

**Dokumentarische und fiktionale Lesarten des filmischen
Werkes von Ulrich Seidl am Beispiel der Filme
"Good News" und "Import-Export"**

Für die Veröffentlichung gekürzte Version* der

**wissenschaftlichen Hausarbeit
zur Erlangung des akademischen Grades
eines Magister Artium
der Universität Hamburg**

**vorgelegt von
Michael Studer
Hamburg**

Hamburg 2013

*Das ursprüngliche Kap. 2 der Magisterarbeit, das einen historischen Abriss zur Unterscheidbarkeit von Dokumentar- und Spielfilm und die Begründung für den methodischen Ansatz von Odin beinhaltet, wurde herausgenommen. Sie finden dieses Kapitel zum Nachlesen am Ende des Anhangs.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Der semio-pragmatische Ansatz.....	6
3. Methodik	10
3.1. Die Grundlagen der dokumentarisierenden und fiktivisierenden Lektüre	11
3.2. Institutionelle Rahmung und Vorgehen.....	12
4. Filmanalyse	15
4.1. Analyse des Films GOOD NEWS	16
4.1.1. Textexterner Produktionsmodus	16
Paratextuelles Vorwissen / Erwartungshaltung	
4.1.2. Textinterner Produktionsmodus	18
4.1.2.1. Der Vorspann	18
4.1.2.2. Textuelle Analyse	22
Schauplätze	22
Figuren	26
Licht	32
Ton / Musik	33
Kamerahandlung	36
Montage	39
4.1.3. Zusammenfassung	45
4.2. Analyse des Films IMPORT EXPORT	47
4.2.1. Textexterner Produktionsmodus.....	48
Paratextuelles Vorwissen / Erwartungshaltung	
4.2.2. Textinterner Produktionsmodus	50
4.2.2.1. Der Vorspann	50
4.2.2.2. Textuelle Analyse.....	56
Schauplätze	56
Figuren	61
Licht.....	70
Ton / Musik	72
Kamerahandlung	75
Montage	81
4.2.3. Zusammenfassung	87

5. Vergleich der beiden Filme im Hinblick auf ihre Lesart	91
6. Seidls Filmpraxis - Vorläufer und Geistesverwandte	96
Literaturverzeichnis	99

Anhang

Sequenzprotokoll GOOD NEWS

Sequenzprotokoll IMPORT EXPORT

Diskurs über die Unterscheidbarkeit von Dokumentar- und Spielfilm
(herausgekürztes Kap. 2 der Magisterarbeit)

Dokumentarische und fiktionale Lesarten des filmischen Werkes von Ulrich Seidl am Beispiel der Filme „Good News“ und „Import-Export“

1. Einleitung

Mit seinem schonungslosen Blick auf die Realität schockiert und provoziert der österreichische Filmemacher Ulrich Seidl das Kino-Publikum. Das mag auch daran liegen, dass sich der Zuschauer nicht zurücklehnen kann in der beruhigenden Gewissheit, das Gezeigte sei lediglich erfunden. Seidl führt uns in Welten jenseits medialer Aufmerksamkeit und entlarvt den Horror normaler Lebensumstände, die wir zu kennen glaubten.

Anhand seiner Filme „GOOD NEWS“ und „IMPORT EXPORT“ soll in dieser Arbeit exemplarisch untersucht werden, wie Realität von Ulrich Seidl im Spannungsfeld von Fakten und Fiktion dargestellt wird. Diese beiden Filme stellen prägnante Beispiele für die Seidlsche Filmpraxis dar und markieren zugleich die Entwicklung seines Schaffens vom Dokumentarfilm (GOOD NEWS 1990) hin zum Spielfilm (IMPORT-EXPORT 2007).

Da Seidl großen Wert auf Wirklichkeitsnähe und Authentizität legt („Es interessiert mich nicht, nur die Realität abzubilden, obwohl ich großen Wert auf Wirklichkeitsnähe und Authentizität lege“, Seidl zit. nach Grissemann 2013: 27)

und gleichzeitig aus einem Pool von Stilmitteln des Dokumentar- als auch des Spielfilms schöpft, erfolgt die Analyse dieser beiden Filmbeispiele vor dem Hintergrund des theoretischen Diskurses über die Unterscheidbarkeit von Dokumentar- und Spielfilm. Gemeinhin wird ja der Dokumentarfilm aufgrund seines Anspruches, authentisch Realität abzubilden, in Opposition zum Spielfilm gesehen, der in vermeintlich erfundenen Welten spielt.

Die Filmwissenschaft befasst sich seit Jahrzehnten kontrovers mit der vorhandenen bzw. nicht-vorhandenen Dichotomie zwischen dem vermeintlich nicht-fiktionalen

Dokumentarfilm und dem fiktionalen Spielfilm, ohne jedoch zu einem einheitlichen Ergebnis zu kommen.

Dabei kreist der Diskurs stets um die Frage, wie man den Dokumentarfilm normativ vom Spielfilm abgrenzen bzw. trennscharf definieren könne. Um diese Trennung vorzunehmen, wurde in einer Vielzahl von Arbeiten versucht die spezifischen, textimmanenten Eigenschaften des Dokumentarfilms herauszuarbeiten, um diesen vom Spielfilm unterscheidbar machen zu können.

Der Diskurs über die in verschiedenen theoretischen Ansätzen angewandten Kriterien zur Unterscheidbarkeit von Dokumentar- und Spielfilm führt zu dem Schluss, dass eine normative Definition des Dokumentarfilms in Abgrenzung zum Spielfilm nicht möglich ist. Weder die Unterscheidung zwischen vorgefundener und erfundener Realität, noch die Dichotomie von fiktional und nicht fiktional und auch nicht die Referenz auf eine nichtfilmische Realität können hier eine klare, trennscharfe Definition zum Spielfilm gewährleisten. Vielmehr wird deutlich, dass es keine grundsätzlichen textuellen Unterschiede zwischen dem Text Dokumentarfilm und dem Text Spielfilm gibt, die nicht sozio-historisch und kulturell wandelbar wären. Wir vermuten lediglich im Dokumentarfilm ein selbstevidentes Abbild der Wirklichkeit zu sehen (vgl. Hißnauer 2011: 54) und gehen davon aus, dass die gezeigten Bilder ein analoges Abbild der Welt darstellen, welches keinerlei Übersetzung bedarf (vgl. Borstnar et al. 2002: 85). Diese Annahme resultiert aus einer Art Rezeptionsroutine, die sich durch praktische Fernseh- und Filmerfahrung herausbildet. Die textimmanenten Codes und Konventionen, die diese Vermutung stützen, sind jedoch lediglich erlernt, nicht aber naturgegeben (vgl. Kiener 1999: 38). Daher gibt es d e n Dokumentar- oder d e n Spielfilm nicht. Hißnauer stellt treffend fest, dass die Mischformen, die Hybride, die eigentlich zu beschreibenden Phänomene sind (vgl. Hißnauer 2011: 60). Er begreift die Dichotomie von Fakt und Fiktion als ein Kontinuum, dessen Pole von Fiktionalität und Nicht-Fiktionalität markiert sind (vgl. Hißnauer 2011: 59). Aus diesem Grund lässt sich an Tröhlers graduellem Verständnis von Fiktionalität festhalten, da es eine normative Definition verneint und aus jedem Film einen zu untersuchenden Präzedenzfall macht. Hißnauer teilt dieses graduelle Verständnis von Fiktionalität und erweitert es auf die Narrativität (vgl. Hißnauer 2011: 58f.). Demnach kann ein Film in verschiedenen Momenten immer

mehr oder weniger fiktional bzw. mehr oder weniger fingiert sein und mehr oder weniger fiktive Elemente enthalten (vgl. Hißnauer 2011: 61).

Es ist also entscheidend herauszufinden, welche Aspekte eines Filmes es sind, die eine dominante Lektüre anregen, also den Zuschauer dazu bewegen einen Film als Dokumentar- bzw. als Spielfilm zu lesen. Daher plädiert Tröhler nicht für die normative Unterscheidung zwischen den beiden Filmtypen, "sondern für eine genaue pragmatische (institutionelle und diskursive) sowie textuelle (semantische und strukturelle) Analyse" (Tröhler 2002: 34). Damit richtet sie das Verständnis von Fiktionalität an der Rezipientenperspektive aus, es findet eine Verschiebung von textuellen Strukturen und Inhalten hin zu ihrem sozialen Gebrauch statt. Aus diesem Grund ist der pragmatische Ansatz wegweisend: Er untersucht, wie in der Rezeption zwischen Dokumentar- und Spielfilm entschieden wird und geht davon aus, dass eine Verortung erst in der sozialen Praxis stattfindet.

In diesem Kontext wird diese Arbeit den von Roger Odin entwickelten semio-pragmatischen Ansatz vorstellen, dem die Filmanalyse von GOOD NEWS und IMPORT EXPORT nach Sichtung der in der Literatur diskutierten Ansätze folgt. Roger Odin legt sein Augenmerk bei der Filmanalyse nicht nur auf den Text, sondern ebenso auf die Rezeptionspraxis und den institutionellen Kontext, wonach ein Film je nach kontextueller und paratextueller Rahmung als Fiktion oder als Dokument betrachtet werden kann.

2. Der semio-pragmatische Ansatz

Hißnauer schreibt: "In der (...) Filmtheorie werden Ansätze als pragmatisch bezeichnet, die davon ausgehen, dass die Unterscheidung von Dokumentar- und Spielfilm nur durch eine äußere Instanz produziert wird – also weder durch die Intention der Autoren/Regisseure noch durch den filmischen Text selbst" (Hißnauer 2011: 63). Damit versteht die Semio-Pragmatik sowohl den Dokumentar- als auch den Spielfilm als ein soziales Konstrukt, das nur im Rahmen einer sozialen und kommunikativen Praxis existiert. Es wird also erst in der Rezeption durch den Zuschauer bzw. durch Kritiker et cetera entschieden, ob ein Film ein Dokumentar-

oder Spielfilm ist. Laut Hißnauer wird diese Wahrnehmung eines Films als Dokumentar- bzw. Spielfilm durch situative Hinweise und para-textuelle Merkmale quasi als Rezeptwissen abgerufen und programmiert (vgl. Hißnauer 2011: 65). Bei diesen paratextuellen Merkmalen kann es sich beispielsweise um Rezensionen, Kinoplakate oder Interviews handeln, die "dem Zuschauer Hinweise geben, welche Haltung er einem Film gegenüber einnehmen soll" (Kessler 1998: 66). Es geht also um die Erwartungshaltung des Zuschauers, die dem konkreten Prozess der Rezeption vorausgeht, sich aber in der Rezeption bestätigen muss (vgl. Hißnauer 2011: 66). Dieser Prozess kann jedoch nur stattfinden, wenn auf textueller Ebene gewisse Codes und Konventionen auftreten, die der Zuschauer bei der Rezeption eines Dokumentarfilms erwartet. Laut Knut Hickethier muss es auf textueller Produktionsebene folglich sowohl für den Spiel-, als auch für den Dokumentarfilm unterschiedliche ästhetische Darstellungskonventionen geben (vgl. Hickethier 2001: 192f.). Auch Roger Odin hält es für "wahrscheinlich, daß es verschiedene stilistische Strukturen gibt" (Odin 2002: 296), die den Text Dokumentar- bzw. Spielfilm markieren. Aus rezeptionsästhetischer Sicht muss dementsprechend eine „mentale Disposition des Zuschauers für derartige Konstruktionen" (Hickethier 2001: 19) vorhanden sein. Kühnel spricht hier vom Mediendispositiv oder den Rahmenbedingungen der Rezeption, die auf dem kulturellen Wissen des Rezipienten fußen. Dieses Wissen ist erlerntes Wissen. So müssen Kinder beispielsweise erst lernen zwischen Fiktion und Wirklichkeit zu unterscheiden (vgl. Kühnel: 178f.). Bei der Sinnproduktion handelt es sich daher nicht um ein einseitiges Modell, sondern um einen kommunikativen Vertrag zwischen Produktions- und Rezeptionsseite, der auf der Übereinkunft über besondere Codes und Konventionen beruht. Es müssen spezifische strukturelle Merkmale zur Kennzeichnung vorhanden sein oder die entsprechenden Rahmenbedingungen. Wenn beide entfallen, nützt alles kulturelle Wissen nicht (vgl. Kühnel 2004: 179).

Roger Odin liefert ein überzeugendes semio-pragmatisches Theoriemodell, das textuelle und pragmatische Aspekte integriert (vgl. Hißnauer 2011: 67). Odin folgt dem Ansatz, dass es die Aufgabe der Semio-Pragmatik sei, „zu erklären, wie (...) Film in einem gegebenen sozialen Raum funktioniert" (Odin 1995: 85). Sein zentraler Begriff ist hierbei der Lektüremodus. Die Semio-Pragmatik konzentriert sich darauf, die verschiedenen Lektüremodi zu beschreiben und herauszufinden, warum in

verschiedenen Kontexten/Räumen unterschiedliche Lektüremodi mobilisiert werden (vgl. Odin 2002: 43). So kann beispielsweise jeder Film als Dokument gelesen werden (vgl. Hißnauer 2011: 68). Odin versteht diese Lektüremodi als Idealtypen, die sich als eine Art Erfahrungstypen¹ beschreiben lassen, auf deren Aktivierung der Absender abzielt. Hißnauer: „Die Semio-Pragmatik (...) interessiert sich für die textuellen und pragmatischen Voraussetzungen, die verschiedene Lektüremodi ermöglichen“ (Hißnauer 2011: 67). Die Semio-Pragmatik versteht den Akt der Filmlektüre als „eine Operation, die ein interaktives System mit drei Aktanten erstellt“ (Odin 2000: 300).

Die drei Aktanten dieses Systems sind der Film, der verlangt in einem bestimmten Lektüremodus gelesen zu werden, eine Institution², die ebenfalls einen bestimmten Lektüremodus programmiert und schließlich ein Rezipient, der auf diese Anweisungen reagiert. Dem Rezipienten kommt somit eine, durch den Film und die Institution programmierbare, passive Rolle zu.

Auf der anderen Seite ist er als Sinnproduzent ebenso als aktiver Part der Operation zu verstehen (vgl. Hißnauer 2011: 72).

Odin stellt fest, dass der Rezipient im Zusammenhang mit einer dokumentarisierenden Lektüre eine reale Aussageinstanz konstruiert. Er spricht von der „Konstruktion eines als real präsupponierten Enunziators“ (Odin 2000: 291). Hierbei definiert er den Enunziator vage als das, „was als Ausgangspunkt der filmischen Kommunikation angenommen wird“ (Odin 2000: 287). Es geht daher bei der dokumentarisierenden Lektüre nicht um die Realität des Dargestellten, sondern um die Realität dieses durch den Leser präsupponierten Enunziators (vgl. Odin 2000: 291). Bei dieser Instanz muss es sich keineswegs um den Autor handeln, vielmehr gibt es hierfür diverse Möglichkeiten, wie zum Beispiel die Gesellschaft oder den Kameramann (vgl. Odin 2000: 294). Wenn nun also ein Film als historisches Zeitdokument gelesen werden soll, fungiert beispielsweise die Gesellschaft als reale Aussageinstanz (vgl. Hißnauer 2011: 69). Jedoch können die Enunziatoren und damit auch ihr Status im Laufe eines Filmes jederzeit variieren.

Den oppositionellen Lektüremodus zur dokumentarisierenden Lektüre stellt laut Odin

¹ Odin definiert den Erfahrungstypus als Erfahrungen, die der Leser macht und auf die der Absender zielt. Sie bilden zusammen genommen unsere kommunikative Kompetenz (vgl. Odin 2002: 43).

² Die Begrifflichkeit der Institution bleibt bei Odin vage, er definiert sie als „eine Struktur, die in ihrem eigenen Raum den Rekurs auf diesen oder jenen Kommunikationsvertrag vorschreibt“ (Casetti/Odin 2001: 312). Odin nennt hierbei Aufforderungen in einem Seminar, Spielfilme als Dokument eines speziellen Filmstils oder einer bestimmten Montageform zu lesen (vgl. Hißnauer 2011: 71).

die fiktivisierende Lektüre³ dar, welche auf der Konstruktion eines abwesenden Enunziators basiert (vgl. Hißnauer 2011: 70). Der Leser kann also davon ausgehen, dass der Autor seine eigene Rolle fiktivisiert hat und „daß seine Behauptungen daher nicht als Affirmation gemäß ihrer Wirklichkeit im Rahmen der referentiellen Semantik genommen werden dürfen“ (Schmidt 1978: 27). Odin weist darauf hin, dass ein bestimmter Lektüremodus daher "ein Effekt der Positionierung des Lesers gegenüber dem Film" (Odin 2000: 289) ist. Dies bezieht sich auf die Aussageinstanz, es handelt sich hierbei um eine externe, „streng pragmatische(...) Operation" (Odin 2000: 289). Die Aussageform hingegen lässt sich textintern anhand textueller Merkmale bestimmen (vgl. Odin 2000: 289). Da das Dokumentarische als Effekt der dokumentarisierenden Lektüre filmextern entsteht, lässt sich nicht sagen, ob ein Film oder seine Bilder real oder fiktional sind. „Vielmehr wird das – vom Rezipienten konstruierte – Verhältnis der Aussage und der Aussageinstanz des Films zur nichtfilmischen Realität beschrieben" (Hißnauer 2011: 71). Dem Rezipienten kommt damit eine entscheidende Rolle zu, da er sich über die Lektüreeinweisungen des Films und die Programmierungen der Institution hinwegsetzen kann. So betont Odin: „Es bedarf durchaus besonderer Bedingungen, damit sich die bei der Rezeption hergestellte Bedeutung mit derjenigen der Produktion deckt. Eine dieser Bedingungen ist eben, daß der Film in seine Struktur eine 'Leseanweisung' einschreibt, die möglichst explizit sein muß, damit eine bestimmte Bedeutung hergestellt wird" (Odin 1995: 86). Odins Augenmerk gilt also primär den textuellen Anweisungen, die einen bestimmten Lektüremodus evozieren. Diese Lektüreeinweisungen beinhalten eine bestimmte Erfahrung im Prozess der Textproduktion. So kann ein Lektüremodus nur dann erfolgreich programmiert werden, wenn sowohl der Absender, als auch der Rezipient das gleiche Wissen über die Lektüremodi und die entsprechenden textuellen Anweisungen besitzen (vgl. Hißnauer 2011: 74). Man kann hier von einem kommunikativen Vertrag sprechen, den Francesco Casetti und Roger Odin als Prozess verstehen, der die Funktion hat, „die Zuschauer dazu einzuladen, den gleichen strukturellen Komplex von Operationen der Sinn- und Affekterzeugung zu vollziehen wie diejenigen, die im Herstellungsraum angewendet worden sind" (Casetti/Odin 2001: 326f). So entsteht Sinnproduktion auf zwei Ebenen: Einmal auf der Produktionsebene der Konstruktion

³ Odin betont jedoch, dass die fiktivisierende Lektüre nicht mit der fiktionalen Lektüre zu verwechseln sei. So schreibt er, dass der Prozess der Fiktionalisierung komplexer sei, als der der Fiktivisierung, den er integriert: „Die fiktionalisierende Lektüre setzt jenseits der Fiktivisierung insbesondere die Ausführung der Operation der 'Phasierung' voraus“ (Odin 2000: 301f.)

und einmal auf der Rezeptionsebene der Rekonstruktion (vgl. Odin 1995: 85). Casetti sagt dazu, dass dieser Kontrakt auf „festgefügtten Erwartungen beruht, sowie auf deren zuverlässiger Befriedigung durch wiederholt angebotene Lösung“ (Casetti 2001a: 163). Im Rahmen des sozialen Gebrauchs von Filmen wird die Semio-Pragmatik also der Tatsache gerecht, dass es für bestimmte Filmtypen gewisse konventionelle textuelle Markierungen gibt. Diese können jeglichen Aspekte der Inszenierung betreffen, wie zum Beispiel „Bildgestaltung, Beleuchtung, Musik, Dramaturgie, Kameraführung, Schnitt et cetera“ (Hißnauer 2011: 83).

Dieser Ansatz ist für die vorliegende Arbeit so bedeutsam, da er uns erlaubt die Analyse der Filme GOOD NEWS und IMPORT EXPORT unter Einbeziehung der drei, den Lektüremodus konstituierenden, Aktanten durchzuführen. Diese drei oben beschriebenen Aktanten sind sowohl auf filmexterner, als auch auf filminterner Ebene für die Produktion eines bestimmten Lektüremodus verantwortlich. Sie teilen sich in zwei textexterne und zwei textinterne Produktionsmodi auf. Auf der filmexternen Ebene muss die individuelle Produktion durch den Zuschauer und durch die institutionelle Produktion analysiert werden. Auf textinterner Ebene gilt es den Vorspann und die textuellen Merkmale bzw. das stilistische System des Films zu untersuchen.

Die Filme GOOD NEWS und IMPORT EXPORT werden also auf bestimmte semantische und strukturelle Textmerkmale des Dokumentar- und des Spielfilmgenres hin untersucht. Dies wird unter Berücksichtigung aller paratextuellen Aspekte und vor dem Hintergrund des diskursiven Wissens über Seidl geschehen.

3. Methodik

Die Untersuchung von GOOD NEWS und IMPORT EXPORT muss – wie oben erläutert - unter Berücksichtigung aller textuellen und pragmatischen Voraussetzungen dieser beiden Filme stattfinden.

Um im Rahmen der folgenden Filmanalysen eine mögliche Unterscheidung zwischen Dokumentar- und Spielfilm treffen zu können, sind die Grundlagen der dokumentarisierenden bzw. fiktivisierenden Lektüre⁴ zu klären. Erst anhand dieser

⁴ Diese Analyse setzt diese beiden Lektüremodi stellvertretend für die dokumentarische bzw. fiktionale Lesart von Filmen ein. Odin betont, dass die fiktivisierende Lektüre nicht mit der fiktionalisierenden Lektüre gleichzusetzen und lediglich in dieser enthalten sei. Jedoch stellt sie trotzdem die Opposition zum

Grundlagen lassen sich die filmexternen und textinternen Markierungen hinsichtlich ihrer Anweisung eines bestimmten Lektüremodus einordnen.

3.1. Die Grundlagen der dokumentarisierenden und fiktivisierenden Lektüre

Das entscheidende Merkmal des semio-pragmatischen Ansatzes gründet auf der Erkenntnis, dass es im Film nicht mehr um die Wirklichkeit bzw. die Nicht-Wirklichkeit des Dargestellten geht. In Odins Theorie ist vielmehr das Bild entscheidend, das sich der Zuschauer vom Enunziator macht (vgl. Odin 2000: 287). Dieser Enunziator entspricht vage einer Äußerungsinstanz, „die als Ausgangspunkt der filmischen Kommunikation angenommen wird“ (Odin 2000: 287). Während die dokumentarisierende Lektüre die „Konstruktion eines als real präsupponierten Enunziators durch den Leser“ (Odin 2000: 291) voraussetzt, verweigert der Zuschauer diese Konstruktion im Rahmen der fiktivisierenden Lektüre. Damit stellt Odin fest, dass „die Opposition fiktivisierende versus dokumentarisierende Lektüre ein Effekt der Positionierung des Lesers gegenüber dem Film ist, d.h. das Resultat einer dem Film externen Operation: einer streng pragmatischen Operation“ (Odin 2000: 289). Während die fiktivisierende Lektüre also „die Erzeugung einer Äußerungsinstanz voraussetzt, welche fiktive Äußerungen herstellt und nach dem unernsten Modus funktioniert [das Verfahren der Fiktivierung]“ (Odin 1995: 91), lädt die dokumentarisierende Lektüre „zur Erzeugung einer Äußerungsinstanz ein, die Äußerungen herstellt, welche auf die reale Welt zurückverweisen und auf ihren Wahrheitsgehalt hin funktionieren“ (Odin 1995: 91). Dieser Status, den der Zuschauer dem Enunziator zuschreibt, ist das wichtigste Kriterium zur Unterscheidung des fiktivisierenden bzw. dokumentarisierenden Lektüremodus.

Das zweite wichtige Kriterium zur Unterscheidung der beiden Lektüremodi findet sich auf der narrativen Ebene. So schreibt Odin, dass der fiktivisierende Lektüremodus „die Erzeugung einer Makro-Diege⁵ und Makro-Erzählung voraussetzt“ (Odin

dokumentarisierenden Lektüremodus dar, mit deren Hilfe sich in der Filmanalyse zwischen Dokumentarfilm- und Spielfilmmerkmalen unterscheiden lässt. Diese beiden oppositionellen Modi sind „quasi die grundlegenden Modi bei Odin“ (Hißnauer 2011: 70).

⁵ Während Odin die Erzeugung einer Makro-Diege⁵ als Unterscheidungskriterium zwischen der dokumentarisierenden und der fiktivisierenden Lektüre nennt, kommt Francois Jost zu dem Schluss, dass

1995: 91), während der dokumentarisierende Lektüremodus „die Verfahren der Diegetisierung und Narrativierung nur fakultativ und jedenfalls nicht für das Filmganze" (Odin 1995: 91) betreibt. Während also die dokumentarisierende Lektüre von einem argumentativen, ernsthaften Diskurs ausgeht, wird im Rahmen der fiktivisierenden Lektüre eine Geschichte erzählt, „die man glaubt, ein Film, der uns im Rhythmus der erzählten Ereignisse mitvibriert lässt [was man umgangssprachlich dadurch ausdrückt, daß man sagt, ein Film habe uns mitgerissen]" (Odin 1995: 90f.). Anhand dieser beiden entscheidenden Kriterien wird zu untersuchen sein, ob die im Vorspann und textintern enthaltenen Markierungen den Zuschauer dazu anweisen, eine reale Äußerungsinstanz zu konstruieren bzw. diese Konstruktion zu verweigern. Zusätzlich gilt es herauszufinden, inwiefern die textuellen Strukturen den Zuschauer zur Konstruktion einer Makro-Erzählung einladen oder nicht

3.2. Institutionelle Rahmung und Vorgehen

Da Roger Odin zwei interne und zwei externe Produktionsmodi für die Anweisung zur dokumentarisierenden bzw. fiktivisierenden Lektüre verantwortlich sieht, wird die folgende Analyse beide Filmbeispiele auf diese Produktionsmodi hin untersuchen.

Textextern kann ein bestimmter Lektüremodus durch den Zuschauer und/oder durch eine Institution programmiert werden.

Die Produktion eines Lektüremodus durch den Zuschauer ist nicht nur von dessen Wissen um die textuellen Codes und Konventionen der fiktivisierenden bzw. dokumentarisierenden Lektüre abhängig, sondern ebenso von seiner konkreten Erwartungshaltung dem Film gegenüber. So muss es auf der Seite des Zuschauers die grundsätzliche Erwartungshaltung geben, dass z.B. Dokumentarfilme „einen Wahrheitsanspruch erheben [als eine Art Gattungswissen]" (Hißnauer 2011: 66). Die Erwartungshaltung lässt den Zuschauer bereits vor der konkreten Rezeptionssituation davon ausgehen, dass es sich um einen Dokumentar- bzw. Spielfilm handeln könnte, muss aber in der Rezeption bestätigt werden. Sie entsteht

auch der Dokumentarfilm in den meisten Fällen diegetisch strukturiert ist (vgl. Jost 2000: 228). Jost definiert die Diegese als „eine Anordnung belebter oder unbelebter Orte, die verschiedene Eigenschaften besitzen und a priori bestimmte Beziehungen haben; auch wenn diese Welt der natürlichen Welt mehr oder weniger nahe steht, bedarf es narrativer Postulate, um den Anspruch auf Wahrhaftigkeit zu rechtfertigen" (Jost 2000: 219). Da diese Tatsache in beiden vorliegenden Filmbeispielen zutrifft und sowohl GOOD NEWS, als auch IMPORT EXPORT die dargestellte Welt diegetisch organisieren, "d.h. als Welt mit Charakteren und – im Kino – mit Blicken" (Jost 2000: 224), befasst sich diese Untersuchung ausschließlich mit dem Aspekt der Narration.

aus dem medialen Diskurs, der sowohl um den Autor als auch um den konkreten Film herum stattfindet. Darunter fallen nicht nur Interviews und Sekundärliteratur, sondern auch Hintergründe zur Produktionsgeschichte des zu untersuchenden Filmbeispiels⁶. Aus all diesen paratextuellen Vorab-Informationen, die der Zuschauer bereits vor der konkreten Filmlektüre erhält, leitet sich seine Erwartungshaltung ab.

So wird zu Beginn der Filmanalyse unter Punkt 4.1. die grundsätzliche Erwartungshaltung beschrieben, mit der sich ein Zuschauer der Filmlektüre von Seidl-Filmen annähert. Da für beide Filmbeispiele auf textexterner Ebene die gleiche Institutionelle Rahmung gilt, soll diese bereits hier kurz beschrieben werden. Odin versteht die Institution als „eine Struktur, die in ihrem eigenen Raum den Rekurs auf diesen oder jenen Kommunikationsvertrag vorschreibt“ (Odin/Casetti 2001: 312), wobei er mit dem Kommunikationsvertrag den Aktivierungsprozess eines bestimmten Lektüremodus meint. Die Terminologie der Institution wird bei Odin nicht deutlich, jedoch lässt sie sich als die Rahmung beschreiben, die eine Filmanalyse unter Betrachtung bestimmter Aspekte anweist. Als institutionelle Rahmung ist die Aufgabenstellung dieser Arbeit zu verstehen, da sie die spezifische Filmanalyse unter Betrachtung bestimmter textueller Markierungen einfordert, nämlich die beiden Filme GOOD NEWS und IMPORT EXPORT auf das Auftreten bzw. Evozieren des dokumentarisierenden bzw. des fiktivisierenden Lektüremodus hin zu untersuchen.

