

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Der österreichische Dokumentarfilm als Medium der
Kritik. Eine Diskursanalyse gesellschaftskritischer
Aspekte in der Wagenhofer-Trilogie“

verfasst von

Sandra Fanto, BA BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Theater-, Film- und Medientheorie

Betreut von:

Univ.-Ass. Dr. habil. Andrea Seier, M.A.

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	S. 7
2. Theorie	S. 10
2.1. Die Ambivalenz des Dokumentarfilms	S. 10
2.1.1. Genre und Dokumentarfilmtheorie	S. 11
2.1.2. Filmwirklichkeiten und Wirklichkeit im Dokumentarfilm	S. 14
2.1.3. Erklärungsversuche für die Popularität dokumentarischer Medienformate	S. 16
a) Realitätsverdoppelung	S. 16
b) Performativität in der „New Documentary“	S. 18
2.1.4. Der österreichische Dokumentarfilm: Ein Medium der Kritik?	S. 19
2.2. Der gesellschaftskritische Dokumentarfilm	S. 21
2.2.1. Eine Schnittstelle für hochkomplexe politische Probleme	S. 21
2.2.2. Die Rolle des Autors bzw. der Autorin	S. 24
2.2.3. Charakteristika und repetitive filmische Mittel	S. 25
2.2.4. Politische Auswirkungen und Beeinflussung durch Dokumentationen	S. 26
2.2.5. Dokumentarfilme und die Konstruktion nationaler Identität	S. 28
2.3. Diskurs und Viskurs	S. 30
2.3.1. Diskurs und Diskursanalyse bei Foucault	S. 30
2.3.2. Medien-Dispositive	S. 33
2.3.3. Mediale Diskurse und deren politische Macht	S. 36
2.3.4. Visuelle Diskurse	S. 37

3. Analysemethode und Fragestellung	S. 41
3.1. Forschungsfrage und Unterfragen	S. 41
3.2. Haupthypothese und Folgehypothesen	S. 42
3.3. Methodisches Vorgehen zur Beantwortung der Forschungsfrage	S. 43
3.4. Beschreibung des Analysematerials	S. 46
3.4.1. Auswahl der Filme	S. 46
3.4.2. Auswahl des Pressematerials	S. 47
4. Diskursanalyse	S. 51
4.1. Analyse des filmischen Materials	S. 51
4.1.1. Analyse von „We feed the World“	S. 51
a) Bildliche und sprachliche Mittel der Kritikäußerung	S. 51
b) Ausdrucksformen von Machtverhältnissen	S. 56
c) Österreich-Bezüge	S. 58
4.1.2. Analyse von „Let’s make Money“	S. 59
a) Bildliche und sprachliche Mittel der Kritikäußerung	S. 59
b) Ausdrucksformen von Machtverhältnissen	S. 63
c) Österreich-Bezüge	S. 65
4.1.3. Analyse von „Alphabet“	S. 66
a) Bildliche und sprachliche Mittel der Kritikäußerung	S. 66
b) Ausdrucksformen von Machtverhältnissen	S. 70
c) Österreich-Bezüge	S. 72
4.1.4. Zusammenfassende Analyse der Trilogie	S. 72
4.2. Analyse der Rezeptionsebene: Pressematerial	S. 75
4.2.1. Sprachliche Mittel der Kritikäußerung	S. 75
4.2.2. Ausdrucksformen von Machtverhältnissen	S. 80
4.2.3. Österreich-Bezüge	S. 82

5. Ergebnisse	S. 84
5.1. Aufrechterhaltung des kritischen Diskurses durch Nostalgie, ExpertInnen-Rollen und Emotionalisierung von Individualgeschichten	S. 84
5.2. Machtverhältnisse an Subjektposition und Medien selbst gebunden	S. 86
5.2.1. Versuch der Rekonstruktion der Diskursformation	S. 87
5.3. Globale Diskurse in den Tageszeitungen: starke Bezugnahme auf Österreich	S. 88
5.4. Die Wagenhofer-Trilogie ist ein Medium der Kritik	S. 89
5.5. Ausblick: Analyse von Dispositiven	S. 89
6. Conclusio	S. 91
Literaturverzeichnis	S. 95
Anhang: Liste der analysierten Presseartikel	S. 102
Anhang: Abstract	S. 106
Anhang: Lebenslauf	S. 107

1. EINLEITUNG

Die aktuelle Popularität und der Erfolg des zeitgenössischen österreichischen Dokumentarfilms, die sich nicht nur an den überdurchschnittlich hohen Besucherzahlen im Kino, sondern auch an dem Faktum erkennen lassen, dass beinahe die Hälfte der derzeitigen heimischen Filmproduktionen Dokumentationen sind¹, zeugen von der andauernden Begeisterung für das Genre. Drei dieser im jüngeren Zeitraum entstandenen Filme, nämlich „We feed the World“, „Let’s make Money“ und „Alphabet“, vom Regisseur Erwin Wagenhofer, bilden den Ausgangspunkt dieser Arbeit. Sie haben gemein, komplexe, globalpolitische Problematiken zu einem jeweiligen Schwerpunkt aufzuzeigen, Kritik zu äußern und diese anhand von Individualgeschichten auf mikrosoziologischer Ebene zu verdeutlichen. Dies macht sie zu gesellschaftskritischen Dokumentarfilmen.

In der allgemeinen Öffentlichkeit löste die Wagenhofer-Trilogie einen Diskurs über moralische Wertvorstellungen und politisches Handeln aus, welchen es gilt, im Rahmen dieser Masterarbeit zu analysieren. Da über filmische Diskurse ideologische Konzepte und Kritik an Globalisierungs-Themen transportiert werden, die anschließend vor allem in der Printpresse Anklang finden (vgl. Binter 2009: 54) sollten insbesondere diese Medien untersucht werden. Dokumentarfilm ist in den letzten Jahren zu einem „bemerkenswerten gesellschaftlichen Repräsentationsmedium sowie Wissens- und Gedächtnisspeicher“ (Basaran et al. 2013: 8) avanciert. So entstehen Filmwirklichkeiten, die zum kollektiven Bewusstsein und Wissensbestand der Gesellschaft beitragen. Welchen Einfluss haben die dokumentarfilmspezifischen Argumente nun tatsächlich auf die Medienöffentlichkeit und mit welchen Mitteln und „Strategien des Politischen“, wie Basaran et al. es nennen, werden diskursive Effekte erzeugt? Um dies beantworten zu können, muss die gesellschaftskritische Auseinandersetzung mit globalpolitischen Themen im österreichischen Dokumentarfilm als eine Gesamtheit von Aussageereignissen verstanden werden, die auf „gemeinsame Strukturmuster, Praktiken, Regeln und Ressourcen der Bedeutungserzeugung“ (vgl. Keller 2011a: 68) untersucht werden sollen. Im Rahmen dieser Arbeit werden die Aussagen, die mit der Wagenhofer-Trilogie in Zusammenhang stehen, also als Diskurs

¹ Vgl. Filmwirtschaftsbericht 2013

betrachtet. Diese Anschauung verlangt nicht nur ein diskursanalytisches Vorgehen, sondern ebenso eine theoretische Fundierung, welche die Eigenschaften eines solchen Diskurses einzufangen vermag. Es geht darum, einerseits herauszufinden, welches kollektive gesellschaftliche Wissen durch den Diskurs produziert wird, sowie andererseits auch die Machtverhältnisse offenzulegen, in welche die Aussagekomplexe rund um die Dokumentarfilm-Trilogie eingebunden sind.

„[...] vom Diskurs geht insofern eine machtvolle Wirkung aus, als er ein spezifisches Wissen produziert, indem er Gegenstände auf eine bestimmte Weise erfahrbar macht und in diesem Sinne soziale Wirklichkeit erst schafft. Das sich in den Diskursen formierende Wissen präsentiert sich als eine spezifische Form von Macht“ (Seier 1999: 77).

Sowohl die Methodik als auch die wissenschaftliche Theorie, welche in dieser Forschungsarbeit Anwendung finden, sollten diesem Zusammenspiel von Diskurs, Macht und Wissen Rechnung tragen. Michel Foucaults ursprüngliche Überlegungen zur Diskurstheorie legen den Grundstein für eine gemeinsame Betrachtung dieser Elemente, die in wechselseitiger Abhängigkeit zueinander stehen. In der „Ordnung des Diskurses“ (vgl. Foucault 1991) werden diese gesamtgesellschaftlichen Zusammenhänge aufgeschlüsselt, um dann von Reiner Keller in seiner methodischen Konzeption der wissenssoziologischen Diskursanalyse wieder aufgegriffen zu werden (vgl. Keller 2011b).

Was ist nun das eigentliche Ziel dieser Arbeit? Welche Fragestellungen sollen beantwortet und welche Hypothesen verfolgt werden? Das zentrale Forschungsinteresse zielt darauf ab, herauszufinden, welche Bilder sozialer Wirklichkeit in dem gesellschaftlichen Diskurs rund um die Wagenhofer-Trilogie produziert, und mit welchen Mitteln diese aufrechterhalten werden. Dafür werden die Medien diskursanalytisch untersucht, wobei die üblicherweise textbasierte Methode der Diskursanalyse zu einer methodischen Kombination von Film- und Presseanalyse ausgeweitet wird um neben sprachlichen Aussagen auch audiovisuelles Datenmaterial miteinzubeziehen. Es wird erwartet, auf diese Weise sprachliche sowie bildliche stilistische Mittel ausfindig zu machen, denen sich der Diskurs wiederholt bedient um gesellschaftskritische Botschaften zu senden. Außerdem wird nach den Machtverhältnissen gefragt, in die der Diskurs eingebunden ist. Welche Rolle spielen

die Medien bei der Delegation von Handlungsmacht? Vor diesem Hintergrund wird es auch spannend sein zu fragen, wie das Produktionsland Österreich daran diskursiv beteiligt ist und wie nationale Identität konstruiert wird. Schließlich wird sich zeigen, dass es legitim ist, die Dokumentarfilm-Trilogie von Erwin Wagenhofer als ein Medium der Kritik zu bezeichnen, welches von sozialen Machtverhältnissen umhüllt und aktiv an der Konstruktion sozialer Wirklichkeit beteiligt ist.

Die Masterarbeit ist, beginnend mit dem Theorie-Teil in mehrere Kapitel gegliedert. Nach der Darstellung und Diskussion fachspezifischer Theorie rund um den Dokumentarfilm sowie der Begriffsbezeichnung „Diskurs“ wird unter Punkt Drei das genaue methodische Vorgehen, sowie die Auswahl des Analysematerials beschrieben. Das vierte Kapitel beherbergt die Diskursanalyse, das Kernelement dieser Arbeit. Hier können die Analyseschritte von der Film- sowie Presseanalyse im Detail nachvollzogen werden, welche dann anschließend im fünften Kapitel zu konkreten Ergebnissen zusammengefasst sind. Welcher Mittel sich die drei Filme der Wagenhofer-Trilogie bedient haben, um globalpolitische Zusammenhänge zu problematisieren und wie diese von den österreichischen Tageszeitungen rezipiert worden sind, veranschaulicht am Ende die Conclusio.

2. THEORIE

Am Anfang dieser Arbeit steht die Auseinandersetzung mit wissenschaftlicher Theorie zu den relevanten Forschungsbereichen. Da einerseits sowohl das Medium Dokumentarfilm in seiner Allgemeinheit als auch in seiner spezifischen gegenwärtigen gesellschaftskritischen Erscheinungsform untersucht und andererseits die Begrifflichkeiten für das Vorgehen der Diskursanalyse beschrieben werden müssen, ist dieser Abschnitt in drei Punkte gegliedert.

Im ersten Kapitel des Theorieteils geht es um die Eigenschaften des Genres Dokumentarfilm, wo versucht wird die aktuelle Popularität dieses Formats wissenschaftlich zu beleuchten und ebenso zu erklären, warum davon ausgegangen werden kann, dass Dokumentarfilmschaffen Bilder sozialer Wirklichkeit produziert. Im darauffolgenden Kapitel wird es konkreter, da eine Unterkategorie des Genres, nämlich explizit der sozial- bzw. gesellschaftskritische Dokumentarfilm in seiner Spezifik beleuchtet wird. Hier werden aktuelle und relevante theoretische Konzepte vorgestellt, welche dadurch später in die Analyse eingearbeitet werden können. Schließlich werden im dritten und letzten Abschnitt dieses Theorieteils die Ursprünge der Diskursanalyse methodologisch und theoretisch fundiert. Dabei wird zunächst auf die Foucault'schen Begriffe rekurriert welche die Basis für die Diskursanalyse schufen. Ebenso wird dann der aktuellen wissenschaftlichen Tendenz der intensiven Beschäftigung mit audiovisuellen Medien Rechnung getragen und neuere Ansätze zu diesem bewegten Forschungsfeld vorgestellt.

2.1. Die Ambivalenz des Dokumentarfilms²

Eine analytische Auseinandersetzung mit dem Dokumentarfilm hat sich in erster Linie zunächst mit theoretischen Konzeptionen über das spezifische Medium zu befassen. Die „komplex-paradoxe Beschaffenheit des Dokumentarfilms“ (Binter 2009: 21) macht ihn für eine Diskursanalyse, welche die Rezeptionsebene des filmischen Materials miteinschließt, besonders interessant, da sich im folgenden Theorie-Kapitel zeigen wird,

² Der Titel dieses Abschnittes wurde von Julia Binter aus „We shoot the World“ (vgl. Binter 2009: 21f.) übernommen.

dass der Dokumentarfilm von Ambivalenzen, Doppeldeutigkeiten und Gegensätzen gekennzeichnet ist. Insbesondere durch das Spiel mit Realität und Fiktion sind dem Dokumentarfilm Chancen offenbart, die politisches Potential in sich tragen, und möglicherweise die aktuelle Popularität des sozialkritischen Dokumentarfilms in den heimischen Kinos erklären. Dieses Kapitel setzt sich mit theoretischen Zugängen zum Medium Dokumentarfilm allgemein auseinander. Nachdem zuerst ein kurzer historischer Abriss über die Entwicklung der Dokumentarfilmtheorie gemacht wird, geht es danach um die Frage, was es bedeutet, filmisch Wirklichkeit zu konstruieren. Konzepte von Inszenierung und Authentizität werden hier kritisch hinterfragt und gegenübergestellt. Mittels der Idee der Realitätsverdoppelung in dokumentarischen Formaten von Elena Esposito sowie dem performativen Ansatz der New Documentary von Stella Bruzzi wird im darauffolgenden Punkt versucht, theoretisch fundierte Erklärungsansätze für die Popularität des Mediums und dem regelrechten Trend um Reality TV zu finden. Anschließend wird die Theorie konkret auf die Situation in Österreich angewandt. Es wird die diskursive Beschaffenheit des Mediums diskutiert, und schließlich dargelegt warum man den österreichischen Dokumentarfilm als ein Medium der Kritik bezeichnen kann.

2.1.1. Genre und Dokumentarfilmtheorie

Obwohl die Bezeichnung „Dokumentation“ im üblichen Gebrauch zumeist eine bestimmte filmische Gattung, also ein spezifisches Genre meint, so werden in der Filmwissenschaft unter diesem Titel ebenso allgemein theoretisch-historische Auseinandersetzungen zu Filmen diskutiert, welche die Realismusproblematik in den Vordergrund stellen. Da der Dokumentarfilm erst im Lauf seiner rund hundertjährigen Geschichte den Status eines Genres angenommen hat (vgl. Hohenberger 2006: 9) erweist sich die Definition und Abgrenzung der Gattung problematisch (vgl. Pernkopf 2003: 15) und untrennbar verbunden mit seiner historischen Entwicklung. Eva Hohenberger vermerkt in ihrem Versuch, eine Geschichte der Theorien des Dokumentarfilms zu schreiben, dass gesellschaftspolitische, wirtschaftliche und sozial-historische Veränderungen seit jeher treibende Faktoren für die Stilbildung dokumentarischer Filme gewesen seien und ebendiese zu einer engen Verbindung von

dokumentarischer Theorie und Praxis geführt haben (vgl. Hohenberger 2006: 9). Man kann den zeitgenössischen österreichischen Dokumentarfilm genaugenommen nicht verstehen, ohne seinen historischen und sozialen Kontext miteinzubeziehen und ohne die zeitgleiche Entwicklung der Filmtheorie mitzudenken. Wie sich zeigen wird, beschäftigen sich die gegenwärtigen theoretischen Auseinandersetzungen zum Dokumentarfilm in hohem Maße mit den politischen Funktionen bzw. Möglichkeiten und der gesellschaftlichen Einflussnahme von filmischen Dokumentationen in einem globalen Diskurs. Während DokumentarfilmerInnen seit jeher eine Annäherung an die Darstellung der Realität versuchen, so stehen am Beginn der Dokumentarfilmwissenschaft in den 1920er und 30er Jahren noch nicht die globalen Auswirkungen im Zentrum der Forschung. Allerdings ist schon die anfängliche Dokumentarfilmtheorie von den gesellschaftlichen Einflüssen gezeichnet und beschäftigt sich fortan mit Überlegungen zu den Grenzen zwischen Fiktion und Realität.

Als die ersten, die sich diesbezüglich Gedanken machen, sind Dziga Vertov und John Grierson zu nennen, welche die Begriffsbestimmung des Dokumentarfilms an den spezifischen Wirklichkeitsbezug des Genres binden (vgl. ebd.: 10). Grierson spricht Dokumentarfilm einen Abbildungscharakter, und somit die Möglichkeit zu, Realität filmisch wiederzugeben (vgl. Hödlmoser 2012: 4). Dies verleiht dem Dokumentarfilm ein drastisches Differenzierungsmerkmal zum Spielfilm. In der Gegenüberstellung von fiktionalem und nicht-fiktionalem Film entsteht nach Vertov die Idee vom „Film der Fakten“ (vgl. Hohenberger 2006: 11) und das ideologische und politische Potential durch die Betitelung „Dokumentation“ wird deutlich. Dem dokumentarischen Film werden schon seit Beginn seiner wissenschaftlichen Untersuchung im Gegensatz zum rein fiktionalen Spielfilm interventionistische soziale Funktionen zugeschrieben und durch ihn alternative Weltbilder geschaffen, wie Eva Hohenberger passend festhält:

„Mit Grierson bekommt der Dokumentarfilm die Bedeutung eines realistischen Genres, das seine gesellschaftliche Funktion in der Bildung von Öffentlichkeit und politischem Konsens gewinnt. Dokumentarfilme vermitteln Weltbilder und schaffen konsensuale Werte im Rahmen demokratischer Gesellschaftsnormen. Mit Grierson etabliert sich der Dokumentarfilm auch als alternative Institution“ (ebd.: 14).

Einen weiteren Höhepunkt erreicht die Dokumentarfilmforschung dann in den 1970er Jahren, wo die Idee der Politisierung des Films weitergetragen wird. Aus dieser Zeit stammen auch die vielzitierten Überlegungen von Bill Nichols, der in seiner reflexiven Dokumentarfilmtheorie der Frage nach der Darstellbarkeit von Realität auf den Grund geht. Auch wenn seine Theorie aufgrund des historischen Fortschritts nicht eins zu eins auf das heutige Filmschaffen zu übertragen ist, so schafft sie nach wie vor eine gute Basis um sich der Realismusproblematik des Dokumentarfilms zu nähern. Mit dem Ausgangspunkt der politischen Inanspruchnahme des Dokumentarfilms während des Zweiten Weltkriegs und des Kalten Kriegs beschäftigt sich Nichols in seinen fundamentalen Werken „Representing Reality“ (Nichols 1991) und „Introduction to Documentary“ (Nichols 2010) mit den scheinbar realistischen Erzählungen des Dokumentarfilms und den dort präsentierten Wirklichkeiten. Dabei analysiert er nicht nur unterschiedliche Modi der Repräsentation, verschiedene dokumentarische Stile und Strategien um Ereignisse, Handlungen, Themen und Meinungen darzustellen, sondern verweist vor allem darauf, dass der Dokumentarfilm ebenso eine Geschichte in filmischer Sprache erzählt, sich fiktionalen plots und storylines bedient, und die Unterscheidung zwischen Fiktion und Realität eigentlich irreführend ist.

Die heutigen theoretischen Überlegungen zum Dokumentarfilm scheinen dieses dualistische Denken bereits überwunden zu haben, und beschäftigen sich mehr mit den Wirkungsmechanismen, mit der Reflexion und Rezeption der Filme, sowie mit der Tatsache, dass sich das Genre Dokumentarfilm ständig aufs Neue selbst reproduziert. Die Folgen dieser Genrereproduktion, nämlich Fragen der Authentizität sowie ethische, moralische und politische Probleme stehen nun insbesondere im deutschsprachigen Raum im Zentrum der Forschung. Die soziale Funktion des Dokumentarfilms wird heute speziell in Hinblick auf seine politische Macht und Bewusstseinsbildung untersucht, da mit der Produktion von Filmen dieser Art große Öffentlichkeiten erreicht werden und die Dokumentarfilme globalpolitische Probleme in den öffentlichen Raum zur Diskussion stellen. Aylin Basaran, Julia Köhne und Klaudija Saab haben unlängst einen Sammelband unter dem Titel „Zooming in and Out“ (vgl. Basaran et al. 2013) herausgebracht, der sich diesem politischen Aspekt widmet, und sich die Frage gestellt wie genau Visualisierungen des Politischen aussehen und wie diese generiert werden. Ein ähnliches Vorhaben verfolgte auch Julia Binter, die in „We shoot the world“ (vgl.

Binter 2009) die globalisierungskritischen Tendenzen im österreichischen Dokumentarfilm untersucht. Nicht unwesentlich haben insbesondere diese beiden neueren Werke meine Arbeit inspiriert, um exemplarisch anhand der Wagenhofer-Trilogie nachzuzeichnen, welches politische Potential der österreichische Dokumentarfilm in sich trägt, auf welcher Ebene er in den heimischen Medien rezipiert wird und welche Bilder sozialer Wirklichkeit er damit produziert.

2.1.2. Filmwirklichkeiten und Wirklichkeit im Dokumentarfilm

Wenn Julia Binter von der Ambivalenz des Dokumentarfilms spricht, dann meint sie damit, dass der dokumentarische Film im Gegensatz zum fiktionalen Spielfilm einen spezifischen Realitätseffekt generiert indem seine Referenz die reale Welt ist (vgl. Binter 2009: 22), wobei jedoch trotzdem immer filmisch inszeniert wird. Die Absicht, den Zustand der realen Dinge zu zeigen ist dem Dokumentarfilm eigen, und für den Zuschauer bzw. für die Zuschauerin mit einer gewissen Erwartungshaltung verbunden, die am besten mit dem Begriff der Authentizität erklärt werden kann. Wie bei Rudolf Arnheim, der die dokumentarischen Qualitäten einer Fotografie hinterfragt: „Ist sie authentisch? Ist sie richtig? Ist sie wahr? Authentizität verlangt, daß die Szene nicht manipuliert wurde“ (ebd.: 23 nach Arnheim 1983: 177), so gelten für filmisches dokumentarisches Material selbige Ansprüche. Das Konzept der Authentizität steht immer in Konflikt mit der Inszenierung und der Frage der Manipulation, die beim Filmemachen in der Montage ihren Ausdruck findet. Binter geht sogar so weit zu sagen, dass der Montage im narrativen Dokumentarfilm ein noch wichtigerer Stellenwert zukommt als im Spielfilm, da erst durch den Schnitt ein dramatischer Bogen entsteht, der in der zuvor verfilmten Wirklichkeit nicht bereits zwingend besteht (vgl. ebd.: 25f).

Darüber hinaus sei die Wahrnehmung des Wirklichkeitsgehalts eines Dokumentarfilms auch von den ZuschauerInnen und deren Eingebundenheit in sozialen Strukturen abhängig. Die individuelle Rezeption eines Films sei historisch und sozial beeinflusst (vgl. ebd.: 23), was bedeutet, dass soziale Faktoren, wie Klasse, Geschlecht, ethnische Zugehörigkeit oder politische Positionierung für die Auffassung eines Filmes eine Rolle spielen und eine allgemein gültige Aussage über die Authentizität eines Films daher

eigentlich gar nicht getroffen werden kann (vgl. Riedlecker 2011: 26). Auch Ortrud Rubelt vertritt die These, dass die Filmwahrnehmung von der individuellen Lebensumgebung abhängig ist (vgl. Rubelt 1994: 188f) und argumentiert aufgrund der Tatsache, dass Menschen Reize über Sinne wahrnehmen und nach dem Film-Sehen über die Augen, das Gehirn die Wirklichkeit auf Basis dessen konstruiert, was Menschen als echt wahrnehmen. Es wäre demnach naheliegender, nicht von einer im Film präsentierten Wirklichkeit auszugehen, sondern von einer Vielzahl an Filmwirklichkeiten, die sich erst in den Köpfen der ZuschauerInnen konstituieren.

Ob und wie der Dokumentarfilm nun aber mit der Realität spielt und wie mit Wirklichkeit umgegangen wird, kann aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet werden. Ein guter Weg, sich diesem großen Problemfeld zu widmen scheint zwei konträre Positionen gegenüberzustellen. Diese Realismusproblematik ist ohnedies kein dem Dokumentarfilm vorbehaltenes Thema, sondern eine allgegenwärtiger Streitpunkt, der die gesamte Medienlandschaft miteinschließt. Die Frage, ob Medien die Wirklichkeit widerspiegeln oder ob sie eine Wirklichkeit per se erst konstruieren wird hier zwar nur angeschnitten werden können, jedoch bringt schon die Idee der medialen Konstruktion von Wirklichkeit die Möglichkeit mit sich, den Dokumentarfilm von einer bestimmten Perspektive zu betrachten.

Stefan Weber beschäftigt sich in seinem Aufsatz „Was heißt Medien konstruieren Wirklichkeit?“ (Weber 2002) mit ebendiesem Dualismus und kommt zu dem Schluss, dass in unserem von Real-Life-Soaps und Doku-Dramen geprägtem Zeitalter ein Konstruktivismus, „der Konstruktivität als Trend zu mehr Fiktionalisierung versteht, notwendiger [ist] denn je“ (ebd.: 14). Die Modi der Wirklichkeitskonstruktion werden in der zeitgenössischen Medienlandschaft immer raffinierter, technisch avancierter und auch ökonomisch motivierter und erfordern daher einen kritischen Umgang und bieten sich für eine wissenschaftliche Analyse im Lichte des empirischen Konstruktivismus an. Vor diesem Standpunkt fällt es schwer zu behaupten, der Dokumentarfilm bilde etwas ab oder präsentiere authentische Wirklichkeit aus der realen Welt. Der Argumentation Webers folgend scheint es eher naheliegend, dass sich der zeitgenössische dokumentarische Film unterschiedlichsten Mitteln bedient um eine Wirklichkeit erst zu kreieren.

Dem entgegen stellt der österreichische Dokumentarfilmer Michael Pilz die nicht weniger schlüssige Behauptung auf, dass jede Filmaufnahme grundsätzlich ein Dokument sei (vgl. Pilz 1986: 95) – nämlich nicht nur ein Dokument des gefilmten Gegenstandes, der Personen und Handlungen, sondern immer auch ein Dokument des Blickes, des Standpunkts der Kamera – und somit ist eigentlich jeder Film ein Dokumentarfilm. Dabei entsteht der Film als Abbild von Wirklichkeit immer in einem Verhältnis von objektiven (Gefilmtes) und subjektiven (Kamera) Bedingungen. Vor diesem Hintergrund ist es möglich den Dokumentarfilm als ein Dokument sozialer Wirklichkeit zu sehen, wobei eingeräumt werden muss, dass auch hier die Möglichkeit multipler Wirklichkeiten und individueller Filmrezeption nicht ausgeschlossen wird.

2.1.3. Erklärungsversuche für die Popularität dokumentarischer Medienformate

Es scheint angebracht, sich im Rahmen dieser wissenschaftlichen Arbeit, die sich mit der Rezeption von Dokumentarfilmen in der Medienöffentlichkeit auseinandersetzt, auch zu fragen, warum in den letzten Jahrzehnten überhaupt eine allgemeine zunehmende Popularität dokumentarischer Medienformate zu verzeichnen ist. Während Reality-Formate die heimischen Fernsehsender überströmen, so lässt sich ebenso im Kino eine hohe Präsenz an Doku-Dramen erkennen. Im Folgenden sollen nun zwei Ansätze vorgestellt werden, die versuchen den audiovisuellen Trend dokumentarischer Formate in Hinblick auf die Realismusproblematik zu begründen und Erklärungsmodelle liefern, die zeigen, dass Dokumentarfilme performativ entstandene Bilder sozialer Wirklichkeit liefern.

a) Realitätsverdoppelung

Aus der Sicht von Elena Esposito ist die moderne Massenmediengesellschaft nicht schlichtweg als singuläre Wirklichkeit in Abgrenzung zur Fiktion zu beschreiben. Vielmehr haben wir es heute mit einem Überangebot an Realitäten zu tun, d.h. mit einer „Vervielfachung des Realitätsbezugs in eine Vielfalt fiktiver Realitäten, die sich nicht

gegenseitig ausschließen, die aber zusammen die komplexe und in sich gegliederte Realität unserer Gesellschaft ausmachen“ (Esposito 2007: 68). Ihr Konzept der Realitätsverdoppelung, bei dem es sich genaugenommen um eine vertikale Realitätsvervielfachung handelt, wo eine Vielzahl an dargebotenen Realitäten in einem nicht-hierarchischen Verhältnis in Wechselbeziehungen stehen, die sich gegenseitig beeinflussen und stärken (vgl. ebd.: 74), kann als ein Modell zum Verstehen des regelrechten Trends rund um Reality-TV und ähnlicher dokumentarischer Medienformate gelesen werden. In erster Linie scheint die Popularität Programme dieser Art ein Rätsel zu sein, da sie sich als formales Vorbild etablierte fiktionale Formate nehmen, wie die Fernsehserie oder den Spielfilm, aber im Unterschied dazu den Eindruck erwecken möchten, dass der Plot und die Geschichten nicht erfunden, sondern real sind. Für Reality-Fernsehserien und den Dokumentarfilm gilt in dieser Hinsicht das gleiche: sie werden in die Form der Realitäts-Fiktion übersetzt, d.h. „in einen paradoxen Gegenstand, dessen Realität man gleichzeitig betont und leugnet“ (ebd.: 75). Schon Baudrillard hat angemerkt, dass das Virtuelle bzw. Fiktive das Reale langsam ersetzt, und die Grenzen zwischen den Bereichen immer mehr verschwimmen (vgl. ebd., nach Baudrillard 1996) sodass sich die multiplen Realitäten auf alle Kommunikationsebenen und unseren Bezug auf die Welt ausdehnen. Sobald nun aber die reale Realität ganz bewusst in den Formen und Formaten der Fiktion vermittelt wird, so wie es im Dokumentarfilm der Fall ist, so wird die Realität selbst unwirklich. Das Paradox der Popularität dieser Formate kann laut Esposito so erklärt werden. Die Fiktion fungiere hierbei als ein Spiegel, in dem man etwas sieht, was man so eigentlich nicht direkt beobachten kann (vgl. ebd.: 76) und dokumentarische Programme erlauben die Beobachtung der Welt aus einer paradoxen Perspektive die sich grundlegend auf die Komplexität der Realitätsvervielfachung auswirkt. Der Dokumentarfilm ermöglicht einen Modus der Beobachtung zweiter Ordnung (vgl. ebd.: 77) wo die ZuschauerInnen etwas beobachten können, was Ihnen im normalen Leben verborgen bleibt. Die Fiktion funktioniert eben deshalb wie ein Spiegel, da der Dokumentarfilm unter spezifischen Beobachtungsbedingungen operiert, die in der unmittelbar erfahrbaren Realität gar nicht erst existieren (vgl. ebd.). Medien dieser Art erlauben uns daher einen Blick in einen Realitätsausschnitt, von dem wir annehmen, dass er fernab unserer eigenen Lebensrealitäten existiert. „Die Realität in der wir leben,

ist deshalb so komplex, weil die Verwirklichungen und wechselseitigen Spiegelungen von realer und fiktiver Realität längst ein Teil von ihr geworden sind“ (ebd.: 78). Wir sind uns der Vermitteltheit der dargestellten Realität im Dokumentarfilm zwar bewusst, nehmen dies aber gerne in Kauf, um die eigene Wirklichkeit durch Beobachtungen zweiter Ordnung zu erweitern.

b) Performativität in der „New Documentary“

Stella Bruzzi beschäftigt sich in ihrem Theoriewerk zum neuen Dokumentarfilm ab Beginn des 21. Jahrhundert in erster Linie mit der Dreiecksbeziehung zwischen Film bzw. FilmemacherIn, Realität und ZuschauerIn und geht davon aus, dass die Verbindungen dieser Punkte die dialektische Beziehung zwischen intendierter Filmaussage und tatsächlicher Filmrezeption ausmachen (vgl. Bruzzi 2006: 6). Die ZuschauerInnen spielen ihr zu Folge für die Wahrnehmung und Interpretation der dargestellten filmischen Realität eine wichtige Rolle. Dabei geht es darum, zu verstehen, dass Dokumentarfilme performative Akte sind, die im Moment des Filmens entstehen (vgl. ebd.: 10). Den Begriff der Performativität leitet sie von Bill Nichols ab, der ihn verwendet um Filme zu beschreiben, die subjektive Aspekte eines eigentlich objektiven Diskurses herausstreichen (vgl. ebd.: 186 nach Nichols 1994: 95). Dokumentarfilme sind so gesehen notwendigerweise immer performativ, da sie ihre Bedeutung durch die Verhandlung eines realen Themas, bzw. eines realen Problems in filmischer Form gewinnen. Dokumentarfilme kann man gewissermaßen als eine Schnittstelle verstehen, auf der FilmemacherInnen die Diskurse der Realität verhandeln. Die Rolle der ZuschauerInnen kommt ins Spiel, wenn es darum geht diese dargebotene Realität auszulegen. Der performative Dokumentarfilm versucht nämlich durch Dramatisierung fiktionale und nicht-fiktionale Ereignisse und Situationen als echt zu beweisen. Das performative Element ist dabei ein verfremdender, distanzierter Kunstgriff wodurch die Idee einer dokumentarischen Wahrheit entsteht (vgl. ebd.: 185f). Die Popularität des zeitgenössischen Dokumentarfilms kann man mit Bruzzi daher darin begründet sehen, dass die ZuschauerInnen durch ihre Interpretation und Deutung des dokumentarischen Filmmaterials an der Rekonstruktion und Instandhaltung diskursiver, öffentlicher Themen teilhaben.

