Jede bedeutende Arbeit des revolutionären Kinos wird ein nationales Massenereignis sein. Dieses Kino der Massen, das zu nicht mehr verpflichtet ist, als die von ihm repräsentierten Schichten zu erreichen, schafft bei jeder Vorführung – wie bei einem militärisch-revolutionären Angriff – einen Freiraum, ein dekolonialisiertes Gebiet.<sup>189</sup>

Der erste europäische Dokumentarfilm, welcher am Beispiel von Paraguay, Peru und Guatemala die Abhängigkeit kleiner Länder der Dritten Welt vom Welthandel analysiert und neokolonialistische Strukturen offenlegt, ist *Bananera Libertad* des Schweizer Peter von Gunten von 1971. Ein anderer seiner Filme - *Terra Roubada* von 1980 - zeigt die Vertreibung Hundert Tausender Menschen für den Bau eines Riesenstaudamms in Brasilien, der für den Anbau von Zuckerrohr für Biotreibstoff benötigt wird. Verträge dafür gab es mit Fiat und VW.<sup>190</sup>

Bereits in seinem (ebenfalls 1980) produzierten Essay-Film *Septemberweizen* thematisiert Peter Krieg den weltweiten Einfluss der Chicagoer Weizenbörse auf die Getreidepreise.<sup>191</sup> Heute, dreißig Jahre später, ist das „spekulative Engagement von Investoren“ mehr denn je Mitursache für globale Hungersnöte.<sup>192</sup>

### 3.3.2.2 Michael Moore – Globalisierungskritik als Popkultur

Spöttische und satirische Traditionen sind in der Geschichte des Dokumentarfilms nur schwer aufzuspüren. Ernsthaftigkeit scheint ein Signum des Genres selbst dort zu sein, wo es sich um propagandistische, didaktische oder journalistische Stilisierungen des jeweiligen Sujets handelt, die sich nicht selten am Rande der unfreiwilligen Karikatur bewegen.<sup>193</sup>

---

<sup>188</sup> vgl. Roth, S. 33

<sup>189</sup> Solanas u. Getino, S. 17

<sup>190</sup> vgl. Roth, S. 177

<sup>191</sup> vgl. ebd., S. 180

<sup>192</sup> vgl. Wolf, S. 133

<sup>193</sup> Ertel u. Zimmermann, S. 15

Peter Zimmermann führt die Schwierigkeiten des Dokumentarfilms mit „Witz Humor, Spott, Ironie und Satire“ auf den „Konflikt zweier Darstellungsprinzipien“<sup>194</sup> zurück: Während sich die Satire als „subjektiv und parteilich“<sup>195</sup> zu erkennen gebe, wollten die meisten Dokumentarfilmautoren „die Realität wirklichkeitsgetreu abbilden“ und „das Wahre, Wesentliche, Objektive, Tatsachengetreue oder auch Authentische“<sup>196</sup> darstellen.

Auch wenn die „ironisch desillusionierende Tradition“<sup>197</sup> im Dokumentarfilm grundsätzlich nur schwach ausgeprägt ist, hat sie spätestens mit Michael Moore im großen Stil Einzug in das Genre gefunden und ihm zu nie gekannter Popularität verholfen: Moores Erfolg zeigt, dass sich der sozialkritische Dokumentarfilm „der Parodie als einer Form“ bedienen kann, die seinen „kritischen und polemischen Intentionen nicht schadet sondern nützt“<sup>198</sup>. Die für Moores filmisches Konzept grundlegende Selbstironie setzt eine Inszenierung der eigenen Person voraus: Der Titel seines ersten Films *Roger And Me* (1989), in dem Moore die negativen Auswirkungen des Abbaus von 30.000 Arbeitsplätzen durch den Autokonzern GM in seiner Heimatstadt Flint zeigt, ist hier Programm.

Aus dem Aktionismus des „Antihelden“ Moore und seinen Konfrontationen mit übermächtigen Gegnern aus Wirtschaft und Politik ergibt sich ein enormer Unterhaltungswert: „Michael Moore ist der Großmeister und zugleich der reine Typus des erstaunlichen Trends: der Verwandlung von Kritik in Pop“<sup>199</sup>, schreibt Robert Misik. Das System, das er bekämpft, hat ihn gleichzeitig zum Multimillionär werden lassen, die Leute im Publikum sind „nicht nur Mitstreiter, sondern auch Kunden.“<sup>200</sup>

Angesichts dieser Tatsache könnte der Titel von Moores bislang letztem Film, *Capitalism A Love Story* (2009), durchaus selbstironisch genommen werden. Sein eigentliches Anliegen ist es, die Ursachen und Folgen der Finanzkrise ab 2007 zu beleuchten, wie die zunehmende Prekarisierung der amerikanischen Bevölkerung.

Neben Michael Moore arbeiten vor allem im angloamerikanischen Raum noch einige andere Filmemacher mit den Mitteln der Selbstinszenierung und Parodie: Eines der bekanntesten

---

<sup>194</sup> Zimmermann, S. 55

<sup>195</sup> ebd.

<sup>196</sup> ebd., S. 56

<sup>197</sup> ebd., S. 57

<sup>198</sup> Bäumer, S. 96

<sup>199</sup> Misik, S. 44 ff

<sup>200</sup> ebd., S. 54

Beispiele ist wohl Morgan Spurlocks Fast Food-Selbstversuch in *Supersize Me* (2004). Auch Al Gores Oscar-prämierte Dokumentation *An Inconvenient Truth* (2006) setzt sich zu großen Teilen aus einem – mit ironischen Bemerkungen gespickten - Vortrag des Regisseurs über den Klimawandel zusammen.

Dass Dokumentarfilme mit aktionistischen Elementen Parallelen zu den – oft ebenfalls aktionistischen - Protestmethoden der globalisierungskritischen Bewegung aufweisen, verdeutlichen die US amerikanischen Medienaktivisten *The Yes Men*: In ihren Dokumentarfilmen *The Yes Men* (2003) und *The Yes Men Fix the World* (2009) halten sie ihre ironisch-subversiven Aktionen, wie das Fälschen offizieller Websites und Vortragsreihen unter falschem Namen fest.

Moore hat dem (gesellschaftskritischen) Dokumentarfilm zu neuer Popularität verholfen, sein Einfluss wird aber nicht nur positiv bewertet: „[...] der Dokumentarfilm ist jetzt mit seinem Stil behaftet: Viele Leute erwarten sich weiter so etwas. Moore hat in gewisser Weise das Terrain vergiftet.“<sup>201</sup>

### 3.3.2.3 Europäische Filmemacher

Ungeachtet der „Übermacht“ Moores konnten in den letzten Jahren auch globalisierungskritische europäische Filme mit konträren stilistischen Vorgangsweisen große Erfolge feiern.

Einen „argumentativ instruktiven, faktenreichen Ansatz“<sup>202</sup> verfolgt Wagenhofer in *We Feed the World* (2005). Mithilfe von „Expertenkommentaren und konkreten Paradoxien der global agierenden Lebensmittelindustrie“ sollen „globale Verteilungs- und Marktstrukturen nicht nur sichtbar, sondern [...] auch durchschaubar“<sup>203</sup> gemacht werden. Wagenhofer rückt „immer wieder Arbeiter vor Ort sowie Manager und Mitarbeiter der multinationalen Konzerne ins Bild.“<sup>204</sup> Einen „Sonderstatus als Quasi-Stimme des Films“ erhält als „einer der Protagonisten

<sup>201</sup> Geyrhalter im Interview mit der Furche am 16.3.2006:  
<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Furche%20Diagonale.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>202</sup> Binter (2009<sup>a</sup>), S. 121

<sup>203</sup> ebd.

<sup>204</sup> Knörer in <http://www.filmzentrale.com/essays/globalisierungek.htm> Stand: 18.3.2011

der Globalisierungskritik<sup>205</sup> Jean Ziegler. „Ein Kind, das an Hunger stirbt heute, wird ermordet“<sup>206</sup>, sagt dieser an einer Stelle des Films.

Auch für seinen zweiten Film *Let's Make Money* (2008) setzt Wagenhofer auf das „Prinzip der Informationsvermittlung“ und paart dies „mit der erschreckend-unterhaltsamen Dekonstruktion der diese finanzwirtschaftlichen Landschaften (re)produzierenden hegemonialen Diskurse“<sup>207</sup>. Am Beispiel der Baumwollproduktion in Burkina Faso demonstriert er die Zerstörung funktionierender lokaler Landwirtschaften infolge der Vergabe von Strukturanpassungskrediten durch die Weltbank und der Verzerrung der Handelsbedingungen durch die US-amerikanische Subventionspolitik.

Auf einen einzigen Schauplatz beschränkt sich hingegen Hubert Sauper in *Darwin's Nightmare* über den Viktoriabarsch in Tansania von 2004:

Ich habe versucht, den kurzlebigen Boom, den die bizarre Erfolgsgeschichte eines Fisches ausgelöst hat, in eine ironische, erschreckende Allegorie über die so genannte neue Weltordnung zu verwandeln. Ich könnte den gleichen Film in Sierra Leone machen, nur wären die Fische dann Diamanten, in Honduras Bananen, in Libyen, Nigeria oder Angola Roh-Gold. Nach hunderten von Jahren der Sklaverei und Kolonialisierung in Afrika ist die Globalisierung der afrikanischen Märkte die dritte und tödlichste Demütigung für die Menschen dieser Kontinente.<sup>208</sup>

Auf die Missstände in nur einem Produktionsbereich beschränken sich auch andere Filmemacher: In *Black Gold* (2006) zeigen Nick und Mark Francis die Ausbeutung afrikanischer Kaffeebauern und ihren Kampf um faire Preise, in *Bananas!*\* dokumentiert der schwedische Regisseur Fredrik Gertten, wie nicaraguanische Plantagenarbeiter, durch Pestizide unfruchtbar geworden, rechtlich gegen den Lebensmittelkonzern Dole vorgehen.

„Aufklärung und Mobilisierung“ sind die erklärten Ziele der Regisseure von *Water Makes Money* (Leslie Franke und Herdolor Lorenz, 2010), deren Film vollständig durch Spenden der Zivilgesellschaft finanziert wurde. Gezeigt werden nicht nur die negativen Auswirkungen privatisierter Wasserversorgung in Deutschland und Frankreich, sondern auch der Kampf der

<sup>205</sup> Knörer in <http://www.filmzentrale.com/essays/globalisierungek.htm> Stand: 18.3.2011

<sup>206</sup> Ziegler in *We feed the World*, 53`24` ff

<sup>207</sup> Binter (2009<sup>a</sup>), S. 136

<sup>208</sup> Sauper zitiert nach Binter (2009<sup>a</sup>), S. 90

Bevölkerung gegen diese Privatisierung. Aktuell droht den Filmemachern die Klage durch den Wasserkonzern Veolia.<sup>209</sup>

Einen wesentlich artifiziiellern Ansatz verfolgt der österreichische Filmemacher Michael Glawogger in *Workingman`s Death* (2005). In „fünf Bildern“ dokumentiert er körperliche Schwerstarbeit in verschiedenen Ländern der Erde. Hierbei vertraut er wie Geyrhalter ganz auf die Macht der Bilder.

Ebenso wie die amerikanischen Produktionen, die am Ende oft explizit dazu aufrufen, selbst aktiv zu werden und konkrete Handlungsvorschläge geben, stellen viele der europäischen Filmemacher Informationen auf den Film-Websites zur Verfügung. Auf der Homepage von *Let`s Make Money* etwa befinden sich Links zu zahlreichen NGOs (Non Governmental Organizations) und globalisierungskritischen Netzwerken mit der Aufforderung „selbst aktiv“<sup>210</sup> zu werden.

---

<sup>209</sup> vgl. <http://www.watermakesmoney.com/>, Stand: 2.7.2011

<sup>210</sup> <http://www.letsmakemoney.at/>, Stand: 2.7.2011

## 4. Methoden der Filmanalyse

Die Analyse der Filme in dieser Arbeit erfolgt auf Basis des von Thomas Kuchenbuch vorgeschlagenen Ansatzes, vor allem „die übergeordneten, makrostrukturellen Zusammenhänge“<sup>211</sup> des jeweiligen Dokumentarfilms zu erfassen.

### 4.1 Typisierung von Dokumentarfilmansätzen nach Nichols

Hilfreich zur Erfassung von Grundstruktur und –konzept eines Filmes ist dabei die von Nichols vorgenommene Typisierung von Dokumentarfilmansätzen, die Kuchenbuch aufgreift und wie folgt wiedergibt:

1. „The didactic voice-of-God style“ (Bernstein, 1988, als Kommentator nennt ihn „expository mode“ = etwa: erklärender Modus): Die Filmbilder und Töne dienen als Beweismaterial einer (mehr oder minder elaborierten) These.
2. „The cinéma-verité-style“ (Bernstein nennt ihn „observational mode“ = etwa beobachtender Modus): Kein oder wenig Kommentar, geduldige Beobachtung steht im Vordergrund; viele Cinéma-verité-Filme gehören, wie gesagt, zu diesem Typ.
3. „The interview orientated style“ (Bernstein nennt ihn „interactive mode“ = etwa der eingreifende Modus): Interviews und Statements bestimmen den Film. Der Filmemacher interagiert, tritt z.B. als Vermittler und Sammler von Interviews auf.
4. The „self-reflective style “ (Bernstein nennt ihn „reflexive mode“): der Autor denkt über die Möglichkeiten des Dokumentarfilms nach.<sup>212</sup>

Viele Dokumentarfilme sind zwar als Mischform einzustufen, trotzdem gibt der dominierende Modus die jeweilige Gesamtstruktur vor.<sup>213</sup>

---

<sup>211</sup> Kuchenbuch, S. 288

<sup>212</sup> Nichols und Bernstein nach Kuchenbuch, S. 308

<sup>213</sup> vgl. ebda., S. 99

## 4.2 Authentisierungsstrategien nach Hattendorf

Da dokumentarfilmische Authentizität nicht an „eine objektiv bestimmbare *Wahrheit*“ geknüpft ist, hängt es vor allem vom Vermögen des Filmemachers ab, Glaubwürdigkeit zu erzeugen. Hattendorf nennt „fünf Typen dokumentarischer Authentisierungsstrategien“<sup>214</sup>, die Parallelen zu der von Nichols vorgenommenen Typisierung von Dokumentarfilmansätzen aufweisen und sich wie folgt unterscheiden durch

1. eine „Dominanz des Wortes“ (gezeigte Welt wird erklärt);
2. eine „Dominanz der Bilder“ (unmittelbare Wirkung des Gezeigten);
3. ein „ausgewogenes Verhältnis von visuellen und verbalen Zeichen“ (Akzentuierung durch reflexive Grundhaltung),
4. die „rekonstruierende Inszenierung“ (Rekonstruktion eines historischen Ereignisses durch Archivmaterialien, Trickaufnahmen usw.);
5. die „metadiegetische Inszenierung“ (reflexive Einschübe und Selbstthematization der filmischen Instanz).<sup>215</sup>

Da der Dokumentarfilm gerade in seiner Funktion als sozialkritisches Instrument auf Glaubwürdigkeit angewiesen ist, wird Hattendorfs Einteilung zur ergänzenden Analyse der Filme herangezogen.

## 4.3 Angemessenheit der Analyse

„Das nämliche Ereignis, von zehn Filmemachern aufgenommen und bearbeitet, wird zehn verschiedene Filme ergeben.“<sup>216</sup>

Gäußert hat Filmemacher Georg Stefan Troller diesen Hinweis im Hinblick auf das Realismuspostulat an den Dokumentarfilm, er verdeutlicht damit aber ebenso, welche Herausforderungen die vergleichende Filmanalyse mit sich bringt: Auch wenn Unterschiede in inhaltlicher und formaler Akzentsetzung eine Gegenüberstellung geradezu herausfordern, kann es schwer sein, stark divergierenden Filmen durch Anwendung ein- und desselben Kriterienkataloges gerecht zu werden. Behandeln die zu vergleichenden Filme darüber hinaus

---

<sup>214</sup> Hattendorf, S. 311

<sup>215</sup> ebda., S. 312 ff

<sup>216</sup> Troller zitiert nach Kuchenbuch, S. 288

nicht dasselbe Ereignis, sondern lediglich *Teilaspekte* desselben übergeordneten Sachverhaltes – im Rahmen dieser Arbeit negative Begleiterscheinungen und Auswirkungen der globalisierten neoliberalen Wirtschaft – wird der direkte Vergleich noch schwieriger. Die Wahl der filmischen Mittel ist ja immer im Hinblick auf die Intention des Filmemachers zu bewerten. Was für das Sujet *eines* Films als Ansatz sinnvoll erscheint, wäre für einen anderen möglicherweise unbrauchbar.

Auf die notwendige Angemessenheit einer Analyse verweist Thomas Kuchenbuch im Zusammenhang mit Michael Moores *The Big One*: „Der Akzent liegt hier auf dem Inhalt, dem politischen Witz. Also muss der Schwerpunkt der formalen Analyse hierauf liegen“.<sup>217</sup> Dies lässt sich auch anhand eines vorweggenommenen Vergleichs der im Rahmen dieser Arbeit analysierten Filme demonstrieren: Während etwa bei *Plastic Planet* auf das stark an Michael Moore erinnernde, bewusst naive Auftreten des Regisseurs und dessen Konfrontation mit einem scheinbar übermächtigen Gegner (einem Vertreter der Plastik-Industrie) eingegangen werden muss, weisen *Unser Tägliche Brot* und *Jobcenter* ein solches Element gar nicht auf. Die Entfaltung der Argumentationslinie – wenn man von einer solchen sprechen kann – erfolgt auf eine gänzlich andere Art und Weise.

#### 4.4 Kategorien der Analyse

Trotz Problematik der – bereits angeschnittenen - „Wertungsdebatte“ in Bezug auf die Wahl des Inhalts und der filmischen Mittel, muss es laut Kuchenbuch möglich sein, „im Rahmen einer Analyse Maßstäbe zu fixieren und Hinweise zu geben auf die Objektivierbarkeit von Urteilen.“<sup>218</sup> Als Kriterien zur Bewertung der „Mittel-Zweck-Relation im Film“<sup>219</sup> nennt er daher das

„Kriterium der Sach- oder Objektangemessenheit“<sup>220</sup>, das  
 „Kriterium der kommunikation-internen Logik“<sup>221</sup> und das  
 „Kriterium der Rezipierbarkeit (bzw. der Angemessenheit des Kommunikats für ein bestimmtes Publikum)“<sup>222</sup>.

<sup>217</sup> Kuchenbuch, S. 315

<sup>218</sup> ebd., S. 285

<sup>219</sup> ebd., S. 286

<sup>220</sup> Kuchenbuch, S. 286

<sup>221</sup> ebd.

Unter das Kriterium der Sachangemessenheit fällt laut Kuchenbuch „die Adäquatheit der Perspektive, unter der ein bestimmtes Problem angegangen wird“<sup>223</sup>. Diese lasse sich anhand von „öffentlichen Diskussionen (bzw. Diskursen)“<sup>224</sup> bewerten. „Die Beurteilung der angemessenen filmischen Darstellung eines politischen Problems“ hänge dabei „in letzter Instanz vom politischen und gesellschaftlichen Standpunkt des Urteilenden“ ab<sup>225</sup>.

Unter das Kriterium der kommunikativ-internen Logik falle „die konsequente Ableitung der rhetorisch-dramatischen und filmtechnischen Gestaltungsmomente aus der übergeordneten Gesamtperspektive“<sup>226</sup>.

Darüber hinaus stelle sich die Frage nach der „Angemessenheit der Thematik an den Interessenshorizont des Publikums“<sup>227</sup>. Auf diese Punkte soll erstens im Rahmen eines Unterkapitels über Rezeption und Kontext des Films und zweitens im Rahmen des Resümees in der endgültigen Gegenüberstellung der Filme am Ende der Arbeit auf vergleichende Art und Weise eingegangen werden.

#### 4.5 Fazit: Analyseschritte

Neben der „Gesamtperspektive“ bestimmt nach Kuchenbuch auch die „Argumentationslinie“ das Organisationsprinzip eines Films. Erst nach Bestimmung dieser übergeordneten Komponenten folge die Analyse der einzelnen „Gestaltungsebenen“ bzw. „Konkretionsstufen“ - angefangen bei der „rhetorisch-dramatischen Strukturierung des gesamten Stoffes“ bis hin zu seiner „montage- und kameratechnischen Ausdifferenzierung“.<sup>228</sup>

Anhand verschiedener von Kuchenbuch exemplarisch angeführter Filmanalysen lassen sich folgende Analyseschritte herausfiltern, die durch die Frage nach den Authentisierungsstrategien nach Hattendorf ergänzt werden:

---

<sup>222</sup> Kuchenbuch, S. 287

<sup>223</sup> ebda., S. 286

<sup>224</sup> ebda.

<sup>225</sup> vgl. ebda. ff

<sup>226</sup> ebd., S. 286

<sup>227</sup> ebda.

<sup>228</sup> vgl. ebd., S. 288 ff

1. Inhalt und thematischer Zuschnitt des Films unter Berücksichtigung der Sach- und Objektangemessenheit (Grundstruktur);
  - 1.1 Bestimmung der Dramaturgie des Films unter Berücksichtigung von Nichols dokumentarischen Sub-Genres;
  - 1.2 Grundstrategie des Filmemachers unter Berücksichtigung der argumentativen Struktur;
  - 1.3 Authentisierungsstrategien nach Hattendorf;
  - 1.4 Grundhaltung des Filmemachers;
  - 1.5 Grundargument des Films;
  
2. Dramaturgischer Aufbau des Films
  
3. Analyse der jeweiligen, für das „Funktionieren“ des Films relevanten Gestaltungsebenen und -elemente – Frage nach der kommunikation-internen Logik.<sup>229</sup>
  
4. Rezeption des Films auch im Hinblick auf die Frage nach der Angemessenheit des Kommunikats für das angestrebte Publikum.

---

<sup>229</sup> Kuchenbuch, S. 309 ff

## 5. Vergleichende Analyse der Filme

### 5.1 *Unser täglich Brot* – schauriges Monument der Lebensmittelindustrie

#### 5.1.1 Synopsis – Ein Bildermahl im Breitwandformat<sup>230</sup>

Ein Dokumentarfilm über die globalisierte, automatisierte, mechanisierte Produktion unserer Nahrungsmittel, ein Film ohne Kommentar, ohne Expertenmeinung, ohne empörte Betroffenheit, ohne raunendes Entsetzen – geht das? Ja, das geht – wenn man wie Nikolaus Geyrhalter in seinem Werk *Unser täglich Brot* auf die elementare Essenz des Filmes setzt: die Bilder.<sup>231</sup>

In den österreichischen Kinos zwar weniger oft besucht als etwa *We feed the World* oder *Plastic Planet*, erzielte *Unser täglich Brot* (2005) im *Tokyoter Kino Theater Image Forum* 2008 mit 25.000 Zusehern innerhalb der ersten zwei Wochen einen neuen Zuschauerrekord.<sup>232</sup>

Liest man die eingangs zitierte Jury-Begründung für die Verleihung des deutschen Adolf-Grimme-Preises 2008, wird klar, warum: Nikolaus Geyrhalter hat sich mit einer Produktion über die globalisierte Lebensmittelindustrie nicht nur inhaltlich für eine die Menschen weltweit betreffende Thematik entschieden, er bedient sich dabei auch einer universell verständlichen Sprache: Jener der Bilder.

*Unser täglich Brot* – sein bereits fünfter Dokumentarfilm – ermöglicht wie seine Vorgänger *Pripyat* (1998) und *Elsewhere* (2001) den Blick in Bereiche, in die man normalerweise nicht hineinsieht.<sup>233</sup> Er nimmt den Zuseher mit auf eine Reise durch die Welt der hochindustrialisierten Massenproduktion, in der Maschinen die eigentliche Arbeit erledigen und die sie bedienenden Menschen zeitweise nur mehr als Statisten erscheinen. Hier wird größter Wert auf „reibungsloses Funktionieren“ gelegt, „Pflanzen und Tiere genauso

<sup>230</sup> Der Titel ist der Website von *Unser Täglich Brot* entlehnt:

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/website.jart?rel=de&content-id=1130864824947>, Stand: 16.9.2011

<sup>231</sup> Jury-Begründung zur Verleihung des Adolf Grimme-Preises 2008: <http://www.grimme-institut.de/html/index.php?id=725>, Stand: 18.9.2011

<sup>232</sup> <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/ODB%20sets%20house%20record.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>233</sup> vgl.

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/UNSER%20TÄGLICH%20BROT%20Interview%20Nikolaus%20Geyrhalter.pdf>, Stand: 16.9.2011

behandelt wie irgendwelche anderen Waren<sup>234</sup>: „Menschen, Tiere, Pflanzen und Maschinen erfüllen die Funktion, die ihnen die Logistik dieses Systems zuschreibt, auf dem der Lebensstandard unserer Gesellschaft aufbaut.“<sup>235</sup> Dabei handle es sich um eine „ziemliche Parallelwelt“<sup>236</sup> zu jener, in welcher Verpackung und Werbung für das Produkt geschaffen werden.<sup>237</sup> Dabei begünstigt die räumliche Entfernung der Produktionsstätten vom Konsumenten die natürliche Ausblendung des Produktionsprozesses und die damit verbundene Entfremdung.

Auf Interviews oder einen erklärenden Kommentar verzichtet der Film – der Zuseher ist gezwungen, sich ohne Anleitung auf die oft surreal, „fast wie Science Fiction“<sup>238</sup> anmutenden Bilder aus Schlachthöfen, Glashäusern, Maststationen und Obstplantagen einzulassen. Was er dabei zu sehen bekommt ist eigentlich nichts Neues - jeder kennt Berichte über Massentierhaltung oder den inflationären Gebrauch von Pflanzenschutzmitteln in der modernen Lebensmittelindustrie. Allein die Art der Vermittlung geschieht auf eine vorher ungekannte Weise: Geyrhalters Film zielt darauf ab, die Zuseher sinnlich anzusprechen, sie spüren zu lassen, „welche Stimmung in diesen Betrieben ist, wie dort gearbeitet wird.“<sup>239</sup>

Dieses „Selber-Schauen-, Hören- und Denken-Müssen“ ist es unter anderem auch, was den Film nach wie vor von anderen Dokumentationen über die Nahrungsmittelindustrie unterscheidet, die in den letzten Jahren nur so auf den Filmmarkt geschleudert wurden (vgl. Kapitel 3.3.2.3). Anders als diese liefert Geyrhalter dem Publikum auch keine Zahlen, Fakten oder Ortsangaben: Es sei „für diesen Film [...] irrelevant, ob die Kükenfirma in Österreich, Spanien oder Polen“ sei und „wie viele Millionen Schweine pro Jahr in dem gezeigten Großbetrieb geschlachtet“ würden: „Diese Aufklärung wird durch den Journalismus, durch Fernsehen geleistet, das ist für mich nicht die Aufgabe eines Kinofilms.“<sup>240</sup>

---

<sup>234</sup>

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/UNSER%20TÄGLICH%20BROT%20Interview%20Nikolaus%20Geyrhalter.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>235</sup> <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/website.jart?rel=de&content-id=1130864824947>, Stand: 16.9.2011

<sup>236</sup> ebd.

<sup>237</sup> vgl. <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Diagonale%20Materialien.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>238</sup> <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Presse.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>239</sup> Nikolaus Geyrhalter auf

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Diagonale%20Materialien.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>240</sup>

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/UNSER%20TÄGLICH%20BROT%20Interview%20Nikolaus%20Geyrhalter.pdf>, Stand: 16.9.2011

Das Ergebnis des dreijährigen Produktionsprozesses ist daher auch nicht die aufwändigere Version einer investigativen Fernsehreportage, sondern Kino, das sich zuallererst als Kunstwerk versteht. Nichtsdestotrotz spiegelt der „grafische Charakter“<sup>241</sup> der geometrischen, teils monumental anmutenden Bildtableaus die schlichte und funktionelle Monstrosität der im Film gezeigten industriellen Architektur wieder.

Geyrhalters „Bildermahl im Breitwandformat“<sup>242</sup> demonstriert eindrucksvoll jene Parallelwelt, in der entfremdete Arbeitsprozesse zur Produktion dessen führen, was unsere Lebensgrundlage bildet und durch die Einverleibung zu einem Teil unseres Körpers wird: Unsere Nahrung.

#### 5.1.1.1 Die Dramatik des Tötens - Dramaturgie des Films

Wie in der Bilderstrecke eines Hochglanzmagazins verfolgt Geyrhalter eine radikale ästhetische Linie, es liegt somit keine hybride Form des Dokumentarfilms vor, wie sie sich seit den 80er Jahren durchgesetzt hat. Dadurch entsteht der Eindruck einer gewissen Zeitlosigkeit, der Film kann als neutrales historisches Dokument gesehen werden, was von Geyrhalter auch so intendiert ist.<sup>243</sup> Der Film wurde konsequent im „observational mode“ in seiner reinsten Bedeutung gedreht.

In *Unser täglich Brot* sind es nicht etwa konfrontative Begegnungen oder andere Aktionen des Filmemachers, welche Spannung erzeugen. Dies passiert - im Gegenteil – gerade durch das Nicht-Eingreifen der Kamera ins Geschehen und die distanzierte Beobachterposition Geyrhalters. So ergibt sich ein Spannungsfeld zwischen den dokumentierten, unaufhaltsam vonstatten gehenden Produktionsabläufen und dem Zuseher. Dieser weiß, was auf ihn, beziehungsweise die zu verarbeitenden Lebewesen in der Produktionsmaschinerie zukommt und dass er rein gar nichts dagegen tun kann. So zeigt die längste Einstellung in der Schlusssequenz des Films, die 118 Sekunden dauert, wie hintereinander zwei Rinder durch einen Bolzenschuss getötet werden: Die Zeit zwischen dem Zeitpunkt, wo die Tiere mit weit

<sup>241</sup> <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Diagonale%20Materialien.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>242</sup> <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/website.jart?rel=de&content-id=1130864824947>, Stand: 16.9.2011

<sup>243</sup> vgl.

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/UNSER%20TÄGLICH%20BROT%20Interview%20Nikolaus%20Geyrhalter.pdf>, Stand: 16.9.2011

aufgerissenen Augen in das Gestell geführt werden und dort unruhig hin und her zerren bis zu dem Zeitpunkt, wo der – erlösende – Schuss fällt, scheint sich unendlich lang auszudehnen. Dramatik erzeugt das unerträgliche Warten auf den erlösenden Schuss.

Der Zuseher erlebt sich durch die Linse des Filmemachers als passiver Beobachter, der, wenn nicht vollautomatisierten so doch perfekt durchkonzipierten Produktionsprozessen beiwohnt, die zu unausweichlichen Ergebnissen führen – eben dem oben beschriebenen Bolzenschuss im Schlachthaus oder dem Einsetzen des Pflanzenschutzregens auf dem Getreideacker. Oft präsentieren sich einem zu Beginn leere Szenerien, etwa weite Felder, in die – zuerst auf der Tonebene durch Motorengeräusche und dann auch auf der Bildebene - teils fast bedrohlich wirkende landwirtschaftliche Maschinen eindringen und teilweise frontal auf die Kamera und das Publikum zufahren. In Kapitel zehn zieht etwa ein Propellerflugzeug über die Kamera hinweg, das die ganze Szenerie in einen Schleier von Pflanzenschutzmittel hüllt.<sup>244</sup>

Zumindest seiner Intention nach, die Arbeitswirklichkeit der Menschen möglichst unverfälscht wiederzugeben, kommt Geyrhalter am dichtesten an das vom Direct Cinema geprägte Ideal des rein beobachtenden – und daher vermeintlich authentischen - Dokumentarfilms heran. Mit seinem sehr artifiziellen, nicht primär auf verbale, sondern visuelle Zeichen setzenden Stil wählt er freilich eine stark ästhetisierende und damit schon wieder künstlich wirkende Darstellungsform.

### 5.1.1.2 Grundstrategie – Zurückgeben der Verantwortung an das Publikum

Geyrhalter geht es nicht darum, Skandale aufzudecken, Schockeffekte zu erzielen oder den Zuseher in eine bestimmte Richtung zu lenken, sondern „so sachlich wie möglich Bilder dieser Branche, dieser Arbeitswelt zu sammeln und sie wahrnehmbar“<sup>245</sup> zu machen. Den Zusehern soll genug Zeit gegeben werden, „Geräusche und Bilder“ zu erfassen, um „die Auseinandersetzung mit einer Welt“ zu ermöglichen, „die unsere Grundnahrungsmittel herstellt und doch so verdrängt wird“<sup>246</sup>. Erleichtert wird der Prozess des Sich-Einlassens durch die meist statische Kamera, die langen Einstellungen und den fehlenden Kommentar.

<sup>244</sup> vgl. *Unser Täglich Brot*, 46:46 ff

<sup>245</sup>

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/UNSER%20TÄGLICH%20BROT%20Interview%20Nikolaus%20Geyrhalter.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>246</sup> ebd.

Alle potenziell ablenkenden Faktoren werden so ausgeschaltet, die Wahrnehmung des Zusehers ganz auf die dargestellten Prozesse gelenkt. *Unser täglich Brot* bildet damit auch einen Gegenpol zu den stark faktenorientierten Vermittlungsstrategien unserer modernen Informationsgesellschaft und der damit verbundenen Übersättigung:

Ich denke auch, dass es mir als Zuseher zu leicht gemacht wird, wenn ich mit Informationen abgefüttert werde. Das berührt mich kurzzeitig, regt mich auf, wird dann aber sehr schnell relativierbar, und funktioniert wie alle übrigen Sensationsnachrichten, mit denen wir Tag für Tag zugemüllt werden, weil sie die Verkaufszahlen der Medien heben – die uns und unsere Wahrnehmung der Welt aber letztlich stumpf werden lassen.<sup>247</sup>

Gewisse Dinge – wie etwa die Stimmung in den Betrieben – seien darüber hinaus mit Worten nicht zu erklären, so Geyrhalter: „[...] das muss man erlebt und gespürt haben. Und dieses Empfinden wollte ich im Kino soweit das geht nachvollziehbar machen.“ Dies bezeichnet er auch als ein „Zurückgeben der Verantwortung an den Zuschauer“<sup>248</sup>. Für das von Geyrhalter im Gegensatz dazu angestrebte Sinnlich-Erlebbar-Machen spielt die Filmästhetik eine entscheidende Rolle: So geben die nach geometrischen Gesichtspunkten ausgewählten Bildausschnitte den klaren, funktionellen Charakter der Industriearchitektur wieder. Die präzisen Produktionsabläufe finden in der präzisen Bildqualität ihre Entsprechung - gedreht wurde der Film auf HD-Cam „mit den zu dieser Zeit besten verfügbaren Optiken“<sup>249</sup>. Dem Zuseher soll also nicht nur „der Blick hinter die Strukturen“<sup>250</sup>, sondern darüber hinaus auch „wirklich ein Kino-Erlebnis“<sup>251</sup> ermöglicht werden.