Unter Punkt 4.2.1 wird die konkrete Erwartungshaltung des Zuschauers dem Film GOOD NEWS gegenüber beschrieben. Hier werden besonders Informationen über die Produktionsgeschichte und Filmankündigungen ermittelt, die eine Vorab-indizierung des Films GOOD NEWS als Dokumentar- bzw. Spielfilm anweisen können. Aus diesen Indizierungen bildet sich die Erwartungshaltung des Zuschauers in Bezug auf die Durchführung der dokumentarisierenden bzw. fiktivisierenden Lektüre.

Nachdem die beiden textexternen Produktionsmodi beschrieben wurden, muss die Erwartungshaltung des Zuschauers nun anhand textinterner Markierungen bestätigt bzw. widerlegt werden. Die beiden textinternen Produktionsmodi setzen sich aus dem Vorspann des Films und aus den textuellen Merkmalen bzw. dem stilistischen

⁶ Kessler zählt hier para- und kontextuelle Faktoren auf: „Rezensionen, Plakate, Ankündigungen usw. können dem Zuschauer Hinweise geben, welche Haltung er einem Film gegenüber einnehmen soll“ (Kessler 1998: 66).

Systems des Films zusammen. Für Odin sind die ersten Einstellungen des Vorspanns bezüglich der Anweisung eines Lektüremodus von großer Bedeutung: „Sie stellen den Übergang zwischen unserer Welt (...) und der Welt des Films (...) her und haben die Funktion, dem Zuschauer Lektüeranweisungen zu geben, welche es ihm ermöglichen, einen adäquaten Modus der Sinnes- und Affekterzeugung zu übernehmen" (Odin 2006: 34). Daher wird ermittelt, inwieweit der Vorspann von GOOD NEWS bereits die Anweisung eines bestimmten Lektüremodus beinhaltet.

In der anschließenden Analyse der textuellen Merkmale des Films wird dann zu untersuchen sein, ob diese jeweils mit der Erwartungshaltung des Zuschauers korrespondieren oder den im Vorspann angewiesenen Lektüremodus in Frage stellen. Diese Analyse soll anhand folgender textueller Merkmale stattfinden:

Schauplätze

Figuren

Licht

Ton / Musik

Kamerahandlung

Montage

Da in einem Filmtext die zu untersuchenden textuellen Merkmale in Kombination auftreten, ist es nicht zu vermeiden, dass es innerhalb der verschiedenen Analysepunkte zu Überschneidungen kommt.

Nach Abschluss dieser Untersuchung werden die Ergebnisse zusammengefasst und bewertet. Hier wird die Erwartungshaltung des Zuschauers im Rahmen der Institution mit den textinternen Ergebnissen verglichen und untersucht ob gegensätzliche Anweisungen hinsichtlich der Lektüremodi vorliegen.

Im zweiten Teil der Analyse wird der Film IMPORT EXPORT unter Betrachtung aller textexternen und textinternen Produktionsmodi analysiert. Hier gelten die gleichen Analyse Kriterien und das gleiche Vorgehen wie im Falle von GOOD NEWS.

Nachdem sowohl GOOD NEWS als auch IMPORT EXPORT einer eingehenden Analyse unterzogen wurden, wird ein abschließender Vergleich dieser beiden Filme die Unterschiede und Gemeinsamkeiten aufzeigen. Hier wird zu klären sein, wie es dazu kommt, dass beide Filme im Rahmen unterschiedlicher Lektüremodi gelesen

werden, obgleich sie gewisse stilistische Gemeinsamkeiten verbindet.

Zum Abschluss soll Seidls Arbeitsweise im historischen Kontext anderer Dokumentarfilmschulen und Filmregisseure betrachtet werden.

4. Filmanalyse

Der mediale Diskurs beeinflusst als textexterner Produktionsmodus die Erwartungshaltung des Zuschauers an Seidl-Filme im Allgemeinen.

Er kreist – wie zu erwarten - um die Frage, inwiefern es sich um Dokumentarfilme oder Spielfilme handelt. Interviews mit Seidl und seinen Mitarbeitern sowie Beschreibungen seines Filmschaffens in der Sekundärliteratur vermitteln dem Zuschauer ein Bild davon, was er von einem Seidlfilm zu erwarten hat. Detailliert wird dies bei der Analyse der jeweiligen Filmbeispiele ausgeführt. Übergreifend bestimmen vor allem die folgenden Äußerungen und Beobachtungen die Erwartungshaltung an Seidlfilme.

Seidl selbst klassifiziert seinen Filmstil weder als Dokumentar- noch als Spielfilm, sondern als ein Hybrid aus Fakten und Fiktion. „Es gibt doch in der Wirklichkeit keine starren Grenzen. Es ist doch eine Illusion, wenn Sie meinen, dass Sie in irgendeinem Dokumentarfilm das wirkliche Leben sehen. Sobald jemand mit der Kamera vorbeikommt, ist dieses Leben verändert" (Seidl zit. nach: Furler/Ruggle 1997: o.A.).

Der informierte Zuschauer erwartet, dass sich Seidl zur Darstellung seiner Wahrnehmung der Wirklichkeit in erster Linie authentischer Mittel bedient, die er in den betreffenden Milieus vorfindet. (Vgl. Grissemann 2013:27)

Er rechnet mit Laiendarstellern, die keine Rollen spielen, sondern als Darsteller ihres eigenen Lebens auftreten. Mit Protagonisten, die ein Leben am Rande der Gesellschaft führen.

Er hat Kenntnis davon, dass das authentische Material für Seidl nur die Basis seiner Arbeit darstellt, dass Seidl gezielt in die Welten seiner Figuren eingreift und sie zu surrealen Hyperrealitäten stilisiert. Seidl „richtet zu, was er vorfindet, rückt Möbel, hängt Bilder um und lässt seine Laiendarsteller den Ehekrach wiederholen, bis das

Bild stimmt" (Peitz 1996: o. A.). Seidl selbst bestätigt seine Inszenierungsabsicht: „An jedem Schauplatz versuche ich ‘meine‘ Bilder zu machen; es gibt Schauplätze, die sich absolut dazu anbieten, und andere, in denen es unmöglich ist ‚mein‘ Bild zu machen" (Seidl zit. nach: Grissemann 2013: 19). Dabei betrachtet er die inszenatorischen Elemente seiner Arbeit nicht als Verfälschung, sondern lediglich als Rahmung für die Wirklichkeit, als Pointierung: „Meine Aufgabe ist es, für das, was ich sagen will, das Wahrhaftige zu finden. Und das mag dann trist und peinlich sein, aber ich glaube, daß das Leben meist genau so ist." (Seidl zit. nach Wulff 1995: 245).

4.1. Analyse des Films GOOD NEWS

4.1.1. Textexterner Produktionsmodus

paratextuelles Vorwissen / Erwartungshaltung

Die Idee zu GOOD NEWS entstand aus dem Interesse, das Seidl für die Lebensweise der ägyptischen und pakistanischen Kolporteurs entwickelte, die überall in Wien zu finden waren: „Wenn ich durch Wien gegangen bin, sind mir permanent so Situationen aufgefallen, daß überall, bei jedem Wetter, die Kolporteurs stehen und versuchen ihre Zeitungen anzubringen (...). Ich wollte wissen, wie kommt einer hierher, (...) wieso stellt er sich dorthin?" (Seidl zit. nach Mayr 1999; o. A.)

Seidl beginnt nach anderthalbjährigen Recherchen im Juni 1989 mit den Dreharbeiten zu dem Film, der anfänglich unter dem Titel "Die Kolportage" geplant war. Er will von den Lebens- und Arbeitsbedingungen der Kolporteurs, also Zeitungsverkäufer, in den Straßen Wiens erzählen, ohne sich dabei an gängigen Dokumentar- oder Spielfilmdogmen zu orientieren: „Ich wollte damals einfach Kinofilme machen, ob Spiel- oder Dokumentarfilm, war mir nicht wichtig" (Seidl zit. nach: Grissemann 2013: 73).

Die DVD-Hülle weist den Rezipienten an, GOOD NEWS als Dokumentarfilm zu lesen: „Ulrich Seidls dokumentarisches Langfilmdebüt“ ist da zu lesen und ein Zitat von Werner Herzog: „Einer der besten Dokumentarfilme aller Zeiten“ (Herzog zit. nach: Hoanzl 2006: DVD-Cover). Sowohl auf dem Plakat wie auf der DVD-Hülle ist halbnah ein Zeitungsverkäufer mit Turban abgebildet, der die Kronenzeitung

anbietet. Unter dem Titel stehen die Namen der mitwirkenden Kolporteurs ohne Rollenzuschreibung. Seidl verzichtet demnach auf den Einsatz von Berufsschauspielern und die Darsteller sind echte Menschen: GOOD NEWS handelt „von Zeitungskolporteurs in ihren gelb-roten Uniformen: Jungen Männern aus Indien und Ägypten, aus Pakistan und der Türkei – Mohammedanern aus der Dritten Welt, die auf den Straßen Wiens Zeitungen verkaufen“ (Hoanzl 2006: DVD-Cover). Gleichzeitig fällt auf, dass die Namen der Wiener fehlen und Seidls Film offenbar mehr sein soll als eine Dokumentation über Kolporteurs aus der Dritten Welt: „Ich wollte keinen Film machen, der die Machenschaften eines Zeitungskonzerns entlarven soll (...), sondern einen, der über die Beobachtung von fremden Welten den Blick auf den eigenen Alltag und dessen Wahnsinn lenkt“ (Seidl zit. nach: Hoanzl 2006: DVD-Cover).

Alle Drehorte, wie die Geriatrie-Abteilung, die Wohnungen oder die Räume der Mediaprint-Agentur sind, wie bei Grissemann nachzulesen ist, Originalschauplätze (vgl. Grissemann 2013: 77f.). Seidl dreht in einer Moschee im Mezzanin eines Wiener Zinshauses und im Männerwohnheim Meldemannstraße. Er lässt Passanten oder Gemeindebau-Mieter auf Bahnsteigen oder in ihren eigenen vier Wänden „chauvinistische und nichtssagende Texte“ (Grissemann 2013: 76) vortragen, begleitet Kolporteurs bei ihrer Schulung in der Mediaprint-Agentur oder bei der Arbeit auf der Straße und filmt die Wiener in ihren Wohnungen oder bei der Rasenpflege in ihren Schrebergartenkolonien. Ulrich Weinzierl schreibt in der "FAZ": „Es gibt kein filmisches Dokument – das Wien und die Wiener – jenseits der touristischen Perspektive auf so genannte Sehenswürdigkeiten – entlarvender, treffender, beklemmender schildern würde“ (Weinzierl 1991: o. A.).

Die Dreharbeiten beanspruchen zehn Monate, da Seidl sich entschließt nicht in ganzen Drehblöcken zu drehen, sondern jeweils nur ein bis zwei Drehtage zu absolvieren (vgl. Grissemann 2013: 76). Durch dieses sukzessive Arbeiten kann Seidl auf der Basis des entstandenen Bildmaterials spontan entscheiden, welche weiteren Bilder dem Film fehlen - eine durchaus unübliche Arbeitsweise, jedoch gibt sie Seidl den Freiraum, den er braucht, um auf Unerwartetes zu reagieren und im Zweifelsfall Richtungskorrekturen vornehmen zu können. Seidl will mit GOOD NEWS eine Art Wiener Stadtpanorama zeichnen, das nicht nur von der Berufsgruppe der Kolporteurs erzählt, sondern vom „Wahnsinn der Normalität“ (Selikovsky-

Filmproduktion 1990: o. A.). So entwickelt Seidl die Idee „Bilder des klassischen Wiener Alltagsleben gegen Szenen aus dem Leben der Kolporteurs zu stellen“ (Grissemann 2013: 75). Dabei soll sich GOOD NEWS um die Gegensätzlichkeit dieser zwei Milieus drehen. Drehgenehmigungen zu erhalten war offenbar nicht leicht. Seidl berichtet:

„Wir brauchten für alles Wochen und Monate. Aber so lernten wir auch die Verhältnisse und die Menschen genau kennen. Man hatte sich an uns gewöhnt und schaute nicht mehr so genau hin, was wir in Angriff nahmen. Und irgendwann war dann die Zeit reif, auch Szenen zu drehen, für die ich anfangs nie eine Genehmigung bekommen hätte“ (Seidl zit. nach: Grissemann 2013: 79f.).

All diese außertextuellen Informationen geben dem Rezipienten Anlass zu glauben, dass sowohl Figuren wie Schauplätze als reale lebensweltliche Dokumente zu verstehen sind und Seidls Film ein authentisches Panorama Wiens darstellt. Gleichzeitig rechnet der Rezipient mit inszenatorischen Eingriffen, die Seidls Haltung zum Beobachteten erkennen lassen.

4.1.2. Textinterner Produktionsmodus

4.1.2.1. Der Vorspann

Wie oben beschrieben, geht Roger Odin davon aus, dass bereits der Vorspann eines Filmes entscheidend für die Anweisung des fiktivisierenden oder dokumentarisierenden Lektüremodus ist.

GOOD NEWS beginnt mit einem schwarzen Schild, auf dem in weißer Druckschrift die Produktionsfirma und der Regisseur des Films angeführt werden: „Hans Selikovsky-Film Produktion zeigt / schwarzes Bild / einen Ulrich Seidl Film“. Diese Information ist in Bezug auf die Anweisung eines bestimmten Lektüremodus nicht eindeutig. Odin erwähnt, dass die „Anwesenheit eines Schildes, das eine auf dokumentarische Filme spezialisierte Produktionsstruktur designiert“ (Odin 2000: 295), den dokumentarisierenden Lektüremodus programmiert. Da jedoch auf Rezeptionsseite nicht das Vorwissen vorauszusetzen ist, dass es sich bei der "Hans Selikovsky-Film Produktion" um eine Produktionsfirma handelt, die ausschließlich

Dokumentarfilme bzw. fiktionale Filme produziert, sagt diese Information nichts über die Anweisung eines bestimmten Lektüremodus aus. Ebenso verhält es sich mit der Nennung des Regisseurs. Da sowohl in fiktionalen, als auch in dokumentarischen Filmproduktionen der Urheber eines Filmes genannt wird, lässt sich hier keine Anweisung eines bestimmten Lektüremodus erkennen. Nach einer Schwarzblende erscheint der Titel des Filmes: "Good News – Von Kolporteurs, toten Hunden und anderen Wienern". Odin sagt, dass die Form des Titels durchaus einen gewissen Lektüremodus programmieren kann, so würde beispielsweise ein Titel wie "Unser Planet Erde" eher eine Reportage erwarten lassen, als einen fiktionalen Film. Doch verhält es sich bei GOOD NEWS anders. Der Titel sagt zunächst rein gar nichts über die Thematik des Films aus. In Verbindung mit dem Untertitel "Von Kolporteurs, toten Hunden und anderen Wienern" wird dem Rezipienten im zweiten Assoziationsschritt die zynische Konnotation des Titels bewusst. So lässt sich zwischen GOOD NEWS und "toten Hunden" kein logischer Zusammenhang herstellen, wie man ihn beispielsweise im Titel einer Reportage erwarten würde. Hinzu kommt, dass der Untertitel "Von Kolporteurs, toten Hunden und anderen Wienern" eine Art Erzählung erwarten lässt, eine Tatsache, die wiederum eindeutig einen fiktivisierenden Lektüremodus evoziert.

Nach einer erneuten Schwarzblende sehen wir in einem starren Bildausschnitt eine dreiköpfige Familie, die in ihrem Wohnzimmer sitzt. Links sitzt der Vater mit freiem Oberkörper. Er trägt Schnauzer, ist tätowiert und muskulös. Er blickt starr in die Kamera, bis er sich einmal kurz am Ohr kratzt, nur um dann wieder mit einer Art Widerwillen oder Unbehagen die Kamera zu fokussieren. Rechts neben ihm ist ein Couchtisch zu sehen, auf dem sich zwei Aschenbecher, ein Kuscheltier, eine Bierflasche und eine Spielzeug-Lokomotive befinden. Die Lokomotive dreht sich im Kreis und macht Lärm. Neben dem Tisch sitzt die Mutter mit dem Kind auf ihrem Schoß und versucht die Lokomotive unter Kontrolle zu bringen, das weinende Kind zu beruhigen und gleichzeitig starr in die Kamera zu blicken. Um die wild gewordene Lokomotive zu fassen, schießt sie, ohne ihren Kopf zu wenden, nach links. Sie greift ein Kuscheltier, das auf dem Tisch liegt, lässt es unauffällig unter dem Tisch verschwinden, hält die Lokomotive kurz fest und blickt dann wieder direkt in die Kamera.

Die direkte Adressierung der Kamera durch die Figuren ist ein typisches Stilelement des Reportagefilms (vgl. Odin 2000: 297) und führt dazu, dass der Zuschauer die Figuren als reale Enunziatoren konstruiert, da sie nicht versuchen die Illusion einer nicht-vorhandenen Kamera aufrecht zu erhalten. Dieser Effekt markiert die reale Existenz des Kameramanns bzw. der Kamera, was dazu führt, dass der Rezipient den Kameramann ebenfalls als realen Enunziator konstruiert. Es lässt sich deutlich erkennen, dass die beiden Eltern im Moment der Bildaufnahme eine Regieanweisung ausführen, nämlich fünfundzwanzig Sekunden direkt in die Kamera zu blicken. Durch die Bewegung und den Lärm der elektrischen Lokomotive provoziert Seidl seine Figuren nun, in der Hoffnung, dass sich diese zu spontanen Reaktionen hinreißen lassen, die aus dem Rahmen der Inszenierung herausbrechen. Der erhoffte Effekt tritt ein. Das Kind weint, die Mutter versucht die Lokomotive in den Griff zu bekommen und der Vater macht einen gereizten Eindruck. Der Realgehalt dieser Szene wird durch die Inszenierung an die Oberfläche geholt, das ist es, was Seidl unter Realismus versteht. Der unvorhergesehene Realgehalt, der der langen Einstellung und dem symmetrischen Bildausschnitt innewohnt, verleiht der Szene eine authentische Grundierung. Ausgehend von dem Wissen um Seidls Auffassung von Film erkennt der Rezipient, dass Seidl in diesem Bild eine Aussage über die Gesellschaft macht. Er zeigt Menschen, die regungslos in ihrem eigenen System gefangen sind und lässt sie zum starren Inventar ihres Wohnzimmers werden. Diese Inszenierung der gesellschaftlichen Erstarrung ist ein wiederkehrendes Motiv in Seidls Filmen, nicht nur in GOOD NEWS.

Seidl wird als Verantwortlicher des im Film geführten Diskurses, als Regisseur, der eine Aussage über die Gesellschaft macht, vom Zuschauer ebenfalls als realer Enunziator angenommen. Odin erklärt, dass der Leser innerhalb der dokumentarisierenden Lektüre auf der Achse des Simultanen durchaus mehrere reale Enunziatoren konstruieren kann: „Deswegen kann die gleiche dokumentarisierende Bewegung in einem die Gesellschaft, den Kameramann, den Regisseur und den Verantwortlichen für den Diskurs des Films als realen Enunziator annehmen" (Odin 2000: 293).

Auf das Portraitbild der Familie folgt eine erneute Schwarzblende. In weißer Schrift auf schwarzem Hintergrund ist zu lesen: „Kamera (:) Hans Selikovsky". Der Zuschauer erkennt, dass vermutlich der gleiche Herr, der den Film produziert hat,

auch als Kameramann fungiert. Das spricht zwar dafür, dass es sich bei der "Hans Selikovsky-Film Produktion" vermutlich um eine relativ kleine Produktionsfirma handeln muss, sagt aber nichts über mögliche Lektüeranweisungen aus. Schließlich können sowohl dokumentarische, wie auch fiktionale Filme von kleinen Produktionsfirmen realisiert werden. Im Anschluss daran folgt eine Anführung weiterer Beteiligter: "Schnitt(:) Peter Zeitlinger (,) Klaudia Ecker" und eine Tafel mit folgender Information: "Künstlerische Mitarbeit(:) Michael Glawogger". Dieser Hinweis erscheint interessant, da man eigentlich davon ausgeht, dass für die Realisierung eines Dokumentarfilms keinerlei künstlerische Mitarbeit nötig ist. Einen Zuschauer mit Vorwissen über Ulrich Seidl, den man ja bereits als realen Enunziator konstruiert hat, verwirrt diese Information jedoch nicht. Er weiß, dass Seidl bewusst Mittel der Inszenierung und Ästhetisierung einsetzt. Es folgen zwei weitere Schilder mit den Titeln "Produktionsleitung(:) Monika Maruschko" und "Regie(:) Ulrich Seidl". Hier stellt sich kein neuer Lektüreeffekt ein, da der Zuschauer Seidl bereits als realen Enunziator konstruiert hat und - wie bereits erwähnt - über die inszenatorischen Elemente seiner Arbeitsweise informiert ist.

Ein weiterer wichtiger Hinweis bezüglich der Lektüeranweisung ist das Fehlen von Schauspielernamen im Vorspann. Der Verzicht signalisiert auch hier das Nicht-Vorhandensein von Schauspielern, die eine Rolle verkörpern, und bestätigt somit die bereits gezeigten Figuren als reale Enunziatoren. Da die Nennung der Schauspielernamen ausbleibt, wird hiermit ganz deutlich der dokumentarisierende Lektüremodus angewiesen. Zudem verzichtet der Vorspann auf Musik, welche die affektive Haltung des Rezipienten beeinflussen kann und zugleich in Verbindung mit der visuellen Ebene einer Einladung zur Narration gleichkommt (vgl. Odin 2006: 38).

Odin beschreibt, dass die Erzeugung einer Äußerungsinstanz im Dokumentarfilm oftmals eine unbestimmte Operation ist, da die Verfahren des dokumentarisierenden Modus weniger zwingend sind, als diejenigen, die zur Fiktionalisierung führen. Zudem erklärt er, dass die zur dokumentarisierenden Lektüre nötige Erzeugung einer Äußerungsinstanz, die einen ernsthaften Diskurs über einen realen Gegenstand zur Folge hat, ein unsicheres Verfahren darstellt (vgl. Odin 1995: 92). Im vorliegenden Beispiel lässt sich jedoch festhalten, dass der Zuschauer im Vorspann zu GOOD NEWS eine reale Äußerungsinstanz konstruiert. Das Wissen darüber, dass Seidl seine Wahrnehmung der Gesellschaft darstellen will und das Auftreten

ernstzunehmender realer Enunziatoren (echte Figuren) weisen den Zuschauer eindeutig dazu an, die Verfahren der dokumentarisierenden Lektüre anzuwenden. Das Zusatzwissen um die Inszenatorischen Eingriffe Seidls in die Bildkomposition und Konstruktion ändern nichts daran, dass man ihn, den Kameramann und die Figuren als reale Enunziatoren annimmt.

4.1.2.2. Textuelle Analyse

Schauplätze

Die Schauplätze in GOOD NEWS sind Authentizitätssignale und haben gleichzeitig durch ihre Anlage als Kontrasträume Symbolcharakter. So wird eine Semantisierung des Raums z.B. durch die Gegenüberstellung von Gemeinschaftsräumen der Migranten (Gemeinschaftsunterkunft, Kulturverein, Moschee) und Privaträumen der Wiener Kleinbürger (kleinbürgerliche Wohnung, Häuschen im eingezäunten Schrebergarten) erzeugt.

Seidl zeigt die Protagonisten in GOOD NEWS in ihrem "natürlichen" Lebensraum, in dem sie sich jeden Tag aufhalten. Hier lässt sich eine deutliche Parallele zum italienischen Neorealismus erkennen, der authentische Charaktere im Kontakt mit ihrem eigenen sozialen Umfeld zeigen wollte (vgl.: Kühnel 2004: 191). Die Glaubwürdigkeit der Schauplätze wird in GOOD NEWS textintern auf verschiedenen Ebenen gewährleistet: Eine Rolle spielen hier die Protagonisten, die durch direkte Adressierung der Kamera und damit des Zuschauers die Authentizität eines Ortes verifizieren. So stellt ein Kolporteur beispielsweise seinen morgendlichen Verkaufplatz mit direktem Blick in die Kamera vor ("Meine Platz ist gute Platz" – Sequenz 8/3) und berichtet von dem Umsatz, den er dort täglich erwarten kann. In einem anderen Fall bestätigt ein österreichischer Nachbar der Kolporteure, der jahrelang als Fernfahrer gearbeitet hat, das Authentizitätsversprechen der ärmlichen Kolporteurswohnung ("Mir ist das nicht fremd, wie die Pakistani da hausen, weil ich die Länder kenn`" – Sequenz 11/2) und überzeugt den Zuschauer davon, dass es sich um den tatsächlichen Wohnort der pakistanischen Kolporteure handelt. Doch auch indirekt authentifizieren die Protagonisten die Schauplätze, indem sie ein scheinbar intersubjektiv geteiltes Wissen über die Orte verbindet (Alte Frau: "Wann kommst du morgen? Nachmittag?" - Kolporteur: "Morgen nicht hier" – Sequenz 22).

Auch hier entsteht wieder der Eindruck, dass der Kolporteur seine Zeitungen tatsächlich an diesem Schauplatz in der Fußgängerzone verkauft, da er und die alte Dame sich dort anscheinend schon des Öfteren begegnet sind. Die Schauplätze werden also durch mono- und multiperspektivische Beglaubigungen der Figuren verbürgt.

Ein markantes Beispiel liefert auch die Darstellung der Geriatrie-Abteilung, deren Patienten authentisch erscheinen. Hier gibt unter anderem die Physiognomie der alten Menschen den entscheidenden Hinweis auf die Echtheit des Schauplatzes. Die Patienten sind in einem derart beschädigten Zustand, dass man hier nach eigener Einschätzung nicht von Schauspielerei ausgehen kann. Man erkennt also sehr schnell, dass diese Orte keine erfundenen Schauplätze sind, die als Etappen einer Geschichte dienen sollen. Der Rezipient kann zudem zwischen der dargestellten Welt und seiner eigenen eine Ähnlichkeitsbeziehung herstellen und hält die Schauplätze für glaubwürdig. Sie erinnern den Zuschauer an Orte, die er selber aus Großstädten gewohnt ist.

Die fremden Orte, wie die Hinterhofmoschee z.B., werden ebenfalls durch die Reaktionen der vielen dort verkehrenden Migranten authentifiziert. Diese blicken beim Einkauf im integrierten Lebensmittelladen oder beim Brett-Spielen im belebten Gemeinschaftsraum scheu in die Kamera oder weichen ihr aus. Beim Filmen des Gebetsraumes signalisiert die an der Eingangstür verharrende Kamera Respekt vor der religiösen Handlung, wodurch signalisiert wird, dass es sich um eine echte Moschee handelt. Auch ohne die Schauplätze selbst zu kennen, lässt sich davon ausgehen, dass es sich hier um authentische Orte handelt.

Es kann also festgehalten werden, dass die Schauplätze in GOOD NEWS aufgrund ihrer durch textinterne und textexterne Indizierungen verbürgten Authentizität als reale Orte gesehen werden, die eine dokumentarisierende Lektüre anregen.

Wie oben erwähnt, können die Schauplätze zugleich als Sinn- oder Symbolbilder für die Psyche und die Lebenssituation ihrer Bewohner aufgefasst werden. Sie sind als Kontrasträume angelegt, mit denen Seidl die Lebenswelten der Kolporteurinnen und Wiener einander gegenüberstellt. Die Welt der Kolporteurinnen besteht aus Transiträumen (Bahnhöfen, Fußgängerzonen, Treppen, verkehrsreichen Straßen), unwirtlichen Plätzen an Bahnlinien und Verkehrsknotenpunkten der Stadt oder aus

ärmlichen Massenunterkünften und Versammlungsräumen in Wiener Hinterhöfen. Die öden Transitzonen und verfallenen Orte an der Großstadtperipherie wirken feindlich und spiegeln die hoffnungslose Lage der Kolporteure wider, werden also zu Sinnbildern ihrer Entwurzelung und Einsamkeit. Ein Anlass verdeutlicht besonders, wie viel Wert Seidl auf die Symbolik der Schauplätze legt. Die Kamera zeigt den bereits erwähnten großen Platz in der Vorstadt, schwenkt nach links, an einer Plakatwerbung vorbei, auf der in dicker Schrift "Think Big" zu lesen ist, und bleibt schließlich bei einem Kolporteur hängen (Sequenz 8/1). Dieser steht einsam und verlassen vor einer weiteren Plakatwerbung für eine Zeitung, auf der "Ab 12.12. weht ein anderer Wind" zu lesen ist. Die Verbindung dieses tristen, verlassenenen Platzes mit den Slogans der zwei Plakate erzeugt Tragikkomik und geht weit über das reine Abbilden von Orten und Menschen hinaus.

Die Orte der Freizeit sind im Kontrast dazu heimatliche Gemeinschaftsräume für viele Migranten, in denen miteinander kommuniziert wird. Die Wohnung der Kolporteure, in der jeder für sich selbst nur ein Bett besitzt (Sequenz 11/1) wird als ein Ort dargestellt, an dem die Kolporteure ihre Würde behalten, die ihnen jeden Tag in den Straßen Wiens genommen wird. Seidl zeigt die Migranten beim Lesen von Briefen aus der Heimat auf ihrem Bett oder bei der Rasur am Waschbecken im 1qm-Bad. Wir sehen die Männer beim gemeinsamen Kochen und Essen am Küchentisch, der vor dem Essen mit Zeitungen bedeckt wird, sinnbildlich die Grundlage ihrer Ernährung. Im gemeinsamen Wohn- und Schlafzimmer trocknet Wäsche an Leinen über den Betten und ein Gemeinschaftsfernseher bringt mit orientalischen Filmen und Musik ein Stück Heimat in die kargen Wände.