2.1.4. Der österreichische Dokumentarfilm: Ein Medium der Kritik?

Die gegenwärtige Popularitätswelle des Dokumentarfilm-Genres lässt sich auch eindeutig in der österreichischen Filmlandschaft erkennen. Mehr als eine halbe Million ÖsterreicherInnen haben sich in den letzten Jahren in den heimischen Kinos die drei gesellschaftskritischen Dokumentarfilme von Erwin Wagenhofer „We feed the World“, „Let’s make Money“ und „Alphabet“ angesehen³, und auch die allgemeinen aktuellen Statistiken des jährlich erscheinenden Filmwirtschaftsberichts des österreichischen Filminstituts verraten die Dominanz des Dokumentarfilms im nationalen Ranking. Beinahe die Hälfte aller produzierten Filme im Jahr 2013 stammt aus diesem Genre⁴ und somit verzeichnen österreichische Dokumentarfilme insgesamt auch mehr Besucherzahlen als beispielsweise Filmdramen die hier produziert wurden.

Da insbesondere die Häufigkeit sozialpolitischer und kritischer Dokumentarfilme auffällt, haben sich in jüngster Vergangenheit mehrere FilmwissenschaftlerInnen mit dieser hochaktuellen Tendenz auseinandergesetzt. Aylin Basaran et al. stellen sich in ihrem Sammelband zum neueren deutschsprachigen Dokumentarfilm „Zooming in and Out“ (Basaran et al. 2013) die Frage, welchen Einfluss dokumentarfilmspezifische Argumente zum Politischen auf die filmwissenschaftliche Sphäre haben, und umgekehrt (vgl. ebd.: 7). Wie sich zeigt, ist der Dokumentarfilm in den letzten Jahren zu einem bemerkenswerten gesellschaftlichen Repräsentationsmedium sowie Wissens- und Gedächtnisspeicher avanciert, wobei die filmwissenschaftliche Community Wert darauf lege, zu bedenken, dass Dokumentationen immer auch von einer Selbstreferenzialität des Mediums und des Diskurses geprägt sind (vgl. ebd.: 8f). Indem Realitäten durch visuelle, narrative oder assoziative Formen dargestellt und gespiegelt werden, bezieht der Dokumentarfilm schlussendlich immer politisch Stellung, die zu einem diskursiven und heterogenen Gesellschaftsverständnis beitragen, so die Schlussfolgerung von Basaran et al.

Somit scheint es legitim zu fragen ob sich der österreichische Dokumentarfilm exemplarisch zu einem Medium der Kritik entwickelt hat. Wenn Kritik die Bewegung

³ Vgl., Top 20, 2005+“ Statistik des Österreichischen Filminstituts (Filmwirtschaftsbericht), <http://filminstitut.at/de/oe-kinofilme>

⁴ Vgl. „Fokus Ö Kinofilm“, Statistik des Österreichischen Filminstituts (Filmwirtschaftsbericht 2013), <http://filmwirtschaftsbericht.filminstitut.at/13/kino/fokus-oe-kinofilm>

ist, „in welcher sich das Subjekt das Recht herausnimmt, die Wahrheit auf ihre Machteffekte hin zu befragen und die Macht auf ihre Wahrheitsdiskurse hin“ (Foucault 1992: 15), dann kann man Erwin Wagenhofer in seiner Position als Dokumentarfilmemacher als das Subjekt verstehen, welches durch filmische Mittel versucht, die gesellschaftlichen Effekte kritisch zu hinterfragen. Das Medium Dokumentarfilm in seiner aktuellen politischen Erscheinungsform, welches es vermag, eigene Wirklichkeiten, und somit auch eine eigene Wahrheit zu schaffen, kann in Hinblick auf Michel Foucaults Definition folglich als ein Medium der Kritik bezeichnet werden.

Die Tatsache, dass Effekte des Politischen im und durch den Dokumentarfilm generiert werden können, unterstreicht die diskursive Beschaffenheit des vieldimensionalen Mediums. Tief in gesellschaftliche Zustände verwurzelt, vermag es der zeitgenössische Dokumentarfilm demnach, gesellschaftliche Wirklichkeit mit zu gestalten (vgl. Basaran et al. 2013: 11). Dabei sind aus filmwissenschaftlicher Perspektive auch formale technische Mittel bedeutsam und die Produktionsseite darf nicht vergessen werden. Der Titel des Bandes „Zooming in and Out“, welcher in Anschluss an die gleichnamige Tagung herausgegeben wurde, verweist auf die Bedeutung der Ausschnittformate und der Sichtbarkeitsverhältnisse:

„Der Prozess des dokumentarischen Filmens besteht immer aus verschiedenen Verfahren der Ausschnittsuche, aus verschiedenen Blickwinkeln und Blickfolgen ergeben sich zugleich Verschiebungen der Brennweite und eine Veränderung der Distanz zum Objekt“ (ebd.).

Die Rahmung des Bildausschnittes kann eine strategische sein, die stets in Machtverhältnisse eingebunden ist, und somit niemals neutral sein kann. Sie ist stets eng verwoben mit dem Dargestellten und dessen Beziehung zum filmenden oder produzierenden Subjekt. Mit diesem Wissen kann man die gesellschaftskritischen Filmwerke Erwin Wagenhofers nach der Kategorisierung von Aylin Basaran et al. als Weitwinkelfilme bezeichnen. Damit ist jene Art von Filmen gemeint, die ihren Gegenstand durch eine Makroperspektive erfassen und große, weltpolitische Zusammenhänge in den Blick nehmen und versuchen Zusammenhänge zwischen umfassenden Strukturen und Systemen sichtbar zu machen (vgl. ebd.: 12).

Für die spätere Analyse wird vor diesem Hintergrund wichtig sein, sowohl die distanzierte Perspektive zu reflektieren, sowie den strukturell bedingten eurozentristischen Blickpunkt.

2.2. Der gesellschaftskritische Dokumentarfilm

Warum sind ethische Themen, soziale und politische Probleme so zentral für das Dokumentarfilmschaffen? Diese Frage stellte sich schon Bill Nichols in seiner „Introduction to Documentary“ (Nichols 2010) und auch heute noch beschäftigt dieser Aspekt die Filmwissenschaft. Dieses Kapitel möchte den gesellschaftskritischen Tendenzen und Möglichkeiten im Medium Film auf den Grund gehen und aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachten. Der nachfolgende Abschnitt ist in fünf Unterpunkte gegliedert, die jeweils Besonderheiten des Genres theoretisch aufarbeiten. Zunächst geht es um Politik und Ideologie. Auf welche unterschiedlichen Arten schafft es der Dokumentarfilm, die Sozialwelt zu durchdringen? Welchen Personen wird in diesem Sinne Handlungsmacht sowohl vor als auch hinter der Kamera gegeben? Der zweite Unterpunkt untersucht die Rolle des Autors bzw. der Autorin um danach charakteristische filmische Mittel zu identifizieren, an denen sich sozialkritische Dokumentarfilme wiederholt bedienen. Im vierten Unterkapitel soll veranschaulicht werden inwieweit Dokumentationen politischen Einfluss nehmen können und schlussendlich wird der Frage nach der Konstruktion von nationaler Identität nachgegangen.

2.2.1. Eine Schnittstelle für hochkomplexe politische Probleme

Dokumentarfilme leisten einen wichtigen Beitrag in demokratischen Gesellschaften, indem sie durch Repräsentation von Wirklichkeit(en) zum kollektiven Wissensbestand der Gemeinschaft beitragen. Durch die filmische Aufzeichnung tragen Dokumentarfilme in weiterer Folge auch zum sozialen Geschichtsbewusstsein bei und rahmen die Art und Weise wie Geschichte erinnert wird (vgl. ebd.: 42). Dabei prägen

die Filme nicht nur universelle, moralische Wertvorstellungen, sondern präsentieren selbst konkrete Positionen und ethische Vorstellungen. Dokumentarfilme greifen in die Sozialwelt ein, so Nichols, indem Sie versuchen, diese zu repräsentieren. Dies sei nicht möglich ohne in irgendeiner Form Stellung zu beziehen, und kann auf drei verschiedene Arten geschehen:

- Erstens, Dokumentarfilme schildern die Welt in einer gewissen Vertrautheit und vermitteln durch wiedererkennbare Darstellung das Gefühl, etwas zu zeigen, dass man sonst auch möglicherweise selbst, außerhalb des Kinos erleben könnte (vgl. ebd.). Die audiovisuelle Aufnahme bildet demgemäß die Grundlage für Vertrauen dafür, dass das was gezeigt wird wirklich existiert oder wirklich passiert sein muss.
- Zweitens, Dokumentarfilme repräsentieren auch die Meinungen und Interessen anderer (vgl. ebd.: 43). Insbesondere in demokratischen Gesellschaften, wo Individuen aktiv in politische Entscheidungsprozesse miteinbezogen werden, kann der dokumentarische Film die Position eines öffentlichen Repräsentanten bestimmter Belange einnehmen. Filme sprechen oftmals für die Interessen von einzelnen Personen oder Gruppen und geben ihnen durch das Medium eine gewichtigere Stimme.
- Schließlich drittens, ebenso stellen Dokumentarfilme die Welt in jener Art dar, wie ein Anwalt bzw. eine Anwältin die Interessen seines Klienten bzw. seiner Klientin präsentieren würde (vgl. ebd.). Nämlich wird versucht ein Argument für eine bestimmte Auffassung bzw. Ansicht zu zeigen, und Fakten und Beweise auf eine gewisse Weise interpretiert. Der dokumentarische Film versucht bestimmte Aspekte der Wirklichkeit argumentativ auszulegen.

Politik und Ideologie sind für dokumentarische Formate Kategorien großer Bedeutung. Insbesondere gesellschaftskritische Dokumentationen positionieren sich innerhalb großer sozialer Debatten, die weit über das Filmschaffen hinausreichen. Dabei ist auffällig, dass Produktionen dieser Art mutmaßlichen Opferrollen eine Stimme geben wollen (vgl. ebd.: 215). Oft werden Realitäten von Minderheiten und Subkulturen dargestellt. In der Tradition des Dokumentarfilms wurden so marginalisierten Gruppen

ein Sprachkanal gegeben, welcher es ermöglicht ihre sonst ignorierten oder sozial unterdrückten Anliegen an eine größere Öffentlichkeit zu tragen. Wie sich später zeigen wird, so schließen sich auch drei die hier besprochen Dokumentarfilme von Erwin Wagenhofer dieser Tradition an.

Dokumentarfilme, die sich mit sozialen Problemen auseinandersetzen stehen wie schon angemerkt selbstverständlich in einem viel größeren Kontext – oftmals einem aktuellen großen gesellschaftlichen Diskurs, die die Allgemeinheit betreffen – und auch in Relation zur Kulturgeschichte einer Gesellschaft oder eines Staates. Nationale und transnationale Probleme wie beispielsweise globale Erwärmung, Identitätspolitik oder Ausgrenzung von Randgruppen, die heute in Dokumentationen aufgearbeitet werden, haben ihren Ursprung nicht im Dokumentationsfilm sondern in der eigentlichen Gesellschaft selbst (vgl. ebd.: 242). Durch das Medium erreichen sie jedoch einen Zugang zu höherer Aufmerksamkeit. Diese gewinnen sie oftmals indem umfassende Sozialprobleme anhand von individuellen Geschichten erzählt werden. Anhand von Individuen illustrieren DokumentarfilmemacherInnen größere gesellschaftliche Zusammenhänge und Problematiken (vgl. ebd.: 243). Die Einnahme dieser mikrosozialen Perspektive ermöglicht einen einfacheren Zugang zu meist hochkomplexen Phänomenen und wirkt beim Zuschauer bzw. bei der Zuschauerin auf emotionaler Ebene. Die Aufgabe, die sich die FilmemacherInnen stellen, ist eine bestimmte Perspektive zu bestimmten sozialen Sachverhalten zu vermitteln. Zusammenfassend sind dabei zwei wiederkehrende Prinzipien auffallend: Erstens steuern Dokumentarfilme unsere Aufmerksamkeit zu jenen gesellschaftlichen Problemen die uns in einem gemeinschaftlichen Sinn allesamt vereinen oder aber auch deshalb voneinander trennen. Zweitens tun sie das auf jene Weise, indem sie Individualgeschichten erzählen, welche die Auswirkungen größerer Problematiken veranschaulichen (vgl. ebd.: 248). Diesen beidseitigen Zusammenhang zwischen dem Einzelmenschen und Gesellschaft versuchen uns zeitgenössische gesellschaftskritische Dokumentarfilme zu erklären, während sie gleichzeitig probieren den Zuschauer bzw. die Zuschauerin für bestimmte soziale Zwecke zu mobilisieren und nahelegen, eine bestimmte politische Position anstatt einer anderen einzunehmen (vgl. ebd.: 251).

Genaugenommen kann sogar allgemein davon ausgegangen werden, dass die gelebte Realität vieler sozial minderprivilegierter Menschen, alternativer Lebensstile und kultureller Ausdrucksformen überhaupt nur durch mediale Darstellung erfahrbar wird (vgl. Binter 2009: 48). Der sozialkritische Dokumentarfilm übernimmt vor diesem Hintergrund gewissermaßen eine Aufklärer-Rolle.

2.2.2. Die Rolle des Autors bzw. der Autorin

Wenn es um politische Meinungen und Positionen, Darstellungen von Ideologien und Überzeugungen geht, dann stellt sich natürlich die Frage wer eigentlich spricht. Die Autorenschaft beim Dokumentarfilm wird meist dem Regisseur bzw. der Regisseurin zugeschrieben, der bzw. die in diesem Genre oftmals auch verantwortlich für das Drehbuch ist. Im Rahmen dieses politisch aufgeladenen Feldes geht der Autorität der Autorenschaft eine gewisse Wirkungsmächtigkeit in der Sprache und Produktion von Wirklichkeit voraus (vgl. ebd.: 50). Betrachtet man einen bestimmten Film als Werk eines Autors bzw. einer Autorin, dann geht es nicht mehr nur um filmische Darstellung im Sinne von Sichtbarmachung von bestimmten Themen, sondern auch darum, gehört zu werden. (vgl. ebd.). Autorenschaft ist eingebettet in Machtverhältnisse, und schon Foucaults Machtbegriff verweist auf das interdependente, machtvoll aufgeladene Interagieren und Handeln (vgl. ebd.: 51). Insbesondere in der Praxis des Filmens ist es bei Dokumentationen üblich, dass der Filmemacher bzw. die Filmemacherin in direkte Interaktion mit InformantInnen tritt. Auch persönliche Aussagen des Autors bzw. der Autorin finden immer wieder Platz im Film. Auch Jürgen Link geht davon aus, dass Subjekte innerhalb diskursiver Ereignisse Diskurspositionen einnehmen und dass sich besonders Autoren-Subjekte zu Kristallisationen bestimmter Subjektpositionen innerhalb eines Diskurses entwickeln (vgl. Link 2012: 64f). Ebenso bedingen künstlerische und sozial engagierte Schwerpunktsetzungen das schlussendliche Ergebnis eines sozialkritischen Dokumentarfilms (vgl. Binter 2009: 53). Insbesondere in der Printpresse, wo filmische Diskurse besonders stark aufgenommen und diskutiert werden (vgl. ebd.: 54), ist es üblich, dass sich AutorInnen aus einer subjektiven Sicht, oftmals in Form von Interviews, zu Wort melden. Die Rolle des Filmemachers bzw. der

Filmemacherin innerhalb des diskursiven Prozesses verfügt über eine gewisse Macht und sollte daher ebenso analytisch aufgearbeitet werden.

2.2.3. Charakteristika und repetitive filmische Mittel

Erwin Wagenhofers drei erfolgreiche Dokumentarfilme „We feed the World“, „Let’s make Money“ und „Alphabet“ wurden in den Medien häufig als Trilogie wahrgenommen, obwohl sich sowohl Schauplätze und Charaktere immer ändern, und unterschiedliche nicht-aufeinanderfolgende Geschichtsstränge erzählt werden. Der Definition zufolge, dass bei einer seriellen Dokumentation dieselben Beteiligten über einen längeren Zeitraum mehrmals mittels der Kamera besucht werden (vgl. Miller Skillander/Fowler 2015: 127) kann es sich genaugenommen eigentlich bei der Wagenhofer-Trilogie nicht um das aktuell prominente Phänomen einer „longitudinal documentary“ (ebd.) handeln. Es wird sich zeigen, dass sich trotzdem einige Gemeinsamkeiten feststellen lassen, die erklären, warum jene drei Filme in ihrer Zusammengehörigkeit rezipiert worden sind.

Unterschiedliche Aspekte, die Murray und Heumann charakteristisch für Eco-Food-Filme wie beispielsweise „We feed the World“ bezeichnen, scheinen auch relevante Merkmale für „Let’s make Money“ und „Alphabet“ zu sein, wie später analytisch dargelegt werden wird. Ihrer Theorie zufolge bedienen sich zeitgenössische Eco-Food-Filme unterschiedlicher Mittel, um ihr gesellschaftskritisches Argument rüberzubringen (vgl. Murray und Heumann 2012). Jene sollen hier nun erläutert werden.

- Um die problematischen Konsequenzen industrialisierter Landwirtschaft aufzuzeigen, wird ein nostalgischer Blick auf die Thematik geworfen. Dabei wird sich Nostalgie im Sinne einer kultureller Praktik bedient, welche eine gesellschaftlich generalisierende Funktion hat und somit ein mächtiges Instrument ist um eine große Gemeinschaft anzusprechen (vgl. ebd.: 47).
- Nostalgie wird eingesetzt um die nicht mehr erreichbare Vergangenheit mit der Gegenwart zu vergleichen. Eco-Food-Filme spielen mit der Dualität von

Tradition und Moderne. In postmodernen Gesellschaften hat diese nostalgische Gegenüberstellung von Alt und Neu einen negativen Effekt (vgl. ebd.).

- Vertrauen und Glaubwürdigkeit stiften Filme dieser Gattung durch sogenannte „Talking Heads“ (vgl. ebd.: 45), also ExpertInnen die im Film – zumeist in Form von Interviews – zu Wort kommen und das Gezeigte bezeugen oder kommentieren. Dabei äußern sich Personen aus beiden entgegengesetzten Seiten des Interessenskonflikts.
- Ein weiteres Merkmal ist die vermeintlich unparteiische Ambivalenz zu dem kontroversen Thema (vgl. ebd.: 51). Am Ende eines Eco-Food-Films sei die Zuschauerschaft selbst aufgefordert über das Gesehene kritisch nachzudenken und mit den dargelegten teilweise widersprüchlichen Botschaften umzugehen.

Dass der Zuschauer bzw. die Zuschauerin durch das Medium Dokumentarfilm somit gewissermaßen aktiv an der Beurteilung und Wertung von sozialen Problematiken beteiligt ist, bekräftigt die Annahme, dass Dokumentarfilme Einfluss auf politische Auswirkungen haben können.

2.2.4. Politische Auswirkungen und Beeinflussung durch Dokumentationen

David Whiteman untersuchte den *political impact* von mehreren ausgewählten Dokumentarfilmen sowohl bei Individuen als auch in einem öffentlichen Diskurs (vgl. Whiteman 2004) und kam zu dem Ergebnis, dass insbesondere drei Faktoren beachtet werden müssen, um die politischen Auswirkungen eines Dokumentarfilms erklären zu können. Zunächst ist es wichtig, den Film nur als Teil eines noch größeren Prozesses zu verstehen, welcher sowohl Produktion und Distribution berücksichtigt, und nicht nur den Film als Produkt für den Verbrauch in seiner Singularität betrachtet (vgl. ebd.: 51). Ebenso sollen die Auswirkungen nicht nur an normalen BürgerInnen gemessen werden, sondern auch an den beteiligten ProduzentInnen, TeilnehmerInnen, AktivistInnen und Organisationen sowie an EntscheidungsträgerInnen und Personen mit politischer Handlungsmacht (vgl. ebd.: 51f). Schließlich soll nicht nur die Rezeption der Dokumentarfilme in den Mainstream-Medien untersucht werden, sondern auch das

Bestreben sozialer Bewegungen, welche sich darum bemühen alternative Diskurse zu kreieren (vgl. ebd.: 54).

Die meisten Analysen von politischen Auswirkungen von Filmen beziehen sich vorwiegend nur auf Individuen oder stützen sich nur auf die Analyse des Primärmediums, daher, so Whitman, kommen die meisten empirischen Studien zu sehr unterschiedlichen Ergebnissen, was die Einflussnahme von Dokumentationen betrifft (vgl. ebd.: 52). Berücksichtigt man jedoch die drei oben genannten Punkte, so sei es möglich ein umfassenderes Verständnis des *political impact* zu bekommen. Dabei wird besonders die Ebene der Distribution sowie die Art der Berichterstattung in den Medien betont. Es kann davon ausgegangen werden, dass Beeinflussung in vieler Hinsicht erst von der medialen Aufmerksamkeit ausgeht, welcher der Film erhält, anstatt von der direkten Zuschauerschaft selbst (vgl. ebd.: 53).

Whiteman kam zu dem Ergebnis dass Dokumentationen zu bestimmten Themen soziale Veränderung vorantreiben können und die Dringlichkeit konkreter Problematiken hervorheben. In diesem Sinne werden Dokumentarfilme zur Aufklärung und Bildungsarbeit genutzt, um Personen oder Institutionen für politische Zwecke zu mobilisieren (vgl. ebd.: 65). Umso größer dabei das Publikum ist, umso bedeutendere politische Auswirkungen können erwartet werden. In dieser Hinsicht spielt die Art der Distribution eine entscheidende Rolle. Vor allem dann, wenn Dokumentarfilme im Fernsehen übertragen werden, oder in anderen Medien darüber berichtet wird, erreichen sie oft eine noch größere Zuschauerschaft und liefern einen Kontext. Die Art und Weise in welches Programm der Film eingebettet ist, bzw. über welche weiteren medialen Kanäle er verbreitet wird, sollte bei der Analyse miteinbezogen werden. Besonders am Beispiel Fernsehen wird diese Einflussnahme deutlich. Bei einer TV-Übertragung sind Dokumentarfilme oftmals in ein bestimmtes Programm eingebunden oder werden in Kombination mit anderen Beiträgen zum Thema präsentiert (vgl. ebd.: 66). In Anschluss an den Film könnte zum Beispiel eine Diskussion stattfinden, in der themenspezifische Fragen und Fakten aufgearbeitet werden. Nicht selten machen Medien von einem Film gebrauch, indem sie ihn in einen konkreten Kontext vorführen, ins sprichwörtliche rechte Licht rücken, und somit auf eine ganz bestimmte Art umrahmen. Die politischen Auswirkungen eines Dokumentarfilms hängen folglich stark

von den dazugehörigen Bedingungen und der spezifischen medialen Nutzung, und nie nur vom Film selbst ab.

2.2.5. Dokumentarfilme und die Konstruktion nationaler Identität

Eine mögliche Auswirkung von Dokumentarfilmen ist die Konstruktion nationaler Identitäten (vgl. Nichols 2010: 215f). Das Zusammenwirken von Dokumentarfilmschaffen und politischen Interessen beeinflusst gesellschaftliche Werte und Normvorstellungen und trägt somit zu einem kollektiv geteilten Gesellschaftssinn bei. Ausgehend von der vielzitierten und mittlerweile sehr alten Überlegung Benedict Andersons, der *imagined community* (vgl. Anderson 2006), spielen Medien in der Herstellung und Aufrechterhaltung dessen, was als Nationalbewusstsein empfunden wird, eine wesentliche Rolle. Auch wenn sich die Mitglieder einer Gesellschaft allesamt nie persönlich kennen werden, so vermitteln ihnen die heimischen Medien eine Idee darüber, was als kollektiver Wissensbestand einer Nation gilt (vgl. ebd.: 6) und etablieren auf diese Weise ein Gemeinschaftsgefühl. Bill Nichols stellte bereits vor einigen Jahrzehnten fest, dass das Medium Dokumentarfilm in diesem Prozess der Konstruktion nationaler Identität miteinbezogen ist und beschreibt aus filmhistorischer Perspektive die Verbundenheit von Kino und politischer Nationenbildung (vgl. Nichols 2010: 215ff). Auch heute noch dominiert der Gedanke, dass Medien an diesem Prozess beteiligt sind die Wissenschaft, wie Halmer darlegt:

„Zentrale Elemente der Konstitution von nationaler Identität sind Kultur und Geschichte, die mittels eines gemeinsamen Symbolsystems transportiert werden, sowie der Staat und die Medien, welche als Transporteure auftreten“ (Halmer 2011: 17).

Aus diesem Zitat kann ein weiterer bedeutender Begriff beleuchtet werden: die Symbolhaftigkeit kollektiver Identität. Anhand von Symbolen und kulturellen Kodierungen können nationale Zuschreibungen bestehen bleiben, und universell verstandene Symbole helfen dabei, ein Wir-Gefühl zu entwickeln (vgl. ebd.: 19). Die Aufgabe der Medien ist es in diesem Zusammenhang, eben diese Symbole ständig vor Augen zu führen. Die Benützung eines gemeinsamen Symbolsystems in einer Nation rührt also daher, dass zu einem gewissen Grad dieselben Medien konsumiert werden.

Wie kann nationale Identität nun definiert werden? Immerhin findet dieser Begriff in unterschiedlichen Forschungsrichtungen Anwendungen und wird oft unterschiedlich gedeutet. Mehrere WissenschaftlerInnen gehen allerdings davon aus, dass die Definition von nationaler Identität letztlich schon ein Diskurs ist, wie auch Hilde Weiss: „die Nation ist mehr eine Idee denn eine empirisch beobachtbare, fundierte soziale Einheit“ (Weiss 2004: 12). Diese ideelle, diskursive und ebenso konstruktive Beschaffenheit kann mit Bezugnahme auf die Symbolträger, die Medien, erklären, warum etwas in einer Gesellschaft als typisch national wahrgenommen wird. Wesentliches Merkmal dieser Konstruktion ist die Abgrenzung nach außen und die Annahme, dass Nationen ihre spezifische Identität nur dadurch herstellen können, indem Grenzen fixiert werden (vgl. ebd.: 16). Auch Cheung und Fleming formulieren ähnliche Gedanken in Bezug auf die Wahrnehmung von Identitäten im Film. Sie gehen davon aus, dass idealisierte Vorstellungen von Nationalität dadurch verstärkt werden, indem sie mit einem nicht erstrebenswerten Gegenüber kontrastiert werden (vgl. Cheung und Fleming 2009: 5). Die Konstruktion nationaler Identität basiert demnach auf der Gegenüberstellung von binären Kategorien, wobei eine als Ideal dargestellt und die andere negativ attribuiert wird. Auch Wodak et al., welche sich umfassend mit der Konstruktion nationaler Identität in der österreichischen Gesellschaft auseinander gesetzt haben, gehen davon aus, dass jene immer diskursiv konstruiert und in Diskursen vermittelt wird (vgl. Wodak et al. 1998: 61). „Die nationale Identität ist somit das Produkt von Diskursen“ (ebd.).

Es kann resümiert werden, dass der Dokumentarfilm in seiner Funktion als Träger von Symbolen und Vermittler von Diskursen ein „identitätsstiftendes Kulturartefakt“ (Halmer 2011: 138) ist. Auch wenn dokumentarischen Medienformaten aufgrund der Repräsentation von Wirklichkeiten hier ein besonderer Stellenwert zukommt, so ist die hier erläuterte diskursive Funktion eine, die allerdings auch andere Massenkommunikationsmedien innehaben. Dokumentarfilme sind an der Konstruktion und Vermittlung von kultureller und nationaler Identität nur Teilhaber in einem viel größeren diskursiven Prozess. Es wurde schon mehrmals erwähnt, dass es in Hinblick auf die politische Wirksamkeit eines Dokumentarfilms wichtig ist, auch andere Medien zu untersuchen die aufeinander Bezug nehmen. Im Rahmen dieser Arbeit soll dies berücksichtigt werden, indem nicht nur die Filme einer Analyse unterzogen werden, sondern ebenso Pressematerial, welches an der Diskursproduktion ebenso beteiligt ist.