### 5.1.1.3 Authentisierungsstrategie in *Unser Tächlich Brot*

Unter Anwendung von Hattendorfs dokumentarischen Authentisierungsstrategien lässt sich festhalten, dass in *Unser täglich Brot* eindeutig eine „Dominanz der Bilder“ vorherrschend ist – das heißt das Gezeigte entfaltet eine unmittelbare Wirkung auf den Zuseher. Der

---

<sup>247</sup>

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/UNSER%20TÄGLICH%20BROT%20Interview%20Nikolaus%20Geyrhalter.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>248</sup> <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Diagonale%20Materialien.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>249</sup> ebd.

<sup>250</sup>

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/UNSER%20TÄGLICH%20BROT%20Interview%20Nikolaus%20Geyrhalter.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>251</sup> <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Diagonale%20Materialien.pdf>, Stand: 16.9.2011

Filmemacher tritt nicht als investigativer Aufdecker auf, der neue, vorher unbekannte Tatsachen und Zusammenhänge präsentieren und erklären muss – vielmehr wird beim Zuseher ein gewisses Vorwissen sogar schon vorausgesetzt, das nun bestätigt wird.<sup>252</sup>

Glaubwürdigkeit gewinnt der Film durch die überzeugende Echtheit der Ereignisse: Man kennt Bilder aus Schlacht- oder Gewächshäusern, seit Jahren wird öffentlich über die vorhandenen oder nicht vorhandenen Vorteile biologischer gegenüber konventioneller Landwirtschaft debattiert. Die im Film gezeigte Massentierhaltung, der Einsatz eventuell gesundheitsschädlicher Pflanzenschutzmitteln oder der Anbau von Monokulturen bilden einen zentralen Bestandteil dieser Diskussion. Darüber hinaus scheint es mehr als unwahrscheinlich, dass es sich bei den gezeigten, in ihrer Überdimensionalität überwältigend wirkenden Drehorten um nachgebaute Kulissen handeln könnte. Auch die Szenen von Geburt und Tod erzeugen einen starken Eindruck von Authentizität.

Die Glaubwürdigkeit des Autors ist insofern gegeben, da *Unser täglich Brot* nicht Geyrhalters erster Film ist und er den Ruf eines seriösen Filmemachers genießt. Diese Tatsache habe ihm auch beim Erlangen von Drehgenehmigungen geholfen, wie er angibt.<sup>253</sup>

#### 5.1.1.4 „Geiz ist nicht geil“ – Grundhaltung des Filmemachers

Ich glaube nicht, dass man ohne Meinung filmen, eine objektive Berichterstattung machen kann. Ich glaube auch nicht, dass ein Autorenfilm diesen Kriterien entsprechen muss, ganz im Gegenteil, er soll eine Haltung geben.<sup>254</sup>

Geyrhalter sieht eine „Stärke dieses Filmes“ aber auch darin, dass er in seinem Sinne verstanden werden könne, zusätzlich jedoch noch „anderen Interpretationsspielraum“<sup>255</sup> biete. So könne er als „eine alles umfassende Weltkritik“ gelesen werden – eine Interpretation, die der Sichtweise des Regisseurs wohl am nächsten kommt – aber auch als „Industriefilm, der ‚the state of the art‘ der Technik“<sup>256</sup> zeige. Aus Geyrhalters Wahl der filmästhetischen Mittel

<sup>252</sup> vgl. Nikolaus Geyrhalter auf <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/ra.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>253</sup> vgl.

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/UNSER%20TÄGLICH%20BROT%20Interview%20Nikolaus%20Geyrhalter.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>254</sup> <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Diagonale%20Materialien.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>255</sup> ebd.

<sup>256</sup> ebd.

lässt sich so auch eine von den „Maschinen und der Machbarkeit“ sowie „dem menschlichen Erfindungs- und Organisationstalent“ ausgehende Faszination herauslesen. Diese lägen eng neben „Grauen und Kälte“:

Da geht es dann vor allem darum, wie können die Viecher möglichst effizient und kostensparend geboren, aufgezogen, und gehalten werden, und wie muss ich sie behandeln, dass sie die Zeit und den Weg zum Schlachthof möglichst unbeschadet und frisch überstehen, und Medikamentenrückstände und Stresshormone im Fleisch unter den Grenzwerten bleiben. Ob sie glücklich sind, fragt sich keiner.<sup>257</sup>

Diese „ökonomische ‚seelenlose‘ Effizienz“ sieht Geyrhalter auch als Ausdruck der derzeitig weltweit vorherrschenden Wirtschafts- und Lebensweise. Geyrhalters Grundhaltung, könnte daher sehr wohl als kapitalismuskritisch bezeichnet werden. Zwar will der Regisseur sein Publikum nicht etwa zum Vegetarismus bekehren, plädiert in verschiedenen Interviews aber für bewussteres Konsumieren und eine Abwendung von der „Geiz-ist-Geil-Philosophie“<sup>258</sup> beim Kauf von Lebensmitteln:

Es wäre schon ein Erfolg, wenn der Film einige Leute dazu anregt, darüber nachzudenken, was im Hintergrund passiert um Europa [...] so billig zu ernähren, dass immer genug Geld für das neueste Handymodell übrig bleibt.<sup>259</sup>

### 5.1.1.5 „Und vergib uns unsere Schuld“ – Grundargument des Films

Das Grundargument, welches sich durch den ganzen Film zieht, liefert dessen Titel: *Unser täglich Brot*. Wie erwähnt, strebt Geyrhalter zwar eine möglichst sachliche Wiedergabe der vorgefundenen Wirklichkeit an – „Geyrhalters Zugang ist ein phänomenologischer: er will die Welt der Maschinen zeigen, so wie sie ist, und sich dabei möglichst eines Urteils enthalten“<sup>260</sup> – schreibt der Kulturwissenschaftler Thomas Brandstetter. Durch die Wahl eines Bibelzitates als Titel erweitert der Regisseur den Film aber um eine darüber hinausgehende weltanschauliche, ethische Dimension.

---

<sup>257</sup>

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/UNSER%20TÄGLICH%20BROT%20Interview%20Nikolaus%20Geyrhalter.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>258</sup> Nikolaus Geyrhalter auf

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/Celluloid%20Spezial%20Diagonale.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>259</sup> <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/ray.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>260</sup> Brandstetter auf

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Diagonale%20Materialien.pdf>, Stand: 16.9.2011

Die Einblendung des Titels zu Beginn kann gleichzeitig als Statement gelesen werden. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die davor montierte Eröffnungseinstellung, welche einen Schlachthausmitarbeiter bei Reinigungsarbeiten zwischen herunterhängenden Schweinekadavern zeigt.<sup>261</sup> Bei dem eingeblendeten Titel handelt es sich nicht um ein Grundargument im Sinne einer These, die belegt werden müsste. Dazu Geyrhalter:

Ich denke, dass man meine Meinung [...] sehr gut zwischen den Zeilen herauslesen kann, wobei ich keinen Thesenfilm mache, bei dem ich mir zuvor etwas überlege und dann das Material so aufbaue, um das zu untermauern und in diese Richtung gelenkt präsentiere.<sup>262</sup>

Vielmehr handelt es sich um eine Feststellung oder Ankündigung für die nun folgenden Bilder. „Weder der Titel, noch das Vorkommen von ‚heiligen‘ Lebensmitteln wie Salz und Oliven“ seien ein Zufall, so Geyrhalter. Das „Vater Unser“ laufe in Gedanken weiter und verweise „auf unseren Umgang mit fremdem Leben, den Respekt vor Lebewesen, wobei ich da Pflanzen ganz bewusst mit einschließe, die Moral unserer Gesellschaft“<sup>263</sup>.

Denkt man weiter bis zur nächsten Strophe – „Und vergib uns unsere Schuld“<sup>264</sup> – kann diese als Anspielung auf die Entweihung allen Lebens durch das Abstempeln zur Ware und dem damit verbundenen Absprechen eines Wertes an sich interpretiert werden. Der Schuldige ist dabei aber nicht unter den im Film vorkommenden Protagonisten zu finden. Angesprochen ist jeder Zuseher als Konsument. Die Reinigungsszene im Schlachthaus am Ende des Films kann als symbolisches Reinwaschen von den Sünden, als Katharsis, gedeutet werden.

### 5.1.2 Dramaturgischer Aufbau des Films

Der Film soll sperrig sein. Aber er ist sehr genau gebaut, damit es einen Spannungsbogen gibt, auch wenn einem das beim ersten Mal [Ansehen] vielleicht nicht so auffällt.<sup>265</sup>

---

<sup>261</sup> *Unser Täglich Brot*, 00:01

<sup>262</sup> Nikolaus Geyrhalter auf

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Diagonale%20Materialien.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>263</sup> ebd.

<sup>264</sup> [http://www.bibel-online.net/text/luther\\_1912/matthaeus/6/#11](http://www.bibel-online.net/text/luther_1912/matthaeus/6/#11), Stand: 17.9.2011

<sup>265</sup> <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/ra.pdf>, Stand: 16.9.2011

Geburt und Tod – das sind die Gegenpole, innerhalb derer sich die Dramaturgie von *Unser täglich Brot* entfaltet. Eine Struktur erhält der Film durch insgesamt sechs Sequenzen, von denen drei der Geflügel- und drei der Rinderproduktion gewidmet sind. Die erste von ihnen, die den Film nach der Credit-Sequenz eröffnet, zeigt Brutkammern auf einer Hühnerfarm und das Aussortieren frisch geschlüpfter Küken. Nach einem Block über Aufzucht und Ernte von Pflanzen in Gewächshäusern folgt – den Beginn des Lebens dokumentierend und damit thematisch an die Kükensequenz anschließend – eine Sequenz über die Abläufe auf einer Rinderbesamungsstation.

Ein „starkes Bild für die totale Technisierung biologischer Vorgänge“<sup>266</sup> liefert darin die letzte Einstellung: Zu sehen ist eine Kalbgeburt mittels Kaiserschnitt – ein notwendiges Mittel bei bestimmten Fleisch liefernden Hochleistungsrasen, die aufgrund einer – durch gezielte Züchtung – weitervererbten Genmutation zu viel Muskelmasse ansetzen und infolgedessen einen verengten Geburtskanal aufweisen. Dem Zuseher wird die durch Menschenhand herbeigeführte Denaturiertheit dieser Tiere vor Augen geführt, die allein gar nicht fortpflanzungsfähig wären.

Im zweiten Drittel des Films sind die beiden nächsten Sequenzen angeordnet: Sequenz sieben zeigt Legebatterien und das Verpacken von Eiern, Sequenz zwölf das Melken von Kühen. Der Mittelblock bildet das Bindeglied zwischen Leben und Tod und zeigt, wie das Leben jener Tiere verläuft, die nicht ausschließlich zur Fleischproduktion geboren, sondern zur Gewinnung anderer tierischer Produkte gebraucht werden.

Im Schlussblock schließt sich schließlich der „Kreislauf des Lebens“ und damit der dramaturgische Bogen: In Sequenz 19 sehen wir das Einfangen der Hühner für das Schlachthaus und die Weiterverarbeitung ihrer Kadaver, in der letzten Sequenz die Schlachtung der Kühe, wobei der Tötungsakt hier explizit zu sehen ist. „Das Ende ist dann auch eine Art Erlösung, weil man schon den ganzen Film darauf wartet“<sup>267</sup>, so Geyrhalter.

Im Rahmen dieser drei Blöcke sind alle anderen Sequenzen angeordnet. Einige von ihnen werden bereits in der Credit-Sequenz eingeführt. Zu sehen sind eine sich vom Publikum entfernende Bewässerungsanlage, ein ferngesteuerter Transporter, der durch ein Glashaus

---

<sup>266</sup> Brandstetter auf

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Diagonale%20Materialien.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>267</sup> Geyrhalter ebd.

fährt, Kühe auf einem Förderband der Melkanlage, Schweine auf der Ladefläche eines Viehtransporters und abschließend die Einstellung eines leeren, noch unbepflanzten Gewächshauses, in der keine sich bewegenden Objekte zu sehen sind. Die letzte Einstellung wirkt wie eine leere Bühne, auf der das Geschehen nun gleich seinen Lauf nehmen wird. Sie führt dem Zuseher die Künstlichkeit der sich ihm im folgenden präsentierenden Szenerien vor Augen, bildet zugleich aber auch einen Ruhepol – noch fließt kein Blut, alles ist rein und weiß – der Zuseher kann noch einmal aufatmen.

Wichtige Ruhepausen für den Zuseher sind auch die Jausenszenen der Arbeiter: Der erzählerische Fluss wird kurz gestoppt, der Zuseher kann sich auf sich selbst besinnen und „verliert sich nicht so in den Bildern.“<sup>268</sup> Dazu Wolfgang Widerhofer, der Cutter des Films:

Und natürlich schließen sich auch ganz vordergründig ein paar Kreise, wenn die Lebensmittel im Film nicht nur für anonyme Konsumenten produziert [...], sondern auch gegessen werden.<sup>269</sup>

*Unser Täglich Brot* enthält insgesamt sechs dieser Ruhepausen – die erste befindet sich am Ende der zweiten Sequenz (Hühnerfarm), die letzte in Sequenz 17 (Schweinezucht). Ebenso wie der Rinder- und Geflügelproduktion sind auch der Schweineproduktion zwei, über den Film verteilte Sequenzen gewidmet, die allerdings in umgekehrter chronologischer Reihenfolge zu sehen sind: Zuerst kommt der Tod, dann folgen die künstliche Befruchtung und Aufzucht von Ferkeln. Indem Geyrhalter den Grund für die Zeugung der Ferkel schon vorher zeigt, verstärkt er den Eindruck einer „Welt, in der Leben wie Tod immer schon in den Kreislauf technischer Produktion eingefügt“<sup>270</sup> sind.

Für die Hühner, Schweine und Rinder, die [...] in nie enden wollenden Reihen vorbeiziehen, stellt die Eingliederung in den mechanisierten Produktionsprozess keineswegs nur die Endphase ihrer Existenz dar. Vielmehr waren sie immer schon Teil eines Systems, in dem Zeugung und Geburt nicht natürlicher verlaufen als der Tod.<sup>271</sup>

Sequenz neun, in der jene Schweine geschlachtet werden, die im ersten Kapitel auf dem Viehtransporter zu sehen waren, stellt einen ersten dramatischen Höhepunkt des Films dar.

---

<sup>268</sup> <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/ra.pdf> u. vgl. <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/UNSER%20TÄGLICH%20BROT%20Interview%20Wolfgang%20Widerhofer.pdf>, beide Stand: 16.9.2011

<sup>269</sup> Geyrhalter auf <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Diagonale%20Materialien.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>270</sup> Brandstetter ebd.

<sup>271</sup> Brandstetter ebd.

Ebenso wie bei den Hühnern wird auch hier der eigentliche Tötungsakt ausgespart - wir sehen nur, wie die Schweine per Elektroschock in die dafür vorgesehene Vorrichtung getrieben werden und dann die Weiterverarbeitung der Kadaver.

Kurz durchatmen kann der Zuseher in den Kapiteln zehn und elf, in welchen Besprühung und Ernte von Sonnenblumen sowie eine Salaternte zu sehen sind. Auf Kapitel zwölf (Melken der Kühe) folgt ein Block mit hohem symbolischem Wert: Zu sehen sind die Ernte von Oliven sowie der Abbau von Salz – der Bibel nach beides heilige Lebensmittel. Während das Auszählen der Küken zu Beginn des Films noch alles „auserzählt“<sup>272</sup> wird, werden die späteren Episoden immer exemplarischer – jene über die Olivenernte setzt sich etwa nur noch aus zwei Einstellungen zusammen („weil man sich den Rest denken“<sup>273</sup> könne, so Geyrhalter).

Der Film endet, wie er begonnen hat: Nach der Rinderschlachtung sehen wir Arbeiter, die den Schlachthof reinigen. Dadurch findet eine Art Katharsis statt – die Blutspuren werden entfernt, der Zuseher kann aufatmen und kann die surreal anmutende Parallelwelt verlassen. Im Hinblick auf die biblischen Bezüge des Films könnte man auch von einem „Reinwaschen von den Sünden“ sprechen.<sup>274</sup>

### 5.1.2.1 Der „vierte Kopf“: Schnitt als zweiter Filter

Wolfgang hat einen großen Anteil gerade an diesem Film, bei dem man sich an keine Dramaturgie durch Sprache halten kann. [...] Viele Autoren glauben, dass sie ihre Filme selber schneiden müssen, weil ihnen sonst die Autorenschaft abhanden kommt; ich habe diese Angst nicht, sondern sehe das als Bereicherung.<sup>275</sup>

Geyrhalter gibt an, seinem Cutter Wolfgang Widerhofer das Material zunächst „komplett unkommentiert“<sup>276</sup> überlassen habe, wodurch jenem ein unkommentierter Blick darauf ermöglicht worden sei: „Das ist wie ein zweiter Filter: Sachen von denen ich geglaubt habe, dass sie gut sind, ‚räumt‘ er manchmal ab, und Sachen, die ich für nicht so gut gehalten habe,

<sup>272</sup> <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/ray.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>273</sup> ebd.

<sup>274</sup> vgl. Geyrhalter auf

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Diagonale%20Materialien.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>275</sup> Geyrhalter ebd.

<sup>276</sup> Geyrhalter ebd.

wertet er auf.<sup>277</sup> Erst im weiteren Verlauf des Arbeitsprozesses würden sich beide gemeinsam an den Schneidetisch setzen und Geyrhalter gegebenenfalls nachdrehen.<sup>278</sup>

Im Hinblick auf diese Arbeitsweise ließe sich Kluges Modell der „drei Köpfe“ um einen vierten – jenen des Cutters – erweitern. Im Falle eines Filmes wie *Unser Tägliche Brot*, der gänzlich ohne Kommentar und Dialoge auskommt, kommen der Montage und damit dem Cutter als „vierter Kopf“ eine besondere Bedeutung zu.

### 5.1.3 Besonderheiten der einzelnen Gestaltungsebenen

#### 5.1.3.1 Bildebene – Das „Recht auf technisch saubere Bilder“<sup>279</sup>

Mir war es wichtig, genau zu arbeiten, dass die Bilder, wenn sie symmetrisch sind, genau symmetrisch sind, dass keine Fluchten fallen und Linien, die am Bildrand verlaufen, auch wirklich gerade sind. Der grafische Charakter dieser Tableaus unterstreicht die industrielle Architektur, die ja auch sehr nüchtern und funktionell gehalten ist. Außerdem glaube ich, dass man im Kino das Recht hat, technisch saubere Bilder zu sehen, auch auf der technischen Ebene höherwertig bedient zu werden.<sup>280</sup>

Um „wirklich ein Kino-Erlebnis“<sup>281</sup> zu schaffen, drehte Geyrhalter, wie bereits erwähnt, „auf HD-Cam [...], mit den zu dieser Zeit besten verfügbaren Optiken.“<sup>282</sup> Die daraus resultierende Hochglanzästhetik steht in krassem Gegensatz zu den wenig glamourösen Inhalten des Films: Seriell geschlachtete Tiere, Meere aus Glashäusern und von Pestizidwolken umgebene Menschen in Schutzanzügen haben mit der von der Werbung propagierten, idyllischen Bauernhof-Welt nicht das Geringste zu tun. Allerdings entsprechen die nach geometrischen Kriterien gewählten Bildausschnitte und gestochen scharfen Bilder den straff durchkonzipierten Produktionsabläufen, die nichts dem Zufall überlassen.

*Unser Tägliche Brot* wurde in Plansequenzen gedreht, die weitgehend ohne Kamerafahrten auskommen und sich hauptsächlich aus Totalen zusammensetzen: Abfatters technische

---

<sup>277</sup> Geyrhalter auf <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Diagonale%20Materialien.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>278</sup> Geyrhalter ebd.

<sup>279</sup> Geyrhalter ebd.

<sup>280</sup> Geyrhalter ebd.

<sup>281</sup> Geyrhalter ebd.

<sup>282</sup> Geyrhalter ebd.

Auswertung ergibt 78 Prozent statische Einstellungen.<sup>283</sup> Durch den Einsatz eines Weitwinkelobjektivs wirken die riesigen, menschenleeren Produktionsstätten noch weitläufiger und gespenstischer. Im Gegensatz dazu stehen halbnaher Einstellungen, die Arbeiter beim Jausnen oder während Rauchpausen zeigen: Den anonymen „Rädchen im Getriebe“, die streckenweise selbst fast wie Teile der Maschinen wirken, wird in diesen Momenten ihre Menschlichkeit zurückgegeben. Auch von den verschiedenen Tieren und Pflanzen werden Nahaufnahmen gezeigt.

Im Laufe des Films sinke, wie Geyrhalter selbst erklärt, der Informationsgehalt des Films, dafür könne man sich „mehr aufs Sehen einlassen, und dann fängt der Film so richtig an zu wirken.“<sup>284</sup> Nicht zuletzt aus diesem Grund verzichtet der Regisseur auch auf Ortsangaben:

Die Orte, an denen ich gedreht habe, sind letztlich irrelevant. Erkennbar ist nur, dass wir uns in der EU befinden. Ich wollte die modernsten Produktionsbedingungen zeigen, die es derzeit in der Nahrungsmittelindustrie gibt. Die große Kükenfarm haben wir etwa in Polen gedreht, aber solche Farmen gibt es in allen EU-Ländern.<sup>285</sup>

Die Europäische Union erscheint in Folge „als riesiges technisiertes Industriekonglomerat“<sup>286</sup>, in dem die Produktionsstätten so austauschbar sind, wie die darin arbeitenden Menschen. Lediglich an einigen Stellen des Films lassen sich Anhaltspunkte zu den Drehorten finden – etwa in Form von Aufdrucken auf Lebensmittelkartons oder allgemein bekannten geografischen Besonderheiten, wie den Plantagenlandschaften rund um die Stadt Almería in Andalusien.

An einigen Stellen arbeitet Geyrhalter auch mit symbolischen Bildern: In der Sequenz über die Olivenernte etwa wird die eigentliche Ernte ausgespart, das bloße Zeigen der als „heilig“ geltenden Olivenbäume vor der Ernte besitzt genug Aussagekraft.

---

<sup>283</sup> vgl. Abfalder, S. 54

<sup>284</sup> <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/ray.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>285</sup> <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/Celluloid%20Spezial%20Diagonale.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>286</sup> Binter (2009<sup>a</sup>), S. 131

### 5.1.3.2 Tonbilder

Jedes Bild ist auch ein Tonbild, darauf achte ich schon bei der Auswahl. Dass es [...] Kontraste und Muster in Tönen und Klangatmosphären gibt, die die Assoziation befördern. Dass manches Mal der Schlag einer Maschine etwas Organisches, Lebendiges haben kann. Oder dass der Ton über das Bild hinausweist auf ein Außen: wenn im Hintergrund irgendwo ein Flugzeug landet auf dem Spargelfeld, dann kommt plötzlich die grössere Außenwelt hinein, etwas Globaleres. Am Beginn des Films zum Beispiel entsteht eine klaustrophobische Stimmung, wo sehr lange kein Aussen, kein Himmel zu sehen ist, dafür der Ton vom Surren und Dröhnen von Innenräumen erzählt.<sup>287</sup>

In Filmbesprechungen zu *Unser Täglich Brot* ist der Fokus stets auf die visuelle Ebene gerichtet.<sup>288</sup> Tatsächlich aber ist der Ton zur Komplettierung der erzeugten Stimmungsbilder ebenfalls von zentraler Bedeutung. *Unser Täglich Brot* beinhaltet ausschließlich Originalton und kommt ohne Kommentar und Interviews aus. Zu hören sind fast ausschließlich die Geräusche der Maschinen, deren unausgesetztes diffuses Surren und Knacken sich wie ein Teppich über die verschiedenen Szenerien legt und den Eindruck einer surrealen, bizarren Parallelwelt verstärkt:

[...] auch der Ton spielt eine zentrale Rolle. Viele Bilder funktionieren sehr stark über das, was man hört, das kann man im Kino nicht in dem Volumen wiedergeben, weil es sonst unerträglich wäre, aber ein Gespür soll man schon dafür bekommen.<sup>289</sup>

Die Tonebene dient in diesem Fall nicht dazu, Fakten zu vermitteln, sondern soll – wie die Bilder - die Sinne der Zuseher ansprechen.

Geyrhalter plante zwar von vornherein, auf einen Kommentar zu verzichten, führte eigenen Angaben zufolge aber sehr wohl zahlreiche Interviews mit den gezeigten Arbeitern. Während des Schneideprozesses habe sich aber gezeigt, „dass diese Interviews die Wahrnehmung des Films eher stören, unterbrechen.“<sup>290</sup> Sie hätten lediglich das ohnehin Sichtbare wiederholt.<sup>291</sup>

---

<sup>287</sup>

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/UNSER%20TÄGLICH%20BROT%20Interview%20Wolfgang%20Widerhofer.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>288</sup> vgl. etwa <http://www.grimme-institut.de/html/index.php?id=725>, Stand: 18.9.2011

<sup>289</sup> <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/ray.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>290</sup>

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/UNSER%20TÄGLICH%20BROT%20Interview%20Nikolaus%20Geyrhalter.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>291</sup> vgl. Geyrhalter auf

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Diagonale%20Materialien.pdf>, Stand: 16.9.2011

Die einzigen gesprochenen Worte in *Unser Täglich Brot* bleiben so nur die kurzen, in verschiedenen Sprachen geführten, Unterhaltungen der Arbeiter untereinander. Um diesen nicht zu viel Bedeutung zu verleihen, wurde auf eine Untertitelung der Gespräche verzichtet. Auch als geografische Anhaltspunkte eignen sich die Gespräche nur bedingt, da es sich bei zumindest zwei Männern um arabisch sprechende Gastarbeiter handelt. Allerdings geben die bei den Unterhaltungen gesprochenen Sprachen Aufschluss darüber, wer welche Arbeiten verrichtet.<sup>292</sup>

Da die Arbeiter ihre Tätigkeiten fast ausschließlich schweigend verrichten, sind die Laute der Tiere umso deutlicher hörbar – das Quicken der Schweine etwa, die in die Schlachtzone getrieben werden, bleibt so ein bleibender, gespenstisch wirkender Eindruck. Die Wirkung des Zusammenspiels von Bild und Ton beruht nicht zuletzt auf dem Fehlen von Kommentaren.

### 5.1.3.3 Der Mensch im Getriebe maschineller Massenproduktion

Das sind ganz normale Arbeitsplätze mit normalen Menschen, die ihrer normalen Arbeit nachgehen. Und darin weder etwas Gutes noch Böses sehen. [...] Im Grund könnte jeder dort arbeiten. Ich könnte eine Kuh umbringen, du konnstest eine Kuh umbringen. Weil man es einfach tun muss. Und weil wir das selber nicht wollen, machts eben ein anderer für uns. Jeder könnte Tiere schlachten.<sup>293</sup>

Dass Geyrhalter seine Protagonisten aufgrund ihrer Tätigkeit nicht als außergewöhnlich betrachtet, war auch ausschlaggebend dafür, dass er auf „Arbeiterportrats“<sup>294</sup> verzichtete. Die im Film gezeigten Arbeiter sollen keinesfalls als kaltblutige Unmenschen dargestellt werden, sondern als normale Bürger, die einer normalen Tätigkeit nachgehen: „Bei keinem anderen Film habe ich so nette Menschen getroffen, die halt einfach alle ihren Job machen.“<sup>295</sup> Der Eindruck des Unspektakularen entsteht vor allem in den Pausen-Szenen, in denen die Arbeiter beim Essen, Rauchen oder Small Talk zu sehen sind. In diesen Momenten werden die Individuen hinter den Arbeitsuniformen sichtbar.

<sup>292</sup> <http://www.filmzentrale.com/rezis/unsertaeglichbrotuk.htm>, Stand: 16.9.2011

<sup>293</sup> Geyrhalter auf

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Diagonale%20Materialien.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>294</sup> <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/ray.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>295</sup> <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Standard%20Diagonale.pdf>, Stand: 16.9.2011

In diesen Momenten nütze der Film die Chance zu einer außergewöhnlichen Entdeckung, „die [...] eben auch Resultat jenes Unternehmens ist, das sich selbst verschlingt und das Technik heißt“, schreibt Öhner und zitiert Lévin: „Die Menschen außerhalb der Situation wahrzunehmen, in der sie sich vorübergehend aufhalten, das menschliche Antlitz in seiner Nacktheit aufleuchten zu lassen.“<sup>296</sup>

Wenn sie in Gegenwart des Filmteams grinsen oder unsicher in die Kamera lächeln, erwecken die Protagonisten mitunter sogar ein Gefühl von Sympathie. Da sie in diesem Moment Kontakt mit der Kamera aufnehmen, wird das Dreieck der Repräsentation durchbrochen und der Zuseher plötzlich unmittelbar angesprochen:

An diesen Pausenbildern war uns auch wichtig, dass man dabei als Zuschauer mit einbezogen wird. Das sind die Momente, wo wir als Team mit der Kamera spürbar sind, z.B., indem die Frau fast verschmitzt in die Kamera lächelt, die gerade im Schlachthof ihr Wurstbrot isst. [...]. Das sind die Szenen, bei denen es immer eine Interaktion gibt, durch die die Kinosituation transparent und klar wird.<sup>297</sup>

Die Szenen bilden außerdem „einen wichtigen Kontrast“ zur Eingespanntheit jener Menschen „in das serielle Arbeiten“ und führen vor Augen „wie anstrengend, laut, schnell, fließbandmäßig diese Arbeit ist.“<sup>298</sup>

Trotz dieser kurzen Passagen bleiben die menschlichen Protagonisten in der Anonymität, das Publikum hat keine Möglichkeit, eine Beziehung zu ihnen aufzubauen. Sie laufen daher keine Gefahr angreifbar zu werden oder zu viel von sich selbst preiszugeben. Das Verbleiben der Protagonisten in der Anonymität spiegelt gleichzeitig ihre Austauschbarkeit wider:

Ursprünglich sollte *Unser Täglich Brot* von den Menschen erzählen, die in [...] hochtechnologischen Industrielandschaften ihre Arbeit verrichten. Davon sind nur einige Reduktionen geblieben, die aber pointiert zeigen, dass auch die Ressource Arbeitskraft nur Teil dieser gigantischen Maschinerie ist. [...] In den Bildern vom Menschen in *Unser Täglich Brot* potenziert sich die vorgeführte Entfremdung, indem eine umfassende Logik der Ausbeutung sichtbar wird.<sup>299</sup>

<sup>296</sup> <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/kolik.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>297</sup> Geyrhalter auf

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Diagonale%20Materialien.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>298</sup>

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/UNSER%20TÄGLICH%20BROT%20Interview%20Wolfgang%20Widerhofer.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>299</sup> <http://www.filmzentrale.com/rezis/unsertaeglichbrotuk.htm>, Stand: 16.9.2011

Im Gegensatz zu den menschlichen Akteuren kommen die Maschinen zu Wort. Zeitweise scheint es sogar, als ob sie die eigentlichen Protagonisten wären und die Menschen, die sie bedienen, zu Teilen von ihnen werden. Binter zitiert in diesem Zusammenhang Grit Lemke:

Der kontrastreiche Einsatz von den (semiotisch etablierten) Gegensatzpaaren ‚Kreatur und Maschine, Natur und Technik‘ [...] suggeriert durch ‚wohl gewählte Einstellungen (die [selten] Gesichter, sondern nur Hände der Arbeitenden zeigen) und die Montage, dass der Mensch Teil der Maschine wurde und sich damit vom Mensch-Sein entfremdet hat.<sup>300</sup>

#### 5.1.4 Filmischer Kontext und Rezeption

Ich kann gar nicht sagen, wann und wie dieses Thema entstanden ist. Ich überlege mir immer, welche Filme ich gerne sehen würde, das war in dem Fall auch so. Anscheinend ist das Thema zwar schon irgendwie in der Luft gelegen, aber es gab keinen konkreten Anlass.<sup>301</sup>

Dass die Themen Ernährung und industrielle Nahrungsmittelproduktion schon seit einiger Zeit „in der Luft liegen“, zeigen die vielen Dokumentarfilme, die in den letzten Jahren darüber gedreht wurden. *Unser Täglich Brot* wurde und wird dabei oft in einem Atemzug mit anderen österreichischen Dokumentarfilmen genannt, wie Wagenhofers *We Feed The World* oder Glawoggers *Workingmen`s Death*, die nur ein beziehungsweise ein halbes Jahr früher in den österreichischen Kinos angelaufen waren. So schrieb etwa der *Falter*:

Aber auch wenn sie selbst nicht gerne in dieselbe vage betitelte Schublade geworfen werden wollen, haben die Arbeiten der drei österreichischen Dokumentarfilmregisseure einiges gemeinsam: Sie alle machen sichtbar, was die Protagonisten des globalen Marktes gern in der Unsichtbarkeit belassen.<sup>302</sup>

Die Idee, einen Film über die Lebensmittelindustrie zu machen, sei ihm schon zehn Jahre vor der Produktion von *Unser Täglich Brot* gekommen, berichtet Geyrhalter in einem Interview.<sup>303</sup> Er habe wahrgenommen, „dass Lebensmittel immer billiger und nicht unbedingt

---

<sup>300</sup> Binter (2009<sup>a</sup>), S. 131

<sup>301</sup> <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Diagonale%20Materialien.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>302</sup> <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Falter.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>303</sup> vgl. <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/ray.pdf>, Stand: 16.9.2011

besser werden<sup>304</sup>: „Die Geiz-ist-Geil-Mentalität ist mir schon so auf die Nerven gegangen, dass mir klar war: Wenn das Essen nichts mehr kostet, muss irgendwo anders der Preis dafür gezahlt werden.“<sup>305</sup> Tatsächlich gaben die Österreicher einer Studie des Lebensmittelministeriums zufolge im Jahr 2007 nur mehr elf Prozent ihres Einkommens für Lebensmittel aus.<sup>306</sup> Trotzdem scheint das öffentliche Bewusstsein für nachhaltige Ernährung zu wachsen, wie der „Bio-Boom“ von 2010 zeigt: Die Bio-Branche konnte ein Absatzplus von mehr als 40 Prozent verzeichnen und hat mittlerweile einen Marktanteil von fast acht Prozent.<sup>307</sup>

*Unser Täglich Brot* stieß – wohl nicht zuletzt aufgrund seiner außergewöhnlichen Ästhetik – auf enormes, teils euphorisches Medienecho: Geyrhalter sei als Regisseur „vergleichbar mit Suspense-Mechaniker Hitchcock, purer Cineast und Bewegungsforscher“<sup>308</sup>, schrieb etwa der *Standard*. „Wie ein geglückter Dokumentarfilm heute aussehen kann“, hieß es im *Falter*, ein „ganz großer Wurf“<sup>309</sup> schrieb das Kinomagazin *Skip*, als die „monumentalste Österreich-Premiere“<sup>310</sup> und „Film-Ereignis, das noch lange beschäftigt“<sup>311</sup> bezeichnete die *Presse Unser Täglich Brot*. Der Film fand auch über Europas Grenzen hinaus Beachtung: Geyrhalter gab den *New York Times* sogar ein Interview und darüber hinaus widmete man ihm einen Artikel.<sup>312</sup>

In einigen Kritiken spiegelt sich das Entsetzen über die gezeigten Zustände wider. In der unabhängigen holländischen Tageszeitung *Haagsche Courant* schrieb etwa Annemarie Postma:

*Unser Täglich Brot* ist zu grauenvoll für Worte, aber er sollte für jeden verpflichtende Kost sein. Es ist ein Film, der in jede Schule gehört. Zuschauen, fühlen. Und später als Erwachsener wissen, dass es anders werden sollte.<sup>313</sup>

<sup>304</sup> <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Furche%20Diagonale.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>305</sup> ebd.