Die Welt der Wiener Bürger zeigt Seidl im Kontrast dazu als ein Panorama aus Schrebergarten, Tierarztpraxis, Geriatrie-Abteilung, Männerwohnheim, Kneipe, Sonnenbank und Einfamilienwohnung. Bis auf die Agentur sind es Orte des Dahinvegetierens oder der Freizeit. Gemeinschaftsräume sind, anders als in der Migrantenwohnung, Räume mit seriell angeordneten Betten, in denen Kranke, Demente, Arbeitslose liegen oder verrauchte Kneipen, in denen getrunken und Musik gehört wird. Zu Hause sitzen Wiener Kleinbürger nebeneinander auf Sofas und Sesseln, liegen steif und stumm wie Einrichtungsgegenstände in Einzel- und Ehebetten, mähen jeder für sich den eingezäunten Rasen des Schrebergartens oder legen sich auf Sonnenbänke in Einzelkabinen.

Eine Plansequenz zeigt den Kontrast der Wohnräume von Wienern und Kolporteuren (Sequenz 11/2 und 11/3) besonders deutlich. Der ehemalige Fernfahrer führt direkt nach einer langen Wohnungssequenz bei den Kolporteuren durch seine eigene Wohnung. Die Kamera beginnt die Sequenz mit einem voyeuristischen Blick aus dem Treppenhaus in die Kolporteurs-Wohnung hinein, während der Fernfahrer aus dem Off von seinen Reisen erzählt und von seiner Vertrautheit mit dem fremden Lebensstil der Migranten. Nun führt er das Kamerateam durch seine eigenen vier Wände und man ist sich nicht mehr sicher, welcher Ort befremdlicher ist, die Wohnung der Kolporteurs oder die des Fernfahrers. Das Wohnzimmer ist ein Schauplatz voller Souvenirs und Stofftiere, umgeben von Meter hohen Schrankwänden, opulenten Gardinen und Vogelkäfigen. Auch hier läuft der Fernseher, der den Bewohnern als einzige Fluchtmöglichkeit aus dieser Hölle zu dienen scheint. Diese Wohnung ist kein Rückzugsort, sondern ein Ort der totalen Erstarrung. Die gesammelten Andenken, die Überfüllung mit Gegenständen, die die Wohnung eigentlich gemütlich machen sollen, sind Ausdruck einer tiefen Sehnsucht. „Das Ambiente droht einerseits die Menschen zu verschlucken, andererseits ist es der hilflose Ausdruck ihrer gebrochenen Träume“⁷.

Gezeigt werden auf Seiten der Wiener fast keine Orte des Arbeitens. Eine Ausnahme ist die Mediaprint-Agentur. An den seriellen Schaltern der Zentrale fertigen die Vorgesetzten die Kolporteurs ab, teilen sie ein, bestrafen oder entlassen sie. Das Auto während der Kontrollfahrt verlassen die Kontrolleure der Agentur nicht, es ist - wie für andere Wiener, die im Vorbeifahren von den agilen Kolporteuren Zeitungen kaufen, - ein nach außen hin abgeschirmter Raum, an den die Kolporteurs heran gewunken werden.

Die einzigen Schnittpunkte des Zusammentreffens zwischen Wienern und Migranten sind Plätze des öffentlichen Lebens. Für die Kolporteurs sind es Orte, an denen sie arbeiten: Fußgängerzonen, Bahnhöfe, Krankenhaus, verrauchte Kneipen, Supermärkte oder eben die Mediaprint-Zentrale. Gleichzeitig sind all diese Orte als österreichisches Gebiet markiert, auf dem jeder Hund besser behandelt wird als ein Migrant. Hier bekommen die Kolporteurs zu spüren, dass weder die Hunde, noch die kleinen Kinder ihnen trauen (Sequenz 22).

⁷ Schifferle, Hans: Retrospektive – Ulrich Seidl, auf: <http://www.filmfest-muenchen.de/profil/filmfest-highlights/highlights-2010/filme-2010-%281%29/retrospektive-ulrich-seidl.aspx> (stand:17.10.2013).

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Schauplätze sowohl textextern als auch textintern authentisch sind und gleichzeitig durch ihre Anordnung als Kontrasträume von Seidl als Symbolbilder behandelt werden.

Figuren

In GOOD NEWS treten Darsteller ihres eigenen Lebens auf, die in ihrem Umfeld in verschiedenen sozialen Rollen zu sehen sind (Beruf, Herkunft, Religionszugehörigkeit etc.). Wir sprechen daher im Folgenden stets von Darstellern und von Figuren im Sinne von echten Menschen.

Die Kolporteure und die anderen Wiener erweisen sich als zwei unterschiedliche Gruppierungen. „Andere“ Wiener, wie es im Untertitel heißt, ist also doppeldeutig gemeint. Die Kolporteure sind Migranten, die zwar in Wien leben, jedoch nur als Arbeitende sichtbar sind, ansonsten bleiben sie in Hinterhofwohnungen und Vereinen unter sich. Innerhalb der Gruppierungen differenziert Seidl. „Er zeigt Wiener Schrebergärten ebenso wie Impressionen aus Mittelstand, Proletariat und Männerheim, und auch die Kolporteure, die er in den Blick nimmt, sind nicht alle gleich“ (Grissemann 2013: 75). So tritt ein Vorgesetzter der Kolporteure beim Verteilen der Zeitungen auf, der selbst Migrant ist. Er hat eine österreichische Frau geheiratet, die wie andere Österreicherinnen bei seinem Lebensbericht hinter ihm auf dem Bett liegt. Er ist der einzige Kolporteur, auf dessen Arbeitsweste GOOD NEWS zu lesen ist, vermutlich eine ironische Anspielung auf seinen angeblichen sozialen Aufstieg.

Alle Darsteller bringen ihre eigene Lebensgeschichte mit, die Routine jener Lebenswelt, in der sie sich bewegen, ihre individuelle Körperlichkeit, ihre Sprache: Fremdsprache, gebrochenes Deutsch oder Wiener Dialekt.

Seidl nimmt zugunsten von Authentizität in Kauf, dass ein deutschsprachiger Zuschauer nicht alles versteht.

Die Kamera sucht die Darsteller an Orten ihres Alltags auf und lässt sie offensichtlich keine vorgefertigten Texte nachsprechen: Ihre Äußerungen, ihre Mimik und Gestik sind nicht von der Regie inszeniert, die Darsteller sind sich allerdings der aufnehmenden Kamera mehr oder weniger bewusst.

Unvorhersehbare Momente entstehen, wenn die Kamera Darstellern folgt, die mit anderen in Interaktion treten. Sie bestätigen sowohl die Darsteller als auch das

Kamerateam als reale Enunziatoren. So begleitet die Kamera die Kolporteur meist bei ihrer Arbeit, zeigt sie beim Verkauf auf der Straße oder bei ihrer Runde durch die Kneipen. In diesen Szenen kommt es zu spontanen Momenten, in denen zufällig auftretende Personen sich des Drehvorgangs erst bewusst werden. Ein Beispiel für diesen Effekt liefert eine Szene, in der ein Kolporteur ein kleines Mädchen auf der Straße freundlich fragt, wo denn sein Vater sei ("Wo Babo?" – Sequenz 22). Anstatt dem Kolporteur zu antworten, dreht sich das Mädchen verängstigt weg, hält die Hand seiner Mutter fest und scheint den Tränen nahe zu sein. Diese Reaktion ist offensichtlich nicht inszeniert, da ein Kind dieses Alters sicher nicht über eine derart ausgeprägte Schauspielfähigkeit verfügt. Doch die Szene liefert noch einen weiteren Hinweis, der das Verhalten des kleinen Mädchens authentisch erscheinen lässt. Erst als das Filmteam die Szene umkreist, bemerkt das Mädchen die Kamera und blickt ihr direkt in die Linse. Anschließend bemerkt es das Kamerateam, das es kurz zu mustern scheint, um seine Aufmerksamkeit letztendlich wieder dem Kolporteur zuzuwenden. Für derartige Momente, in denen Figuren ihre Überraschung nicht verbergen können, wenn sie die Kamera bemerken, gibt es im Verlauf des Films unzählige Beispiele. Oft äußern sich diese spontanen Momente nicht bloß in misstrauischen oder verstohlenen Blicken zur Kamera, sondern auch in verbalen Reaktionen. So kommentiert ein Patient der Geriatrie-Abteilung das Eintreten des Kamerateams mit einem überraschten Blick und den Worten "Ach so" (Sequenz 26). Als die Kamera im türkischen Kulturverein ein Hinterzimmer betritt, in dem vermutlich um Geld gespielt wird, springt ein Mann erobert auf und blafft zuerst das Kamerateam an ("Hallo, was ist los?" – Sequenz 48), ehe ihn ein aus dem Off sprechender Mann auf Türkisch zu beruhigen scheint und er aus dem Raum verschwindet. Die Kamera bleibt daraufhin kurz auf eine Frau gerichtet, die durch Gesten zu verstehen gibt, dass sie nicht gefilmt werden möchte. Diese spontanen Momente der Interaktion zwischen der Kamera und den gefilmten Personen erwecken den Eindruck, dass es sich in GOOD NEWS um authentische, aus dem Leben gegriffene, echte Menschen handelt. Die beschriebenen Situationen bestätigen sowohl die Figuren, als auch den Kameramann als reale Enunziatoren, der Zuschauer hält sie für glaubwürdig, die wichtigste Voraussetzung für Authentizität.

Neben indirekten, unwillkürlichen (Selbst-)Darstellungen vor der beobachtenden Kamera, gibt es in GOOD NEWS inszenierte direkte Selbstdarstellungen, gemischt

aus mehr oder weniger Inszenierung und Improvisation. Die Darsteller aus prekären Lebensverhältnissen erzählen nichts von sich, auch wenn sie in einem inszenierten Bildausschnitt zu sehen sind, wie ein Mann im Männerwohnheim, der auf seinem Bett neben einem Plastik-weihnachtsbäumchen sitzt. Sie lesen aus der Zeitung vor und offenbaren dabei ihre Mühe, korrekt zu lesen und ihr Unverständnis für das Gelesene.

Im kleinbürgerlichen Milieu sind angestrengte Selbstinszenierungen zu sehen, in denen die Darsteller großen Wert auf ihre Präsentation und Wirkung legen. Die stolzen Besitzer führen ihre gediegene Wohnungseinrichtung vor, ihre Tiersammlung, ihre Frauen, ihre Reise-Andenken, ihre gepflegten Schrebergärten und sind um eine korrekte Ausdrucksweise bemüht, die gestelzt und unnatürlich wirkt. Seidl gelingt es aber auch hier durch seine inszenatorische Technik, die authentische Befindlichkeit der Kleinbürger hervorzuholen, indem er deren „Unnatürlichkeit als Ausführende einer Regieanweisung“ (Grissemann 2013: 77) entlarvt.

Ein Beispiel dafür liefert eine Szene, in der ein Junge mit seinen Eltern im Wohnzimmer sitzt. Alle drei befinden sich auf dem Sofa und blicken frontal in die Kamera bzw. zu dem Kamerateam hin, während die Eltern über den Schrebergarten der Familie berichten und minutiös ausführen, wie die Arbeit in eben diesem aussieht und was die Vorteile eines solchen Gartens sind (Sequenz 38). An sich entspricht diese Szenerie einer typischen Interviewsituation, wie wir sie aus Dokumentarfilmen gewohnt sind. Dazu passt auch die direkte Adressierung der Kamera. Sowohl Kamera als auch Figuren werden als reale Enunziatoren ausgewiesen. Zu Beginn besitzt die Situation eine Art Präsentationscharakter. Der Zuschauer erkennt, dass die Eltern des Jungen beabsichtigen, sich selbst und den Schrebergarten der Familie bestmöglich zu repräsentieren. Die Frau berichtet, stolz in die Kamera blickend, von ihrem Eigentum („Wir besitzen einen Schrebergarten, der natürlich in (Pause) zu jeder Jahreszeit sehr viel Arbeit gibt.“). Während sie redet, blickt sie - nach Bestätigung suchend - zu ihrem Mann hinüber, der ihre Ausführungen freundlich nickend bestätigt. Im Laufe des Schrebergarten-Vortrags entgleitet den beiden die Präsentation, als sie anfangen sich in der Problematik der Rasenpflege zu verlieren. Die Frau beendet ihren Teil des "Vortrags" mit der Anmerkung, dass ihr Mann für die Rasenpflege zuständig sei („...natürlich die wichtige Rasenpflege, die natürlich mein Gatte inne hat“) und erwartet wohl, dass er nahtlos daran anknüpft und nun von der

besagten Rasenpflege zu berichten beginnt. Wider Erwarten fängt dieser jedoch an, von den Knollen zu sprechen, die sie heute gemeinsam eingepflanzt haben („Richtig, wir haben heute über hundert Stück Knollen eingesetzt...“). Die Frau, sichtlich genervt über die Verzögerung und darüber, dass ihr Mann langatmig und sprachlich unbedarft in unwesentliche Details geht, statt von der Rasenpflege zu berichten, fällt ihm daraufhin ins Wort („Und das mit dem Rasen (...) das machst jetzt dann du!“), um ihn mit zickigem Unterton darauf hinzuweisen, dass er gerade versagt. Der Sohn sitzt mit einem Gesichtsausdruck, in dem sich Teilnahmslosigkeit, Fremdscham und Ekel mischen, zwischen seinen Eltern und schweigt.

Durch die Aufgabenstellung, die Seidl seinen Akteuren in der beschriebenen Situation auferlegt hat, nämlich von ihrem Schrebergarten-Hobby zu berichten, gelingt es ihm, ihnen tiefere Einblicke in das Familienleben zu entlocken, als es den Darstellern bewusst zu sein scheint. Der Zuschauer sieht den Teil der familiären Lebensrealität, den die Familie eigentlich durch ihren Vortrag kaschieren wollte.

Im Laufe einer gut fünf Minuten andauernden Anreihung von Eindrücken aus Wiener Wohnzimmern stellen verschiedene Wiener ihren Tagesablauf vor. Während seine Frau freundlich lächelnd auf dem Bett posiert, blickt ihr Ehemann in die Kamera und berichtet in geschwollener Sprache von seinem Morgenritual (Sequenz 34/5): „Mein Tagesablauf fängt damit an, dass mich meine Gattin um halb Neun, circa, aufweckt und mich fragt, ob ich nicht endlich geruhe ins Büro zu gehen (...)“. Er steht dabei am rechten Bildrand vor dem Ehebett, auf dem seine Ehefrau liegt, die ebenfalls in die Kamera blickt. Die weißen und braunen Gardinen, die das Zimmer nach außen abschirmen, erzeugen den Eindruck, als sei dieser Ort vom Rest der Welt isoliert. Die Schilderung des Mannes passt einfach nicht zu dem, was der Zuschauer im Bild sieht. Das Bild fungiert sozusagen als Antithese zu dem Gesagten.

Durch die oben beschriebene Stilisierung von Bildern und das Erzeugen künstlicher Situationen gelingt es Seidl also, diejenigen authentischen Facetten seiner Figuren zu zeigen, die sie eigentlich nicht offenbaren wollen.

Auch mit einer anderen Strategie erreicht Seidl, dass die Gefilmten authentische Verhaltensweisen offenbaren, ohne sich dessen bewusst zu sein. In den Sequenzen, die in der Mediaprint-Agentur aufgenommen sind, wird offensichtlich unzensiert der alltägliche Betrieb gezeigt. Es scheint, dass die Kontrolleure und Einweiser die Kamera vergessen haben.

Seidls Strategie: „Wir haben über Monate hinweg immer wieder einen Drehtag mit Mediaprint-Mitarbeitern gemacht, und bald nahmen sie uns nicht mehr ernst, weil wir nicht wie ‚professionelle‘ Drehteam einfach ankamen, drehten und wieder gingen" (Seidl zit. nach: Grissemann 2013: 79). Das hatte offensichtlich zur Folge, dass die Mitarbeiter der Mediaprint-Agentur im Film keinen Respekt vor der Zeugenschaft der Kamera erkennen lassen und sich in einer Art und Weise präsentieren, wie sie es im Nachhinein wahrscheinlich nicht getan hätten. Besonders prägnant in dieser Hinsicht sind die Szenen, in denen die Kontrolleure der Mediaprint mit den Kolporteurs aufeinander treffen. Die Kontrolleure begegnen den Kolporteurs weniger mit Rassismus, als „mit einer Ungerührtheit, hinter der die Logik des Marktes spürbar wird, die den einzelnen Verkäufer zu einem schlichten Werkzeug der Vertriebseffizienz macht" (Grissemann 2013: 81). Mit Hilfe eines Dolmetscher werden die Verkäufe der Kolporteurs in herablassender Weise kommentiert und Verfehlungen gerügt (Kontrolleur: „Am Montag um zehn Uhr fünfundfünfzig hat er keine Karte mehr aufgehabt und die Jacke war bereits offen, also nicht mehr präsentiert, nicht mehr gearbeitet." - Sequenz 12).

Es lässt sich demnach festhalten, dass die Figuren in GOOD NEWS für den Rezipienten absolut glaubwürdig erscheinen. Der Zuschauer nimmt sie während der gesamten Filmlektüre als authentische Personen wahr und stellt diesen Status nicht in Frage. Das paratextuelle Wissen über die Figuren in GOOD NEWS wird also in der Rezeption bestätigt. Deswegen regen die Figuren durchgehend die dokumentarisierende Lektüre an. Dieser dokumentarisierende Lektüremodus ist im Bezug auf die Figuren absolut dominant.

Gleichzeitig stellt Seidl mit inszenatorischen Mitteln einen Sinnzusammenhang her, vermittelt indirekt Gefühle der Figuren und erzeugt Empathie mit ihnen. Auch hier arbeitet er mit Kontrasten und Analogien. Während ein Kolporteur freundlich mit einem Kind auf der Straße umgeht (Sequenz 22), erleben wir eine Frau in ihrer Wohnung, die ihr Kind im Nebenzimmer schreien lässt, während sie ihr Lieblingstier liebkost (Sequenz 34/13).

Ein Kolporteur mit Turban, der allein in einer Bahnstationsunterführung steht (Sequenz 2), wirbt für seine Zeitungen in orientalischem Singsang mit Blick in die Kamera, verleiht seiner Arbeit also durch eine besondere, ihm eigene Inszenierung eine persönliche Note und erzählt so indirekt etwas über sich: Er singt gern. Ein Pendant

dazu ist eine Szene im Männerwohnheim, in dessen düsterem Flur ein obdachloser Österreicher, vor der fixierten Kamera ein Gedicht aufsagt (Sequenz 6).

Die stilisierten Settings, in denen Kleinbürger in ihrer Wohnung zu sehen sind, kontrastieren – wie oben beschrieben - mit ihrer authentischen Befindlichkeit, die sie unfreiwillig preisgeben. Die Kleinbürger wirken seelisch verarmt im Gegensatz zu den Migranten und dem erwähnten Obdachlosen. Die Migranten sind zwar materiell arm, haben aber Menschen zum Kommunizieren. Auch sie sind einsam, wie der Obdachlose, erhalten aber Briefe aus der Heimat und finden Halt in einer Gemeinschaft beim gemeinsamen Kochen, Essen, Spielen, Beten.

Durch Kontraste und Analogien in den Figurenkonstellationen vermittelt sich, dass alle Figuren unglücklich sind und sich nach etwas Glück sehnen.

Auch durch die Verschränkung von Inhalt, Ton, Bild und Montage, wie sie für den dokumentarisierenden Lektüremodus nicht typisch ist, wird ein Sinnzusammenhang hergestellt. Wir kommen darauf bei der Analyse dieser Mittel zurück.

Empathie mit den Figuren zeigt sich in GOOD NEWS ausschließlich partiell. Die Kamera folgt in GOOD NEWS nicht einem bestimmten Protagonisten oder einer Gruppe, sondern bringt die Alltagsrealitäten all seiner Figuren gegeneinander in Anschlag. Behandelt werden Themen wie Fremdenfeindlichkeit, Machtmissbrauch oder die Unfähigkeit glücklich zu sein. Bei den Figuren lässt sich keine Entwicklung im Rahmen einer Erzählung erkennen, sie besitzen keine Funktion im Rahmen einer Narration. Sie erfüllen vielmehr eine Art Beweisfunktion im Seidlschen Weltbild.

Die Inszenierung will die Figuren nicht zu Sympathie- oder Antipathieträgern machen, sondern ihren Fallcharakter hervorheben. Es geht Seidl nicht um die Darstellung von Figuren, sondern um die Darstellung von Arbeits- und Lebensbedingungen. So gelingt es ihm möglichst viele Facetten gesellschaftlicher Beschädigung zu zeigen.

Stefan Grisseemann beschreibt die Art und Weise, wie Seidl seine Figuren darstellt bzw. wie er sie sich selbst darstellen lässt, als das „Prinzip eines zwischen Provokation und Empathie unaufgelösten Intim-Dokumentarismus“ (Grisseemann 2013: 115).

Licht

Der konsequente Verzicht auf künstliches Licht oder die aufwendige Ausleuchtung von Wohnungen ist ein markantes Element der Seidlschen Filmpraxis. Seidl verlässt sich hierbei meist auf die vorhandenen Lichtquellen und auf das Tageslicht, wodurch teilweise Bildmaterial generiert wird, das nach den Vorstellungen konventioneller Filmarbeit als eigentlich unsendbar gelten muss. So filmt die Kamera einen Kontrolleur im Rahmen seiner nächtlichen Kontrollfahrt durch Wien vom Beifahrersitz aus, während dieser nacheinander zwei Kolporteurs auf herrische Art und Weise zurechtweist. Die Kamera filmt diese Situation aus der Dunkelheit des Autos, an dem Kontrolleur vorbei, in Richtung des Fensters, vor dem die Kolporteurs stehen. Die einzige Lichtquelle im gesamten Bild stellen die Straßenlaternen und die Lichter des Straßenverkehrs dar (Sequenz 53), die ein grelles Gegenlicht erzeugen. Zwei Drittel des Bildes sind deshalb nahezu schwarz, der Kontrolleur und der Kolporteur sind nur schemenhaft zu erkennen.

Ein weiteres Beispiel für die teilweise unausgewogenen Lichtverhältnisse sind die Plansequenzen in *GOOD NEWS*, in denen die Kamera Räume erkundet oder Personen folgt. In einer Sequenz streift die Kamera suchend durch die Räume eines türkischen Kulturvereins, bis sie eine Frau fokussiert, die dann aufsteht und durch einen Gang in ein kleines Hinterzimmer geht, in dem sie mit ihren fünf Kindern haust (Sequenz 48). Alleine in dieser Sequenz treten drei verschiedene Lichtverhältnisse auf. Von dem grellen Deckenlicht des Kulturvereins geht es durch einen nicht beleuchteten Gang in das spärlich beleuchtete Hinterzimmer. Da es sich um eine Plansequenz handelt, kann der Kameramann nicht durch Veränderung der Blende auf diese wechselnden Zustände reagieren. So tappt die Kamera zum Beispiel beim Durchqueren des Gangs vollkommen im Dunkeln. Seidl nimmt dies in Kauf und wendet sich damit bewusst gegen kinematographische Spielfilm-Codes, die eine ausgewogene Ausleuchtung der Schauplätze zu Gunsten von Bildqualität und Sehkonventionen bevorzugen. Seidl setzt hier absolut auf das authentische Einfangen der Situation. Denn: Auch das menschliche Auge kann sich nicht sofort an wechselnde Lichtverhältnisse anpassen, der Verzicht auf künstliches Licht schafft den besagten Authentizitätseffekt. Die Spontaneität und die Unkontrollierbarkeit der Situation wird durch die technischen Probleme verbürgt (vgl. Hißnauer 2011: 134). Der Realitätseffekt entsteht aber auch aus unserem Rezeptionswissen heraus, was

uns die gezeigten Bilder mit anderen Medienprodukten vergleichen lässt. Diese weichen deutlich von den Bilderfahrungen beim typischen Spielfilm ab. Der Zuschauer erfährt ein Gefühl des unmittelbaren Erlebens und wird in die Situation hineingesogen. Somit wird durch den Verzicht auf künstliche Beleuchtung und pointierte oder dramatische Lichtsetzung eine dokumentarisierende Lektüre angeregt.

Ton / Musik

Bei der Aufzeichnung des Tons hält es Seidl ähnlich wie bei dem Verzicht auf künstliches Licht. Er verzichtet auf Nachvertonung und vertraut auf die synchrone Tonaufnahme während des Drehvorgangs. In einer Sequenz wird die Authentizität des Tons direkt durch das Bild verifiziert. Als die Kamera bei diesigem Wetter einem Kolporteur folgt, während dieser einer Frau eine Zeitung verkauft, ist für einen Moment das Richtmikrofon im Bild zu sehen. Die Tatsache, dass Seidl so ein Bild im Schnitt nicht entfernt, obwohl es sich dabei wahrscheinlich um einen Fehler des Tonmanns handelt, spricht dafür, dass er den entstandenen Authentizitätseffekt auf der Bildebene schätzt. Hißnauer spricht in diesem Zusammenhang von metadiegetischen Zeichen als Authentizitätssignalen. Er beschreibt den offenen Umgang mit der Aufnahmesituation als selbstreflexives Element, das suggeriert, dass man nichts zu verbergen habe, ein Stilmittel, das an das „cinéma vérité“ erinnert (vgl. Hißnauer 2011: 134).

Wie die Ausleuchtung, so ist auch der Ton in GOOD NEWS in keiner Weise ausgewogen. Oft wird der Zuschauer mit derart vielen Eindrücken gefüttert, dass chaotischer Lärm auf der auditiven Ebene entsteht. „Verkehrsgeräusche, Fernsehlärm oder einfach der im Vertriebsbüro herrschende Lärmpegel zusammengepferchter Menschen“ (Lamp 2009: 58) sind typisch für das Tonbild von GOOD NEWS. In der Szene, in der ein Kolporteur seinen Arbeitsplatz vorstellt, fährt auf einmal ein Güterzug im Hintergrund durch das Bild (Sequenz 8/3). Der Kolporteur muss gegen den Lärm des Zuges anschreien. Auch hier verstößt Seidl wieder gegen typische Spielfilmdogmen. Stefan Grisse mann beschreibt den daraus entstehenden Effekt wie folgt: „Der ‚ungekünstelte‘ Klang des Seidl-Kinos steht in einem merkwürdigen Verhältnis zu dessen so stilisierten Bildern. Der Ton authentifiziert das

Visuelle, er grundiert, ‚erdet‘ Seidls Bilder“ (Grisseemann 2013: 80). Zu der schlechten Tonqualität kommt der für Nicht-Österreicher schwer zu verstehende Wiener Dialekt hinzu. Auch die Statements der Migranten oder die Unterhaltungen zwischen Figuren sind teilweise schwer verständlich. Eine Szene zeigt einige Bewohner des Männerwohnheims im Aufenthaltsraum (Sequenz 5/3), während diese angeregt diskutieren. Bis auf einige Wortfetzen ("Jetzt kommst du wieder auf die Politik") ist das Gespräch für Außenstehende nicht zu verstehen. Doch Seidl verzichtet auf Untertitel oder anderweitige Erklärungen. Die ordnende, sinnstiftende Funktion, die Dialoge im Film normalerweise haben, geht dadurch verloren. Es geht hier gar nicht um den Inhalt der Unterhaltung, sondern um die Authentizität des Momentes. Es sei auch erwähnt, dass Seidl durchgehend auf einen Off-Kommentar verzichtet, der Ordnung und Struktur in das Gezeigte bringen könnte.

Bei der Musik findet sich ein für Seidl typisches Hybrid aus Authentizität und Inszenierung: „Seine Arbeiten vertraut er stets dem Direktton an; Musik taucht darin, mit wenigen Ausnahmen, nur ‚motiviert‘ auf, als vor Ort gespielt, nicht nachträglich synchronisiert“ (Grisseemann 2013: 80). Musik dringt aus Originalquellen vor Ort, aus Radios, Fernsehern oder Musikboxen und erzählt etwas über die Figuren und ihre Umgebung. Obdachlose hören Schlagermusik aus einem kleinen Radio im Schlafrum des Männerheims (Sequenz 5/1), Kneipenbesucher wählen ihre Lieblingsschlager in der Musikbox aus. Die Schlagermusik liefert „Gegenidyllen zu den gespenstischen Welten, die Seidl entwirft“ schreibt Grisseemann. „Die unglückseligen Heilsbotschaften deutschsprachiger Schlager ziehen sich durch Seidls filmisches Werk (...)“ (Grisseemann 2013: 107).

In GOOD NEWS musizieren oder singen auch Figuren mehr oder weniger gekonnt. Gerade das Amateurhafte ihrer Darbietung unterstreicht die Unmittelbarkeit der Aufnahme und die Authentizität der Figuren. Aus textexternen Äußerungen wissen wir, dass Seidl bewusst Musik einsetzt, die die Figuren charakterisiert: Seidl:

„Wenn ich Musik einsetze, beziehe ich meist auch die Menschen mit ein, die in dieser Szene vorkommen: Ich frage sie etwa, was sie singen können, welche Musik sie hören oder welche Lieblingsnummern sie haben, so ergibt es sich wie von selbst, welche Musik im Film eingesetzt wird“ (Seidl zit. nach Grisseemann 2013: 182).

Die Musiktitel und der resonanzarme Direktton, auf den Seidl vertraut, regen eine dokumentarisierende Lektüre im Sinne Odins an.

Darüber hinaus ist die Musik mit visuellen Elementen kombiniert. So zeigt Seidl ein Mädchen, das vor einem großen Poster einer Großstadt-Skyline steht, während es auf der Klarinette mehr schlecht als recht den Song "In the Mood" nachspielt (Sequenz 36). Die schiefen Töne stellen einen absurden Gegensatz zu der beeindruckenden Skyline dar, die die große weite Welt verspricht, und unterstreichen den Kontrast zwischen weiter Welt und dem traurigen „Mood“ des österreichischen Wohnzimmers.