Bevor dies jedoch geschehen kann, werden im nächsten Abschnitt die grundlegenden theoretischen Begrifflichkeiten und Konzepte vorgestellt.

2.3. Diskurs und Viskurs

Im Rahmen dieser diskursanalytischen Arbeit wird Diskurs begrifflich verstanden als

„eine nach unterschiedlichen Kriterien abgrenzbare Aussagepraxis bzw. Gesamtheit von Aussageereignissen, die im Hinblick auf institutionell stabilisierte gemeinsame Strukturmuster, Praktiken, Regeln und Ressourcen der Bedeutungserzeugung untersucht werden“ (Keller 2011a: 68).

Für das Verständnis dieser Diskurs-Definition wird es zunächst allerdings wichtig sein, an die begrifflichen Ursprünge zu Michel Foucault zurückzukehren, bevor aktuelle Anwendungen von Diskursanalysen besprochen werden. Im ersten Unterkapitel werden zunächst die ursprünglichen Foucault'schen Begriffe rekapituliert um dann im zweiten Schritt ein konstruktives zeitgenössisches Umgehen mit medialen Diskursen vorzustellen. Neuere Begriffe, mit denen in der aktuellen geistes- und kulturwissenschaftlichen Forschungslandschaft hantiert wird, wie „Medien-Dispositive“, „Viskurse“ und „visuelles Wissen“ werden auf den nächsten Seiten ebenso vorgestellt, sowie der Eingebundenheit von Visualisierungen in gesellschaftliche und politische Machtverhältnisse auf den Grund gegangen.

2.3.1. Diskurs und Diskursanalyse bei Foucault

Da Michel Foucault in seinen Analysen stets auf die wichtige historisch-zeitliche Abhängigkeit diskursiver Aussagen verweist, so scheint es nur angebracht, dem Rechnung zu tragen, und einen kurzen Exkurs ins Frankreich der 1960er und 70er Jahre zu machen, wo der Philosoph und Soziologie die Grundbegriffe schuf, die heute wie eh und je die wissenschaftliche Forschung bestimmen. Ausgehend von der Kritik am Strukturalismus, die von Einwänden gegen sprachphilosophische Reflexionen des tatsächlichen Sprachgebrauchs geprägt war (vgl. Keller 2011b: 106) entwickelt

Foucault, ähnlich wie viele andere Poststrukturalisten dieser Zeit, ein Denken, welches bestehende Theorien zur Kommunikationslogik und Semiotik in Frage stellt. Kritisiert wird in Hinblick darauf die „mangelnde Reflexion der Bedeutungsdimension symbolischer Ordnungen und deren Anwendung in den Interpretationsleistungen von sozialen Akteuren (ebd.: 107). Die Studentenbewegungen der 60er Jahre motivieren Michel Foucault um den Sprachhandlungen und Praktiken sozialer Akteure in seiner wissenschaftlichen Auseinandersetzung mehr Gewicht zu geben (vgl. ebd.). Aus der Ablehnung rein linguistischer Betrachtungsweisen entsteht der Poststrukturalismus, auf Basis dessen Foucault neue Herangehensweisen an geschichtswissenschaftliche Gegenstandsbereiche formuliert, kulturelle Phänomene analysiert, der Etablierung von Psychologie, Medizin und Recht als Wissenschaft auf den Grund geht, sowie die Entwicklung sexualitätsbezogener Ethik- und Moralvorstellungen und Subjektvorstellungen untersucht (vgl. ebd.: 122). In all seinen Untersuchungen spielt der Diskursbegriff eine wichtige Rolle. Insbesondere bei seinen prominenten Analysen macht Foucault von jener Methodik Gebrauch, die später als Diskursanalyse Eingang in die wissenschaftliche Praxis finden wird. Obwohl Keller richtigerweise kritisiert, dass Foucault selbst kaum versucht eine konsistente Theorie und Methodologie der Diskursanalyse zu formulieren (vgl. ebd.: 123), so wird sich zeigen, dass der Foucault'sche Diskurs-Begriff auch weniger eine theoretische, als eine methodologische Funktion hat, die auf den jeweiligen Gegenstandsbereich angepasst werden kann.

Versteht man Diskurse nun nicht rein linguistisch als die Gesamtheit von Zeichen, sondern als Praktiken „die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen“ (Foucault 1981: 74), dann ermöglicht dies spezifische Arten von interessen geleiteten Analysen, die bestimmte Perspektiven auf das zu untersuchende Material erlaubt (vgl. Seier 1999: 85). Zwar bestehen Diskurse sehr wohl aus Zeichen, „aber sie benutzen diese Zeichen für mehr als nur zur Bezeichnung der Sachen. Dieses *mehr* macht sie irreduzibel auf das Sprechen und die Sprache. Dieses *mehr* muss man ans Licht bringen und beschreiben“ (Foucault 1981: 74). Die wissenschaftliche Analyse soll es sich zum Ziel nehmen, herauszufinden, wie und auf welche Weise Diskursgegenstände erzeugt und reproduziert werden. Das Zitat aus Foucault's „Archäologie des Wissens“ (Foucault 1981), welches neben „Die Ordnung der Dinge“ (Foucault 1974) als sein Hauptwerk gilt, veranschaulicht die praxeologische

Betrachtungsweise des Diskurses und seine Eingebundenheit in soziale Gegebenheiten. Folglich sei der Zusammenhang von Diskursproduktion und gesellschaftlichen Machtbeziehungen einer der zentralsten Aspekte der Diskursanalyse (vgl. Seier 1999: 75). Im Laufe dieser Arbeit und Analyse wird es wichtig zu sein, immer wieder zu fragen in welcher Weise Diskurse gesellschaftliche Machtmechanismen und Machtbeziehungen ausdrücken, und welches spezifische Wissen dabei produziert wird. Dafür ist es allerdings zunächst notwendig, sich mit der Formation von Diskursen allgemein auseinanderzusetzen.

Zusammengehörende, diskursive Aussagen haben gemein, dass sie nach demselben Muster bzw. Regelsystem gebildet wurden (vgl. Keller 2011b: 132). Die Aufgabe des Diskursanalytikers bzw. der Diskursanalytikerin ist ebengenau die Rekonstruktion dieses Regelsystems. Dabei geht es um die Bedeutungserzeugung und symbolischen Mechanismen der Diskursproduktion. „Nicht alles, was sich sagen ließe, wird gesagt; und nicht überall kann alles gesagt werden“ (ebd.: 133). Dass also in jedem sprachlichen Akt jeweils eine Auswahl getroffen wird, und eine bestimmte Art von Aussage – und keine andere – gewählt wird, lässt sich mit Foucault durch die sogenannten Formationsregeln erklären. „Sie strukturieren, welche Aussagen überhaupt in einem bestimmten historischen Moment an einem bestimmten Ort erscheinen können“ (ebd.) und sind somit Existenzbedingungen des Diskurses. In der „Archäologie des Wissens“ unterscheidet Michel Foucault vier diskursive Formationen (vgl. Foucault 1981: 48ff), die es gilt im Hinblick auf ihre Formationsregeln zu untersuchen:

- Erstens, die Formation der Gegenstände: Dabei geht es darum, die Gegenstände über die der Diskurs spricht zu filtern und in Hinblick auf Klassifikationsmuster zu untersuchen.
- Zweitens, die Formation der Äußerungsmodalitäten: Hier wird in erster Linie gefragt: Wer spricht und über welche medialen und institutionellen Kanäle wird über einen Diskurs gesprochen?
- Drittens, die Formation der Begriffe: Regeln, die den Aussagen zugrunde liegen sollen rekonstruiert werden. Wie werden Argumente aufgebaut? Welche

Begriffe werden wiederholt verwendet und in welcher Abfolge sind die Aussagen angeordnet?

- Viertens, die Formation der Strategien: Diskurse bilden eigene Themen und Theorien. Diese gilt es in Hinblick auf andere Diskurse zu verstehen. Welche Funktion haben Diskurse? Dieser Punkt richtet sich demnach auf die Außenbezüge des Diskurses (vgl. Keller 2011b: S.134).

Zusammenfassend kann für das diskursanalytische Vorgehen festgehalten werden, dass gefragt werden muss über welche sprachlichen Mittel, Zeichen und Symbole Phänomene konstruiert werden, sodass sie eine diskursive Formation bilden. Welche Regeln liegen diesem Prozess zu Grunde, sodass der Diskurs Wirklichkeit in einer bestimmten Weise konstruiert?

Ein weiterer Foucault'scher Begriff, der für das Vorgehen der wissenssoziologischen Diskursanalyse hilfreich sein kann, ist der des Dispositivs, welcher den Fokus von rein sprachlichen Formationen auf nicht-sprachliche und nicht-textförmige Materialisierungen verschiebt. Dispositive sind materielle und ideelle Ausprägungen des Diskurses; Gegenstände und Artefakte ebenso wie Regulierungsweisen und Regelwerke (vgl. Keller 2011a: 67f) wodurch Diskurse stabilisiert werden. Der Dispositiv-Begriff geht über die primäre Diskurs-Ebene hinaus und verweist auf die sekundären, sozialen Praktiken die damit in weiterer Folge einhergehen. Die gesellschaftlichen Wirkungsweisen diskursiver Formationen stehen somit im Vordergrund. Im Rahmen einer wissenschaftlichen Analyse kann die Untersuchung der Dispositive zielführend sein, da mittels jener der Horizont von einer rein kulturwissenschaftlichen Betrachtungsweise der politischen Dokumentarfilme auf die Analyse der gesellschaftlichen Handlungsfelder des Diskurses ausgeweitet werden kann.

2.3.2. Medien-Dispositive

Auch in den Medienwissenschaften ist in den letzten Jahren eine vermehrte Beschäftigung mit dem Dispositiv-Begriff zu beobachten. Populär- und Massenmedien

werden unter dieser theoretischen Anschauung als Dispositive und somit als Figurationen von Handlungsmacht betrachtet, was differenzierte Analysen erlaubt, ohne die Wirkungsmechanismen eines Mediums auf andere Ausgangsphänomene wie zum Beispiel ZuschauerInnen, Kulturindustrie oder die Technik der Apparaturen zurück führen zu müssen (vgl. Seier 2011: 152). Heutige medienwissenschaftliche Überlegungen zu Dispositiv-Modellen stehen allerdings nur mehr in loser Verbindung zum Foucault'schen Ursprungs-Begriff, wie Andrea Seier resümiert: „Während der medienwissenschaftliche Dispositivbegriff tendenziell von einem repressiven Machtmodell ausgeht [...] zielt der Foucault'sche Dispositivbegriff in die Richtung einer produktiven Macht von Diskursivem und Nicht-Diskursivem“ (ebd.). Trotzdem geht es hier wie dort um die Verteilung von Wissen und Macht in gesellschaftlichen Verhältnissen und um die Möglichkeit, mediales Erleben in seiner hohen Komplexität zu beschreiben. Für die Medienforschung bringt der vieldimensionale Dispositiv-Begriff einen großen Vorteil: Wenn man von Medien als Dispositiven spricht, so wird der Anspruch erhoben, ihre gesellschaftliche Relevanz weder einerseits nur auf ihre technische Funktionsweise, noch andererseits nur auf die transportierten Inhalte zu reduzieren (vgl. Leitner 2015: 59). Monokausale Erklärungsmuster über die Wirkungsmechanismen von Medien können vermieden werden, damit stehen nicht die Einzelmedien selbst sondern ihr Wechselspiel in sozialen Kontexten im Zentrum der Untersuchungen. Insbesondere Matthias Thiele hat in seinen neueren Dispositiv-Analysen effektiv gezeigt, dass eine „vielpolige, Medien entgrenzende und auflösende, Konnexionen und Querverbindungen vervielfachende Anordnung“ (Thiele 2015: 88) des Begriffs in Hinblick auf die Medienwelt nützlich erweist, um aktuelle diskursive Phänomene zu beschreiben, wie er beispielhaft anhand des Klimawandel-Diskurses zeigt (vgl. Thiele 2015). Oftmals entwickeln sich diskursive Formationen und Dispositive weit über ein Einzelmedium hinaus und umfassen eine Vielfalt an sprachlichen Ausdrucksformen sowie nicht-sprachlichen Phänomenen, medialer und sozialer Art, sodass er es für passend ansieht, von einem Dispositiv-Netze-Ansatz zu sprechen, welcher diese heterogene und mehrpolige Medienkonstellation berücksichtigt. Neben den umfassenden Arbeiten Thiele's sind jedoch auch noch zwei weitere konstruktive Beispiele einer Dispositiv-Forschung zu nennen, welche sich explizit mit dem Kino auseinandersetzen.

Aus filmhistorischer Perspektive ist es durch einen Ansatz dieser Art möglich, die Unterschiede zwischen kinematographischer und postkinematographischer subjektiver Wahrnehmung in Hinblick auf die dispositiven Medienumbrüche festzumachen, wie Florian Leitner zeigt. Die örtlich-räumlichen Veränderungen zwischen dem kinematographischen Dispositiv an einem öffentlichen, architektonisch abgegrenzten Ort, dem Kino, und dem postkinematographischen Dispositiv in Gestalt des Fernsehens im privaten Raum (vgl. Leitner 2015: 67) können gleichzeitig mit dem technischen Wandel von einst fotochemischer Projektion zu nun elektronischer Datenübertragung betrachtet werden. Im Zuge dieser Entwicklung verändert sich auch die psychische Disposition des Mediensubjekts. Obwohl ein kausaler Zusammenhang nicht bewiesen werden kann, ermöglicht diese Art der wissenschaftlichen Betrachtung die gleichzeitige Betrachtung dieses Wandels. In dieser Hinsicht kann Mediengeschichte als ein Prozess begriffen werden, in dem technologische und kulturpsychologische Transformationen einander gegenseitig bedingen (vgl. ebd.).

Den pädagogischen Wert filmischen Materials betont Manuel Zahn. Er stellt in seinem Beitrag zur Medienbildungsforschung die Frage, wie Medien in Bildungsdispositive eingebunden sind, und welche Rolle andersherum Bildung in Mediendispositiven spielt (vgl. Zahn 2015: 129f.) und kommt zum Schluss, dass das Dispositiv Kino als virtuelle generative Struktur deshalb funktioniert, weil es eine technische und eine psychische Maschine zusammenführt: den Projektor und den Zuschauer bzw. die Zuschauerin (vgl. ebd.:137). Der Moment der Projektion und der Aufführungscharakter der Film-Erfahrung sind dafür ausschlaggebend, da in dieser Situation Machteffekte vom Bild ausgehen (vgl. ebd.: 133), somit sei Film nie nur Kommunikationsmedium sondern immer auch ein „Medium des Wahrnehmbar-machens“ (ebd. 136) und eine Dispositivanalyse könne diese Effekte zum Vorschein bringen.

Obwohl die Beispiele das interdisziplinäre Potential dieses Zugangs beweisen, stecken methodologische Richtlinien zur Dispositiv-Analyse noch in den Kinderschuhen und in der gegenwärtigen Medienforschung überwiegen nach wie vor die üblichen Diskursanalysen. Vor allem aufgrund des Bestehens eines konkreten Regelwerks, wie es bei der wissenssoziologischen Diskursanalyse nach Keller der Fall ist, bietet es sich für diese Masterarbeit daher dennoch an, bei diesem erprobten Verfahren zu bleiben. In

der Analyse der Ergebnisse soll den aktuellen Überlegungen zu Mediendispositiven jedoch trotzdem aufgrund der momentanen wissenschaftlichen Relevanz Rechnung getragen werden und zumindest im Sinne eines kurzen Ausblicks versucht werden, materielle Ausprägungen des gesellschaftskritischen Diskurses der Wagenhofer-Trilogie zu erkennen.

2.3.3. Mediale Diskurse und deren politische Macht

Neuere Diskursanalysen in den Medienwissenschaften fokussieren häufig auf die technischen und gesellschaftlichen Eigenschaften von Medien selbst. Im Anknüpfen an Foucault, welcher sich selbst eigentlich nur sehr selten konkret auf Medien bzw. dessen Spezifik bezogen hat (vgl. Sieber 2014: 22), drehen sich aktuelle empirische sowie theoretische Diskursuntersuchungen um die medienwissenschaftliche „Prämisse, dass Medien jede bisherige Kultur und Gesellschaft maßgeblich geprägt haben“ (ebd.: 15). Aufgrund dessen sei das Verhältnis von Diskurs und Medium ein politisches, wie Samuel Sieber in seinem neuerdings erschienen Werk „Zur Diskursanalyse des Politischen“ eingehend erläutert. Er greift damit einen ganz bestimmten Aspekt aus Foucaults Medienarchäologie auf. Obwohl es dem Philosophen nicht unbedingt um die technischen Möglichkeiten und Effekte von Medien ging, so waren für ihn die Machtverhältnisse diskursiver Prozesse wesentlich. Und schon in seinen frühesten Werken zeichnet sich eine „denkerische Fusion von (Wissens-)Macht und Technik [ab], [...] nämlich von maschineller Technologie einerseits und disziplinarischer oder gouvernementaler Machttechnologien andererseits“ (ebd.: 22f). Sieber setzt sich intensiv mit diesem Verhältnis auseinander und folgt der Grundannahme, dass Medientechnologien einen Anteil an diskursiven Wissensformationen haben, der kulturell und politisch geprägt ist. Darüber hinaus ist für ihn wichtig hervorzuheben, dass mediale Diskurse nicht nur rein textueller Art, sondern sowohl audiovisuell sind. In seinen Worten liegt das Politische der Medien in den sich stets „verändernden Sag- und Sichtbarkeitsordnungen“ (ebd.: 13).

Diskurse umfassen nicht nur Zeichen- und Wissenssysteme, sondern auch Wahrnehmungsregime (vgl. ebd.: 31). Somit sind Diskurse immer medial, nämlich

insofern, als dass sich Diskursives und Mediales immer gegenseitig bedingen, „jede Medientechnik also nur in ihrer diskursiven Formation zur Geltung kommt und jeder Diskurs nur medienvermittelt auftauchen kann“ (ebd.: 29). In einem größeren Kontext bedeutet das, dass das historische sowie das soziale Umfeld in dem sich diskursive Formationen ausbilden durch die Medienwelt Einfluss nimmt. Gesellschaftliche, somit auch gouvernementale und nationalstaatliche Bedingungen gehen in diskursive Praktiken mit ein. Samuel Sieber erklärt diese Verbundenheit von Diskurs und Politik anhand der Übermacht bestimmter Medienformate zu bestimmten historisch-sozialen Zeitpunkten und Orten. Die Popularität audiovisueller Medien unseres Zeitalters bildet eben bestimmte Sichtbarkeitsregime aus, welche die Macht bildgebender Verfahren noch mehr verstärken (vgl. ebd.: 41). Er nennt das Beispiel, dass es kein Zufall sei, dass in Zeiten politischer Umbrüche, beispielsweise während Revolutionen oder Protesten, aber auch in Wahlkämpfen oder Wirtschaftskrisen, ganz bestimmte mediale Formen und Formationen der Sag- und Sichtbarkeit besonders hervortreten. Unter anderem deshalb ist heutzutage immer wieder die Rede von sozialen oder demokratischen, von politischen oder revolutionären Medien (vgl. ebd. 43f). Dabei spielen nicht nur die materiellen Ausprägungen des Diskurses eine Rolle. Das politische Potential diskursiver Praktiken besteht nicht nur im Sichtbaren und Sagbaren, sondern auch im Nicht-Sichtbaren und Unsagbaren. Diskurse etablieren bestimmte Formen von Wissen, und verschmähen gleichzeitig andere. Politische Veränderung ist an den Schwellen dieser „Wahrheitsspiele“ (ebd.: 44) zu erkennen, also dort, wo sich die Diskurse, die Sicht- und Sagbarkeiten ausbilden und verändern. Durch die audiovisuelle Diskursanalyse kann eben dieses Zusammenspiel von Diskurs und Politik dargelegt werden.

2.3.4. Visuelle Diskurse

Bislang wurde vor allem die enge Verbundenheit von sprachlichen und audiovisuellen Diskursausprägungen betont. In Anbetracht der zunehmenden Popularität filmischer Formen der Darstellung von Realität⁵ soll neben den Gemeinsamkeiten jedoch auch den Unterschieden jener Gattungen Aufmerksamkeit geschenkt werden. Insbesondere bei der Untersuchung globaler gesellschaftskritischer Aspekte ist es wichtig, die

⁵ Siehe Kapitel 2.1.3. „Erklärungsversuche für die Popularität dokumentarischer Medienformate“

Besonderheiten filmischer Darstellung aufzuzeigen, da sich diesem politischen Thema mittels unterschiedlichster Medien – sowohl textuell als auch bildlich – angenähert wird. Da sozialkritische Dokumentarfilme gewissermaßen behaupten, eine alternative Form von Wirklichkeitsrepräsentation zu sein, müssen sie sich gegenüber traditionellen Medien der Realitätsbeschreibung, nämlich der Literatur und Wissenschaft, behaupten (vgl. Crawford 2003: 66).

Die Absicht Erwin Wagenhofers, in seinen eigenen Worten, jeweils einen ehrlichen Film zu machen⁶, korreliert mit der bereits eingangs diskutierten Vorstellung von Authentizität und Objektivität im Dokumentarfilm. Interessanterweise sind zu allen drei hier unter die Lupe genommenen Filmen zugleich Bücher zum Film entstanden, die es sich ebenso zum Ziel nehmen, Fakten zu den jeweiligen Themenbereichen zu vermitteln, nur eben in textueller Form. Versteht man diese Arbeiten aus anthropologischer Sicht, so wären Film und Buch zwei verschiedene Produkte von ein und demselben Prozess (vgl. ebd.: 68). Beide produzieren dabei eine bestimmte Form von Wissen und beteiligen sich an bestimmten Arten der Kommunikation.

Crawford geht davon aus, dass die drei Einheiten Analoges, Digitales und Bildliches alle Formen von Wissen und Information konstituieren (vgl. ebd.: 70). Mit anderen Worten heißt das, dass diese drei Ebenen einerseits das Sinnhafte [*sensous*], andererseits die Verständlichkeit [*intelligibility*] sowie die Beziehung dazwischen ausmachen. Film weist überwiegend sinngebende Eigenschaften auf, wohin dagegen sich geschriebener Text eher in Hinblick auf Verständnis auszeichnet. Man könnte sagen, Film neigt dazu, eine Form von Verstehen [*understanding*] zu kommunizieren, während Text eher Erklärung [*explanation*] liefert (vgl. ebd.). In der Medienrealität machen diese beiden Formen gegenseitig voneinander Gebrauch und komplettieren sich gegenseitig. Immerhin existiert kaum ein audiovisuelles Medium ganz ohne textuelle Bestandteile, und heutzutage steht auch selten Text nur für sich. An konkreten Beispielen wird dies deutlich. Es ist gängige filmische Praxis Bildmaterial, welches nicht für sich selbst spricht, zu untertiteln. Auch Zwischentitel erfüllen im Film oft diesen Zweck um Erklärungen zu liefern, die nicht rein auf Bildebene geben sind. Umgekehrt helfen in textuellen Medien oft Bilder der Verständlichkeit. Eine wissenschaftliche Ausführung

⁶ Vgl. Wagenhofer in „We feed the World. Das Buch zum Film“, S.175ff.

in einem Buch ist nicht selten von Bildern begleitet, die den Inhalt wortwörtlich darstellen. Dies kann sowohl mit geistigen Bildern, also Metaphern (Sprachbildern), als auch mit Fotografien oder Zeichnungen geschehen. In der multimedialen Welt des Internets übernehmen mehr und mehr bewegte Bilder und Videos diese Funktion.

Diese Überlegungen veranschaulichen einmal mehr die mehrdimensionale und multimediale Charakteristik von Diskursen, und unterstreichen die Notwendigkeit, Diskursanalysen nicht nur auf textuelles Material zu beschränken.

Ähnliche Gedanken hat auch Karin Knorr-Cetina formuliert, welche dadurch den Begriff „Viskurs“ erfand (vgl. Knorr-Cetina 1999). Die österreichische Soziologin beschäftigt sich seit jeher mit der Formation von bestimmten Wissenschaftsordnungen und fragt, wie Konsensbildungen über Wissen – und somit in weiterer Folge Diskurse – überhaupt entstehen. Ihrer Erkenntnis zufolge spielen Visualisierungen dabei eine wichtige Rolle. Der Begriff Viskurs entspross der Untersuchung von visuellen Darstellungen in Erklärungsmodellen in der Physik. Es konnte herausgefunden werden, dass Konsensbildungsprozesse in unterschiedlichen Wissenschaftsgebieten verschieden verlaufen, visuelle Darstellungen aber Diskurse in jedem Fall beeinflussen. „Der Begriff des ‚Viskurses‘ soll das Zusammenspiel von visuellen Darstellungen und ihre Einbettung in einen fortlaufenden kommunikativen Diskurs betonen“ (ebd.: 247). Insbesondere in den Naturwissenschaften haben Visualisierungen von Modellen großen Einfluss und zeugen von Evidenz, wie zum Beispiel in Form von Kurvendarstellungen. Viskurse verdoppeln somit technische Objekte (vgl. ebd.: 249) anhand deren sich die fortlaufende Arbeit orientiert und Experimente koordiniert werden. Abbildungen haben rhetorischen Beweischarakter, dadurch dass es sich um Inskriptionen handelt, und nicht nur um Deskriptionen (vgl. ebd.). Diskursives Wissen ist also immer auch an visuelle Vorstellungen gebunden.

Mittlerweile haben sich auch die Kultur- und Medienwissenschaften den Begriff des Viskurses für ihre eigenen Zwecke angeeignet, wo er insbesondere bei der Analyse von filmischem Material herangezogen wird um auf die Eingebundenheit in größere gesellschaftliche diskursive Kontexte zu verweisen.

Die Frage, welche Rolle visuelle Ausdrucksformen und Kommunikationsmittel für die Herstellung, Verbreitung und Durchsetzung von Wissen spielen, haben sich auch Bernt Schnettler und Frederik Pötzsch gestellt. Geleitet von der Annahme, dass sich die moderne Kultur primär im Visuellen manifestiert und bildliche Kommunikationsmedien die Vorherrschaft über Schriftmedien übernommen haben (vgl. Schnettler und Pötzsch 2007: 472) sei es angebracht zu untersuchen, ob und inwiefern sich Wissen gegenwärtig durch Visualisierung verändert. Da Visualisierungen nicht in einem schlichten Abbildungsverhältnis zur Wirklichkeit stehen, sondern vielmehr das Ergebnis kulturell geprägter Darstellungs- und Rezeptionsweisen sind (vgl. ebd.: 476), sprechen sie von „visuellem Wissen“. Der Begriff verweist auf drei Phänomene. Erstens, visuelles Wissen ist spezialisiertes Sonderwissen über Visuelles, wie z.B. Ästhetik oder Ikonik und somit nur einem kleinen Kreis bekannt (vgl. ebd.: 479). Zweitens, visuelles Wissen meint auch die „allgemeine Form von Wissen, welche die nichtsprachlichen, körperhaften Ausdrucksformen umfasst und als ausschließlich visuell vermitteltes Wissen auftritt“ (ebd.). Hierbei ist oft von körperlichem Wissen die Rede. Und schließlich drittens, kann visuelles Wissen auch dasjenige Wissen sein, dass gesellschaftlich als Wissen und gilt und mittels audiovisueller Formen verbreitet wird (vgl. ebd.: 480). In diesem Sinne sind visualisierte Formen von Wissen gesellschaftlich bedingt.

Dieser theoretische Überblick soll die wissenschaftliche Relevanz der diskursanalytischen Untersuchung von visuellen Medien verdeutlicht haben. Im folgenden Kapitel werden die hier dargelegten Überlegungen nun methodisch eingearbeitet.

3. ANALYSEMETHODE UND FRAGESTELLUNG

Es werden nun zunächst die genauen Fragestellungen und Hypothesen formuliert, mittels welchen sich an die Dokumentarfilme sowie die Zeitungsartikel herangetastet wurde. Danach wird das weitere Vorgehen und die Methode der wissenssoziologischen Diskursanalyse nach Reiner Keller vorgestellt. Schließlich wird die Auswahl des audiovisuellen sowie textuellen zu analysierenden Materials begründet.

3.1. Hauptfrage und Unterfragen

Hauptanliegen dieser Arbeit ist es herauszufinden, wie der Diskurs soziale Wirklichkeit konstruiert und wie dabei gesellschaftskritische Aspekte vermittelt werden. Daher lautet die primäre Fragestellung:

- *Welche Bilder sozialer Wirklichkeit werden in dem gesellschaftskritischen Diskurs rund um die Wagenhofer-Trilogie produziert und mit welchen Mitteln werden diese gesellschaftskritischen Aspekte diskursiv hergestellt und aufrechterhalten?*

Dabei sollen sowohl bildliche als auch sprachliche Mittel herausgefunden werden, die einerseits auf primärer Ebene der Dokumentarfilme, und andererseits auf der Rezeptionsebene, also auf der sekundären Ebene der Presseberichte, wirken. Es geht darum bildliche wie auch sprachliche Mittel, Zeichen und Symbole zu analysieren, aus welchen heraus sich der Diskurs formiert und kontinuierlich selbst reproduziert. Durch den Versuch, die Formationsregeln des Diskurses zu rekonstruieren, soll dies gelingen. Es gilt, Gegenstände, Äußerungsmodalitäten, Begriffe und Bilder, sowie Strategien der diskursiven Aussagen ausfindig zu machen.

Daraus ergeben sich folgende Unterfragen:

- *Welcher bildlichen und sprachlichen Mittel bedient sich der Diskurs um Kritik zu üben? Welche Symbole und Begriffe werden auf diese Weise diskursiv geschaffen? Wie wird versucht zu problematisieren und zu mobilisieren?*

- *In welche Machtverhältnisse sind die diskursiven Formationen eingebunden? Wer spricht, welche Rollen werden eingenommen und wer besitzt Handlungsmacht?*
- *Welche Rolle nimmt das Produktionsland Österreich im Diskurs ein und wie wird nationale Identität konstruiert?*

Mit diesen Fragen wurde sich sowohl den drei Filmen der Wagenhofer-Trilogie, „We feed the World“, „Let’s make Money“ und „Alphabet“, als auch dem ausgewählten Artikeln aus österreichischen Tageszeitungen genähert. Aus den Filmen wurden einzelne Szenen und Aspekte analysiert, in denen sich gesellschaftskritische Aspekte besonders zeigen. Für die Bewältigung des umfassenden Pressematerials wurde das Hauptaugenmerk auf typische und sich wiederholende Aussagen und Merkmale sowie sprachliche Muster gelegt.