<sup>306</sup> vgl. <http://www.lebensministerium.at/article/articleview/59230/1/17624/>, Stand: 17.9.2011

<sup>307</sup> vgl. <http://lebensmittel.lebensministerium.at/article/articleview/84049/1/1471>, Stand: 17.9.2011

<sup>308</sup> <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Standard%20.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>309</sup> <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/skip1.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>310</sup> <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Presse.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>311</sup> <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/website.jart?rel=de&content-id=1130864824950>, Stand: 16.9.2011

<sup>312</sup> vgl. [http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/NYT\\_Dining%20In\\_ODB.pdf](http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/NYT_Dining%20In_ODB.pdf), Stand: 16.9.2011 und

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/The%20New%20York%20Film%20Festival%20-%20Manohla%20Dargis%20-%20Movies%20-%20New%20York%20Times.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>313</sup> <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/website.jart?rel=de&content-id=1130864824950>, Stand: 16.9.2011

Angesichts „der kühlen Bilder“ beschleiche einen manchmal „das Gefühl, Stanley Kubricks ‚Odyssee 2001‘ sei längst von der Realität eingeholt worden“,<sup>314</sup> so der *Standard*: „Der Schlachthof wird zum Fließband wird zum Operationsaal wird zur Raumstation.“<sup>315</sup> Selten habe man im Kino „ein prägnanteres Bild für die Allmacht der Technik gesehen“, bestätigte auch das Kinomagazin *Ray* und die *Presse* fühlte sich durch den Film teilweise „an Science Fiction“<sup>316</sup> erinnert. Besonders lobend hervorgehoben wurde von den Kritikern der Verzicht auf Kommentar und Interviews: „Die riskante Entscheidung, die Zuschauer nur den Bildern zu überlassen, hat sich gelohnt“<sup>317</sup>, hieß es etwa in den *Austrian Film News*. Und Thilo Wydra zieht auf *br-online* den Schluss:

Das unangenehm-beklemmende und auch ganz persönliche, eigentlich moralische Moment für den Zuschauer ist dabei, dass er genau dieses unumkehrbare, auch ökologisch destruktive System durch seinen eigenen Verzehr, seinen privaten Konsum selbst mit bedient und somit bedingt.<sup>318</sup>

Die Tatsache, dass die Frage nach dem Schweigen der Protagonisten in den vielen Interviews, die Geyrhalter und Widerhofer gaben, immer als eine der ersten gestellt wurden, zeigt, wie herausstechend dieses Stilmittel für die Zuseher ist. Dazu Widerhofer:

Das löst teils extremes Unbehagen aus, [...]. Das liegt weniger an der Kamera, mit der die Gefilmten ja kokettieren, mehr an Zusehern, die nicht aushalten, dass jemand vor der Kamera schweigt. Das ist sehr provokant, das war mir klar, aber nicht, dass es so einschlägt. Man hat mir daher Bücher wie ‚Probleme der Ethik‘ geschenkt!<sup>319</sup>

Auch die Montage der Jausen-Szenen wurde etwa von Stefan Grisseemann im *profil* als zu plakativ empfunden:

Manche Assoziationen geraten dabei allerdings ein wenig banal: Die Idee etwa, die maschinelle Flaschenerzeugung mit Ansichten essender Arbeiter in der Werkskantine zu konfrontieren, erscheint wenig originell.<sup>320</sup>

---

<sup>314</sup> <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Standard%20.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>315</sup> ebd.

<sup>316</sup> <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Presse.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>317</sup> <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Austrian%20Film%20News.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>318</sup> <http://www.film-zeit.de/Film/18007/UNSER-TäGLICH-BROT/Kritik/>, Stand: 18.9.2011

<sup>319</sup> Widerhofer auf

<http://www.ourdailybread.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Die%20Presse%2022.4.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>320</sup> <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Profil%2024.4..pdf>, Stand: 16.9.2011

Erstaunlich positiv reagierten Geyrhalters Aussagen zufolge auch einige Lebensmittel-Produzenten auf den Film: Zwar hätten viele Firmen Aufnahmen verweigert, manche seien aber auch „stolz, bei diesem Projekt dabei sein zu können“<sup>321</sup>: „Für diese Leute war unser Film ein nicht sehr positiver, aber doch auch ein Industriefilm, der ‚the state of the art‘ der Technik zeigt.“<sup>322</sup> Sie seien außerdem sehr interessiert daran gewesen zu sehen „wie in den anderen Branchen, bei Kollegen gearbeitet wird.“<sup>323</sup> Der Regisseur weiter:

„Bei den Bauern gab es manchmal das Bedürfnis, das völlig falsche Bild vor allem der Städter, dass da ein paar Kühe, Schafe und Henderln friedlich auf der Wiese herumtollen, zu korrigieren.“<sup>324</sup>

Neben dem Adolf-Grimme-Preis 2008 erhielt *Unser Täglich Brot* zahlreiche andere Preise, darunter den Grand Prix beim *Festival International du Film d'Environnement*, Paris, 2006, den EcoCamera Award bei den *Rencontres internationales du documentaire de Montréal*, 2006 und den Special Jury Award beim *International Documentary Film Festival Amsterdam* 2005. Zum besten Film wurde er beim *International Film Festival Athens* 2006 gekürt. Darüber hinaus wurde *Unser Täglich Brot* ins Internationale Lexikon des Films aufgenommen und es werden umfassende Unterrichtsmaterialien für Schulen zur Verfügung gestellt.

Ich sehe meine Filme immer auch als Filme für die Archive, die man in 50 oder 100 Jahren ausgraben wird und sich anschaut und denkt: ‘So haben die das damals auch schon gemacht’ oder ‘Das haben die damals noch so gemacht.’ [...]. Formal versuche ich so zeitlos wie möglich zu sein, [...]. Mir ist wichtig, dass ein Film ein Stück Zeit, ein Stück Geschichte festhält.“<sup>325</sup>

So schließt auch Geyrhalters neuester Film *Abendland* – eine assoziative Reise durch das nächtliche Europa - nicht nur in seiner Machart an *Unser Täglich Brot* an.<sup>326</sup>

<sup>321</sup> <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/ray.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>322</sup> Geyrhalter auf

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Diagonale%20Materialien.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>323</sup> Geyrhalter ebd.

<sup>324</sup> <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/ray.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>325</sup>

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/UNSER%20TÄGLICH%20BROT%20Interview%20Nikolaus%20Geyrhalter.pdf>, Stand: 16.9.2011

<sup>326</sup> vgl. <http://www.abendland-film.at/>, Stand: 1.11.2011

## 5.2 *Jobcenter* – Tempel neoliberaler Glaubenssätze

### 5.2.1 Grundkonzept des Films

„Wenn sich eine Ware nicht verkauft, mag das ärgerlich sein; ein Mensch ohne Arbeit aber, das ist eine Tragödie.“<sup>327</sup>

Was Henry Ford dem Zustand der Arbeitslosigkeit bereits in den 1930er Jahren attestierte, hat auch für die Protagonisten in Angela Summereders Dokumentarfilm *Jobcenter* aus dem Jahr 2009 traurige Gültigkeit. Ausgehend von der Frage, was es bedeute, im 21. Jahrhundert „keine Arbeit zu haben“<sup>328</sup>, begleitet die Filmemacherin fünf Männer und Frauen bei ihrem täglichen Kampf gegen die Erwerbsarbeitslosigkeit. Dreh- und Angelpunkt ist das Jobcenter des AMS (Arbeitsmarktservice) in der oberösterreichischen Kleinstadt Ried, wo Arbeitslose gemäß der Formel „Fördern und Fordern“<sup>329</sup> (wieder) fit für den Arbeitsmarkt gemacht werden sollen. Summereders Film verdeutlicht eindrücklich, dass die Betroffenen nicht nur unter finanziellen Einschränkungen und fehlenden Strukturen zu leiden haben, sondern darüber hinaus mit „negativen Vorurteilen, fehlender Anerkennung und Isolation“<sup>330</sup> kämpfen. Arbeitslos zu sein bedeute eine „wirkliche Anti-Identität“<sup>331</sup> meint dazu der Sozialwissenschaftler Werner Titelbach - von einem Zustand der „sozialen Exklusion“<sup>332</sup> spricht der Soziologe Werner Bude. Der Film verdeutlicht, dass ihr Umfeld den Betroffenen oft kein Mitgefühl entgegenbringt, sondern ihnen – im Gegenteil – Faulheit und fehlende Einsatzbereitschaft unterstellt. Auch im Jobcenter wird ihnen, gemäß den Glaubenssätzen der neoliberalen Leistungsgesellschaft, vermittelt, sie müssten mehr Fleiß an den Tag legen, ihr äußeres Erscheinungsbild optimieren und sich selbst besser verkaufen, dann würde auch der Job nicht lange auf sich warten lassen: Das „Bedürfnis nach Selbstverwirklichung“ sei im modernen Kapitalismus „zu einer Maxime geworden“ und „persönliches Glück“ könne nur „jenen zuteil werden, die den Anforderungen des Markts genügen“<sup>333</sup>, schreibt Silvia Szely. Nicht thematisiert wird von den Trainern das Faktum, dass auch Bewerbungstrainings und Zusatzqualifikationen nicht mehr offene Stellen produzieren, das Problem der Arbeitslosigkeit also bestenfalls verlagert, nicht aber gelöst wird. Auch lässt die Welt aus „Flipcharts, kahlen

<sup>327</sup> Henry Ford zitiert nach Engler, S. 21

<sup>328</sup> [http://www.schulkino.at/schulkinocontent/40967/Presseheft\\_Jobcenter.pdf](http://www.schulkino.at/schulkinocontent/40967/Presseheft_Jobcenter.pdf), Stand: 26.9.2011

<sup>329</sup> vgl. etwa Zeit [http://www.zeit.de/2003/44/Hartz\\_Kasten](http://www.zeit.de/2003/44/Hartz_Kasten), Stand: 26.9.2011

<sup>330</sup> vgl. Titelbach auf <http://wien.orf.at/magazin/trends/stories/451362>, Stand: 29.7.2010

<sup>331</sup> Titelbach ebd.

<sup>332</sup> Bude, S. 13

<sup>333</sup> [http://www.schulkino.at/schulkinocontent/40967/Presseheft\\_Jobcenter.pdf](http://www.schulkino.at/schulkinocontent/40967/Presseheft_Jobcenter.pdf), Stand: 26.9.2011

Meetingräumen und Schulungsroutine“<sup>334</sup> Zweifel an der motivierenden Wirkung der „kollektiven Aktivierungsprogramme“<sup>335</sup> aufkommen. Gerade die Diskrepanz zwischen der Effizienz, Dynamik und Internationalität suggerierenden, Bezeichnung und der tatsächlichen Beschaffenheit der Einrichtung „Jobcenter“ scheint die triste Situation der Teilnehmer noch zu unterstreichen.

Dass es sich bei Erwerbsarbeitslosigkeit um ein globales und durch Globalisierung massiv verschärftes Problem handelt, wurde bereits in Kapitel 3.3.1 „Zentrale Inhalte der Globalisierungskritik“ erläutert. Von Zuständen wie in Frankreich ist Österreich (noch) weit entfernt, das große Medienecho, auf das *Jobcenter* stieß, unterstreicht jedoch die Brisanz des Themas auch hierzulande.

### 5.2.1.1 In der Tradition des Cinéma Vérité: Die Dramaturgie des Films

*Jobcenter* verzichtet auf jeglichen gesprochenen Kommentar und setzt stattdessen auf den Modus der teilnehmenden Beobachtung in der Tradition des Cinéma Vérité. Beobachtende Elemente wechseln ab mit Interviews – ein wechselvolles Spannungsverhältnis entsteht zwischen Passagen passiven Wartens mit jenen voller Aktion und Lebendigkeit. Die Regisseurin selbst tritt – bis auf eine Ausnahme, auf die im weiteren Verlauf der Analyse noch eingegangen werden wird – weder akustisch noch visuell selbst in Erscheinung. Trotzdem ist sie indirekt, in ihrer Funktion als Interviewerin, präsenter als es ihre ursprüngliche Absicht war: Am Anfang habe sie geplant, „stärker beobachtend“ mit weniger Interviews zu arbeiten, beim Dreh aber gemerkt, dass die Menschen nach einem „Halt“, einer „Orientierung“ verlangten, so Summereder: „Arbeitslos zu sein ist etwas, wo es sehr wohl einen Unterschied macht, ob ein Filmteam da ist.“ Die Leute einfach beim Warten zu beobachten, empfänden diese als „demütigend“<sup>336</sup>, wenn der Filmemacher von den Protagonisten verlange, sich für ihn preiszugeben, müsse er umgekehrt dasselbe tun.<sup>337</sup>

<sup>334</sup> vgl. Landsgsell auf [http://www.schulkino.at/schulkinocontent/40967/Presseheft\\_Jobcenter.pdf](http://www.schulkino.at/schulkinocontent/40967/Presseheft_Jobcenter.pdf), Stand: 26.9.2011

<sup>335</sup> vgl. etwa <http://www.amsfl.li/stellensuchende/untersttzende-programme/index.html?a=13&level=1>, Stand: 30.10.2011

<sup>336</sup> Regisseurin Angela Summereder im Interview am 30.9.2010 im Café Prückel in Wien.

<sup>337</sup> Summereder ebd.

### 5.2.1.2 Grundstrategie: Vom Einzelnen aufs Ganze

Anders als etwa Werner Boote in *Plastic Planet* folgt Summereder keinen weltumspannenden Wirkungsketten. Ihr Blick beschränkt sich auf einen kleinen, geographisch begrenzten Raum und die für die lokale Bevölkerung dort spürbaren negativen Auswirkungen wirtschaftlicher Globalisierung. Gerade in ländlichen Regionen, wo soziale Kontrolle und ein geringeres kulturelles Angebot den Bewegungsradius unfreiwillig Arbeitsloser noch verringern, wird ihr Leidensdruck besonders offensichtlich. Mit dem Ziel, „Empathie und Interesse“<sup>338</sup> für eine von Ausgrenzung und Stigmatisierung betroffene Bevölkerungsgruppe zu wecken, setzt die Regisseurin auf persönliche Porträts, um ihre Erlebnisse für den Zuseher auch emotional erfahrbar zu machen. Ihr Ziel sei es, „Schicksale und Biographien ans Licht zu bringen und diese gesellschaftspolitisch zu verorten“<sup>339</sup>, so Summereder. Dementsprechend dienen die Porträts auch dazu, Funktionsweise und Ambivalenz der Institution AMS sowie der dort angebotenen Kurse aufzuzeigen.

### 5.2.1.3 Authentisierungsstrategien in *Jobcenter*

Ausgehend von Hattendorfs „dokumentarischen Authentisierungsstrategien“ lässt sich festhalten, dass in *Jobcenter* ein ausgewogenes Verhältnis zwischen visuellen und verbalen Zeichen herrscht. Da die Regisseurin auf erklärende Kommentare verzichtet, wirkt der Film zunächst durch seine Bilder.

In Form der Interviews erhält er aber noch eine reflexive verbale Ebene, die für die Ausgewogenheit zwischen Bild- und Tonebene sorgt. Ganz im Sinne Brechts, dass es die bloße Abbildung einer Institution nicht vermöge, menschliche Beziehungen widerzuspiegeln, für diesen Zweck vielmehr „etwas ‚Künstliches‘, ‚Gestelltes““ aufgebaut werden müsse.<sup>340</sup>

Der Aufbau des Filmsets wird gleich zu Beginn, in der Pre-Sequenz und in der Schlussequenz des Films thematisiert: Zu sehen sind Einstellungen, in denen Lichttests, die Vorbereitungen der Protagonisten für die Dreharbeiten und vor allem, als wichtigstes Indiz, das Auf- und Zuschlagen der Filmklappe gezeigt werden. *Jobcenter* macht also noch von

<sup>338</sup> Summereder in [http://www.schulkino.at/schulkinocontent/40967/Presseheft\\_Jobcenter.pdf](http://www.schulkino.at/schulkinocontent/40967/Presseheft_Jobcenter.pdf), Stand: 26.9.2011

<sup>339</sup> Summereder im Interview am 30.9.2010

<sup>340</sup> vgl. Summereder ebd.

einer zweiten Authentisierungsstrategie, der „metadiegetischen Inszenierung“ in Form von „reflexiven Einschüben“ und „Selbstthematization der filmischen Instanz“<sup>341</sup> Gebrauch. Summereder selbst spricht von einem „Bekenntnis zu dem Brechtschen Ansatz, dass ein Film immer etwas Gemachtes“ sei und man dies „auch erkennen“<sup>342</sup> solle.

#### 5.2.1.4 Grundhaltung der Filmemacherin: „Janusköpfige Institution“

Summereder nähert sich der Problematik aus der Perspektive einer doppelt Betroffenen: Nach einem familiär bedingten Umzug von der Stadt aufs Land durchlief die promovierte Germanistin und Regisseurin zunächst selbst als Arbeitslose das Jobcenter, bevor sie „die Seiten wechselte“ und dort als Trainerin zu arbeiten begann.<sup>343</sup> Die selbst durchlebte Erfahrung, dass „die eigenen Begabungen nicht gefragt“ seien, man nichts einbringen und mit gestalten könne, seien „Ausgangspunkt für den Film“ gewesen.<sup>344</sup> Die Idee für die Umsetzung sei ihr in einem Moment gekommen, als sie sehr „an der Sinnhaftigkeit“ ihrer Trainer-Tätigkeit gezweifelt und den Wunsch verspürt habe, diese zu überdenken.<sup>345</sup> Der Film spiegelt also die Sicht einer Insiderin wieder, die den kritischen Blick von außen auf ihre Arbeitsstelle und die darin verrichtete Tätigkeit wagt. Im Rahmen einer Filmvorführung bezeichnete sie das AMS als „janusköpfige Institution“<sup>346</sup>, die zwar das Potenzial eines „Schutz- und Reflexionsraumes“ in sich trüge, oft aber zu einem Ort der „Zurichtung, Kontrolle und Machtausübung“ verkomme.<sup>347</sup>

#### 5.2.1.5 „Ressource Zeit“ als Grundargument

Das Grundargument des Films liefert ein Zitat des US-amerikanischen Soziologen und Kapitalismuskritikers Richard Sennett, das zu Beginn des Films auf einem Insert eingeblendet wird: „Zeit ist die einzige Ressource, die den Menschen am unteren Rand der Gesellschaft frei zur Verfügung steht.“<sup>348</sup> Im Hinblick auf das Sujet des Films wirft diese Aussage zunächst die provokante Frage auf, ob Arbeitslose automatisch dem „unteren Rand“ der Gesellschaft

<sup>341</sup> Hattendorf, S. 311

<sup>342</sup> Summereder im Interview am 30.9.2010

<sup>343</sup> vgl. Summereder in [http://www.schulkino.at/schulkinocontent/40967/Presseheft\\_Jobcenter.pdf](http://www.schulkino.at/schulkinocontent/40967/Presseheft_Jobcenter.pdf), Stand: 26.9.2011

<sup>344</sup> Summereder ebd.

<sup>345</sup> Summereder im Interview am 30.9.2010

<sup>346</sup> Regisseurin Angela Summereder im Rahmen der Kinovorführung von *Jobcenter* im *Kino am Spittelberg* am 28.9.2010

<sup>347</sup> Summereder in [http://www.schulkino.at/schulkinocontent/40967/Presseheft\\_Jobcenter.pdf](http://www.schulkino.at/schulkinocontent/40967/Presseheft_Jobcenter.pdf), Stand: 26.9.2011

<sup>348</sup> *Jobcenter*, 03:03 ff

zuzuordnen seien. Die Einsicht in den Lebensalltag der Protagonisten zeigt, dass zwar keine Indizien vorliegen, die eine solche Zuordnung rechtfertigten, sie vom sozialen Umfeld der Betroffenen mitunter dennoch vorgenommen wird. Der ehemalige Betriebsrat Helmut verdeutlicht dies in der Pre-Sequenz, wo er angibt, aufgrund seiner Arbeitslosigkeit „weniger Freunde oder keine mehr“<sup>349</sup> zu haben.

Abgesehen davon, dass das Zuviel an Freizeit den Arbeitslosen durch den staatlich verordneten Besuch des Jobcenters ohnehin genommen wird, ist es ein sehr zweischneidiges Privileg: Zwar haben die Protagonisten die Möglichkeit, privaten Vergnügungen oder Pflichten nachzukommen (etwa der Betreuung einer an Demenz erkrankten Mutter), fehlende finanzielle Möglichkeiten lassen den Handlungsspielraum aber schnell wieder schrumpfen. Darüber hinaus ist Zeit die einzige Ressource, die weder gesellschaftliche Wertschätzung noch Anerkennung mit sich bringt: So erhält etwa ehrenamtliche, in der eigenen Freizeit verrichtete Arbeit niemals denselben Stellenwert wie ein bezahlter Erwerbsarbeitsplatz.

## 5.2.2 Dramaturgischer Aufbau des Films

Da *Jobcenter* ohne Kommentar auskommt, entfaltet sich die Argumentation des Films nicht im Rahmen einer unter rhetorischen Gesichtspunkten gestalteten Rede. Sie ergibt sich durch die Montage von Statements und Eindrücken aus dem Lebensalltag der Protagonisten, die keiner Erklärung bedürfen und für sich selbst wirken. Ob die einzelnen Kapitel in chronologischer Reihenfolge angeordnet sind, ist für den Zuseher nicht klar erkennbar, da diese als in sich abgeschlossene Einheiten auch für sich selbst stehen könnten. Trotzdem entfalten sie durch die Art ihrer, nach thematischen Gesichtspunkten vorgenommenen Anordnung, eine argumentative Kraft.

Gegliedert wird *Jobcenter* durch eine in vier Segmente zerlegte Szene, in welcher ein Motivationstrainer den Kursteilnehmern im Rahmen eines Jobcenter-Kurses die einzelnen Stufen der Maslowschen Bedürfnispyramide erklärt. Maslows Bedürfnispyramide zählt zu den zentralen Grundlagen der modernen Verkaufspsychologie. Ihre höchste Stufe – das Streben nach Selbstverwirklichung, habe sich „im neuen Kapitalismus verselbständigt“<sup>350</sup>,

---

<sup>349</sup> *Jobcenter*, 02:47 ff

<sup>350</sup> Szely in [http://www.schulkino.at/schulkinocontent/40967/Presseheft\\_Jobcenter.pdf](http://www.schulkino.at/schulkinocontent/40967/Presseheft_Jobcenter.pdf), Stand: 26.9.2011

schreibt die Filmwissenschaftlerin Silvia Szely. Auch wenn der Motivationstrainer den Verlust des Arbeitsplatzes als „einmalige Chance [...], sein Leben nach den eigenen Begabungen neu zu ordnen“<sup>351</sup> bezeichnet, geht es im Jobcenter weniger um die Pflege von wahren Talenten, als darum, sich selbst bestmöglich zu verkaufen. Die sich zuspitzende Pyramide strukturiere den Film, so Szely, „nach dem Muster einer Progression“. Verbunden mit dem ständigen Appell der Trainer zur – meist ins Leere laufenden – Selbstoptimierung ergibt sich im Hinblick auf den erzwungenen Wartezustand der Protagonisten ein sich steigerndes Spannungsverhältnis.

Der Film beginnt mit einer kurzen Pre-Credit-Sequenz, in der die fünf Protagonisten kurz über Arbeitslosigkeit sprechen und so für den Zuseher eingeführt werden. Im Mittelpunkt von Kapitel eins steht die Vorstellungsrunde einer neuen Gruppe von Kursteilnehmern unter Leitung einer Trainerin, die sowohl den Kursteilnehmern innerhalb der Diegese, als auch den Zusehern als erste Orientierung dient und eine Einführung in die Institution des Jobcenters darstellt.

Nach dem ersten Segment der Maslow-Szene, in welcher der Motivationstrainer über die Grundbedürfnisse Essen, Trinken und Wohnen spricht, folgen zwei Kapitel, in denen jeweils einer der Protagonisten vorgestellt wird beziehungsweise über sein Leben erzählt. Erstens der ehemalige Betriebsrat Helmut, der für seinen Arbeitnehmer zu unbequem geworden war und der junge Bauernsohn Martin, der eher durch Orientierungslosigkeit wirkt. Die Protagonisten sind sowohl in ihrem privaten Umfeld, als auch beim Beratungsgespräch mit AMS-Mitarbeitern zu sehen.

In Kapitel vier wird wieder Distanz geschaffen, der Blick auf die Gesamtsituation ausgedehnt und die Kursteilnehmer bei einem Kreisspiel gezeigt, in dem sie sich gegenseitig Fragen stellen und beantworten müssen. In den Kapiteln fünf und sechs kommen die nächsten zwei Protagonisten zu Wort: Der junge Masseur Mathias und die ehemalige Lokalbetreiberin Sieglinde. Auch sie erzählen über die Gründe ihrer Arbeitslosigkeit, werden im privaten Umfeld und bei einem im Jobcenter simulierten Bewerbungsgespräch gezeigt.

In Kapitel sieben wird die junge afghanischstämmige Atafa bei einem Vorstellungsgespräch im Krankenhaus begleitet. Auf die zweite der Maslow-Sequenzen, in welcher der

---

<sup>351</sup> *Jobcenter*, 08:21 ff

Motivationstrainer die Stufe Sicherheit präsentiert, folgt Kapitel acht, in dem Sieglinde in Form eines Voice-Over-Kommentars von ihrem bisherigen Bewerbungsmarathon spricht. Gezeigt werden Kursteilnehmer im Jobcenter, die Zeitungen nach Anzeigen durchsuchen und nächtliche Aufnahmen eines Einkaufszentrums, die trostlose, potenzielle Arbeitsstätten zeigen. Diese Sequenz gliedert sich in zwei Teile, im zweiten ist wiederum Atafa bei einem Bewerbungsgespräch in einer Anwaltskanzlei zu sehen.

Kapitel neun besteht aus drei kurzen Sequenzen, in welchen die Protagonisten mit ihren persönlichen Kraftquellen gezeigt werden: Mathias präsentiert ein am Computer selbst komponiertes Musikstück und wird beim Sport gezeigt, Sieglinde erklärt ihre Engelskarten und Atafa, eine gläubige Muslima, zeigt – nach Beendigung ihres Vorstellungsgespräches - ihre Gebetsuhr.

Im Gegensatz zu den vorangegangenen Sequenzen, die sich durch ruhige Bilder und oft statisch verharrende, den Trainern zuhörende oder ganz in den eigenen Schmerz versunkene Protagonisten auszeichnen, findet auf der Bildebene eine Dynamisierung statt, die einen Kontrapunkt zu den bisherigen Sequenzen bildet. Sie setzt sich auch in Kapitel zehn fort, das vom dritten Maslow-Segment eröffnet wird. Gezeigt wird die vorletzte Stufe - „soziale Anerkennung“. Zu sehen ist erneut Helmut, der von seinem Lebenstraum, der Renovierung eines alten Bauernhauses, spricht. Während seine Stimme als Voice-Over hörbar ist, folgt ihm die Kamera bei seinem Gang durch den Garten und das halbverfallene Haus. Gezeigt wird auch die Unterhaltung mit seiner demenzkranken Mutter.

Gegen Ende des Films wird deutlich, was den Menschen wirklich Motivation und Kraft gibt. „Das Jobcenter und sein Anspruch, für ‚da draußen‘ zu rüsten, wirkt dem Leben dann fern“, schreibt der Filmkritiker Gunnar Landsgeßell.

Das Schlusskapitel schließt thematisch an die erste an: Im Jobcenter sind neue Teilnehmer angekommen, die von der Trainerin herumgeführt werden. Auf Inserts ist zu lesen, was in der Zwischenzeit aus den Protagonisten geworden ist. Der Film endet mit dem letzten und vierten Maslow-Segment: Der Trainer präsentiert die letzte Stufe der Pyramide, die „Selbstverwirklichung“ und beschließt seine Demonstration mit den Worten: „[...] haben Sie noch Fragen dazu?“<sup>352</sup>

---

<sup>352</sup> *Jobcenter*, 1:18:10 ff

## 5.2.3 Besonderheiten der einzelnen Gestaltungsebenen

### 5.2.3.1 Bilder des Wartens

Trotz der Empathie, mit der sich die Regisseurin den Protagonisten annähert, wirkt der Kamera-Blick in *Jobcenter* kühl und distanziert. „Mit emotionslosen Bildern, in denen sich der technokratische Charakter des Jobcenters selbst zu wiederholen scheint, folgt Summereder den mechanischen Ritualen der Kurse“<sup>353</sup>. Was innerhalb der schlecht ausgeleuchteten Bildräume zu sehen ist, könnte nicht unglamouröser sein: Räume, die durch billig wirkenden Büromöbel und Flipcharts gegliedert werden und kahle Gänge vermitteln nicht den Eindruck eines kreativen und inspirierenden Ortes, sondern strahlen Provinzialität und Spießigkeit aus. Unterstrichen wird dieser Charakter durch den Einsatz von Video, das ein weniger scharfes, ästhetisch wirkendes Bild liefert, als dies bei *Unser Tägliche Brot* der Fall ist.

Neben den Innenräumen und dem Hof des Jobcenters finden sich im Film als weitere Bild- und Handlungsräume die Stadt Ried mit ihrer Peripherie, die privaten Aktionsräume der Protagonisten – etwa ihre Wohnungen, Sieglindes ehemaliger Arbeitsplatz, der Flugplatz oder Helmut's Grundstück mit dem zu renovierenden Bauernhaus darauf sowie Ausbildungs- bzw. potenzielle Arbeitsstätten. Darunter das Krankenhaus, in dem Atafa ein Vorstellungsgespräch absolviert und Mathias' Massageraum.

Die Jobsuche spiegelt sich auch in der formalen Gestaltung des Films wieder. Gewisse Bildsujets, die metaphorisch für die immer selbe (Schulungs-)Routine stehen bzw. den Zustand des Nicht-Angekommen-Seins und fehlenden Vorankommens, wiederholen sich immer wieder: So ziehen sich Einstellungen von Kreisverkehren, anderen Straßenansichten, Drehtüren und leeren Gängen wie ein roter Faden durch den Film. Nach der Pre-Credit-wird er mit der Totalen eines Kreisverkehrs eröffnet.

Außenaufnahmen von Ried und Umgebung verstärken den Eindruck von Perspektivlosigkeit: Zu sehen ist das von Parkplätzen und Betonflächen dominierte Gewerbegebiet Rieds oder das lediglich von Reklametafeln, Neonschildern und Schaufenstern beleuchtete Einkaufszentrum bei Nacht. Die meisten Außenaufnahmen wurden an bewölkten Tagen gedreht, die trüben Lichtverhältnisse verstärken den Eindruck der Trostlosigkeit. Sommerlicht herrscht dagegen

---

<sup>353</sup> Landsgsell auf <http://www.sixpackfilm.com/archive/veranstaltung/kinostarts/10-09-jobcenter/jobcenter.html>, Stand: 26.9.2011

bei vielen Szenen, welche die Protagonisten in privatem Umfeld zeigen: Mathias im Sommer beim Eisessen oder Helmut in seinem Garten.

Die im Jobcenter spielenden Szenen kommen mit wenigen Kamerabewegungen aus. Der starre Charakter verstärkt den Eindruck des Zustands der Bewegungslosigkeit der Protagonisten. In Szenen, welche die Protagonisten in ihrem privaten Umfeld zeigen, ist hingegen eine Dynamisierung auch innerhalb einzelner Einstellungen, in Form von Kameraschwenks in alle Richtungen feststellbar. So etwa innerhalb der Sequenz, die Mathias beim Eisessen und Massieren zeigt.<sup>354</sup> Auch in der Szene, in der Helmut durch seinen Garten und das Bauernhaus führt, ergibt sich ein dynamisches Wechselspiel aus Kamera- und Objektbewegung: Helmut bewegt sich auf die Kamera zu, geht an ihr vorbei, steigt eine Leiter hinauf und wieder hinunter. Bewegung findet also nicht nur auf der horizontalen, sondern auch auf der vertikalen Ebene statt.

In diesen Szenen wird auch mit Unter- und Aufsicht gearbeitet, während ansonsten die Normalsicht vorherrscht. Dadurch wird der Eindruck gewahrt, mit den Protagonisten auf Augenhöhe zu sein. Um das Geschehen durch die Augen der Protagonisten zu betrachten, enthält der Film auch Aufnahmen, die mit einer kleinen Digitalkamera zu Lehrzwecken aufgenommen wurden.

*Jobcenter* enthält neben harten Schnitten Auf- und Abblenden (wie etwa zur Eröffnung der Anfangssequenz mit der Kreisverkehr-Totalen) und zur deutlichen Untertrennung einzelner Kapitel Schwarzkader. So etwa nach der Szene, die Helmut mit seiner demenzkranken Mutter zeigt und dem Beginn der Schlusssequenz. Außerdiegetische Inserts kommen zu Beginn des Films vor, wo das Zitat von Sennett eingeblendet wird und am Ende, wo gezeigt wird, was aus den Protagonisten geworden ist. Innerhalb der Diegese treten Inserts in Form von Reklametafeln und Leuchtschriftzügen über oder neben Geschäften auf. Von zentraler Wichtigkeit für die Gliederung des Films ist die auf dem Flipchart aufgezeichnete Bedürfnispyramide, deren Aufbau im Laufe des Films demonstriert wird.

---

<sup>354</sup> *Jobcenter*, 00:27:47 ff

### 5.2.3.2 Tonebene

*Jobcenter* kommt fast ausschließlich mit Originalton aus. Auch wenn der Ton aus dem Off zu hören ist, ist die ihn verursachende Quelle entweder vor- oder nachher auch auf der Bildebene sichtbar. Eine Ausnahme bildet der Einsatz von Radiostimmen und -musik, die zu Beginn des Films dem Kreisverkehr unterlegt sind.

Auf Kommentare verzichtet der Film, die für den Zuseher notwendigen Informationen ergeben sich aus Interviews oder den Gesprächen zwischen Protagonisten des Films. Die Kommentierung erfolgt so indirekt, im Rahmen der Montage. Auch auf den Einsatz von Musik verzichtet der Film, die einzige Ausnahme sind die Radiomusik zu Beginn des Films sowie Mathias' selbst komponiertes Musikstück, das der Szene, in welcher er im Fitnesscenter trainiert, unterlegt ist. Gedämpfter Verkehrslärm zieht sich wie ein roter Faden durch den Film.

### 5.2.3.3 Die Protagonisten

„Einen Film anschauen, das soll sein wie einen Menschen kennenlernen.“<sup>355</sup>

Um ihre Protagonisten möglichst „pur“<sup>356</sup> zu zeigen, lässt Summereder sie zu Beginn des Films in Großaufnahme vor einer weißen Wand zu Wort kommen.<sup>357</sup> Gezeigt werden dabei Repräsentanten zweier Gruppen von Arbeitslosen: Anfang-Zwanzigjährige, die am Beginn ihres Erwerbslebens stehen und End-Fünfzigjährige kurz vor der Pensionierung.