Kombiniert werden auch verschiedene Töne zu einer Soundkulisse. In einer Plansequenz streift die Kamera durch die Wohnung der Kolporteurs, als diese sich mit Post aus der Heimat in Ecken der Wohnung zurückziehen um diesen intimen Moment für sich zu haben. Die Kamera streift bei ihrer Erkundung zuerst ein Plakat, auf dem "Bangladesh" geschrieben steht, und schwenkt dann am Fernseher vorbei, in dem gerade ein Bollywood-Film läuft. Die traurigen Klänge des Films untermalen das Heimweh und die Sehnsucht der Kolporteurs und bringen zugleich einen Hauch Heimat und Vertrautheit in die triste Umgebung. Die Kolporteurs lesen leise aus ihren Briefen vor, die nicht in Untertiteln übersetzt werden. Doch es geht hier nicht darum, was in den Briefen steht, sondern um das Gefühl, das sich dem Zuschauer für die Situation der Kolporteurs vermittelt.

Auf dramaturgischer Ebene kommt der Musik eine syntaktische Funktion zu. Ein Beispiel dafür liefert eine Szene, in der die Kamera einem Kolporteur auf seiner nächtlichen Zeitungsrunde in eine Bar folgt (Sequenz 46). Während die Kamera die trinkenden und rauchenden Kneipenbesucher filmt, läuft im Hintergrund ein Schlagerlied. Durch die Textzeile "Mein Freund, ich hab das überzogen und hab mich um mein Glück betrogen" erhält die Szenerie sofort eine neue Bedeutung. Auf einmal sehen wir nicht einfach nur ein paar Wiener in einer Kneipe, sondern verlebte menschliche Existenzen, die sich von ihrem Leben mehr erhofft haben. Auch hier fungiert die authentische Musikquelle als sinnstiftendes Element.

Man kann also sagen, dass der authentische Ton in GOOD NEWS Sinn stiftet, Gefühle und Assoziationen hervorruft und somit auch eine fiktivisierende Lektüre anregt.

Kamerahandlung

Die Kamera in GOOD NEWS wird hauptsächlich auf zwei verschiedene Arten eingesetzt: Die Handkamera produziert leicht verwackelte, oft unscharfe, grobkörnige Bilder, die statische Kamera starr inszenierte Tableaubilder.

Das mit der Handkamera generierte Filmmaterial erinnert stark an das stilistische System des Reportagefilms (vgl. Hermann 2000: 9). Seidl setzt sie vor allem als subjektive Kamera zur Erkundung von Räumen ein. So streift die Kamera beispielsweise durch die Hinterhofwohnungen der Migranten, durch Kulturvereine und die Räume der Moschee. Die Kamera wird hier durch die direkte Adressierung der Figuren vom Zuschauer als realer Enunziator angenommen. Es findet eine Identifikation zwischen Kamera und Zuschauer statt, die diesem das Gefühl vermittelt direkt vor Ort zu sein. Die Blicke, die der subjektiven Kamera gelten, sind Blicke, die den Zuschauer mustern, wodurch der Effekt des unmittelbaren Erlebens verstärkt wird. Seidl verwendet die Handkamera oft in Verbindung mit langsamen Schwenks, die den Ausgangs- und Endpunkt von langen Plansequenzen darstellen. Ein Beispiel hierfür findet sich in einer langen Plansequenz, in der die Kamera in die Welt der Migranten eintaucht (Sequenz 11/4). Die Sequenz beginnt mit einem langsamen Abwärtsschwenk, der Häuserfassade eines Hinterhofs entlang. Noch in der Abwärtsbewegung bewegt sich die Kamera durch einen Torbogen. Immer tiefer in das Hinterhoflabyrinth eintauchend, werden langsam rituelle Gesänge lauter. Die Kamera streift durch ein Treppenhaus, bis sie die Wohnung betritt, aus der die Gesänge kommen. Sie tastet sich zaghaft, ganz im Stile eines Neuankömmlings, der die Wohnung mustert, vor und betritt einen dunklen Raum, in dem sich eine Gruppe Männer mit Gesängen in einen Trancezustand tanzt. Die Kamera schwenkt dabei mal nach links, mal nach rechts, wobei sie auf diese Weise menschliche Erkundungs- und Wahrnehmungsmuster zu imitieren scheint. Eine Zeitlang bewegt sich die Kamera durch den abgedunkelten Raum, in dem die Tanzenden nur schemenhaft zu erkennen sind. Langsam beginnt sie sich rückwärts gehend aus der Szenerie zurückzuziehen, als wolle sie nicht stören. Die Kamera verlässt die Wohnung und das Treppenhaus auf dem gleichen Weg, den sie gekommen ist, bis sie in dem Hinterhof angelangt, an dem ihre Erkundungstour begann. Hier schwenkt sie langsam die Häuserfassade hoch, bis ein Schnitt folgt. Dieses Beispiel verdeutlicht die Kamera-Arbeit in GOOD NEWS, in der sich, wie auf so vielen

anderen Ebenen, das dokumentarische Arbeiten mit der Inszenierung verbindet. Auf der technischen Ebene arbeitet Seidl hier dokumentarisch. Die bereits aufgezählten Charakteristika der Handkamera erzeugen in Verbindung mit der mangelhaften Ausleuchtung der Räume einen Authentizitätseffekt. Jedoch lässt sich an diesem Beispiel eine deutliche Blickstrategie erkennen. Seidl inszeniert den Aufenthaltsort der Migranten in dieser Plansequenz als ein Paralleluniversum, das sich hinter der Wiener Fassade verbirgt und setzt die Welt der Migranten damit deutlich gegen die Welt der Wiener Bürger ab. Der Schwenk bildet eine Art Klammer, die die Sequenz einleitet und auch wieder beendet. Ausgangspunkt und Endpunkt gleichen sich, wie bei einer Art Großstadtsafari, die den Zuschauer an einem Ort abholt und ihn dort auch wieder sich selbst überlässt.

Die Handkamera wendet sich in manchen Sequenzen Bildmotiven zu, die nicht in direktem Zusammenhang mit der zuvor begleiteten Aktivität stehen. Sie scheint sich autonom zu machen und von ihrem Auftrag abzuweichen: Während ein Kolporteur auf seiner Verkaufstour durch die Geriatrieabteilung eines Krankenhauses nach potenziellen Käufern sucht, folgt ihm die Handkamera im Stil einer Reporterkamera (Sequenz 26). Zu Beginn gilt ihre Aufmerksamkeit ausschließlich dem Kolporteur, bis sie anfängt ihr Interesse auf eine tot kranke Patientin zu verlagern. Während sich der Kolporteur mit einer anderen Patientin unterhält, verliert die Kamera das Gespräch und schwenkt auf die Bettnachbarin, die mit geöffnetem Mund halb tot da liegt. Während das Gespräch aus dem Off weiter vernehmbar ist, hält die Kamera das Bild der todkranken Frau eine gefühlte Ewigkeit lang fest um dann weiterzuschwenken. Man sieht hier ganz deutlich, dass sich Seidl bei der Kameraarbeit für die Dominanz des Bildes gegenüber der Handlung entscheidet, abgesehen davon, dass er in dieser Szene auch Sinn mit der Verbindung von Text und Bild stiftet. Es geht ihm darum Bilder zu machen, die an Tabus rühren, um menschliche Intimzonen als Motiv: "Erst nimmt er den Körper ins Visier, dann die Seelen" (Grissemann 2013: 31).

Die zweite Kamerahandlung dient einem für Seidl typischen Stilelement. In statischen Einstellungen portraitiert Seidl eine oder mehrere Personen in ihrer Wohnung. Die Kamera gleicht hier einer Fotokamera, die etwas festhalten und ausstellen will. Sie produziert streng kadrierte Bildausschnitte. In den symmetrisch angeordneten Tableau-Bildern hält Seidl Momente der Erstarrung und des Stillstands fest. Die Figuren werden zum Bestandteil ihres Wohnungsinventars, während sie

direkt in die Kamera blicken. Auf der einen Seite wird die Kamera auch hier durch die direkte Adressierung der Figuren als realer Enunziator konstruiert. Die Schauplätze dieser Bilder und die Bildmotive sind jedoch derart künstlich, dass sie den Charakter von Traum- oder besser gesagt Alptraubildern gewinnen. Es ist bekannt, dass Seidl an dieser Stelle penibel arbeitet, Möbel verschiebt und Gegenstände arrangiert, bis das Bild seinen Vorstellungen entspricht. Diese für Seidl typischen Tableau-Bilder, die erstarrte Menschen in ihren Wohnungen zeigen, haben Symbolcharakter. Sie lassen den Stillstand der Figuren und die Gefangenschaft in ihrem eigenen System spürbar werden. Durch die Verfremdung und Überhöhung des Alltäglichen veranlasst Seidl den Zuschauer, seine eigene Alltagsrealität zu hinterfragen. Seidl variiert sein Vorgehen bei der Gestaltung dieser Bildtableaus. Zu den komplett starren Portraitbilder gesellen sich Bilder der "bewegten Bildstarre" (Lamp 2009: 37), in denen zum Beispiel eine Familie, auf einer Hollywoodschaukel sitzend, in die Kamera blickt, während die Schaukel monoton auf und ab schwingt (Sequenz 41). Hier unterstreicht die Bewegung die Monotonie zusätzlich.

Es ist erkennbar, dass Seidl die Handkamera fast ausschließlich in Szenen einsetzt, in denen die Kolporteur bzw. Migranten zu sehen sind. Der Bewegung und Dynamik der Handkamera beim Begleiten der Migranten setzt er auf Seiten der Wiener Bürger starre Einstellungen entgegen. Die unterschiedliche Kamerahandlung unterstreicht also sinnbildlich die unterschiedliche Lebensweise von Migranten und Wienern. Während die Migranten und Kolporteur immer in Bewegung bleiben müssen um zu überleben, warten die Wiener Bürger in monotoner Erstarrung auf den Tod. Ein Beispiel soll diese These bestätigen. Die Kamera folgt einem Kolporteur, der an einer mehrspurigen Straße zwischen den Autos umherläuft um seine Zeitungen zu verkaufen (Sequenz 14/3). Hierbei folgt sie ihm in einer subjektiven Einstellung und verdeutlicht damit, wie riskant die Arbeit zwischen den fahrenden Autos ist. Der Zuschauer hat das Gefühl, dass nicht nur der Kolporteur, sondern auch der Kameramann in dieser Situation gefährdet ist. Bemerkenswert ist, dass sowohl der Kolporteur als auch der Kameramann gerade bei der Arbeit sind und ihr Leben riskieren um Geld zu verdienen. Hier entsteht ein authentisches Gefühl, das den existenziellen Überlebenskampf spürbar werden lässt. Gleich nach dieser Plansequenz zeigt Seidl eine Reihe von starren Tableaubildern, die die österreichischen Autofahrer hinter ihren Windschutzscheiben zeigen. Hier wird

deutlich, dass Seidl bei der Wahl seiner Bilder die Bewegung der Migranten dem Stillstand der Österreicher gegenüberstellt.

Seidl hält sich mithin auch bei der Kameraarbeit nicht an konventionelle Dokumentarfilm-Dogmen. Er verwendet zwar über weite Strecken die Handkamera und erreicht so, dass der Zuschauer diese als einen realen Enunziator konstruiert. Wenn der Zuschauer die Kamera einmal als realen Enunziator konstruiert hat und dadurch zu einer dokumentarisierenden Lektüre eingeladen wurde, neigt er dazu, so bis zum Ende des Films zu verfahren, es sei denn, der Film liefert explizite Anweisungen, die die Kamera als realen Enunziator in Frage stellen. Seidl stellt den Status der Kamera als realen Enunziator jedoch auch dann nicht in Frage, wenn er hochartifizielle, surreale Bildertableaus inszeniert, die er geschickt in das System der dokumentarischen Kameraarbeit einbaut. Hinsichtlich der Kamerahandlungen bleibt demnach der dokumentarisierende Lektüremodus dominant.

Montage

Da die Unterscheidung zwischen der fiktivisierenden und der dokumentarisierenden Lektüre einen "Effekt der Positionierung des Lesers gegenüber dem Film" (Odin 2000: 289) darstellt, soll hier noch einmal daran erinnert werden, welche Art der Montage charakteristisch für den Spielfilm bzw. für den Dokumentarfilm ist. Odin schreibt, dass "Fiktionalisierung die Erzeugung einer Makro-Diegesis und einer Makro-Erzählung voraussetzt" (Odin 2000: 291). Diese Äußerung führt zu dem Schluss, dass die Montage im Rahmen der fiktivisierenden Lektüre darauf ausgelegt sein muss, eine Geschichte voran zu treiben. Obwohl die Welt von GOOD NEWS durchaus als eigenständige Diegesis zu betrachten ist, kann man nicht sagen, dass Seidl eine Geschichte im Sinne des narratologischen Handlungsbegriffs erzählt.⁸ Kühnel schreibt, dass die "Zunahme des Geschehens" (Kühnel 2004: 191) typisch für die Narration im Rahmen eines Spielfilms sei. Laut Odin ist ein Film, "der nach dem Modus der Fiktionalisierung funktioniert, ein Film, der uns eine Geschichte erzählt, die man glaubt, ein Film, der uns im Rhythmus der erzählten Ereignisse mitvibriert lässt" (Odin 1995: 90f.). Es lässt sich also feststellen, dass GOOD NEWS schon aufgrund seiner Voraussetzungen, die die Konstruktion eines als real

⁸ Der narratologische Handlungsbegriff umfasst u.a.: 1. Organisation der Geschichte auf der narrativen Zeitachse, 2. Eine Bewegung zwischen zwei zentralen Zeitpunkten, 3. Beschreibung und Interpretation der Differenz zwischen diesen Zeitpunkten (vgl. Kühnel 2004: 203).

präsupponierten Enunziators und das Fehlen einer Makro-Erzählung beinhalten, keiner Montageform folgt, die für den Spielfilm typisch ist. Seidl zeigt Kolporteure, Migranten und den Rest der Wiener Unterschicht in Form von fragmentarischen Sub-Erzählungen. Er betreibt zwar Narrativierung, aber nur fakultativ und nicht für das Filmganze.⁹

Obgleich GOOD NEWS keinen geschlossenen Handlungs- und Spannungsbogen hat, lässt sich feststellen, dass Seidl mit den Mitteln der Montage einen Zusammenhang herstellt und das Chaos aus fragmentarischen Bildern und Kurzerzählungen sinnstiftend zusammenfügt.

Die Montage von GOOD NEWS setzt auf zwei methodische Eingriffe. Der erste betrifft das Konterkarieren von Situationen. Einen wichtigen Bestandteil dieses Vorgehens bilden die Szenen, in denen Österreicher in die Kamera Zeitungsartikel vorlesen. Sie treten als eine Art Prolog für die im Film nachfolgenden Szenen auf und stellen die Antithese zu dem dar, was im Folgenden zu sehen ist (vgl. Lamp 2009: 48). Bereits zu Beginn des Films nutzt Seidl dieses Stilmittel, um einen konterkarierenden Effekt zu erzielen. Die Kamera zeigt einen Mann, der in einem kleinen Raum auf einer Pritsche sitzt, während er einen Zeitungsartikel vorliest, in dem nach "vorbildlichen Österreichern" gesucht und die Leser dazu auffordert werden sich zu bewerben (Sequenz 3). Vor ihm auf dem Tisch steht ein mickriger Tannenbaum, der mit einer Lichterkette behangen ist. Nach dem Schwenk auf den alten Obdachlosen (s.o.), der im Flur steht und in die Kamera schaut, folgen drei Einstellungen aus dem Männerwohnheim für Obdachlose (Sequenzen 5/1, 5/2, 5/3). In der ersten Einstellung ist der Schlafsaal des Wohnheimes zu sehen. Es handelt sich hierbei um ein typisch Seidlsches Tableaubild. Die Kamera zeigt zwei symmetrische, sich im Raum verlierende Bettenreihen, auf denen Obdachlose liegen und sitzen, während sie rauchen oder sich unterhalten. Das nachfolgende Bild zeigt den Waschraum. Zwei Männer waschen sich mit freiem Oberkörper vor dem Spiegel, ein weiterer Mann rasiert sich. Das dritte Bild in dieser Folge zeigt den Tagesraum des Männerwohnheimes. An den hinteren Tischen sitzen einige Obdachlose und unterhalten sich unverständlich. Im Vordergrund liegt ein Mann mit dem Kopf in seinen verschränkten Armen auf dem Tisch, bis er auf einmal hochschreckt und verwirrt in Richtung der Kamera blickt.

⁹ Odin beschreibt diese Tatsache als typisches Merkmal des Dokumentarfilms, jedoch nicht mit Bezug auf das vorliegende Filmbeispiel (vgl. Odin 1995: 91).

Hier wird Seidls Arbeitsweise deutlich. Den Bildern aus der Obdachlosenunterkunft schickt Seidl das Vorlesen eines Zeitungsartikels voraus, der nach vorbildlichen Österreichern sucht. Jedoch scheint das Männerwohnheim der letzte Ort in Österreich zu sein, an dem man nach vorbildlichen Österreichern suchen würde. Durch drei Einstellungen führt Seidl den Inhalt des Zeitungsartikels ad absurdum. These und Antithese stehen sich gegenüber, ohne dass eine Synthese möglich erscheint (vgl. Lamp 2009: 41). Die nächste Einstellung zeigt wieder den Mann im Flur des Männerwohnheims. Während er ein Weihnachtsgedicht aufsagt (Sequenz 6), schwenkt die Kamera wieder langsam nach links und zeigt den Mann auf der Pritsche, der den Zeitungsartikel zu Beginn vorgelesen hat. Er raucht und blickt in die Kamera (Sequenz 7). Das schöne Weihnachtsgedicht des alten Mannes und der Weihnachtsbaum, die für christliche Werte wie Nächstenliebe stehen, werden durch den Kontext des Männerwohnheims als Behausung gescheiterter Existenzen konterkariert. Zum anderen schließt Seidl mit dieser Einstellung eine Klammer um die gesamte Episode aus dem Männerwohnheim.

Insgesamt sieben Mal lässt Seidl die Zeitungsleser als Antithese zu den darauf folgenden Ausschnitten aus der Lebenswirklichkeit der Figuren in GOOD NEWS auftreten.

Ähnlich wie Seidl mit Hilfe der Montage eine Klammer um die Episode aus dem Männerwohnheim schließt, verfährt er auch in Bezug auf den Film. Die vorletzte Einstellung von GOOD NEWS zeigt einen Mann, der an einem Kneipentisch sitzt und einen Artikel vorliest, in dem der Kurier als Zusatz zur "Ich liebe Österreich Serie" einen "Ich liebe Österreich Aufkleber" ankündigt, mit dem sich die Kurier-Leser stolz zu Österreich und seinen demokratischen Werten bekennen sollen (Sequenz 59). Die folgende Sequenz beginnt mit einem starren Bild einer Bahnhofstreppe, auf der Fahrgäste in Richtung Kamera herabkommen. Eine Lautsprecher-Durchsage ertönt und klingt wie die Zusammenfassung des Zustands Österreichs, den Seidl im gesamten Film zeichnet: "Der Zug fährt ab" (Sequenz 60). Es folgt ein 360 Grad Schwenk durch die verlassene, gespenstisch wirkende U-Bahn Unterführung, in dessen Verlauf ein einsamer Kolporteur mit Turban zu sehen ist, der seine Zeitungen präsentiert, ohne dass weit und breit Kundschaft in Sicht ist. Dieser Kolporteur steht nicht in einem Österreich, auf das man stolz sein könnte, sondern an dem einsamsten Ort auf der ganzen Welt. Diese Szene bildet nicht nur den Schluss des

Films, sondern auch eine Klammer zu der Eröffnungssequenz aus dem Männerwohnheim. In beiden Episoden bildet ein Artikel den Prolog, der an eine stolze Österreichische Identität appelliert, der jedoch im Anschluss konterkariert wird.

Ein weiteres Vorgehen bei der Montage von GOOD NEWS stellt die serielle Aneinanderreihung ähnlicher, starrer Bildmotive dar. Diese serielle Montage lässt die typischen Seidlschen Bildtableaus als eine Art "bewegungsloses Daumenkino" (Lamp 2009: 45) wirken. Seidl verwendet dieses Stilmittel besonders im Zusammenhang mit der Darstellung der Monotonie der bürgerlichen Wiener Lebenswelt.

Seidl legt es mit der Montage von GOOD NEWS offensichtlich darauf an, verschiedene, zusammenhängende Diskursblöcke zu kreieren. An einer langen Sequenz, die den Wiener Bürgern gewidmet ist, lässt sich der Effekt der seriellen Montage vortrefflich beschreiben (Sequenz 34). Die Sequenz beginnt mit einem Schwenk über die bräunliche, mit Bäumen bemalte Tapete einer Wohnung. An der Wand hängt das Foto einer kleinen Kirche, die idyllisch am Hang eines bewaldeten Hügels gelegen ist. Auf der darunter stehenden Kommode befinden sich kitschige Ritterfiguren, eine Vase mit Plastikblumen und ein Babyfon, aus dem ein schreiendes Kind zu vernehmen ist. Die Kamera erstarrt bei einem symmetrischen Tableaubild, das eine junge Frau am linken Bildrand zeigt. Vor ihr steht ein Tisch mit einer Glasvase, aus der drei rote Rosen ragen. Diese Vase bildet das Bildzentrum. Rechts neben dem Tisch steht ein beleuchtetes Aquarium, im Hintergrund ist der Fernseher zu hören. Die junge Frau stellt sich als die neunundzwanzigjährige Renate vor und berichtet der Kamera von ihren Kindheitsträumen: "Als Mädchen träumte ich davon in einem Haus zu wohnen, am Land, mit einem sehr großen Garten, Tiere zu züchten, einen netten Ehemann zu haben und später auch dann Kinder" (Sequenz 34/1). In den nun folgenden Untersequenzen zeigt uns Seidl eine Serie Tableaubilder von Menschen in ihren Wohnzimmern und Küchen, die von ihrem eintönigen Alltag berichten (Sequenzen 34/2 – 34/7). Hier sehen wir eine junge Hausfrau, die minutiös von ihrem monotonen Tagesablauf berichtet (Frau: "Am Vormittag werden gleich die Betten gemacht, Teppiche gesaugt, Boden geputzt, poliert..." - Sequenz 34/2) oder auch einen unverständlich redenden Arbeiter, der von seinem Feierabend berichtet, während der Fernseher im Hintergrund läuft (Mann: "...joa (...) bißchen länger Fernsehen, wenn irgendwas Gescheites kommt..." – Sequenz 34/7). Alle Tableaus

haben eines gemeinsam: Sie zeigen Wohnungen, die mit kitschigen Tapeten, Wanduhren, Spiegelschränken und einer Fülle von geschmacklosen Nippes ausgestattet sind. Das Serielle der Bilder hat den Charakter eines rhetorischen Mittels und verstärkt den Eindruck von Monotonie und Stillstand in Österreichischen Wohnzimmern. Dieser Effekt wird dadurch gesteigert, dass jede Figur zwar ihren individuellen Tagesablauf beschreibt, letztendlich aber alle die gleiche Geschichte erzählen. Eine Geschichte, die von ihrem tristen, grauen, monotonen Alltag handelt.

In der anschließenden Einstellung schwenkt die Kamera von einer Frau, die auf der Hammond-Orgel "Island in the Sun" von Harry Belafonte spielt, über eine mit Kristallgläsern beladene Glasvitrine und bleibt als Tableaubild auf einem Ehepaar stehen. Das Ehepaar, das zuvor seinen Tagesablauf beschrieben hat, blickt stumm auf die Frau an der Hammond-Orgel, die sich hinter der Kamera befindet, und hört zu. Diese Einstellung bedeutet eine Steigerung innerhalb der Tableau-Serie. Sie zeigt uns zwar auch nur ein weiteres Bild aus der Serie Alltagswahnsinn, jedoch mit dem zusätzlichen Aspekt, dass nicht einmal fröhliche Musik die Monotonie und den Stumpsinn des Alltags vertreiben. Was nun folgt, stellt die Klimax der gesamten Tableau-Serie dar. Waren in den vorhergehenden Einstellungen noch die Berichte der Figuren oder Musik zu hören, lässt Seidl die Österreichischen Wohnungsinhaber in den folgenden Bildern stumm in die Kamera blicken. Die Paralyse der Figuren erreicht ihren Höhepunkt. Seidl zeigt sie in einer Art Schockstarre, ihre Blicke wirken wie stumme Hilfeschreie aus der Gefangenschaft ihres tristen Daseins.

Die letzte Einstellung markiert den Abschluss dieser Wohnungs-Episode. Auch hier schließt Seidl wieder die Klammer, die er aufgemacht hat, indem er den Beginn der Episode konterkariert. Hat er Renate am Anfang von ihren Mädchenträumen berichten lassen, so zeigt er uns nun zum Abschluss, was daraus geworden ist (Sequenz 34/13). Als Renate das Kamerateam durch ihre Hochhaus-Wohnung führt, wird der Zuschauer Zeuge des Kompromisses, den Renates Träume mit dem realen Leben eingehen mussten. Ganz offensichtlich scheint ihr der Traum vom Haus mit großem Garten auf dem Land verwehrt geblieben zu sein. Ihr Wunsch nach vielen Tieren hat sich in Form von in Käfigen eingepferchten Kaninchen, Wellensittichen und Meerschweinchen realisieren lassen. Auch hat sie ein Kind, jedoch mit einem Mann, von dem sie geschieden ist (Renate: "Ich bin geschieden, leb` jetzt mit meinem Sohn alleine..."). Mit dieser nüchtern vorgetragenen Bilanz schließt Seidl

also eine Klammer um die Episode. Am Ende hat Seidl durch seine geschickte Montage der verschiedenen Sub-Sequenzen und durch das serielle Erzählen von gleichen Zuständen innerhalb von fünf Minuten ein Bild der Österreichischen Gesellschaft gezeichnet, das von Sehnsüchten und gescheiterten Träumen berichtet und zugleich die grausame Monotonie des Alltags für den Zuschauer regelrecht spürbar macht.

Abschließend lässt sich feststellen, dass die Montage in GOOD NEWS ein entscheidendes Element darstellt, mit dessen Hilfe Seidl seinen Diskurs über das Leben seiner Figuren strukturiert. Die Montage dient ihm jedoch nicht dazu, die Differenz zwischen einem Anfangs- und einem Endpunkt zu beschreiben, da GOOD NEWS nicht wirklich einen Anfangs- bzw. Endpunkt besitzt. Florian Lamp verweist darauf, dass GOOD NEWS dem Zuschauer zwar das Gefühl vermittelt, der Film würde an einem Tag spielen (vgl. Lamp 2009: 41), jedoch passiert an dem besagten Tag effektiv nicht sehr viel. Seidl baut keinen Handlungsbogen auf, der mit einem Konflikt oder einer Mangelsituation beginnt und schließlich mit der Lösung dieses Konfliktes endet, wie es das klassische Schema einer dramatischen Handlung vorsieht (vgl. Kühnel: 2004: 209). Es findet keine Zunahme der Ereignisse statt, geschweige denn gibt es eine Klimax im klassischen Sinne. Vielmehr dienen die verschiedenen Episoden dem Zeichnen eines Panoramas von Wien, wie Seidl es sieht.

Florian Lamp erkennt in GOOD NEWS eine klare Unterteilung in sieben verschiedene zerschnittene Episoden, die an sieben verschiedenen Orten spielen und jeweils durch das Vorlesen eines Zeitungsartikels eingeleitet werden: "So sieht man im Film das Leben der Kolporteurs-WG's, die Treffen einer türkischen `Gemeinde`, den Block (...) `Leute im Wohnblock in ihren Wohnzimmern`(...), das Kneipenmilieu, die Krankenhaus Episode, die Schrebergarten-Hölle und die (...) Obdachlosen in ihrem Wohnheim" (Lamp 2009: 48).

Obgleich Seidl in GOOD NEWS episodenhaft erzählt, bleibt festzuhalten, dass auch innerhalb dieser Episoden keine Handlung im Sinne des narratologischen Handlungsbegriffs stattfindet. Auch sie sind fragmentarische Eindrücke, Bilderwelten aus gewissen Wiener Gesellschaftsschichten, ohne einen Spannungsbogen zu erzeugen. Die Szenen des Zusammentreffens von Einheimischen und Zuwanderern bilden eine zusätzliche thematische Klammer. Durch die beschriebenen

Montageeffekte des Konterkarierens und der seriellen Montage greift Seidl zudem inszenatorisch und sinnstiftend in die Konstruktion seiner Bilderwelten ein.

Festzuhalten bleibt, dass GOOD NEWS im Bezug auf die Montage den dokumentarisierenden Lektüremodus anweist, da sie die Erzeugung einer Makro-Erzählung blockiert.

4.1.3. Zusammenfassung

Die in der Analyse gesammelten Ergebnisse zeigen, dass der Film GOOD NEWS in seinen Strukturen den dokumentarisierenden Lektüremodus anweist. Auf der filmexternen Produktionsebene weisen die paratextuellen Vorab-Informationen, auf die der Rezipient vor der Lektüre von GOOD NEWS zurückgreifen kann, eine entsprechende Erwartungshaltung an. Bereits der mediale Diskurs sowie die Vorab-Informationen zu GOOD NEWS indizieren den Film als Dokumentarfilm und fordern den Zuschauer dazu auf einen realen Enunziator zu konstruieren.

Auf der Ebene der institutionellen Produktion gilt die Aufgabe dieser Arbeit, d.h. nach textinternen Markierungen zu suchen, die jeweils einen dokumentarisierenden bzw. fiktivisierenden Lektüremodus rechtfertigen.