3.2. Haupthypothese und Folgehypothesen

Im Vorfeld wurden an den Diskurs einige Vorannahmen und Erwartungen gestellt, die es galt wissenschaftlich zu untersuchen. In Kombination mit den Fragestellungen ergaben sich daraus Hypothesen, welche durch die Analyse verifiziert oder falsifiziert werden sollen. Die Haupthypothese lautet:

- *Die Dokumentarfilm-Trilogie von Erwin Wagenhofer wird im Diskurs als ein Medium der Kritik dargestellt.*

Daraus ergeben sich jene Folgehypothesen:

- *Es sind sich wiederholende ähnliche Charakteristika und sprachliche Mittel sowohl im Bild- als auch im Textmaterial zu erkennen.*
- *Der Diskurs bildet Symbole und Begrifflichkeiten heraus, durch welche er sich selbst aufrechterhält.*

- *Gesellschaftskritische Konzepte, die in den Filmen präsentiert werden, werden in den Printmedien aufgenommen und den eigenen ideologischen Horizonten angepasst.*
- *Die Person Erwin Wagenhofer nimmt innerhalb des Diskurses eine subjektivierte Machtposition ein, die sich im Laufe des diskursiven Prozesses über die Jahre hinweg verstärkt.*
- *Der Bezug zum Land Österreich nimmt über die drei Filme hinweg ab, bei der Rezeption in den Printmedien dominiert allerdings der Österreich-Bezug.*

Bevor die Hypothesen und Fragestellungen an das Material getragen werden, wird auf den nächsten Seiten noch die genaue Methodik beschrieben, um das Vorgehen nachvollziehbar zu machen.

3.3. Methodisches Vorgehen zur Beantwortung der Forschungsfrage

Aus der Aufstellung der Hypothesen ergibt sich notwendigerweise die Frage, wie zu diesbezüglichen Ergebnissen gelangt werden kann. Da im Zentrum dieser Arbeit die gesellschaftskritische Auseinandersetzung mit globalpolitischen Themen im österreichischen Dokumentarfilm steht, wird dieses Ensemble diskursiver Ereignisse als ein Aussagenkomplex verstanden, der im folgenden diskursanalytisch untersucht wird. Ausgangspunkt dieser Diskursanalyse sind die Formen filmischer Kritik in den Werken Erwin Wagenhofers sowie die institutionalisierten Aussagen und Auseinandersetzungen, welche Behauptungen über jenen Phänomenbereich aufstellen und mit mehr oder weniger formalisierten Geltungsansprüchen versehen (vgl. Keller 2011a: 67). Es geht darum herauszufinden, wie das Thema medial verhandelt und in welcher Form darüber gesprochen, geschrieben und gedacht wird. Somit werden die themenspezifischen Aussagen, Ressourcen, sprachlichen und nicht-sprachlichen Konstruktionen, die mit den Wagenhofer-Filmen einhergehen, als diskursive Formationen verstanden. Diese sind daher als Manifestationen kontingenter gesellschaftlicher Wissensvorräte zu verstehen (vgl. ebd.: 69) und bilden aufgrund der institutionalisierten, medialen Verwendung Objektivierungen von in einer Gesellschaft

kollektiv geteiltem Wissen. Demnach kann man den österreichischen Dokumentarfilm sowie seine mediale Rezeption in den heimischen Medien als Objektivierungen von impliziten Wissensbeständen der österreichischen Gesellschaft betrachten. Die Diskursanalyse wird auf eben diese Konstruktionen fokussieren und versuchen nachzuzeichnen, in welchen medialen Zusammenhängen die gesellschaftskritischen Aspekte des zeitgenössischen österreichischen Dokumentarfilms stehen und in welcher Form die Inhalte behandelt werden.

Methodisch wird mittels der wissenssoziologischen Diskursanalyse nach Reiner Keller vorgegangen, da dieser Zugang einerseits an die Ausgangspunkte Michel Foucaults anknüpft, aus dessen Begriffsrepertoire sich eine Art Matrix erstellen lässt, die spezifische Arten von Analysen ermöglicht und jeweils unterschiedliche Perspektiven auf das Material erlaubt (vgl. Seier 1999: 85). Diskurse werden mit Foucault klassisch als Praktiken verstanden, „die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen“ (Foucault 1981: 74), andererseits interessiert sich diese Methode auch für die kulturellen Bedingungen und für die Mittel zur Aufrechterhaltung eines Diskurses, wodurch den Medien eine große Trägerrolle zugeschrieben wird. Für die kulturwissenschaftliche Fragestellung, die im Rahmen dieser Arbeit verfolgt wird, scheint die Kombination dieser beiden Elemente zielführend, da eben sowohl medialen als auch kulturellen Aspekten Aufmerksamkeit geschenkt und dem Konzept der Serie als Abfolge von diskursiven Ereignissen (vgl. Spitzmüller/Warnke 2011: 71) Rechnung getragen wird. Da im Fall dieser Forschung, sowohl das zu analysierende filmische als auch das textuelle Material aus einer größeren Zeitperiode entstammt (nämlich einem Zeitraum von etwa acht Jahren), kann davon ausgegangen werden, dass dieser zeitlich-serielle Aspekt bedeutsam sein wird. Außerdem erlaubt diese Diskursanalyse nach Keller die Kombination unterschiedlicher Datentypen, was insbesondere bei der Auseinandersetzung von filmischem, zusätzlich zu textuellem Material unbedingt notwendig ist. Auch wenn sich diskursanalytische Forschungen in der Vergangenheit zumeist rein mit sprachlichen Textdokumenten auseinandersetzen, (vgl. Keller 2011a: 80) so ist jüngst ein Trend in der Diskursforschung zu beobachten, der seit der Verbreitung der visual (cultural) studies den medialen Gehalt von visuellem und audiovisuellem Material durchleuchtet (vgl. Eder und Kühschelm 2014: 8). Insbesondere im deutschsprachigen Raum wurden in den letzten Jahren verschiedene

Methodologien und Methoden visueller Analysen entwickelt, wie Boris Traue feststellt, jedoch gleichzeitig auch aufgrund fehlender Komplexität bemängelt. (vgl. Traue 2013: 117). Seiner Meinung nach liegt das Leistungsvermögen in einem diskursanalytischen Ansatz, der visuelle sowie sprachliche Phänomene vereint. Er geht wie Jürgen Raab (vgl. Raab 2008: 18ff.) davon aus, dass über Diskurse Sehgemeinschaften gebildet werden, die kollektive Medienöffentlichkeiten herausbringen. Visuelle Diskurse bringen Phänomene hervor, „also Wahrnehmbares, Sichtbares, Spürbares, Fühlbares“ (Traue 2013: 124) und die Aufgabe wissenssoziologischer Diskursanalysen sollte es sein, diese Konstitution von Phänomenen zu untersuchen, was nicht ohne eine genaue Betrachtung von sowohl textuellem als auch visuellem Diskursmaterial möglich ist.

Diese Arbeit möchte sich diesem Ansatz anschließen, um zu verdeutlichen wie stark nicht nur sprachliche, sondern auch visuelle Dispositive gesellschaftliche Diskurse beeinflussen und den Fokus auf ein kultur- und medienwissenschaftliches Interesse richten.

Zur Vorgehensweise ist zu sagen, dass sich die Festlegung und Eingrenzung des zu untersuchenden diskursiven Feldes nach dem Untersuchungsziel richtet (vgl. Keller 2011a: 83), daher wurden inhaltliche sowie pragmatische Entscheidungen getroffen, um den Gesamtumfang des Datenmaterials, den sogenannten Datenkorpus, zu begrenzen. Nach der Formulierung der Forschungsfrage und der Zusammenstellung des Datenkorpus wurden auf Basis der analyseleitenden Unterfragen das filmische und das textuelle Material Feinanalysen unterzogen. Die Untersuchung der Daten fokussiert auf einzelne, konkrete Aspekte die dazu dienen die aufgestellten Forschungsfragen und Hypothesen zu beantworten und sind nicht als allumfassende Analysen zu verstehen. Schließlich wurde aus diesen Feinanalysen der Diskurs rekonstruiert und durch Einbettung in aktuelle wissenschaftliche Theorien eine zusammenfassende Interpretation der Ergebnisse dargelegt.

Da es sich in diesem Fall um die Kombination von unterschiedlichen Datentypen – audiovisuell sowie textuell – handelt, wurde ein zweistufiges Verfahren angewandt. Im ersten Schritt wurde das primäre Datenmaterial, das heißt die drei Filme aus der Wagenhofer-Triologie, analysiert, und anschließend in einem zweiten Schritt die Rezeptionsebene der Filme als sekundäres Datenbündel betrachtet. Dann wurden die

Ergebnisse zusammengeführt, in ihrer Gemeinsamkeit und Diskursivität betrachtet und in theoretische Konzepte eingebettet. Bevor in den nächsten Punkten die Auswahl dieses Analysematerials genau beschrieben wird, soll darauf hingewiesen werden, dass die zweite Stufe der Diskursanalyse keine vollständige Rekonstruktion der Rezeption der Filme darstellen soll und kann. Für den Rahmen dieser Arbeit war es nötig die Analyse der Medien, welche Bezug auf die Dokumentarfilme nehmen auf ein Medium einzugrenzen. Die Entscheidung für die Auswertung der Printmedien liegt nicht nur in dem guten Zugang zu Zeitungsberichten über Online-Archive begründet, sondern auch darin, dass die Gesamtreichweite der österreichischen Tageszeitungen mit über 5 Millionen LeserInnen bzw. 71,8% der Bevölkerung ab 14 Jahren⁷ nach wie vor recht hoch ist und daher angenommen werden kann, dass die Printmedien eine wichtige Rolle in der österreichischen Medienwelt spielen. Die Einschränkung auf täglich erscheinende Zeitungen hat außerdem damit zu tun, dass in der Verhandlung der Filminhalte der aktuelle Nachrichtengehalt bedeutsam ist, und somit davon ausgegangen werden kann, dass die Rezeption der Wagenhofer-Trilogie in den nationalen Tageszeitungen im Interesse der Öffentlichkeit ist.

3.4. Beschreibung des Analysematerials

3.4.1. Auswahl der Filme

Die Dokumentarfilmreihe von Erwin Wagenhofer, die nach „We feed the World“ (2005) und „Let’s make Money“ (2008), kürzlich mit „Alphabet“ (2013) ihren Abschluss gefunden hat, trug nicht unwesentlich zur Popularität des österreichischen Films bei. Zusammen zählen die drei Filme zu den 20 meistgesehenen österreichischen Filmen der letzten zehn Jahre⁸ und verzeichnen gesamt eine Kinobesucherzahl von über einer halben Million⁹, welche für den österreichischen Film untypisch hoch ist.

⁷ Vgl. „Reichweite der Österreichischen Tageszeitungen 2011-2013“, Statistik Austria, http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bildung_und_kultur/kultur/buecher_und_presse/

⁸ Vgl. „Top 20, 2005+“ Statistik des Österreichischen Filminstituts (Filmwirtschaftsbericht), <http://filminstitut.at/de/oe-kinofilme>

⁹ Vgl., ebd. Kinobesuche „We feed the World“ 202.047 (seit Sept. 2005), „Let’s make Money“ 197.348 (seit Okt. 2008) und „Alphabet“ 119.757 (seit Okt. 2013) = gesamt 519.152 Kinobesuche der Wagenhofer-Trilogie.

Österreichische Produktionen finden beim heimischen Publikum gewöhnlich im Vergleich zu Film-Importen nur sehr wenig Anklang. In den jüngsten Auswertungen lag der jährliche Marktanteil bei nur 4%¹⁰. Obwohl der österreichische Dokumentarfilm gerade in letzter Zeit allgemein einen kleinen Aufschwung erlebt¹¹ weckten insbesondere die drei genannten Filme von Erwin Wagenhofer hohes Interesse beim heimischen (sowie auch internationalen) Publikum und nach wie vor gilt „We feed the World“ als erfolgreichster österreichischer Dokumentarfilm mit den höchsten Besucherzahlen seit Beginn der statistischen Aufzeichnung im Jahr 1982¹². Aus der Popularität der Kinofilme entstanden auch jeweils Bücher zum Film, welche an denselben thematischen Schwerpunkten anknüpfen und versuchen über ein weiteres Medium die gesellschaftskritischen Botschaften zu verbreiten. Die hohe Medienresonanz der Trilogie in den verschiedensten Bereichen unterstreicht zusätzlich die gesellschaftliche Relevanz, und stellt die gesellschaftspolitischen und kritischen Diskussionen, welche die Filme als Denkanstöße verpacken somit einmal mehr in den öffentlichen Raum. Die Person Erwin Wagenhofer ist als Dokumentarfilmer einer großen medialen Öffentlichkeit in Österreich bekannt, und hat es mit diesen drei Werken geschafft, einen medialen Diskurs über gesellschaftskritische Aspekte auszulösen.

3.4.2. Auswahl des Pressematerials

Nicht zuletzt führte der Erfolg der drei genannten Filme zu einer starken Rezeption in den heimischen Printmedien, wo sowohl Erwin Wagenhofer als Person in Form von Interviews in Erscheinung tritt und Filmkritiken verfasst werden, aber auch die in den Dokumentarfilmen dargebrachten gesellschaftskritischen Aspekte selbst zum Thema eines Artikels werden. Für die Analyse der Rezeptionsebene der Filme wurden in dem Zeitraum vom 1. September 2005 bis zum 31. Jänner 2013 die diesbezüglichen Beiträge der österreichischen Tageszeitungen untersucht. Der Zeitraum wurde an die Kino-

¹⁰ Vgl. „Fokus Ö Kinofilm“, Statistik des Österreichischen Filminstituts (Filmwirtschaftsbericht 2013), <http://filmwirtschaftsbericht.filminstitut.at/13/kino/fokus-oe-kinofilm>

¹¹ Vgl. ebd.: 47,6% der 2013 in Österreich produzierten Filme sind Dokumentarfilme und verzeichnen Genrespezifisch die höchsten Besucherzahlen.

¹² Vgl. „Besucherzahlen seit 1982, Stand März 2015“, Statistik des Österreichischen Filminstituts (Filmwirtschaftsbericht), <http://www.filminstitut.at/de/besuchszahlen/>

Veröffentlichung der drei Filme angepasst¹³ und das Online-Archiv der Austria Presse Agentur, APA-DeFacto, mit den Titeln der Filme sowie dem Namen des Regisseurs durchsucht. Die erste Eingrenzung wurde getroffen, indem die Auswahl der Printmedien auf die 15 überregional erscheinenden Tageszeitungen¹⁴ beschränkt wurde. Danach wurde das Suchergebnis über die Personen-Suche weiter verkleinert und die 301 daraus verbliebenen Artikel aus diesem Zeitraum und den gewählten Medien wurden in Hinblick auf die Fragestellung und das Forschungsziel angesehen. Nach dieser ersten Datensichtung konnte ein Großteil dieses ersten Gesamtmaterials aussortiert werden und der Datenkorpus auf eine Anzahl von 117 relevanten Artikel finalisiert werden. Wie die untenstehende Zeitkurve (Abbildung 1) zeigt, so häuft sich die Anzahl der in den Tageszeitungen veröffentlichten Artikeln vor allem in den Monaten während und nach den Kino-Premieren, nämlich im September des Jahres 2005, im Oktober 2008 und um den Oktober 2013.

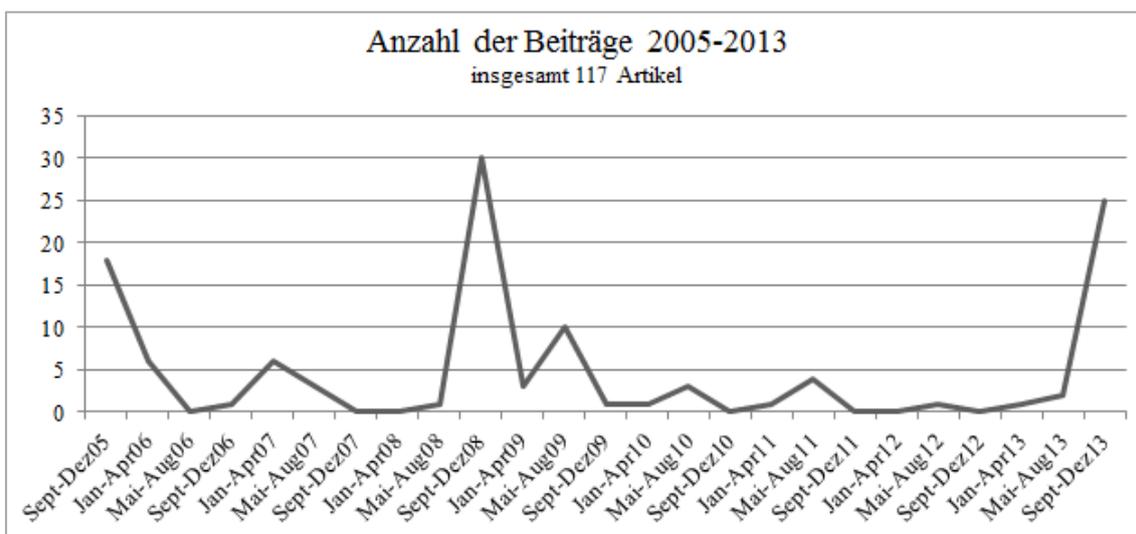


Abbildung 1: Datenkorpus Pressematerial - Anzahl der Beiträge 2005-2013

Der Analysekorpus besteht aus einer Anzahl von 117 Berichten aus österreichischen Tageszeitungen, die in der Zeit von September 2005 bis Dezember 2013 erschienen sind. Der Großteil jener stammt aus dem Kurier (16% aller Beiträge). auch der Standard

¹³ „We feed the World“ Kinostart: September 2005, „Let’s make Money“ Kinostart Oktober 2008, „Alphabet“ Kinostart Oktober 2013.

¹⁴ Österreichs überregionale Tageszeitungen: Der Standard, Die Presse, Heute, Kleine Zeitung, Kronen Zeitung, Kurier, Neue Vorarlberger Tageszeitung, Neues Volksblatt, Oberösterreichische Nachrichten, Österreich, Salzburger Nachrichten, Tiroler Tageszeitung, Vorarlberger Nachrichten, Wiener Zeitung, Wirtschaftsblatt.

(12%) und die oberösterreichischen Tageszeitungen das Neue Volksblatt (14%) und die OÖN (10%) berichten oft von den Themenschwerpunkten der drei Dokumentarfilme. Bis auf die Gratis-Tageszeitung Heute, die in dem Sample aufgrund des Fehlens von relevanten Beiträgen gar nicht vertreten ist, verteilen sich die restlichen Artikel recht gleichmäßig in den unterschiedlichen Printmedien.

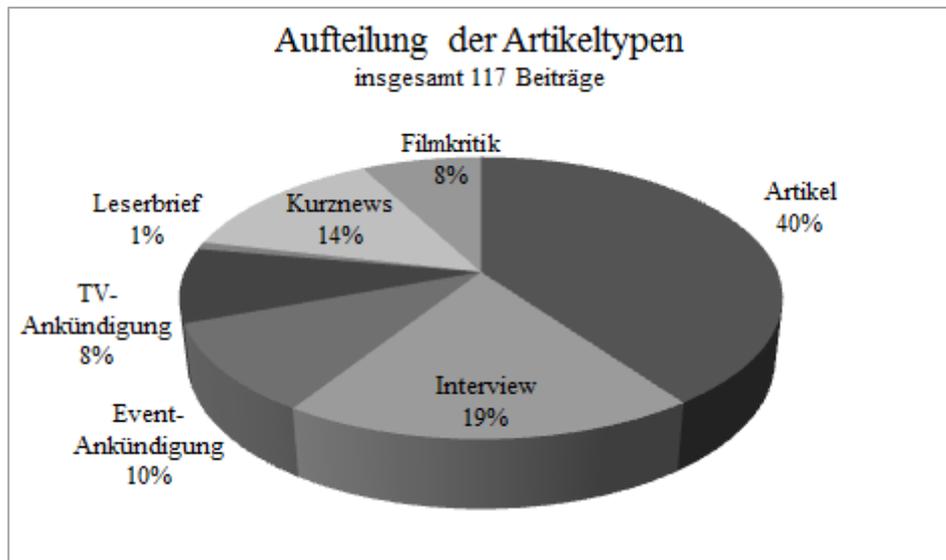


Abbildung 2: Datenkorpus Pressematerial - Aufteilung der Artikeltypen

An den unterschiedlichen Artikeltypen und Textgattungen lässt sich erkennen, dass die Filme aus der Wagenhofer-Trilogie in Hinblick auf unterschiedliche Schwerpunkte verhandelt werden. Das obenstehende Diagramm (Abbildung 2) macht deutlich, dass ein Großteil der Beiträge in den österreichischen Tageszeitungen aktuelle Artikel sind, die sich dem Nachrichtenwert oder dem Inhalt der Filme widmen (47 der 117 Artikel, also etwa 40% der Gesamtmenge). Auch die Kategorie Kurznews, in die 16 Beiträge einzuordnen sind zeigt, dass Aktualität und Nachrichtengehalt wichtige Faktoren für die Berichterstattung in den täglich erscheinenden Printmedien sind. Darüber hinaus beschäftigt sich ein weiterer großer Teil mit Erwin Wagenhofer als Person, wo er 22 Mal in Form eines Interviews seine Filme kommentiert. Nicht zu vernachlässigen sind auch die Event- sowie TV-Ankündigungen (gesamt 19%), sowie ein kleiner Prozentsatz (7%) Filmkritiken.

Die hier beschriebene Gesamtmenge des Datenmaterials wurde in Hinblick auf Auffälligkeiten und typische Muster untersucht, um einzelne Elemente genaueren Feinanalysen zu unterziehen, welche dazu beitragen sollen, die Forschungsfragen zu beantworten. Bevor jedoch die Textelemente analysiert wurden, musste sich zuerst mit dem primären Analysematerial, den drei Wagenhofer-Filmen „We feed the World“, „Let’s make Money“ und „Alphabet“ auseinandergesetzt werden. Im folgenden Analyseteil wird zunächst filmanalytisch vorgegangen und schließlich zur Untersuchung des sekundären Materials, den Medienberichten, welche diese Filme zum Thema haben, fortgeschritten.

4. DISKURSANALYSE

Auf den folgenden Seiten sind die Analyseschritte der Diskursanalyse nachgezeichnet. Dies ist in zwei Teile gegliedert. Unter Punkt 4.1. werden die drei Filme einzeln sowie zusammenfassend untersucht, danach geht es bei Punkt 4.2. darum, die Presseartikel aus den österreichischen Tageszeitungen in Hinblick auf die Fragestellungen zu deuten.

4.1. Analyse des filmischen Materials

In diesem Kapitel werden die Ergebnisse der Analyse der drei gesellschaftskritischen Filme von Erwin Wagenhofer nachgezeichnet. Dabei sei vermerkt, dass es sich nicht um eine umfassende Filmanalyse handelt, sondern dass sich die Untersuchung nach jenen Fragestellungen richtet, die im vorigen Kapitel konkretisiert wurden. Somit ist die Analyse an der Beantwortung der Forschungsfrage orientiert und in drei jeweils in Unterpunkte gegliedert, die auf die Mittel der Kritikäußerung, die Präsentation von Machtverhältnissen sowie dem Bezug zum Produktionsland Österreich fokussieren. Gemein haben die drei Filme, dass sie jeweils ein aktuelles gesellschaftliches weitreichendes Problem anhand von einzelnen Geschichten an mehreren Orten, auf der Welt verteilt, aus unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchten. „We feed the World“ nimmt sich die industrialisierte, standardisierte Lebensmittelproduktion zum Anlass. In „Let’s make Money“ geht es um die Weltwirtschaft, und „Alphabet“ beschäftigt sich mit Bildungssystemen rund um den Globus.

4.1.1. Analyse von „We feed the World“

a) Bildliche und sprachliche Mittel der Kritikäußerung

Unterschiedliche Arten der Kameraführung werden in „We feed the World“ angewandt, um verschiedene Effekte bei den ZuschauerInnen auszulösen. Dabei lassen sich einige Muster vermehrt erkennen, die vermögen, kritische Blicke auf die Thematik werfen. Durch das Einsetzen von totalen Einstellungsgrößen entsteht der Eindruck von Weite und Tiefe. Mehrmals beginnen Szenen mit solchen establishing shots, die versuchen die

enorme Fläche von Anbaufeldern, Gewächshäusern oder Fabriken einzufangen und in das thematisierte Umfeld einzuführen. Die Kamera ist in diesen Einstellungen meist stabil und unbewegt und steht für mehrere Sekunden inmitten der Felder oder Räume. Man sieht keine Menschen oder Lebewesen, nur eintönige Fläche, wo jeder Quadratzentimeter dem nächsten gleicht. Die allererste Einstellung des Films auf einem Weizenfeld ist eine solche. Die Darstellung auf diese Weise bewirkt Erstaunen über die immense Größe und räumliche Ausdehnung ebenso wie über die Menschenleere an Orten, die eigentlich mit Landwirtschaft und körperlicher Arbeit assoziiert werden. Auf zwei weitere kameratechnische Arten wird dieser Effekt noch unterstützt. Erstens entsteht dieser Eindruck der enormen Weite durch eine fliegende Kamera in Vogelperspektive. Mehrmals werden im Laufe des Films Agrarfelder von oben gezeigt um die Ausmaße auch in Bewegung zu sehen, wie beispielsweise im Brasilianischen Urwald. Das Bild ist hier nicht mehr statisch, sondern ganz im Gegenteil, ziemlich unruhig und von einer Handkamera geführt. Zweitens begibt sich die Kamera mehrmals in unmittelbare Nähe zu den Lebensmitteln, dessen Produktionsbedingungen gerade thematisiert werden. In dieser Form ist die Kamera ständig in Bewegung, sie befindet sich in einer Kiste voll Tomaten die von einem Ort an den anderen befördert werden, oder am Laufband inmitten von Küken, die sich ihrer maschinellen automatisierten Tötung nähern. Durch diese Einstellung kommt man den Waren sehr nahe und da man gewissermaßen den Verlauf der Produktion aus Perspektive des Produkts mitverfolgen kann entsteht der Eindruck als handle es sich bei zum Beispiel den Tomaten um die Hauptcharaktere des Films, dessen Geschichte nun erzählt wird. Dieses Gefühl wird aber gleichzeitig zerstört, da nämlich einerseits die unglaubliche Masse an Tomaten nicht erlaubt, einer einzelnen zu folgen, wie man es sonst aus der filmischen Konvention gewohnt wäre. Ebenso verläuft die Erzählung des „Lebenswegs“ der Tomate zwar linear, bricht jedoch mit der Logik des Verlaufs. Nur einzelne Schritte werden gezeigt, wie zum Beispiel die automatisierte Bewässerung der Tomatenstaude und später das maschinelle Verpacken in Plastik. Mehrere Schritte dazwischen fehlen allerdings. Noch drastischer ist dies Element bei der Gebäckproduktion. Zunächst werden die Ernte des Weizens sowie dessen Mahlen gezeigt, die nächste Szene bildet schon die unzähligen Brotleibe ab, die tagtäglich auf dem Müll landen. Die Produktion vom Weizen zum Brot sowie der Verkauf und Verbrauch und die Zeitspanne die

dazwischen liegt, werden nicht beleuchtet. Was hier passiert, kann sich der Zuschauer bzw. die Zuschauerin allerdings selbst denken. Diese Art der Geschichtserzählung wird selbst zu einem Mittel der Kritik, indem die enorme Größe und Macht der Industrie gar nicht erst in seinem kompletten Ausmaß gezeigt werden kann. Auch entsteht durch die Szenen in den Fabriken, die immer in schneller Bewegung sind, eine Empfindung für die Massenproduktion, in der das einzelne Stück nicht von Bedeutung ist, sondern nur die große Menge in schneller Produktion Wirkung erzielt. Wenn die Kamera jedoch den einzelnen Fischer auf seinen kleinen Boot verfolgt, so ist das Filmen von einer Instabilität gekennzeichnet. Die ständige Bewegung und Unruhe und die Unsicherheit, mit der der Fischermann tagtäglich auskommen muss, wird auf visueller Ebene nicht einfach nur durch das Gezeigte vermittelt, sondern auch latent durch die instabile ständig bewegte Kamera, welche versucht die Schwierigkeiten des Alltags und das ewige Ungleichgewicht auszugleichen. In manchen Einstellungen hat man als ZuschauerIn zusätzlich das Gefühl, die bewegten Bilder würden eigentlich schon zu lange gezeigt werden, als man es aus der filmischen Konvention gewohnt ist. Dieses Andauern erzeugt ebenso Unruhe und Unsicherheit.

Ein weiteres bildliches Mittel, welches in „We feed the World“ wiederholt Einsatz findet ist das Verfolgen sowie Teilhaben an Autofahrten. Ein Großteil der Personen, welche sich im Film zu Wort melden, befindet sich beim Erzählen ihrer Geschichten, bzw. beim Preisgeben ihres Wissens oder ihrer Meinung in einem fahrenden Auto. Die ausnahmslos männlichen Sprecher die bei der Fahrt auf diese Weise begleitet werden, lenken entweder das Gefährt selbst, oder sitzen am Beifahrersitz und werden von einem nicht gezeigten Lenker chauffiert. Die Kamera ist in diesen Szenen sehr stark an den Kameramann gebunden, da sie einen leicht zu definierenden Platz im fahrenden Auto einnimmt, entweder neben dem sprechenden Lenker oder auf der Rückbank. Auch entsteht der Eindruck, dass es sich bei diesen Aufnahmen um Zusammenschnitte aus Gesprächen handelt, die zwischen Kameramann und der Person entstanden sind. Als ZuschauerIn fühlt man hier stark die Anwesenheit des Filmemachers. Allerdings wird die Autoreise auch aus einer weiteren Perspektive gezeigt. Nicht nur sieht man die Landschaft aus den Seitenfenstern während der Gespräche vorbeiziehen, oftmals ist die Kamera direkt aus dem Fenster auf die Fahrbahn gerichtet und verfolgt die Automassen und den starken Verkehr für mehrere Augenblicke. Auch hier entsteht der unübliche

Eindruck, als würden diese eintönigen Bilder etwas zu lange stehen bleiben. Dies hat zur Folge, dass einem die weiten Distanzen vor Auge geführt werden, welche die Lebensmittel zurücklegen.

Farb- und Lichtgestaltung einzelner Einstellungen werden vor allem dazu genutzt, um bestimmte Gefühle beim Betrachten auszulösen. Die Schwierigkeit, in der Dunkelheit der Nacht auf dem Fischerboot und im Hühnerstall genau auszumachen was passiert, verdeutlicht die alltäglichen Arbeitsbedingungen des Fischers und des Viehzüchters. In der Dunkelheit und den Nachtaufnahmen wird auch der Effekt der Brutalität verstärkt mit jener die noch lebenden Tiere behandelt werden. Der Zuschauer muss sich in diesen Szenen bemühen, sehr genau hinzusehen um zu verstehen, was genau geschieht.