Helmut, der „Rebell“ ist ehemaliger Betriebsrat und freiwillig gegangen, weil er sich den herrschenden Arbeitsverhältnissen nicht anpassen wollte. Sein Traum ist die Renovierung eines alten Bauernhauses, daneben pflegt er mit großer Hingabe seine an Demenz erkrankte Mutter. An seinem Beispiel wird die mangelnde gesellschaftliche Anerkennung nicht bezahlter Care-Arbeit demonstriert. Erst als er den Beruf des Altenpflegers ergreift und Geld für seine Arbeit bekommt, wird diese honoriert.

---

<sup>355</sup> Summereder auf [http://filmarchiv.at/shop/produkt\\_show.php?s\\_prod\\_id=478&language=de&s\\_meta\\_id=0](http://filmarchiv.at/shop/produkt_show.php?s_prod_id=478&language=de&s_meta_id=0), Stand: 1.10.2010

<sup>356</sup> Summereder im Interview am 30.9.2010

<sup>357</sup> vgl. Summereder ebd.

Der junge Bauernsohn Martin ist der am wenigsten prägnante Charakter. Er betont, dass er in seinem gelernten Beruf ohnehin eine Stelle finden würde, sich aber nicht für diese Arbeit motivieren könne. Am Ende jobbt er als LKW-Fahrer. Die zweite Berufseinsteigerin ist die junge Atafa, die trotz zweifacher Ausbildung und Zweisprachigkeit keine Arbeitsstelle findet. Der ebenfalls junge Mathias, ein gelernter Bäcker hat sich zum Masseur umschulen lassen. Bei ihm wird die Liebe zu seinem neuen Beruf spürbar, als er das Massieren mit dem Teig-Kneten vergleicht und mit Begeisterung davon spricht, Menschen helfen zu wollen.<sup>358</sup> Beim simulierten Vorstellungsgespräch im Jobcenter scheint er hingegen unsicher und wenig redegewandt. Fast scheint es, als habe man einen anderen Menschen vor sich.

Die 55-jährige Sieglinde leidet am meisten unter der Arbeitslosigkeit. Sie wirkt traurig und niedergeschlagen. Nachdem sie 18 Jahre lang ihr eigenes Restaurant auf einem Flugplatz betrieben hatte, wurde sie im Rahmen einer Vergrößerung des Geländes gekündigt. Da sie noch einen Kredit abbezahlen muss und ihr Mann in Frühpension ist, kommt in ihrem Fall verstärkt der finanzielle Druck hinzu. Sie bewirbt sich laufend als Verkäuferin bei diversen Supermarktketten und Geschäften. Wie austauschbar dabei die einzelnen Arbeitsstellen sind, wird in der Bewerbungssequenz deutlich. Sieglinde scheint sich ihres Wertes nicht bewusst zu sein und lässt sich stark in die Rolle des Bittstellers drängen. Im simulierten Vorstellungsgespräch gibt sie sich etwa mit einem vorgeschlagenen Stundenlohn von sechs Euro sechzig zufrieden. Außerdem erklärt sie sich bereit, eine Fortbildung zur Optimierung des äußeren Erscheinungsbildes aus eigener Tasche zu bezahlen.<sup>359</sup>

Im Handlungsverlauf des Films wird deutlich, wie ambivalent das Verhältnis zwischen Trainern und Arbeitslosen ist. Auf keinen Fall entsteht der Eindruck, dass hier ein Austausch auf gleicher Augenhöhe stattfindet: Eher gleicht es jenem zwischen Lehrern und ihren Schülern. Die Leiterin des Jobcenters scheint den arbeitssuchenden Kursteilnehmern grundsätzlich gewogen zu sein. Sie spricht freundlich mit ihnen und betont im Gespräch mit einer Kollegin, dass sie es ablehne, übermäßigen Druck zu erzeugen. Trotzdem zeigt sich, dass sie sich als Autoritätsperson fühlt, wenn sie davon spricht, dass manche Teilnehmer einfach nur „konsumieren“ wollten und angibt, bei einem „Striezerl“<sup>360</sup> müsse man schon ein bisschen Druck machen. In Anbetracht der Tatsache, dass viele Teilnehmer nicht freiwillig da

---

<sup>358</sup> *Jobcenter*, 28:48 ff

<sup>359</sup> *Jobcenter*, 45:23 ff

<sup>360</sup> *Jobcenter*, 03:00 ff

sind, sondern nur, weil sie sonst ihre Bezüge verlieren würden, wirkt ihre Äußerung degradierend.

Belehrendes Verhalten legt ein externer Motivationstrainer an den Tag: Beim Erklären der Maslowschen Pyramide spricht er langsam und mit Nachdruck, so als würde er sein Gegenüber für begriffsstutzig halten. Phrasenhaft wirkt seine Äußerung, Arbeitslosigkeit sei auch als Chance zu begreifen. Werden den Arbeitslosen doch keine neuen Wege oder Entfaltungsmöglichkeiten gezeigt, sondern nur gepredigt, einfach noch mehr Bewerbungen als bisher zu schreiben. Im Gespräch mit Sieglinde werden vor versammeltem Publikum ihre prekären finanziellen Verhältnisse offengelegt und ihr äußeres Erscheinungsbild bemängelt. Darüber hinaus werden die Kursteilnehmer nach ihrer sozialen Herkunft und den durch die Eltern vermittelten Werten befragt.

Die dritte im Bunde ist eine junge Trainerin, die offensichtlich erst seit kurzem im Jobcenter arbeitet. Während eines Gesprächs mit der Leiterin wird das mangelnde Konzept des Jobcenter sichtbar, als sie angibt, dass ihr das Wesen ihrer Aufgabe nicht wirklich klar sei. Hier zeigt sich die Problematik einer Institution, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, ein eigentlich unlösbares Problem zu lösen, da es zu wenige Erwerbsarbeitsplätze für alle gibt. Die Trainer stecken in einem Dilemma, da sie unter dem Druck stehen, Arbeitslose vermitteln zu müssen, diesen aber keine neuen Perspektiven aufzeigen können. So verwundert es nicht, dass die wahren Kraftquellen der Protagonisten außerhalb des Jobcenters, im privaten Bereich zu finden sind.

#### 5.2.3.4 Montageprinzip

Der Film *Jobcenter* beginnt mit einer offensiven Exposition, in welcher die Hauptprotagonistinnen vorgestellt werden. Was zunächst wie ein Teil des Trainingsprogramms im Jobcenter wirkt, entpuppt sich als sensibler, persönlicher Einstieg in die Lebensperspektiven der einzelnen Protagonistinnen. Der Überraschungseffekt dieses Beginns schafft eine Basis, auf der wir gemeinsam mit den Protagonistinnen durch die absurd anmutenden Prozeduren des Jobcenters geleitet werden.<sup>361</sup>

So lautet ein Auszug aus der Jury-Begründung für die Auszeichnung mit dem Preis „Beste Montage/Dokumentarfilm“ auf der Diagonale 2010. Der erste Teil des Urteils bezieht sich auf

<sup>361</sup> [http://www.editors.at/cutter/def\\_schnittpreise.htm](http://www.editors.at/cutter/def_schnittpreise.htm), Stand: 30.10.2011

die Pre-Credit-Sequenz, in welcher Großaufnahmen von den fünf Protagonisten vor einer weißen Wand gezeigt werden, während sie von ihrer Arbeitslosigkeit erzählen. Hör- und sichtbar sind dabei auch Vorbereitungsmaßnahmen für die eigentlichen Dreharbeiten: Leise Gespräche des Film-Teams aus dem Off, eine Anweisung für eine Veränderung von Mathias' Frisur, welcher dieser auch prompt nachkommt, eine Frauenhand, die von außen ins Bild greift. Der Film beginnt daher, wie schon erwähnt, mit einer Sequenz, die seine Künstlichkeit demonstriert und einen verstärkten Eindruck von Authentizität erzeugt.

Auch in der Pre-Sequenz arbeitet Palm, der Cutter des Films, bereits mit der Montage von ursprünglich nicht zusammengehörigen Bild- und Tonebenen: So wird einer Einstellung von Sieglinde ein O-Ton unterlegt, in dem Mathias noch mit dem Team über seine Frisur spricht. Durch dieses Verfahren entsteht stark der Eindruck, dass die einzelnen Protagonisten im doppelten Sinn zu einem Kollektiv verschmelzen: Als eine Gruppe von Menschen, die von universalen, für alle Arbeitslosen geltenden Problemen sprechen und als eine Gruppe von Individuen, deren Persönlichkeit im Kurssystem des Jobcenters untergeht.

Die Überleitung von der Credit- zur Eingangssequenz erfolgt auf der Ton-Ebene durch den Voice-Over eines Radiosprechers, welcher danach fragt, was „Erfolg, Reichtum, eine gesunde Familie“<sup>362</sup>, bedeute. Mit der Aufblende eines Kreisverkehrs erfolgt der Einstieg auf der Bildebene. Es folgen Ortsansichten Rieds, die eigentliche Annäherung ans Jobcenter erfolgt in Form von Aufnahmen durch eine Fensterscheibe in das Innere eines Seminarraums. Zu sehen sind die Kursteilnehmer beim Schreiben, man hört leises Gemurmel und Verkehrslärm von der Straße. Erst dann folgt der Perspektivwechsel ins Innere des Gebäudes.

Dem Cutter Michael Palm gelingt es, unterschiedliche Erzählebenen spannungsvoll miteinander zu verbinden und somit die Diskrepanz zwischen den persönlichen Situationen der Arbeitssuchenden mit dem schematisierten Angebot des Jobcenters über die ganze Dauer des Films aufrecht zu erhalten und sogar zu zuspitzen.<sup>363</sup>

Die Kombination unterschiedlicher Erzählebenen und das damit verbundene Spiel mit der Bild- und Tonebene zieht sich durch den ganzen Film. Gut verdeutlichen lässt es sich anhand Kapitel sechs, in dem Mathias vorgestellt wird. Die Sequenz, die von einer Halbtotalen mit spielenden Kindern eröffnet wird, setzt sich aus drei Szenen zusammen, die jeweils drei unterschiedlichen Erzählebenen zugeordnet werden können: Mathias sitzt im Cafe und erzählt

---

<sup>362</sup> *Jobcenter*, 00:03:26 ff

<sup>363</sup> Website [http://www.editors.at/cutter/def\\_schnittpreise.htm](http://www.editors.at/cutter/def_schnittpreise.htm), Stand: 30.10.2011

einer Kollegin vom Jobcenter über seinen bisherigen beruflichen Werdegang und was ihm am Beruf des Masseurs gefällt; Mathias massiert unter Aufsicht seines Ausbildners einen Patienten, in Form eines Voice-Over-Kommentars erzählt er weiter über den Masseurberuf und beginnt, seinen Lebenslauf vorzulesen; Mathias befindet sich in einem Seminarraum des Jobcenters, wo der Motivationstrainer ein Bewerbungsgespräch mit ihm durchspielt.

Als Bindeglied zwischen den beiden letztgenannten Szenen fungiert die Tonebene: In Szene drei liest Mathias weiterhin seinen Lebenslauf aus dem Off vor, überlagert wird diese Tonspur von der Stimme des Trainers, der den Lebenslauf im Rahmen des simulierten Bewerbungsgesprächs synchron vorliest. In dieser Szene werden auch die bereits erwähnten Digitalkameraaufnahmen verwendet: Zunächst ist eine Einstellung zu sehen, welche die Gesprächssituation zwischen Mathias und dem Motivationstrainer aus einer der Digitalkamera gegenüberliegenden Position zeigt, an der ein junger Mann eine Justierung vornimmt. Dieser folgt eine, aus gegenüberliegender Perspektive mit der Digitalkamera gefilmte Aufnahme, die Mathias in einer Großaufnahme zeigt. Dem Zuseher eröffnet sich eine weitere Perspektive, nämlich jene der Teilnehmer selbst, da die Aufnahmen der Digitalkamera zu Übungszwecken für ihre Selbstreflexion aufgenommen werden und ihnen die Sicht auf sich selbst ermöglichen sollen.

Auch in Kapitel neun überlagern sich die Stimmen Sieglindes und anderer Kursteilnehmer, während sie von ihren unzähligen Bewerbungsversuchen erzählen und beim Durchsehen von Jobinseraten zu sehen sind. Dazwischen geschnitten sind Aufnahmen vom Rieder Gewerbegebiet als potenzielle Arbeitsstätte. Es wird deutlich, dass die Erlebnisse der Protagonisten austauschbar und sie nur eine Nummer in der Arbeitslosenstatistik sind - sie verschwimmen zu einem anonymen Heer der „an den Spielregeln des neuen Kapitalismus“<sup>364</sup> Gescheiterten. Im Kontrast dazu steht die Szene am Ende des Kapitels, das Atafa beim Eintippen eines Diktats im Rahmen des Vorstellungsgesprächs zeigt. Extrem schnelle Schnitte verdeutlichen die Stresssituation der jungen Frau, zu sehen sind abwechselnd halbnaher Einstellungen, die Atafa beim Schreiben zeigen, Großaufnahmen von ihrem Fuß auf dem Schreibpedal und den Händen auf der Tastatur des Computers.

---

<sup>364</sup> [http://www.schulkino.at/schulkinocontent/40967/Presseheft\\_Jobcenter.pdf](http://www.schulkino.at/schulkinocontent/40967/Presseheft_Jobcenter.pdf), Stand: 26.9.2011

### 5.2.4 Kontext und Rezeption des Films

Zum Kontext des Films wurde im Rahmen der Analyse bereits einiges gesagt: Etwa, dass die Regisseurin selbst als Jobtrainerin arbeitete und so das Spannungsverhältnis zwischen möglicher Hilfestellung und fehlender Einflussnahme persönlich erlebte. Die Idee einer filmischen Annäherung an das Thema kam ihr eigenen Angaben zufolge in einer Phase, in der sie Zweifel an der „Sinnhaftigkeit“ ihrer „Trainer-Tätigkeit“<sup>365</sup> verspürte.

*Jobcenter* wurde mithilfe von Förderungen des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur sowie der Länder Ober- und Niederösterreich realisiert.<sup>366</sup> Mit dem knappen Budget von nur 7000 Euro reiht sich *Jobcenter* ein in eine Gruppe von anderen kleineren österreichischen Produktionen mit gesellschaftskritischem Inhalt. Darunter etwa *Natasha* (2008) über bulgarische Roma, die zum Betteln nach Österreich kommen, *Dacia Express* (ebenfalls 2008) oder *CASH & MARRY* (2009).<sup>367</sup>

Im August 2011 waren in Österreich - zusätzlich zu den 219.247 offiziell arbeitslos gemeldeten - 54.214 Personen in Schulungen untergebracht. Insgesamt waren daher 273.461 Personen ohne Arbeit. Als Folge der Wirtschaftskrise war die Summe der Arbeitslosen im Entstehungsjahr des Films sogar noch höher: 2009 waren 324.371 Menschen ohne Arbeit und davon knapp über 64.000 in Kursen untergebracht.<sup>368</sup> Da letztere in der offiziellen Statistik nicht als arbeitslos aufscheinen, betrachten einige Kritiker die Kurse als Mittel, die Arbeitslosenstatistik zu verbessern.<sup>369</sup> „Ich habe den schweren Eindruck, da lebt mittlerweile eine ganze Heerschar von Beratern, Beratungsfirmen, Coaches - ein ganzer Industriezweig - von den Arbeitslosen und das AMS bedient diesen“<sup>370</sup>, so eine Betroffene.

Trotz des begrenzten Budgets und der sehr kurzen Produktionsdauer von nur knapp einem Jahr stieß *Jobcenter* auf ein großes Medienecho: Vorgestellt wurde der Film in verschiedenen Zeitungen, darunter in *Der Standard* und *Falter*.<sup>371</sup> Filmästhetische Gesichtspunkte wurden von den Kritikern weitgehend ausgespart, sie beziehen sich mehr auf inhaltliche Aspekte.

<sup>365</sup> Summereder im Interview am 30.9.2010

<sup>366</sup> vgl. Summereder ebd.

<sup>367</sup> Hoffmann, S. 55

<sup>368</sup> vgl. <http://iambweb.ams.or.at/ambweb/AmbwebServlet?trn=start>, Stand: 30.10.2011

<sup>369</sup> vgl. Zuseherstimmen im Rahmen der Kinovorführung von *Jobcenter* im *Kino am Spittelberg* am 28.9.2010

<sup>370</sup> Zuseherin ebd.

<sup>371</sup> vgl. <http://derstandard.at/1285199111976/Ueben-fuer-die-Arbeitswelt>, Stand 26.9.2011 u. Pekler, S.39

Durchwegs positiv bewertet wird der Umgang mit den Protagonisten: „Die Würde bleibt erhalten“ schreibt etwa Simon Hadler auf *ORF.at*. Und weiter:

*Jobcenter* sollte im Schulunterricht verpflichtend gezeigt werden. Schließlich werden auch sonst zahlreiche Berufe vorgestellt, der des Arbeitslosen jedoch nicht. Die Arbeitslosigkeit bleibt eine Leerstelle und ist abseits der Statistiken noch immer ein Tabu – und das bei diesen Zahlen.<sup>372</sup>

Ebenso euphorisch fällt Klaus Hübners Kritik für *SkipWebWorld* aus:

Unspekulativ, analytisch und mit präzise gewählten, metaphorischen Bildern, die wortlos die fast schizophrene Widersprüchlichkeit bei der Zurichtung zur Erwerbsarbeit herauskristallisieren, gelingt Dokumentarfilmerin Angela Summereder der Bestfall: die blanke Beobachtung von Realität, emotional intensiviert durch suggestive, aber nicht manipulative Kunstgriffe. Ein höchst aufschlussreiches Zeitdokument.<sup>373</sup>

Etwas verhaltener liest sich die Kritik Mathias Greuling auf *cineplexx.at*: „Der Brisanz des Themas verdankt Summereder, dass ihr trotz des ‚Und täglich grüßt das Murmeltier‘-Stils eine Doku zum Mitfühlen und Nachdenken gelungen ist.“<sup>374</sup>

Im *Standard* attestiert Isabella Reicher:

Auch die traurige Erfahrung, dass man aufgrund von veränderten Arbeitgeberinteressen nach fast zwanzig Jahren seine Anstellung verliert oder nach erfolgreichem Schul- oder Lehrabschluss erst gar keine findet, ist leider keineswegs auf Ried beschränkt. Insofern bewegt sich *Jobcenter* immer schon an einer Schnittstelle, wo größere – ökonomische, soziale, strukturelle – Zusammenhänge und Individualbiografien ineinandergreifen.<sup>375</sup>

Summereder gab zudem mehrere Interviews - etwa für *Ö1*- und wurde zu zahlreichen Diskussionsveranstaltungen in Verbindung mit der Präsentation des Films eingeladen.<sup>376</sup>

Die Zuschauerreaktionen waren überwiegend positiv – sowohl von Seiten Arbeitsloser wie auch von Job-Trainern: „Ich habe selber eine Zeitlang als Trainerin in Niederösterreich gearbeitet und fühle mich von dem Film gut verstanden“, so eine Zuseherin im Rahmen einer

<sup>372</sup> [http://orf.at/100419-50318/50346txt\\_story.html](http://orf.at/100419-50318/50346txt_story.html), Stand: 21.4.2010

<sup>373</sup> <http://www.skip.at/film/14101/>, Stand: 26.9.2011

<sup>374</sup> <http://film.cineplexx.at/content/filme/kritikderwoche.aspx?kritikid=365>, Stand: 26.9.2011

<sup>375</sup> <http://derstandard.at/1285199111976/Ueben-fuer-die-Arbeitswelt>, Stand: 26.9.2011

<sup>376</sup> vgl. [http://www.kulturwoche.at/index.php?option=com\\_content&task=view&id=2299&Itemid=57](http://www.kulturwoche.at/index.php?option=com_content&task=view&id=2299&Itemid=57), Stand 26.9.2011 und <http://oe1.orf.at/artikel/257842>, beide Stand: 26.9.2010

Filmvorführung im Kino am Spittelberg am 8. September 2010. Der Film sei „sensibel gemacht, aber extrem verharmlosend für Wiener Verhältnisse“<sup>377</sup>, meinte eine andere.

*Jobcenter* hatte knapp 3000 Kinobesucher und wird nach wie vor in Schulen und bei speziellen Veranstaltungen gezeigt – wie zuletzt am 5. Oktober 2011 im *Kino am Spittelberg* mit anschließender Diskussionsrunde.<sup>378</sup>

## 5.3 *Plastic Planet* – Bestandsaufnahme aus dem Plastikzeitalter

### 5.3.1 Inhalt des Films

„Früher war die Erde einmal ohne Plastik. Erst Bronze usw. Wir sind Kinder des Plastikzeitalters.“<sup>379</sup>

Zehn Jahre Produktionsdauer, nicht weniger als 42 unterschiedliche Drehbuchversionen und 17 Interviewpartner - Regisseur Werner Boote hat keine Kosten und Mühen gescheut, um herauszufinden, was das Leben mit und in Plastik für den modernen Menschen bedeutet. Er betrieb Recherchen auf drei Kontinenten und den Weltmeeren, sprach mit Wissenschaftlern, Vertretern der Kunststoffindustrie, Künstlern und Ärzten, ließ sein eigenes Blut testen, besuchte eine chinesische Plastikfabrik, sammelte Müll an einem japanischen Strand und fuhr mit einem Katamaran durch die Südsee. Er besuchte sogar den Menschenplastinator Gunther von Hagens.

Das Resultat ist ein höchst unterhaltsamer Dokumentarfilm, der dank unterschiedlichster Stil- und Gestaltungselemente ebenso bunt anmutet, wie die von ihm untersuchte Plastikwelt: Interviewpassagen wechseln ab mit Landschaftsaufnahmen, Supermarktimpressionen mit Fast-Motion-Passagen, die Familien beim Zusammensammeln ihrer Plastikgegenstände zeigen. Tempo und Rhythmus erhält der Film durch schnelle Schnitte und die fast durchgehend unterlegte elektronische Musik. Die einzelnen Sequenzen werden mithilfe von Animationsszenen aufgelockert. Trotz seiner Buntheit verliert der Film jedoch nie an Ernsthaftigkeit.

<sup>377</sup> Zuseherstimmen im Rahmen der Kinovorführung von *Jobcenter* im *Kino am Spittelberg* am 28.9.2010

<sup>378</sup> vgl. <http://www.schulkino.at/jobcenter.aspx> u. [http://www.schulkino.at/schulkinocontent/40967/Presseheft\\_Jobcenter.pdf](http://www.schulkino.at/schulkinocontent/40967/Presseheft_Jobcenter.pdf), Stand: 26.9.2011

<sup>379</sup> *Plastic Planet*, 00:18 ff

Prägnantestes Merkmal des Films ist die ständige Leinwandpräsenz des Regisseurs. Sein betont naives und zugleich insistierendes Auftreten hat ihm den Ruf eingebracht, der „Michael Moore Österreichs“<sup>380</sup> zu sein. So verfolgt er etwa im letzten Drittel des Films auf einer Plastikmesse John Taylor, den Präsidenten von *Plastics Europe* mit einem Koffer, der 700 Studien zur Gefährlichkeit von Plastik enthält und verkündet später mit einem Megafon die Gefahren von Plastik.

Boote verwarft sich gegen den Vergleich mit Moore mit dem Argument, er wolle seine Thesen nicht „zum Zwecke der Propaganda mit allen Mitteln – ob recht oder schlecht – untermauern. [...] Der Film hätte auch ganz anders ausgehen können.“<sup>381</sup> Tatsächlich äußert sich Boote nicht nur kritisch, sondern erkennt verschiedentlich auch die Vorteile von Plastik an. Er würdigt sogar dessen olfaktorische und geschmackliche Qualitäten.

Eine weitere Parallele zwischen Boote und Moore bildet der persönliche Bezug zum jeweiligen Thema. So ist Bootes eigene Kindheit Ausgangspunkt für seinen Film. *Plastic Planet* beginnt mit Archivaufnahmen, die den kleinen Werner in einer Fülle von Plastikspielzeug zeigen:

Seit meiner Geburt lebe ich mitten in Plastik. Ich erinnere mich genau an die bunten und fröhlichen Objekte. Ich weiß genau, wie sich Plastik anfühlt, wie es riecht und vor allem wie es schmeckt. Mein Großvater war in den 60er Jahren Geschäftsführer der deutschen *Interplastik*-Werke. Er schenkte mir die wunderbarsten Produkte aus diesem besten aller Materialien. In der Nachbarschaft war ich deswegen auch ein Held.<sup>382</sup>

Heute werden pro Jahr weltweit 240 Millionen Tonnen Kunststoffe produziert, 60 Millionen Tonnen davon allein in Europa. Mit 800 Milliarden Euro Umsatz jährlich zählt die Kunststoffindustrie zu den mächtigsten Industrien der Welt. Eine Million Menschen sind allein in Europa von ihr abhängig.<sup>383</sup>

Die Menge an Kunststoff, die wir seit Beginn des Plastikzeitalters produziert haben, reicht bereits aus, um unseren gesamten Erdball sechs Mal mit Plastikfolie zu überziehen.<sup>384</sup>

<sup>380</sup> <http://www.welt.de/kultur/article6557191/Oesterreichs-Michael-Moore-kaempft-gegen-Plastik.html>, Stand: 6.7.2011

<sup>381</sup> Boote in <http://www.kinofenster.de/download/monatsausgabe-02-2010.pdf>, Stand: 6.7.2011

<sup>382</sup> Boote in *Plastic Planet*, 00:02:28

<sup>383</sup> vgl. [http://www.plastic-planet.at/derfilm/downloads/Presseheft\\_Plastic\\_Planet.pdf](http://www.plastic-planet.at/derfilm/downloads/Presseheft_Plastic_Planet.pdf), Stand: 6.7.2011

<sup>384</sup> Boote in *Plastic Planet*, 53:57 ff

Die Folgen für Mensch und Umwelt sind dramatisch: So gelangen 80 Prozent des Kunststoffmülls in die Flüsse und Ozeane, über eine Million Seevögel stirbt jährlich durch den Verzehr von Plastikpartikeln. Darüber hinaus wirken einige der in den Kunststoffen enthaltenen Chemikalien wie Hormone auf den menschlichen Körper – mit teilweise unvorhersehbaren Folgen auch für nachfolgende Generationen.

Dass Boote mit seinem Film einen Nerv getroffen hat, zeigt etwa das Experiment einer niederösterreichischen Familie. Nach dem Kinobesuch von *Plastic Planet* 2009 beschloss sie ihr Leben in Zukunft plastikfrei zu gestalten – das Experiment dauert bis heute an und wird von einer eigenen Website begleitet.<sup>385</sup> Darüber hinaus gibt es mittlerweile – in Anlehnung an Wikipedia - eine eigene Produktbörse, die über plastikfreie Alternativen zu herkömmlichen Produkten informiert.<sup>386</sup> Von der Deutschen Film- und Medienbewertung erhielt der Film das Prädikat „Besonders wertvoll“.<sup>387</sup> 2010 erhielt der Film darüber hinaus den österreichischen Umwelt-Medienpreis.

### 5.3.1.1 Hybride Form des Dokumentarfilms: Dramaturgeme von *Plastic Planet*

Dass mit *Plastic Planet* eine hybride Form des Dokumentarfilms vorliegt, wurde in vorangegangenen Kapiteln bereits angeschnitten. Vorherrschender Modus ist der „interview orientated style“ nach Nichols, bzw. „interactive mode“ nach Bernstein. Da Boote im Rahmen des Films seine persönliche und filmische Herangehensweise sowie die während der Dreharbeiten gewonnenen Erkenntnisse thematisiert und dem Publikum erklärt, kommen auch der „self-reflective“ bzw. „reflexive mode“ und der „expository mode“ zum Einsatz.<sup>388</sup>

Interviewpassagen wechseln ab mit Aufnahmen, die Boote beim Reisen oder anderen Aktionen zeigen. Den Anfang etwa macht ein Hubschrauberflug über (scheinbar) unberührte Natur. Daneben enthält der Film zahlreiche Einstellungen, die auf metaphorische Weise das Umschlossensein des modernen Menschen durch Plastik demonstrieren: Zu sehen ist Boote in

<sup>385</sup> vgl. <http://www.keinheimfuerplastik.at/>, Stand: 6.7.2011

<sup>386</sup> vgl. <http://www.plastikfrei.at/>, Stand: 6.7.2011

<sup>387</sup> vgl. <http://www.fbw->

filmbewertung.com/uploads/fbwdb\_film/infopdf/534e5a807235650a6935075de70bfbf8d075a44a.pdf, Stand: 6.7.2011

<sup>388</sup> vgl. etwa Boote: „Eigentlich wollte ich den Film mit einem Hubschrauberflug über unberührte Natur beginnen.“ in *Plastic Planet*, 00:18 ff

der Plastikkoje eines japanischen Hotels, eine Friseurkundin unter einer Trockenhaube oder umherwehende Plastikfetzen.

Zentrale dramaturgische Elemente sind auch die so genannten House-Clearing-Segmente, in denen Familien in unterschiedlichen Ländern ihre gesamten Plastikgegenstände in den jeweiligen Vorgärten platzieren. Diese zeichnen sich durch schnelle Schnitte und Fast-Motion-Passagen aus.

Daneben enthält der Film Archivaufnahmen aus Bootes Kindheit und dem öffentlichen Fernsehen sowie animierte Passagen. Letztere demonstrieren etwa, wie sich einzelne Moleküle aus Plastikflaschen lösen und so in den menschlichen Organismus gelangen. Assoziationen mit schulischen Lehrfilmen sind dabei nicht auszuschließen.

Einen kurzen Ausflug in das Spielfilmgenre enthält Kapitel zwei des Films, in dem Boote das (von Plastikmüll übersäte) Filmset zu *Lawrence von Arabien* besucht. Eröffnet wird die Passage von einem durchs Bild galoppierenden kostümierten Stuntman. Neben Inserts, die aufklären, dass wir uns an einem ehemaligen Filmset befinden, gibt lediglich der herumliegende Plastikmüll Aufschluss darüber, dass wir uns im 21. Jahrhundert befinden.

Durch die ständige Selbstinszenierung des Regisseurs, seine Teilnahme an verschiedenen Aktionen und deren Organisation sowie die Anstiftung seiner Protagonisten zu bestimmten Handlungen, greift *Plastic Planet* von vornherein wesentlich stärker in das Geschehen ein, als die beiden anderen, besprochenen Filme. Die Vielschichtigkeit des behandelten Werkstoffes findet seine Widerspiegelung in den zahlreichen Gestaltungselementen des Films.

### 5.3.1.2 Grundstrategie – Der kritische Konsument als Aufdecker

Mein Film ist ein Erfahrungsbericht. Ich habe eine Faszination verfolgt und gesagt: Entdeckt mit mir, was das hat. Am Schluss komme ich darauf, dass es eine Bedrohung ist für Mensch und Umwelt. Aber ich beweise nicht: Plastik bringt euch um.<sup>389</sup>

---

<sup>389</sup> Boote in [http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/archiv/69983\\_Vieles-ist-ohne-Plastik-nicht-moeglich.html](http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/archiv/69983_Vieles-ist-ohne-Plastik-nicht-moeglich.html), Stand: 7.7.2011

So [...] ist es die subjektive Sicht des Konsumenten Werner Boote, der sieht wie viel es davon gibt, was drin ist und dass die Industrie bemüht ist, all das zu verschleiern. Da der Film meine Sicht spiegelt, erschien es mir auch sinnvoll, selbst im Film zu sein.<sup>390</sup>

Als Grundstrategie oder Herangehensweise wählt Boote die Position des kritisch hinterfragenden Konsumenten, der wissen will, welche Inhaltsstoffe die von ihm tagtäglich benutzten Plastikprodukte haben und wie sie sich auf seine Gesundheit auswirken. In den Gesprächen mit seinen Interviewpartnern gibt er sich bewusst naiv und unwissend, ist gleichzeitig aber auch insistierend.

*Plastic Planet* stellt [...] eine Person in den Fokus, die repräsentativ für uns alle ist. Plastik ist ein großes Weltproblem, weil es eigentlich ein faszinierendes Produkt ist, das wir hervorgebracht haben in unserer Zivilisation und es ist wahnsinnig schwer und fast unmöglich darauf zu verzichten.<sup>391</sup>

Hierbei darf nicht übersehen werden, dass Boote zwar als er selbst auftritt, gleichzeitig aber eine darüber hinausgehende Rolle spielt. Mit seinem vordergründig naiven Auftreten versucht er, seinen Interviewpartnern Reaktionen und Antworten zu entlocken. Bootes kritische Grundhaltung geht aus seiner Motivation für die Produktion des Films hervor: Ihn störte auf welche geringe Resonanz Medienberichte stießen, die die Plastikverschmutzung von Gewässern aufzeigten. Mit seinem Film wollte er dieser Tatsache etwas Wirkungsvolles entgegensetzen.<sup>392</sup>

Ein Spannungsverhältnis ergibt sich aus der (bereits geschilderten) Gegenüberstellung der Perspektive von Boote als Kind mit seinem Großvater und als kritischer erwachsener Konsument, der aus seiner Plastikillusion erwacht (vgl. Kapitel 4.8.11 Hybride Form des Dokumentarfilms: Dramaturgie von *Plastic Planet*).

Als eine „redliche Version von Michael Moore“ hat ihn sein Produzent Thomas Bogner bezeichnet. Er sei jederzeit bereit „Kalkül und Konzept über Bord zu werfen, um einer neuen Idee nachzujagen.“<sup>393</sup> Der französische Executive Producer Ilan Chirard hat ihn deshalb „das Wiesel“<sup>394</sup> genannt. Weil es keinen von Plastik unberührten Flecken Erde mehr gibt, sogar Inuit und Amazonasindianer Plastikpartikel im Blut haben, führt Boote seine Reise kreuz und

---

<sup>390</sup> Boote ebd.

<sup>391</sup> Produzent Thomas Bogner über Werner Boote und Plastik in [http://www.plastic-planet.at/derfilm/downloads/Presseheft\\_Plastic\\_Planet.pdf](http://www.plastic-planet.at/derfilm/downloads/Presseheft_Plastic_Planet.pdf), Stand: 6.7.2011

<sup>392</sup> vgl. ebd.

<sup>393</sup> Bogner ebd.

<sup>394</sup> Ilan Chirard zitiert nach Bogner ebd.

quer über den Planeten. Er zeigt weltumspannende Wirkungsketten der Verschmutzung auf. Ob Plastik Fluch oder Segen ist, kann und will Boote bis zum Schluss nicht eindeutig beantworten.

### 5.3.1.3 Authentisierungsstrategien in *Plastic Planet*

Durch seine fast durchgehende Leinwandpräsenz schafft Boote „eine gewisse Authentizität des erlebenden Subjekts, trotz seiner wahrscheinlichen Berechnung“<sup>395</sup>. Da er sich im Rahmen des ebenfalls von ihm gesprochenen Kommentars reflektierend über sich selbst, über seinen Bezug zum Thema und seine Vorgehensweise äußert, kann man von der „metadiegetischen Inszenierung“ als Authentisierungsstrategie nach Manfred Hattendorf sprechen. Diese zeichnet sich durch „reflexive Einschübe“ und eine „Selbstthematization der filmischen Instanz“<sup>396</sup> aus. Davon betroffen ist nicht nur der Filmemacher selbst, sondern – auf visueller Ebene - auch sein Team: So bekommt der Zuseher an einigen Stellen die Möglichkeit, Kamera- und Tonleuten bei der Arbeit zuzusehen – etwa auf der Plastikmesse, wo Boote Taylor mit den Studien zur Gefährlichkeit von Plastik verfolgt.