Es wurde gezeigt, dass im Vorspann bereits das Fehlen potenzieller Schauspielernamen sowie die direkte Adressierung der Kamera seitens der Figuren in der ersten Kameraeinstellung die textextern angewiesene Erwartungshaltung erfüllt. Der Zuschauer konstruiert sowohl den Kameramann, als auch die Figuren als reale Enunziatoren. Diese Tatsache stellt bei Odin die wichtigste Voraussetzung zur Programmierung der dokumentarisierenden Lektüre auf Seiten des Zuschauers dar. Zusätzlich konstruiert der Zuschauer Ulrich Seidl als Regisseur und Verantwortlichen des folgenden Diskurses als realen Enunziator. Daher betrifft die dokumentarisierende Lektüre im Bezug auf GOOD NEWS mehrere Schichten, mit dem Resultat, dass die gleiche dokumentarisierende Bewegung in einem die Gesellschaft, den Kameramann und Seidl als reale Enunziatoren annimmt (vgl. Odin 2000: 293), wobei sich diese Liste noch weiterführen ließe.

So lässt sich festhalten, dass GOOD NEWS zur Erzeugung einer Äußerungsinstanz einlädt, die Äußerungen herstellt, welche auf die reale Welt zurückverweisen und auf ihren Wahrheitsgehalt hin funktionieren.

Auch die Untersuchung textinterner Produktionsmodi anhand von Figuren, Schauplätzen, Ton, Licht, Kamerahandlung und Montage stützt diese Wahrnehmung. All diese textuellen Elemente, die entscheidend zur Programmierung eines bestimmten Lektüremodus beitragen, fügen sich grundsätzlich nahtlos in das stilistische System des Reportagefilms ein. Sie verleihen GOOD NEWS eine Art dokumentarische Grundierung, die zum einen die Konstruktion einer Äußerungsinstanz unterstützt, die einen ernsthaften Diskurs über einen realen Gegenstand zur Folge hat und zudem mit der Erwartungshaltung des Rezipienten korrespondiert. Odin weist darauf hin, dass der Zuschauer grundsätzlich die Fiktionalisierung vorzieht, da dies seinen "tieferen Wünschen entspricht" (Odin 1995: 93). Dieser Wunsch nach Fiktionalisierung fordert jedoch die Erzählung einer Geschichte ein, die den Zuschauer "im Rhythmus der erzählten Ereignisse mitschwingen" (Odin 1995: 94) lässt. Da GOOD NEWS jedoch die Erzeugung einer Geschichte im Sinne einer Makro- Erzählung verhindert, wird dieser Wunsch nach Fiktionalisierung nicht erfüllt.

Obwohl also auf der Ebene des Filmganzen die Fiktionalisierung blockiert wird, finden sich in GOOD NEWS vielfältige fiktionalisierende Schübe (vgl. Odin 1995: 91), die aus der Verkettung und Kombinatorik der beschriebenen textuellen Merkmale resultieren. Hier setzt Seidl auf subtile Mittel, wie das Arrangieren von Schauplätzen, den Einsatz von Musik oder das Konterkarieren von Situationen. Mit Hilfe raffiniert inszenierter Bilder und Mitteln der Montage verdeutlicht Seidl in GOOD NEWS seine emotionale und intellektuelle Beziehung zur gesellschaftlichen Wirklichkeit. Er verfremdet und stilisiert die Wirklichkeit bis zur Kenntlichkeit. Seine surrealen Tableaubilder bilden den Rahmen, in dem Seidl seine authentischen Figuren sich selbst darstellen lässt. Durch diese Rahmung erzeugt Seidl erst die in der Situation tief vergrabene Authentizität, die sich von der Abbildung äußerer Wirklichkeit abwendet und sich dem inneren Bild zuwendet: "Imagination, Phantasie, Traum" (Barg 1995: 112), wie Werner Barg dies im Hinblick auf Alexander Kluge formuliert.

Die Montage folgt dem gleichen Ziel. Durch serielle Bilderfolgen soll die Wahrnehmung geschärft und Gefühle hervorgerufen werden. Zudem ist die Montage

von GOOD NEWS darauf ausgelegt Situationen zu konterkarieren. Auf diese Art und Weise hinterfragt Seidl nicht nur die Gesellschaft, sondern auch unsere Wahrnehmung dieser Gesellschaft. Er hinterfragt Hierarchien, Wertvorstellungen, die Ökonomie der Arbeit, Menschenbilder und unser aller Umgang mit den Gefühlen, die unser Leben steuern, ohne dabei ein moralisches Fazit abzugeben. Er bringt Thesen gegeneinander in Anschlag, mit dem Ziel, durch die Herstellung eines authentischen Zusammenhangs den fiktionalen Oberflächenzusammenhang der Tatsachenwelt zu destruieren (vgl. Barg: 1995: 116). GOOD NEWS bedeutet für den Zuschauer Wahrnehmungsarbeit, bedeutet sich selbst in den Bilderwelten zu erkennen und zu hinterfragen.

Ergebnis der Analyse ist, dass der Film GOOD NEWS in seiner paratextuellen und textinternen Indizierung verlangt, im Rahmen der dokumentarisierenden Lektüre gelesen zu werden. Die Gründe dafür wurden dargelegt. Seidl bildet die Wirklichkeit ab, jedoch nicht ohne sie implizit mit seinem Kommentar anzureichern. Die fakultativ zwischen Authentisierung und Fiktionalisierung oszillierende Wirkung führt dazu, dass Freiraum für assoziative Phantasien geschaffen wird (vgl. Barg 1995: 121).

4.2. Analyse des Films IMPORT EXPORT

Die Handlung

IMPORT EXPORT erzählt in Parallelhandlungen zwei gegenläufige Bewegungen: von Ost nach West und von West nach Ost.

Die eine Geschichte handelt von der jungen Krankenschwester Olga, die ihr Kind und ihre Mutter in der Ukraine zurücklässt, um in Wien Arbeit zu finden. In Wien angekommen, schlägt sie sich als Putzfrau, Haushaltshilfe und Kindermädchen durch, bis sie schließlich eine Anstellung als Putzkraft in der Geriatrieabteilung eines Krankenhauses findet. Hier begegnet sie der würdelosen Behandlung sterbender Menschen und wehrt sich gegen die Schikanen einer Krankenschwester, die neidisch ist auf die junge und hübsche Olga.

Die andere Geschichte handelt von Pauli, der sich in Wien als Gelegenheitsarbeiter durchschlägt. Da er seinen Job als Nachtwächter in einem Kaufhaus verliert und sich ständig auf der Flucht vor gewalttätigen Gläubigern befindet, beschließt er, seinen ungeliebten Stiefvater auf einer Montagetour zu begleiten. Diese Reise, auf der sie an trostlosen Orten im osteuropäischen Niemandsland Kaugummiautomaten aufstellen, führt sie von Wien aus durch die Slowakei in die Ukraine. Dort angekommen, trennt Pauli sich im Streit von seinem Stiefvater, um sich auf eigene Faust auf den Rückweg nach Wien zu machen.

4.2.1. Textexterner Produktionsmodus paratextuelles Vorwissen / Erwartungshaltung

Mit IMPORT EXPORT realisiert Ulrich Seidl 2007 die Idee einer Ost-West-Erzählung, die ihn bereits seit einigen Jahren begleitet. Er plant letztendlich zwei Geschichten zu erzählen, die beide von der "Jugend, Arbeitslosigkeit und Existenzsuche im neuen Europa" (Seidl zit. nach: Grissemann 2013: 200) handeln sollen.

Obwohl die Hauptdarsteller Pauli (Paul Hoffmann) und Olga (Ekateryna Rak) Laiendarsteller sind, ist zu bemerken, dass Seidl in IMPORT EXPORT einen Kurswechsel vornimmt. Der Film ist zwar als Spielfilm angelegt, jedoch plant Seidl mit Berufsschauspielern und Laien zu arbeiten, um so Fiktion und Authentizität zu verbinden (vgl. Grissemann 2013: 163) und den Zuschauer zugleich im Unklaren zu lassen, was erfunden ist und was nicht. So wird Paulis Stiefvater von dem Schauspieler Michael Thomas gespielt, der seit Jahren im Rahmen von Karl-May-Festspielen als Old Shatterhand auftritt. Auch in anderen Nebenrollen erscheinen professionelle Darsteller, wie der bekannte Österreichische Kabarettist Dirk Sterman, der im Film als Bewerbungscoach im Arbeitsamt auftritt. Hier entscheidet Seidl nicht nach Profession, sondern vielmehr aufgrund der darstellerischen Fähigkeiten. So sagt er zu der Besetzung von Stermann: "Ich hab ihn genommen, weil er beim Casting für mich am glaubwürdigsten war" (Seidl zit. nach: Nüchtern 2007: 62). Weiter erklärt er: „Den Realismus seiner beiden Szenen gewährleistet die Recherche: Nahezu jedes Wort, das Stermann spricht, stammt aus authentischen Schulungstexten“ (Seidl zit. nach: Grissemann 2013: 214). Ob Laiendarsteller oder

Berufsschauspieler: Seidl sucht bei der Besetzung nach Darstellern, die ihre Rolle glaubhaft verkörpern können. Sie sollen nicht wie noch in GOOD NEWS ihr eigenes Leben vor der Kamera darstellen, sondern glaubwürdig eine Rolle verkörpern, für die sie die nötigen Eigenschaften mitbringen. Dazu muss laut Seidl ein hohes Identifikationspotenzial zwischen Darsteller und Rolle bestehen: "Ich zwingen ja niemanden zu etwas und kann das auch gar nicht, weil niemand etwas glaubwürdig rüberbringen würde, wenn er das nicht selber irgendwo so spürt und fühlt. Insofern sind die Dinge, die dann jemand im Film sagt, auch `wahr`" (Seidl zit. nach: Nüchtern 2007: 64). Das Casting für IMPORT EXPORT soll über ein Jahr dauern. Seidl testet über 1500 Menschen, die er in Gefängnissen, bei Arbeitsamtschulungen und über Bewährungshelfer suchen lässt.

Seidl wird bei der Besetzung des männlichen Hauptdarstellers Pauli in dem Milieu fündig, in dem er die Figur Pauli zeigen möchte. Der echte Pauli Hoffmann ist ein Kämpfertyp, der sich an sozialen Brennpunkten Wiens herumtreibt. Seidl sagt über ihn: "Er hat sich auch im Ausland immer mit Schlagstöcken, Totschlägern, Messern und Fastringen eingedeckt (...). So funktioniert er eben: Jederzeit könnte ihn jemand zum Kampf stellen oder ihm eine drüberziehen" (Seidl zit. nach: Nüchtern 2007: 63).

Die Rolle der Olga besetzt Seidl schließlich mit der jungen Ekateryna Rak, die aus der östlichen Ukraine stammt, dort tatsächlich als Krankenschwester arbeitet und vor den Dreharbeiten zu IMPORT EXPORT noch nie in ihrem Leben vor der Kamera stand (vgl. Movienet 2007: 7), geschweige denn in Österreich war. Auch die Schauspieler Maria Hofstätter und Georg Friedrich, die eine Pflegerin bzw. einen Pfleger im Geriatriezentrum spielen, werden minutiös auf ihre Aufgabe vorbereitet. Seidl lässt sie ein halbes Jahr vor Drehbeginn dort arbeiten, um sie mit dieser Lebenswelt vertraut zu machen. Im Bezug auf den von Georg Friedrich gespielten Pfleger Andi "behauptet Seidl, einen wie Andi bei Recherchen tatsächlich kennen gelernt zu haben" (Grissemann 2013: 217). Auch bei der Wahl der Schauplätze beweist Seidl Geduld. Er wartet ein halbes Jahr auf die Drehgenehmigung für das Geriatriezentrum in Lainz. An diesem Ort lässt er später bei den Filmaufnahmen seine Darsteller auf die echten Patienten treffen. Auch reist er etliche Male nach Moldawien, Rumänien und in die Ukraine, um nach passenden Drehorten zu suchen, die einen deutlichen Gegensatz zum Westen bilden (vgl. Grissemann 2013: 201).

Alle Häuserblocks, alle Wohnungen, die in IMPORT EXPORT auftauchen, sind authentische Orte mit authentischen Bewohnern. Nebenrollen besetzt er lieber mit Laiendarstellern, die eigene Erfahrungen mit dem Darzustellenden schon mitbringen. Seidl dreht sogar in der berüchtigten Roma-Siedlung Lunik IX, in der 5000 Roma hausen, hier herrscht eine Arbeitslosigkeit von beachtlichen 100 Prozent (vgl. Grissemann 2013: 219). Er will eine erfundene Geschichte erzählen, die jedoch an "echten" Orten spielt (vgl. Grissemann 2013: 201). So arbeitet er während der Dreharbeiten mit einem sehr kleinen Team, "mit einer Belegschaft, die eher an einen Dokumentarfilm als an einen großen Spielfilm denken lässt. Das macht seine Inszenierungen wendiger und gibt seiner Crew die Chance, auch sich jäh eröffnende Gelegenheiten zu nutzen" (Grissemann 2013: 203). In der Ukraine wird teilweise bei minus 30 Grad Celsius gedreht, auch seinen Darstellern verlangt Seidl das Äußerste ab. Sie müssen zur Improvisation bereit sein. Auf vorgeschriebene Dialoge wird verzichtet, das Skript des Films verändert sich laufend mit dem schon abgedrehten Material, Erzählstränge werden neu entworfen oder verworfen (vgl. Grissemann 2013: 212).

Das Plakat zum Film und das Cover der DVD (Movienet 2008: DVD-Cover) weisen IMPORT EXPORT nicht explizit als Spielfilm aus. Deutliche Hinweise, dass es sich um einen Spielfilm handelt, liefert allerdings der Text auf der Rückseite des Covers. Die Geschichten der Protagonisten Olga und Pauli werden kurz umrissen. Diese Namen sind nicht unter den aufgelisteten Darstellern zu finden. In der „FAZ“ schreibt Michael Althen: „Ulrich Seidl erzählt in seinem zweiten Spielfilm (...) wie zwischen Wien und der Ukraine Hoffnungen, Träume und andere Waren verschoben werden“ (Althen 2007: 42). IMPORT EXPORT wird im medialen Diskurs mithin als Spielfilm indiziert.

4.2.2. Textinterner Produktionsmodus

4.2.2.1. Der Vorspann

Der Vorspann von IMPORT EXPORT beginnt mit einem für Seidl typischen, allerdings verwirrenden Anfang. Nach der Eröffnungsblende erscheinen in weißer Schrift auf schwarzem Hintergrund drei aufeinander folgende Tafeln, die keine

explizite Anweisung bezüglich eines bestimmten Lektüremodus enthalten (1. Tafel: "Festival de Cannes (-) Selection officielle competition", 2. Tafel: "Conwert zeigt (:)", 3. Tafel: "Eine Ulrich Seidl Film Produktion"). Diese Tafeln enthalten keine Informationen, die auf eine Dokumentarfilm- bzw. Spielfilmproduktion schließen lassen. So weiß man, dass bei den Filmfestspielen in Cannes sowohl Dokumentar-, als auch Spielfilme prämiert werden und auch die Nennung des Namens "Conwert" liefert keinen Hinweis. Der Zuschauer kann hier zwar den Filmverleih vermuten, jedoch handelt es sich bei der "Conwert" um eine Immobilienfirma, die wohl einen beachtlichen Geldbetrag zur Filmförderung von GOOD NEWS beigetragen hat. Die dritte Tafel weist den Zuschauer lediglich darauf hin, dass Seidl diesen Film mit Hilfe einer selbst gegründeten Filmproduktion produziert hat, Seidl also auch als Produzent in Erscheinung tritt. Dies hat in Bezug auf die Person Ulrich Seidls keine Aussagekraft, da sich der Name Ulrich Seidl keinem bestimmten Filmgenre oder einer Filmgattung zuordnen lässt. Zwar weiß man aus der medialen Indizierung des Filmes und aus Interviews mit Seidl, dass IMPORT EXPORT ein Spielfilm ist, jedoch muss sich diese Erwartungshaltung im Vorspann erst bestätigen.

Das folgende Bild stellt ein typisches Tableaubild Seidls dar. Ein Mann versucht im Schnee vergeblich ein Motorrad mit Beiwagen zu starten, während er in die Kamera blickt. Hinter ihm ist ein grauer Wohnblock über die gesamte Bildbreite zu sehen. Diese Einstellung verwirrt den Zuschauer. Der Blick des Mannes, der die Kamera fixiert, könnte durchaus als Hinweis an den Zuschauer verstanden werden, die Figur sowie den Kameramann als reale Enunziatoren zu konstruieren. Diese Einstellung bricht kurz mit der Illusion einer eigenständigen Diegese, ist jedoch in ihrem fragmentarischen Charakter alleine noch nicht eindeutig genug, um den dokumentarisierenden Lektüremodus anzuweisen. Vielmehr wirft sie weitere Fragen auf, deren Klärung sich der Zuschauer im weiteren Verlauf des Films erhofft. Vor dem Hintergrundwissen um Seidls Vorliebe für diese fotografischen Bildertableaus erkennt der Zuschauer jedoch, dass es sich bei diesem Bild um eine Art Signatur Seidls halten muss. Das kadrierte Tableaubild, welches ein prägendes Element seiner Arbeit darstellt, ist als Hinweis zu verstehen, dass der Zuschauer mit der für Seidl typischen Bildästhetik rechnen kann. Es liegt auch nahe diese Szene als Hinweis auf den nachfolgenden Stoff oder die Geschichte des Films zu verstehen. Also könnte es sein, dass dieses Bild des Mannes, der vergeblich versucht sein

Motorrad zu starten, eine Geschichte einläutet, die vom Scheitern erzählt. Jedoch kann der Zuschauer bis hierhin nur Vermutungen anstellen.

Nach einer Blende folgt die Panorama-Aufnahme einer apokalyptisch anmutenden Landschaft. Im Vordergrund ist ein zugeschnittenes weites Feld zu sehen, in dessen Mitte zwei Strommasten stehen. Im Hintergrund ragen graue abgewrackte Häuserblocks in den Himmel. Es weht ein eisiger Wind in dieser grauen Landschaft, im Hintergrund sind außerdem Geräusche zu vernehmen, die auf die Anwesenheit von Industrieanlagen und Fabriken schließen lassen. Der Zuschauer erkennt nun eine Frau, die, in eine weiße Daunenjacke gepackt, aus der Ferne auf die Kamera zukommt. Es wird ein Untertitel eingeblendet ("Snicne / Ukraine"), der den gezeigten Schauplatz als einen authentischen Ort bestätigt, einen Platz, dessen Existenz überprüfbar ist. Der Untertitel verwurzelt diese Szenerie in unserer Welt. Es wird klar, dass das nun Folgende nicht in einer imaginären Welt stattfindet, sondern in der aktuellen Welt. Diese Tatsache bedeutet jedoch keine Anweisung eines speziellen Lektüremodus, vielmehr erzeugt sie beim Zuschauer Spannung. Er will erfahren, was die junge Frau an diesem Ort in der Ukraine durch den eisigen Wind treibt. Zum Abschluss dieser Einstellung passiert die Frau die Kamera am rechten Bildrand, ohne sie eines Blickes zu würdigen. Das nächste Bild zeigt sie frontal in einer halbnahen Einstellung, wie sie eiligen Schrittes eine vermutlich stillgelegte Bahnstrecke entlang schreitet. Im Hintergrund sind Fabriken zu erkennen, durch deren Schornsteine graue Rauchwolken in den Himmel steigen. Ihr Gesichtsausdruck verrät, wie kalt es sein muss. Obwohl die junge Frau direkt auf die Kamera zugeht, würdigt sie diese auch hier keines Blicks, was ein deutlicher Hinweis darauf ist, dass an dieser Stelle ein Übergang zwischen der Welt des Kinosaals und der Diegese des Films stattfinden soll. Indem der Film nun Distanz zwischen dem Zuschauer und der filmischen Handlung herstellt, unterstützt er "das richtige Funktionieren des Fiktionseffekts" (Odin 2006: 36). Der Zuschauer wähnt sich in Sicherheit und hat das Gefühl, sich auf die nun folgende Handlung einlassen zu können (vgl. Metz 2000: 67). Odin bezeichnet diesen Effekt als den "Vorspann-Effekt" (Odin 2006: 36). Die nächste Einstellung liefert den Gegenschuss zu dem vorangegangenen Bild. Sie zeigt die junge Frau von hinten, jedoch ohne ihr zu folgen. Auch hier ist im Hintergrund dieselbe Industrielandschaft zu erkennen, in der Schornsteine ihre grauen Rauchschwaden in den Himmel stoßen, aber aus einem anderen Blickwinkel. Vor dieser Kulisse ist ein Güterzug zu erkennen, der durch die

karge Eiswüste pflügt. Die Frau verschwindet schließlich über eine Treppe am rechten Bildrand aus der Szenerie.

Durch diesen Gegenschuss gewinnt der Zuschauer ein intensives, räumliches Gefühl für die im Film dargestellte Welt. Bereits diese Folge von Einstellungen trägt zur Etablierung einer Erzählung innerhalb einer eigenständigen Diegese bei. Der Zuschauer fühlt sich in die graue Welt des Films hineingezogen und stellt sich die Frage, welches Ziel die junge Frau wohl anpeilt. Die Montage in diesen drei Einstellungen stellt ein typisches Charakteristikum filmischen Erzählens dar. Der ersten Panorama-Einstellung kommt eine Art orientierende Eröffnungsfunktion zu. Das zweite, halbnaher Bild der Frau auf den Gleisen ist ein Affektbild, das dem Zuschauer hilft, eine empathische Beziehung zu ihr aufzubauen, der Gegenschuss schafft Raum und lässt eine Erzählung erahnen. Diese Blickregie steht ganz im Zeichen der Fiktion, wie Francois Jost erklärt: "Für eine Fiktion muß die dargestellte Welt diegetisch organisiert sein, d.h. als Welt mit Charakteren und – im Kino – mit Blicken" (Jost 2000: 224).

Die nächsten zwei Einstellungen zeigen einen Busbahnhof, in den ein Bus einfährt und im Anschluss die junge Frau, wie sie durch einen langen Gang auf die Kamera zukommt, bevor sie diese dann passiert. Sie trägt den typischen Dress einer Krankenschwester und transportiert einen Behälter mit Reagenzgläsern. Der Zuschauer begreift, dass die bisherige Bilderfolge den Arbeitsweg der jungen Krankenschwester darstellen sollte, die nun an ihrem Arbeitsplatz im Krankenhaus angekommen ist. Da der Film hier eine Erzählung auf einer temporalen Achse präsentiert, die vermutlich eine weitere Entwicklung zur Folge hat, wird spätestens an dieser Stelle die Aufforderung zur Narration deutlich¹⁰. IMPORT EXPORT erweist sich also als eine Geschichte, aktiviert somit die Verfahren der Diegetisierung und Narrativierung (vgl. Odin 1995: 91) und kommt dem Bedürfnis des Zuschauers nach Fiktionalisierung nach (vgl. Odin 1995: 93). Deshalb verweigert der Zuschauer die Konstruktion eines realen Enunziators und erzeugt stattdessen eine Äußerungsinstanz, "welche fiktive Äußerungen herstellt und nach dem unernsten Modus funktioniert" (Odin 1995: 91). Diese Äußerungsinstanz trifft also fiktive Aussagen, die auf extralinguistischen, nicht-semantischen „horizontalen“ Konventionen beruhen, für die es aufgrund ihres „so tun als ob“ keine Kategorie wie

¹⁰ Odin verweist darauf, dass sich der narrative Modus durch eine Transformation des Geschehens auf einer temporalen Achse definiert (vgl. Odin 1995: 89).

die Lüge gibt. Andre Gardes beschreibt dies treffend: Der " Film erspart sich eine Rechtfertigung; nichts verpflichtet ihn, den Ursprung seines Diskurses zu rechtfertigen. Die Illusion der Realität ist ihm sicher, er kann sie guten Gewissens ausnutzen" (Gardes 2006: 27).

Die folgenden zwei Einstellungen zeigen die junge Frau im Krankenhaus. Die erste Einstellung ist eine kadrierte Bildtotale des Raums, in dem die Frau am Schreibtisch sitzt, das zweite Bild zeigt sie von hinten bei ihrer Schreibearbeit. Aus dem Off ist leise die Geräuschkulisse des Krankenhauses zu vernehmen. Es folgt eine weitere, nun mit Handkamera gefilmte Szene, in der sich die junge Frau mit Hilfe einer anderen Krankenschwester die Hände wäscht. Da der Wasserhahn nicht zu gehen scheint, dient hier ein Plastikkrug als Wasserspender. Der Zuschauer folgt dieser Darstellung des Arbeitsalltags der blonden Krankenschwester mit Interesse, erkennt er doch, dass ihm diese Bilderfolge die Welt der Krankenschwester zugänglich machen soll. Er betreibt Diegetisierung, bekommt ein Gefühl für das Krankenhaus, dessen Ausstattung weit unter westlichen Standards liegt. Durch das Hintergrundwissen zu den Dreharbeiten von IMPORT EXPORT weiß der Zuschauer überdies, dass diese Szenen in einem echten Krankenhaus in der Ukraine gedreht wurden. Hier erhält die Filmlektüre einen dokumentarisierenden Schub. Der Zuschauer konstruiert das Krankenhaus als realen Enunziator und wird sich bewusst, unter welcher desolaten Bedingungen die Krankenschwester ihre Arbeit verrichten muss. Dieser dokumentarisierende Schub ändert jedoch nichts an der grundsätzlichen Weigerung des Rezipienten zur Konstruktion einer realen Äußerungsinstanz.

Die abschließende Szene dieser in den Vorspann eingearbeiteten Mikro-Erzählung markiert zugleich den tragischen Höhepunkt des bisher Gezeigten. Die Szenerie zeigt die junge Krankenschwester mit zwei Kolleginnen im Kampf um das Überleben eines asthmatischen Säuglings, der weinend und röchelnd auf einer Bahre liegt. Die besorgten Blicke der Schwestern gehen immer wieder in Richtung des Tropfs, an dem das kleine Kind hängt. Sie unterhalten sich auf Ukrainisch, Seidl verzichtet hier darauf, das Gesagte mit Hilfe von Untertiteln zu übersetzen. Die erste Einstellung dieser Szene zeigt den Behandlungsraum in einer halbtotalen, statischen Einstellung. In der nächsten Einstellung wechselt Seidl auf die Handkamera und geht sehr nah an das Geschehen heran, zeigt die besorgten Blicke der drei Krankenschwestern und schwenkt immer wieder auf das hustende Kind. Dabei hält

Seidl diese Bilder des Elends quälend lange fest. Der Blick auf das kleine, immer leiser röchelnde Kleinkind ist für den Zuschauer nur schwer auszuhalten, da er wie die Krankenschwestern im Film befürchten muss, dass das Kind vielleicht sogar stirbt. In dieser Szene erhält die Erzählung erneut einen dokumentarischen Schub. Es ist auszuschließen, dass der Säugling eine Rolle spielt, daher scheint es in dieser Szene tatsächlich um sein Überleben zu gehen. Das Hintergrundwissen um diese Szene vertieft dieses Gefühl der Beklommenheit. So erklärt Seidl, dass er seine blonde Protagonistin bewusst in die tägliche Routine des Krankenhauses eingefügt habe, um authentische Momente wie diesen einzufangen (vgl. Schiefer 2/06: o.A.). Die Szene endet mit einer halbnahen Einstellung auf die drei Krankenschwestern, wobei der Fokus auf dem traurigen, resignierten Gesicht der blonden Krankenschwester liegt, die ihren Kopf senkt und zum Abschluss erneut in Richtung des Tropfs blickt. Nach einer Schwarzblende erscheint in weiß-roter Blockschrift der Titel des Films (IMPORT EXPORT), während weiterhin das immer leiser werdende Röcheln des Säuglings zu vernehmen ist. Dieses Geräusch wird in Verbindung mit dem Filmtitel zu einer Art Soundtrack, der Böses ahnen lässt und einen dunklen Schatten auf den nun folgenden Film zu werfen scheint. Der Titel IMPORT EXPORT impliziert zudem eine für Erzählungen typische, konzeptuelle Ordnung, da jede Geschichte einen Zusammenhang von Konzepten voraussetzt. Stierle definiert diese Konzepte mit Hilfe von Gegensatzpaaren, die oft die Voraussetzung für eine narrative Organisation darstellen (vgl. Stierle 1977: 220). Folglich deutet die Opposition von Import und Export bereits das Vorhandensein einer konzeptuellen Ordnung an, aus der sich dann anhand von Figuren und Schauplätzen eine Narration ergeben kann. In diesem Kontext lässt sich die in den Vorspann eingewebte Erzählung als eine Art Prolog oder Exposition im Sinne einer dramatischen Handlung verstehen.

Zusammenfassen lässt sich, dass der Vorspann zu IMPORT EXPORT eindeutig den fiktivisierenden Lektüremodus anweist, da er den Zuschauer dazu auffordert, die Konstruktion eines realen Enunziators zu verweigern. Stattdessen erzeugt er ganz im Sinne der Fiktion eine Äußerungsinstanz, die fiktive Äußerungen herstellt und für das Filmganze die Verfahren der Diegetisierung und Narrativierung aktiviert. An dieser Erkenntnis ändert auch die Tatsache nichts, dass im Vorspann auf das Anführen von Schauspielernamen verzichtet wird. Auch ändern die dokumentarischen Schübe, die

durchaus zu erkennen sind, nichts an der dominanten Anweisung zur fiktivisierenden Lektüre von IMPORT EXPORT.

4.2.2.2. Textuelle Analyse von IMPORT EXPORT

Schauplätze

Roger Odin definiert den Dokumentarfilm als einen Film, der sich durch "Informationen über die Wirklichkeit der Dinge der Welt" auszeichnet (Odin 1994: 37).

In Bezug auf die Wahl der Schauplätze kommt Ulrich Seidl diesem Verständnis des Dokumentarfilms in IMPORT EXPORT nach. Durch die Vorab-Informationen, die der Zuschauer über die Dreharbeiten hat, lässt sich bereits vor der Filmlektüre von der Authentizität der dargestellten Orte ausgehen. So schreibt Seidls Regieassistent Klaus Pridnig im Drehtagebuch, das in Auszügen dem Presseheft beigelegt ist:

"Weil für Seidl alle Motive original belassen werden müssen, was Atmosphäre und Menschen betrifft, musste (...) bei vollem Betrieb gedreht werden. Eingeclammert zwischen betrunkenen ukrainischen Schlägern und einer korrupten, halbkriminellen Security drehten wir zwei Nächte lang unter Beschimpfungen und Bedrohungen" (Pridnig zit. nach: Movienet 2007: 15).