Auf der Audioebene dominiert Simplizität. In jenen Szenen, die nicht von Gesprochenen überlagert werden, wird versucht die Authentizität auf Basis des Tons herzustellen. Begleitende Musik wird so gut wie gar nicht eingesetzt. Lediglich ein Arbeiter in Almeria, der mit einem selbstgebastelten Instrument musiziert, verleiht einer Szene diegetische Musik, welche die unglückliche Situation der Plantagen-ArbeiterInnen verdeutlicht. In vielen Momenten herrscht hingegen Stille oder eine eher unangenehm zumutende Geräuschkulisse. Die meisten weitläufigen Einstellungen wie beispielsweise die establishing shots zu Beginn einzelner Kapitel sprechen in ihrer Einsamkeit für sich und kommen so gut wie ohne Tonebene aus. In den Szenen, in denen der industrialisierte Produktionsbetrieb zur Schau gestellt wird, dominieren jedoch starke Geräusche die Audiospur. Diese Umweltgeräusche verdeutlichen die Unruhe, die Masse an Ware die erst den Lärm erzeugen kann, sowie das Geschehen und den schnellen Ablauf vieler gleichzeitiger Tätigkeiten in den Fabriken. Gewissermaßen spricht die Ware für sich. Natürliche, manchmal sogar unangenehm klingende Geräusche sind ein markantes Stilmittel für den Film. Insektensummen und das Herumirren von Fliegen, sowie das Schreien einer Ziege in Pernambuco unterstreichen die Armut und die widrigen Lebensbedingungen der Einheimischen.

Durch eine besondere Art der Einblendung von Zwischentiteln wird ein typisches Stilmittel geschaffen, welches die bildlichen und textuellen Elemente miteinander verbindet. Textelemente werden in „We feed the World“ dort eingebaut, wo eine weitere Erklärung notwendig scheint, die nicht allein über die Bildebene oder die

Aussagen der Personen vermittelt wird. Feststehende Fakten werden auf diese Weise in den Film integriert. Zumeist wird das Ende eines Kapitels durch eine Einblendung dieser Art abgeschlossen, wobei sich ein deutliches Muster erkennen lässt. Eine totale Einstellung wird einige Momente stehen gelassen, und nachfolgend langsam mit einem Text überblendet, welcher zusätzliche Informationen zu der Thematik enthält. Die Zwischentitel werden nicht wie oftmals üblich Weiß auf Schwarz abgebildet, sondern direkt über das Bild eingeblendet, was für eine Ästhetik der gemeinsamen Komposition von Bild und Text spricht. Die Einblendung von Text dient in diesen Fällen als weiterführende Erklärung und versucht die Drastik der Bilder auch über die textuelle Ebene zu verdeutlichen.

Die umfangreichen gesellschaftlichen Problematiken, mit denen sich der Dokumentarfilm auseinandersetzt werden kaum in ihrer Universalität, sondern anhand einzelner konkreter Beispiele geschildert. Einzelne Personen erzählen von ihrem Alltag und den Umständen die sie aufgrund schwerwiegender globaler Probleme bewältigen müssen. Ein repetitives Mittel der Kritik ist die Erklärung von weltumfassenden Angelegenheiten durch Individualgeschichten. Ausgewählte Personen die von Armut oder besonderem Schicksal betroffen sind werden portraitiert und bekommen durch die Kamera eine Stimme, die bei den ZuschauerInnen empathische Gefühle auslösen soll. Der Zugang zu den komplexen Themenstellungen, die Wagenhofer in seinem Film zur Diskussion stellen will, ist folglich auf Individualebene angesiedelt. Auch die Vorstellung von einzelnen, besonders sachkundig präsentierten Personen durch Interviews zeugt von dieser Herangehensweise.

Das wohl wirkungsvollste Mittel, mit dem in „We feed the World“ Kritik geübt wird, ist das Aufzeigen von Dualitäten durch Schnitt und Montage. Die mehrmalige Gegenüberstellung der beiden dualistischen Kategorien industrielle Arbeit und traditionelle, handwerkliche Arbeit eröffnet den Blick auf eine von Gegensätzen geprägte Welt. Durch das Aneinanderreihen von Szenen die jeweils zunächst die eine, dann die andere Art von Arbeit zeigen, werden die spezifischen Unterschiede deutlich gemacht. Dies geschieht allerdings nicht nur auf Bildebene, sondern auch die Implementierung von Zwischentiteln sowie Erklärungen auf Tonebene unterstützen diesen Modus des Storytelling. Durch den Schnitt, welcher sich zwischen einerseits

Menschen, und andererseits Maschinen bei der Arbeit hin und her bewegt, sowie durch die Kombination mit textuell und sprachlich hinzugefügten Informationen wird die industrialisierte Arbeit negativ dargestellt. Die Kritik ergibt sich erst durch die Gegenüberstellung mit einer alternativen Produktionsweise. Dieses dualistische Denken findet auch in dem Vergleich von Handwerk und Massenware bzw. Qualität und Quantität Ausdruck. Wenn beispielweise gezeigt und erläutert wird, wie viele Menschen in Rumänien für wenig Geld harte landwirtschaftliche Arbeit leisten und auf primitive Art und Weise leben, und gleichzeitig die Nachteile Hybridsaatguts aufgelistet werden, so wird dem Zuschauer eine bestimmte Sichtweise auf die Thematik nahegelegt. Den Höhepunkt findet dieses filmische Mittel am Ende des Films, wo plötzlich nicht nur mehr zwei komplett unterschiedliche Zugänge gegenübergestellt werden, sondern jene schlussendlich sogar als Paradox dargestellt werden. Als der CEO des weltgrößten Nahrungsmittelkonzerns zu Wort kommt und zunächst die Schaffung von Arbeitsplätzen durch industrielle Produktion propagiert, in der darauffolgenden Szene allerdings gezeigt wird, wie die Fabriken jenes Konzerns jedoch beinahe völlig automatisiert sind und so gut wie ohne menschliche Arbeit auszukommen, so wird die Montage, welche dieses Paradox aneinander reiht zum Präsentator des Problems.

b) Ausdrucksformen von Machtverhältnissen

In „We feed the World“ gibt es mehrere Figuren und Rollen, welchen durch die filmische Inszenierung unterschiedliche Macht zugeschrieben wird. Die Art und Weise, wie Personen im Film dargestellt werden ergibt eine Hierarchie in der Bedeutung der unterschiedlichen geäußerten Meinungen und Erfahrungen. Menschen, die bei der körperlichen Arbeit gezeigt werden, sind meist in weiterer Entfernung zu sehen, werden nur selten von der Nähe des Gesichts gezeigt und werden somit beinahe anonymisiert. Auch wenn sie zu Wort kommen und in die Kamera sprechen, so werden sie nicht persönlich vorgestellt, ihr Name und ihre Position nicht etwa durch ein Textelement in das Bild eingefügt. Personen jedoch, die sich als Experten in einem bestimmten Gebiet vorstellen, erhalten sehr wohl eine namentliche Erwähnung in einem Untertitel im Bild, wo ebenso die Berufsbezeichnung eingeblendet wird. Bei diesen Menschen handelt es sich um einflussreiche Personen aus wirtschaftlichen Betrieben, denen durch direkte

Interaktion mit der Kamera die Möglichkeit gegeben wird, ihr Wissen bzw. ihre Meinung kundzutun. Durch diese unterschiedliche Art der Vorstellung werden die dualistischen Kategorien von einerseits menschlicher Arbeit und andererseits industriellen Betrieben erneut aufgemacht und manchen Menschen wird mehr Bedeutung zugewiesen als anderen. Es entsteht eine Hierarchie unter den Figuren, die im Film vorkommen. Die Personen, welche für die Individualgeschichten sorgen um die Problematiken zu verdeutlichen werden nicht einzeln vorgestellt sondern stehen stellvertretend für eine Vielzahl an ähnlichen Fällen. Die Personen, die durch namentliche Nennung subjektiviert werden, erzählen hingegen weniger von eigenen Erfahrungen und Erlebnissen, sondern haben Wissen und auf Fakten basierende Informationen kundzutun. Sie sind also wissenschaftlich gebildet und verschaffen sich durch ihre machtvolle Stellung innerhalb des Themengebietes Gehör. Des Weiteren gibt es bei jenen Personen, die persönlich zu Wort kommen einen kleineren Unterschied in der Art der Meinungsäußerung. Nicht alle der Männer, die namentlich genannt werden sprechen direkt in die Kamera. Die Interviews die in den fahrenden Autos geführt wurden, sind seitlich oder von hinten gefilmt, andere Sprecher blicken bei ihren Aussagen jedoch direkt in die Kamera, und befinden sich dabei in gewohntem Umfeld, wie zum Beispiel hinter ihrem Schreibtisch. Durch diese unterschiedliche Kamerahaltung wird den frontal gefilmten Personen mehr Bedeutsamkeit verliehen, als jenen die von der Kamera nur seitlich begleitet werden.

Zu diesen Kategorien unterschiedlicher Darstellung von Charakteren gesellt sich noch eine weitere, die gewisser Weise über allen andern steht. Eine bestimmte Person nimmt nicht wie sonst üblich, zu nur einem einzelnen Thema Stellung, sondern wird im Laufe des Films immer wieder zu mehreren Problematiken befragt. Der als UN-Sonderberichterstatter vorgestellte Soziologe ist auch in seinem Auftreten den anderen Figuren überlegen. Nicht nur sitzt er ebenso vor dem Autorität ausstrahlenden Schreibtisch und spricht direkt in die Kamera, er ist auch in einem Anzug gekleidet und spricht aus großer Distanz zu dem Geschehen, da er in einem großen, leeren Konferenzraum befindet, und somit örtlich sehr weit entfernt von den globalen Problematiken zu sein scheint, die sich meist in der Natur abspielen. Ebenso kommt ihm die Aufgabe zu, Fakten und Zahlen zu den unterschiedlichen Bereichen kritisch vorzutragen. Dem Zuschauer bzw. der Zuschauerin wird durch diese

Inszenierungsweise suggeriert, dass die von ihm getroffenen Aussagen die gehaltvollsten des Filmes seien.

Starke Differenzen in den Machtverhältnissen drücken sich auch in der Beziehung zwischen Mensch und Tier aus. Die Massentierhaltung wird auf eine Art und Weise beleuchtet, welche den Umgang mit lebendiger Ware unter ein kritisches Licht stellt. Besonders die standardisierten Maßnahmen, welche die große Massen erst ermöglicht wirkt grausam und erinnert die ZuschauerInnen daran, dass der Mensch Macht über das Tier ausübt indem er es als Ware und nicht als Lebewesen ansieht und für wirtschaftliche Zwecke nützt.

Die Auswirkungen von Machtbeziehungen werden im Dokumentarfilm allerdings nicht nur durch Personen übermittelt. Auch nicht-menschliche Instanzen und Institutionen spielen in dieser Hinsicht eine Rolle. In den Gesprächen mit den von der Globalisierung betroffenen Leuten tritt die EU mehrmals als machtvolle Instanz in Erscheinung, indem sie dazu führt, dass Individualhandlungen aufgrund von rechtlichen Maßnahmen und Vorgaben angepasst werden. Der Fischer erklärt beispielsweise wie die EU von ihm fordert, das Schreiben und Weiterleiten eines täglichen Logbuchs einzuhalten. Die Europäische Union erscheint dadurch in personifizierter Form mit enormer Handlungsmacht. Auch dass sich die Viehzüchter an die Richtlinien halten, die Waren mit Betriebsnummern rechtsgemäß zu kennzeichnen, zeugt von dieser institutionalisierten Macht.

c) Österreich-Bezüge

„We feed the World“ führt recht eindeutig vor Augen, dass es sich bei dem Film um eine österreichische Produktion handelt. Immer wieder werden Bezüge zu dem Ursprungsland hergestellt. In erster Linie geschieht das natürlich durch sprachliche, personelle und örtlich-geographische Faktoren. Versteht man den Film als eine Abfolge von sieben thematisch eigenständigen Kapiteln, wie auch schon Dagmar Abfalter festgestellt hat (vgl. Abfalter 2010: 57f) so wird in beinahe jedem dieser Abschnitte in unterschiedlich starker Weise auf Österreich verwiesen. Während manchmal der Österreich-Bezug sehr deutlich ist, weil beispielsweise ein heimischer Betrieb das

unmittelbare Thema der Sequenz ist oder die Szene auf österreichischem Boden spielt, so gibt es auch noch latenterer Momente in denen der nationale Hintergrund präsent ist. Die Geschichte der spanischen Tomaten endet nach einer langen Autobahnfahrt auf dem Wiener Lebensmittel-Großmarkt, dessen Name in der Durchfahrt des Eingangstores groß eingeblendet wird. Auch wenn der Großteil eines Kapitels nicht mit Österreich in direktem Zusammenhang steht, so wird versucht ein Bezug herzustellen. Ebenso ist es bei dem Handlungsstrang in Rumänien. Hier wird man von einem erfolgreichen österreichischem Unternehmer durch die Agrarfelder geführt. Von ihm wird auch auf sprachlicher Ebene zur Heimat Bezug genommen. Die ungewöhnlichen Arbeitsverhältnisse in Rumänien werden erklärt, indem sie mit Österreich verglichen werden. Dass der Film in deutscher Sprache und mit deutschen Textelementen produziert wurde, verweist natürlich auch auf die Rahmenbedingungen. In Abgrenzung zum gesamten deutschen Sprachraum ist jedoch auch noch auffällig, dass einige Passagen von im österreichischen Dialekt sprechenden Menschen unvertitelt und ins Hochdeutsch übersetzt wurden.

4.1.2. Analyse von „Let’s make Money“

a) Bildliche und sprachliche Mittel der Kritikäußerung

Die Kamera ist in hohem Maße daran beteiligt den Zuschauer bzw. die Zuschauerin emotional an die gesellschaftskritischen Aussagen des Filmes zu binden. Insbesondere geschieht dies in „Let’s make Money“ durch einerseits Nahaufnahmen, die Menschen und Materialien dicht folgen und andererseits supertotalen Einstellungen, welche die Weite und tiefgreifenden Mechanismen einfangen. Bereits der Beginn des Films bedient sich diesen Konventionen, die sich im Laufe der Spielzeit unzählige Male wiederholen. Gezeigt wird zunächst das konzentrierte Gesicht einer arbeitenden Frau, in der darauffolgenden Einstellung folgt die Kamera einer Geldmaschine ebenso in Detailaufnahme, durch die eine große Menge an Geldscheinen schnell bewegt. Die unmittelbare Nähe an den Banknoten legt nahe, was in den nächsten Filmminuten detailgenau untersucht werden soll: der Umgang mit Geld. Establishing shots dienen zu Beginn von Kapiteln wieder dazu, in das neue Umfeld einzuführen und verdeutlichen

die Weitläufigkeit der präsentierten Themenstellungen. Ganz ähnlich wie auch schon in Wagenhofers erstem Dokumentarfilm wird eine Kamera in Vogelperspektive dazu angewandt, um die enormen Ausmaße eines wirtschaftlichen Aspekts von oben zu zeigen. Hier sind es die Unmengen an leerstehenden Immobilien, die an der spanischen Küste überflogen werden. Abgesehen von den weiten shots, die zumeist Landschaften zeigen, ist die Art der Kameraführung in diesem Dokumentarfilm allgemein sehr nah an den Menschen selbst dran, was besonders für die Inszenierung von Macht bedeutungsvoll ist. Darauf wird in einem gesonderten Punkt genauer eingegangen.

Auch in diesem Film verbringt man eine geraume Zeit in fahrenden Verkehrsmitteln und die Kamerafahrt in einem Auto oder Zug wird erneut stark als Stilmittel genutzt. Nicht nur wird sich wieder der Konvention bedient, auf diese Weise Interviews im fahrenden Zustand zu führen, auch zeugt die Fortbewegung von den großen Distanzen die zwischen den besuchten Gebieten liegen. Gewissermaßen kann man auf diese Weise Wagenhofers Reise auf die verschiedenen Kontinente nachverfolgen und bekommt die weitreichenden globalen Verstrickungen der internationalen Wirtschaftswelt vorgeführt. Neben Gesprächen in Automobil und Zug befindet sich die Kamera in einer Einstellung sichtlich in einem Flugzeug und filmt hinaus über die Wolken. Szenen wie diese dienen weniger dem Inhalt, als dass sie auf emotionaler Ebene wirken.

Auch die Farbgebung des filmischen Materials sowie die Lichtverhältnisse tragen dazu bei, dass eine eher drückende Stimmung vermittelt wird. Allgemein scheinen die meisten Aufnahmen, mit Ausnahme der Interview-Situationen, in natürlichen Lichtverhältnissen entstanden zu sein. Zwischen Beton-Städten und Müllbergen in beispielsweise indischen Slums wirken die Bilder grau, was manchmal durch relative Dunkelheit noch verstärkt wird.

Zu jenen Szenen gesellt sich ein atmosphärischer Ton, der einen Einblick in die Lebenswelt der portraitierten Personen gibt. Wieder wird kaum mit Musik gearbeitet, wieder dominieren stattdessen Geräuschkulissen. Die Hintergrundgeräusche verhelfen zu Authentizität und lassen das Gezeigte natürlich erscheinen, sodass man ein Gefühl für das Alltagsleben der Charaktere erhält, wie es sich beispielhaft in den Szenen auf den Baumwollfeldern in Burkina Faso erklären lässt. In der Kombination aus totalen Kameraeinstellungen, monotoner Farbgestaltung und authentischer Tonebene entsteht

ein trister Blick auf die momentanen prekären Situationen, mit denen die Einheimischen zu kämpfen haben.

Obwohl die Bild- und auch die Geräuschebene bestimmte Gefühle hervorrufen und zur kritischen Gesamtkomposition des filmischen Werks beitragen, so arbeitet „Let’s make Money“ grundsätzlich sehr stark mit der Kombination von sprachlicher und textueller Ebene. Nur die Bilder, welche es zum Ziel haben, die Armut bestimmter Bevölkerungsgruppen an die Öffentlichkeit zu bringen, schaffen es, für sich selbst zu sprechen und bedürfen keiner weiteren Erklärung. Die wirtschaftlichen Problematiken jedoch, die der Film als Ausgangspunkt hat, werden auf Basis von schriftlichen Kommentaren sowie erklärenden Stimmen nähergebracht. Bereits im Prolog ist eine lange Textpassage notwendig, um in das Thema einzuführen. Weiße Schrift auf schwarzen Hintergrund erklärt den ZuseherInnen zunächst durch aufmerksames Lesen die Problemstellung mit der sich der Dokumentarfilm beschäftigt. Das Miteinbeziehen von Textelementen in Form von Zwischentiteln oder Kommentaren ist ein Mittel, welches nicht nur zu Beginn eingesetzt, sondern dann auch sehr stark im restlichen Film angewendet wird. Es werden auf diese Weise Zahlen und Fakten, die wohl bildlich nicht umgesetzt werden konnten, eingeblendet. Um der Logik des Films zu folgen, sind sehr viele erklärende Zwischentitel notwendig, die meist direkt über ein bewegtes Bild eingefügt werden. Der Komplexität der neoliberalistischen Wirtschaft des 21. Jahrhunderts scheint rein auf visueller Ebene nicht Rechnung getragen werden zu können. Julia Binter hat aus einer Konversation mit dem Filmemacher schließen können, dass die Bildspur teilweise zur reinen Untermalung von Erläuterungen degradiert wurde (vgl. Binter 2009: 138). Die filmischen Aufzeichnungen untermalen also lediglich jenes Wissen, das entweder textuell oder sprachlich präsentiert wurde. Was nicht durch ein Textelement vorgestellt worden ist, wird in der Regel von einem männlichen Sprecher bzw. in einem einzigen Fall von einer weiblichen Sprecherin, die sich als ExpertInnen auf dem jeweiligen Gebiet darstellen, vorgetragen. Demselben Muster entsprechend, welches auch schon in dem ersten gesellschaftskritischen Dokumentarfilm Anwendung fand, kommen diese ExpertInnen in Interviews in Monologform zu Wort.

Zu den Kommentaren, die Daten und Tatsachen während des Bildflusses wiedergeben, gesellen sich zwischen den einzelnen Kapiteln Zwischentitel, die entweder einen Abschnitt beenden, oder in einen neuen einführen. In dieser Hinsicht ähneln sich die auf schwarzem Hintergrund eingeblendeten Titel Kapitelüberschriften, wie man sie in einem literarischen Werk erwarten würde.

Kritik übt „Let’s make Money“ in audiovisueller Sicht letztlich durch geschickte Montage und Schnitte, welche die weitreichenden Zusammenhänge zwischen einzelnen Aspekten verdeutlichen. Abgesehen von Prolog und Epilog ist auch dieser Film wieder in sieben Kapitel unterteilt, beleuchtet genau genommen aber wesentlich mehr als nur sieben Problematiken des zeitgenössischen Wirtschaftssystems. Beispiele dafür sind die individuellen Geschichten von Obdachlosen und arbeitslosen Personen, welche mit den Wirkungsweisen der mächtigen Weltbank in Verbindung gebracht werden. Der Fokus auf eine leerstehende Sitzbank vor dem Hauptgebäude in Washington D.C. verdeutlicht in diesem Zusammenhang die Unerwünschtheit jener Personengruppen in unmittelbarer Nähe des Ortes. Im Falle der Immobilienblase in Spanien ergänzen Luftaufnahmen von saftig grünen Golfplätzen die Erzählungen eines Sprechers, welcher deren enormen Wasserverbrauch in Zahlen fasst. Besonders düster muten die letzten Szenen des Films mit einem sehr negativen Ausblick in die Zukunft an, getragen von der Angst der Wiederholung eines Weltkrieges. Die Furcht vor dem was kommt steht gleichbedeutend mit dem Gedanken, dass früher alles noch besser war, im Raum. Durch diese und noch weitere Beispiele wird aufgezeigt, dass das aktuelle wirtschaftliche System nicht mehr passend für dieses Zeitalter zu sein scheint.

Die Montage zeigt auch Paradoxe und Gegensätze auf. Konträre Standpunkte zu einem Aspekt werden präsentiert, wie zwischen dem Investmentbanking-Mogul und der indischen Wirtschaftswissenschaftlerin, sodass der Zuschauer gefordert ist, aus diesen dialektischen Polen die vermeintlich „richtige“ Meinung herauszufiltern. Das Wirtschaftswachstum und seine vielen globalen Effekte werden aus mehreren Blickwinkeln beleuchtet. In diesen weitreichenden und komplexen Auswirkungen, welche die gesamtgesellschaftliche sowie die individuelle Lage miteinander verbinden, liegt die Kritik begründet, die den Film erst zu einem seiner Art macht. Dabei erhalten einige Begrifflichkeiten, die von den Hauptfiguren immer wieder genannt werden eine

gewisse Eigendynamik. „Neo-Liberalismus“, „Globalisierung“ und „Privatisierung“ erhalten einen negativen Beigeschmack und stehen symbolhaft für das katastrophale Zusammenwirken der Wirtschaft, welches scheinbar so viel weltweiten Schaden anrichtet.

b) Ausdrucksformen von Machtverhältnissen

Unterschiedliche Ebenen von Machtzuschreibungen werden in dem zweiten Film aus der Wagenhofer-Trilogie auf ähnliche Weise dargeboten, wie es auch schon in „We feed the World“ der Fall war. Grundsätzlich sind drei Stufen zu erkennen, an dessen unterem Ende sich die einfachen Menschen befinden, die nicht genauer persönlich vorgestellt werden, sondern lediglich dazu instrumentalisiert werden, die Auswirkungen des Wirtschaftssystems beispielhaft vor Augen zu führen. Über diese Personen wird die institutionalisierte Macht des globalen Wirtschaftsmarkts spürbar, sie selbst jedoch treten als Namenlose vor die Kamera. Anders filmisch in Szene gesetzt werden jene Figuren, die eine Sprecher-Rolle einnehmen und durch Kommentieren der bewegten Bilder Macht in Form von themenspezifischen Wissen oder Expertise ausstrahlen. Wagenhofers typischer Einsatz von Interviews in fahrenden Verkehrsmitteln spielt hierbei wieder eine wichtige Rolle. In Anblick der Thematik des Films kommt dem Auto die Bedeutung eines Statussymbols zu. Ein erfolgreicher Manager wird im wahrsten Sinne des Wortes auf der Überholspur gezeigt. Diese handlungstragenden Personen stellen sich meist durch direkte Kameraadressierung selbst vor, nennen ihren vollen Namen und ihre berufliche Stellung, sowie die spezifischen Qualifikationen die sie haben um sich zu dem Thema des Dokumentarfilms zu Wort zu melden. Im Unterschied zu dem vorherigen Film wurde deshalb in mehreren Fällen davon abgesehen, die Namen durch eine Untertitelung am Bildrand einzublenden. Manche der Autofahrten finden auf der Rückbank statt, bzw. legen nahe, dass die interviewte Person chauffiert wird. Auf der höchsten Ebene dieser dreistufigen Hierarchie könnte man jene Charaktere platzieren, welche in ihrem gewohnten Arbeitsumfeld gefilmt wurden und zu den ZuschauerInnen über große Distanz sprechen. Diese wird vor allem durch eine frontale Positionierung am Tischende erreicht. Der erfolgreiche Investmentbanker beispielsweise spricht auf diese Weise in die Kamera, während das Hintergrundbild von

seinen privaten Statussymbolen, wie antiken Globen und Adler-Statuen gerahmt wird. Das Setting am Schreibtisch vor der Landesflagge drückt ebenso, wenn auch auf groteske Weise, die Mächtigkeit des Finanzministers von Jersey aus. Auch der österreichisch-schweizerische Wirtschaftsredakteur wird mit ähnlichen Mitteln in ein Licht gerückt, das ihn mächtig erscheinen lässt. Wenn er direkt in die Kamera spricht, so wird der Hintergrund ebenfalls von einer Skulptur, sowie einem prächtigen goldgerahmten Spiegel dominiert. Schnitte, die das enorme Anwesen zeigen, in dem gedreht wurde, unterstützen den Eindruck weiter. Einerseits wird der Zuschauer bzw. die Zuschauerin auf diese Weise direkt adressiert, was den Aussagen mehr Bedeutung verleiht, andererseits wird dieser Ausdruck von Macht auch noch durch die restliche Bildgestaltung auch zusätzlich unterstützt. Außerdem stehen diese Bilder, die von Ruhm und materiellem Erfolg zeugen in starkem Kontrast zu Szenen der Armut. Mit wechselndem Schnitt von einem Extrem ins andere werden die krassen Gegensätze aufgezeigt. Da sich der Film ja explizit mit Geld und materiellen Gütern beschäftigt – Dinge, die allgemein mit Macht und Erfolg in Verbindung gebracht werden – so ist nicht weiter wunderlich, dass die Kommentare der ExpertInnen auf visueller Ebene so untermalt werden, dass sie dies verbildlichen. Als sich die Industriellen in der indischen Fabrik unterhalten, verläuft der Blick zum Beispiel hinab zu den ihren Lederschuhen. Abgesehen von der direkten Adressierung in den Gesprächs-Situationen folgt die Kamera in „Let's make Money“ den Personen, die dadurch in Bewegung von Hinten zu sehen sind. Der deutsche Bundestagsabgeordnete wird beispielsweise in einem Rundgang durch das Reichstagsgebäude begleitet, bis man am Ende an dessen höchsten Punkt, in der gläsernen Kuppel angelangt. Anders als in „We feed the World“ gibt es in dem Film, der sich mit dem globalen Wirtschaftssystem auseinandersetzt keinen Hauptsprecher, der von Anfang bis Ende das Geschehen kommentiert. Im Laufe des Films kristallisieren sich jedoch zwei Personen heraus, dessen Aussagen eine besonders positive Zuschreibung erfahren. Neben dem eben genannten Mitglied des deutschen Bundestags, dem die Schlussworte gebühren, ist es überwiegend der britische Wirtschaftsberater, dem aus mehr als nur einer Perspektive das Wort erteilt wird. Nicht nur reiht er sich durch Begleitung im Taxi in die Tradition des fahrenden Interviews ein, er wird mit dem Flugzeug auf die Insel Jersey begleitet und gibt sein Wissen dann auch von der dortigen Meeresküste kund. Seine Rolle liegt gewissermaßen zwischen den

hierarchischen Ebenen, da er mehrmals in unterschiedlichen Schauplätzen eingesetzt wird und auch die Gesprächssituation im fahrenden Objekt bricht mit dem üblichen Schema. Er wird hierbei nicht seitlich gefilmt, sondern kann direkt frontal in die Kamera sprechen.

c) Österreich-Bezüge

Geographisch spielen nur zwei verhältnismäßig kurze Szenen des Films in der österreichischen Hauptstadt, erstens wenn die Privatisierung der öffentlichen Verkehrsmittel thematisiert wird und man mit der Straßenbahn durch Wien fährt, und zweitens als man den Aufbau einer Glücksspiel-Show des öffentlich rechtlichen Fernsehens beobachten kann. Der stärkste Bezug zum Produktionsland wird in „Let’s make Money“ nicht über die Handlungsorte, sondern durch österreichische Personen hergestellt, die sich an unterschiedlichen Orten auf der Welt aufhalten. Drei erfolgreiche Unternehmer werden bei ihrer Arbeit im Ausland begleitet. Dabei wird die Rolle des mitteleuropäischen Landes in Abgrenzung zu anderen Staaten bzw. Kulturen verdeutlicht. Als der österreichische Industrielle durch eine in Indien errichtete Fabrik spaziert um den Fortschritt zu begutachten und das Werken der billigen Arbeiter zu kommentieren, folgt ihm die bewegte Kamera von hinten, was seine Vorrangstellung gegenüber den Mindestlohnbeziehern verdeutlicht. Es wird impliziert dass Österreich, als einflussreiches, reiches, westliches Land gewisse Macht über Indien ausübt, was auch in dem Vergleich des Begriffs „Demokratie“ Ausdruck findet. Indirekte Bezugnahmen zur Heimatnation sind bei genauerem Hinsehen zu beobachten. Beispielsweise wird in einem Nebensatz der Einfluss Österreichs auf die Machenschaften der Weltbank erwähnt, und auch die OPEC, die ihren Sitz in Wien hat, wird im Film thematisiert. Grundsätzlich ist der Film allerdings bemüht die globalen Verstrickungen der Wirtschaft aufzuzeigen und der Bezug zu Österreich spielt gewiss nur eine Nebenrolle.

4.1.3. Analyse von „Alphabet“

a) Bildliche und sprachliche Mittel der Kritikäußerung

„Alphabet“ folgt kameratechnisch jenen Mustern, die auch schon in seinen Vorgänger-Filmen Einsatz gefunden haben. Die Dokumentation beginnt und endet mit einer knappen Aneinanderreihung von mehreren establishing shots des amerikanischen Death Valleys, auf Audioebene begleitet von einem Off-Kommentar, der in die Thematik einführt und diese schlussendlich auch abschließt. Die eintönige Landschaft wird aus verschiedenen Blickwinkeln gezeigt, was ein Leeregefühl auslöst und die Aussichtslosigkeit der Problematik verdeutlicht. Die gleichzeitige Stimme bereitet die Zuschauerschaft darauf vor, sich auf einen Film gefasst zu machen, der zum Nachdenken anregt. Abgesehen von den totalen Einstellungen, welche die Kapitel rahmen, ist die Kamera über den ganzen Film hinweg sehr nah an den Menschen und handelnden Personen dran. Insbesondere Kinder, die aufgrund der besonderen Themenstellung eine wichtige Rolle einnehmen, werden mittels Nahaufnahmen auf Tuchfühlung mit der Kamera verfolgt. Dadurch entsteht zwischen Zuschauer bzw. Zuschauerin und Kind ein relativ intimer Raum, der beinahe eine Nähe-Barriere überschreitet. Ein noch nicht völlig ausgebildetes Gefühl dafür, wie nah man einem Menschen kommen kann ist für die Kindesentwicklung üblich und die Kamera im Dokumentarfilm begibt sich immer wieder auf eben diese Ebene, vergisst Barrieren und geschulte Normen. Emotionen gewinnen so starke Bedeutung, indem sie im Detail und über längere Momente hinweg die Leinwand dominieren. Die Konzentration, die den SchülerInnen in Prüfungssituationen ins Gesicht geschrieben steht hebt die Last hervor, die auf den Schultern der jungen Menschen liegt. Somit äußert die Kameraführung auf latente Weise Kritik, die rein auf bildlicher Ebene funktioniert und keine storyline verlangt.