Boote selbst versucht nicht, sich den Anschein eines Experten oder allwissenden Erzählers zu geben. Er tritt als einfacher Konsument auf, der sich - abgesehen von seinem familiär bedingten persönlichen Bezug zur Plastikindustrie - nicht vom durchschnittlichen Zuseher unterscheidet. „Der Filmemacher unternimmt seine Suche stellvertretend für den Zuschauer, der seine Wirklichkeit vielleicht ebenso hinterfragen möchte.“<sup>397</sup> Der Boote speziell auszeichnende familiäre Bezug dient ihm als Vehikel, um Vertraulichkeit zu seinem Publikum herzustellen und damit Glaubwürdigkeit zu erzeugen.

Ein Gegengewicht zu der sehr persönlichen Zugangsweise Bootes bildet der wissenschaftliche Block, dessen Bestandteil auch die oben genannten Studien zur Gefährlichkeit von Plastik sind. Um sich über diese Gefahren aufklären zu lassen, sucht der Regisseur zahlreiche Experten, darunter Ärzte, Chemiker und Biologen auf - dadurch erhält der Film auch seine wissenschaftliche Legitimation. Als Ergebnis seiner Recherchen präsentiert Boote gegen Ende des Films auf plastische Art und Weise den Berg an wissenschaftlichen Studien, über

---

<sup>395</sup> Grünefeld, S. 73

<sup>396</sup> vgl. Kapitel 4.2

<sup>397</sup> Grünefeld, S. 73

denen er brütend sitzt oder sie, wie erwähnt, in einem Koffer hinter sich herschleppt, um sie Taylor zu präsentieren.

#### 5.3.1.4 Grundhaltung des Filmemachers

Das Ganze ist eigentlich nichts anderes als meine persönliche Reise oder Suche. Ich mache keine Propaganda in der Art: ‚Hallo, ich sage euch jetzt wie die Welt funktioniert‘. *Plastic Planet* ist zu einem Film geworden, der mich verfolgt und begleitet, auf meiner Suche danach, wie es mit unserem Plastik Planeten aussieht.<sup>398</sup>

Zur Grundhaltung des Filmemachers wurde im Rahmen der bisherigen Filmanalyse schon Einiges erwähnt. In oben genanntem Zitat macht Boote diese noch einmal ganz deutlich: Er betrachtet sich selbst als Suchenden, der zwar eine skeptische Grundhaltung gegenüber Plastik einnimmt, das Material aber nicht verteufelt. Seine von Beginn an zwiespältige Haltung gegenüber dem „Wunderstoff“ zieht sich durch den gesamten Film. Zuweilen riecht er betont genussvoll an diversen, im Film vorkommenden, Plastikgegenständen.

Da Boote als Auslöser für seine „persönliche Reise“ die Lektüre von Zeitungsartikeln über die gravierenden Folgen von Plastikmüll in Gewässern nennt, ist seine Grundhaltung als grundsätzlich kritisch – also nicht völlig neutral – einzustufen:

Ich habe [...] in einer österreichischen Tageszeitung vor mehreren Jahren einen kleinen Bericht gelesen, dass der Pazifik durch Kunststoffe belastet ist und ich habe mich gewundert warum das niemand weiß! Nach diesem kleinen Artikel stand einige Tage später in der gleichen Tageszeitung ein acht Seiten Bericht, bezahlt von der Kunststoffindustrie, der genauso ausgesehen hat wie die ganze Zeitung. Meine logische Schlussfolgerung: Diesen kleinen Bericht überliest man, aber acht Seiten, in denen erzählt wird, wie innovativ, wie umweltbewusst und wie großartig Kunststoffe sind, bleiben hängen.<sup>399</sup>

Besonders im letzten Drittel erinnert Boote zeitweise an David, der gegen Goliath, in Gestalt der Plastikindustrie, zu Felde zieht. „Plastikkritische“ Experten weist er aber an mehreren Stellen auf den nicht zu verleugnenden Nutzen von Kunststoffen, etwa in der Medizin, hin und besucht in Kapitel zwei einen Wasserlieferanten, dessen Arbeit ohne die leichten

<sup>398</sup> Boote in [http://www.plastic-planet.at/derfilm/downloads/Presseheft\\_Plastic\\_Planet.pdf](http://www.plastic-planet.at/derfilm/downloads/Presseheft_Plastic_Planet.pdf), Stand 6.7.2011

<sup>399</sup> WB in [http://www.plastic-planet.at/derfilm/downloads/Presseheft\\_Plastic\\_Planet.pdf](http://www.plastic-planet.at/derfilm/downloads/Presseheft_Plastic_Planet.pdf), Stand 6.7.2011

Plastikflaschen kaum zu bewältigen wäre. Des Öfteren fragt sich Boote, was sein Großvater wohl zu den schädlichen Auswirkungen seines geliebten Plastiks gesagt hätte.

### 5.3.1.5 „Wir sind Kinder des Plastikzeitalters“ – Grundargument des Films

Zwar stellt Boote keine zu untermauernde These im eigentlichen Sinn auf - die Ausgangsfrage für seine Recherchen, die er auch John Taylor stellt, lautet: „Sind Kunststoffe nicht eher eine Bürde als eine Lösung für die moderne Gesellschaft?“<sup>400</sup> Wie und ob diese Frage überhaupt beantwortbar ist, bleibt bis zum Schluss des Films offen.

Trotzdem äußert Boote zu Beginn von *Plastic Planet* folgendes Grundargument:

[...] es gibt auf der Erde keine unberührte Natur mehr. Früher war die Erde einmal ohne Plastik [...]. Nach der Steinzeit, der Bronze- und Eisenzeit haben wir jetzt die Plastikzeit. Wir sind Kinder des Plastikzeitalters.<sup>401</sup>

Es geht Boote darum aufzuzeigen, wie sehr Plastik von unserem Planeten Besitz ergriffen hat und auf welcher unterschiedlichen Ebenen es unser aller Leben durchdringt. So gibt es nach Aussage des Films weltweit keine Regionen ohne Spuren von Plastik mehr, an manchen Stellen des Pazifiks soll sich 60 Mal mehr Plastikmüll als Plankton befinden.<sup>402</sup>

### 5.3.2 Dramaturgischer Aufbau des Films

„[...] es gibt auf der Erde keine unberührte Natur mehr.“<sup>403</sup> Um das zu beweisen nimmt der Regisseur den Zuseher in 16 Kapiteln mit auf eine Reise rund um den Globus. Ausgangspunkt ist dabei Bootes persönliche Verbindung zum Material Plastik.

Die positiven Kindheitserinnerungen, dokumentiert durch alte Familienaufnahmen mit Großvater und Plastikspielsachen, bilden einen Gegenpol zu dem negativen Anfangseindruck, Plastik habe wie eine Seuche den gesamten Planeten „befallen“. Das daraus resultierende

<sup>400</sup> Boote in *Plastic Planet*, 00:08:10 ff

<sup>401</sup> Boote ebd. 00:00:35 ff

<sup>402</sup> Charles Moore, Leiter der *Algalita Marine Research* ebd. 00:39:50 ff

<sup>403</sup> Boote ebd., 00:00:18 ff

Spannungsverhältnis zwischen Glorifizierung und Verteufelung von Plastik bildet ein zentrales gestalterisches Element des Filmes und dient nicht zuletzt auch der Erzeugung von Komik.

An einigen Stellen thematisiert Boote seinen inneren Kampf und die Gefahr sich wieder von Plastik verführen zu lassen, wie etwa auf der schon erwähnten Plastikmesse:

Kaum habe ich die Ausstellungshalle betreten, fühle ich meinen Großvater neben mir. Er zeigt mir all die wunderbaren Autos, Motorräder und Raketen. Was für ein Dilemma! Soll ich mich wirklich so einfach und naiv blenden lassen?<sup>404</sup>

Ein Gerüst erhält der Film durch die Treffen Bootes mit John Taylor, dem Vertreter von *Plastics Europe*. Als „Botschafter des Plastiks“<sup>405</sup> verkörpert er – überspitzt formuliert – den Gegenspieler des Regisseurs. Die Kommunikation zwischen beiden gipfelt im Showdown auf der Plastikmesse.

Neben dem in mehrere Segmente aufgeteilten Interview mit John Taylor führt Boote noch weitere Interviews, die sich durch den ganzen Film ziehen: WWF-Vizepräsidentin Theo Colborne, die Reproduktionsbiologin Patricia Hunt und der Endokrinologe Fred vom Saale, die vor Plastik warnen, verkörpern dabei den Gegenpol zu Taylor und der Plastikindustrie.

Nach dem ersten Kapitel, in welchem Boote seinen Ausgangspunkt für den Film festgelegt, seinen persönlichen Bezug zum Thema demonstriert und John Taylor kennenlernt, folgen zwei Kapitel, die sich wie eine Collage zum Thema Plastik lesen lassen: Interviews und alte Archivaufnahmen geben Aufschluss über die chemische Zusammensetzung von Plastik und die unterschiedliche Bewertung des Materials. So lässt Boote neben Kritikern auch einen Plastiklieferanten zu Wort kommen, der die Leichtigkeit des Materials lobt.

Den ersten konkreten Fall einer Schädigung durch Plastik beleuchtet Boote im vierten Kapitel: In Venedig trifft er Beatrice Bortolozzo, deren Vater an den Folgen einer Vinylchloridvergiftung starb und dessen Aufzeichnungen entscheidend für den Prozess gegen den PVC-Hersteller Montedison waren. Es folgen der Besuch eines plastischen Chirurgen in den USA (Kapitel 5) und der Besuch einer chinesischen Plastikfabrik, um mehr über die Herstellung eines in Wien gekauften aufblasbaren Plastikglobus zu erfahren (Kapitel 6).

---

<sup>404</sup> Boote in *Plastic Planet*, 1:09:50 ff

<sup>405</sup> Boote ebd., 1:11:20 ff

In Kapitel sieben trifft Boote zum ersten Mal Theo Colborne, die ihn über die nicht abschätzbaren Risiken bei der Verwendung von PET-Flaschen aufklärt. Ein Wiedersehen mit dem Globus findet in Kapitel acht statt: Auf einem Felsen des Dachsteins sitzend erfährt Boote von einem Umweltanalytiker, dass der Plastikglobus gesundheitsschädliche Substanzen enthält.

Die Kapitel neun und zehn befassen sich mit den negativen Auswirkungen von Plastikmüll für Gewässer und die darin lebenden Tiere. Auf einem Katamaran spricht Boote mit Charles Moore, der sich die Erforschung des „North Pacific Gyre“, eines tausende Kilometer großen Plastikmüllteppichs im Nordpazifik, zur Aufgabe gemacht hat. Mit seiner Aussage „It’s a plastic planet“<sup>406</sup> liefert jener auch den Titel des Films. Es gibt ein Wiedersehen mit Theo Colborne, welche den Mageninhalt von am Verzehr von Plastik verendeten Albatrossjungen zeigt. Von der Umwelttoxikologin Susan Jobling erfährt Boote von den hormonellen Auswirkungen des Plastiks auf manche Fischarten, die sich dadurch zu Zwitterwesen entwickeln.

Letzt genannter Punkt findet seine thematische Fortsetzung in Kapitel elf, in welchem Boote die Reproduktionsbiologin Patricia Hunt trifft. Sie erzählt ihm von den hormonellen Veränderungen von Ratten durch ihre Haltung in Plastikboxen und die Parallelen zu den Auswirkungen auf den menschlichen Organismus. Eine Auflockerung erfährt *Plastic Planet* in Kapitel zwölf, in dem Boote den Plastinator Gunther von Hagens trifft.

Den dramatischen Höhepunkt des Films bildet Kapitel 13. Bei einem medizinischen Test erfährt Boote zunächst, dass auch sein Blut einen erhöhten Bisphenol A-Wert aufweist. Der Endokrinologe Fred vom Saale zählt in diesem Zusammenhang die größten Plastik produzierenden Konzerne auf und betont deren Einfluss auf politische Entscheidungsträger.<sup>407</sup> Durch Patricia Hunt erfährt Boote von der Verschleierungstaktik jener Unternehmen: Mit den Forschungsergebnissen zu den hormonellen Auswirkungen von Bisphenol A auf den menschlichen Körper konfrontiert, hätten diese die Reproduktionsbiologin nur um vorsichtiges Vorgehen gebeten und keinerlei Interesse an einer Unterstützung ihrer Studien gezeigt.<sup>408</sup>

---

<sup>406</sup> Moore in *Plastic Planet*, 39:11 ff

<sup>407</sup> vgl. der Endokrinologe Fred vom Saale ebd., 1:05:42 ff

<sup>408</sup> vgl. ebd. 1:06:40 ff

Die Tatsache, dass Boote in dieser Form vom fehlenden Verantwortungsgefühl der Plastikindustrie erfährt, lässt bereits auf eine dramatische Zuspitzung der Handlung schließen. Mit 700 Studien zur Gefährlichkeit von Plastik im Gepäck macht er sich auf den Weg zu John Taylor, um diesen auf der Messe mit seinen Rechercheergebnissen zu konfrontieren. Taylor ergreift jedoch die Flucht und Boote wird des Gebäudes verwiesen.

In den letzten drei Kapiteln lässt Boote unfruchtbare Paare auf deren Bisphenol A-Gehalt im Blut testen, beleuchtet das Entsorgungsproblem von Plastik und spricht mit Margot Wallström, Vizepräsidentin der Europäischen Kommission und verantwortlich für das schärfste Chemikaliengesetz der Welt. Ein letztes Mal wird Boote mit einem Vertreter der Plastikindustrie konfrontiert: Plastics Europe schickt ihm den Business Speaker Ray Hammond ins Haus, der ihn von der Ungefährlichkeit des Materials überzeugen soll. *Plastic Planet* endet mit einem Besuch Bootes am Grab seines Großvaters.

### 5.3.3 Besonderheiten der einzelnen Gestaltungsebenen

#### 5.3.3.1 Arbeit mit Aktionismus und Humor – zur (Doppel-)Rolle Werner Bootes

Das Komischste am Dokumentarfilm ist der Bierernst, mit dem die Filmemacher und Journalisten den Eindruck zu erwecken versuchen, bei ihren jeweiligen Darstellungen handle es sich um echte, wirklichkeitsgetreue oder auch authentische Abbildungen des Lebens.<sup>409</sup>

Auf die von Boote verkörperte Rolle als ständig im Bild präsenter und teilweise bewusst naiv auftretender „kritischer Konsument“ und „Aufdecker“ wurde bereits eingegangen. Ähnlich wie Michael Moore und eine Reihe anderer - meist aus dem angelsächsischen Raum stammender Regisseure (Vgl. Kapitel 3.3.2.2 Michael Moore – Globalisierungskritik als Popkultur) – nimmt er als Kommentator darüber hinaus eine ironisch distanzierte Haltung sich selbst gegenüber ein. Dieses Verfahren wird bereits im Prolog des Films offensichtlich, in dem Boote – wie Michael Moore in *Roger and Me* - mit ironischem Unterton Archivaufnahmen aus seiner Kindheit kommentiert.

---

<sup>409</sup> Zimmermann, S. 58

Zwar erhält der Regisseur dank des Voice-Over-Kommentars ein gewisses Maß an Autorität, verzichtet aber auf die Möglichkeit als souveräner und über den Dingen stehender Experte wahrgenommen zu werden. Boote parodisiert sich selbst als eine Art „tragischer Held“, der sich – aus dem Plastikparadies vertrieben – auf die Suche nach der (unangenehmen) Wahrheit über den „heiligen“ Stoff seiner Kindheit macht. In seiner Rolle als Kommentator versucht er nicht etwa die eigenen Schwächen zu verbergen, sondern streicht diese an einigen Stellen geradezu heraus – etwa als er auf seine eigene Verführbarkeit im Rahmen der Plastikmesse eingeht.<sup>410</sup>

Ähnlich verhält er sich gegenüber weiblichen Reizen: So zeigt sich Boote sehr beeindruckt von einer mehrfach operierten und mit Silikonimplantaten ausgestatteten Amerikanerin und lässt sich im Animationsteil von einer ebenfalls mit Silikonimplantaten ausgestatteten jungen Dame zum Konsum aus einer Plastikflasche überreden.

Auch in der Interaktion mit den Protagonisten des Films arbeitet Boote mit Humor: So absolviert er mit besagter Amerikanerin Fitnessübungen im Gang einer Privatklinik und beschwört sie, im Liegen nachzufühlen, wie sich die Implantate in ihrem Körper anfühlen, während er wie ein Guru neben ihr steht. Auch seine Bemerkungen zum Wohlgeruch Plastiks sorgen immer wieder für Erheiterung bei den Interviewpartnern – eine indische Müllsammlerin zeigt sich sehr amüsiert, als Boote sie auffordert, wie er an einem Stück Plastikfolie zu lecken.

An anderen Stellen gibt sich Boote bewusst tollpatschig - in einem japanischen Selbstbedienungsrestaurant lässt er etwa absichtlich die Plastikdekoration fallen. Auch Bootes Vorhaben, Taylor auf der Plastikmesse mit seinen Rechercheergebnissen zu konfrontieren, ist von vornherein zum Scheitern verurteilt – vonseiten Bootes ist offensichtlich kein wirklicher Effekt intendiert.

Wie weit Bootes Bereitschaft, sich als Protagonist – auch privat - in den Film einzubringen geht, zeigt die Tatsache, dass er sein eigenes Blut öffentlich testen lässt und das Filmteam am Ende sogar mit auf den Friedhof zum Grab seines Großvaters nimmt.

---

<sup>410</sup> siehe Zitat S. 89: „Kaum habe ich die Ausstellungshalle betreten, fühle ich meinen Großvater neben mir. Er zeigt mir all die wunderbaren Autos, Motorräder und Raketen. Was für ein Dilemma! Soll ich mich wirklich so einfach und naiv blenden lassen?“ *Plastic Planet*, 1:09:50 ff

### 5.3.3.2 Verhältnis zu zwischen Regisseur und Protagonisten

Die Schwierigkeit, überhaupt mit Vertretern der Plastikindustrie in Kontakt zu kommen, thematisiert Boote nicht nur in Interviews, sondern auch im Film selbst – etwa als er John Taylor in seinem Büro besucht und angibt „nach 18 Monaten intensivster Bemühungen“ endlich „diesen Termin bekommen“<sup>411</sup> zu haben.

Auch zu Beginn des sechsten Kapitels, in welcher Boote die chinesische Plastikfabrik besucht, berichtet er:

Fast unmöglich ist, bei jenen Firmen zu filmen, die aus Pellets Plastikprodukte herstellen oder verwenden. 53 renommierte internationale Konzerne lehnen mein Ansuchen ab. Unter ihnen Coca Cola, Boeing, Mattel. Sie wollen mit Plastik nicht in Verbindung gebracht werden.<sup>412</sup>

Um das Vertrauen des jeweiligen Gesprächspartners zu gewinnen, setzt Boote auf jene Taktik, die er auch gegenüber dem Publikum anwendet: Er tritt als Enkel seines Großvaters auf und berichtet von seinen Kindheitserinnerungen in Verbindung mit Plastik. Zum Interviewtermin mit John Taylor bringt Boote sogar eine von seinem Großvater handgezeichnete Grafik mit:

Wenn ich an meine Kindheit denke, denke ich an Plastik. Das hängt natürlich mit meinem Großvater zusammen. Diese Graphik hat mein Großvater erstellt, sie zeigt das Produktionswachstum. Ein Produktionsvolumen von fünf Millionen Tonnen pro Jahr war für meinen Großvater der Beweis, dass Plastik eine große Zukunft hat.<sup>413</sup>

Bootes persönlicher Einstieg in das jeweilige Gespräch, seine ungehemmte, offene Art auf Menschen zuzugehen und seine - teils fast kindlich wirkende – Neugier entwaffnen. Auch Taylor zeigt sich zu Beginn relativ offen, schwärmt von dem „wunderbaren Material“ und gibt mit sichtlichem Stolz das europäische Produktionsvolumen – „60 Millionen Tonnen“<sup>414</sup> – zu Protokoll. Als Boote aber beginnt, kritischere Fragen zu stellen, blockt der Präsident von *PlasticsEurope* ab. Dazu der Regisseur:

---

<sup>411</sup> Boote in *Plastic Planet*, 00:03:16 ff

<sup>412</sup> Boote ebd., 00:23:31 ff

<sup>413</sup> Boote ebd., 03:46 ff

<sup>414</sup> John Taylor ebd., 04:00 ff

Beim Aufeinandertreffen mit den Interviewpartnern war das Vertrauen [...] immer sehr schnell da, weil mein Vater in der Kunststoffindustrie gearbeitet hat. Daher bin ich quasi ein Freund und ich komme aus der Familie. Deswegen hat man mit mir sehr locker geredet. Aber sobald man kritische Fragen stellt, bekommt man ausweichende Antworten.<sup>415</sup>

Bootes persönlicher Bezug zum Thema wirkt zwar wie ein Türöffner, reicht aber nicht aus, um ihn durch das gesamte Gespräch zu tragen.

In der chinesischen Plastikfirma Qin Xu Kunststoffverarbeitung kommt es aufgrund Bootes offensichtlicher Begeisterung über die hergestellten Produkte („Ah! Schauen Sie mal! Wissen Sie was das ist? Mein Großvater hat das hergestellt. Er hat solche Folien produziert.“<sup>416</sup> „Einen netten Job haben Sie. Dürfen Sie die auch mit nach Hause nehmen?“<sup>417</sup>) sogar zu einem Missverständnis: Vicky Zhang, die PR-Sprecherin der chinesischen Firma Qin Xu Kunststoffverarbeitung hält Boote zunächst irrtümlich für einen „europäischen Großkunden“ und bricht das Interview ab, als sie erkennt, dass sie es mit einem Regisseur zu tun hat.

Auffallend ist, dass Boote gegenüber den im Film vorkommenden Protagonisten bezüglich ihrer Herkunft und ihres sozialen Status` keinen Unterschied macht. Egal ob Vorstandsvorsitzender, Arzt oder Müllsammlerin: Boote begegnet allen auf dieselbe ungezwungene, kumpelhafte Art. Unabhängig von der Länge ihres Auftrittes werden alle Interviewpartner zudem namentlich in Inserts erwähnt.

### 5.3.3.3 Einsatz von Archivaufnahmen und Animationen

Zentrale Gestaltungselemente in *Plastic Planet* sind Archivaufnahmen und animierte Passagen. Letztere kommen vor allem dort zum Einsatz, wo „normale“ filmische Mittel nicht ausreichen: Sie dienen etwa zur Demonstration, wie Bisphenol-A-Partikel in den menschlichen Körper gelangen oder wie Molekülstränge mit Weichmachern angereichert werden. Ein – unter anderem in der Credit-Sequenz - explodierender Plastikplanet, aus dessen Mitte Massen von Kunststoffartikeln herausgeschleudert werden, sorgt zudem für einen plastischen und dramatischen Effekt.

<sup>415</sup> Boote in [http://www.plastic-planet.at/derfilm/downloads/Presseheft\\_Plastic\\_Planet.pdf](http://www.plastic-planet.at/derfilm/downloads/Presseheft_Plastic_Planet.pdf), Stand: 6.7.2011. Anm.: Boote spricht hier von seinem Vater, gemeint ist vermutlich aber sein Großvater.

<sup>416</sup> Boote in *Plastic Planet*, 00:24:28 ff

<sup>417</sup> Boote ebd., 00:24:55 ff

Nicht zuletzt ist der Einsatz von bunten Animationssequenzen auch unter pädagogischen Gesichtspunkten zu erklären: Die Vorführung an Schulen war vom Regisseur mit großer Wahrscheinlichkeit von vornherein intendiert.

Die im Film verwendeten Archivaufnahmen dienen vor allem dazu, die „heile Plastikwelt“ vergangener Zeiten heraufzubeschwören, die mittlerweile ihre Unschuld verloren hat: Darunter Bootes Kindheit, gemeinsame chemische Experimente eines Vaters mit seinem Sohn und eine Tupperwareparty mit Gesangseinlage. Da diese Aufnahmen aus heutiger Sicht reichlich antiquiert erscheinen, sorgen auch sie für einen komischen Effekt.

#### **5.3.3.4 Metaphorische Bilder und Dynamisierung durch Musik**

*Plastic Planet* enthält zahlreiche metaphorische Bilder, welche das Umschlossensein des Planeten und unser aller Leben mit Plastik demonstrieren: Zu sehen sind unter anderem Totalen, die meterlange Reihen mit Plastikartikeln in Supermärkten zeigen, herumfliegende Plastiktüten, eine Friseurkundin unter einer Trockenhaube und Werner Boote in einer Kunststoff-Schlafkoje in Japan.

Ein Element, das mehrmals vorkommt, ist ein aufblasbarer Plastikglobus: Boote kauft ihn zunächst in einem Wiener Buchgeschäft und besucht im Anschluss den Ort seiner Entstehung – die bereits erwähnte Kunststoffherstellungsfirma in China. Auch an anderen Stellen des Films taucht der Globus noch auf: In Paris spielen zwei Jugendliche mit ihm, Boote nimmt ihn mit auf den Dachstein, wo ihm der Umweltanalytiker Kurt Scheidl von der chemischen Prüfung des Spielzeugs berichtet und schenkt ihn am Ende der Vizepräsidentin der Europäischen Kommission, Margot Wallström.

Als Besonderheit zu nennen sind auch die House-Clearing-Segmente. Hier sind Familien dabei zu sehen, wie sie sämtliche in ihrem Besitz befindlichen Plastikprodukte in ihre Vorgärten räumen. Diese Sequenzen zeichnen sich aus durch Fast-Forward-Passagen und schnelle Schnitte. Von besonderer Bedeutung ist hier auch die Dynamisierung durch den Rhythmus der elektronischen Musik, die dem Film über weite Strecken unterlegt ist.

### 5.3.4 Rezeption und Auswirkungen

*Plastic Planet* wurde in allen größeren österreichischen Medien besprochen und fand auch im restlichen deutschsprachigen Raum Beachtung. „Exzellenter Dokumentarfilm, der sein Thema mit viel Witz, feiner Ironie und von leichter Hand präsentiert“<sup>418</sup>, schrieb etwa die *Deutsche Film- und Medienbewertung* anlässlich der Vergabe des Prädikats „Besonders wertvoll“.<sup>419</sup>

Die *bpb* (Bundeszentrale für politische Bildung) und *Vision Kino* (Netzwerk für Film- und Medienkompetenz) kürten *Plastic Planet* auf ihrer Online-Plattform *kinofenster.de* im Februar 2010 gar zum Film des Monats und stellten auf Basis des Films ein Unterrichtsmappe zusammen.<sup>420</sup> Auch das Schweizer Filmmagazin *nahaufnahmen.ch* widmete *Plastic Planet* einen mehrseitigen Beitrag.<sup>421</sup>

*Plastic Planet* erhielt durchwegs positive Kritiken. Unterschiedlich aufgenommen wurde die Rolle Werner Bootes. So schrieb etwa Julia Teichmann im *filmdienst*:

Bei dem Konzept, selbst vor der Kamera zu agieren, lassen sich ein gewisses Maß an Egozentrik und Narzissmus kaum vermeiden. Dem sind dann einige Längen geschuldet, die angesichts des spannenden Themas aber nicht ins Gewicht fallen.<sup>422</sup>

Der Ton bleibe „engagiert aber oberflächlich“ schrieb die *Presse*:

Trotz des großen Themas wirkt der Film kaum abendfüllend. [...] Diverse Einlagen, von Animation zur Konfrontation tragen auch nicht zur Vertiefung bei: Auf einer Kunststoffmesse will Boote einen Powerplayer stellen, hilflos ein Rollwagerl voller Studien nachziehend. Doch fast rührend.<sup>423</sup>

Als „ein wenig pamphletisch und zur Panik neigend“, bezeichnete Thomas Engel den Film in *programmokino.de*: „Aber was hier gesagt wird, kann einen zur Vernunft bringen.“<sup>424</sup>

<sup>418</sup> [http://www.fbw-filmbewertung.com/uploads/fbwdb\\_film/infopdf/534e5a807235650a6935075de70bfbf8d075a44a.pdf](http://www.fbw-filmbewertung.com/uploads/fbwdb_film/infopdf/534e5a807235650a6935075de70bfbf8d075a44a.pdf), Stand: 6.7.2011

<sup>419</sup> [http://www.fbw-filmbewertung.com/uploads/fbwdb\\_film/infopdf/534e5a807235650a6935075de70bfbf8d075a44a.pdf](http://www.fbw-filmbewertung.com/uploads/fbwdb_film/infopdf/534e5a807235650a6935075de70bfbf8d075a44a.pdf), Stand: 6.7.2011

<sup>420</sup> vgl. <http://www.kinofenster.de/download/monatsausgabe-02-2010.pdf>, Stand: 6.7.2011

<sup>421</sup> vgl. <http://www.nahaufnahmen.ch/2010/12/13/plastic-planet/>, Stand: 6.7.2011

<sup>422</sup> Teichmann, S. 26

<sup>423</sup> [http://diepresse.com/home/kultur/film/510988/Dokumentarfilm\\_Plastik-im-Blut-im-Muell-in-der-Nahrung](http://diepresse.com/home/kultur/film/510988/Dokumentarfilm_Plastik-im-Blut-im-Muell-in-der-Nahrung), Stand: 6.7.2011

<sup>424</sup> Engel auf <http://www.programmkino.de/cms/links.php?link=1199>, Stand: 6.7.2011

In Österreich hatte *Plastic Planet* 110.174<sup>425</sup> Zuseher, in ganz Europa 154.382.<sup>426</sup> Neben der österreichischen Homepage zum Film gibt es auch eine deutsche Website: Beide liefern umfassende Informationen zur Entstehung des Films und zum Material Plastik, die deutsche Seite stellt auch eine Unterrichtsmappe für Schulen zur Verfügung.<sup>427</sup>

Dass die Ausstrahlung von *Plastic Planet* über den Kinosaal hinaus Wirkung zeigt, beweist neben dem eingangs beschriebenen Experiment der niederösterreichischen auch jenes einer deutschen Familie, die mittlerweile ebenfalls weitgehend plastikfrei lebt. Ausschlag hierfür hatte neben einem anderen Film ebenfalls *Plastic Planet* gegeben.<sup>428</sup> Anreiz gaben möglicherweise die House-Clearing-Segmente, die eindrucksvoll vor Augen führen, welche Unmengen an Plastik eine Durchschnittsfamilie in den eigenen vier Wänden hortet.

Selbst in die politische Diskussion hat *Plastic Planet* Einzug gefunden: Um ihn zu einem Verbot von Plastiktüten zu bewegen, übergab die Nationalratsabgeordnete Christiane Brunner Umweltminister Nikolaus Berlakovich eine DVD des Films.<sup>429</sup> Mit gutem Beispiel voran geht in diesem Zusammenhang die Ökoregion Kaindorf in der Steiermark, die zahlreiche ansässige Unternehmen zum Verzicht auf Plastiktragetaschen bewegen konnte und auf ihrer Homepage einen Link zur Website von *Plastic Planet* installiert hat.<sup>430</sup> Auf die Erkenntnisse über die Gefährlichkeit einzelner Bestandteile von Kunststoffen hat man im Europäischen Parlament reagiert: Seit ersten Juni 2011 ist die Chemikalie Bisphenol A in Babyfläschchen EU-weit verboten.<sup>431</sup>

Im Aufzeigen von plastikfreien Alternativen geht Boote selbst mit gutem Beispiel voran: Die Hülle der DVD zu *Plastic Planet* ist zu hundert Prozent plastikfrei, für das Buch zum Film wurde ebenfalls so weit wie möglich auf Kunststoffzusätze verzichtet.<sup>432</sup>

<sup>425</sup> vgl. <http://www.filminstitut.at/de/oe-kinofilme-2010/>, Stand: 28.10.2011

<sup>426</sup> vgl. <http://lumiere.obs.coe.int/web/search/index.php>, Stand: 28.10.2011

<sup>427</sup> vgl. <http://www.plastic-planet.at/>, Stand: 6.7.2011 und <http://plastic-planet.de/>, Stand: 28.10.2011

<sup>428</sup> vgl. [http://leben-ohne-plastik.blogspot.com/2010/10/wie-alles-begann\\_17.html](http://leben-ohne-plastik.blogspot.com/2010/10/wie-alles-begann_17.html), Stand: 6.7.2011

<sup>429</sup> vgl. <http://www.facebook.com/video/video.php?v=10150193668364076>, Stand: 6.7.2011

<sup>430</sup> vgl. <http://www.oekoregion-kaindorf.at/index.php/aktuelles/plastiksackerl-frei>, Stand: 28.10.2011

<sup>431</sup> vgl. <http://derstandard.at/1304553430107/Chemikalie-Bisphenol-A-Bisphenol-A-in-Babyflaschen-ab-sofort-verboden>, Stand: 1.6.2011

<sup>432</sup> vgl. DVD-Hülle *Plastic Planet* und Buchdeckel Pretting und Boote

## 6. Resümee

Aus einiger Distanz betrachtet, gehen die auffallend vielen österreichischen Produktionen und Koproduktionen der letzten [...] Jahre, die von Arbeit, Nahrungsmittelproduktion, Kapitalismus und Ressourcenverschwendung handeln, ein viel versprechend konkurrierendes Verhältnis miteinander ein.<sup>433</sup>

Ebenso vielschichtig und aspektreich wie die globalisierte Welt, sind die im Rahmen dieser Arbeit besprochenen Dokumentarfilme. Sie behandeln nicht nur unterschiedliche Themen, sondern repräsentieren auch die im Dokumentarfilmschaffen mögliche Vielfalt. Angefangen beim von Grierson geprägten „direct-adress-style“, über das Direct Cinema in den 60er Jahren bis hin zu vom Musikvideo beeinflussten Formen, haben sich im Laufe der Dokumentarfilmgeschichte verschiedene Stilrichtungen etabliert, die sich auch in den untersuchten Filmen wiederfinden.

Eine hybride Form des Dokumentarfilms liegt mit *Plastic Planet* vor. Da Filmemacher Werner Boote sowohl als Interviewer auf der Leinwand, als auch als Kommentator präsent ist, vereint er den „interview orientated style“ bzw. „interactive mode“ mit dem „expository mode“. Indem er sowohl die filmische Herangehensweise als auch die im Rahmen der Dreharbeiten gewonnen Erfahrungen und Erkenntnisse thematisiert, erweitert Boote den Film zusätzlich um den „reflexive mode“. *Plastic Planet* enthält auch Archivaufnahmen und Animationspassagen. Nicht zuletzt Bootes aktionistischer Stil und seine Rolle als ständig im Bild präsenter und bewusst naiv auftretender „Aufdecker“ lassen Parallelen zu den Filmen Michael Moores erkennen.