Auszüge wie diese oder Interviews mit Seidl, in denen er von den Dreharbeiten berichtet, werden somit zu wichtigen Aspekten einer paratextuellen Authentisierungsstrategie hinsichtlich der Schauplätze in IMPORT EXPORT (vgl. Wortmann 2003: 169). Im Falle Seidls führt zudem das Kontextwissen über seinen Arbeitsethos zu einer Legendisierung seiner Person. Der Zuschauer weiß über den "Mythos Seidl", dass dieser grundsätzlich nur an realen Schauplätzen dreht. Folglich steht Seidl als medial inszenierte Figur durch Legendenbildung hinsichtlich der Schauplätze und auch der Darsteller für ein Authentizitätsversprechen (vgl. Wortmann 2003: 184).

Darüber hinaus sagt Volker Wortmann im Hinblick auf die Schauplätze im Film, dass bereits das Zeigen von Gegenwelten bzw. von der Kehrseite populärer Themen das Authentizitätsversprechen eines Filmes stützt (vgl. Wortmann 2003: 176). Da den Schauplätzen von IMPORT EXPORT immer der Charakter einer Art archaischer Gegenwelt anhaftet, stellt sich in der Rezeption ein Realitätseffekt ein, so dass der

Zuschauer von der Authentizität der Orte überzeugt ist. Die Schauplätze in IMPORT EXPORT verleihen dem Film demnach eine dokumentarische Grundierung, die etwas über reale Lebenswelten aussagt. Somit weisen die Schauplätze in Bezug auf sich selbst den dokumentarisierenden Lektüremodus an.

Bei der Wahl der Außen-Schauplätze in IMPORT EXPORT fällt auf, dass Seidl seine beiden Hauptfiguren bevorzugt an Orten der Peripherie und in Transiträumen auftreten lässt. Diese Analogie, die dem zu erwartenden Kontrast zwischen Ukraine und Österreich zuwiderläuft, verbindet die Figuren. Hierbei konterkariert Seidl die Kontrasträume Ukraine und Österreich, indem er beide als Orte einer Anti-Idylle gleichschaltet und damit die Grenze zwischen Ost und West auflöst. Beide Figuren leben in prekären Lebensverhältnissen, die sie veranlassen ihr Land zum Geldverdienen zu verlassen. So zeigt der Vorspann Olga auf ihrem Arbeitsweg, der sie durch eine apokalyptische Eiswüste mit Betonburgen, Industrie- und Fabrikbauten führt. Der erste Eindruck, den der Zuschauer aus der Ukraine gewinnt, gleicht eher dem einer archaischen Landschaft auf einem verlassenen Planeten als einem Ort mitten in Europa. Doch relativiert Seidl diese vermeintlich wertende Aussage über die ost-ukrainische Lebenswelt, indem er ihr die österreichische gleichsetzt. Die erste Impression, die der Zuschauer von Österreich bekommt, zeigt uns den männlichen Hauptdarsteller Pauli in einer Schottergrube am Rande einer Autobahn (Sequenz 5). Im Rahmen einer Ausbildung zum Security-Angestellten wird er als Teil einer Gruppe junger Anwärter von einem Ausbilder durch die Kiesgrube gejagt und mit Beleidigungen und Schlägen malträtiiert. Dieses Bild von Wien spiegelt keinesfalls das erwartete idyllische Österreich wider, ein reiches Land im Westen, gelegen zwischen Bergen und grünen Wiesen. Nein, dieses Österreich ist eine Ödnis wie die Ukraine, hier wächst kein Gras und rein gar nichts, was von den Spuren menschlichen Lebens zeugen würde. An beiden Orten finden sich Zeichen des Übergangs. So geht Olga auf dem Weg zur Arbeit ein Gleisbett entlang, während im Hintergrund Züge durch die karge Industrielandschaft pflügen. Als Pendant dazu ist die Kiesgrube, in welcher Pauli das erste Mal in Erscheinung tritt, direkt an einer Autobahn gelegen. Im Hintergrund ist der Fernverkehr zu sehen. Beide Orte gleichen sich also in dem Status, den sie als Symbolraum innehaben. Es sind Orte der Unbeständigkeit, der Instabilität und dienen als Metaphern der instabilen Lebenssituation beider Hauptdarsteller.

Bezeichnenderweise spielen viele Szenen von IMPORT EXPORT in Transferräumen („Transfer“ statt „Transit“, weil auch Menschen im- und exportiert werden.) Viele Episoden, die Pauli schon vor Beginn seiner Reise gen Osten zeigen, finden in Unterführungen des Wiener Bahnhofs statt. Und auch Olga wird meistens auf dem Weg gezeigt: Zum Krankenhaus, zur Web-Sex-Agentur, mal, um ihr Kind abzuholen und schließlich auf ihrer Reise nach Wien. Ihre Ankunft markiert dabei das einzige Aufeinandertreffen von Olga und Pauli, auch wenn dies nicht körperlich stattfindet. Pauli hält sich im Untergrund des Wiener Bahnhofs auf, um Geld zu schnorren, während Olga im oberen Teil von ihrer ukrainischen Freundin in Empfang genommen wird.

IMPORT EXPORT dreht sich um den Transfer der Ware Mensch und fast alle Schauplätze sind räumliche Konnotationen dieses Transferbegriffs. So führt Olgas Entwicklung durch eine Vielzahl von Transferräumen. Nachdem sie ihre Arbeit im Krankenhaus gekündigt hat, versucht sie sich als Cam-Girl in einer Web-Sex-Agentur, einem Ort an dem der Ost-West-Transfer der Ware Mensch in Form von sexuellen Bildinhalten stattfindet. Innerhalb des Transferstatus, der den Schauplätzen innewohnt, schafft Seidl jedoch Räume, die sich gegenseitig konterkarieren. So zeigt er Olga im weiteren Verlauf des Films als Putzkraft im Geriatriezentrum. Auch hier findet ein Transfer der Ware Mensch statt. Die hier vor sich hin vegetierenden Patienten befinden sich in einem Schwebezustand zwischen Leben und Tod, zwischen Diesseits und Jenseits. Genau wie in der Web-Sex-Agentur zeigt Seidl hier nacktes Fleisch und dringt in die intimsten Bereiche menschlichen Lebens vor. Er fängt diese Momente schonungslos ein und stellt das Geriatriezentrum damit der Web-Sex-Agentur gegenüber, jedoch ohne zu werten. Vielmehr scheint er den Zuschauer fragen zu wollen, an welchem dieser beiden Orte der Mensch denn nun seine Menschenwürde behalten könne. Die Antwort liegt in den Bildern: Die Würde des Menschen ist antastbar, im Westen genau so wie im Osten.

Andere Schauplätze sind räumliche Symbole der Auslagerung. Olgas zweite Arbeitsstation in Wien ist ein Einfamilienhaus, wo sie für eine allein erziehende Mutter als Putzfrau arbeitet und als Kindermädchen den Sohn hütet. Das Haus der Frau ist an einer Schnellstraße gelegen und wirkt dadurch abgeschieden, unwirtlich

und tot. Olga ist in den Waschkeller ausgelagert, in dem als einziger persönlicher Gegenstand eine Marienfigur über dem Bett zu sehen ist.

Nicht minder trostlos sind die Schauplätze, an die es Pauli und Michael auf ihrer Reise verschlägt. Beladen mit Kaugummi- und Videospieleautomaten touren sie durch das osteuropäische Land, das Olga gen Westen verlassen hat. Dabei treibt Seidl die beiden ungleichen Männer durch abgelegene Hochhaus-Landschaften, durch verwüstete Räume in der Romasiedlung Lunik IX und schließlich in ein Hotel am Ende der Welt: Das Hotel "Intourist".

Obgleich die Transferbewegung der beiden Hauptdarsteller in gegenläufige Richtungen verlaufen, finden sich beide Protagonisten im Ankunftsland in menschenunwürdigen Verhältnissen wieder. Zugleich trifft Seidl mit seiner Gleichsetzung der Schauplätze von Ost und West eine Aussage über das neue Europa. Er zeigt uns eine Seite unseres Kontinents, in der es schwer ist, seine Menschenwürde zu behalten, in der die Grenze nicht zwischen Ost und West zu verlaufen scheint.

Doch abgesehen von analogen Schauplätzen, die materielle Armut in Ost und West zeigen, z.B. die Wohnblöcke in Ost und West, gibt es auch Schauplätze, die als Kontrasträume angelegt sind: Während es im Krankenhaus in Scizne / Ukraine an Geld und technischem Gerät mangelt, man sich aber mit Hingabe um ein Kleinkind kümmert, ist das Geriatriezentrum im Westen im Kontrast dazu gut ausgestattet, aber die Patienten werden eher verwaltet als umsorgt. Materielle Armut und seelische Armut werden so gegeneinander abgewogen und hinterfragt. Kontrasträume sind auch Schauplätze in der Ukraine, die von deren Geschichte als Teilrepublik der Sowjetunion zeugen. Man bekommt das Gefühl, dass Seidl Olga gewisse Orte nur aufsuchen lässt, um diese "Räume auf ihre Geschichte(n) zu prüfen" (Grissemann 2013: 211). So passiert Olga auf ihrem Weg in die Web-Sex-Agentur ein einsam stehendes Fliegerdenkmal, das von der Kraft vergangener Sowjet-Tage zeugt und zugleich den Weg in eine ungewisse Zukunft zu weisen scheint. Bei ihrer Abschiedsfeier aus der Ukraine sehen wir Olga mit ihrer Freundin Christina in einem alten Restaurant, das "mit seinen Kristalllustern, Stuckverzierungen und schweren silbernen Vorhängen die Aura eines patinierten Ballsaals besitzt" (Grissemann 2013: 211). Man hat fast den Eindruck, als zeige sich in der Einbeziehung dieser Schauplätze ein liebhaberischer Blick auf die alte Sowjetunion oder ein nostalgischer

Abgesang auf die Spuren einer vergangenen Epoche. Diese Orte, die im Verschwinden begriffen sind, besitzen den Status einer Zwischenwelt, die zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft oszilliert und voller Träume und Wünsche ist (vgl. Müller 1995: 136).

Mit der Monumentalität der sowjetischen Bauwerke kontrastiert die ärmliche Wohnung eines heruntergekommenen Wohnblocks, in der Olga mit ihrer Mutter, dem Bruder und ihrem kleinen Kind wohnt. Die vergilbten Spitzenvorhänge und die durchgesessenen Polstermöbel spiegeln die Sehnsucht nach Gemütlichkeit wider. Während Olga in ihrem ungeheizten Bad aus Kanistern kaltes Wasser in die Badewanne einlässt, ist im Hintergrund das Plakat einer idyllischen Badelandschaft mit einem Wasserfall und einem Pelikan zu sehen (Sequenz 8). Dieses Bild lässt den Wunsch nach Idylle, Wärme und Harmonie der Bewohner erspüren.

Doch nicht nur Olgas Wohnung kontrastiert mit dem Ballsaal, Relikt aus vergangener Zeit. Auch die Web-Sex-Agentur, in der ein unsichtbarer Kunde aus dem deutschsprachigen Raum lediglich am Sexobjekt osteuropäische Frau interessiert ist, kann als Kontrastraum zum Ballsaal gesehen werden. Heute zeugt von der Sehnsucht nach Liebe das Bild einer Rose in der Web-Sex-Agentur, über der die Worte "Love is like a red, red rose" geschrieben stehen. Während sich Olga als Web-Cam-Girl vor der Kamera räkelt, ist es im Hintergrund des Bildausschnitts zu sehen (Sequenz 12).

Im Westen träumen die Menschen in IMPORT EXPORT auch von einem anderen Leben, von Abenteuer, Freiheit und Größe. In der Wohnung von Paulis Mutter drückt sich dieser Wunsch in einem übertriebenen Fetisch für die USA aus. Die Wände im Flur und im Hobbykeller sind mit einem Bild des Grand Canyons oder dem lebensgroßen Portraitbild eines Indianerhäuptlings behangen. Im Hobbykeller posiert Paulis Stiefvater vor einem Spiegel, während im Raum dahinter das Poster eines durchtrainierten asiatischen Kämpfers hängt. Hier liegen Welten zwischen Wunsch und Realität.

Die Schauplätze in IMPORT EXPORT sind also als Symbol- und Kontrasträume angelegt. Sie sind ein entscheidender Baustein der filmischen Diegese, da sie dazu beitragen, das Bild einer Welt zu zeichnen, die düster und trostlos erscheint. Sie

spiegeln ebenso den Seelenzustand ihrer Bewohner, ihre Wünsche, Ängste und Sehnsüchte wider.

Im Sinne des narratologischen Handlungsbegriffs stehen die Schauplätze zudem für zeitliche Stationen der Geschichte und markieren als Plot Points die geschichtliche Entwicklung der Figuren. Damit kommt ihnen auch eine dramaturgische Funktion zu. Sie werden zu einer Art realgeschichtlichem Versuchsrahmen, in dem Seidl seine fiktive Geschichte auf ihre Wahrhaftigkeit hin prüft.

Es hat sich in der Analyse einerseits herausgestellt, dass die Schauplätze in IMPORT EXPORT Authentizitätssignale aussenden und damit vom Zuschauer als reale Enunziatoren konstruiert werden. Diese Wahrnehmung wird durch das außertextuelle Hintergrundwissen gestützt. Die Schauplätze weisen deshalb einerseits den dokumentarisierenden Lektüremodus an. Andererseits sind sie aufgrund ihrer dramaturgischen Funktion und ihres Symbolcharakters Bausteine der Narration und so überwiegt im Hinblick des Filmganzen der fiktivisierende Lektüremodus.

Figuren

In IMPORT EXPORT setzt Seidl bei seinen Darstellern auf eine Mischung von Laien- und Berufsschauspielern. Sein Fokus liegt dabei in erster Instanz auf der Glaubwürdigkeit seiner Figuren. Aus der Vermengung von Laien und Berufsschauspieler erhofft er sich den Zuschauer in Bezug auf die Fiktivität bzw. Faktizität seiner Figuren im Unklaren zu lassen:

"Es interessiert mich nicht, nur die Realität abzubilden, obwohl ich großen Wert auf Wirklichkeitsnähe und Authentizität lege. Deshalb sind auch die Darsteller in meinen Filmen oft keine professionellen Schauspieler: Sie verkörpern etwas, wo man als Zuschauer zuweilen nicht weiß, ist das jetzt erfunden oder nicht? Das möchte ich erreichen" (Seidl zit. nach Grissemann 2013: 28).

Daher lassen sich die Figuren in IMPORT EXPORT in zwei Kategorien untergliedern. Die erste Kategorie betrifft die Darsteller einer Rolle, unabhängig davon, ob diese von einem Laien- oder Berufsschauspieler gespielt wird. Die Hauptdarsteller Olga und Pauli werden von den Laiendarstellern Ekateryna Rak und Pauli Hofmann

verkörpert. Die entscheidenden Nebenrollen des Stiefvaters (Michael Thomas), der Oberschwester (Maria Hofstätter), des Pflegers Andi (Georg Friedrich) oder des todkranken Geriatriepatienten Erich (Erich Finsches) werden von professionellen Schauspielern übernommen. Alle verbindet, dass sie die nötigen Eigenschaften mitbringen, die für ihre Rolle benötigt werden. Olga und Pauli werden von zwei Menschen verkörpert, die genau aus dem Milieu stammen, in dem sie im Film angesiedelt werden. Sie sprechen die Sprachen und Dialekte, die in ihrer filmischen Lebenswelt gefragt sind, kennen deren Regeln und bringen die passende Ausdrucksweise und Physiognomie mit. So war Ekateryna Rak vor den Dreharbeiten zu IMPORT EXPORT tatsächlich noch nie in Österreich. Maria Hofstätter und den Pfleger Andi (Georg Friedrich) ließ Seidl bereits Monate vor Drehbeginn in dem Geriatriezentrum arbeiten, um sie mit ihrer filmischen Lebenswelt vertraut zu machen. Es lässt sich also festhalten, dass Seidl die wichtigen Rollen in IMPORT EXPORT mit Menschen besetzt, die diese Rollen glaubwürdig verkörpern können.

Eine bedeutende Rolle spielt dabei ihre Sprache. Besonders die in österreichischer Sprache geführten Dialoge tragen zur Authentifizierung der Figuren bei. Die Dialoge zwischen Pauli und seiner Umgebung sind für Nicht-Österreicher in einigen Szenen recht schwer verständlich, zudem bedient er sich gewisser Ausdrücke des Straßenslang, die ihn als das authentifizieren, was er darstellen soll. So entgegnet Pauli einem seiner Gläubiger auf dessen Geldforderung, die sich auf dreihundert Euro beläuft (Sequenz 18): "Ja ich weiß, die drei Kilo, oder?"

In einer anderen Situation, in der sich Paulis Stiefvater Michael in einer slowakischen Kneipe bei einem Flirt versucht, zeigt sich die Authentizität der Szene in Michaels spontanen und ungekünstelten Wortwahl (Sequenz 29). An der Art und Weise, wie Michael die Barbesucherin anspricht, merkt der Zuschauer, dass der Dialog improvisiert sein muss, da Michael redet, wie er es in einer vergleichbaren Situation seines echten Lebens wohl auch tun würde: "Ähm du, wenn ich komme zurück, ähm ich arbeiten, (fragender Blick zu Pauli) rabotte? (Pauli wirft ein: "Rabotti!", Michael nickt) Rabotti, arbeiten Auto (...)." Die ungekünstelte Wortwahl Michaels wirkt in Kombination mit seinen spontanen Redeunterbrechungen und Paulis Einwurf lebensnah und authentisch.

Auch entsteht aufgrund mangelnder Fremdsprachenkenntnis der Figuren situativer Witz. Als Olga in der Web-Sex-Agentur mit ihrer Freundin zusammen ein paar

Brocken Deutsch lernen soll (Freundin: "Nimm den Schwanz in deine Hand!"), wiederholt sie den Satz umständlich, ohne ihn zu verstehen, und kichert verlegen wegen ihrer Aussprache (Sequenz 10). Die Freundin übersetzt den Satz und weist Olga mit ernsthafter Miene zurecht: "Das hier ist ein seriöses Geschäft!" Diese Szene wirft auch ein Licht auf die beiden Figuren. Olga wirkt kindlich, die Freundin geschäftstüchtig. Ein ähnlicher Effekt lässt sich in zwei Situationen aus dem Bewerbungseminar feststellen. Im Zuge seiner Ausführungen zur erfolgreichen Gestaltung eines Bewerbungsgesprächs gibt der österreichische Seminarleiter den Arbeitslosen eine groteske Merkfloskel mit (Sequenz 19): "Schreiben sie sich das hinter die Ohren: Lmaa - lächele mehr als andere heißt das!" Während dieses Wortbeitrages schneidet das Bild um und zeigt die verständnislos dreinschauenden Arbeitslosen, v.a. Migranten. Durch den Wort-Bild-Kontrast entsteht ein Realgehalt innerhalb dieser inszenierten Situation, der die aussichtslose Lage von Migranten auf dem österreichischen Arbeitsmarkt skizziert (vgl. Grissemann 2013: 215).

Seidl treibt diese Darstellung in der nächsten Szene aus dem Bewerbungseminar mit trockenem Humor auf die Spitze (Sequenz 21). Zum Abschluss des Seminars soll die Probe eines Anrufs zur Vereinbarung eines Vorstellungsgesprächs stattfinden. Eine fünfzigjährige Frau aus dem ehemaligen Jugoslawien sitzt dabei Rücken an Rücken mit dem Kursleiter. Während die Frau in gebrochenem Deutsch versucht sich vorzustellen, unterbricht sie dieser mehrfach, um sie auf ihre Fehler hinzuweisen. Mit Hilfe dieses Zwischenspiels skizziert Seidl die Kommunikationsstörung zwischen Migranten und Österreichern. Als der Kursleiter die Dame nach dem letzten Telefon-Versuch lobt (Ausbilder: "Frau Jovic, das war jetzt toll, das war genau richtig!"), merkt diese nicht, dass der Ausbilder mit diesem Lob die gespielte Situation des Bewerbungsanrufs bereits verlassen hat und bleibt in ihrer Rolle als Bewerberin: "Das war genau richtig."

Da Seidl grundsätzlich keine Dialoge vorschreibt, sondern seine Darsteller vor der Kamera im Rahmen der Handlung improvisieren lässt, kommt es im Laufe des Films zu jenen spontanen Momenten, auf die Seidl wartet. Als Pauli seine Freundin in ihrer Wohnung besucht, um ihr einen Kampfhund zu präsentieren, den er gerne kaufen möchte, reagiert diese hysterisch und flüchtet auf den Balkon (Sequenz 9). Während Pauli versucht, sie von der Harmlosigkeit des Tieres zu überzeugen, kommen ihr völlig ungekünstelt die Tränen (Freundin: "Ich hab Angst vor ihm, verstehst du das

nicht?"). "Seidl registriert ihre Tränen, die einer Mischung aus Wut und Panik entspringen. Die Wirkung dieser Szene ergibt sich aus der nicht fingierten Angst des Mädchens und dem Willen, dennoch weiterzuspielen" (Grissemann 2013: 209). Es lässt sich davon ausgehen, dass Seidl Paulis Freundin in dieser Szene gezielt überrascht um die Situation authentisch einzufangen und innerhalb der Fiktion einen dokumentarischen Schub zu erzeugen. So ist diese Szene "ein gutes Beispiel für die filmische Kraft des halbdokumentarischen Kinos Seidls" (Grissemann 2013: 209).

Hier zeigt sich die altbekannte Arbeitsweise Seidls, nämlich durch die Provokation seiner Darsteller Situationen zu generieren, die nicht geplant waren. Auf diese Weise gelingt es ihm, den Realgehalt von Situationen zu extrahieren und psychische Facetten seiner Figuren offen zu legen, die im Schauspiel nie an die Oberfläche kommen würden. Seidl lässt spontane Momente der Improvisation zu, in denen die Darsteller den Menschen hinter der Rolle charakterisieren. Dadurch gewinnen die Figuren aus psychologischer Sicht eine derart authentische Tiefe, dass der Zuschauer nicht mehr unterscheiden kann, was gespielt ist und was nicht.

Als Pauli und Michael nach getaner Arbeit im slowakischen Kosice in eine Kneipe einkehren, beginnt Michael den Flirt mit einer Einheimischen und bittet Pauli zu übersetzen (Sequenz 29). Zwischen den beiden entwickelt sich eine hitzige Diskussion über moralische Werte. In dieser Improvisation sagen beide Darsteller etwas über sich aus, das auf den Menschen hinter der Rolle schließen lässt. Während sich Michael als Macho mit chauvinistischen Wertvorstellungen präsentiert (Michael: "In deinem Alter hab ich alles gepudert, was überhaupt geht!"), argumentiert Pauli moralisch: "Für mich zählen andere Werte (...), Harmonie mit mir selber und mit meinem Umfeld". Durch diese überraschende Ansicht bricht Pauli mit seinem äußeren Erscheinungsbild, das Seidl "von Anfang an mit den Signalen rechtsradikaler Kultur" (Grissemann 2013: 209) konnotiert. Jedoch ist Pauli weder ein Nazi noch ein Ausländerfeind. "Äußerlichkeiten können täuschen: Auch dies lehren Seidls Filme immer wieder" (Grissemann 2013: 209). Die Darsteller verschmelzen mit ihrer Rolle, die Linie zwischen Fakt und Fiktion verschwimmt zusehends. Dieser Effekt verleiht den Figuren eine Authentizität, die nur schwer inszenier- oder spielbar wäre.

Die zweite Figuren-Kategorie in IMPORT EXPORT betrifft jene Laiendarsteller, die sich ihrer Rolle innerhalb eines Films nicht bewusst zu sein scheinen. Hier sind

besonders die Bewohner des Geriatriezentrums zu erwähnen, die sich zu großen Teilen in einem Geisteszustand der Unzurechnungsfähigkeit befinden. Der Zuschauer kann, ohne über die Dreharbeiten zu IMPORT EXPORT Bescheid zu wissen, relativ schnell erkennen, dass die Patienten im Geriatriezentrum keine Rolle spielen, da sie dazu gar nicht mehr im Stande sind. Seidl zeigt hier Menschen, die derart individuelle und eigentümliche Verhaltensweisen an den Tag legen, dass der Rezipient ihre Authentizität anerkennt und sie als reale Enunziatoren konstruiert. Auch der Sprache kommt hier eine entscheidende Rolle zu. Die Wortfetzen der Demenzkranken lassen erkennen, in welchem beschädigten Zustand sich die Patienten tatsächlich befinden. Ihre schockierende geistige, seelische und körperliche Verfassung wird dem Zuschauer durch das bewusst gemacht, was sie sagen bzw. nicht zu sagen im Stande sind. Schon in Olgas erster Szene in einem Patientenzimmer der Geriatrieabteilung präsentiert Seidl dem Zuschauer die geistigen Beschädigungen der Geriatriebewohner (Sequenz 27). Während Olga den Boden des Zimmers wischt, zitiert eine Greisin in einem höchst diffusen Zustand ein Weihnachtsgedicht (Alte Dame: "Hoch vom Himmel komm` ich her und ich muss sagen, es weihnachtet sehr."). Gleichzeitig pfeift und schnalzt eine andere Frau zwanghaft vor sich hin und "liefert den anderen Patienten im Zimmer damit Tag und Nacht einen surrealen Soundtrack" (Grissemann 2012: 216 f.).

In der Interaktion, in die Seidl sie mit den Darstellern einer Rolle treten lässt, entstehen Momente, die oftmals nicht einer gewissen Komik entbehren. Hier lässt sich eine Szene anführen, in der sich Tragik und Komik aus einer halbdokumentarischen, spontanen Situation heraus abwechseln (Sequenz 27). Als Olga die Haare einer alten Patientin kämmt, wechselt der Gesichtsausdruck dieser Dame zwischen einem Weinen und einem Grinsen, bei dem sie die Zunge herausstreckt. Nicht nur vor dem außertextuellen Wissen, dass alle Patienten im Geriatriezentrum echte Patienten sind, erkennt der Zuschauer, dass die alte Dame keineswegs eine Rolle spielt, sondern einen individuellen Tick an den Tag legt. Der Zuschauer konstruiert die besagte Patientin als einen realen Enunziator und wird sich des tragischen Zustands bewusst, in dem sie sich tatsächlich befindet. Dieses Bild trifft eine Aussage über die geistige Verarmung und die Einsamkeit, mit der alte Menschen im Alter zu kämpfen haben und hinterfragt die Gesellschaft hinsichtlich ihrer Fürsorgepflicht. Wie gehen wir mit unseren alten Menschen um? Sind diese Existenzen als „beschädigte Ware“ überhaupt noch ein Teil unserer Gesellschaft?

Das sind die Fragen, die Seidl dem Zuschauer mit diesen eindringlichen Bildern stellt, um ihn auf die Perversion des Alltäglichen hinzuweisen. Dem Zuschauer wird an dieser Stelle klar, dass das Drama von Einsamkeit und Verwahrlosung direkt unter uns stattfindet.

Auf einmal tritt Maria Hofstätter in der Rolle einer Pflegerin auf, die Olga nicht wohl gesonnen zu sein scheint, und weist diese darauf hin, dass sie als Putzkraft nicht zur Patientenpflege autorisiert sei. Diese zuvor authentische Situation wird also zu einem Rahmen, in dem die fiktive Erzählung stattfindet. Im Sinne der Fiktion wird die Pflegerin an dieser Stelle als Antagonist zu der Figur von Olga eingeführt, ein dramaturgisches Konzept im Bezug auf die Figurenkonstellation. Die Krankenschwester ergreift nun selbst den Kamm und frisiert die alte Dame mit einem Tonfall, der an den Umgang mit kleinen Kindern erinnert (Krankenschwester: "Joa Olga, Olga Schatzi, magst du gern frisiert werden, joa."). Nachdem sie fertig ist, bezieht die Pflegerin (Maria Hofstätter) spontan die Bettnachbarin der alten Dame in die Situation mit ein: "Na, da gefällt uns die Olga gleich, geh?" Die Bettnachbarin reagiert umgehend, augenscheinlich ohne sich der Drehsituation bewusst zu sein: "Fesch ist das!" Im Anschluss lachen alle drei gemeinsam und freuen sich. Die Situation gewinnt ihre Komik durch die geistesgegenwärtige Improvisation von Maria Hofstätter. Es entsteht ein ungeplanter, ungekünstelter Moment, der den tragischen Augenblick zuvor konterkariert. Hingewiesen sei an dieser Stelle natürlich auf die besonderen schauspielerischen Fähigkeiten von Maria Hofstätter, die die besagte Situation durch ihre Improvisation herbeiführt. Doch genau auf diese Fähigkeiten legt Ulrich Seidl bei der Zusammenarbeit mit Schauspielern Wert, nur so lassen sich diese authentischen Situationen schaffen, auf die er stets wartet.

Eine weitere Szene sei erwähnt, da hier Seidls Realismus-Idee eine perfekte Umsetzung findet. Als der Pfleger Andi eine benutzte Windel im Flur der Geriatrieabteilung findet, begibt er sich mit Olga auf die Suche, nach dem "Täter". Gemeinsam ziehen sie durch die Zimmer und kontrollieren, welcher Patient seine Windel nicht mehr trägt. Dabei ergeben sich aus der Improvisation heraus Momente der Komik. Die alten Herren, die ihr Nachthemd anheben müssen, werden von der Situation völlig überrascht und reagieren in ihrer Spontaneität teilweise recht schlagfertig (Patient im Bett: "Warum soll ich das zugeben, wenn ich es nicht gemacht hab?"). "Es ist symptomatisch, dass Seidl bei allem Spaß (...) auch Wert

darauf legt, (...) einen schmerzhaften Rest, ein Störsignal beizufügen (...). Seidl macht deutlich, wie sehr die Patienten den Launen des Spitalspersonals ausgeliefert sind" (Grissemann 2013: 219). Hier zeigt sich Seidls Arbeitsweise, die es darauf anlegt, durch die Verbindung von Wirklichkeit und Fiktion den Realgehalt einer Situation für den Zuschauer wahrnehmbar zu machen.