Ähnlich wie auch schon in den beiden vorherigen Wagenhofer-Filmen kommen Kamerafahrten in Autos und anderen Verkehrsmitteln wie zum Beispiel Zügen zum mehrmaligen Einsatz, um die weiten Wege zu verdeutlichen, die auf sich genommen wurden um das Bildungssystem weltweit in unterschiedlichsten Kulturen zu präsentieren. Auch Interviews werden wie gewohnt auf diese Weise geführt, jedoch

dominieren sie nicht die Unterhaltungen. Vielmehr werden durch das Fahren auf der Straße oder im Zug der Blick aus dem Fenster und der starke Verkehr gezeigt sowie die vorgestellten Menschen in ihrem Alltag begleitet. Sieht man den jungen chinesischen Schüler bei seiner täglichen Fahrt von und zur Schule, bei der er sich bemühen muss nicht einzunicken, so bekommt man einen guten Einblick in seine Strapazen, die von Müdigkeit, Energielosigkeit und Tristesse gekennzeichnet sind.

Das Hauptmittel des Films um die gesamtgesellschaftlichen Probleme aufzuzeigen, ist das Spiel mit Dualitäten und das Aufzeigen von drastischen Gegensätzen, was sich in unterschiedlichen filmtechnischen Ausdrucksformen zeigt. Licht- und Farbgestaltung tragen dazu besonders bei, indem graue, eintönige Bilder sehr bunten, froh anmutenden gegenübergestellt werden. Szenen aus dem Schulalltag in China oder Deutschland sind in sehr monotonen Farben gehalten und drücken die starren, unbiegsamen Verhältnisse, die kreatives Denken vermeiden wollen, auf diese Weise aus. Dadurch, dass diese Einstellungen so trist wirken, kommen sie beim Zuschauer bzw. bei der Zuschauerin als Negativ-Vorbild an. Das Leben der idealisierten Familie Stern hingegen könnte kaum eine größere Farbvielfalt zulassen. Nicht nur die Übermenge an bunten Farben in der Malumgebung unterstreichen ein frohes Gemüt, auch die Außenaufnahmen auf dem Anwesen der Familie, welches in sattem Grün und üppigen Blumenwiesen erstrahlt, verstärkt diesen Eindruck.

Die Audioebene folgt ebenso diesem Muster, indem Umweltgeräusche das Geschehen begleiten. Musikalische Untermalungen werden vermieden, lediglich die Geschichte der Fertigstellung einer Gitarre, dessen langwierige Anfertigung bei Hand von der Kamera aufgenommen wird, endet mit diegetischen Gitarrenklängen. Durch die stimmungsvoll anmutende Musik wird die kreative Arbeit, im Gegensatz zur standardisierten, routinierten, positiv hervorgehoben. In negativ konnotierten Kapiteln überwiegen stattdessen eintönige und eher unerfreuliche Geräusche oder aber auch Stille. Besonders in den Prüfungssituationen herrscht auf der Ebene des Tons Ruhe, um die Konzentration der SchülerInnen hervorzuheben.

Kritik entsteht in „Alphabet“ vor allem auch durch die Verbindung von Sprache und Text, bzw. in der Kombination von Bild und Schrift. Indem textuelle Elemente über das bewegte Bild eingeblendet werden, um Zahlen und Fakten oder inhaltliche Erklärungen

zu liefern, so stehen diese in direktem Zusammenhang zum visualisiertem Geschehen. Die Kommentare, sowohl in gesprochener, als auch geschriebener Form erfüllen meist eine von zwei Funktionen. Entweder verdeutlichen sie das Gezeigte, und unterstützen es mit in Worte gefasstem Wissen und dienen so der Glaubwürdigkeit und Authentizität des Films. Oder die Text-Einblendungen sorgen dafür, Gegensätze und Paradoxe zu verdeutlichen. In mehreren Fällen werden die in Schrift gesetzten Erkenntnisse genau dann eingeblendet, wenn das Bild etwas Konträres zeigt. Dieses Mittel der Veranschaulichung von Gegensätzen macht die enormen Kluften auf, die zwischen den hierarchisch organisierten Gesellschaftsschichten liegen. Bei diesen Einblendungen handelt es sich oftmals um Forschungsergebnisse aktueller Studien, die Hintergrundinformationen zu der tatsächlichen Situation liefern. Diese Überlagerung von visuellem und textuellem Medium hat sich ja auch schon in Erwin Wagenhofers zweiten Film „Let's make Money“ als ein Stilmittel erwiesen. In dem letzten Teil der Triologie ist das nicht anders, und die scheinbare Notwendigkeit der Ergänzung der Bilder durch themenspezifisches Kontextwissen in Textform wird zu einem starken Charakteristikum des österreichischen sozialkritischen Dokumentarfilms.

So sehr die Vereinigung der beiden Elemente die Dynamik des Films ausmacht, so wird in einzelnen Szenen zu einer ganz anderen, genaugenommen sogar gegensätzlichen, Methode gegriffen, um einen atmosphärischen Eindruck zu schaffen. Manchmal sprechen die Visualisierungen sehr stark für sich selbst und bedingen keinerlei zusätzlicher Erläuterungen. Das trifft insbesondere in den Momenten zu, in denen die kreative Arbeit des Malens gezeigt wird. Das kameratechnische Verfolgen der einzelnen Pinselstriche drückt eine enorme Harmonie aus, die auf die ZuseherInnen beruhigend wirkt. Das Blättern in den Bildarchiven des Malorts lässt darüber hinaus die historisch-zeitliche Entwicklung erkennen. Die immer surrealer und abstrakter anmutenden Formen der Zeichnungen erzählen eine eigene Geschichte. Ebenso entsteht eine Ästhetik der Zeichen, wenn große, auf Häuserfronten platzierte chinesische Schriftzeichen in die Kamera blicken, die für den gewöhnlichen mitteleuropäischen Zuschauer bzw. die Zuschauerin nicht zu entschlüsseln sind. Eine kräftige Bildaussage liefern auch Shots, die auf die Kleidung bestimmter Personen fokussieren. Sowohl die Schuluniformen, die Uniformität der Anzüge der Business-Leute, als auch das Anziehen

des Security-Outfits tragen durch unkommentierte Einstellungen zu einer kritischen Anschauung bei.

Weniger eindeutig als bei den vorangehenden Filmen sind einzelne Kapitel voneinander abzugrenzen. Grundsätzlich können jedoch acht unterschiedliche Thematiken erkannt werden, die jedoch nicht in linearer Weise hintereinander abgehandelt, sondern immer wieder ineinander verstrickt werden. Dieses Aufzeigen von Zusammenhängen und gegenseitigen Abhängigkeiten sowie Bedingtheiten lässt sich als das zentralste Mittel zur gesellschaftlichen Kritikäußerung festmachen. Immer wieder wird versucht, die Auswirkungen des gesamtgesellschaftlichen Bildungssystems anhand konkreter individueller Beispiele zu verdeutlichen. Gezeigt wird wie durch Stress und Leistungsdruck Zivilkrankheiten wie Depressionen entstehen, oder wie der ungleiche Zugang zu Bildung und die schlechten Ausbildungsverhältnisse zu höheren Kriminalitätsraten führen. Auch wird auf diese Weise Bezug auf die Wirtschaft genommen, da am Beispiel der Notwendigkeit des außerschulischen Nachhilfeunterrichts deutlich wird, wie stark große Korporationen und Machthaber von dem schwierigen Schulalltag der Jugend profitieren. Die beidseitige Verstrickung von Gesellschaft und Individuum wird filmisch ebenso in der Darstellung von Dualitäten aufgearbeitet. Zwei unvereinbare Aspekte werden einander gegenübergestellt und unterschiedlich attribuiert. Am deutlichsten wird das in der Aufarbeitung in den Weltanschauungen Spielen versus Lernen. „Kreativität“ wird hierbei zum geflügelten Wort, indem es stark mit dem spielerischen, kindlichen Verhalten in Verbindung gebracht wird, das vom Filmmacher als ideale Vorstellung propagiert wird. Im Gegensatz dazu stehen standardisierte Tests, die Leistungsorientiertheit des gegenwärtigen Bildungssystems und streng faktenbasierte Unterrichtsgegenstände wie Mathematik. Durch die präsentierte Dialektik wird die Institution Schule wie sie heute besteht als krasser Gegenpol zu kreativer Lebensentwicklung dargestellt, in der Phantasie und Ideenreichtum nicht nur keinen Platz hat, sondern auch negativ sanktioniert wird. Weitere Gegenüberstellungen werden zwischen städtischen und ländlichen Bildungseinrichtungen getroffen, sowie in einem globalen Kontext zwischen unterschiedlichen Nationen und deren jeweiligen Bildungsidealen. Kindheit steht im Gegensatz zum Erwachsenen-Leben. Den Höhepunkt in der Veranschaulichung von Dualitäten gibt der Film in seiner Untertitelung selbst, die im Epilog noch einmal in

großen Buchstaben eingeblendet wird: „Angst oder Liebe“ sind die beiden Kategorien, die in der Kindesentwicklung folglich zur Auswahl stehen, und deren starker Kontrast die Gefahr der aktuellen Entwicklung des Bildungssystems beschreibt, der es gilt, entgegenzusteuern.

Zusätzlich zu diesen stilistischen Filmmitteln, die in gleicher oder zumindest ähnlicher Form in den drei Dokumentarfilmen Erwin Wagenhofers Einsatz finden kann in „Alphabet“ ein weiteres Merkmal ausgemacht werden, dass für gesellschaftskritische Dokumentationen allgemein eher unüblich ist. Im letzten Drittel des Films geschieht ein regelrechter Spannungsaufbau, wie man es aus der Dramaturgie eines Spielfilms kennt. Während im Laufe der Storyline mehrere Personen und verschiedene Geschichtsstränge vorgestellt werden, verdichten sich diese gegen Ende des Films immer mehr, bis sie gänzlich zusammengeführt werden und sich schlussendlich in einem Überraschungsmoment herausstellt, dass die einzelnen Individuen eigentlich eine zusammengehörige Familie darstellen. Durch diese Dramatisierung werden diese Individualgeschichten und dieser ungewöhnliche Lebensstil der Familie Stern einmal mehr idealisiert.

b) Ausdrucksformen von Machtverhältnissen

Die an Personen gebundenen Machtausdrücke sind in „Alphabet“ auf ganz ähnliche Weise hierarchisch organisiert wie auch schon in den zuvor untersuchten Filmen. Von Armut betroffene Menschen werden in Umgebung von Dreck und Müllmengen gezeigt, Menschen die über hohe materielle Ressourcen verfügen, von Statussymbolen umrahmt. Obwohl teilweise andere Interview-Situationen als üblich angewandt werden – beispielsweise findet das Fahrtgespräch weniger Anwendung – ist für den Zuschauer bzw. die Zuschauerin trotzdem eindeutig ersichtlich, dass jeweils so inszeniert wird, dass die soziale Position und gesellschaftliche Stellung der handelnden Personen reflektiert wird. Hinzu kommt die themenspezifisch festgelegte Unterscheidung zwischen Kind und Erwachsenem. Monolog-Situationen basieren auf Frontal-Einstellungen in neutraler Umgebung, wie es bei dem Hirnforscher der Fall ist. Jener wird darüber hinaus allerdings auch in seiner beruflichen Praxis gezeigt, nämlich bei der

Präsentation eines Vortrags vor Publikum. Die Kamera filmt ihn dabei von Hinten, auf Höhe der Bühne, was seine Überlegenheit ausdrückt indem die aufmerksam zuhörende und bejahende Menge im Bild ist. Auch der deutsche Beauftragte der OECD, welcher das Bildungsvorbild China besucht, wird in einer alltäglich wirkenden Situation begleitet, als er sich mit einer einheimischen Schülerin unterhält. Die hierarchische Kluft zwischen Kind bzw. Jugendlichen und Erwachsenen wird hier besonders deutlich, was in hohem Maß auch von der Kameraführung bedingt ist. Ein wiederkehrendes typisches Mittel ist die Gesprächssituation vor dem eigenen Schreibtisch. Personen wie zum Beispiel der chinesische Intellektuelle stellen sich auf diese Weise selbst vor und beteuern ihre Einflusskraft. In gewisser Weise versucht der Dokumentarfilm jedoch Muster wie diese, welche eine Person filmisch in eine machtausstrahlende Person rücken, aufzulösen. Dies geschieht, indem die Rollen vertauscht und reflektiert werden. Die junge Schülerin, die ihren Brief vorliest, ist nämlich auf ganz ähnliche Weise vor dem Schreibtisch drapiert, wie es bei den Machthabern der Fall ist. Erst gegen Ende ihrer Redezeit wird der Rahmen der Einstellung vergrößert, etwas herausgezoomt, und es zeigt sich, dass der Pult, von dem aus die Jugendliche direkt in die Kamera gesprochen hat, nur einer von vielen in einem Klassenzimmer ist. Mit dem Schnitt ist begibt man sich in der nächsten Szene dann sofort zu dem erfolgreichen Personalmanager, der seinen Schreibtisch eindeutig nicht teilen muss. Durch die aneinandergereihte Montage macht der Film so gesehen auf sein eigenes Schaffen und Deuten aufmerksam. Neben der differenzierten Darstellung von SchülerInnen und Berufstätigen lässt sich auch ein Unterschied in der Präsentation von AkademikerInnen und ArbeiterInnen, also Nicht-Intellektuellen, wahrnehmen. Personen, die nicht über einen privaten Raum verfügen, von dem aus sie in machtvoller Position sprechen können, wie es bei dem Security-Beauftragten der Fall ist, kommen gar nicht erst in die Situation, auf diese Weise portraitiert zu werden. Indirekt drücken sich geteilte Vorstellungen von Machtverhältnissen, die typisch für das gegenwärtige Bildungssystem sind, in dem Konkurrenzdenken der Teilnehmer des „CEO of the Future“ Wettbewerbs aus. Die vielbetonte Karriereorientiertheit wird in Anbetracht der gelangweilt dasitzenden uniform gekleideten Anzug- bzw. Kostüm-TrägerInnen etwas ins Lächerliche gezogen. Allein in der bei diesem Event zahlenmäßig sehr ungleich verteilten Anwesenheit von Frauen gegenüber Männern können auf tiefergehender

analytischer Ebene Schlüsse gezogen werden, welche die geschlechtsspezifischen, ungleichen Machtbalancen hervorhebt. In den beiden anderen Dokumentarfilmen wurden Personen als tragende Rollen erkannt, die sich gegenüber allen anderen Protagonisten auf bestimmte Art und Weise hinwegsetzen. In „Alphabet“ wird sich dieser Tradition wieder angeschlossen und es gibt diese Rolle zwar, jedoch nicht in abgebildeter, sprechender, personifizierter Form, sondern lediglich als sprachlicher und als Text-Kommentar. In zwei Zitaten, welche an der Anfangs- sowie Schlussequenz des Films stehen, wird Sir Ken Robinson namentlich als Inhaber dieser symbolhaft und wertvoll aufgeladenen Statements genannt. Durch die rahmende Platzierung dieser Kommentare, welche die Szenen des Films zu einer Gesamtheit vereinen, wird ihnen große Bedeutung zugewiesen. Sie stehen gewissermaßen dafür, was der Film auszudrücken versucht.

c) Österreich-Bezüge

Filmelemente, die einen Bezug zum Land Österreich bzw. zu ÖsterreicherInnen herstellen, fallen auf den ersten Blick in diesem Dokumentarfilm nicht auf. Lediglich in einer Szene, in einem nebensächlichen Gespräch beim „CEO of the future“ Event, kann ein österreichischer Akzent vernommen werden. Abgesehen davon bemüht sich der Film nicht, das Heimat- und Produktionsland auf inhaltlicher, thematischer oder indirekter Ebene zu beleuchten, wie es in den vorangegangenen Filmen der Fall war. Erst bei der Nachlese in dem zum Film erschienenen Buch stellt sich heraus, dass sich zwei der Drehorte in Österreich befinden. Ein Teil des eben genannten Karriere-Wettbewerbs fand in der Alpine University in Kitzbühel statt, ebenso wie der Vortrag des Hirnforschers im Rahmen eines Bildungskongresses in Bregenz abgehalten wurde. Interessanter Weise ist stattdessen eine relativ starke Präsenz des Nachbarlandes Deutschland auszumachen.

4.1.4. Zusammenfassende Analyse der Trilogie

Grundsätzlich sind in der gemeinsamen Betrachtung der drei Filme eine Vielzahl sich wiederholender filmische Elemente festzustellen, die sich als charakteristisch für das

Dokumentarfilmschaffen Erwin Wagenhofers herausstellen. Dazu zählen die unterschiedlichen filmischen – vor allem kameratechnischen – Mittel, die Personen und Inhalte derart in Szene setzen, sodass die Zuschauerschaft mit einem kritischen Nachgeschmack im Kinosaal zurückbleibt. Die Kamera bedient sich nicht nur einerseits bewährten Einstellungsgrößen, Weitwinkelaufnahmen mit hoher Tiefenschärfe und filmischen Modi um in die Problemstellungen einzuführen und den Zuschauer bzw. die Zuschauerin in die gewollte emotionale Stimmungslage zu bringen, ebenso entwickelt sie andererseits einen ganz eigenen Stil. In allen drei Dokumentationen folgt die Kamera dicht der jeweils zentralen materiellen Größe. Während in „We feed the World“ mit den Lebensmitteln in ihrem Produktionszyklus vom Laufband bis zum Endverbrauch auf Tuchfühlung gegangen wird, befindet sich die Kamera in „Let’s make Money“ oft auf gleicher Höhe mit der Landeswährung, wenn beispielsweise die Gelddruck-Maschinen in ihrer Schnelligkeit in das Kamera-Auge fallen. „Alphabet“ bildet auf ähnliche Weise SchülerInnen ab – Schulklassen in Prüfungssituationen, Ansammlungen von Jugendlichen in Uniform, Kinder in ihrem Lernalltag – welche das zentrale Element in diesem Film ausmachen. Was entsteht, ist eine passive Ästhetik der Masse. Die jeweils spezifisch unterschiedlichen materiellen zentralen Größen werden so in Szene gesetzt, dass ihre massenhafte Ansammlung für die emotionale filmische Wirkungskraft sorgt. Durch das Abbilden dieser großen Mengen wird das Ausmaß der Probleme deutlich und das kritische Potential des Films in einen weltweiten Kontext gesetzt. Die Elemente werden selbst zu Symbolen, und der lange Weg der Tomate, die nicht als Lebensmittel sondern als Ware portraitiert wird, wird zu einem Sinnbild der Industrialisierung und Standardisierung. Nicht anders geht es im globalen Wirtschafts- sowie Bildungssystem zu. Dadurch dass die Kamera den Personen und Gegenständen in unmittelbarer Nähe folgt, wird zusätzlich Authentizität vermittelt. Die Darstellung von Machthierarchien geht mit diesem Stil einher und durchgehend werden in der Trilogie ähnliche Arten der Kamerarahmung und Ausschnitte gewählt, um Personen und Institutionen mächtig wirken zu lassen. Insbesondere die Interviewsituation in fahrenden Verkehrsmitteln, sowie die Positionierung in privaten Arbeitsbereichen ist ein typisches Mittel. Aufgrund dieser Mechanismen können die gesellschaftskritischen Werke Wagenhofers, die sich bemühen die sozialen Probleme in einer umfassenden, globalen Gesamtheit einzufassen, nach Aylin Basarans Kategorisierung als Weitwinkelfilme bezeichnet werden (vgl.

Basaran et al. 2013: 12). ZuschauerInnen werden immer gefordert, genau hinzusehen und sich eine eigene Meinung zu bilden, was unter anderem daran liegt, dass konträre Standpunkte von unterschiedlichen SprecherInnen vorgetragen werden. Obwohl durch die filmische Inszenierung bestimmte Meinungen favorisiert und andere in negatives Licht gestellt werden, liegt es schlussendlich beim Betrachter, aus der Vielfalt an Ansichten seine eigene Position zu finden. Hilfreich sind dabei die unzähligen Text-Einblendungen die versuchen, Fakten vereinfacht zugänglich zu machen. Wissenschaftliche Daten werden ausschließlich auf diese Weise, also durch Schrift, vermittelt. Es wird sich der Konvention bedient, Forschungsergebnisse zu lesen, sie werden nicht etwa gesprochen wiederzugeben. Zwischentitel dienen in allen drei Filmen dazu, zusätzliche Informationen zu liefern und Expertinnen-Gespräche und Monologe liefern Beispiele für konkrete Situationen bzw. erklären Angelegenheiten aus persönlicher Sicht.

In geringerem Ausmaß zeichnen sich ebenso einige Veränderungen in der visuellen sowie sprachlichen Wirkungsweise der Dokumentarfilme ab, die über die Jahre hinweg zu beobachten sind. Während sich „We feed the World“ und „Let’s make Money“ noch relativ stark in ihrer Konzeption ähneln, so sind dann bei „Alphabet“ einige geringfügige Änderungen wahrzunehmen. Nicht nur werden hauptsächlich andere Interview-Formen angewendet, auch sind die Gespräche allgemein enger am Menschen dran und stärker emotionalisiert, was unter anderem an der menschnahen Themenstellung liegt. Bezüge zum Land Österreich werden immer geringer und der weltweite Einheitsgedanke wird immer stärker. Auch liefert der letzte Teil der Trilogie die provokantesten Argumente.

Generell ist aber allen Filmen gemein, dass sie versuchen globale Zusammenhänge und interthematische Verstrickungen aufzuzeigen. Dieser Aspekt kristallisiert sich über die Zeit hinweg immer stärker heraus. Während bei „We feed the World“ die Interdependenzen noch nicht so stark ausgeprägt sind, und einzelne Punkte eher in ihrer Singularität und in voneinander unabhängigen Kapiteln verhandelt werden, so wird das zusammenhängende Denken immer intensiver. Das Aufzeigen der Dialektik der Wirtschafts- und Bildungssysteme ist das zentrale Element der Dokumentationen und führt dazu dass die Filme die Zuordnung zu einem sozialkritischen Films erst erfahren.

Alle Filme spielen mit unterschiedlichen Weltanschauungen, Ideologien und stellen binäre Kategorien und Dualitäten einander gegenüber, indem sie Unterschiede aufzeigen und Paradoxe schaffen.

Warum die Filme so stark auf emotionaler Ebene wirken, Denkanstöße liefern und sich in Österreich stark in mediale Debatten eingliedert haben, liegt vermutlich in der Tatsache begründet, dass Erwin Wagenhofer in der Trilogie stets den Bogen von umfassenden gesamtgesellschaftlichen Themen hin zu konkreten Individualgeschichten spannt. Somit verbindet er makrosoziale Probleme mit Geschichten auf mikrosozialer Ebene. Komplexe Angelegenheiten werden durch die drei Dokumentarfilme fassbar, indem ihre Auswirkungen filmisch im kleinstmöglichen Rahmen, beim Individuum ansetzen.

Nun gilt es zu untersuchen, welche dieser unzähligen Geschichten und Probleme es in die österreichische Medienöffentlichkeit geschafft und somit einen gesellschaftskritischen Diskurs gebildet haben.

4.2. Analyse der Rezeptionsebene: Pressematerial

Für die Presseanalyse wurden jene 117 Zeitungsberichte herangezogen, die nach der Einschränkung der Suche auf dem Online-Portal der APA-DeFacto, den relevanten Korpus bildeten. Das gesamte Textmaterial wurde auf Basis der ergebnisorientierten Forschungsfragen analysiert, der Vorgang ist in diesem Unterkapitel verschriftlicht und die gewonnenen Erkenntnisse mit exemplarischen Beispielen aus einzelnen Artikeln veranschaulicht.

4.2.1. Sprachliche Mittel der Kritikäußerung

Aus der genauen textbasierten Untersuchung der Pressematerialien ergab sich, dass die Gesamtheit der Zeitungsartikel auf sehr ähnliche Weise strukturiert ist, und immer wieder dieselben sprachlichen Mittel zum Einsatz kommen, wenn die Dokumentarfilme

Erwin Wagenhofers thematisiert werden. Das zunächst auffälligste Merkmal, das sich der Großteil der Artikel teilt, ist die kurze, schlagwortartige Betitelung, welche die Hauptinhalte des jeweiligen Films durch zentrale Begrifflichkeiten bündig darzustellen versucht. Durch diese prägnante und pointierte Formulierung in der Titelzeile wird in den meisten Fällen die gesellschaftlich relevante Problematik gleich an den Beginn des Artikels und der kritische Wert bzw. der Denkanstoß der Filme in den Vordergrund gestellt. Beispiele hierfür sind „Globalisierung der Nahrungsmittel“ (Artikel Nr. 8), „Der Film zur Finanzkrise“ (Artikel 41), oder „Ein Kinosaal voller Zweifel“ (Artikel Nr. 114). Die Überschriften sind von zentralen Stichworten gekennzeichnet und beinahe alle Artikel reihen sich in dieses Schema ein. Eine andere Strategie, Interesse beim Leser bzw. bei der Leserin zu erwecken, sind direkte Handlungsaufforderungen. Ein paar Artikel arbeiten in der ersten Zeile nicht mit jeweiligen thematischen Begrifflichkeiten, sondern sprechen die Leserschaft direkt an, wie „Nicht immer nur Billigstes kaufen“ (Artikel Nr. 14), oder „Wir müssen umdenken“ (Artikel Nr. 35). Die implizite umfassende Sozialkritik der Filme wird somit direkt weitergegeben. Hierbei schließen sich die Artikel der Argumentationsweise des Films vollkommen an, und es wird versucht, auf Basis der wiederholten Filmbotschaften zu mobilisieren.

An der Häufigkeit der Interviews in denen der Filmemacher persönlich zum Gespräch gebeten wird, lässt sich auch eine gewisse Dominanz dieser Form erkennen. Dadurch, dass über Erwin Wagenhofer oft eine direkte Bezugnahme zum Film hergestellt wird, können die ursprünglichen Kritikbotschaften besonders betont und der unmittelbare Diskurs über die zentrale Person weitergetragen werden. Diese besondere Vormachtstellung Wagenhofers wird im Kapitel über die Machtverhältnisse noch genauer beleuchtet werden, hier sei lediglich noch vermerkt, dass in Bezug auf die Rolle des Regisseurs einerseits persönliche Beweggründe sowie andererseits seine intensive Recherchearbeit oft thematisierte Punkte sind. Neben inhaltlich passenden Fragen zur persönlichen Position wird das kritische Potential der Dokumentarfilme so unterstrichen, indem auf die penible Forschungsarbeit des Filmemachers hingewiesen wird. Somit wird die Authentizität und Bedeutsamkeit der filmischen Arbeit von den Printmedien hervorgehoben und die gesellschaftliche Relevanz betont. Allgemein kann festgehalten werden, dass sich die Berichterstattung in den Printmedien der Gesellschaftskritik grundlegend anschließt, und dass jene Problematiken und

Vorgangsweisen, die in der Wagenhofer-Trilogie bemängelt werden, auch so in den Zeitungsartikeln dargestellt werden.

Die Genrebezeichnung „Dokumentarfilm“ wird von den Printmedien genützt, um den dokumentarischen – und somit vermeintlich realitätsnahen, wahrheitsgetreuen – Charakter in den Vordergrund zu stellen. Mit diesem Begriff gehen bestimmte Erwartungen einher, welche den Eindruck entstehen lassen, das filmische Medium würde Zustände der realen Welt abbilden. Die Kennzeichnung und das regelrechte Anpreisen vom „Dokumentarfilm“ oder von der „Dokumentation“ werden in vielen Artikeln vorangestellt um den LeserInnen die Bedeutsamkeit und Relevanz der jeweiligen umfassenden Problemstellung zu vermitteln. Weiter unterstützt wird dies im Laufe der Zeit durch die Nennung von konkreten Besucher- und Verkaufszahlen, sowie die Erwähnung von Preisen, welche die Wagenhofer-Filme gewonnen haben. Die bewusste Positionierung im Rahmen dieses abgrenzten Feldes, die bei den ZuschauerInnen schon mit wenigen Worten eine gewisse Erwartungshaltung auslöst, wird noch dadurch verstärkt, dass in den Zeitungsberichten auch auf andere ähnliche Filme dieses Genres verwiesen wird. Dies geschieht auf zwei Arten, sowohl auf nationaler Ebene um die Gewichtung auf den österreichischen Dokumentarfilm zu legen, aber auch in einem internationalem Rahmen, wo versucht wird das Schaffen Wagenhofers in einen größeren Kontext einzubinden. Ein Name, der hierbei mehrmals fällt ist der von Michael Moore, der in den vereinigten Staaten durch seine höchst gesellschaftskritischen Filme berühmt geworden ist. All dies spricht dafür, dass die Printmedien versuchen, die Trilogie in einen relativ konkreten, bereits existierenden Diskurs einzugliedern, sodass für den Leser bzw. die Leserin im Vorhinein klar ist, was auf einen zukommt. In der inhaltlichen Beschreibung bleiben die Artikel sehr nah an ihrer filmischen Vorlage. Szenen werden detailgenau beschrieben und in schriftlicher Form weitergegeben. Die Zusammenfassungen orientieren sich dicht an den Geschichten, die auch in den Dokumentationen erzählt werden. Der Artikel „Panische Prüfungsmaschinen“ (Artikel Nr. 96), ist neben weiteren dieser Art, ein gutes Beispiel dafür, als eingangs eine Filmsequenz penibel protokolliert und annähernd transkribiert wurde. Um zu emotionalisieren geht es in den Berichten darum, Individualgeschichten auf eindringliche Art und Weise darzulegen. Die Kritik an der Ungleichverteilung von Ressourcen, die anhand dieser individuellen Storys deutlich wird, wird von den

Printmedien strikt übernommen. Ähnlich wie auch die Filme selbst, holen sich die Zeitungen dann dort zusätzliche Fakten hinzu, wo es nötig scheint. Die eingangs erläuterte Bedeutsamkeit von Textelementen in dokumentarischen Filmen, durch die Daten und wissenschaftliche Fakten prägnant dargestellt werden können, wird interessanterweise direkt in das schriftliche Medium weitergetragen. Obwohl auch in den Tageszeitungen die gesamtgesellschaftlichen Zusammenhänge zwischen unterschiedlichen Problematiken und sozialen Wirkungsweisen beteuert werden, es sind schlussendlich einzelne Beispiele, welche das Medium aufgreift. „Reich und Arm“ (Artikel Nr. 47) verdeutlicht das, indem zunächst argumentiert wird, wie wichtig es ist, Zusammenhänge zu verstehen, anschließend wird allerdings nur eine einzelne Person aus dem Film als Veranschaulichung herangezogen und als sogenannter Wirtschaftskiller beschrieben. Grundsätzlich spielen einzelne Charaktere aus den Filmen auch in den Zeitungsartikeln große Rollen, dabei werden sowohl negativ als auch positiv konnotierte Menschen vorgestellt. Dies geschieht aus zwei Gründen: zunächst, wie eben schon gesagt, um auf Basis von Individualgeschichten Interesse und Empathie bei der Leserschaft zu wecken – ganz ähnlich wie es die Filme selbst tun. Aber eben auch aus einem weiteren Grund, nämlich um bestimmte Personen in ihrer Vorbildfunktion zu unterstützen sowie andere als Antihelden dastehen zu lassen. Die Gesellschaftskritik wird hierin manifest. Es gibt in jedem der drei Filme Menschen, von dessen Meinung und Positionierung die österreichischen Printmedien besonders stark Gebrauch machen. Dabei werden die positiven oder negativen Zuschreibungen, welche diese Personen im Film erfahren, genau übernommen. Jean Ziegler, der Sonderberichterstatter der UN, der in „We feed the World“ gewissermaßen die Hauptrolle und Aufklärerfunktion einnimmt, wird auch in den Zeitungsberichten sehr oft zitiert und seine Aussagen als vorbildliche Handlungsanweisungen präsentiert. Mit den Negativ-Vorbildern geschieht dies auf ähnliche Weise. Die profit-orientierten Wirtschaftsmogule aus „Let’s make Money“ erhalten in den schriftlichen Berichten dieselbe Zuschreibung wie schon in den Filmen.