Angela Summereder, die Regisseurin von *Jobcenter*, überlässt die Leinwand dagegen lieber ihren Protagonisten. Beobachtende Elemente wechseln ab mit Statements der sozialen Akteure, die Präsenz der Regisseurin beschränkt sich auf ihre Rolle als Interviewerin. Vorherrschend ist der Modus der teilnehmenden Beobachtung in der Tradition des Cinéma Verité. Durch die Montage, die verschiedene – ursprünglich nicht zusammengehörige - Ton- und Bildebenen miteinander verknüpft, entsteht eine kunstvolle Collage, die das Verschmelzen der Protagonisten zu einer Schicksalsgemeinschaft sowie ihre Entindividualisierung im Rahmen des Jobcenters verdeutlicht.

---

<sup>433</sup> Busch, S. 43

Die radikalste ästhetische Linie verfolgt Nikolaus Geyrhalter in *Unser Täglich Brot*. Um die Produktionsprozesse innerhalb der hochindustrialisierten Nahrungsmittelindustrie „so sachlich wie möglich“ wiederzugeben, nimmt er die Position des distanzierten Beobachters ein und versucht, jede Interaktion mit den Protagonisten zu vermeiden. Dies entspricht dem „observational mode“ nach Nichols bzw. Bernstein. Die auf HD gedrehten Plansequenzen kommen weitgehend ohne Kamerabewegungen aus, der Einsatz eines Weitwinkelobjektivs unterstreicht die Weitlufigkeit der gezeigten Produktionsanlagen. Die so entstandenen Bilder gleichen den Seiten eines Hochglanzmagazins und stehen in Gegensatz zum wenig glamourösen Inhalt des Films.

Die Zugänge der Filmemacher zu den von ihnen gewählten Themen sind höchst unterschiedlich: Als Enkel des ehemaligen Geschäftsführers der deutschen *Interplastik-Werke* wurde Boote als Kind mit Plastikspielzeug überhäuft und hat zu Kunststoffen eine höchst emotionale Beziehung. Für den Versuch, möglichst viele Aspekte des „Plastikzeitalters“ zu beleuchten, benötigte er zehn Jahre. Verdeutlicht wird neben den schädlichen Auswirkungen von Kunststoffbestandteilen für Mensch und Umwelt auch die Macht der in der Kunststoffindustrie vertretenen Konzerne.

Auch Summereders Entscheidung, einen Film über Arbeitslosigkeit zu machen, rührt aus ihrer persönlichen Lebensgeschichte: Sie durchlief zunächst selbst als Arbeitslose das Jobcenter, bevor sie „die Seiten wechselte“ und selbst dort als Trainerin zu arbeiten begann. Ihre Kenntnis der Institution erleichterte es ihr, Zugang zu den Protagonisten zu finden und den Zustand der Arbeitslosigkeit auch emotional erfahrbar zu machen. Im Gegensatz dazu ist der Bezug Geyrhalters zur (hochindustrialisierten) Nahrungsmittelindustrie weder größer noch kleiner als jener des durchschnittlichen Zusehers – in Anbetracht der Tatsache, dass es nichts intimere gibt, als die Nahrung, die wir zu uns nehmen, ist es dennoch ein sehr persönlicher.

Es ist naheliegend, dass eine kleine Produktion wie *Jobcenter* mit knappem Budget und einer Produktionsdauer von nur einem Jahr mit 3000 Kinobesuchern wesentlich weniger Zuseher aufweist, als die Großproduktionen *Unser Täglich Brot* und *Plastic Planet* (106.635 bzw. 154.382 Besucher in Europa). Da alle drei Filme auch an Schulen gezeigt werden oder im Rahmen von Diskussionsveranstaltungen, erreichen sie sicher noch wesentlich mehr Zuseher als die Statistiken sagen.

Alle drei Filme wurden von den Kritikern weitgehend positiv aufgenommen, am enthusiastischsten dank seiner herausragenden Ästhetik *Unser Täglich Brot*, der auch über die Grenzen Europas hinaus Beachtung fand. *Plastic Planet* war außerhalb Österreichs vor allem im deutschsprachigen Ausland erfolgreich.

Zwar haben einzelne Dokumentarfilme in Ausnahmefällen konkrete und (möglicherweise) anhaltende, realsoziale Auswirkungen.<sup>434</sup> Man darf sich aber keine Illusionen über das Potenzial eines einzigen Filmes machen, dauerhafte gesellschaftliche Veränderungen herbeizuführen. So zeigt etwa der wachsende Konsum von Bio-Produkten in Österreich, dass das Bewusstsein der Bevölkerung über nachhaltige Ernährung wächst – darüber, ob *Unser Täglich Brot* zu einer Veränderung des Essverhaltens seiner Besucher beigetragen hat, kann man aber nur spekulieren.

Da sich der Verzicht auf Plastik noch wesentlich schwieriger gestaltet, als eine bewusste Ernährung - selbst Bio-Produkte sind fast durchgehend in Plastik verpackt -, ist eine Änderung des Konsumverhaltens der Zuseher von *Plastic Planet* noch unwahrscheinlicher. Immerhin zwei Familien leben im Rahmen öffentlicher Experimente seit der Ausstrahlung des Films weitgehend plastikfrei und es wurde eine Börse ins Leben gerufen, die über plastikfreie Produkte informiert. Seit 2009 ist das Bewusstsein für gefährliche Inhaltsstoffe in Plastik gewachsen – es wurde sogar ein EU-Verbot dahingehend verabschiedet.

Da in *Jobcenter* keine konkreten Missstände angeprangert werden, sondern ein in seiner Komplexität schwer zu erfassendes Problem beleuchtet wird, erübrigt sich hier die Frage nach einer konkreten Verhaltensänderung der Zuseher. Das große Medienecho und die höchst emotionalen Zuschauerreaktionen spiegeln aber den Bedarf nach einer (filmischen) Thematisierung von Arbeitslosigkeit wieder.

---

<sup>434</sup> vgl. Binter (2009<sup>a</sup>), S. 117: Binter weist darauf hin, dass der Nilbarschkonsum nach der Ausstrahlung von *Darwin's Nightmare* in den entsprechenden Ländern kurzfristig einbrach.

## 7. Bibliographie

### 7.1 Literatur

**Abfalter**, Dagmar. *Vergleich österreichischer Dokumentarfilme mit Globalisierungskritik*. Wien: Dipl. Arb., 2010.

**Aguiton**, Christophe. *Was bewegt die Kritiker der Globalisierung? Von Attac zu Via Campesina*. Köln: Neuer ISP Verlag, 2002.

**Albrow**, Martin. *Abschied vom Nationalstaat: Staat und Gesellschaft im Globalen Zeitalter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

**Andig**, Volker. „Kann denn Leben komisch sein?“ *Strategie der Blicke: Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage*. Hg. Dieter Ertel und Peter Zimmermann. Konstanz: Ölschläger in UVK Univ.-Ver. Konstanz, S, 1996. S. 111-120.

**Bäumer**, Rolf. „Parodien dokumentarischer Authentizitätskonventionen.“ *Strategie der Blicke: Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage*. Hg. Dieter Ertel und Peter Zimmermann. Konstanz: UVK, 1996. S. 83-103.

**Beck**, Ulrich. *Was ist Globalisierung?* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

**BEIGEWUM und Attac** (Hg.). *Mythen der Krise: Einsprüche gegen falsche Lehren aus dem großen Crash*. Hamburg: VSA, 2010.

**Beyerle**, Mo. „Das Direct und das Radical Cinema.“ *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre*. Hg. Mo Beyerle und Christine N. Brinckmann. Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag, 1991. S. 29-53.

**Binter**, Julia T.S. *Globalization at Work: Eine formal-ästhetisch diskurskritische Analyse der Repräsentation von Globalisierung und Arbeit im rezenten sozialkritischen Dokumentarfilm aus Österreich*. Wien: Dipl.Arb., 2009.

**Binter**, Julia T.S. *We shoot the World. Österreichische Dokumentarfilmer und die Globalisierung*. Hg. Claus Tieber. Band 9 der Reihe Filmwissenschaft. Wien: LIT VERLAG, 2009<sup>a</sup>.

**Brand**, Ulrich. „Internationale Politik.“ *Globalgeschichte 1800-2010*. Hg. Reinhard Sieder und Ernst Langthaler. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2010. S. 213-259.

**Bude**, Heinz. *Die Ausgeschlossenen. Das Ende vom Traum einer gerechten Gesellschaft*. München: Carl Hanser Verlag, 2008.

**Busch**, Annett. „Hello Place, hello complexity: Arbeit, Nahrungsmittel, Kapitalismus im neueren Dokumentarfilm aus Österreich.“ *kolik.film / Sonderheft 7* (März 2007). S. 43-48.

**Cizek**, Katerina. „Die Handicam-Revolution.“ *Dokumentarfilm im Umbruch: Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Hg. Peter Zimmermann und Kay Hoffmann. Band 19 der Reihe CLOSE UP Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH: 2006. S. 213-233.

**Engler**, Wolfgang. *Bürger ohne Arbeit: Für eine radikale Neugestaltung der Gesellschaft*. Berlin: Aufbau-Verlag, 2005.

**Ertel** Dieter und Zimmermann, Peter (Hg.). *Strategie der Blicke: Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage*. Konstanz: UVK, 1996.

**Felber**, Christian. *50 Vorschläge für eine gerechtere Welt: Gegen Konzernmacht und Kapitalismus*. Wien: Deuticke, 2006.

**Goldsmith**, Edward. „Entwicklung als Kolonialismus.“ *Schwarzbuch Globalisierung: Eine fatale Entwicklung mit vielen Verlierern und wenigen Gewinnern*. Hg. Jerry Mander und Edward Goldsmith. München: Riemann, 2002. S. 33-57.

**Grierson**, John. „Die Idee des Dokumentarfilms: 1942.“ *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hg. Eva Hohenberger. Berlin: Vorwerk 8, 1998. S. 103-114.

**Grierson**, John. „Grundsätze des Dokumentarfilms.“ *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hg. Eva Hohenberger. Berlin: Vorwerk 8, 1998<sup>a</sup>. S. 90-102.

**Gruber**, Sabine. „Arbeitsverhältnisse als Gesellschaftsverhältnisse: Grundannahmen zu Arbeit und Wohlstandsverteilung.“ *Arbeiten wie noch nie!?: Unterwegs zur kollektiven Handlungsfähigkeit*. Hg. Sabine Gruber, Frigga Haugg und Stephan Krull. Hamburg: Argument, 2010. S. 15-35.

**Grünefeld**, Verena. *Dokumentarfilm popular: Michael Moore und seine Darstellung der amerikanischen Gesellschaft*. Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag, 2009.

**Gunning**, Tom. „Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der ‚Ansicht‘.“ *Anfänge des dokumentarischen Films*. Hg. Frank Kessler u.a.. KINTop 4. Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1995. S. 111-121.

**Hardach**, Gerd. „Internationale Arbeitsteilung.“ *Globalgeschichte 1800-2010*. Hg. Reinhard Sieder und Ernst Langthaler. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2010. S. 191-211.

**Harvey**, David. *Kleine Geschichte des Neoliberalismus*. Zürich: Rotpunktverlag, 2007.

**Haslinger**, Johannes. *Globalisierungskritik durch ATTAC – eine politisch-geographische Analyse*. Wien: Dipl.Arb., 2003.

**Hattendorf**, Manfred. *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Programmatik einer Gattung*. Hg. Dieter Ertel u.a. Band 4 der Reihe CLOSE UP Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms. Konstanz: Ötschläger, 1999. Filmheft. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2006.

**Heller**, Heinz B.. „Dokumentarfilm.“ Stichwort in *Reclams Sachlexikon des Films*. HG. Thomas Koebner. Stuttgart: Reclam, 2002. S. 124-128.

**Hickethier**, Knut. *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2007.

**Hoffmann**, Hilde. „Über Europa: Aktuelle Dokumentarfilme aus Österreich.“ *kolik.film / Sonderheft 11* (März 2009). S. 52-59.

**Hohenberger**, Eva (Hg.). *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, 1998.

**Janošević**, Danijela. *Die visuellen Mittel zur Äußerung des Protests in filmischen Dokumentarformen am Beispiel der Videoreihe „Die Kunst der Stunde ist Widerstand“*. Wien: Dipl.Ar., 2005.

**Juch**, Monika und **Rosenberger**, Sigrid. *Globalisierung und Zivilgesellschaft. Aspekte der neuen Weltordnung*. Hg. Zukunfts- und Kulturwerkstätte. Wien: Zukunfts- und Kulturwerkstätte, 2004.

**Kessler**, Frank u.a. (Hg.). *Anfänge des dokumentarischen Films*. KINtop 4. Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1995.

**Kiener**, Wilma. *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*. Hg. Dieter Ertel u.a. Band 12 der Reihe CLOSE UP Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms. Konstanz: UVK Medien, 1999.

**Kluge**, Alexander. *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin: Zur realistischen Methode*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.

**Koebner**, Thomas. *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, 2002.

**Kreimeier**, Klaus. „Dokumentarfilm, 1892-1992: Ein doppeltes Dilemma.“ *Geschichte des deutschen Films*. Hg. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes und Hans Helmut Prinzler. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1993. S. 391-416.

**Kuchenbuch**, Thomas. *Filmanalyse: Theorien.Methoden.Kritik*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2005.

**Leggewie**, Claus. *Die Globalisierung und ihre Gegner*. München: C.H. Beck, 2003.

**L'Etang**, Jacqui. „Grierson and the public relations industry in Britain.“ *From Grierson to the Docu-Soap: Breaking the Boundaries*. Hg. John Izod and Richard Kilborn. Mitw. Matthew Hibberd. Luton: University of Luton Press, 2000. S. 83-94.

**Liebert**, Nicola. „Eine milde Form des Sozialismus.“ *Die Globalisierungsmacher: Konzerne, Netzwerke, Abgehängte*. EDITION LE MONDE diplomatique / No. 2 (2007). S. 36-41.

**Listov**, Viktor. „Vertov – Einst und für immer.“ *Apparatur und Rhapsodie: Zu den Filmen des Dziga Vertov*. Hg. Natascha Drubek-Meyer und Jurij Murašov. Frankfurt am Main u.a.: Lang, 2000. S. 17-41.

**Mander**, Jerry (Hg.). *Schwarzbuch Globalisierung: Eine fatale Entwicklung mit vielen Verlierern und wenigen Gewinnern*. Hg. Edward Goldsmith. München: Riemann, 2002.

- Misik**, Robert. *Genial dagegen: Kritisches Denken von Marx bis Michael Moore*. Berlin: Aufbau-Verlag, 2005.
- Monaco**, James (Hg.). *Film verstehen: Kunst. Technik. Sprache. Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002.
- Negt**, Oskar und Kluge, Alexander. *Der unterschätzte Mensch*. Band I Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 2001.
- Nichols**, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Nissel**, Heinz. „Auswirkungen von Globalisierung und New Economic Policy im urbanen System Indiens. *Mitteilungen der österreichischen geographischen Gesellschaft*. / Band 143. (2001). S. 63-90.
- Odin**, Roger. „Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre.“ *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hg. Eva Hohenberger. Berlin: Vorwerk 8, 1998. S. 259-275
- Öhner**, Vrääth. „Kolonialismus aus Sicht des linken Ufers: *Négritude*, nationale Kultur und humanistische Vision in *Auch Statuen sterben* von Alain Resnais und Chris Marker.“ *Blackness, transnational*. Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften / 17. Jg. Heft 4 (2006). S. 119-130.
- Osterhammel** Jürgen und Petersson, Niels P. *Geschichte der Globalisierung: Dimensionen, Prozesse, Epochen*. München: C.H. Beck, 2003.
- Pekler**, Michael. „„Jobcenter“: Im Schatten der Bedürfnispyramide.“ *Falter*. / Nr. 38 (22.9.2010). S. 39.
- Pernkopf**, Alexandra. *Dokumentarfilm und Politik in Österreich*. Wien: Dipl.Arb., 2003.
- Pretting**, Gerhard und Boote, Werner. *Plastic Planet: Die dunkle Seite der Kunststoffe*. Freiburg: orange-press, 2010.
- Regler**, Lieselotte. *Österreichischer Kultur- und Dokumentarfilm im Spiegel der Zeit nach 1945*. Wien: Dipl.Arb., 2005.
- Roth**, Wilhelm. *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München/Luzern: C. J. Bucher, 1982.
- Schadt**, Thomas. *Das Gefühl des Augenblicks: Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*. Bergisch Gladbach: BASTEI LÜBBE TASCHENBUCH, 2002.
- Sennett**, Richard. *Die KULTUR des neuen KAPITALISMUS*. Berlin: Berlin Verlag, 2005.
- Sieder**, Reinhard und Langthaler, Ernst (Hg.). *Globalgeschichte 1800-2010*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2010.
- Solanas**, Fernando E. und **Getino**, Octavio. „Für ein drittes Kino.“ *Kino und Kampf in Lateinamerika*. Hg. Peter B. Schumann. München/Wien: Carl Hanser, 1976. S. 9-19.

- Spaich**, Herbert. „Wie der Dokumentarfilm ins Kino kommt: Eine Spurensuche.“ *Dokumentarfilm im Umbruch: Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Hg. Peter Zimmermann und Kay Hoffmann. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2006. S. 181-193.
- Stanjek**, Klaus. „Dokumentarkino: Eine kleine Geschichte der Zuschauervorlieben.“ *Dokumentarfilm im Umbruch: Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Hg. Peter Zimmermann und Kay Hoffmann. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2006. S. 165-180.
- Stejskal**, Michael. „Einsatz und Verleih von Dokumentarfilmen.“ *Dokumentarfilmschaffen in Österreich*. Hg. Josef Aichholzer, Christa Blümlinger u.a. Wien: filmladen, 1986. S. 29-44.
- Stiglitz**, Joseph. *Die Schatten der Globalisierung*. München: Wilhelm Goldmann, 2004.
- Stiglitz**, Joseph. *Im freien Fall: Vom Versagen der Märkte zur Neuordnung der Weltwirtschaft*. München: Siedler, 2010.
- Summereder**, Angela. „Director`s Statement.“ *Jobcenter*. Präsentationsmappe. Hg. sixpackfilm. Wien: 2010.
- Teichmann**, Julia. „Plastic Planet.“ *film-dienst* / Nr. 4, 63. Jahrgang. (Februar 2010). S. 26.
- Tode**, Thomas. „Filmische Gegeninformation: Einige Schlaglichter aus der Filmgeschichte.“ *Bildräume und Raumbilder: Repräsentationskritik in Film und Aktivismus*. Hg. Gerald Raunig. Wien: Turia + Kant, 2004. S. 147-157.
- Vertov**, Dziga. „Das Prinzip des ‚Kinoglaz‘.“ *Dziga Vertov: Schriften zum Film*. Hg. Wolfgang Beilenhoff. München: Carl Hanser Verlag, 1973. S. 28-29.
- Vertov**, Dziga. „‚Kinoglaz‘.“ *Dziga Vertov: Schriften zum Film*. Hg. Wolfgang Beilenhoff. München: Carl Hanser Verlag, 1973<sup>a</sup>. S. 34-40.
- Vertov**, Dziga. „Vorläufige Instruktion an die Zirkel des ‚Kinoglaz‘.“ *Dziga Vertov: Schriften zum Film*. Hg. Wolfgang Beilenhoff. München: Carl Hanser Verlag, 1973<sup>b</sup>. S. 41-53.
- Wolf**, Winfried. *Sieben Krisen – ein Crash*. Wien: Promedia Druck- und Verlagsges.m.b.H., 2009.
- Ziegler**, Jean. *Die neuen Herrscher der Welt und ihre globalen Widersacher*. München: Wilhelm Goldmann, 2005.
- Zimmermann**, Peter. „Spöttischer Blick contra Leidensmiene: Die Schwierigkeiten des Dokumentarfilms mit Witz und Satire.“ *Strategie der Blicke: Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage*. Hg. Dieter Ertel und Peter Zimmermann. Konstanz: UVK, 1996. S. 51-63.

## 7.2 Internetquellen

*Abendland*: Website zum Film.

<http://www.abendland-film.at/>. Stand: 1.11.2011.

AMS: Datenbank Arbeitsmarktdaten.

<http://iambweb.ams.or.at/ambweb/AmbwebServlet?trn=start>. Stand: 30.10.2011.

*AMS Liechtenstein: Unterstützende Programme*

<http://www.amsfl.li/stellensuchende/untersttztzende-programme/index.html?a=13&level=1>.

Stand: 30.10.2011.

*Arbeiterkammer Wien: Öffentliche Dienstleistungen unter Privatisierungsdruck.*

<http://wien.arbeiterkammer.at/online/page.php?P=68&REFP=886&AD=0&IP=11623>. Stand: 30.10.2011.

*austrianfilm.at: Jobcenter.*

<http://www.austrianfilm.at/jobcenter/>. Stand: 26.9.2011.

Baufeld, Maria: *Österreichs Michael Moore kämpft gegen Plastik.*

<http://www.welt.de/kultur/article6557191/Oesterreichs-Michael-Moore-kaempft-gegen-Plastik.html>. Stand: 6.7.2011.

Bibel online: Matthäus – Kapitel 6.

[http://www.bibel-online.net/text/luther\\_1912/matthaeus/6/#11](http://www.bibel-online.net/text/luther_1912/matthaeus/6/#11). Stand: 17.9.2011.

*Celluloid*: Interview mit Nikolaus Geyrhalter. Erschienen in *Celluloid* März/April 2006.

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/Celluloid%20Spezial%20Diagonale.pdf>. Stand: 16.9.2011.

Dargis, Manohla: *At the New York Film Festival, a Global Glimpse of the State of the Cinema.* Erschienen in den *New York Times* am 6.10.2006.

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/The%20New%20York%20Film%20Festival%20-%20Manohla%20Dargis%20-%20Movies%20-%20New%20York%20Times.pdf>. Stand: 16.9.2011.

*Der Standard*: Interview mit Nikolaus Geyrhalter. Erschienen im *Diagonale Standard* März 2006.

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Standard%20Diagonale.pdf>. Stand: 16.9.2011.

*derstandard.at*: Bisphenol A in Babyflaschen ab sofort verboten.

<http://derstandard.at/1304553430107/Chemikalie-Bisphenol-A-Bisphenol-A-in-Babyflaschen-ab-sofort-verboden>. Stand: 1.6.2011.

Deutsche Film- und Medienbewertung: Prädikat „besonders wertvoll“ für *Plastic Planet*

[http://www.fbw-filmbewertung.com/uploads/fbwdb\\_film/infopdf/534e5a807235650a6935075de70bfbf8d075a44a.pdf](http://www.fbw-filmbewertung.com/uploads/fbwdb_film/infopdf/534e5a807235650a6935075de70bfbf8d075a44a.pdf). Stand: 6.7.2011.

*Diagonale # 17* Materialien: Brandstetter, Thomas: *Maschinenräume* und Interview mit Nikolaus Geyrhalter.

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Diagonale%20Materialien.pdf>. Stand: 16.9.2011.

DIAGONALE-SCHNITTPREIS 2010: Jurybegründung.

[http://www.editors.at/cutter/def\\_schnittpreise.htm](http://www.editors.at/cutter/def_schnittpreise.htm). Stand: 30.10.2011

*Die Presse*: Dokumentarfilm: Plastik im Blut, im Müll, in der Nahrung.

[http://diepresse.com/home/kultur/film/510988/Dokumentarfilm\\_Plastik-im-Blut-im-Muell-in-der-Nahrung](http://diepresse.com/home/kultur/film/510988/Dokumentarfilm_Plastik-im-Blut-im-Muell-in-der-Nahrung). Stand: 6.7.2011.

*Die Presse*: Ein Film-Ereignis, das noch lange beschäftigt.

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/website.jart?rel=de&content-id=1130864824950>. Stand: 16.9.2011.

*Die Presse*: Interview mit Nikolaus Geyrhalter und Wolfgang Widerhofer.

<http://www.ourdailybread.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Die%20Presse%2022.4.pdf>. Stand: 16.9.2011.

Europäische Audiovisuellen Informationsstelle: Lumiere Datenbank.

<http://lumiere.obs.coe.int/web/search/index.php>. Stand: 28.10.2011.

Evers, Julia. Die Gesichter der Arbeitslosigkeit - Interview mit Angela Summereder.

Erschienen in den *Oberösterreichische Nachrichten* am 26.9.2011.

[http://www.schulkino.at/schulkinocontent/40967/Presseheft\\_Jobcenter.pdf](http://www.schulkino.at/schulkinocontent/40967/Presseheft_Jobcenter.pdf). Stand: 26.9.2011.

*facebook.com*: *Plastic Planet* Videos.

<http://www.facebook.com/video/video.php?v=10150193668364076>. Stand: 6.7.2011.

*film-zeit.de*.

<http://www.film-zeit.de/Home/>. Stand: 30.10.2011.

*Furche*: Interview mit Nikolaus Geyrhalter. Erschienen in der *Furche* am 16.3.2006.

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Furche%20Diagonale.pdf>. Stand: 16.9.2011.

Greuling, Matthias: *Jobcenter*.

<http://film.cineplexx.at/content/filme/kritikderwoche.aspx?kritikid=365>. Stand: 26.9.2011.

Grimme Institut: Jury-Begründung 44. Adolf-Grimme-Preis 2008

<http://www.grimme-institut.de/html/index.php?id=725>. Stand: 18.9.2011.

Grissemann, Stefan: *Automatensalat*. Erschienen in *profil* Nr. 17 am 24.6.2006.

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Profil%204.4..pdf>. Stand: 16.9.2011.

Hacke, Axel: *Und was mache ich jetzt?* Erschienen im *Berliner Tagesspiegel* am 28.8.2005.

<http://www.tagesspiegel.de/politik/und-was-mache-ich-jetzt/637056.html>. Stand: 2.1.2011.

Hadler, Simon: *Hochkonjunktur für Jobtrainer*.

[http://orf.at/100419-50318/50346txt\\_story.html](http://orf.at/100419-50318/50346txt_story.html). Stand: 21.4.2010.

Huber, Christoph: *Monumentale Maschinen, magere Debatte*. Erschienen in *Die Presse* am 27.3.2006.

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Presse.pdf>.

Stand: 16.9.2011.

*Kein Heim für Plastik*.

<http://www.keinheimfuerplastik.at/>. Stand: 6.7.2011.

*Kino `00: History*.

<http://www.kino00.com/english/history/>. Stand: 21.10.2011.

*kinofenster.de*, Februar 2010: *Plastic Planet*

<http://www.kinofenster.de/download/monatsausgabe-02-2010.pdf>. Stand: 6.7.2011.

Knörer, Ekkehard: *Hier, da, dort und weg*.

<http://www.filmzentrale.com/essays/globalisierungek.htm>. Stand: 18.3.2011.

Kriest, Ulrich: *Unser Täglich Brot*.

<http://www.filmzentrale.com/rezis/unsertaeglichbrotuk.htm>. Stand: 16.9.2011.

*kulturwoche.at*: Interview mit Angela Summereder.

[http://www.kulturwoche.at/index.php?option=com\\_content&task=view&id=2299&Itemid=57](http://www.kulturwoche.at/index.php?option=com_content&task=view&id=2299&Itemid=57)  
. Stand: 26.9.2011.

Landsgsell, Gunnar: *Jobcenter*.

<http://www.sixpackfilm.com/archive/veranstaltung/kinostarts/10-09-jobcenter/jobcenter.html>.  
Stand: 26.9.2011.

*Leben ohne Plastik: Wie alles begann*.

[http://leben-ohne-plastik.blogspot.com/2010/10/wie-alles-begann\\_17.html](http://leben-ohne-plastik.blogspot.com/2010/10/wie-alles-begann_17.html). Stand: 6.7.2011.

Lebensministerium: Bio-Boom in Österreich.

<http://lebensmittel.lebensministerium.at/article/articleview/84049/1/1471>. Stand: 17.9.2011.

Lebensministerium: Österreicher geben nur mehr 11 Prozent des Einkommens für Nahrungsmittel aus.

<http://www.lebensministerium.at/article/articleview/59230/1/17624/>. Stand: 17.9.2011.

Lemke, Grit. *We feed the World – Essen global. Erwin Wagenhofer Österreich 2005*.

<http://www.bpb.de/files/UL7PPX.pdf>. Letzter Zugriff: 30.7.2011.

*Let`s Make Money*: Website zum Film.

<http://www.letsmakemoney.at/>. Stand: 2.7.2011.

McKechneay, Maya: *Eine Welt. Ein Himmel*.

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Falter.pdf>.  
Stand: 16.9.2011.

Migsch, Clara: *Erfülltes Arbeiten trotz Arbeitslosigkeit*.  
<http://wien.orf.at/magazin/trends/stories/451362>. Stand: 29.7.2010.

Muhlke, Christine: *Watch What You Eat, if You Dare*. Erschienen in den *New York Times* am 22.11.2006.  
[http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/NYT\\_Dinimg%20In\\_ODB.pdf](http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/NYT_Dinimg%20In_ODB.pdf). Stand: 16.9.2011.

*nahaufnahmen.ch*: Unser täglich Gift: „Plastic Planet“ von Werner Boote.  
<http://www.nahaufnahmen.ch/2010/12/13/plastic-planet/>. Stand: 6.7.2011.

ÖFI (Österreichisches Filminstitut): Statistik 2010.  
<http://www.filminstitut.at/de/oe-kinofilme-2010/>. Stand: 28.10.2011.

Öhner, Vrääh: *Ohne Worte. Unser Täglich Brot* von Nikolaus Geyrhalter. Erschienen in *kolik film*.  
<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/kolik.pdf>.  
 Stand: 16.9.2011.

Ökoregion Kaindorf: *Plastiksackerl-freie Ökoregion Kaindorf*.  
<http://www.oekoregion-kaindorf.at/index.php/aktuelles/plastiksackerl-frei>. Stand: 28.10.2011.

Philipp, Claus: „...und vergib uns unsere Schuld...“.  
<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Standard%20.pdf>. Erschienen im *Standard* am 21.4.2006. Stand: 16.9.2011.

*Plastic Planet*: deutsche Website zum Film.  
<http://plastic-planet.de/>. Stand: 28.10.2011.

*Plastic Planet*: österreichische Website zum Film.  
<http://www.plastic-planet.at/>. Stand: 6.7.2011.

*Plastic Planet*: Presseheft.  
[http://www.plastic-planet.at/derfilm/downloads/Presseheft\\_Plastic\\_Planet.pdf](http://www.plastic-planet.at/derfilm/downloads/Presseheft_Plastic_Planet.pdf). Stand: 6.7.2011.

*Plastikfrei*.  
<http://www.plastikfrei.at/>. Stand: 6.7.2011.

Postma, Annemarie: *Zu grauenvoll für Worte*. Erschienen im *Haagsche Courant* am 8.12.2005.  
<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/website.jart?rel=de&content-id=1130864824950>. Stand: 16.9.2011.

*programm kino.de*: Kritiken zu *Plastic Planet* von Thomas Volkmann Thomas Engel  
<http://www.programmkino.de/cms/links.php?link=1199>. Stand: 6.7.2011.

Ray: Interview mit Nikolaus Geyrhalter.  
<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/ray.pdf>.  
 Stand: 16.9.2011.

Reicher, Isabella: *Üben für die Arbeitswelt*.

<http://derstandard.at/1285199111976/Ueben-fuer-die-Arbeitswelt>. Stand: 26.9.2011.

Schiefer, Karin *Unser Täglich Brot* von Nikolaus Geyrhalter.

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Austrian%20Film%20News.pdf>. Stand: 16.9.2011.

Schilling, Mark: "Our Daily Bread" sets house record.

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/ODB%20sets%20house%20record.pdf>. Stand: 16.9.2011.

*schulkino.at: Jobcenter.*

<http://www.schulkino.at/jobcenter.aspx>. Stand: 26.9.2011.

*Seeing is Believing: The Rodney King trials.*

<http://www.seeingisbelieving.ca/handicam/king/>. Stand: 21.10.2011.

*sixpackfilm.com: Jobcenter.*

<http://www.sixpackfilm.com/archive/veranstaltung/kinostarts/10-09-jobcenter/jobcenter.html>. Stand: 26.9.2011.

*sixpackfilm.com: Pressemappe zu Jobcenter.*

[http://www.schulkino.at/schulkinocontent/40967/Presseheft\\_Jobcenter.pdf](http://www.schulkino.at/schulkinocontent/40967/Presseheft_Jobcenter.pdf). Stand: 26.9.2011.

*Skip: Jobcenter*

<http://www.skip.at/film/14101/>. Stand: 26.9.2011.

*Skip: Unser Täglich Brot.*

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/skip1.pdf>. Stand: 16.9.2011.

SONY: The Passport-Sized Camcorder.

<http://www.sony.net/SonyInfo/CorporateInfo/History/SonyHistory/2-03.html>. Stand: 21.10.2011.

Stanzl, Eva: „Vieles ist ohne Plastik nicht möglich.“ Interview mit Werner Boote.

[http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/archiv/69983\\_Vieles-ist-ohne-Plastik-nicht-moeglich.html](http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/archiv/69983_Vieles-ist-ohne-Plastik-nicht-moeglich.html). Stand: 7.7.2011.

Summereder, Angela: Director`s Statement zu *Jobcenter*.

[http://www.schulkino.at/schulkinocontent/40967/Presseheft\\_Jobcenter.pdf](http://www.schulkino.at/schulkinocontent/40967/Presseheft_Jobcenter.pdf). Stand: 26.9.2011.

Summereder, Angela: „Einen Film anschauen, das soll sein, wie einen Menschen kennenlernen.“

[http://filmarchiv.at/shop/produkt\\_show.php?s\\_prod\\_id=478&language=de&s\\_meta\\_id=0](http://filmarchiv.at/shop/produkt_show.php?s_prod_id=478&language=de&s_meta_id=0). Stand: 1.10.2010.

Szely, Silvia: Berichte aus der Selbstverwirklichungsfabrik: Angela Summereders JOBCENTER. Erschienen in *Kolik Film* Nr. 13, Wien 2010

[http://www.schulkino.at/schulkinocontent/40967/Presseheft\\_Jobcenter.pdf](http://www.schulkino.at/schulkinocontent/40967/Presseheft_Jobcenter.pdf). Stand: 26.9.2011.

Töfflerl, Sabine (Popp, Wolfgang Audio-Beitrag): *Location: Jobcenter: Ängste und Sorgen von Arbeitslosen*.

<http://oe1.orf.at/artikel/257842>. Stand: 26.9.2010.

*Unser Täglich Brot*: Website zum Film.

<http://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=unser+t%C3%A4glich+brot&ie=UTF-8&oe=UTF-8>. Stand: 28.10.2011.

*Unser Täglich Brot*: Film Synopsis

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/website.jart?rel=de&content-id=1130864824947>. Stand: 16.9.2011.

*Unser Täglich Brot*: Interview mit Nikolaus Geyrhalter.

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/UNSER%20T%C3%84GLICH%20BROT%20Interview%20Nikolaus%20Geyrhalter.pdf>. Stand: 16.9.2011.

*Unser Täglich Brot*: Interview mit Wolfgang Widerhofer.

<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/UNSER%20T%C3%84GLICH%20BROT%20Interview%20Wolfgang%20Widerhofer.pdf>. Stand: 16.9.2011.

*Water Makes Money*

<http://www.watermakesmoney.com/>. Stand: 2.7.2011.

Weise, Sigrid: „*Fördern und Fordern*“.

[http://www.zeit.de/2003/44/Hartz\\_Kasten](http://www.zeit.de/2003/44/Hartz_Kasten). Stand: 26.9.2011.