Schließlich lässt sich feststellen, dass Seidl in *IMPORT EXPORT* nicht nur Laiendarsteller und Schauspieler mischt, sondern ebenso die Darsteller einer Rolle mit Leuten, die sich vor der Kamera quasi selbst spielen. Diese Tatsache könnte den Zuschauer durchaus dazu verleiten, die Figuren als reale Enunziatoren zu konstruieren, jedoch geschieht dies in *IMPORT EXPORT* nur schubweise, was hauptsächlich an dem fiktiven Status liegt, den der Zuschauer den beiden Protagonisten zuspricht.

Da die Figuren eines Films grundsätzlich im Mittelpunkt des Rezeptionsprozesses stehen (vgl. Kühnel 2004: 258), ist ihr Status als Enunziator entscheidend für die Anweisung eines bestimmten Lektüremodus. Konstruiert der Zuschauer sie als fiktive Figuren, verweigert er im Gegenzug die Konstruktion eines realen Enunziators. Trotz der Authentizität und der Glaubwürdigkeit, die von ihnen ausgeht, sind Olga und Pauli fiktive Figuren und werden vom Zuschauer als solche wahrgenommen. Der Grund dafür liegt in der Tatsache begründet, dass Olga und Pauli in der Konstellation mit anderen Figuren und innerhalb ihrer eigenen Konstruktion Codes und Konventionen fiktiver Spielfilm-Figuren erfüllen. Der Zuschauer weiß um diese Codes und Konventionen und verweigert im Zusammenhang mit den beiden Hauptprotagonisten die Konstruktion eines realen Enunziators.

Olga und Pauli sind Funktionsträger der Handlung. Beide verbindet, dass sie sich in einer Mangelsituation befinden und sich auf die Reise in eine fremde Welt begeben, um aus dieser Mangelsituation zu entkommen. Das macht sie zu den entscheidenden Funktionsträgern innerhalb eines organischen Aktionsbildes, welches wiederum einen grundsätzlichen Typen der genrespezifischen Spielfilmhandlung repräsentiert. Deleuze ordnet dieses Aktionsbild bestimmten fiktionalen Genres des klassischen Kinos zu (vgl. Deleuze 1989: 194). Es lässt sich also feststellen, dass anhand der Protagonisten Olga und Pauli zwei Geschichten erzählt werden, die an ein klassisches Aktionsbild des Spielfilms angelehnt sind. Zugleich greift die Handlung von *IMPORT EXPORT* in Bezug auf die beiden

Hauptfiguren auf ein klassisches mythisches Erzählmuster zurück, welches Joseph Campbell als den Monomythos beschreibt, also als den Mythos, der allen Mythen zugrunde liegt: Die Unterweltreise des Helden (vgl. Campbell 1978). Dieser Mythos konstituiert sich anhand zweier Strukturelemente, die in IMPORT EXPORT zu finden sind und in den Figuren von Olga und Pauli ihre Personalisierung finden. Das erste Element dieses Mythos` manifestiert sich in einer klaren Topographie, die durch den Gegensatz zweier Welten charakterisiert wird (vgl. Kühnel 2004: 234). IMPORT EXPORT handelt von dem Gegensatz zwischen Ost und West. Olga und Pauli verkörpern jeweils eine dieser beiden Seiten, jedoch löst Seidl die Schwelle zwischen den Welten auf, indem er sie gleichsetzt. Hiermit hinterfragt er zudem das Klischee des Armutsgefälles zwischen der ersten und der dritten Welt. Er zeigt, dass auf beiden Seiten Armut zu finden ist, nur in einer anderen Form. Man kann also sagen, er bedient sich dieser festen Topographie nur, um sie zu brechen. Das zweite Strukturelement, das konstitutiv für den Monomythos steht, ist eine feste Stationenfolge (vgl.: Kühnel 2004: 234), wie sie auch in IMPORT EXPORT zu finden ist. Ausgangspunkt ist, wie bereits erwähnt, eine Mangelsituation, die den Helden trotz aller Warnungen dazu veranlasst, die Schwelle zu einer anderen Welt zu überschreiten. Hier spielt Seidl mit diesem Mythos. Zwar zwingt eine Mangelsituation seine beiden Protagonisten zum Überschreiten der Schwelle zwischen den gegensätzlichen Welten, jedoch weniger aufgrund einer heldenhaften Motivation, sondern vielmehr aus einem existenziellen Notstand heraus. Die beiden Protagonisten sind Antihelden und weit davon entfernt, zur Rettung der Menschheit auszuziehen. Olga lässt ihr Kind in der Ukraine zurück, um im Westen Geld zu verdienen, Pauli ist ein verschuldeter Rumtreiber und Teilzeit-Jobber. Der Monomythos sieht zur Auflösung der Geschichte eine Beseitigung der Mangelsituation vor, doch erweist Seidl seinen beiden Antihelden diesen Gefallen nicht. Am Ende des Films ist Pauli am Rande einer Landstraße zu sehen, auf der Suche nach einem Auto, das ihn per Anhalter mitnimmt. Wohin es ihn treibt, lässt die Geschichte offen. Olga sitzt mit ihren Putzfrauen-Kolleginnen in der Waschküche des Geriatriezentrums zusammen und lacht vermutlich über die vorhergegangene Auseinandersetzung mit der Krankenschwester. Sie befindet sich weiterhin in einem instabilen Transferzustand, genau wie Pauli.

Auch in Bezug auf die filmische Raum-Zeit-Struktur erinnert die Erzählung in IMPORT EXPORT an einen klassischen Chronotopos¹¹, der charakteristisch für das Drama der offenen Form steht: Der Weg.

Innerhalb dieses klassischen Chronotopos entfaltet sich die Handlung in einer lockeren Folge von Szenen, deren Schauplätze höchst disparat sein können, man kann daher von einem Chronotopos der Stationenfolge sprechen (vgl. Kühnel 2004: 275f.). Genau auf solch einer Stationenfolge begleitet IMPORT EXPORT seine beiden Protagonisten, nur anhand der Entwicklung, die sie durchleben, wird die filmische Handlung vorangetrieben. Daher werden Olga und Pauli zu Funktionsträgern der Handlung, zu treibenden Elementen der Narration. Da die Lektüre eines Filmes bezüglich der Erwartungshaltung den Figuren gegenüber alle vorhergegangenen Filmlektüren mit einschließt, erkennt der Zuschauer Olga und Pauli als personalisierte Funktionsträger einer an typische narrative Muster des fiktionalen Films angelehnten Narration. Aus dieser Erkenntnis heraus verweigert der Zuschauer, auch ohne den Vorspann gesehen zu haben, die Konstruktion eines realen Enunziators. Er erkennt Olga und Pauli als fiktive Figuren an, aus deren Handeln sich eine fiktive Erzählung ergibt. Die echten Patienten in der Geriatrieabteilung oder die Besucher des Bewerbungseminars werden zwar durchaus als reale Enunziatoren konstruiert und weisen daher in Bezug auf sich selbst einen dokumentarisierenden Lektüremodus an. Jedoch entsteht der dominante Lektüremodus stets durch den Status, den der Zuschauer den dominanten Figuren eines Films beimisst, sprich den Hauptdarstellern. Da diese als fiktive Figuren innerhalb einer fiktiven Handlung verstanden werden, weisen sie einen dominanten fiktivisierenden Lektüremodus hinsichtlich des Filmganzen an. Die Figuren, die der Zuschauer als reale Enunziatoren konstruiert, liefern dabei lediglich eine dokumentarische Grundierung, die aber nicht mit dem dominanten fiktivisierenden Lektüremodus zu konkurrieren imstande ist. Michael Althen beschreibt den Effekt der dokumentarischen Grundierung vortrefflich: "Die Laiendarsteller verleihen den Elendstableaus eine verstörende Wahrhaftigkeit, die sich allen Tröstungen der Fiktion verweigert" (Althen 2007: 42).

¹¹ „Chronotopos meint eine Verschränkung der Zeit der Geschichte und des Handlungsraumes (einschließlich seiner Semantisierung, Kontrastierung und Perspektivierung“ (Kühnel 2004: 274).

Licht

Interessanterweise stellt die spärliche Ausleuchtung von Drehorten im vorliegenden Beispiel kein signifikantes Merkmal der Bildqualität dar. Zwar weiß der Zuschauer, dass Seidl grundsätzlich auf künstliche Lichtquellen verzichtet, jedoch resultiert diese Tatsache in IMPORT EXPORT keineswegs in einer Vielzahl unterbelichteter Bilder. Lediglich in zwei Szenen aus Olgas Wohnung in der Ukraine fällt dem Zuschauer eine mangelnde Ausleuchtung auf. Im ersten Fall folgt die Kamera Olga nach dem Wasserholen innerhalb einer Plansequenz in ihre Wohnung (Sequenz 8). Hier ist das Bild während einer kurzen Passage, die Olga im Treppenhaus und im Wohnungsflur zeigt, zu dunkel. Die zweite Szene spielt ebenfalls in Olgas Wohnung, erscheint jedoch weniger markant als das erste Beispiel. Olga verabschiedet sich im schummrigen Zimmerlicht von ihrem kleinen Kind, bevor sie die Ukraine verlässt (Sequenz 15).

Außer diesen beiden Szenen gibt es in IMPORT EXPORT kein Bildmaterial, das dem durchschnittlichen Zuschauer aufgrund seiner mangelnden Ausleuchtung als beschädigt auffallen bzw. eindeutig einen dokumentarisierenden Lektüremodus anweisen würde. Vermutlich fallen dem geschulten Blick eines Experten in IMPORT EXPORT Bildmomente auf, in denen die Ausleuchtung nicht den ästhetischen Standard des Hollywood-Kinos erreicht, jedoch erscheint der Unterschied zu marginal, um diesbezüglich eine dokumentarisierende Lektüre anzuregen. Grundsätzlich ist es so, dass eine mangelhafte Ausleuchtung die Unkontrollierbarkeit von Szenerien impliziert und den Zuschauer dazu anregt, den Kameramann als realen Enunziator zu konstruieren. Dieser Effekt lässt sich in Bezug auf die Kategorie des Lichts in IMPORT EXPORT nicht feststellen.

Jedoch ist zu bemerken, dass viele der Schauplätze in IMPORT EXPORT durch kaltes, von Neonröhren ausgehendes Licht beleuchtet werden. Besonders die Räume, in denen das Bewerbungsseminar sowie die Ausbildung zur Putzfrau stattfinden, zeichnen sich durch diese Art von aggressiver Neon-Beleuchtung aus. In der Web-Sex-Agentur und der Geriatrieabteilung lässt sich der gleiche Beleuchtungsstil feststellen. Auf diese Weise wird innerhalb dieser Räume Bildmaterial generiert, das durch seine kalte, grelle Beleuchtung einen hyperrealistischen Charakter gewinnt, der mit dem Gezeigten recht unsentimental umgeht: "Das Spital mit seiner Neonbeleuchtung (...) strahlt jene institutionelle,

Menschen gemachte Ungemütlichkeit aus, die (...) (Seidl) vermitteln will" (Grissemann 2013: 204). Eben diese institutionelle Ungemütlichkeit zeichnet auch die Web-Sex-Agentur in der Ukraine aus. Man kann daher zu dem Schluss kommen, dass Seidl den Kontrast dieser unterschiedlichen Orte mit den Mitteln der Beleuchtung aufzuheben versucht. Er gleicht beide Schauplätze an, indem er sie als ökonomische Institutionen charakterisiert. An dem einen Ort findet die Institutionalisierung der Ware Sex statt, an dem anderen die Institutionalisierung des Geschäfts mit dem Tod. Beide Orte werden somit zu Einrichtungen stilisiert, an denen ein kalter, nüchterner Transfer der Ware Mensch vollzogen wird. Der künstlich verstärkte Realismus, der diesen Schauplätzen innewohnt, erzeugt eine unwirkliche, alptraumartige Stimmung. Auch bei den Außenaufnahmen von IMPORT EXPORT lässt sich Seidls Hang feststellen, Bildern durch künstliche Überhöhung einen fast schon impressionistischen Ausdruck zu verleihen. Es ist bekannt, dass er bei Landschaftsaufnahmen oft auf den Einsatz von Verlaufsfiltern setzt, um beispielsweise die Wolkenstrukturen des Himmels nachzudunkeln. Auf diese Weise gewinnen manche Einstellungen einen Charakter, der dazu beiträgt, die Antiidylle der Außenschauplätze zu betonen (vgl. Grissemann 2013: 108). Zusätzlich gewinnen diese antiidyllischen Bilderwelten durch ihren artifiziellen Charakter eine ansprechende Bildästhetik, so dass sich der Zuschauer wiederum beim ästhetischen Genuss dieser Bilder des Grauens ertappt (vgl. Schwarz 1995: 175). Auf diese Weise wird die Wirkung der Höllenfahrt, auf die Seidl den Zuschauer schickt, noch zusätzlich gesteigert.

Abschließend lässt sich festhalten, dass das vorherrschende Licht in IMPORT EXPORT nicht dazu dient, Spontaneität und Unkontrollierbarkeit von Situationen durch technische Probleme zu verbürgen (vgl. Hißnauer 2011: 134). Zu sehr gleichen die Lichtverhältnisse denen vergleichbarer Medienprodukte. Da der Zuschauer einen Film in der Rezeption immer mit seinem Rezeptionswissen abgleicht, spielen alle Filmlektüren, die er bis dato getätigt hat, eine Rolle. Somit vergleicht er unbewusst auch die herrschenden Lichtverhältnisse eines Filmes mit denen aller anderen Filme, die er bereits gesehen hat. Die Ausleuchtung der Bilder unterscheidet IMPORT EXPORT in der Form nicht von bildlichen Spielfilm-Konventionen, weist also eine fiktivisierende Lektüre an. Daher bietet sich dem Zuschauer beim Licht kein Anhaltspunkt, den fiktivisierenden Lektüremodus zu verlassen, es trägt ihn vielmehr mit.

Ton / Musik

Der Tonspur in IMPORT EXPORT kommt grundsätzlich die Funktion zu, dem Film eine dokumentarische Grundierung zu verleihen. Wie es zu Seidls Arbeitsweise gehört, bedient er sich auch in IMPORT EXPORT einer synchronen Tonaufnahme und verzichtet auf die Nachvertonung von Szenen. Der Zuschauer erkennt diese am resonanzarmen Direktton, der eine erkennbare Einbuße zur konventionellen Tonqualität vergleichbarer Spielfilme darstellt. Somit zeichnet sich die Tonspur in ihrer Schlichtheit durch eine dokumentarische Ästhetik aus, die vom Zuschauer als ein deutliches Authentizitätssignal gelesen wird. Auch auf der Ebene der Sprache und Dialoge behält die Tonspur ihre authentifizierende Funktion bei. Alle Figuren bedienen sich der Sprache, die sie auch in ihrem wirklichen Leben sprechen. Olgas Äußerungen auf ukrainisch werden nicht synchronisiert, sondern durch Untertitel übersetzt, wodurch der Sound der Fremdsprache erhalten bleibt. Dies gilt auch für den österreichischen Dialekt der Wiener, bei deren Wortbeiträgen auf jede Übersetzung verzichtet wird.

Der Sprachsound spielt auch in einer Einstellung in der Geriatrieabteilung eine Rolle. Seidl geht hier ungewöhnlich vor, indem er im Nachhinein mehrere Tonspuren aus verschiedenen Aufnahmen zusammenführt (Sequenz 35). Dieser Einstellung geht eine Serie von Patientenportraits voraus, in denen die Patienten allesamt wirre Sätze und Laute von sich geben. Eine Patientin sagt durchgehend "Es stinkt!" und schnalzt vor sich hin, eine weitere ruft nach Gottesbeistand (Patientin: "Gott, Gott, oh Gott der heilige Geist (...) bitte führe uns!"), während ein dritter völlig zusammenhangslose Fantasie-Ausdrücke aneinander reiht (Mann: "Illu nura coka coka"). Nach einem Schnitt zeigt die Kamera Olgas traurigen Gesichtsausdruck angesichts der sich ihr bietenden Tragödie. Hier führt Seidl alle Tonspuren der Patienten zusammen und multipliziert somit den Wahnsinn aus jeder einzelnen Einstellung zu einer Art universalem Wahnsinn, der von Olga Besitz zu ergreifen droht. Die Stimmen der Patienten werden zu flehenden Stimmen in Olgas Kopf, werden zu Schreien von Verdammten, die aus der Hölle nach Erlösung rufen. Das Flehen nach Gott verhallt ungehört in dieser unbarmherzigen Hölle.

Die Dame, deren Schnalzen und Pfeifen zu Beginn wie eine Art Soundtrack wirkte, trifft auch zum Abschluss des Films mit ihren letzten Worten die passenden Töne des

Trauerliedes aus der Geriatrieabteilung (Sequenz 43). Viermal wiederholt sie das Wort "Tod", während die letzte Einstellung verlöscht und der Film endet.

Die musikalische Untermalung tritt in IMPORT EXPORT grundsätzlich motiviert und synchron im Bild auf. Seidl verzichtet auf eine nachträgliche musikalische Vertonung, was grundsätzlich einen authentifizierenden Effekt nach sich zieht.

Jedoch fungiert die Musik darüber hinaus als dramaturgisches Element, indem sie den filmischen Raum um die Dimension des Gefühls erweitert oder aber einen konterkarierenden Effekt bewirkt (vgl. Kühnel 2004: 162). Das Lied "Serdtse" von Pjotr Leschenko, das die Liebesfähigkeit des menschlichen Herzens und das Leben auf der Erde besingt, wird in IMPORT EXPORT zu einem musikalischen Leitmotiv stilisiert. Insgesamt drei Mal lässt Seidl diese Ode an das Gefühl und an das Leben erklingen. Dabei erscheint das Lied immer wie ein kleiner, hoffnungsvoller Liebesfunke, der etwas Licht in die dunkle Welt von IMPORT EXPORT bringen soll. Zweimal lässt Seidl Olga zu diesem Lied tanzen. Das erste Mal in der Ukraine, wo sie mit ihrer Freundin in einem alten sowjetischen Ballsaal zum Abschied tanzt (Sequenz 15). Das zweite Mal tanzt sie mit dem Patienten Erich in der Geriatrie (Sequenz 38). Dieser hat ihr zuvor angeboten sie zu heiraten, damit sie eine Aufenthaltsgenehmigung erhalten könne. Seidl verzichtet darauf zu erzählen, ob Olga dieses Angebot erwägt oder nicht, erzählt aber von der Freundschaft, die sich zwischen den beiden tatsächlich aufzubauen scheint. Auch dieser Tanz soll ein Abschiedstanz sein, nur wissen es Olga und Erich noch nicht. Am nächsten Tag sucht Olga Erich vergeblich. Erich ist tot.

Ein drittes Mal lässt Seidl das Lied ertönen. Als Olga mit der Situation der Geriatriepatienten konfrontiert wird, ruft sie in ihrer Heimat an und singt ihrer Tochter das Lied am Telefon vor, bis sie unter Tränen auflegen muss (Sequenz 35). Seidl sagt über den Akt des Singens: "Das Singen ist eine andere Art von Sprache. Ein Mensch sagt viel über sich, wenn er singt, vor allem, wenn er alleine singt" (Seidl zit. nach: Grissemann 2013: 221). In dieser Situation sagt Olgas Gesang viel über ihr Heimweh und die Liebe zu ihrem Kind aus. Damit zeigt Seidl, dass Olga eben keine kalte Person ist, die ihr Kind ohne Reue in der Ukraine zurücklässt, sondern eine Frau voller Sehnsucht und Schuldgefühle.

In zwei anderen Szenen wird der Gesang als Machtinstrument eingesetzt. Nachdem eine türkische Gang Pauli bis auf die Unterhose ausgezogen und mit Bier begossen hat, tanzen die jungen Männer im Kreis um ihn herum und singen ein türkisches Lied (Sequenz 14). Hier steht die volkstümliche Melodie im Gegensatz zu der Demütigung und psychischen Gewalt, die Pauli erfahren muss. Ebenso verhält es sich in der Szene, in der Michael eine ukrainische Prostituierte im Hotelzimmer demütigt. Zuerst lässt er sie nackt Radfahrbewegungen machen und stimmt dazu ein fröhliches Lied an (Michael: "Mein schönster Sport ist Radfahren"). Im weiteren Verlauf der Szene singt er das Kinderlied "Hänschen klein", während die Prostituierte ihn oral befriedigen muss. In den beiden Szenen lassen die fröhlichen Lieder die brutale Gewalt umso deutlicher werden.

Die lustige Karnevalsfeier (Sequenz 42) in der Geriatrie wird durch das Lied "Trinke, Liebchen, trinke schnell" aus der „Fledermaus“ von Johann Strauß begleitet, dessen Text im Kontext des zuvor gezeigten Horrors zynisch wirkt: „Glücklich ist, wer vergisst, was doch nicht zu ändern ist (...)“.

Fassen wir zusammen: Der resonanzarme Direktton in IMPORT EXPORT trägt grundsätzlich zu einer Authentifizierung von Figuren und Schauplätzen bei. Der Ton z.B. trägt dazu bei, dass der Zuschauer die Geriatriepatienten als reale Enunziatoren konstruiert. Damit verleiht er dem Film eine dokumentarische Grundierung. Auf der anderen Seite setzt Seidl den Ton geschickt als dramaturgisches Mittel ein. Hier fungiert er im Kontext der Bilder als emotionalisierendes oder konterkarierendes Element, macht die unsichtbare Dimension des Imaginären und der Gefühlswelt spürbar. So lässt sich von der Tonspur trotz ihrer dokumentarischen Ästhetik kein eindeutig dokumentarisierender Lektüremodus ableiten, der mit dem dominanten Lektüremodus der fiktivisierenden Lektüre konkurrieren könnte.

Kamerahandlung

Seidl setzt die Kamera in *IMPORT EXPORT* auf zweierlei Arten ein. Zum einen fällt auf, dass für Seidls Verhältnisse ungewöhnlich viel aus der Hand gedrehtes Filmmaterial zu finden ist. Das liegt im Stoff des Films begründet. Die Akteure begeben sich jeweils auf eine Reise, Seidl zeigt sie daher oft in Bewegung und begleitet sie über Strecken als eine Art Kompagnon. Er greift dabei auf das stilistische System der Reportagekamera zurück. So adaptiert die Kamera in *IMPORT EXPORT* innerhalb von Plansequenzen typische menschliche Wahrnehmungsmuster (vgl. Wortmann 2003: 197). Durch das Abtasten von Situationen erzeugt sie beim Zuschauer das Gefühl von Authentizität, das Gefühl selbst in die Rolle des Beobachters versetzt zu werden. Jedoch fällt auf, dass die Bilder der Handkamera ruhiger gefilmt sind als in vorangegangenen Produktionen. Auch wechselt sie oft zwischen dem distanzierten Modus des nüchternen Betrachters und Bildern, die Nähe zu den Protagonisten suchen. Diese Bilder führen zu empathischen Momenten, zeigen Emotionen und schaffen Identifikation zwischen Zuschauer und Figur.

Ein Beispiel hierfür liefert die erste Szene nach dem Vorspann, in der Pauli als Mitglied einer Ausbildungsgruppe von Security- und Wachpersonal zu sehen ist (Sequenz 5). Nach einem statischen Tableaubild, das die Security-Anwärter in einer Kiesgrube am Rande der Autobahn zeigt und Orientierung schaffen soll, lässt Seidl den Zuschauer näher an die Gruppe herantreten. Die jungen Männer laufen, mit den Händen auf den Schultern des Vordermanns, im Kreis um die Kamera herum. Der Kameramann wird so zum Zentrum der Szene gemacht, es entsteht ein Effekt des unmittelbaren Erlebens, der Zuschauer fühlt sich als Teil dieser grotesk wirkenden Szenerie. Die Bewegung der Kamera, die sich um die eigene Achse dreht, ist zudem recht unkonventionell und steht im Gegensatz zu den geläufigen Kamerahandlungen des Kinos. Durch diese prägnante ästhetische Abgrenzung zu vergleichbaren Medienprodukten entsteht beim Zuschauer der Eindruck, etwas zu sehen, das er in dieser Form noch nicht kennt, das Ungewohnte wirkt hier authentisierend. Dieses Gefühl wird dadurch auf die Spitze getrieben, dass die Kamera noch näher an die Gruppe herantritt und mit ihr mitläuft. Der Zuschauer wird in das Geschehen hineingezogen und beginnt, die Situation aus der Sicht eines involvierten Beobachters wahrzunehmen. Die nächste Einstellung wechselt nun abrupt den

Blickwinkel. Fand eben noch eine Identifikation mit den Anwärtern statt, nimmt die Kamera in Form eines statischen Bildes nun die Perspektive des Ausbilders an. Pauli und die anderen Männer laufen abwechselnd frontal auf den Zuschauer zu, während sie eine imaginäre Pistole abfeuern und "center, center, center, center" brüllen. Aus dem Hintergrund sind die schroffen Anweisungen des Ausbilders zu vernehmen. Seine Stimme wird zur Stimme der Kamera und damit zur Stimme des Zuschauers, der sich als Teil des Geschehens wieder findet. Durch die direkte Adressierung der Kamera wird die Grenze zwischen Diegese und Welt des Zuschauers kurzzeitig verwischt. Aufgrund der Tatsache, dass die Authentisierung filmischen Materials primär auf den Schultern des Kameramanns lastet (vgl. Wortmann 2003: 194), führt hier der Status der in der Szene anwesenden Kamera zur Authentisierung des vorliegenden Bildmaterials. Nach einem Schnitt begibt sich die Kamera wieder in die Position des nüchternen Beobachters. Sie filmt die Männer, während diese die militärischen Drill-Schikanen ihres Ausbilders über sich ergehen lassen und mustert die Szenerie interessiert. Anfangs registriert sie Pauli nur als einen anonymen Teil der Gruppe. Jedoch wendet sie sich diesem gegen Ende der Szene zu, fängt in einem Affektbild seinen schmerzverzerrten Gesichtsausdruck ein und schafft zum ersten Mal einen Moment der Empathie. An diesem Beispiel lässt sich erkennen, wie Seidl seinen männlichen Hauptdarsteller mit verschiedenen Mitteln der Kameraarbeit einführt. Zuerst betrachtet er Pauli als anonymen Teil einer Gruppe, wechselt dann zwischen verschiedenen Blickwinkeln hin und her, um ihn dann schließlich für interessant zu befinden und dem Zuschauer vorzustellen.

In anderen Situationen wird die Kamera durch einen Kontrollverlust innerhalb der szenischen Darstellung als realer Enunziator konstruiert. Hier lässt sich, wie bereits unter dem Punkt „Figuren“ erwähnt, der Moment anführen, in dem Pauli seine Freundin mit einem Kampfhund überrascht (Sequenz 9). Die Szene gerät außer Kontrolle, da die Freundin aus einer Spontanreaktion heraus in Panik verfällt. Der Zuschauer spürt den Realgehalt der Situation und erkennt die hysterische Reaktion der Frau als authentisch an. Er konstruiert sie in diesem Moment als die echte Person hinter der Darstellerin, die tatsächlich Angst vor dem Hund zu haben scheint, als einen realen Enunziator. Die Kamera dokumentiert hier also einen als real konstruierten Enunziator in einem Zustand des Kontrollverlustes. Diese direkte Zeugenschaft einer authentischen Situation hat zur Folge, dass der Zuschauer auch die Kamera als realen Enunziator konstruiert. So lässt sich festhalten, dass die

Kamera, wenn sie als Zeuge authentischer Situationen auftritt, durchaus eine dokumentarisierende Lektüre anregt.

Neben der beweglichen Handkamera setzt Seidl in *IMPORT EXPORT* jene statischen Tableaubilder ein, die repräsentativ für seinen Stil der "Faction" stehen. Seidl selbst versteht das Tableaubild als eine "Fotografie, die aber lebt und atmet" (Seidl zit. nach: Grissemann 2013: 16). Diese Tableaubilder besitzen durch ihre künstliche Verdichtungen alltäglicher Dinge eine Art fotografischen Realismus. Hierin zeigt sich Seidls Idee des "Faction", die davon ausgeht, dass man der Wirklichkeit etwas Künstliches beifügen muss um "der Wahrheit wenigstens nahe zu kommen, hinter die Fassaden zu schauen" (Seidl zit. nach: Grissemann 2013: 254). Er versteht diesen Zustand durch eine Art künstliche Akzentuierung des Wirklichen zu erreichen. Mit der Künstlichkeit dieser Bildertableaus versucht Seidl das Verborgene, das durch die einfache Abbildung nicht Darstellbare, sichtbar zu machen. So sollen Gefühle, Gedanken oder auch Ideen für den Zuschauer wahrnehmbar gemacht werden (vgl. Grissemann 2013: 153).