Äußerungsformen von Kritik lassen sich in der Presse auch daran erkennen, wie das Endurteil über die Filme lautet. „Nichts für schwache Nerven“ seien die Dokumentationen allemal, sowie in Artikel Nr. 12 und 16 titulierte wird. Ein weiteres Merkmal ist, dass Formulierungen wie „wir“ und „bei uns“ oft fallen, um die Filme zu

verorten und gewissermaßen als die andere Seite der Medaille darzustellen. Österreich bzw. die EU werden dem Rest der Welt gegenübergestellt. Unter Punkt drei wird auf diese Praxis des *othering* noch genauer eingegangen werden, wenn es darum geht, wie die Presse versucht, Bezüge zu Österreich herzustellen. Je später die Artikel erscheinen, umso mehr wird auch auf die vorangehenden Filme von Erwin Wagenhofer verwiesen. Die gesellschaftliche Relevanz des jeweils neuen Werks wird oftmals durch einen Rückblick auf das frühere Schaffen des Regisseurs ins richtige Bild gerückt. Somit steigert sich die Wertschätzung für die Dokumentationen im Laufe der Zeit. Über den Zeitraum der etwa 8 Jahre hinweg lässt sich auch erkennen, dass die Artikel immer wieder von denselben Stichworten Gebrauch machen, wenn sie die Trilogie verhandeln. In der ersten Periode, wo „We feed the World“ die JournalistInnen beschäftigt, wird „Globalisierung“ zum geflügelten Wort. Später übernimmt „Krise“ diese Rolle, wenn „Let’s make Money“ die Berichterstattung dominiert. Bei „Alphabet“ ist das sich wiederholende Schlagwort „Bildung“, und damit das am wenigsten stigmatisierte aus der Reihe. Während das auffällig häufige Vorkommen dieser Worte eindeutig mit einem jeweiligen Film in Beziehung gesetzt werden kann, so entwickeln sich gegen Ende des analysierten Zeitraums noch zwei weitere Bezeichnungen heraus. Insbesondere „System“ wird mehreren anderen Stichworten hinterhergestellt, um die umfassenden globalen Zusammenhänge zu verdeutlichen. Es ist auffällig, dass diese symbolhafte Betitelung kontinuierlich vermehrt auftritt und von Artikel zu Artikel weitergetragen wird. In der Periode rund um den „Alphabet“-Film wird ein Phänomen auffällig, welches das Filmschaffen Erwin Wagenhofers plötzlich als „Trilogie“ bezeichnet. Vor Veröffentlichung des dritten Films war davon nie die Rede. Durch die Verwendung der gleichen Begrifflichkeiten und Schlagworte verweisen die Zeitungsberichte gewissermaßen aufeinander und schließen sich an vorangegangene Artikel an. Dies zeugt von diskursiver Beschaffenheit und unterstreicht die Aktualität der Thematiken. Der kontinuierliche Gebrauch von Begriffen, die dadurch Symbolcharakter erlangen, schafft den Anschluss an aktuelle Diskurse.

4.2.2. Ausdrucksformen von Machtverhältnissen

Aus der Analyse der österreichischen Printmedien ergab sich, dass der Inhalt der Filme nur oberflächlich die Berichterstattung leitet. Es gibt genau genommen keinen Artikel aus dem Sample, der ohne die Nennung des Filmemachers Erwin Wagenhofers auskommt¹⁵, und es zeigt sich, dass die eigentlichen Themen- und Problemstellungen der Dokumentationen dazu instrumentalisiert werden, um die Person in den Vordergrund zu rücken. Beispiele, woran sich dies besonders deutlich erkennen lässt sind die häufigen Kurznews, in denen über Preisverleihungen und Auszeichnungen berichtet wird. Ausnahmslos sind diese Artikel so strukturiert, dass Wagenhofer als Preisträger dargestellt wird, anstatt die Filme als Gewinner zu präsentieren (z.B. Artikel Nr. 69 und 74). Es stellt sich heraus, dass in den Tageszeitungen, Berichte über den Filmemacher selbst, bzw. Hintergründe zu den Filmen gegenüber der Darstellung von gesellschaftlichen Problematiken dominieren. Erwin Wagenhofer kristallisiert sich als der zentrale Bezugspunkt für jegliche nachrichtenwürdige Berichterstattung heraus, was darauf hindeutet, dass ihm im Rahmen dieses Diskurses eine besondere Machtstellung zukommt. In Interviews wird der Regisseur als Aufklärer und Allwissender dargestellt, der konkret nach Handlungen, Lösungsvorschlägen und Auswegen aus den von ihm propagierten Problematiken gefragt wird. Seine persönlichen Erfahrungen und Einstellungen werden ebenso zum Thema, wie mögliche Anweisungen für die Leserschaft was man gegen das große gesellschaftliche Übel tun könne. „Wo liegt die Lösung?“ (Artikel Nr. 90) wird Wagenhofer ebenso häufig gefragt wie nach Szenarien für die Zukunft: „Wie glauben Sie, geht es [...] weiter?“ (Artikel Nr. 65). Neben Eventankündigungen und öffentlichen Einladungen zu Diskussionen mit dem Filmemacher zeigt sich die allgemeine Bekanntheit und von den Zeitungen zugeschriebene Popularität auch darin, dass seine Lebensgeschichte sowie sein beruflicher Werdegang im Kurzüberblick die Artikel füllen. Vorangestellt wird ihm dabei meist der Zusatz seiner Nationalität. Die Tatsache, dass es sich um einen österreichischen Filmemacher handelt, wird durchgehend betont. Zu dieser Inszenierung als Aufklärer und Vorbild in allen Lebenslagen verhilft sich der Dokumentarfilmer allerdings auch selbst, wenn er in den vielen Interviews zu Wort kommt. „Ich bin ein

¹⁵ Dies liegt allerdings wohl auch in der Tatsache begründet, dass der Name des Regisseurs für die Artikelsuche in APA-DeFacto herangezogen wurde.

politischer Mensch“ (Artikel Nr. 4) titulierte er, und trägt somit sehr stark selbst zu der Positionierung innerhalb des Machtdiskurses bei.

Auch andere Persönlichkeiten erlangen innerhalb des Diskurses rund um die Trilogie legitime Macht. Figuren aus dem Film werden auch in den Artikeln zitiert und ihre Meinungen und Aussagen wiederholt. Indirekt wird ebenso auf sie verwiesen, wenn danach gefragt wird, ob es schwer war bestimmte Personen vor die Kamera bzw. das Mikrofon zu bekommen. Menschen, die zwar gar nicht in den Filmen vorkamen, aber aufgrund des gesellschaftlichen Diskurses mit der jeweiligen Thematik in Verbindung stehen, werden auch in seltenen Fällen angesprochen. Allerdings bleibt Erwin Wagenhofer der Kommentar dazu überlassen, dessen übergeordnete Rolle unangefochten ist.

Neben personifizierten Äußerungen von Machtverhältnissen sind es die Medien selbst, welche die Möglichkeit besitzen, Einfluss auf die Gesellschaft auszuüben. In der Art der Berichterstattung lässt sich dies gut erkennen. Die Annahme, dass der Dokumentarfilm in seiner allgemeinen Konzeption einen Beitrag zum Gesellschaftsverständnis und kollektiven Wissensbestand leistet, zeugt von einem hohen Level an Handlungsmacht, die über die ZuseherInnen und LeserInnen ausgeht. Dass dem Film eine konkrete Aufgabe zugeschrieben wird, nämlich „Aufklärerfilm“ zu sein (Artikel Nr. 48), beteuert diese Tatsache. In den Zeitungsartikeln wird so über die Dokumentationen geschrieben, dass die Möglichkeit besteht, das Medium Film hätte die Macht, Problematiken in umfassender und verständlicher Form aufzuzeigen, Meinungen zu verändern und schlussendlich Menschen dazu zu mobilisieren, ihr tägliches Handeln einer übergeordneten, ethisch-moralischen Wertvorstellung anzupassen. Die Zeitungen selbst positionieren sich ebenso als Machthaber in diesem Diskurs. Immerhin sind es die immanenten Botschaften des geschriebenen Textes, welcher Lösungsvorschläge – wenn auch in indirekter Form über den Kommentar des Filmemachers – liefert, Auswege aus der ausweglos scheinenden Situation vorstellt und die Leserschaft dazu auffordert, zu urteilen. Jeder Artikel, der auf diese Weise informiert und motiviert, erreicht eine Vielzahl an Menschen und hat das Potential, sie zu beeinflussen und möglicherweise ihre gewohnten Handlungsweisen zukünftig zu ändern.

4.2.3. Österreich-Bezüge

„Mich hat nur das interessiert, was mit uns zu tun hat“ sagt Erwin Wagenhofer in einem Interview im Artikel Nr. 7, um zu beantworten, wie er die Beispiele ausgewählt hat, die es vor die Kamera geschafft haben. Sprachliche Formulierungen die „uns“ und „wir“ in den Vordergrund stellen, sind in den analysierten Presseberichten häufig zu finden und konkretisieren die eigentlich globalen Thematiken. „Uns“ und „wir“; damit ist die österreichische Gesellschaft gemeint, die Leserschaft der österreichischen Tageszeitungen – jene Menschen, die Österreich als ihren Lebensmittelpunkt wahrnehmen, oder einfach jene, die sich von diesen Formulierungen angesprochen fühlen. Eingesetzt wird dies, um sich von der restlichen Welt abzugrenzen. Die so gewählten Personalpronomen sprechen eine bestimmte Gruppe von Menschen an und schließen somit alle anderen davon aus. Der Bezug zu den heimischen LeserInnen geschieht in erster Linie über die Sprache. Immerhin geht es in den Artikeln um unsere Lebensmittelproduktion, unser Wirtschaftssystem oder „unsere Talente in der Schule“ (Artikel Nr. 108). Um dies zu verdeutlichen, werden Filmszenen, die in Österreich spielen, als Beispiele herangezogen und wiedergegeben. Städte wie Wien und Graz werden konkret genannt, um auf die lokale Gegenwartsbezogenheit hinzuweisen. Auch fallen Worte wie „heimisch“ und „österreichisch“ unzählige Male, vor allem wenn es darum geht den Film zu positionieren. Inhaltliche Fakten werden hinzugefügt, um die Situation in Österreich zu den weltweiten Problemen zur Nahrungsmittelindustrie, Wirtschaftslage und zum Bildungssystem zu veranschaulichen. Die Inbezugsetzung mit dem Film-Produktionsland basiert dabei auf Vergleichen und der Abgrenzung zu anderen Ländern bzw. ganz allgemein mit dem Rest der Welt. Österreich wird als Exempel herangezogen um die Problematiken, die Wagenhofer in seinen Filmen auf dem ganzen Globus verfolgt, zu verdeutlichen. Obwohl auch die Geschichten aus anderen Ländern erzählt werden, so geschieht dies auf sprachlicher Ebene auf jene Weise, dass bei den Stories, die andersorts spielen, versucht wird ein direkter Bezug zu Österreich herzustellen. Eingeleitet wird Artikel Nr. 103 zum Beispiel mit „nicht nur in China [...]“, um später die heimische Lage vergleichen zu können. Da Österreich den Mittelpunkt in all diesen Verhandlungen einnimmt, bzw. höchstens die EU als Außengrenze für das „wir“ herangezogen wird, entstehen Prozesse des *otherings*. Alles, was nicht in direktem Bezug zur österreichischen Gesellschaft steht wird als anders oder

fremd klassifiziert, sogleich davon differenziert wird oder Ähnlichkeiten zu anderen Kulturen festgemacht werden. Der Bezug zu Österreich wird dementsprechend versucht herzustellen, auch wenn er für den reinen Inhalt nicht notwendig scheint. Der Anbau von Soja im Gebiet des brasilianischen Regenwaldes, welcher eine Storyline in „We feed the World“ ist, wird in einem Artikel mit dem etwas überflüssig scheinenden Beisatz „Soja wächst auch in Österreich“ (Artikel Nr. 4) versehen.

Abgesehen von diesen tiefgehenden Kennzeichen, wird ebenso auf ganz oberflächlicher Ebene der Bezug zum Heimatland hergestellt. Die Filme werden durchgehend als österreichische Produktionen von einem österreichischen Regisseur und Team dargestellt und die internationalen erlangten Auszeichnungen als heimische Erfolge gefeiert. Österreicher, die in den Filmen zu Wort kommen, werden auch gerne in den Artikeln zitiert und auf ihre Nationalität hingewiesen, um ihre Aussagen zusätzlich zu gewichten. Vereinzelt kommen in den Beiträgen zusätzlich ExpertInnen zu Wort, die aufgrund ihrer facheinschlägigen Qualifikation Aussagen über die aktuelle österreichische Lage zum jeweiligen Schwerpunkt tätigen.

5. ERGEBNISSE

Nach der empirischen Untersuchung gilt es nun, die ursprünglichen Fragestellungen und Hypothesen wieder in Erinnerung zu rufen und die Erkenntnisse theoretisch einzubetten. Beginnend bei den Unterfragen wird sich bis zum schlussendlichen Hauptergebnis vorgearbeitet, wo die Dokumentarfilm-Trilogie diskursiv als ein Medium der Kritik präsentiert wird.

5.1. Aufrechterhaltung des kritischen Diskurses durch Nostalgie, Expertinnen-Rollen und Emotionalisierung von Individualgeschichten

Wie sich bei der Verschriftlichung der Analyse zeigte, so hat der Diskurs rund um die Wagenhofer-Trilogie eine Vielzahl an typischen Vorgehensweisen und stilistischen Mitteln entwickelt und durch kontinuierliche Verwendung aufrecht erhalten, um die immanente Gesellschaftskritik weiterzugeben. Neben den charakteristischen filmischen Stilmitteln, die im obigen Kapitel ausgiebig erläutert wurden, wie unter anderem Kameraführung, Licht- und Farbgestaltung, die Kombination von Bild- und Textelementen, sowie geschickte Montage und Schnitt, aus dessen Kombination Kritik auf rein medialer Ebene entsteht, konnten in allen drei Filmen auch ganz konkrete Mechanismen entdeckt werden. Vier dieser Mittel wurden von Murray und Heumann als charakteristisch für Eco-Food-Filme wie „We feed the World“ bezeichnet (vgl. Murray und Heumann 2012). Wie sich zeigt, gelten diese allerdings ebenso für die Wirkungsweisen von „Let’s make Money“ und „Alphabet“. Erstens, wird in der Wagenhofer-Trilogie durchgehend ein nostalgischer Blick auf die jeweiligen Problemfelder geworfen, was sowohl inhaltlich durch das Erzählen individueller Lebensgeschichten, sowie dramaturgisch durch eine Kameraführung erreicht wird, die bei den ZuschauerInnen Gefühle der Leere und Tristesse auslöst. Zweitens, geschieht dies durch den Vergleich von Vergangenem und Gegenwärtigen, von Tradition und Moderne. Der fortlaufende Schnitt zwischen Dualitäten, die unterschiedlich stark negativ bzw. positiv dargestellt werden und die Dialektik der Lage verdeutlichen, zeugt davon. Drittens, Vertrauen und Glaubwürdigkeit erhalten die Dokumentarfilme durch sogenannte „Talking Heads“ (vgl. ebd.: 45), ExpertInnen aus beiden entgegengesetzten

Lagern des Interessenkonfliktes, die in Form von Interviews die bewegten Bilder kommentieren. Und schließlich viertens, deuten die Dokumentationen eine scheinbar unparteiische Ambivalenz zu dem kontroversen Thema an. Obwohl durch die Inszenierung bestimmte Botschaften eindeutig als vorbildlich und erstrebenswert, und andere als moralisch verwerflich und nachteilig dargestellt werden, liegt es am Ende beim Rezipienten, bzw. bei der Rezipientin, die Botschaften zu deuten und aus dem Konglomerat von Meinungen die eigene politische Stellung zu finden. Dabei etablieren die Filme Symbole der Ästhetisierung von Masse, also Ansammlungen der jeweilig zentralen materiellen Größe; Lebensmittel, Geld und Menschen selbst, nämlich SchülerInnen. Was für die Dokumentationen die Bildsymbole sind, sind in den Zeitungsartikeln die bedeutungsgeladenen geflügelten Worte „Globalisierung“, „Krise“ und „Bildung“, die zu den einzelnen Filmen zugeordnet werden können, und über die Begriffe „System“ und „Trilogie“ die Gesamtkonzeption des Diskurses zusammenhalten. Durch das Beschreiben von Szenen schließt sich die österreichische Presse an die geäußerte Kritik an, und positioniert sich auf der Seite des Filmemachers. Während bei den Dokumentarfilmen noch die ZuschauerInnen gefordert sind, aus der Vielzahl an dargebotenen Stellungnahmen und Paradoxen die vermeintlich richtigen Handlungsanweisen zu finden, so problematisieren und mobilisieren die Zeitungsartikel noch eindeutiger und beziehen klar politische Stellung. Die Bilder sozialer Wirklichkeit, die durch diesen Diskurs produziert werden, nehmen die Lebensrealitäten von Minderheiten in den Fokus, zu denen man sonst kaum Zugang finden würde. Die Politisierung des Diskurses sorgt folglich dafür, dass marginalisierten Gruppen ein Sprachkanal gegeben wird (vgl. Nichols 2010: 215), welche individuelle Probleme an eine Öffentlichkeit bringt, und vermag es, diese mikrosoziale Perspektive in einen weitaus größeren Kontext zu setzen. Individualgeschichten wirken bei den RezipientInnen emotional und ermöglichen einen einfacheren Zugang zu hochkomplexen Phänomenen, die sich eigentlich auf gesamtgesellschaftlicher, makrosozialer Ebene abspielen. Erfahrbar werden diese dann erst durch die Darstellung in den Medien (vgl. Binter 2009: 48), die in diesem Sinne eine Aufklärer-Rolle übernehmen.

5.2. Machtverhältnisse an Subjektposition und Medien selbst gebunden

Die Personifizierung der Rolle des Aufklärers ist der Regisseur und Autor Erwin Wagenhofer. Insbesondere bei der Analyse der österreichischen Tageszeitungen zeigt sich die allen anderen übergeordnete Autorität und Wirkungsmächtigkeit dieser einzelnen Person, die sich von Film zu Film intensiviert. Wie eingangs theoretisch behauptet wurde, so ist Autorenschaft stets in Machtverhältnisse eingebunden, und wie sich in dieser Untersuchung herausstellte, wird die Vormachtstellung Wagenhofers in der Berichterstattung dazu verwendet, um konkrete ideologische und moralische Wertvorstellungen an die Leserschaft zu bringen, sowie einen voreingenommenen Beitrag zum kollektiven Wissensbestand der österreichischen Bevölkerung zu liefern. Auf Basis der Theorie von Jürgen Link (vgl. Link 2012) kann man sagen, dass sich der Filmemacher zu einem Kristallisationspunkt einer bestimmten Subjektposition innerhalb des Diskurses entwickelt. Michel Foucault hat darauf hingewiesen, dass sich Primärtext (in diesem Fall die Dokumentarfilme) und Sekundärtext (die Presseberichte) gegenseitig ergänzen und das wiederholte gegenseitige Bezugnehmen für das Fortdauern des Diskurses verantwortlich ist (vgl. Foucault 1991: 19). Er beteuert ebenso die Bedeutung des Autors, allerdings handelt es sich „nicht um den Autor als sprechendes Individuum [...], sondern um den Autor als Prinzip der Gruppierung von Diskursen, als Einheit und Ursprung ihrer Bedeutungen, als Mittelpunkt ihres Zusammenhalts“ (ebd.: 20).

Von den Medien selbst geht in diesem Sinne ebenso gewisse Macht aus. Sie sind die Vermittler des Wissens, das diskursiv erzeugt wird. Die Tatsache, dass sowohl die drei Dokumentarfilme, als auch die Presseberichte einen eurozentristischen Blick auf die eigentlich globalen Thematiken werfen vergrößert die Kluft zwischen erster und dritter Welt. Diskurse werden im Rahmen dieser Arbeit ja mit Foucault als Praktiken verstanden, die in mediale, soziale und historische Kontexte eingebunden sind. Für das Verstehen der diskursiven Praxis ist es demnach notwendig, die gesellschaftlichen Machtbeziehungen, an denen die Medien maßgeblich beteiligt sind, nachzuvollziehen. Anhand der Charakteristika und typischen Stilmittel, die im vorigen Kapitel aufgezählt wurden, lässt sich erkennen, dass die diskursiven Aussagen nach demselben Regelsystem gebildet wurden.

5.2.1. Versuch der Rekonstruktion der Diskursformation

Die Formationsregeln strukturieren was zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt an einem bestimmten Ort und in einem bestimmten sozialen Umfeld überhaupt erst diskursiv erzeugt wird (vgl. Keller 2011b: 133). Immerhin ist der Diskurs jene „Menge an Aussagen, die einem gleichen Formationssystem angehören“ (Foucault 1981: 156). Bei dem Versuch, die Entstehung der vier diskursiven Formationen zu rekonstruieren, könnte man:

- erstens, die drei Dokumentarfilme von Wagenhofer, „We feed the World“, „Let’s make Money“ und „Alphabet“ als die Formation der Gegenstände verstehen, da in ihnen die Ursprünge liegen, über die der Diskurs spricht.
- zweitens, die Formation der Äußerungsmöglichkeiten in den österreichischen Tageszeitungen entdecken, welche einen medialen Kanal für den Diskurs liefern.¹⁶
- drittens, die vorher genannten sich wiederholenden Symbole und Formation der Begriffe als Beispiel heranziehen, um zu zeigen wie sich die diskursiven Aussagen argumentativ aufgebaut sind,
- und viertens, die Formation der Strategien in ihrer Funktion als kritische und augenöffnende Aussagen verstehen, deren Ziel es ist, für die österreichische Bevölkerung moralisch idealisierte Handlungsanweisungen zu liefern.

Diesen Regeln liegen alle diskursiven Prozesse und Ausdrucksformen zugrunde, sodass die Bilder sozialer Wirklichkeit auf die Weise konstruiert wurden.

¹⁶ Der Diskurs rund um die Wagenhofer-Trilogie hat sich natürlich auch in vielen anderen medialen Formen geäußert und es wurde in einer Vielzahl von Medien darüber gesprochen. Da diese im Rahmen dieser Arbeit aber nicht untersucht wurden, kann darüber keine Aussage getroffen werden.

5.3. Globale Diskurse in den Tageszeitungen: starke Bezugnahme auf Österreich

Da Medien in der Herstellung und Aufrechterhaltung dessen, was als Nationalbewusstsein empfunden wird, eine wesentliche Rolle spielen, und das Schaffen von gesellschaftskritischen Dokumentarfilmen Werte und Normvorstellungen prägt, wurde von Beginn dieser Arbeit an davon ausgegangen, dass der Diskurs Auswirkungen auf die Konstruktion nationaler Identität hat. Daher war für die Analyse interessant, herauszufinden welche Rolle das Land Österreich in der Diskursproduktion einnimmt. Die Benützung des sich ständig selbst reproduzierenden Symbolsystems, der eurozentristische Blickpunkt der Filme sowie das häufige „Wir“ in den Tageszeitungen zeugt von der Existenz eines universell geteilten kulturellen Bezugsrahmens. Die Herstellung des Österreich-Bezugs verläuft in erster Linie über die Sprache. Obwohl dies in den Primärtexten, also den Filmen, auch über Visualisierungen geschieht, sind es vor allem sprachliche und textuelle Elemente, wie eindeutig zuordenbarer Dialekt, die Nennung der Nationalität oder Kommentare von österreichischen Personen allgemein, welche die nationale Identität filmisch konstituieren. Bei der Analyse der Sekundärmedien, also bei den Zeitungsartikeln, stellte sich erneut heraus, dass die Konstruktion von einem universellen österreichischen „Wir“-Gefühl sprachlich funktioniert, in dem Szenen, die in Österreich spielen beschrieben werden, ÖsterreicherInnen zu Wort gebeten werden und über Personalpronomen die Leserschaft in direkten Bezug zur Aktualität und vermeintlichen lokalen Relevanz gesetzt wird. In beiden Fällen ist das für diese Konstruktion genutzte Mittel der Abgrenzung nach außen. Das Ansprechen einer spezifischen Gruppe fordert eine Grenzziehung und die Kontrastierung mit einem andersartigen Gegenüber. Die im Theorie-Teil vorgestellte Annahme, dass die Konstruktion nationaler Identität auf der Gegenüberstellung von binären Kategorien basiert, wobei eine als Ideal dargestellt und die andere als negativ attribuiert wird (vgl. Cheung und Fleming 2009, und Wodak et al. 1998), bewahrheitet sich bei der hier durchgeführten Analyse. Über die drei Filme hinweg nimmt der unmittelbar inhaltliche Bezug zum Produktionsland zwar ab, in den Printmedien ist Österreich jedoch omnipräsent. Es wird ständig versucht, Bezüge zu heimischen Beispielen und Themen herzustellen und globalpolitische Inhalte als anders oder fremd klassifiziert, sofern sie nicht unmittelbar mit Österreich zu tun haben. Dieser

Mechanismus, der als *othering* bezeichnet wurde (vgl. Basaran et al. 2013: 8), verstärkt die Konstruktion einer nationalen Identität, die sich durch Grenzen fixiert und über Vergleiche mit anderen Nationen, bzw. mit dem Rest der Welt festigt.

5.4. Die Wagenhofer-Trilogie ist ein Medium der Kritik

Aufgrund dieser Ergebnisse, welche die untergeordneten Forschungsfragen allesamt bejahend beantworten, kann zu dem Schluss gekommen werden, dass die Wagenhofer-Trilogie in seiner diskursiven Erscheinungsform als ein kritisches Medium gelten kann. Die Haupthypothese, dass die Dokumentarfilm-Trilogie von Erwin Wagenhofer im Diskurs als ein Medium der Kritik dargestellt wird, hat sich nach der Analyse folglich bewahrheitet. Es konnte gezeigt werden dass der Diskurs eigene Wirklichkeiten konstruiert und durch das Verwenden eines einheitlichen Begriffs- und Symbolsystems, indem ständig Machtverhältnisse ausgehandelt werden, sich selbst kontinuierlich reproduziert. Die Bezeichnung „Medium der Kritik“ rührt daher, dass dem Diskurs politische Wirksamkeit zugeschrieben wird. Der *political impact* und die Auswirkungen, zu denen sozialkritische Dokumentarfilme einen Beitrag leisten können, darf das Filmmaterial allerdings nur als einen Teil eines viel größeren Prozesses verstehen, indem auch die Rezeption berücksichtigt wird (vgl. Whiteman 2004). Die hier angewandte Methode der Kombination von Film- und Pressenanalyse hat bewiesen, dass sich Diskurse über mehrere Medien hinweg erstrecken und nicht rein textuell funktionieren, sondern sich auch bildsprachlich aufrechterhalten.

5.5. Ausblick: Analyse von Dispositiven

Der aktuelle Trend zu Dispositiv-Analysen in den Medien- und Kulturwissenschaften wurde anfangs anhand einiger Beispiele vorgestellt und die Vorzüge für ein zeitgenössisches Umgehen mit Medienanalysen hervorgehoben. Es wurde jedoch auch betont, dass die praktische Anwendung aufgrund des Fehlens eines einheitlichen methodologischen Zugangs erschwert wird, weswegen sich diese Masterarbeit auf die bewährte Methode der Diskursanalyse stützt. Für eine anschließende Forschung wäre es

allerdings denkbar, die Analyse auszuweiten und zu einer umfassenden Dispositiv-Analyse auszubauen, die verschiedene sprachliche und nicht-sprachliche materielle Ausprägungen noch stärker miteinander verbindet. Da Diskurse in Form von Dispositiven objektiviert und institutionalisiert werden (vgl. Keller 2011b: 234), wäre es zum Beispiel interessant sich anzusehen, wie die Filme beworben wurden, welche rechtlichen Vorgaben es für die Produktion und Distribution gibt, welchen Einfluss die österreichische Filmförderung auf das Endprodukt hat, oder wie stark der Diskurs tatsächlich Verhaltensmuster innerhalb der Bevölkerung gesellschaftlich reguliert hat. Es gäbe eine Vielzahl an vorstellbaren Anschluss-Forschungen, für welche diese Arbeit den Grundstein gelegt hat.

6. CONCLUSIO

Ausgangslage dieser Arbeit war es, herauszufinden wie die gesellschaftskritischen Dokumentationen des erfolgreichen Filmemachers Erwin Wagenhofers in den österreichischen Printmedien rezipiert worden sind und zu einem kollektiven Diskurs beigetragen haben. Nach einer umfassenden Theorieauseinandersetzung, der Formulierung von konkreten Forschungsfragen und analyseleitenden Hypothesen, sowie der Diskursanalyse in zwei Schritten – Filmanalysen gefolgt von der Auswertung österreichischer Presseartikel – wurde im Ergebnisteil dargelegt, dass sich alle Thesen bewahrheitet haben.