Wydra, Thilo auf *br-online.de*:

<http://www.film-zeit.de/Film/18007/UNSER-T%C3%84GLICH-BROT/Kritik/>. Stand: 18.9.2011.

*#unibrennt – Bildungsprotest 2.0*: Der Film.

<http://www.unibrennt-derfilm.at/derfilm/>. Stand: 21.10.2011.

## 8. Filmografie

*Bananas*. Regie und Drehbuch: Fredrik Gertten. Schweden: WG Film, 2009, 87`.

*Black Gold*. Regie und Drehbuch: Nick und Marc Francis. Großbritannien: Speak-It Films, 2006, 78`.

*Darwin`s Nightmare*. Regie und Drehbuch: Hubert Sauper. Frankreich/Österreich/Belgien: Mille et une productions, Coop99, 2004, 107`.

*Eine unbequeme Wahrheit*. Regie und Drehbuch: Al Gore. USA: Paramount Classics, 2006. Fassung: DVD Amaray, 2007, 93`.

*Encirclement: Neoliberalism Ensnares Democracy*. Regie und Drehbuch: Richard Brouillette. Kanada: Le films du passeur, 2008, 160`.

*Jobcenter*. Regie und Drehbuch: Angela Summereder. Österreich: Produktionsleitung Peter Janecek, 2009, 80`.

*Let`s Make Money*. Regie und Drehbuch: Erwin Wagenhofer. Österreich: Allegrofilm, 2008, 107`.

*Plastic Planet*. Regie und Drehbuch: Werner Boote. Österreich/Deutschland: Neue Sentimental Film / Brandstorm Entertainment, 2009. Fassung: DVD EuroVideo, 2010, 95`.

*Roger & Me*. Regie und Drehbuch: Michael Moore. USA: Dog Eat Dog Films, 1989. Fassung: DVD, Süddeutsche Zeitung Cinemathek, 2008, 87`.

*Septemberweizen*. Regie und Drehbuch: Peter Krieg. Deutschland: Teldok-Film/ZDF-Das kleine Fernsehspiel, 1980. Fassung: DVD filmladen, 2010, 92`.

*Unser Täglich Brot*. Regie und Drehbuch: Nikolaus Geyrhalter. Österreich: Nikolaus Geyrhalter Film, 2005. Fassung: DVD DOCUSHOP.AT, 92`.

*We Feed The World: Essen Global*. Regie und Drehbuch: Erwin Wagenhofer. Österreich: Allegrofilm, 2005. Fassung: DVD Universum Film, 2006, 96`.

## 9. Anhang

### 9.1 Sequenzprotokoll zu *Unser täglich Brot*<sup>435</sup>

Sequenzprotokoll <i>Unser Täglich Brot</i>					
Nummer	Beginn	Dauer	Handlungsort	Akteure	Geschehen
1 Credit- Sequenz	00:00	05:10	Schlachthof, Gewächshaus, Tomatenplan- tage, Melkbetrieb, Vieh- transporter	Schlachthof- mitarbeiter, Bewasser- ungsanlage, Transport- fahrzeug, Kühe, Schweine	Schlachthofmitarbeiter reinigt Boden – Credits (Titel: „Unser Täglich Brot“) - Bewässerungsanlage und Transportfahrzeug fahren durchs Bild; Kühe stehen in Melkanlage; Schweine in fahrendem Viehtransporter.
2 Geflügel- produktion	05:10	07:28	Hühnerfarm	Arbeiter, Hühner	Hühner in Legebatterien, Arbeiter kontrolliert Boxen; Arbeiterin holt Küken heraus; Arbeiterinnen sortieren Küken vom Förderband aus; Arbeiter füttert Junghühner im Laufstall; Aufenthaltsraum: Arbeiterin isst.
3 Gemüse- produktion	12:38	07:22	Felder, Gewächshaus, Hof	Arbeiter, Ernte- maschine	Erntemaschine fährt ins Bild, Kartoffeln werden von Förderband in Container transportiert, Erntemaschine fährt durchs Bild; Arbeiter ziehen Schutzanzüge an, Arbeiter bespruhet Pflanzen, Kamerafahrt vom Sprühwagen aus; Arbeiter erntet Paprika, Arbeiterin erntet Tomaten; Arbeiterin macht Rauchpause; beleuchtete Gewächshäuser bei Nacht (Vogelperspektive).
4 Rinder- produktion	20:00	06:17	Rinderzucht- betrieb	Rinder, Arbeiter, Tierarzt	Stier besteigt Kuh (Vogelperspektive), Sperma wird abgezapft, Tierarzt untersucht Sperma in kleinem Labor; Kamerafahrt durch Ställe, Maschine bläst Stroh in Boxen (Aufsicht); Kalbgeburt per Kaiserschnitt.
5 Feldarbeit	26:17	03:09	Felder, Plantage	Traktor mit Spritzvor- richtung, Arbeiter	Feld: Spritzarme des Traktors werden ausgefahren, Arbeiter sitzt im Fuhrerhuschen; anderer Arbeiter in Fuhrerhuschen fährt durch Plantage, Traktor mit Spritzmaschine fährt durchs Bild.
6 Apfel- produktion	29:26	02:31	Apfel- Gewächshaus	Arbeiter	Arbeiter ernten Äpfel, Äpfel in Waschanlage (Aufsicht), Äpfel werden von Arbeitern sortiert.
7 Geflügel- produktion	31:57	02:03	Hühnerfarm	Arbeiter, Hühner	Kamerafahrt durch Legebatterien: Arbeiter kontrollieren Boxen und sortieren tote Hühner aus; Arbeiterinnen sortieren Eier (Vogelperspektive).
8 Spargel-	34:00	04:39	Bus, Spargelfeld	Arbeiter	Arbeiter werden im Bus zum Spargelfeld gebracht, Arbeiter ernten Spargel

<sup>435</sup> Aus arbeitsokonomischen Gründen wurden hier Angaben zu Einstellungslangen, -größen und Kameraperspektiven teilweise aus der Diplomarbeit *Österreichische Dokumentarfilmer und die Globalisierung* von Dagmar Abfalder, 2009, S. 95 ff übernommen.

ernte					
9 Schweine- schlach- tung	38:39	08:07	Schlachthof	Arbeiter, Schweine	Schweine werden aus Transporter in Schlachtmaschine getrieben und kippen links heraus, Förderband mit Schweinekadavern; von der Decke hängende Schweinkadaver werden gewaschen und zerteilt; Arbeiterinnen sortieren Innereien; Kantine: Arbeiterin isst und lächelt verlegen.
10 Sonnen- blumenfeld	46:46	03:28	Sonnen- blumenfeld	Propeller- flugzeug, Mäh- maschine, Dresch- maschine	Totale: Propellerflugzeug fliegt von rechts und links ins Bild, über Kamera hinweg und hüllt diese in Nebel aus Pflanzenschutzmittel; Kamerafahrt von Mähmaschine: Zacken fahren durchs Feld (Aufsicht); geerntetes Getreide wird von Maschine in Container geblasen, Rad von Dreschmaschine (Aufsicht).
11 Salaternte	50:14	01:39	Salatfeld	Arbeiter	Unter fahrbarem Plastikzelt: Arbeiter verpacken Salat; Abenddämmerung: Salaternte.
12 Melk- betrieb	51:53	01:56	Kuhstall	Arbeiterin, Kühe	Förderband mit Futter (Aufsicht), Kühe auf Förderband in Melkanlage, Arbeiterin kontrolliert Melkmaschine, Melkanlage (Aufsicht).
13 Gurken- ernte	53:49	03:31	Gewächs- häuser, Arbeiter- unterkunft	Arbeiter	Meer aus Gewächshäusern (Vogelperspektive); Lastwagen fährt durch Meer aus Gewächshäusern; In Gewächshaus: Arbeiter erntet Zucchini; Arbeiterunterkunft: Arbeiter kochen Reis und unterhalten sich vor dem Fernseher.
14 Oliven- ernte	57:20	03:36	Olivenhain	Arbeiter, Traktor mit Greifarm	Arbeiter picknicken; Kamerafahrt von Traktor aus (Aufsicht): Greifarm und Arbeiter, der vor ihr hergeht; Arbeiter dirigiert Traktor zu richtiger Stelle, Greifarm schüttelt Olivenbaum, Arbeiter schiebt mit Bulldozer Oliven zusammen; Olivenhain (Vogelperspektive Totale), Hügellandschaft mit Olivenbäumen (Vogelperspektive, Panorama).
15 Salzabbau	1:00:56	06:15	Salzmine	Minen- arbeiter	Arbeiter fahren in Lift hinunter, Kamerafahrt von Auto aus durch dunklen Schacht; Totale: Salzmine; abgebautes Salz wird mit Bulldozer abtransportiert; Arbeiter jausnen; Salzbeförderung mit dem Lift.
16 Fisch- produktion	1:07:11	03:34	Meer, Fischfabrik	Fische, Fischer	Schwimmende Fische, Fische werden von Rohr eingesaugt (Vogelperspektive); Fischkutter, Schlauch, durch den Fische gesaugt werden; Fischfabrik: Arbeiter verarbeitet Fische vom Fließband (Vogelperspektive); Fische werden auf Fließband von Maschine ausgenommen; Arbeiter verarbeiten Fische.
17 Schweine- zucht	1:10:45	04:04	Schweine- zuchtbetrieb	Arbeiter, Schweine	Säue werden künstlich befruchtet; Kamerafahrt über Schweineboxen (Vogelperspektive): Säue mit Ferkeln; Arbeiterinnen kastrieren Ferkel; Totale: Jungschweine werden durch Gang getrieben; Aufenthaltsraum: Arbeiter essen; Stall: Arbeiter reinigt Boxen.
18	1:14:49	03:31	Gewächshaus	Arbeiter	Arbeiter ernten Paprika; Totale: riesiges,

Paprika- zucht					fast leeres Gewächshaus; Kamerafahrt: Arbeiter in Schutzanzug spritzt leere Pflanzenhalterungen; spritzende Arbeiter.
19 Geflügel- schlach- tung	1:18:20	04:44	Hühnerfarm, Schlachthof	Arbeiter, Hühner	Laufstall (Totale), Hühner werden von Maschine auf Förderband geschoben, Hühner werden in Transportboxen katapultiert, Hühner werden auf Förderband geschoben (Aufsicht), Arbeiter richten Hühner auf Haken, Arbeiterin schlachtet Hühner, geschlachtete Hühner werden verarbeitet.
20 Rinder- schlach- tung	1:23:04	06:11	Schlachthof	Arbeiter, Rinder	Rinder werden mit Bolzenschuss geschlachtet, von Maschine umgedreht und auf Haken gehängt und abtransportiert; Rindskadaver wird aufgeschlitzt und gehäutet; Arbeiter zerteilt Kadaver mit Säge und telefoniert mit Handy; Arbeiter reinigen Schürzen und den Schlachthof mit Hochdruckreiniger.
Abspann					

## 9.2 Sequenzprotokoll zu *Jobcenter*

Sequenzprotokoll <i>Jobcenter</i>					
Nummer	Beginn	Dauer	Handlungsort	Akteure	Geschehen
Pre-Credit-Sequenz	00:00	03:01	Jobcenter	Rothaarige Frau, Mann, Mathias, Martin, Sieglinde, Helmut, brünette Frau, Atafa	Personen werden für Interviews positioniert, erhalten Anweisungen (z.B. Mathias, wie er seine Haare richten soll), Filmklappe wird vor die Gesichter gehalten; Protagonisten erzählen in kurzen, knappen Sätzen, was Arbeitslosigkeit für sie bedeutet - O-Töne teilweise anderen Personen unterlegt.
1 Ein-gangs-sequenz	03:00	05:19	Kreisverkehr, Orsansichten Rieds, Jobcenter, Hof vor Jobcenter	Frau Witzmann (Job-trainerin), Kursteil-nehmer, junge Jobtrainern	Insert: ‚Zeit ist die einzige Ressource, die den Menschen am unteren Rand der Gesellschaft frei zur Verfügung steht‘ Richard Sennett – Credits – Autos im Kreisverkehr. Off: Radiomusik, Moderator: ‚Was bedeutet heute Erfolg, Reichtum, eine gesunde Familie?‘; Ortsansichten Rieds; von außen durch Fensterscheibe Sicht ins Jobcenter; Im Jobcenter: Frau Witzmann stellt sich neuen Teilnehmern vor; Hof: Junge Jobtrainerin fragt Frau Witzmann: ‚Was ist unsere Aufgabe im Jobcenter? Das war mir letzte Woche nicht ganz klar?‘, Witzmann: ‚Wenn ich merk, dass da ein Striezerl dabei ist, mach ich mehr Druck. Wenn ich aber weiß, der ist sowieso arbeitsbereit, kann der ganz individuell arbeiten [...]‘
2 1. Maslow-Segment und Porträt von Helmut	08:21	07:37	Jobcenter, Ried und Ried Umgebung (z.B. Bahn-übergang), Wald, Helmut's Wohnung	Motiva-tions-trainer, Kursteil-nehmer, Helmut	1. Maslow-Segment: Motivationstrainer zeichnet erste Stufe der Maslow-Pyramide auf Flipchart (Grundbedürfnisse: Essen, Trinken, Wohnen) und bezeichnet Arbeitslosigkeit als ‚einmalige Chance [...], sein Leben nach den eigenen Begabungen neu zu ordnen‘; Ortseindrücke Rieds, Schüler gehen zu Bahn-Wartehäuschen; Helmut geht im Wald spazieren, Off: Helmut erzählt über Gründe seiner Arbeitslosigkeit: Er ist als ehemaliger Betriebsrat freiwillig gegangen, weil er sich den herrschenden Arbeitsverhältnissen nicht anpassen wollte; Helmut bei Beratungsgespräch im AMS.
3 Porträt von Martin	15:58	06:28	Jobcenter, Bauernhof	Frau Witzmann, junge Trainerin, Martin u.a. Kursteil-nehmer	Vorstellungsrunde im Jobcenter; Martin erzählt im Einzelgespräch mit der jungen Trainerin, dass er eigentlich Elektriker gelernt hat, in diesem Beruf aber nicht arbeiten will und insgesamt orientierungslos ist; Martin verrichtet Arbeiten auf dem familieneigenen Bauernhof.
4 Kreis-spiel	22:26	05:19	Jobcenter	Junge Trainerin, Kursteil-nehmer	Die Kursteilnehmer sitzen im Kreis und die Trainerin erklärt das Spiel, bei dem sich die Teilnehmer jeweils fünf Minuten erzählen sollen, was sie bisher gemacht haben, was ihre Wünsche für die Zukunft sind, aus dem Off sind Einzelberatungsgespräche hörbar; Computerraum: Kamerafahrt vorbei an Bildschirmen mit Lebensläufen, die formal alle gleich ausschauen, Off: Gespräch darüber,

					dass der perfekte Lebenslauf für jeden individuell anders aussieht; „Stopp“-Ruf der Trainerin, wieder Spielsituation: Teilnehmer sollen sich jetzt gegenseitig erzählen, welche Werte ihnen ihre Eltern vermittelt haben.
5 Porträt von Mathias	27:45	09:06	Fußballplatz, Terrasse von Eiscafe, Massageraum, Mathias` Zimmer, Jobcenter	Kinder, Mathias, andere Kursteil- nehmerin	Kinder spielen Fußball (Totale); Terrasse von Eiscafe: Mathias und andere Kursteilnehmerin unterhalten sich über ihre Motivation, beim Jobcenter mitzumachen; Mathias erzählt mit Begeisterung von seiner Masseur-Ausbildung und dass es ihm gefällt, anderen Menschen zu helfen; Massageraum: Mathias massiert und erzählt dem Ausbilder, was er tut; Mathias` Zimmer: Mathias sitzt vor dem Computer und liest Bewerbungsschreiben vor; Jobcenter: Mathias und der Motivatiostrainer sitzen einander gegenüber in einer nachgestellten Bewerbungssituation, Mathias (Off) und der Trainer lesen aus Mathias` Bewerbungsschreiben vor (Tonspuren überlagern sich), im Bildhintergrund nimmt anderer Mann Justierungen an einer kleinen Digitalkamera vor, Digitalkamera-Aufnahme von Mathias (Groß) (wechseln weiteren Verlauf ab mit den „normalen“ Videoaufnahmen), Mathias ist sehr nervös, stottert herum.
6 Porträt von Sieglinde	38:51	07:12	Landschaft, Flugplatz, Jobcenter, Sieglindes Terrasse	Sieglinde, Motiva- tions- trainer, andere Kursteil- nehmer	Aufblende; Landschaftsaufnahmen, Aufnahmen von Flugplatzgelände, Off: Sieglinde erzählt, dass sie 18 Jahre lang jeden Tag „draußen“ war: „Ich bin mir manchmal vorgekommen, wie wenn ich mit dem Fliegerstüberl verheiratet wäre“; Jobcenter: Sieglinde sitzt vor weißer Wand; Flugplatzaufnahmen, Off: Sieglinde schwärmt von der Natur und dem familiären Klima; Einstellungen von Sieglinde vor weißer Wand wechseln ab mit Flugplatzaufnahmen; Off Sieglinde erzählt, dass das „Fliegerstüberl“ vergrößert und sie in Folge als Lokalleiterin entlassen wurde: „Und was neues anfangen interessiert mich nicht mehr mit 55, dass ich mir noch einmal eine Stammkundschaft aufbaue“, Sieglinde liest aus Bewerbungsschreiben vor, Sieglinde erzählt aus dem Off: an den Wochenenden würde es gehen, „aber wenn du an die Rechnungen denkst [...]. Verzweifelt bist du auf einmal“; Jobcenter: nachgestellte Bewerbungssituation: Trainer (in der Rolle des potenziellen Arbeitgebers) befragt sie über persönliche Lebensumstände und erklärt, dass Sieglinde an der Kasse sitzen und damit die erste Ansprechperson für Kunden sein würde: „Wären Sie auch bereit, [...] eine Fortbildung zu machen?“ [...] „Sozusagen das äußere Erscheinungsbild ins Positive umzusetzen? – Sieglinde: „Sicher.“ Auf die Frage, ob sie mit einem Stundenlohn von 6,60 Euro zufrieden wäre, antwortet sie mit ja. (Während der ganzen Szene wechseln Digitalkamera-Aufnahmen

					mit „normalen“).
7 Porträt von Atafa	46:03	08:13	Warte- häuschen mit Bahnübergang Zug, Krankenhaus	Atafa, Personal- leiter	Bahnstation: Zug fährt ab; im Zug: Atafa schaut aus dem Fenster; Off: Atafa liest Bewerbung vor; Krankenhaus: Atafa beim Vorstellungsgespräch für eine Stelle als Empfangsdame, sie wird gefragt, was ihre Eltern machen und erzählt, dass sie und ihre Familie vor dem Krieg in Afghanistan geflüchtet sind; Einstellung von leerem Gang im Krankenhaus (Totale)
8 Bewer- bungs- sequenz	54:16	08:06	Jobcenter, Ortsauf- nahmen von Ried, Einkaufs- zentrum bei Nacht, Anwalts- kanzlei	Motiva- tions- trainer, Sieglinde, Atafa, andere Kursteil- nehmer, Anwalt	Gang im Jobcenter; Kursraum: 2. Maslow- Segment: Motivationstrainer erklärt zweite und dritte Stufe der Maslow-Pyramide (Sicherheit und Anerkennung); Ortseindrücke von Ried (Totalen); Aufnahmen vom nächtlichen, durch Reklametafeln, Neonschilder und Schaufenster beleuchteten Einkaufszentrum, Off: Sieglinde erzählt von bisherigen Absagen und zählt Firmen und Geschäfte auf, bei denen sie sich beworben hat; Kursraum im Jobcenter: Sieglinde und andere Kursteilnehmer studieren Stellenangebote, Off: Sieglinde und andere Kursteilnehmer lesen Stellenangebot vor, Bursche, Mann – erzählen, was sie erzählen, was sie schon gemacht haben; Totale von Kreisverkehr, Atafa (Off): „Am Anfang hab ich mir das leichter vorgestellt. Ich hab Matura und jetzt auch das Kaufmännische Diplom. Aber als ich meine ersten Absagen bekommen hab, war ich enttäuscht“; Anwaltskanzlei: Atafa beim Bewerbungsgespräch als Rechtsanwaltssekretärin, Anwalt fragt sie nach bisheriger Ausbildung sowie Familienverhältnissen und bittet sie, ein Probediktat zu schreiben.
9 Kraft- quellen	1:02:22	06:16	Fitnesscenter, Mathias` Zimmer, Fitnesscenter, Sieglindes Wohnung, Anwalts- kanzlei, Atafas Wohnung	Mathias, Sieglinde, Atafa	Fitnesscenter: Mathias beim Training, Off: Mathias`selbst komponierte Technomusik; erzählt, dass es sein Ziel ist, Physiotherapeut zu werden, weil der menschen noch besser helfen könne; Mathias`Zimmer: Mathias sitzt vor seinem Computer Und erzählt von seinem musikalischen Ziel, eine Platte herauszubringen; Anwaltskanzlei: Atafa tippt das Diktat, als ihr der Anwalt vom Band aufträgt ihre wichtigsten Eigenschaften zu nennen, muss sie nachdenken; Atafas Zimmer: Atafa erklärt wie ihre Gebetsuhr funktioniert und dass das Beten eine beruhigende Wirkung auf sie hat.
10 3. Maslow- Segment, Helmut's Lebens- traum	1:08:38	06:36	Jobcenter, Helmut's altes Bauernhaus mit Garten, Wohnung von Helmut's Mutter	Motiva- tions- trainer Helmut, Helmut's Mutter, andere Kursteil- nehmer	3. Maslow-Segment: Motivationstrainer erklärt nächste Stufe der Maslow-Pyramide (soziale Anerkennung), Trainer: „Und dann gibt's noch was drüber, das ist die Spitze der Pyramide...“; Off: Vogelzwitschern; Helmut's Garten: Helmut spaziert durch seinen Garten, klettert eine Leiter hinauf und wieder hinunter (Kamera folgt ihm), Off Helmut: „Eigentlich hab ich vorher zwei Jahre meditiert und da hab ich mir ein Haus vorgestellt, genauso wie

					das, aber nur von außen und wie ich das Haus dann gesehen habe, war das genau wie in meiner Vorstellung“, Helmut geht durch das halb verfallene Haus, Off Helmut: „Ich glaub, das steht schon ein 200 Jahre und die paar Jahre, die ich noch leb’, wird’s wahrscheinlich auch noch stehen. Ich denke mir, mit der richtigen Partnerin könnte man das schon erreichen. [...] Wenn einer sagt, mei das ist klass das Haus, da könnte man das oder das machen, dann hätte ich den Schub, der mich motiviert, dass ich etwas mache. Jetzt ist alles offen. Meine Mama hat Demenz und das ist auch stark.“; Helmut besucht seine demenzkranke Mutter; Schwarzkader.
11 Schluss- sequenz	1:15:14	03:59	Rieder Fußgänger- zone und Christkindl- markt, Jobcenter	Frau Witzmann, Kursteil- nehmer, Mathias, Helmut, Atafa, Martin, Sieglinde, Motiva- tions- trainer	Aufblende: Fußgängerzone Ried (Totale); Jobcenter: Frau Witzmann stellt sieben neue Teilnehmer vor und erklärt ihnen alles; Mathias vor weißer Wand, vor ihm wird Filmklappe zugeschlagen, Mathias: „Seit fünf Wochen bin ich in Bad Schallerbach angestellt als Masseur, genau das, was ich wollte [...]“; Schwarzkader; Insert: „Mathias sammelt als Masseur einige Monate Praxis und will später Physiotherapie studieren“; Aufblende: Helmut vor weißer Wand, Helmut: „Vielleicht finde ich mir noch eine Arbeit, vielleicht sucht einmal wer [...] einen innovativen älteren Herrn.“ (lacht); Schwarzkader; Insert: „Helmut macht einen Kurs für Helfer in der mobilen Altenpflege“; Aufblende: Atafa vor weißer Wand, Atafa: „Man braucht einfach Zeit, dass man alles lernt“; Schwarzkader; Insert: „Atafa hat die Stelle als Rechtsanwaltssekretärin bekommen, wird jedoch gekündigt und ist auf der Suche nach einem neuen Büro-Job“; Aufblende: Martin vor weißer Wand, Martin: „Nein, wird sich schon ergeben, glaub ich [...]“; Schwarzkader; Insert: „Martin jobbt als LKW-Fahrer und besucht einen Kurs für Event-Manager“; Aufblende: Sieglinde beim Karten-Mischen, ihre Hände (Detail); Schwarzkader; Insert: „Sieglinde trainiert in einem Übungsbetrieb für Handel und Gewerbe“; Kursraum im Jobcenter: Trainer: „Wenn das alles erreicht ist, dann sehnt sich der Mensch nach der Selbstverwirklichung“, schreibt „Selbstverwirklichung“ als letzte Stufe auf die Tafel und macht eine impulsiven Punkt, „Ok, haben Sie noch Fragen dazu?“; Schwarzkader, Off: Geräuschkulisse des Jobcenters.
Abspann					

### 9.3 Sequenzprotokoll zu *Plastic Planet*

Sequenzprotokoll <i>Jobcenter</i>					
Kapitel	Beginn	Dauer	Handlungsort	Akteure	Geschehen
Credit					
1	00:18	4:18	Gebirge, Überblendung andere Gebirgslandschaft, Bootes Elternhaus, Garten; Österreich/Wien/Borealis	Werner Boote, sein Großvater, John Taylor (Präsident <i>Plastics Europe</i> )	Gebirgslandschaft (Vogelperspektive von Hubschrauber aus), Off: düstere Musik setzt ein, Boote: „Am liebsten hätte ich meinen Film über Plastik mit einem Hubschrauberflug begonnen. Über reine, unberührte Natur. Nur, es gibt auf der Erde keine unberührte Natur mehr“; Animation: mit Plastik überzogene Erdkugel explodiert – Credits – Boote (Off): „Früher war die Erde einmal ohne Plastik, doch dann der große Auftritt des belgischen Chemikers Leo Hendrik Baekeland. Vor hundert Jahren produzierte er das erste vollsynthetische Produkt aus Erdöl – Bakelit. Nach der Steinzeit, der Bronze- und der Eisenzeit haben wir jetzt die Plastikzeit. Wir sind Kinder des Plastikzeitalters“; Archivaufnahmen Bootes als Kind mit Plastikspielzeug, Boote (Off): „Seit meiner Kamera lebe ich mitten in Plastik. [...] Mein Großvater war in den 60er Jahren Geschäftsführer der deutschen Interplastik-Werke. Er schenkte mir die wunderbarsten Produkte [...]. In der Nachbarschaft war ich deswegen auch ein Held“; Wien/Borealis: Boote besucht John Taylor (Präsident <i>Plastics Europe</i> ), Taylor erklärt, dass in Europa heutzutage „about 60 million tons“ Plastik produziert werden
2	4:18	6:09	Supermarkt, Chemielabor, Büro/Borealis, Straße in Afrika, Sahara/Quarzazate/Filmset „Lawrence von Arabien“ 45 Jahre später	Boote, Peter Lieberzelt (Chemiker), Taylor, Stuntman	Supermarkt: Boote spaziert durch Gänge mit Plastikartikeln; Labor: Boote trifft Peter Lieberzelt (Chemiker): Lieberzelt erklärt kurz, was Plastik ist; Büro Taylors: Taylor lobt als einen Vorzug des Materials die Leichtigkeit Plastiks; Staubige Straße, Lastwagen mit Wasserkanistern: Boote trifft Wasserlieferanten, der meint, es wäre schrecklich Glas zu verwenden, weil viel zu schwer wäre; Büro Taylors; Archivaufnahmen aus den 50er oder 60er Jahren: Chemieexperiment von Vater und Sohn, Werbung für Kunststoffe (Frau zieht sich u.a. Nylonstrümpfe an); Labor: Lieberzelt erklärt Herstellung von Nylon; Büro Tylors: Boote: „Sind Kunststoffe nicht eher eine Bürde als eine Lösung für die moderne Gesellschaft?“; Taylor gibt zu, dass es Müllproblem gibt, die Menschen aber selber verantwortlich sind, weil sie Plastiktragetaschen einfach auf die Straße werfen; Sahara (Filmset zu <i>Lawrence von Arabien</i> 45 Jahre später): Hügelandschaft mit Plastikmüll überzogen: Stuntman berichtet, dass vor jedem Dreh der Plastikmüll entfernt werden muss; Büro Taylors: Boote fragt ihn nach Gesundheitsrisiken in Verbindung mit Plastik, dieser streitet sie aber ab.
3	10:27	3:37	Frachtschiff auf dem Meer, Industriegebiet Wolkenkratzer	Boote, Klaus Rhomburg	Frachtschiff auf dem Meer (Vogelperspektive), Boote (Off): „Die Kunststoffindustrie macht 800 Milliarden Umsatz pro Jahr. Allein in Europa verdienen mehr als eine Million Menschen ihr

			Labor, Windradpark, Wohnsiedlung Landschaft, Garten mit Swimming- pool, Wohnhaus	(Human- gene- tiker), öster- reichi- sche Familie	tägliches Brot in der Plastikindustrie. Jeder Industriezweig ist heute auf Kunststoff angewiesen. Unser Lebenskreislauf ist ein Plastikkreislauf“; Häuserschluchten (Vogelperspektive), Landschaftsaufnahmen; Interview mit Klaus Rhomberg (Humangenetiker und Umweltmediziner): Rhomberg: „Plastik zerfällt im Lauf der Jahre [...]. Bestandteile von Kunststoffen kann man überall finden [...] und vor allem haben sie die fatale Eigenschaft, dass sie sich in Nahrungsketten anreichern können“, gefährlich seien vor allem die Phtalate, da sie so massenhaft produziert würden – „eine eine PVC-Windel braucht 200 Jahre bis sie sich in ihre Bestandteile zerlegt hat. Aber sie hat 200 Jahre die Chance, Problemstoffe in die Umwelt abzugeben. [...] Die Verdrängungsleistung der Verantwortlichen ist gigantisch“; 1. House-Clearing-Segment: österreichische Familie sammelt alle Plastikartikel im Haushalt ein und bahrt sie im Garten auf (rhythmische Musik, schnelle Schnitte u. u.a. Fast Motion), Mutter: „Ich hätte mir nicht gedacht, dass wir so viel Plastik im Haus haben“; Labor Lieberzelts: Boote sagt, dass er immer so gern am Plastik gerochen hat, beide riechen an Plastikspritze
4	14:04	5:11	Italien/ Venedig/Porto Marghera, Palazzo von Casson; Österreich/ Wien/OMV Raffinerie	Boote, Beatrice Borto- lozzo, Felice Casson (Staats- anwalt), Manfred Zahora (Leiter Quali- täts- kon- trolle)	Italien/Venedig/Porto Marghera: Bootsfahrt durch den Hafen; Boote (Off) erklärt, dass PVC hier eine Tragödie ausgelöst hat; im Auto: Beatrice Bortolozzo erzählt, dass ihr Vater, ein Fabrikarbeiter und andere Arbeitskollegen am durch Vinylchlorid verursachten Raynaud-Syndrom erkrankt und 170 an Krebs gestorben sind – der Vater stellte Nachforschungen an; Palazzo von Casson: Boote trifft Staatsanwalt Felice Casson, der erzählt, dass alle Unternehmen einen Geheimhaltungsvertrag darüber unterschrieben hätten, dass PVC krebserregend ist; Vor Fabrikgelände, Bortolozzo: „Ja es ist furchtbar. Jetzt riechen wir die Luft von Marghera.“; Österreich/Wien/OMV Raffinerie: Manfred Zahora (Leiter Qualitätskontrolle) zeigt Boote rohes Erdöl und erklärt, dass es Blutschädigungen verursachen kann und dass vier Prozent des Erdöls für Kunststoffherstellung verwendet werden; Animation: Boote fällt in Trichter – befindet sich direkt innerhalb der Substanz, Moleküle fliegen um ihn herum, Plastik Pellets. Riesige Pumpe, aus der Plastikartikel geschleudert werden. Boote in Raumschiff, Frau mit Silikonbrüsten, die ihm zuzwinkert, Boote (Off): „Mit Plastik erfüllen wir uns unsere Träume und führen es sogar in unseren Körper ein.“
5	19:15	4:17	USA/ Kalifornien/ Beverly Hills, Arztpraxis, Österreich/ Wien/Borealis /Kunststoff-	Boote, Frederic Corbin (plasti- scher Chirurg) Robin	USA/Kalifornien/Beverly Hills: Boote besucht den plastischen Chirurg Frederic Corbin: Corbin: „Sollten in Zukunft einmal Außerirdische unseren Planeten besuchen, und unsere Gräber öffnen, werden sie sich wundern, was für merkwürdige Grabbeigaben da auf den Gesichtern und auf der Brust angeordnet sind, und was das Ganze wohl

			herstellung	Tharaldson (Patientin), Hermann Bicherl (Chemotechniker)	soll.“, Boote trifft 56-jährige Patientin Robin Tharaldson, lässt sich aufgrund ihres jugendlichen Aussehens ihren Ausweis zeigen und bittet sie, sich auf das Silikon in ihren Brüsten zu konzentrieren, um zu sagen, wie es sich anfühlt; Österreich/Wien/Borealis/Kunststoffherstellung: Boote (Off): „Die Besichtigung der Kunststoffherstellung stellt sich als wesentlich schwieriger heraus, als gedacht. Ich darf nicht alles anschauen, ich darf nicht alles filmen und hineinschauen darf ich nirgendwo“, Interview mit Hermann Bicherl (Chemotechniker): Bicherl erklärt, dass er und seine Mitarbeiter genau wissen, was in dem gelieferten Erdgas, aus dem Plastikfolien etc. hergestellt werden enthalten ist, um sicher gehen zu können, dass nichts Schädliches zum Verbraucher kommt.
6	23:32	4:54	Österreich/Wien/Buch-Laden, China/Shanghai/Quin Xu/Kunststoffverarbeitung, Frachtschiff, Paris	Boote, Vicky Zhang (Presse-sprecherin <i>Quin Xu</i> ), Jugendliche	Österreich/Wien/Buchladen: Boote kauft aufblasbaren Plastikglobus, Boote (Off): „Fast unmöglich ist es bei jenen Firmen zu filmen, die aus Pellets Plastikprodukte herstellen oder verwenden. 53 internationale renommierte Konzerne lehnten mein Ansuchen ab. Unter ihnen Coca Cola. Boeing, Matell. Sie wollen mit Plastik nicht in Verbindung gebracht werden. Umso überraschender ist es für mich, dass ich vom Hersteller dieses Plastikplaneten sehr wohl eingeladen werde. Zum ersten Mal werde ich sehen wie aus Pellets diese weichen, elastischen Folien hergestellt werden“; China/Shanghai/Quin Xu/Kunststoffverarbeitung: Stadtansicht Shanghai (Totale); Kunststoffverarbeitungsfabrik: Boote trifft Pressesprecherin Vicky Zhang. Sie führt ihn durch die Produktionshallen, in denen aufblasbare Plastikprodukte hergestellt werden, will ihm die Herstellung der Folien aber nicht zeigen, da es ein Betriebsgeheimnis sei. Vicky hält Boote, der sich begeistert von den Produkten gibt, für einen Großkunden und zählt alle möglichen Weichmacher auf, die den Folien beigefügt werden können; Frachtschiff auf dem Meer (Aufsicht, Kamerafahrt); Paris: Zwei Jugendliche, die vor dem Eiffelturm mit dem Plastikglobus spielen; Fabrik: Vicky erkennt, dass sie es mit einem Filmteam zu tun hat und bricht das Interview ab, Boote (Off): „Erst jetzt wird mir bewusst, dass nicht einmal ihre Kunden Einblicke in die chemische Zusammensetzung ihrer Produkte bekommen. Das finde ich schon sehr bizarr.“
7	28:26	4:47	USA/Colorado/Paonia, Shanghai, Afrika	Boote, Theo Colborn (Senior-Vize-präsidentin WWF)	USA/Colorado/Paonia: Hügellandschaft (Totale, KS rechts, Musik); Wohnung von Theo Colborn (Senior-Vizepräsidentin <i>World Wildlife Fund</i> ): Colborn erzählt, dass Hersteller von Plastikflaschen gar nicht genau wissen, welche Inhaltsstoffe in dem Ausgangsmaterial sind, das ihnen der andere Hersteller geschickt hat; Bar in Japan, Verkäuferin verkauft Softdrink, Off Colborn: „Niemand kann also genau sagen, was in diesen Kunststoffen enthalten ist. [...] Aber wir wissen jetzt, dass bestimmte Chemikalien aus

					<p>diesen Flaschen austreten.“; Straße: Mann isst aus Plastikschüssel, Colborn (Off) erwähnt das Flammschutzmittel Tributyltin, eine stark androgen wirkende Chemikalie, „die weiblichen Wellhorn-Schnecken Penisse wachsen lässt.“; Wohnung: Colborn erzählt, dass auch Bisphenol A und Phtalate seien in der Natur und im Körper nachweisbar seien. „Es gibt also Kunststoffe, die in den Körper eindringen können, sie können in die Körperzellen gelangen.“; Naturansicht mit Straße im Hintergrund (Totale); Wohnung: Colborn: „Wenn man an einer Polycarbonatflasche kratzt, werden viele dieser Monomere losgelöst und freigesetzt.“; Staubige Straße: Wasserlieferant liefert Plastikkanister, Colborn (Off): „Hitze oder bestimmte Reinigungsmittel verursachen eine solche Beschädigung.“; Wohnung: Colborn spricht in diesem Zusammenhang von Tupperware, die mit der Zeit immer milchiger und zerkratzter werde; Archivaufnahmen 50er Jahre: Tupperparty, gesungen wird der Tupper-Song; Colorado: Boote und Colborn beobachten Wildtiere mit dem Fernglas: Colborn lobt Strapazierfähigkeit der Kunststoffumhüllung des Glases. Colborn erwähnt noch einmal, wie ernst das Problem mit den Plastikkomponenten ist: „Wir müssen Geld in unabhängige Forschung stecken, um Alternativen zu finden. So dass jene Menschen, die Produkte und Lebensmittel kaufen müssen, nicht gesundheitsschädigende Produkte kaufen müssen.“; weite Ebene, dahinter Blitzeinschlag (Totale), Berglandschaft, Musik setzt ein.</p>
8	33:13	4:53	Österreich/ Dachstein/ „Das Dach der Welt“/Gletscher, Indien/ Kalkutta/ Mülldeponie	Boote, Kurt Scheidl (Umweltanalytiker), Rupsha Raghuram (Müllsammlerin)	<p>Österreich/„Das Dach der Welt“/Gletscher: Kameranachschwenk über Felswand (Musik); Boote sitzt mit dem Umweltanalytiker Kurt Scheidl auf einem Felsen des Dachstein und hält den Plastikglobus in der Hand. Scheidl verkündet die Ergebnisse der chemischen Untersuchung des Globus: Scheidl: „Dabei ist herausgekommen, dass wir Metalle gefunden haben, Schwermetalle, v.a. Quecksilber [...]. Das ist eigentlich in modernen Farbstoffen nicht mehr zulässig. Zudem ist das PVC mit einem Weichmacher versetzt. Diese Phtalate sind seit langen Jahren als gefährliche, toxische Substanzen bekannt. Sie wandern aus dem Material im Laufe der Zeit aus, werden dann in der Biosphäre angereichert, man findet sie in der gesamten Umwelt als belastende Stoffe wieder, werden in der Nahrungskette aufgenommen und können dort zu gesundheitlichen Schäden führen.“ Zudem hätten sie krebserregende, ausgasende Kohlenwasserstoffe gefunden. Boote: „D.h. der Planet ist ziemlich giftig.“ Scheidl: „Der Planet ist eigentlich als minderwertig und giftig einzustufen.“; Kamerafahrt über Felswand, Musik; Indien/Kalkutta/Mülldeponie: Müllsammler mit Wagen (Totale, US); verschiedene Müllsammlerinnen; Boote (Off) „Früher habe ich mir im Supermarkt einfach</p>

					<p>etwas zu trinken gekauft. Wenn ich heute vor dem Regal stehe, sehe ich plötzlich Flaschen aus Plastik.“; Lastwagen entlädt Ladefläche auf Mülldeponie, Boote (Off): „Habe ich keinen Bedarf mehr für ein Produkt, werfe ich Plastik weg. Jeden Tag, hundert Kilo pro Jahr. Die Raggpicker auf einer der größten Müllhalden der Welt sammeln Plastik. Sie verkaufen es, weil es wiederverwertet werden kann. Plastik ist hier das wertloseste Material, mit Plastik verdient man auf der Müllhalde am wenigsten“; Frauen beim Müllharken; Plastiksammlerin erzählt, dass sie 50 Rupien am Tag verdient; Kuh auf der Müllhalde kaut auf Plastikbeutel; Boote (Off) erzählt, dass die gefundenen Stoffe nach Gewicht bezahlt werden und es eine Hierarchie unter den Raggpickern gibt: „Den Ärmsten der Armen bleibt nur das leichte Plastik.“; Kameraschwenk über Müllhalde mit Kühen und kreischenden Vögeln; Plastiksammlerinnen unterhalten sich darüber, dass sie geschlagen werden, wenn sie nasses Plastik abliefern: „Dann schlag ich zurück.“; Interview mit Plastiksammlerin Rupsha Raghuram: „Ich kenne diesen typischen Geruch von ganz neuen Plastikprodukten. Aber wenn man sie ein paar Tage verwendet und von ihnen isst, dann geht dieser Geruch weg. Neue Plastikprodukte riechen immer so ekelhaft.“ Boote riecht und schleckt an Plastikstück und meint, dass es gut schmeckt: „Richtig gut! Probieren Sie mal!“ Raghuram lacht; Bub schaut von Müllhalde auf Landschaft rundherum; Dämmerung: Müllsammlerinnen auf dem Heimweg (Totale), Musik.</p>
9	38:06	4:40	USA, Colorado/ Wohnung von Theo Colborn, Pazifischer Ozean	US-amerikanische Familie, Boote, Colborn, Charles Moore (Algalita Marine Research Foundation)	<p>2. House-Clearing-Segment: US-amerikanisches Ehepaar sammelt alle Plastikartikel im Haushalt ein und bahrt sie im Garten auf (rhythmische Musik, schnelle Schnitte u. u.a. Fast Motion, zuletzt Totale), Mann: „Und das ist der ganze Plastikmist, den ich in meinem Haus gefunden habe!“; USA/Colorado/Paonia/Wohnung von Theo Colborn: Colborn zeigt ein Glas mit Plastikmüll, der in den Bäuchen von vier Baby-Albatrossen war, die tot in Midway Island gefunden wurden. Ihre Eltern hätte sie damit gefüttert, weil sie es irrtümlich für Nahrung gehalten hätten; Pazifischer Ozean zwischen Los Angeles und Hawaii: Boote auf einem Katamaran mit Charles Moore (Gründer der Algalita Marine Research Foundation): Kamerafahrt übers mehr und um Katamaran herum (Vogelperspektive), düstere Musik; Interview mit Charles Moore (Gründer der Algalita Marine Research Foundation) an Deck: Boote: „Plastikstühle.“ Moore: „Ok, das ist ein Plastikplanet.“ Sie setzen sich. Moore: „Weil eine Schicht aus Plastik unseren gesamten Planeten überzieht.“; Wellen (Aufsicht, Nah); Moore (Off): „Diese kleinen Plastikpartikel bedecken die gesamte Erdoberfläche. Zum ersten Mal wurde mir das volle Ausmaß der Plastikverschmutzung im Jahr</p>

					<p>1997 bewusst. 1999 war das Verhältnis Plastik zu Plankton im Wasser 6:1“; Katamaran (Vogelperspektive); An Deck: Moore: „Heute haben wir in den Gebieten mit der höchsten Plastikkonzentration ein Verhältnis von 60:1, Plastik zu Plankton; Mitarbeiter nehmen Meerwasserprobe, in der Plastikmüll schwimmt (Großaufnahme), Boote (Off): „Das hat Käptn Moore aus dem Meer gefischt. Fische halten das korrodierte Plastik für Plankton und fressen es, bis sie satt sind. Sie verenden mit vollem Magen, Plastikmagen.“ An Deck: Moore: „Die Spuren der Zivilisation haben nun den Ozean verseucht. Und das lässt sich nie wieder ungeschehen machen. Man kann das Plastik nicht mehr heraus holen, niemand kann das.“; Katamaran auf dem Meer (Vogelperspektive)</p>
10	42:46	5:42	Großbritannien/London/Fluss Lee, London/Brunel Universität, Japan/Tsushima/“Island of Nature“	Boote, Susan Jobling (Umwelttoxikologin), Freiwillige	<p>Großbritannien/London/Fluss Lee: Boote auf einem Boot mit der Umwelttoxikologin Susan Jobling: Sie und Mitarbeiter fangen ein Rotauge; Aufnahmen von Plastikfetzen am Flussufer, düstere Musik; Jobling: „Ich habe mich immer schon für die Ozeane interessiert, [...]. Und jetzt bin ich beim Thema Umweltverschmutzung gelandet und untersuche ihre Auswirkungen auf Fische.“; Angler; London/Brunel Universität/Labor: Jobling zeigt Boote die durch Phtalate veränderten Keimdrüsen von Intersex-Fischen. Jobling: „Das Auftauchen von Intersex-Fischen in Flüssen und die östrogenen Vorgänge in ihnen [...] führte zur Entdeckung, dass Chemikalien wie Phtalate und Bisphenol A als endokrine Disruptoren agieren. Sie haben einen Effekt auf das endokrine System.“; Japan/Tsushima/“Island of Nature“: Kameranenschwenk über Berglandschaft (Totale); Mit Plastikmüll übersäter Strand (Musik setzt ein), Boote (Off): „Am Strand der „Island of Nature“ denke ich an meinen Großvater. Ich würde gerne mit ihm hier spazieren gehen zwischen dem Plastikmüll, den das Meer anschwemmt.“ Boote spaziert durch Plastikmüll. Boote (Off): „Ich würde gerne von ihm erfahren, was er denkt über den Stoff, der ihn so fasziniert hat, wenn er das hier sieht.“; Hafen: Boote begrüßt junge Menschen, die von Schiff kommen, Boote zu junger Frau: „Werden Sie und beim Aufräumen helfen?“; Bus auf der Straße, rhythmische Musik; Strand: Müllsammler stehen im Kreis und geben Startsignal (Untersicht); Müllsammler in Aktion, Boote (Off): „Einmal im Jahr wird auf der japanischen Insel der Natur ein Clean-Up-Event organisiert. Das Plastik, das hier angeschwemmt wird, kommt von Schiffen und der Küste Koreas. 200 koreanische Studenten, 100 japanische Freiwillige und diesmal auch ich sagen dem Plastikmüll den Kampf an. In zwei Tagen füllen wir 120 Lastwagen [...].“; Strandhütte: Boote und Freiwillige spielen Kreisspiel; Dämmerung: Boote geht am Strand spazieren (Totale, Aufsicht), Boote (Off): „Nächstes Jahr muss hier wieder ein Clean-Up</p>

					organisiert werden.“
11	48:27	5:30	Flugzeug, USA/Ohio/Universität Cincinnati, im Auto, Büro, Wolkenkratzer USA/WA/Washington State University, Ohio, Straße in Indien	Boote, Scott Belcher (Zellbiologe), Patricia Hunt (Reproduktionsbiologin)	Boote im Flugzeug; Boote im Auto; USA/Ohio/Universität Cincinnati: Boote trifft den Zellbiologen und Pharmakologen Scott Belcher. Auf die Frage, ob Plastik gefährlich ist, kann er keine Antwort geben, weil Plastik und Plastik nicht dasselbe sei; Hochhausfronten (Untersicht), ein herumfliegender Plastiksack; Universität: Belcher: „Wie Sie wissen, beschäftigen sich meine Studien nur mit einigen Arten von Komponenten, aus denen Plastik bestehen kann.“ Er erklärt, dass Bisphenol A für viele Beschichtungen, u.a. in Plastikflaschen und für Konservierungsmittel verwendet wird; USA/WA/Washington State University/Labor: Boote besucht die Reproduktionsbiologin Patricia Hunt, die entdeckte, dass ihre Versuchsratten begannen, seltsame Eizellen zu produzieren, nachdem ihre Käfige durch ein falsches Reinigungsmittel beschädigt worden waren. Hunt: „Das heißt also, dass die Plastikbehälter, die wir verwendet hatten – sie waren aus Polycarbonaten mit Biphenol A – Babyflaschen sind auch oft aus Polycarbonaten – durch die wiederholte Verwendung und Reinigung mit hohen Temperaturen zu zerfallen begannen. So tritt nach und nach immer mehr dieser Chemikalie aus.“; weibliche Brust: Milch wird mit Plastikpumpe abgepumpt (Detail); Ohio/Universität Cincinnati: Belcher: „Unsere Versuche und die anderer Wissenschaftler haben gezeigt, dass Bisphenol A aus Polycarbonaten in Wasser übertritt. Besonders dann, wenn das Wasser erhitzt wird.“; Washington State University: Hunt: „Wir essen es, wir trinken es, wir nehmen es durch die Haut auf.“; Straße in Indien: Boote kauft Tee in Plastikbecher, Hunt: „Diese Chemikalie imitiert ein Hormon, [...]“ Dies könne die Entwicklung eines Fötus beeinflussen und beeinflusse damit drei Generationen: Mutter, Fötus und wenn es ein weiblicher Fötus ist, alle Eizellen und damit Nachkommen; Baby bekommt Schnuller in den Mund gesteckt (Groß), Musik; Universität Cincinnati: Belcher: „Bisphenol A kann Zellsterben verursachen. Es verändert unseren Hormonhaushalt.“; Plastikkanister auf der Straße, Belcher (Off): „Bisphenol A ist eine Chemikalie, die Östrogen imitiert.“ Dies könne die Gehirnentwicklung beeinflussen; Marktstand in China: Kind wühlt in Plastikspielzeug.
12	53:57	7:05	Deutschland/Guben/Plastinarium, Japan: verschiedene Stadt-Impressionen, Indien/Kalkutta; Uganda/Kampala,	Boote, Gunther von Hagens (Menschenplastinator), Jugendliche, indische	Animation: Frau mit Silikonbrüsten bietet Boote Wasserflasche an. Er lehnt ab, trinkt, nachdem sie ihm zuzwinkert, aber doch, Moleküle strömen in seinen Körper, Boote (Off): „Ist Plastik unser Golem? Noch 1999, nach Jahrzehnten des weltweiten Verkaufes hat die internationale Kunststoffindustrie in einer offiziellen Deklaration behauptet, Bisphenol A ist unbedenklich. Nach hunderten unabhängigen Studien ist nun die Gefahr von Bisphenol A erwiesen. Verwendet wird es bis heute noch. Und

			Friseur und Hotel in Japan	Familie	dann gibt es ja noch Weichmacher oder Phtalate, Nonylphenol, Quecksilber, Pflanzenschutzmittel. Ich stelle mir vor, dass all diese Giftstoffe langsam in mein Blut rinnen.“, bedrohliche Musik setzt ein; Deutschland/Guben/Plastinarium : Boote besucht den Menschenplastinator Gunther von Hagens, der ihm seine Exponate zeigt und wie diese durch Kunststoff konserviert werden, Hagens: „Das Baby beginnt mit Silikon im Schnuller. Ist das nicht der Kunststofflebensweg des modernen Menschen?“; Japan: Menschen mit Plastiktaschen, Frau mit Handy, Zeitungsplastikständer, verschiedene andere Plastikimpressionen, Supermarktregal: Sandwiches und Softdrinks; Selbstbedienungsrestaurant: Boote fallen Plastiklebensmittel vom Tablett, Boote (Off): „Ich habe immer stärker das Gefühl, dass ich Plastik esse. Ich verliere zusehends das Vermögen, zwischen dem Essen und den Dekorationen japanischer Restaurants einen Unterschied festzustellen.“; Indien/Kalkutta: Schild: : „AVOID PLASTIC BAGS PLEASE. IT IS INJURIOUS TO HEALTH.“; Boote unterhält sich mit Jugendlichen über ihren Schmuck und Plastiksandalen; 3. House-Clearing-Segment: Indische Familie räumt alle Plastikgegenstände aus ihrer Hütte. Vater: “Wir wollen dieses ganze Plastik nicht.“; Uganda/Kampala: Kinder waschen Plastikgeschirr; Plastikhändler Badru Okidi: Lobt die Qualität seiner Waren; Frau beim Wäschewaschen in Plastikbottich, Boote (Off): „Die Menge an Kunststoff, die seit Beginn des Plastikzeitalters produziert wurde, reicht bereits aus, um den gesamten Erdball sechs Mal mit Plastiktüten einzupacken.“; Japanischer Friseursalon: Frau unter Trockenhaube, Boote (Off): „Plastik umschließt uns wie eine unsichtbare Hülle. Jeder Widerstand scheint zwecklos. Gratuliere Großvater, dein Plastik ist unbezwingbar.“; Boote legt sich in japanischem Hotel in Schlafkoje aus Plastik zum Schlafen.
13	1:01:02	12:08	Japan/Atelier, USA/im Auto, Arztpraxis, USA/MO/Missouri-Columbia Universität, Asien/Japan, Washington State University, Deutschland/Düsseldorf/K2007	Hiroshi Sagae (Künstler), Fred vom Saal (Endokrinologe), Arzt, Hunt, Taylor, Communications Director <i>Plastics Europe</i>	Japan/Atelier von Hiroshi Sagae (Künstler): Sagae zeigt, wie er Skulpturen aus Plastik anfertigt und erzählt, dass einer seiner Freunde an den giftigen Dämpfen des Kunststoffes gestorben ist, er aber nicht darauf verzichten möchte, weil er sich am besten formen lässt. Sagae fertigt eine Büste von Boote und überreicht sie ihm. Sagae: „Plastik-Werner.“; Boote im Auto, Fred vom Saal (Endokrinologe) (Off): „Wenn Sie ins Auto steigen und es ist heiß und die Fenster sind beschlagen, dann atmen Sie große Mengen an ausgasenden Phtalaten ein. Und wenn genug dieser Chemikalien ausgetreten sind, was passiert dann mit Ihren Kunststoffarmaturen und Kunststoffsitzen? Sie bekommen Risse und zerfallen. Und was machen die Phtalate mit Ihnen? Sie unterdrücken Ihr Testosteron. Sie reduzieren Ihre Spermienproduktion. Sie fördern die Gewichtszunahme. Sie haben eine absolut

				<p>negative Auswirkung auf viele Bereiche Ihrer Physiologie.“; USA: Boote lässt sich Blut abnehme; USA/MO/Missouri-Columbia Universität: Boote erfährt seine Testergebnisse mit dem Endokrinologen Fred vom Saal, der ihm mitteilt, dass nachweisbare Mengen Bisphenol A in seinem Blut gefunden wurden: „Die Menge Bisphenol A, die Sie im Körper haben, würde bei einem Tier ausreichen, um die Spermienproduktion in den Hoden um 40 % zu verringern; Hörsaal: Sesselreihen, Musik setzt ein. Vom Saal steht vor Tafel, wo er chemische Verbindungen aufgezeichnet hat (Totale, Aufsicht): „Das bedeutet aber nicht, dass Sie unfruchtbar sind. Sie sind bedauerlicherweise noch fruchtbar genug, um ein potenziell abnormales Baby zeugen zu können. Alles, was in einem Polycarbonatbehälter aufbewahrt wird, enthält Bisphenol A. [...] Es ist ein indirekter Nahrungsmittelzusatz. [...] Wenn der Lebensmittelhersteller gesetzlich verpflichtet ist anzugeben, welche Zutaten ein bestimmtes Nahrungsmittel enthält, warum ist der Verpackungshersteller nicht auch verpflichtet, die Inhaltsstoffe der Nahrungsverpackung anzugeben? Die Verpackungshersteller in den USA sind die größten Chemiekonzerne der Welt: GENERAL ELECTRIC, DOW CHEMICAL, SHELL OIL jahrelang (Bildebene: Sahanghai: Aufnahmen von großer elektrischer Werbetafel auf Boot), BAYER AG, Mitsubishi. Das sind sehr, sehr mächtige Konzerne und sie haben eine enorme Macht über die Politiker.“;</p> <p>USA/WA/Washington State University: Interview mit Patricia Hunt: Hunt: “[...] als mir zum ersten Mal klar wurde, was hier läuft, habe ich gleich zu jemandem von der Industrie Kontakt aufgenommen. Ich dachte die sollten das wissen und würden sicher auch Studien zahlen. Sie haben mir gleich einen Stapel Unterlagen geschickt. Ich habe gesagt, ich möchte vor allem sehr behutsam sein. Wir waren dabei zu veröffentlichen, dass bereits sehr geringe Mengen dieser Chemikalie zu Fehlgeburten führen können. Aber vorher wollten wir natürlich absolut sicher sein, dass unsere Tests auch gewissenhaft durchgeführt wurden. Man sagte uns: ‘Oh, das ist gut, dass Sie vorsichtig sind.’ Es gab keinerlei Interesse, unsere Studien zu unterstützen [...]”;</p> <p>Straße mit Werbetafel (Untersicht); USA/MO/Missouri-Columbia Universität: Fred vom Saal: „[...] wir können zum jetzigen Zeitpunkt nicht behaupten, dass es irgendeine sichere Form von Plastik gibt.“; 4. Haouse-Clearing-Segment: Japanisches Paar räumt Plastikprodukte in den Garten. Mann: „Ich hätte nicht gedacht, dass wir soviel Plastik im Haus haben.“ Frau: „Auf jeden Fall versuchen wir verantwortungsbewusst zu leben und nur biologisch abbaubare Produkte zu kaufen. So möchte ich in Zukunft leben.“; Deutschland: Boote fährt in Wohnmobil auf Autobahn, Boote</p>
--	--	--	--	--

					<p>(Off): „Mit all diesen Informationen möchte ich John Taylor, den Präsidenten von <i>Plastics Europe</i> erneut gegenüberreten.“, Weil er mich wissen lässt, dass er keinen Termin hat, beschließe ich, ihn auf der internationalen Messe für Plastik aufzusuchen. Ich habe 700 Studien mitgebracht, die Gefahren von Plastik beweisen.“;</p> <p>Düsseldorf/K 2007 Kunststoffmesse/Parkplatz: Boote sitzt im Wohnmobil vor den Studien, Off: verschiedene Zitate seiner bisherigen Interviewpartner über die Gefährlichkeit von Plastik; Boote mit dem Koffer in der Messehalle.</p> <p>Boote (Off): „Kaum habe ich die Ausstellungshalle betreten, fühle ich meinen Großvater neben mir. Er zeigt mir all die wunderbaren Autos, Motorräder, Raketen. Was für ein Dilemma. Soll ich mich so einfach und naiv blenden lassen? Mein Großvater hat mich nicht nur gelehrt Plastik anzubeten.“; Totale einer Bühne, die Teile des Kamerateams beim Drehen zeigt, Boote (Off): „Er hat mich auch gelehrt, von der Vernunft Gebrauch zu machen. Um mich zu stärken, nehme ich noch einen tiefen Zug seines geliebten Stoffes und dann, im Rausch der Weichmacher suche ich nach John Taylor.“;</p> <p>Taylor ergreift die Flucht, Boote verfolgt ihn mit dem schweren Koffer die Treppe hinunter, wird aber schließlich an den Communications Director verwiesen, der ihm verspricht, ihn anzurufen;</p> <p>Japan/Einkaufszentrum: Werner Boote mit Megafon (Halbnah, Untersicht) verkündet die Gefahren von Plastik.</p>
14	1:13:10	7:52	<p>Wien/ Umweltbundesamt, Labor, Praxis, Washington State University, Belgien/ Brüssel/ Carrefour Supermarkt, Italien/ Mailand/ Novamont</p>	<p>Boote, Peter Frigo (Gynäkologe), Hunt, Verpackungsmanager, Stefano Facco (<i>Novamont</i>), Catia Bastioli (<i>Novamont</i>)</p>	<p>Wasserfall (Boote), Boote (Off) erzählt, dass sich die Spermienproduktion beim Menschen innerhalb der letzten 50 Jahre um 53% verringert hat; Wien/Umweltbundesamt, Boote (Off) berichtet, dass er eine Studie mit unfruchtbaren Paaren in Auftrag gibt, um herauszufinden, ob das etwas mit Plastik zu tun hat; Paare betreten das Sprechzimmer; Teströhrchen (Detail), Boote (Off): „Seit langem ist bewiesen, dass jeder von uns Kunststoffe im Blut hat. Sogar die Inuit und die Amazonas-Indianer.“; Sprechzimmer: Gynäkologe Peter Frigo: „Das ist weltweit sicher einer der ersten Tests am Menschen [...]“. Alle drei getesteten Paare weisen eine erhöhte Belastung auf; Animation: Insert: Plastik-Recyclingcode-Palette mit jeweiligen Gefahren; USA/WA/Washington State University: Hunt erklärt, dass die Industrie an der Zusammensetzung von Babyflaschen nur etwas ändern wird, wenn die Konsumenten reagieren; Baby trinkt aus Plastikflasche (Groß); Belgien/Brüssel/Carrefour Supermarkt: Boote fragt den Verpackungsmanager woraus die Plastikverpackungen sind, dieser meint, dass es nicht direkt angegeben ist. Sie würden aber bereits nach Alternativen suchen, da durch den Rückgang der Erdölreserven das Plastik immer teurer werde. Er zeigt Boote Bioplastik; Landschaftsaufnahmen, Boote (Off): „Bioplastik</p>

					<p>klings gesund. Aber als ich sechs biologisch abbaubare Endprodukte testen ließ, stellte sich heraus, dass eines, noch dazu das beliebte Kinderspielzeug <i>Happymais</i>, 27 Milligramm vom krebserregenden DIHP enthielt. Die anderen fünf Produkte wiesen keine Giftstoffe auf.“;</p> <p>Italien/Mailand/Novamont: Boote besucht Hersteller von Bioplastik Mater-Bi, das biologisch abbaubar ist. Die Vorstandsvorsitzende Catia Bastioli berichtet, dass das totale Produktionsvolumen derzeit nicht mehr als 200.000 Tonnen umfasst.</p>
15	1:21:02	5:56	Indien, China/Shanghai/Recycling Company, Österreich/Wien/Wohnung von Werner Boote, Supermarkt, Columbia State University/Hörsaal	Boote, ArbeiterInnen, Ray Hammond (Business Speaker), von Saal	<p>Landschaftstotalen; China: Fahrradkurier mit Plastikmüll (Totale), Boote (Off): „Plastik ist ein gesamter Kreislauf. Selbst wenn wir ab sofort nur mehr unbedenkliches Plastik konsumieren. Den traditionellen Kunststoff mit all seinen Giftstoffen werden wir noch bis zu 500 Jahre mit uns tragen. Wird es dann noch Leben auf unserem Planeten geben?“; China/Shanghai/Recycling Company: Arbeiterinnen beim Plastik-Sortieren, Boote (Off): „Alter Kunststoff wird entweder verbrannt oder recycelt. Beim Verbrennen werden die Giftstoffe gefiltert. [...] Die Filter mit den Giftstoffen werden dann unter Tage endgelagert. Beim Recycling gibt es das Problem, dass absolut niemand weiß, welche Chemikalien bei der Herstellung der Produkte verwendet wurden. Daher wird aus Plastikmüll nur minderwertiger Kunststoff erzeugt, [...] zum Beispiel Abflussrohre. Durch diese Rohre fließt das Abwasser und schwemmt die Giftstoffe aus dem Material. Und wohin? Plastik, die unsichtbare Gefahr“, Musik setzt ein.; Berglandschaft (Panorama, Vogelperspektive): Schatten einer Wolke zieht vorüber; Österreich/Wien/Wohnung von Werner Boote: Boote erhält im Auftrag von <i>Plastics Europe</i> Besuch vom Business Speaker Ray Hammond. Hammond erzählt, dass Plastik in Zukunft ein intelligentes Material sein wird, das weiß, wann Lebensmittel ablaufen u.ä.. Als Boote ihn fragt, ob er weiß, was in seinen eigenen Plastikgegenständen zu Hause enthalten ist, meint er nein, er würde vertrauen und rät Boote dasselbe; Supermarkt: Boote klebt Zettel mit Warnungen auf Plastikprodukte, z.B. „Plastic causes Brain Defects“ (Detail); USA/MO/Missouri-Columbia Universität: Vom Saal beruhigt Boote und meint, dass sein Großvater von den Gefahren Plastiks vermutlich nichts gewusst hat und die Gefährlichkeit von fertigen Plastikprodukten erst seit 1990 bekannt ist.</p>
16	1:26:54	4:13	Belgien/Brüssel/Europa Parlament, Österreich/Wien/Zentralfriedhof	Boote, Margot Wallström (Vizepräsidentin), Bootes	<p>Belgien/Brüssel/Europa Parlament: Boote auf dem Weg zu Margot Wallström (Vizepräsidentin der Europäischen Kommission), Boote (Off): „Das EU-Programm REACH ist das schärfste Chemikaliengesetz der Welt. Die Vizepräsidentin der Europäischen Kommission, Margot Wallström, war als Umweltkommissarin für dieses Programm verantwortlich.“; Boote schenkt Wallström einen</p>

				Mutter	<p>Plastikglobus. Wallström: Wir wissen von der Zunahme von Allergien, Krebs, all den Problemen. Es sind hormonverändernde Substanzen. Das ist ein wissenschaftlicher Fakt; Kamerafahrt durch Supermarkt (Totale); Büro: Wallström: „Wissen Sie, dass wir in den letzten zehn Jahren eine Gefahrenanalyse für gerade mal elf Substanzen durchführen konnten. Dabei gibt es 100.000 Substanzen, die einer Risikoprüfung unterzogen werden müssen. [...], so ein System funktioniert nicht. Und solange wir nicht die vollständigen Informationen haben, kann die Industrie sagen: ‚Ihr könnt nicht belegen, dass es Gefahren gibt, also können wir es weiter produzieren und ihr es verwenden.‘; Kamerafahrt durch Supermarkt; Büro: Wallström: „Es sollte genau umgekehrt sein, dass die Produzenten beweisen müssen, dass das, was sie erzeugen, nicht gefährlich ist.; Supermarkt, Wallström (Off): „Natürlich würden wir gern ein Sicherheitssiegel einführen. Die Industrie hat heftiges Lobbying innerhalb der Kommission betrieben, sie ist oft sehr aggressiv vorgegangen. [...]. Es ist eine veraltete Industrie, die über Jahre fast schon zu einflussreich geworden ist; Bohrinself (Totale); Büro: Wallström (Halbtotale, Untersicht): „Ich erwarte mehr von der Chemieindustrie.“;</p> <p>Österreich/Wien/Zentralfriedhof: Boote besucht mit seiner Mutter das Grab des Großvaters. Boote (Off): „Mein Großvater ist viel zu früh gestorben. Er hat damals einfach nicht wissen können, wie gefährlich Plastik ist. Wir wissen es jetzt.“ Boote zu Mutter: „Ich bin froh, dass am Grab vom Opa keine Plastikblumen mehr stehen.“ Sie zünden eine Kerze an.</p>
Abspann					

## 10. Abstract

Den Kern dieser Arbeit bildet die vergleichende formal-inhaltliche Analyse der drei österreichischen Dokumentarfilme *Unser Täglich Brot* (2005), *Jobcenter* (2009) und *Plastic Planet* (2009). Untersucht wird, welche negativen Aspekte von Globalisierung sie aufzeigen und welche filmästhetischen Vermittlungsstrategien dafür gewählt wurden. Als Basis der Analyse dient die von Kuchenbuch vorgeschlagene Methode, vor allem die „übergeordneten makrostrukturellen Zusammenhänge“<sup>436</sup> eines Filmes zu erfassen. Unter Einbeziehung von Hattendorfs „fünf Typen dokumentarischer Authentisierungsstrategien“<sup>437</sup> wird darüber hinaus die im jeweiligen Film gewählte Strategie, Glaubwürdigkeit beim Zuseher zu erzeugen, untersucht.

Im Theorieteil der Arbeit werden zunächst Entstehung und Bedeutung des Begriffs „Dokumentarfilm“ sowie dessen verschiedene Wirklichkeitsebenen beleuchtet. Um seine Funktion als gesellschaftskritisches Instrument im Laufe der Geschichte zu verdeutlichen, wird ein Bogen von den Anfängen des Dokumentarfilms bis in die Gegenwart gespannt. Gezeigt werden seine Aneignung durch die Linke in den 1920er und 1930er Jahren sowie sein Einsatz als Instrument zur Schaffung von Gegenöffentlichkeit seit 1960. Erörtert werden außerdem die zentralen Auswirkungen jener Prozesse, die man gemeinhin unter dem Begriff „Globalisierung“ zusammenfasst, sowie die Kernpunkte der so genannten „Globalisierungskritik“. Anhand exemplarischer Beispiele wird gezeigt, wie Globalisierungskritik im Laufe vergangener Jahrzehnte im Dokumentarfilm behandelt wurde.

In der abschließenden Gegenüberstellung zeigt sich, dass die besprochenen Dokumentarfilme ebenso vielschichtig und aspektreich sind, wie die globalisierte Welt, die sie schildern.

---

<sup>436</sup> Kuchenbuch, S. 288

<sup>437</sup> Hattendorf, S. 311

## 11. Lebenslauf

### Clara Migsch

Geburtsdatum: 25.06.1984

Geburtsort: Salzburg

### Ausbildung

1991-1998 Rudolf Steiner Schule Salzburg

1998-2003 Musisches Gymnasium Salzburg mit Schwerpunkt Literatur  
Abschluss: Matura

2003-2009 Slawistik mit Schwerpunkt Russisch  
Universität Wien

seit 2004 Theater-, Film-, und Medienwissenschaft  
Universität Wien

2005-06 Regieassistenz bei Dokumentarfilm *Verschwiegene Geschichte – Die Tullner  
Jüdische Gemeinde*

2008 Auslandssemester an der RGGU in Moskau

2008 Hospitation beim ZDF in der Redaktion *zdf.reporter*

2009 Redaktionelles Volontariat bei *kommunalnet.at*

2009 Redaktionelles Praktikum bei *salzburg.orf.at*

2010 Redaktionelles Praktikum bei *wien.orf.at*