Der Diskurs folgt einem Regelsystem, indem sich charakteristische sprachliche und bildliche Mittel der Kritik stets wiederholen. Dabei hat er auch Symbole und Begrifflichkeiten herausgebildet, durch dessen kontinuierliche Verwendung er sich selbst aufrechterhält. Die gesellschaftskritischen Konzepte, die in den Filmen in der Gegenüberstellung von Argumenten präsentiert worden sind, werden von den Printmedien übernommen und an ideologisch-moralische Wertvorstellungen gekoppelt, welche die LeserInnen mobilisieren sollen, ihre Handlungen zukünftig anzupassen und politisch zu urgieren. Die Position der Medien in diesem Diskurs ist eine höchst machtvolle, die diskursiven Formationen sind in tiefgreifende Machtverhältnisse eingebunden. Handlungsmacht geht von den Filmen und Zeitungen insofern aus, als dass sie spezifische Formen von Wissen verbreiten, die zum kollektiven Bestand der österreichischen Gesellschaft beitragen und somit soziale Wirklichkeit konstruieren. Innerhalb des Diskurses nimmt die Person Erwin Wagenhofer eine subjektivierte Machtposition ein, die sich über die Jahre hinweg verstärkt, was Einfluss auf die Konstruktion nationaler Identität hat. Obwohl der Bezug zum Land Österreich über die drei Filme hinweg abnimmt, dominiert der Österreich-Bezug die Berichterstattung in den Tageszeitungen.

Der Diskurs rund um die Dokumentarfilm-Trilogie von Erwin Wagenhofer kann als Medium der Kritik verstanden werden. Allerdings nicht, ohne den historischen und sozialen Kontext mitzudenken. Da der Diskurs als Gesamtheit von Aussageereignissen, und als Aussagepraxis verstanden wird, ist er immer in soziale Umstände eingebunden. Das gilt auch für die individuelle Rezeptionsebene. Filmwahrnehmung ist von

gesellschaftlichen Strukturen und sozialen Faktoren abhängig (vgl. Binter 2009: 23). Daher wurde auch vorgeschlagen davon auszugehen, dass Dokumentarfilme nicht eine singuläre Wirklichkeit präsentieren, sondern vielmehr eine Vielzahl an Filmwirklichkeiten darbieten, die sich durch die Individualität der ZuschauerInnen konstituieren. Dokumentarfilme greifen in die Sozialwelt ein, da sie versuchen diese auf drei verschiedene Arten zu repräsentieren (vgl. Nichols 2010). Es wurde gezeigt, dass Dokumentarfilme die Welt so schildern, dass sie authentisch wirkt und dass auf die Echtheit der audiovisuellen Aufnahmen vertraut werden kann. Die Ergebnisse erklären auch, warum der Dokumentarfilm insbesondere in einer demokratischen Gesellschaft die Position eines Repräsentanten und Aufklärers einnehmen kann. Schließlich konnte auch bewiesen werden, dass der gesellschaftskritische dokumentarische Film durch die Kombination von Informationsvermittlung und Argumentation versucht, eine politische Position gegenüber einer anderen zu idealisieren.

Erst durch die diskursive Praxis der Wiederholung und Symbolbildung entstehen aus den Visualisierungen konkrete Bilder sozialer Wirklichkeit, die sich über die Medienlandschaft verbreiten. Um herauszufinden, welchen Beitrag die Filme zum kollektiven Wissensbestand der Gesellschaft liefern, wurden die österreichischen Tageszeitungen untersucht. Gewiss ist die Dokumentarfilm-Trilogie Erwin Wagenhofers Teil eines noch viel größeren diskursiven Prozesses, der noch dazu ständig in Bewegung und nie vollständig abgeschlossen ist. Jedenfalls wurde durch die Kombination von Film- und Presseanalyse versucht den Fokus üblicher Diskursanalysen auf rein sprachliche Aussagen zu auszuweiten und audiovisuelles Datenmaterial miteinzubeziehen. Wie Crawford veranschaulichte, konstituiert sich Wissen erst in der Vereinigung von Text- und Bildmaterial (vgl. Crawford 2003). In dem vorgestellten Begriff „Viskurs“ manifestiert sich dieser Gedanke (vgl. Knorr-Cetina 1999). Die Analysen haben gezeigt, dass die Aufrechterhaltung der diskursiven Formationen von sowohl Bild- als auch Textseite gestützt wird und dass Wissen zu einem Teil in Form von Visualisierungen übermittelt wird.

Wissen und Macht sind auf Engste miteinander verknüpft (vgl. Seier 1999: 77), daher gilt es zu reflektieren, welches Wissen vom Diskurs transportiert wird, und genaugenommen auch, welches nicht. Politisch ist der Diskurs deshalb, weil allein auf

Ebene der Aussagefunktion Machtbalancen dafür sorgen, dass manche Aussagen zu Gunsten anderer verborgen bleiben (vgl. Sieber 2014: 26). Samuel Sieber schreibt: „Diskurse materialisieren sich folglich politisch in einem Wahrheitsspiel der Aussagen, die immer schon das Nicht-Gesagte im Gesagten umschließen“ (ebd.: 27) und erklärt dadurch warum Diskurse politisieren. Vor diesem Hintergrund scheint es angebracht, nochmals in Erinnerung zu rufen, wie der Urheber allen diskursanalytischen Denkens, Michel Foucault, Kritik definiert hat, nämlich als Bewegung in der die Wahrheit auf ihre Machteffekte hinterfragt wird (vgl. Foucault 1992: 15). Was die Filme „We feed the World“, „Let’s make Money“ und „Alphabet“ vollbracht haben ist genau dies: das Hinterfragen institutionalisierter Macht. Was allerdings darüber hinaus der Diskurs rund um die Wagenhofer-Trilogie geschafft hat, ist ein Wissen zu erzeugen, welches die österreichische Gesellschaft als wahr akzeptiert. Laut Andrea Seier beruht Wahrheit auf einem System der Ein- und Ausschließungen und impliziert damit Macht (vgl. Seier 1999: 77). Diskurse gelten schließlich dann als wahr, wenn eine Gesellschaft sie so gelten lässt (vgl. ebd.).

Die Faszination für die Wirkungsweisen des Dokumentarfilms legte den Grundstein für diese Masterarbeit und führte zur Auseinandersetzung mit Konzepten, die versuchten die aktuelle Popularität dieses Genres wissenschaftlich zu erklären. Wie sich herausstellte, liegt die allgemeine Begeisterung wohl darin begründet, dass dokumentarische Filme eine Schnittstelle darstellen, an welcher Diskurse der Realität verhandelt werden können (vgl. Bruzzi 2006: 186). Die Ambivalenz des Dokumentarfilms, die Vorstellung einer dokumentarischen Wahrheit und das gleichzeitige Hinterfragen dieser standen am Beginn dieser Arbeit. Wie sich zeigt, endet sie auch damit. Es hat sich angeboten, die ambivalente Beschaffenheit des Dokumentarfilms (vgl. Binter 2009: 21) diskursanalytisch zu untersuchen. Schließlich stellt sich heraus, dass das, was Dokumentationen und Diskurse verbindet, die Frage nach Wahrheit ist.

LITERATURVERZEICHNIS

Abfalter, Dagmar. 2010. „Vergleich österreichischer Dokumentarfilme mit Globalisierungskritik“. Diplomarbeit Universität Wien.

Anderson, Benedict. 2006. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

Basaran, Aylin et al. 2013. *Zooming in And Out. Produktionen des Politischen im neuen deutschsprachigen Dokumentarfilm*. Wien: Mandelbaum.

Binter, Julia. 2009. *We Shoot the World. Österreichische Dokumentarfilmer und die Globalisierung*. Wien: Lit.

Bruzzi, Stella. 2006. *New Documentary*. London: Routledge.

Cheung, Ruby und Fleming, D.H. 2009. „Introduction. Cinemas and Identities” in *Cinema, Identities and Beyond*. Newcastle: Cambridge Scholars, S.1-14.

Crawford, Peter Ian. 2003. „Film as Discourse: The Invention of Anthropological Realities“ in *Film as Ethnography* (Hrsg. Crawford und Turton). Manchester/New York: Manchester University Press, S. 66-82.

Eder, Franz X. und Kühschelm, Oliver. 2014. „Bilder – Geschichtswissenschaft – Diskurse“ in *Bilder in historischen Diskursen* (Hrsg. Eder et al.). Wiesbaden: Springer VS, S.3-44.

Esposito, Elena. 2007. *Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Foucault, Michel. 1974. *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Foucault, Michel. 1981. *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Foucault, Michel. 1991. *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Foucault, Michel. 1992. *Was ist Kritik?* Berlin: Merve.

Halmer, Susanne. 2011. „Österreichischer Film und nationale Identität. Eine theoretische und empirische Untersuchung über den österreichischen Film und dessen Bedeutung für das Identitätsgefühl der ÖsterreicherInnen“. Diplomarbeit Universität Wien.

Hödlmoser, Eva Maria. 2012. „Migration im österreichischen Dokumentarfilm. Untersuchung der Authentisierungssignale anhand ausgewählter Beispiele“. Diplomarbeit Universität Wien.

Hohenberger, Eva. 2006. „Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme“ in *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, S.9-33.

Keller, Reiner. 2011a. *Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Keller, Reiner. 2011b. *Wissenssoziologische Diskursanalyse. Grundlegung eines Forschungsprogramms*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Keller, Reiner. 2013. „Das Wissen der Wörter und Diskurse. Über Sprache und Wissen in der wissenssoziologischen Diskursanalyse“ in *Diskurs – Sprache – Wissen. Interdisziplinäre Beiträge zum Verhältnis von Sprache und Wissen in der Diskursforschung* (Hrsg. Viehöver et al.). Wiesbaden: Springer VS, S.21-49.

Knorr-Cetina, Karin. 1999. „‘Viskurse‘ der Physik. Wie visuelle Darstellungen ein Wissenschaftsgebiet ordnen“ in *Konstruktionen – Sichtbarkeiten* (Hrsg. Huber). Wien: Springer.

Leitner, Florian. 2015. „Dispositiv und Disposition“ in *Medien – Bildung – Dispositive. Beiträge zu einer interdisziplinären Medienbildungsforschung* (Hrsg. Othmer und Weich). Wiesbaden: Springer VS, S.59-70.

Link, Jürgen. 2012. „Subjektivitäten als (inter)diskursive Ereignisse. Mit einem historischen Beispiel (der Kollektivsymbolik von Maschine vs. Organismus) als Symptom diskursiver Positionen“, in *Diskurs – Macht – Subjekt. Theorie und Empirie von Subjektivierung in der Diskursforschung* (Hrsg. Keller et al.). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S.53-67.

Miller Skillander, Katherine und Fowler, Catherine. 2015. „From Longitudinal Studies to Longitudinal Documentaries: revisiting infra-ordinary Lives“. in *Studies in Documentary Film*. Volume 9, Issue 2, S. 127-142.

Murray, Robin L. und Heumann, Joseph K. 2012. „Contemporary Eco-Food Films: The Documentary Tradition“ in *Studies in Documentary Film*. Volume 6, Issue 1, S. 43-59.

Nichols, Bill. 1991. *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana Press.

- Nichols, Bill. 2010. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana Press.
- Pernkopf, Alexandra. 2003. „Dokumentarfilm und Politik in Österreich“. Diplomarbeit Universität Wien.
- Pilz, Michael. 1986. „Filmwirklichkeit. Wirklichkeit im Film“ in *Dokumentarfilmschaffen in Österreich* (Hrsg. Aichholzer et al.). Wien: Remaprint.
- Raab, Jürgen. 2008. *Visuelle Wissenssoziologie. Theoretische Konzeptionen und materiale Analysen*. Konstanz: UVK.
- Riedlecker, Stefanie. 2011. „Gesellschaftskritik im neuen österreichischen Dokumentarfilm“. Diplomarbeit Universität Wien.
- Rubelt, Ortrud. 1994. *Soziologie des Dokumentarfilms. Gesellschaftsverständnis. Technikentwicklung und Filmkunst als konstitutive Dimensionen filmischer Wirklichkeit*. Frankfurt: Peter Lang.
- Schnettler, Bernt und Pötzsch Frederik S. 2007. „Visuelles Wissen“ in *Handbuch Wissenssoziologie und Wissensforschung* (Hrsg. Schützeichel). Konstanz: UVK.
- Seier, Andrea. 1999. „Kategorien der Entzifferung: Macht und Diskurs als Analyseraster“ in *Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults* (Hrsg. Bublitz et al.). Frankfurt: Campus, S. 75-87.
- Seier, Andrea. 2011. „Un/Verträglichkeiten: Latours Agenturen und Foucaults Dispositive“ in *Strukturentstehung durch Verflechtung. Akteur-Netzwerk-Theorie(n) und Automatismen* (Hrsg. Conradi et al.). München: Fink, S. 151-172.

Sieber, Samuel. 2014. *Macht und Medien. Zur Diskursanalyse des Politischen*. Bielefeld: Transcript.

Spitzmüller, Jürgen und Warnke Ingo H. 2011. „Diskursverwirrungen – zur Heterogenität des Forschungsfeldes“ in *Diskurslinguistik. Eine Einführung in Theorien und Methoden der transtextuellen Sprache*. Berlin: De Gruyter, S.65-75.

Thiele, Matthias. 2015. „Vom Medien-Dispositiv zum Dispositiv-Netze-Ansatz. Zur Interferenz von Medien- und Bildungsdiskurs im Klima-Dispositiv“ in *Medien – Bildung – Dispositive. Beiträge zu einer interdisziplinären Medienbildungsforschung* (Hrsg. Othmer und Weich). Wiesbaden: Springer VS, S.87-108.

Traue, Boris. 2013. „Visuelle Diskursanalyse. Ein programmatischer Vorschlag zur Untersuchung von Sicht- und Sagbarkeiten im Medienwandel“ in *Zeitschrift für Diskursforschung*. Heft 2, S. 117-136.

Weber, Stefan. 2002. „Was heißt ‚Medien konstruieren Wirklichkeit?‘ Von einem ontologischen zu einem empirischen Verständnis von Konstruktion“, in *Medienimpulse. Medien und Wirklichkeitskonstruktionen*. Heft 40, S. 11-16.

Weiss, Hilde. 2004. *Nation und Toleranz? Empirische Studien zu nationalen Identitäten in Österreich*. Wien: Braumüller.

Whiteman, David. 2004. „Out of the Theatres and Into the Streets: A Coalition Model of the Political Impact of Documentary Film and Video“ in *Political Communication*. Volume 21, Issue 1, S. 51-69.

Wodak, Ruth et al. 1998. *Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Zahn, Manuel. 2015. „Das Kino als ein Dispositiv filmischer Bildung“ in *Medien – Bildung – Dispositive. Beiträge zu einer interdisziplinären Medienbildungsforschung* (Hrsg. Othmer und Weich). Wiesbaden: Springer VS, S.129-140.

Filme

Wagenhofer, Erwin (Drehbuch/Regie). (2005) *We Feed The World. Essen Global*. [Film] Österreich: Allegro Film.

Wagenhofer, Erwin (Drehbuch/Regie). (2008) *Let's Make Money*. [Film] Österreich: Allegro Film.

Wagenhofer, Erwin (Drehbuch/Regie). (2013) *Alphabet*. [Film] Österreich: Prisma Film.

Bücher zum Film

Dohmen, Caspar. 2008. *Lets's Make Money. Was macht die Bank mit unserem Geld?* Freiburg: Orange Press.

Wagenhofer, Erwin und Annas, Max. 2006. *We Feed the World. Was uns das Essen wirklich kostet*. Freiburg: Orange Press.

Wagenhofer, Erwin et al. 2013. *Alphabet. Angst oder Liebe*. Salzburg: Ecowin.

Onlinequellen

Homepage zum Film „We Feed the World“, <http://www.we-feed-the-world.at/> Zugriff am 14.4.15

Homepage zum Film „Let’s Make Money“, <http://www.letsmakemoney.at/> Zugriff am 14.4.15

Homepage zum Film „Alphabet“, <http://www.alphabet-film.com/> Zugriff am 14.4.15

„Reichweite der Österreichischen Tageszeitungen 2011-2013“, Statistik Austria, http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bildung_und_kultur/kultur/buecher_und_presse/ Zugriff am 17.5.15

„Top 20, 2005+“ Statistik des Österreichischen Filminstituts (Filmwirtschaftsbericht), <http://filminstitut.at/de/oe-kinofilme/> Zugriff am 17.4.15

„Fokus Ö Kinofilm“, Statistik des Österreichischen Filminstituts (aktueller Filmwirtschaftsbericht 2013), <http://filmwirtschaftsbericht.filminstitut.at/13/kino/fokus-oe-kinofilm/> Zugriff am 17.4.15

„Besucherzahlen seit 1982, Stand März 2015“, Statistik des Österreichischen Filminstituts (Filmwirtschaftsbericht), <http://www.filminstitut.at/de/besuchszahlen/> Zugriff am 17.4.15

ANHANG: Liste der analysierten Presseartikel

<i>Nr.</i>	<i>Datum</i>	<i>Typ</i>	<i>Zeitung</i>	<i>Titel</i>
1	17.09.05	Interview	Standard	„Sieht gut aus, schmeckt nach nichts“
2	21.09.05	Event- Ankündigung	Kurier	„Sehenswert: Doku: We feed the world“
3	25.09.05	Artikel	Kronen Zeitung	„Mitten in der Nacht rollt ein Lkw durch Wien“
4	26.09.05	Interview	Kleine Zeitung	„Die Haken in der Nahrungskette“
5	28.09.05	Artikel	Standard	„Warum wir den Regenwald auffressen“
6	29.09.05	Artikel	Kurier	„Die Not und der Überfluss“
7	29.09.05	Interview	OÖ Nachrichten	„Überfluss erzeugt Mangel“
8	29.09.05	Artikel	Wirtschaftsblatt	„Globalisierung der Nahrungsmittel“
9	30.09.05	Artikel	Neues Volksblatt	„Wenn unsere Viecher den Regenwald fressen“
10	30.09.05	Artikel	Tiroler Tageszeitung	„Brotberge gegen abstrakte Zahlen“
11	01.10.05	Artikel	Presse	„Regenwald und Recht“
12	04.11.05	Artikel	Wirtschaftsblatt	„Zwischen Hunger und Überfluss“
13	04.11.05	Interview	Wirtschaftsblatt	„We (don't) feed the World – ein Systemfehler?“
14	12.11.05	Artikel	Kleine Zeitung	„Nicht immer nur Billigstes kaufen“
15	28.11.05	Event- Ankündigung	Kurier	„Kinofilm und Expertendiskussion“
16	06.12.05	Event- Ankündigung	Kurier	„Ohne rosa Brille: Ein Film über Hunger und Überfluss“
17	12.12.05	Artikel	OÖ Nachrichten	„Ein Filmemacher wirft mit Tomaten auf unser Welthandelssystem“
18	13.12.05	Event- Ankündigung	Kleine Zeitung	„Mangel im Überfluss. Im Fokus einer österreichischen Doku“
19	10.01.06	Event- Ankündigung	Standard	„Podcasting in der Klasse“
20	19.01.06	Artikel	Neues Volksblatt	„Linzer Programmkinos von Flaute 2005 kaum betroffen“
21	03.02.06	Event- Ankündigung	OÖ Nachrichten	„Regisseur Erwin Wagenhofer“
22	07.02.06	Event- Ankündigung	Neues Volksblatt	„Wollen Medienkompetenz junger Menschen stärken“
23	14.02.06	Artikel	Standard	„Profitgier schürt die Hungersnot“
24	06.04.06	Artikel	Standard	„Das ausgezehnte Filmwunder“
25	07.09.06	Artikel	Standard	„Aktuelles Wirtschaftsbuch“
26	05.01.07	Artikel	OÖ Nachrichten	„Teenie-Horror als Kassen-Hit“
27	13.03.07	TV- Ankündigung	Neues Volksblatt	„Von dubiosen und fetten Geschäften“
28	15.03.07	TV- Ankündigung	Kronen Zeitung	„Angriff auf den guten Geschmack“

29	15.03.07	TV- Ankündigung	Salzburger Nachrichten	„Masse statt Klasse“
30	17.03.07	TV- Ankündigung	Kurier	„Gast in Egomanien“
31	29.03.07	Leserbrief	Tiroler Tageszeitung	„Frage des Tages“
32	27.06.07	Artikel	Kurier	„Dokumentarfilme“
33	17.07.07	Interview	Tiroler Tageszeitung	„Wir sind alle ein Teil des Systems“
34	26.07.07	Artikel	Tiroler Tageszeitung	„Genussvolles Wechselspiel in Galtür“
35	05.08.08	TV- Ankündigung	Kronen Zeitung	„Wir müssen umdenken!“
36	10.10.08	Artikel	Kurier	„Von der schmutzigen Arbeit des Geldes“
37	10.10.08	Interview	Kurier	„Ein Krisengespräch“
38	11.10.08	Artikel	Salzburger Nachrichten	„Ein Konzern hat kein Herz“
39	17.10.08	Interview	Salzburger Nachrichten	„Das ist der globale Geldwahnsinn“
40	27.10.08	Artikel	Standard	„Geldmachen nach globalem Maßstab“
41	27.10.08	Interview	Wirtschaftsblatt	„Der Film zur Finanzkrise“
42	28.10.08	Artikel	Österreich	„Die Krise musste kommen“
43	28.10.08	Artikel	Tiroler Tageszeitung	„Das obscure Objekt der Gier“
44	29.10.08	Kurznews	Österreich	„Kultur-Insider“
45	29.10.08	Artikel	Salzburger Nachrichten	„Film zur Krise: Wenn das Geld nicht zählt“
46	29.10.08	Interview	Standard	„Das System hat viele Fehler“
47	30.10.08	Artikel	Kleine Zeitung	„Reich und Arm“
48	30.10.08	Interview	Kleine Zeitung	„Geld arbeitet nicht“
49	30.10.08	Artikel	Kurier	„Der richtige Film zur Krise“
50	30.10.08	Event- Ankündigung	OÖ Nachrichten	„Krisen und Blumen“
51	30.10.08	Artikel	OÖ Nachrichten	„Realitäts-Filmer“
52	30.10.08	Filmkritik	Vorarlberger Nachrichten	„Das Finanzsystem im Fokus“
53	30.10.08	Artikel	Neue Vorarlberger Tageszeitung	„Jeden Donnerstag“
54	30.10.08	Filmkritik	Wiener Zeitung	„Der abseitige Weg der Geldströme“
55	31.10.08	Artikel	Kurier	„Erwin Wagenhofer: Der Systemkritiker“
56	31.10.08	Kurznews	Kurier	„Der Gewinn ist jetzt der Verlust“
57	31.10.08	Filmkritik	Neues Volksblatt	„Befindlichkeiten einer kranken Gesellschaft“
58	01.11.08	Kurznews	Kleine Zeitung	„Let's make Money“
59	03.11.08	Filmkritik	Presse	„Rocky Horror Picture Show of Economics“
60	03.11.08	Artikel	Tiroler Tageszeitung	„Der Brief in Tirol von Apokalyptikern und Possibilisten“
61	04.11.08	Interview	Neues Volksblatt	„Geld ist nichts Schlechtes“
62	05.11.08	Kurznews	Neues Volksblatt	„Starker Start für Wagenhofer-Doku“

63	07.11.08	Filmkritik	OÖ Nachrichten	„Propaganda erschlägt Information“
64	06.12.08	Kurznews	Neues Volksblatt	„Wagenhofer in Park City“
65	29.12.08	Interview	Kleine Zeitung	„Größte Umverteilung aller Zeiten“
66	12.01.09	Kurznews	OÖ Nachrichten	„Wagenhofer stellte sich Fragen der Schüler“
67	05.02.09	Artikel	Salzburger Nachrichten	„Das Kino widersteht der Krise“
68	02.04.09	Artikel	Presse	„Wenn du auf einem toten Pferd sitzt, steig ab“
69	22.05.09	Kurznews	Neues Volksblatt	„Ethik-Preis für Let's Make Money-Regisseur Erwin Wagenhofer“
70	19.06.09	Kurznews	Kurier	„Überblick“
71	19.06.09	Kurznews	Tiroler Tageszeitung	„Notizen“
72	20.06.09	Kurznews	Kurier	„Überblick“
73	20.06.09	Kurznews	Neues Volksblatt	„Dokumentarfilmpreis für Wagenhofer“
74	22.06.09	Kurznews	Österreich	„Filmpreis für Erwin Wagenhofer“
75	02.07.09	Artikel	Neues Volksblatt	„Hier wird mit den Augen geschmaust“
76	03.07.09	Artikel	Salzburger Nachrichten	„Die Welt und was wir daraus machen“
77	11.07.09	TV-Ankündigung	Salzburger Nachrichten	„Wettlauf zum Mond“
78	11.07.09	TV-Ankündigung	Standard	„Switch List“
79	20.11.09	Event-Ankündigung	Kurier	„Niederösterreich-mix“
80	19.03.10	Artikel	Standard	„Filmdokumentation“
81	30.06.10	TV-Ankündigung	Kronen Zeitung	„Ein TV-Abend im Zeichen der Krise“
82	30.06.10	TV-Ankündigung	Neues Volksblatt	„Film zur Finanzkrise“
83	01.07.10	Filmkritik	Österreich	„Klare Aussagen, aber mit Überlänge“
84	20.02.11	TV-Ankündigung	Österreich	„Wagenhofer heute im Radio-Talk“
85	06.07.11	Kurznews	Tiroler Tageszeitung	„Filmfonds fördert Riahis, Wagenhofer“
86	27.07.11	Kurznews	Kurier	„Überblick“
87	27.07.11	Artikel	Neues Volksblatt	„Wagenhofer und Bildung“
88	27.07.11	Kurznews	Wiener Zeitung	„Kurz notiert“
89	14.07.11	Interview	Standard	„Wir erzeugen angepasste Pflichterfüller“
90	25.02.13	Interview	Kurier	„Jeder spürt, so kann es nicht weitergehen“
91	23.08.13	Kurznews	OÖ Nachrichten	„Überblick“
92	28.08.13	Artikel	Presse	„Leistungsorientiert – und alles andere ist egal?“
93	26.09.13	Artikel	Presse	„Die Trilogie der Erschöpfung. Es braucht ein Umdenken“
94	26.09.13	Artikel	Standard	„Im alphabet gefangen“
95	26.09.13	Interview	Standard	„Die Angst ist der Motor von dem ganzen System“
96	27.09.13	Artikel	Kurier	„Panische Prüfungsmaschinen“

97	27.09.13	Interview	Kurier	„Es ging nie um das Glück der Kinder“
98	28.09.13	Artikel	Salzburger Nachrichten	„Wir sind das Problem“
99	04.10.13	Interview	OÖ Nachrichten	„Wir müssen Kinder Kinder sein lassen“
100	06.10.13	Interview	Kleine Zeitung	„Verbildung“
101	09.10.13	Interview	Neues Volksblatt	„Kinder sind keine leeren Köpfe“
102	09.10.13	Event-Ankündigung	OÖ Nachrichten	„Überblick“
103	10.10.13	Filmkritik	Wiener Zeitung	„A wie Angst“
104	11.10.13	Filmkritik	Neues Volksblatt	„Wir müssen das Feuer entfachen“
105	11.10.13	Filmkritik	Standard	„Bildungsmisere, ausbuchstabiert“
106	12.10.13	Artikel	Salzburger Nachrichten	„Filmplädoyer für ein anderes Bildungssystem“
107	12.10.13	Interview	Wiener Zeitung	„Funktionierer an der Macht“
108	13.10.13	Artikel	Kronen Zeitung	„Vor der Schule genial – danach normal“
109	14.10.13	Event-Ankündigung	Kronen Zeitung	„Erwin Wagenhofer stellt seinen Film Alphabet heute persönlich vor“
110	19.10.13	Artikel	OÖ Nachrichten	„Wir brauchen eine mündige Jugend“
111	20.10.13	Interview	Tiroler Tageszeitung	„Wir aber gehen her und stutzen die Kinder zurecht“
112	26.10.13	Artikel	Kurier	„Schlummernde Begabung“
113	31.10.13	Event-Ankündigung	Neue Vorarlberger Tageszeitung	„Filmklubs“
114	27.11.13	Artikel	Standard	„Ein Kinosaal voller Zweifel“
115	30.11.13	Artikel	Kleine Zeitung	„Regisseur diskutierte mit Schülern“
116	18.12.13	Kurznews	Neues Volksblatt	„Erfolgreichste Kinoproduktion 2013“
117	27.12.13	Artikel	Vorarlberger Nachrichten	„Die Tops und Flops der österreichischen Filme“

ANHANG: Abstract

In dieser Arbeit wurde der Frage nachgegangen, wie die drei gesellschaftskritischen Dokumentarfilme von Erwin Wagenhofer „We feed the World“, „Let’s make Money“ und „Alphabet“ in den österreichischen Tageszeitungen rezipiert worden sind. Die Medien wurden diskursanalytisch untersucht, wobei die üblicherweise textbasierte Methode der Diskursanalyse ausgeweitet wurde um neben sprachlichen Aussagen auch audiovisuelles Datenmaterial miteinzubeziehen. Konkret lag das Forschungsziel in der Beantwortung folgender Fragen: Mit welchen sprachlichen sowie bildlichen Mitteln entsteht Kritik? Welche Symbole werden diskursiv geschaffen? In welche Machtverhältnisse sind die Diskurse eingebunden? Welche Rolle nimmt das Produktionsland dabei ein und wie wird nationale Identität konstruiert? Durch eine zweistufige Diskursanalyse – einer Kombination von Film- und Presseanalyse – wurde nachgezeichnet, wie der Diskurs rund um die Wagenhofer-Trilogie Bilder sozialer Wirklichkeit konstruiert und somit zum Wissensbestand der Gesellschaft beiträgt. Die Arbeiten Michael Foucaults legen den theoretischen Grundstein für diese Untersuchung, und ermöglichen die kombinatorische Betrachtungsweise der Elemente Diskurs, Macht und Wissen. In Anschluss an aktuelle medien- und kulturwissenschaftliche Auseinandersetzungen zu den Wirkungsweisen des politischen Dokumentarfilms konnte gezeigt werden, dass der Diskurs einem Regelsystem folgt und sich durch repetitive, charakteristische sprachliche und bildliche Mittel kontinuierlich selbst reproduziert. Anhand der Ergebnisse kommt die Arbeit zu dem Schluss, die Wagenhofer-Trilogie als Medium der Kritik zu bezeichnen, welches stets in soziale Machtbeziehungen eingebunden ist.

ANHANG: Lebenslauf

Sandra Fanto, geboren am 21. Oktober 1990 in Wiener Neustadt, Niederösterreich

Ausbildung

Österreich

- 2001-2009 *Klemens Maria Hofbauer Privatgymnasium Katzelsdorf* (Abschluss: Matura)
- 2009-2012 *Universität Wien: Theater-, Film- und Medienwissenschaft* (Abschluss: Bachelor)
- 2010-2013 *Universität Wien: Soziologie* (Abschluss: Bachelor) - Leistungsstipendium
- 2012- *Universität Wien: Theater-, Film- und Medientheorie* (Master-Studium)
- 2013- *Universität Wien: Soziologie* (Master-Studium)

Auslandsaufenthalte

- 2013 *Niederlande: Vrije Universiteit Amsterdam: Erasmus* Auslandssemester
- 2014 *Australien: Macquarie University Sydney: Non-EU-Exchange* Auslandssemester

Berufliche Erfahrungen

- 2008-2009 *Wiener Neustadt: Sportreporterin*
NÖN Niederösterreichische Nachrichten
- 2013 *Amsterdam: Forscherin*
Kieskompass - Vrije Universiteit
Entwicklung, Design und Umsetzung des
„Bundeswahlkompass“, VAA (Voting Advice
Application) für die Deutsche Bundestagswahl