Als ein Beispiel ist diesbezüglich ein Tableaubild aus der Web-Sex-Agentur zu nennen, das bereits unter „Schauplätze“ Erwähnung fand. Das symmetrische, statische Tableaubild zeigt Olga als Web-Cam-Girl nackt auf einem Bett sitzend (Sequenz 12). Der Zuschauer nimmt dabei die Rolle eines Voyeurs ein, eine Tatsache, auf die noch eingegangen werden soll. Auf dem Bett liegen zwei Computer-Tastaturen und ein überdimensionaler Dildo. Im Hintergrund ist ein roter, mit Plastikrosen verzierter Vorhang zu sehen, der an das Märchen von Dornröschen erinnert. In der Mitte des Vorhangs ist das Bild einer Rose mit der Überschrift "Love is like a red, red rose..." zu lesen. Vor dieser Kulisse soll Olga einen deutsch sprechenden Kunden stimulieren, der sie wie ein Stück käufliches Fleisch behandelt und demütigt (Kunde: "Arschbacken auseinander (...) I don't want to see your face"). Der Zuschauer wird Zeuge der Beschämung, der sich Ekateryna Rak beim Spielen dieser Szene ausgesetzt fühlt. Ihre Scham ist nicht vorgetäuscht, die Situation wirkt authentisch. Aufgrund der künstlichen Stilisierung des Bildmotivs durch den roten Vorhang, die Plastikrosen und das Plakat, gelingt es Seidl, die Situation in all ihren sinnlichen Facetten wahrnehmbar zu machen. Die hintergründige Dornröschen-Kulisse ist der stumme Ausdruck von Sehnsucht. Die Sehnsucht nach einem Prinzen, der kommt und die schlafende Olga wach küsst, sie aus dem Albtraum

erweckt, in dem sie sich befindet. Das Plakat mit seiner Aufschrift ist ein Symbol für den Wunsch nach Liebe, nach Geborgenheit und Stabilität. Es stellt das Bildmotiv in Frage, konterkariert es. Auf einmal geht es nicht mehr um die Geschichte von Olga oder um die Scham der Ekateryna Rak, sondern um die Suche nach Liebe im Kontrast zum Geschäft mit dem Sex. Dieses Tableaubild hinterfragt die Käuflichkeit der Ware Mensch und zeigt, dass wahre Liebe eben doch nicht käuflich ist. Der Kunde am anderen Ende der Internetverbindung ist vermutlich ebenso einsam wie Olga, sein Geld kann ihm keine Liebe verschaffen. So lässt sich an diesem Beispiel erkennen, wie Seidl durch das inszenierte, künstliche Element der vermeintlichen Wirklichkeit die Wahrheit entlockt, zumindest die Wahrheit, die er dahinter erkennt.

In Seidls Kameraführung ist eine gezielte Blickregie zu erkennen. Besonders auffallend und bedeutsam in *IMPORT EXPORT* ist der Blick des Voyeurs. Seidl versetzt die Kamera und damit den Zuschauer in vielen Szenen in die Rolle des Voyeurs, der Zeuge des Verbotenen oder Verruchten wird. Durch diese Teilhabe, die der Zuschauer an perversen Situationen erfährt, macht Seidl ihn zu einem Mitwisser und Komplizen (vgl. Springer 2008: 67). In einer Szene aus der Web-Sex-Agentur inszeniert Seidl den Zuschauer auf höchst komplexe Art und Weise in der Rolle des Voyeurs (Sequenz 10). Hierbei ist die Kamera am oberen Bettende einer Frau platziert und filmt diese von hinten, während sie sich vor der Web-Cam selbst befriedigt. Vor dem Bett steht der Tisch mit der Web-Cam darauf, sowie drei Computer-Bildschirme. Während der linke Bildschirm aus zu sein scheint und der rechte eine Ansammlung von Chatfenstern zeigt, ist auf dem mittleren Schirm der Intimbereich der jungen Frau zu erkennen, während sich diese unter übertriebenem Stöhnen selbst stimuliert. Im Hintergrund rechts hinten vor der Tür steht Olga, die Reizwäsche trägt und der Szenerie im Rahmen ihrer Ausbildung zum Web-Cam-Girl beiwohnt. Sie blickt betroffen und wendet den Kopf ab, weil sie sich angesichts der pornografischen Darbietung zu schämen scheint. Die Kamera hingegen und mit ihr der Zuschauer in der Rolle des Voyeurs, wendet den Blick nicht ab. Völlig schamlos betrachtet sie die Situation aus der Perspektive des Online-Kunden und zeigt zugleich den halbsubjektiven Blickwinkel des Web-Cam-Girls. Seidl etabliert hier den Blick des Zuschauers nicht bloß als Voyeursblick, sondern formuliert durch die Mimik von Olga zugleich eine stumme Anklage. Das Bild impliziert Moral. Es scheint fragen zu wollen: "Olga schämt sich, warum tust du es nicht?" Somit zwingt er den Zuschauer sich selbst in seiner eigenen Rolle zu hinterfragen. Er führt ihn als

unsichtbaren dritten an einen Ort, an dem er gar nicht sein will, mit dem er nichts zu tun hat (vgl. Springer 2008: 235). Doch hier scheint Seidl dem Zuschauer sagen zu wollen, dass er falsch liegt. Denn genau mit dieser Welt hat er eben doch etwas zu tun. Er ist ein Teil dieser Welt, wie die perversen, abartigen Dinge, deren Zeuge er gerade wird. Den Tabubruch, der Seidl immer vorgeworfen wird, begeht der Zuschauer in diesen Momenten genauso, ob er möchte oder nicht.

In Bezug auf das zuvor bereits besprochene Tableaubild, in dem Olga später selbst auf einem Bett einen Online-Kunden stimulieren soll (Sequenz 12), geht Seidl noch weiter. Indem er den Zuschauer in die Rolle des Voyeurs bzw. des Online-Kunden versetzt, setzt er ihn mit der Person gleich, die Olga beschämt. Seidl macht den Zuschauer also nicht nur zum Mitwisser, sondern zum aktiven Mittäter. Vor diesem Hintergrund beurteilt der Zuschauer die später folgenden Bildern aus der Geriatrieabteilung anders, als er es vielleicht sonst getan hätte. Durch das Hinterfragen der eigenen Rolle in der von Seidl skizzierten Welt, versteht der Zuschauer die Legitimation hinter der Abbildung von Zuständen, wie er sie in der Geriatrieabteilung vorfindet. Er versteht, dass die Darstellung des Elends und der Einsamkeit notwendig ist, dass es nichts bringt diese Dinge zu verschweigen. Seidl nimmt dadurch den Zuschauer als Teil dieser Welt in die Pflicht. Was IMPORT EXPORT zeigt, kann der Zuschauer vielleicht nicht ändern, er sollte es aber wissen.

Mit der Inszenierung der Faschingsfete in der Geriatrie bricht Seidl überraschenderweise mit der Poesie des Trostlosen (vgl. Grissemann 2013: 102). Hier konterkariert Seidl das Grauen des Alltags in den Spitalsbetten: Die Geriatriepatienten werden von den Pflegern wie Clowns angemalt, Teufelshörner werden ihnen aufgesetzt, die Geriatrieabteilung mit Musik beschallt und Girlanden geschmückt. Die lustigen Masken kaschieren das Elend und vermitteln gleichzeitig Lebendigkeit und Spaß an der Verkleidung. Seidl sucht hier den Bruch mit der Tragödie. Die Wahrheit über die Dinge zeigt sich bei ihm zuweilen in komischen Bildern. Seidl:

"Ich kann mich an diese Welle von Filmen über Behinderte in den sechziger und siebziger Jahren erinnern; alle diese Filme waren mir immer zu ernsthaft. Alles war ja so ernst und tragisch. Und verlogen. Weil immer so getan wurde, als müsse man die Portraitierten mit Samthandschuhen anfassen" (Seidl zit nach: Wulf 1995: 245).

Die Faschingsfete beginnt mit einer kleinen Serie von drei Tableaubildern. Dem Zuschauer wird im Umgang mit dem zuvor gesehenen Grauen auf einmal eine Leichtigkeit vermittelt (Sequenz 42), die dieser wie eine Erlösung empfindet. Das erste dieser drei Bilder zeigt drei Patienten unter Girlanden. Sie tragen Teufelshörner, Krawatten und Fliegen, während sie der musikalischen Darbietung eines gnomartigen Mannes am elektronischen Piano lauschen. Die drei Patienten sind im Bild symmetrisch angeordnet, der mittlere Patient sitzt unter einer Papier-Sonne. Der abwesende, lethargische Blick der drei in ihrer Faschings-Montur ist frontal in die Kamera gerichtet, der Zuschauer als Voyeur wird diesmal selbst begutachtet, anscheinend aber für uninteressant befunden. Die Textzeile des Liedes lautet an dieser Stelle: "Sind die schönen Äuglein klar, siehst du alles licht und wahr". Doch der Blick der Patienten ist nicht klar und wahrscheinlich, so vermutet der Zuschauer, sind sie sich ihrer tragischen Situation gar nicht wirklich bewusst. Es folgen zwei weitere Tableaubilder, die erst einen einzelnen Mann mit Teufelshörnern zeigen und danach eine Gruppe, die aus zwei Männern und einer Frau besteht. Das Hintergrundmotiv dieser drei Bilder bleibt immer gleich. Die Girlanden sind symmetrisch aufgehängt, oben in der Mitte des Bildes befindet sich eine Papier-Sonne. Seidl nimmt den Bildern aus der Geriatrie ihren Schrecken, die Sonne kann als Symbol dafür gelesen werden, dass auch in der Welt dieser todgeweihten Patienten nicht nur Schatten, sondern durchaus auch Licht zu finden ist. Eine andere Lesart mag diese Bilder zynisch finden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Kamera in IMPORT EXPORT über weite Strecken durchaus als realer Enunziator konstruiert werden könnte. Anlass hierfür gibt zum einen die Tatsache, dass sie in einigen wenigen Momenten durch die Figuren direkt adressiert wird. Die bewegte Kamera verstärkt dabei zudem das Gefühl der persönlichen Teilhabe, der Zuschauer wird zum aktiven Teil der Situation. Auch erkennt er in gewissen Situationen, dass es Momente gibt, die nicht im Drehbuch stehen, Momente, in denen die Figuren unmittelbar reagieren und Facetten zeigen, die auf die Person hinter der Figur hinweisen. In anderen Szenen, wie denen aus der Geriatrie-Abteilung, wird er Zeuge von Momenten des Kontrollverlustes, der Kameramann wird zum Anwesenden einer authentischen Begebenheit.

Auf der anderen Seite lässt sich jedoch an vielen Szenen erkennen, dass die Kamera einer exakt kalkulierten Blickregie folgt. Zum einen wird durch Affektbilder der Protagonisten innerhalb der szenischen Handlung Empathie erzeugt. Hier verliert die Kamera ihre dokumentarische Distanz und lässt Identifikation mit den Akteuren zu. Die Kameraeinstellungen, die den Zuschauer zum Voyeur werden lassen, können zwar als authentisierend gelten. Da die Voyeursblicke jedoch mit anderen Blicken von Figuren auf denselben Gegenstand kombiniert werden, erkennt der Zuschauer instinktiv, dass die Blickregie den Voyeursblick als solchen konnotiert und eine sinnstiftende Funktion hat.

Aufgrund der Kameraarbeit allein kann kein dominanter Lektüremodus angewiesen werden. Im Zusammenhang mit anderen textuellen Merkmalen, wie der Montage oder der Narration, die die Handlungen der Protagonisten betreffen, unterstützt die Kameraarbeit den fiktivisierenden Lektüremodus. Jedoch könnte sie im Einzelnen durchaus auch im Sinne einer dokumentarisierenden Lektüre gelesen werden.

Montage

Die Montage in *IMPORT EXPORT* steht ganz im Zeichen der "Erzeugung einer Makro-Diegeese und einer Makro-Erzählung" (Odin 2000: 291), die Odin im Rahmen der Fiktionalisierung voraussetzt. Durch die Montage schafft der Film eine für die Fiktion charakteristische Raum-Zeit Struktur. Es wird hier eine Geschichte auf einer narrativen Zeitachse organisiert, eine Bewegung zwischen zwei zentralen Zeitpunkten findet statt. Der Film beschreibt die Differenz zwischen diesen beiden Zeitpunkten. Damit erzählt *IMPORT EXPORT* im Sinne des narratologischen Handlungsbegriffs eine Geschichte und gilt im Sinne Odins als "ein Film, der uns eine Geschichte erzählt, die man glaubt, ein Film, der uns im Rhythmus der erzählten Ereignisse mitvibrieren lässt" (Odin 1995: 90f.).

Dabei lässt sich eine erzählerische Symmetrie feststellen. Seidl erzählt in zwei gleichberechtigten Handlungssträngen die Geschichten seiner beiden Hauptfiguren in Form episodisch gehaltener Erzählblocks, die sich bezüglich ihrer Handlungen und visuellen Motive gegenseitig spiegeln.

So zeigt der Vorspann zu Beginn einer Folge von chronologisch angeordneten Szenen Olga in der Peripherie der Stadt auf ihrem Weg und schließlich bei der Arbeit

im Krankenhaus (Sequenzen 2 und 3). Als Pendant dazu führt Seidl Pauli ebenfalls an einem Ort an der Peripherie Wiens ein, wo er sich zum Security-Mitarbeiter ausbilden lässt, also in gewisser Weise auch auf dem Weg zur Arbeit (Sequenz 5). So bewirkt Seidl durch die Montage dieser beiden kurzen Episoden schon zu Beginn eine Gleichsetzung der Lebenssituationen von Olga und Pauli. Beide werden als Figuren in Transferräumen eingeführt und befinden sich in einer instabilen Lebenssituation. Gleichzeitig hebt Seidl hier durch Analogie den vermeintlichen Kontrast zwischen Ost und West auf. Diese kurzen Episoden besitzen eine Art Expositionscharakter, sie lassen den Zuschauer in die Diegese eintauchen und erzeugen Spannung hinsichtlich der weiteren Entwicklung der beiden Hauptfiguren. Das Prinzip der symmetrischen Montage, in Form parallel verlaufender Geschichtsstränge, bleibt auch in der Folge bestehen. Olga wird im Krankenhaus gezeigt, wohl zum wiederholten Male bekommt sie nur dreißig Prozent ihres Gehaltes (Sequenz 6). Die nächsten Szenen geben dem Zuschauer einen Einblick in Olgas prekäre Lebenssituation. Nüchtern begleitet die Kamera sie zu ihrem Wohnblock am Rande der Trabantenstatt, die inmitten einer Eiswüste wie aus dem Boden gestampft aussieht (Sequenzen 7 und 8). Seidl zeigt sie beim Wasserholen und führt den Zuschauer in ihre ärmliche Wohnung, in der sie mit ihrem kleinen Kind, der Mutter und ihrem Bruder lebt. Nach einem Schnitt folgt erneut eine Episode aus Paulis Leben. Wieder wird der Kontrast zwischen Ost und West unterminiert. Nach einer Szene, die Pauli beim Schattenboxen im Hobbykeller seiner Mutter zeigt, begibt er sich zum Wohnblock seiner Freundin (Sequenz 9). Die Ästhetik der Umgebung gleicht jener aus Olgas Welt. Ebenso wie Olga, erfährt Pauli Zurückweisung, nur in anderer Weise. Wurde Olga zuvor ihr voller Lohn verweigert, zeigt die folgende Szene, wie Paulis Freundin mit ihm Schluss macht. Seidl zeigt im weiteren Verlauf der Erzählung parallel angelegte Szenen, die die Ortswechsel beider Figuren auslösen. Abwechselnd zeigt er Olga, die ihren Job im Krankenhaus wohl gekündigt hat und sich nun erfolglos als Web-Girl versucht (Sequenzen 10 und 12) und Pauli, der bei seiner Arbeit als Sicherheitsmann in einer Tiefgarage von einer Gang türkischer Jugendlicher gedemütigt wird und seinen Job verliert (Sequenz 14). Die Ereignisse fangen an sich zu verdichten, dem Zuschauer wird klar, dass sich die beiden Protagonisten mit den Problemen eines prekären Lebens konfrontiert sehen, die einer Lösung bedürfen. Olga ist der erste der beiden Protagonisten, der eine Veränderung vornimmt. Sie lässt ihre Mutter und ihr Kind in der Ukraine zurück um

nach Wien zu reisen, wo ihr eine Freundin beim Aufbau eines neuen Lebens behilflich sein soll. Während Olgas Ankunft am Wiener Hauptbahnhof befindet sich auch Pauli dort (Sequenzen 17 und 18). Um seine Schulden beim Stiefvater begleichen zu können, versucht er sich im Untergrund des Bahnhofs erfolglos als Schnorrer. Diese Episode in IMPORT EXPORT stellt die einzige Situation dar, in der sich Olga und Pauli am gleichen Ort aufhalten, was allerdings nicht thematisiert wird. Nur wer den Wiener Hauptbahnhof kennt, weiß von diesem gleichzeitigen Aufenthalt. Eine Begegnung der beiden findet nicht statt.

In zwei aufeinander folgenden Episoden findet erneut eine Angleichung der parallel verlaufenden Handlungsstränge statt. Während Pauli ein Bewerbungsseminar der Arbeitsagentur besucht (Sequenzen 19 und 21), nimmt Olga an einer Schulung zur Putzkraft teil (Sequenz 20). Hier gleicht Seidl zusätzlich die Montagetechnik innerhalb der Episoden einander an. In Form von Bilderfolgen, die nach dem stilistischen Prinzip Schuss-Gegenschuss funktionieren, versetzt er den Zuschauer abwechselnd in die Perspektive der Protagonisten und anschließend in die der Ausbilder. So zeigt die erste Einstellung aus dem Raum, in dem das Bewerbungsseminar stattfindet, Pauli als Teil einer Gruppe Arbeitsloser, die auf Stühlen sitzen (Sequenz 19). Aus dem Off hinter der Kamera ist die Stimme des Ausbilders zu vernehmen (Ausbilder: "Meine Damen und Herren, womit beginnt ein Bewerbungsgespräch?"), der Zuschauer betrachtet die Situation aus dessen Blickwinkel. Die Arbeitslosen blicken frontal in die Kamera, dem Zuschauer kommt auf einmal der Status einer Autoritätsperson zu. Nach einem Schnitt wechselt die Kamera die Perspektive. Nun wird der Zuschauer zu einem Teil der Gruppe von Arbeitslosen und lauscht den Ausführungen der Autoritätsperson, deren Status er eben noch innehatte. Seidl vollzieht den besagten Perspektivwechsel innerhalb der Sequenz einige Male, zudem fügt er eine Einstellung hinzu, die Pauli in einem halbnahen Affektbild zeigt. Sein Gesichtsausdruck lässt erahnen, dass er nichts von den Bewerbungsfloskeln des Ausbilders hält (Ausbilder: "Denken sie immer daran: Sie sind verantwortlich für das Klima während eines Bewerbungsgespräches."). Diese Form der Montage wiederholt sich in der folgenden Episode, in der Olga den Ausführungen ihres Putz-Ausbilders als Teil einer Gruppe von Frauen lauscht (Sequenz 20). Erst zeigt eine Einstellung die symmetrisch aufgestellte Gruppe, die frontal in die Kamera blickt. Wie in der vorhergegangenen Episode aus Paulis Bewerbungsseminar übernimmt der Zuschauer erst die Rolle des Ausbilders, dessen

Stimme ebenfalls aus dem Off hinter der Kamera zu vernehmen ist (Ausbilder: "Joa die Reinigung hat einen großen Stellenwert für die Sauberkeit und die Hygiene im Sanitärbereich."). Der Gegenschuss zeigt die Szene aus dem Blickwinkel der Frauen. Sichtlich um ein seriöses Auftreten bemüht, erläutert der Ausbilder nun die Bedeutung der verschiedenfarbigen Putzlappen (Ausbilder: "Einmal rot für WC- und Pissbereich und einmal gelb für den Waschraumbereich."). Das Prinzip dieser Montagetechnik stellt ein stilistisches Pendant zu der vorherigen Schulungssituation dar. Hier gleicht Seidl die Szenen seiner beiden Hauptdarsteller also nicht nur in Form ähnlicher Situationen an, sondern zusätzlich noch durch die verwendete Montagetechnik. Die Montage in diesen beiden Episoden verdeutlicht dem Zuschauer zudem die groteske Situation, denn er wird in die Lage einer Autoritätsperson versetzt, die vor dem Hintergrund des jeweils Gesagten sowie der mimischen Reaktion der Schulungsteilnehmer völlig lachhaft erscheint.

Die nun folgenden Episoden zeigen Seidls Tendenz, mögliche Entwicklungen innerhalb der Geschichte lediglich fragmentarisch anzudeuten. Dabei vertraut er auf die "assoziative Kraft des Episodischen" (Grissemann 2013: 215). So zeigt er Olga in zwei kurzen Episoden als Hausmädchen in verschiedenen Haushalten (Sequenzen 22 und 24). Die erste dieser beiden Episoden besteht lediglich aus zwei Einstellungen. Olga steht vor einer Vorstadtvilla und wartet darauf, dass sich ein elektrisches Hoftor öffnet. Als das Tor offen ist, betritt sie das Grundstück der Villa und geht in Richtung der Eingangstür. Nach einem Schnitt ist Olga mit einer älteren Dame zu sehen. Beide stehen vor einer Wand, die mit Tierköpfen behangen ist, während die Dame Olga auf herablassende Art erklärt, wie sie die Jagdtrophäen zu entstauben hat (Dame: "Schau her. Verstehst du mich? Schau her." – Sequenz 22).

Nach einem erneuten Schnitt ist Olga schon beim Fegen des Vorhofs einer anderen Vorstadtvilla zu sehen. Seidl zeigt sie wie zu Beginn des Films innerhalb eines Transferraumes, die Villa scheint an einer Schnellstraße gelegen zu sein. In den folgenden Einstellungen wird ihr Tagesablauf innerhalb des neuen Haushalts vorgestellt. Sie muss sich mit einem hysterischen Jungen herumplagen, der sie des Diebstahls bezichtigt, und sich von dessen genervter Mutter herrisch zurechtweisen lassen. Abschließend zeigt Seidl Olga auf einer schmalen Pritsche in ihrem Schlafzimmer, das eigentlich die Waschküche ist. Ein kleines Fenster am linken oberen Bildrand lässt es wie eine trostlose Gefängniszelle erscheinen. Bei all der

Tragik, die dieser Szene innewohnt, liegt das Interesse hier auf der Verknüpfung dieser beiden Kurzepisoden. Anscheinend hat Olga den Job im ersten Haushalt nicht bekommen. Oder wurde sie gefeuert? Der Film verzichtet diesbezüglich auf eine Erklärung, es bleibt dem Zuschauer überlassen diese Lücke zu schließen.

An dieser Stelle lässt sich Seidl Zeit mit der Erzählung, er schaltet zwei Gänge zurück und lässt Raum für Sozialstudien. Ein eingeschobenes Tableaubild zeigt Pauli mit seiner Mutter vor der Wohnzimmergarnitur in der heimischen Wohnung (Sequenz 23). Paulis Mutter blättert in einem Katalog und weist Pauli ausdrücklich darauf hin seinem Stiefvater zu sagen, dass sie sich zu ihrem Geburtstag eine Bluse aus dem Versandhaus wünscht. Doch Pauli reagiert genervt, er will lieber schlafen. Situationen wie diese sind typisch für *IMPORT EXPORT*, Seidl untersucht hier die Kommunikationsstörungen zwischen Menschen (vgl. Grissemann 2013: 216). Auch in Olgas Umgebung scheint der Haussegen schief zu hängen. Der gestressten Hausherrin missfällt das innige Verhältnis, das Olga zu ihren Kindern pflegt und feuert sie, nachdem sie ihr Hab und Gut durchsucht hat (Sequenz 24). Hier montiert Seidl die Bilder erneut fragmentarisch, zeigt Vorgänge, ohne sie zu erklären. Die Beweggründe der Hausbesitzerin bleiben unklar. Das abschließende Bild, das Olga beim Verlassen des Hauses am Rande der Schnellstraße zeigt, wird zu einer Metapher ihrer Heimatlosigkeit.

Während Olga als Putzkraft im Geriatriezentrum eines Hospitals eine Anstellung findet (Sequenz 27), begibt sich Pauli mit seinem Stiefvater auf eine Autoreise in die Slowakei und die Ukraine. Hier sollen sie Kaugummiautomaten leeren und veraltete Glückspielautomaten ausliefern (Sequenz 26). Von nun an wechselt die Montage zwischen Szenen dieser Reise und Alltagsszenen aus der Geriatrieabteilung. Beide symmetrisch verlaufenden Episoden widmen sich nun eindringlich der Härte europäischer Arbeitswelten. Während Olga mit den Bildern menschlicher Tragödien aus der Geriatrieabteilung und einer feindseligen Krankenschwester zu kämpfen hat (Sequenzen 27,31,33 und 35), schlagen sich Pauli und Michael durch das eiskalte Osteuropa. Dabei zeigt Seidl diese Reise in all ihren Facetten: Michael und Pauli verbringen ihre Nächte meist im Auto, mal versucht Michael einen Flirt in einer slowakischen Kneipe (Sequenz 29), mal stellt sich Pauli der Mutprobe eine Zigeunersiedlung aufzusuchen (Sequenz 34). Am Schluss landen sie in der Ukraine im Hotel "Intourist", in dem sie die Nacht verbringen wollen (Sequenz 37). Als sie

abends in der Hotelbar Station machen, zeigt die Kamera Pauli beim Tanz mit einer jungen Ukrainerin. Ein Schnitt führt den Zuschauer wieder in das Geriatriezentrum in Österreich. Olga holt einen alten Patienten ab, zu dem sie eine Freundschaft aufgebaut hat, um mit ihm im Waschkeller der Abteilung gemeinsam zu tanzen (Sequenz 38). Dieser Wechsel zeigt, wie es Seidl immer wieder gelingt, durch die Montage ähnlicher Situationen die erzählerische Symmetrie zwischen den beiden unterschiedlichen Erzählsträngen beizubehalten. Hier verknüpft die Montage die Lebenssituationen seiner Protagonisten und durchbricht zugleich immer wieder den Kontrast zwischen Ost und West. Nicht nur wird in diesen beiden Szenen getanzt, sondern es findet auch jeweils ein Austausch zwischen Ost und West statt.

Dieser Austausch soll in einer bedrückenden Kernszene des Films seinen Höhepunkt erfahren. Als Pauli nach seiner Rückkehr aus der Hotelbar das Hotelzimmer betritt, wird er Zeuge, wie Michael eine nackte ukrainische Prostituierte demütigt (Sequenz 39). Er weist sie herrisch an zu tanzen, als Hund über den Teppich zu krabbeln und Belllaute von sich zu geben. Die bewegte Kamera fixiert dieses schwer zu ertragende Geschehen mit einer dokumentarischen Genauigkeit, dass sich der Zuschauer in der Rolle des Voyeurs unwohl fühlt.

Doch Seidl setzt der schonungslosen Betrachtung in der Montage die Empathie Paulis entgegen, in dessen Blicken Mitgefühl für die Prostituierte und Abneigung gegenüber Michael zu erkennen sind. Hier ist eine Parallele zur Blickregie in der Web-Sex-Agentur zu erkennen. Auch die dokumentarischen Bilder aus dem Geriatriezentrum lässt Seidl nicht unkommentiert stehen. Einer sieben Bilder umfassenden Tableaubildserie, die auf eindringliche Weise die Hilflosigkeit und das Delirium der Geriatriepatienten dokumentiert, stellt Seidl Bilder der Empathie seiner Protagonistin entgegen (Sequenz 35). Sie starrt gedankenverloren und völlig desillusioniert, voller Trauer in die Kamera. "Olgas Blick auf die Sterbenden verrät Bestürzung, Demut, Mitleid; er färbt Seidls traditionell kühle Weltwahrnehmung neu, bringt offenere, 'humanistische' Züge in die Erzählung" (Grissemann 2013: 217).

Ganz im Zeichen seiner fragmentarischen Erzählweise gestaltet Seidl den Schluss in IMPORT EXPORT offen. Er lässt seine Protagonisten in jener trostlosen Welt zurück, deren Zeuge der Zuschauer über zwei Stunden sein musste oder, vielleicht treffender ausgedrückt, sein durfte. Der Film endet mit einer Serie von Einstellungen auf die von Neonröhren beleuchteten Spitalbetten der Geriatrieabteilung (Sequenz

43), in denen die schlaflosen Patienten keine Ruhe zu finden. Diese Serie dokumentarischer Bilder schließt den Erzählbogen ab, der seinen Ausgangspunkt in den dokumentarischen Bildern der Säuglingsstation in der Ukraine zu Beginn des Films hatte (Sequenz 3). Parallel werden dokumentarische Bilder von sterbenden Menschen in Ost und West gezeigt, in der Ukraine ein Säugling zu Beginn des Films, an seinem Ende Alte und Kranke im Westen. Die Montage dieser Szenen verleiht den beiden Handlungen einen gemeinsamen Rahmen. In Ost und West herrscht Elend, von der Wiege bis zur Bahre.

Fassen wir zusammen: Erst durch die Montage erhalten die Schauplätze ihre Bedeutung, widerlegt Seidl klischeehafte Gegensätze zwischen dem Osten und dem Westen. Zugleich nutzt Seidl die Montage, um eine Identifikation mit seinen Figuren herzustellen.

Seidl stellt durch symmetrisch angeordnete Szenen und Parallelen bei Schauplätzen, Kamerahandlung etc. in den Bildern von Ost und West eine Verbindung zwischen zwei gleichberechtigten Handlungssträngen her, die jeweils alle Kriterien des narratologischen Handlungsbegriffs erfüllen, auch wenn Seidl hier auf eine Auflösung im klassischen Sinne verzichtet. Damit erfüllt die Montage eindeutig den Anspruch der Erzeugung einer Makro-Erzählung bzw. zweier miteinander korrespondierender Makro-Erzählungen und einer Makro-Diegesis, die die westliche Welt ebenso trostlos zeichnet wie die östliche. Die Montage in IMPORT EXPORT ist demnach das wohl entscheidende Element zur Anweisung des fiktivisierenden Lektüremodus.

4.2.3. Zusammenfassung

In Anbetracht der gewonnenen Erkenntnisse lässt sich feststellen, dass IMPORT EXPORT in seinen Strukturen explizit die Anweisung zur Durchführung des fiktivisierenden Lektüremodus beinhaltet. Da der Film auf der filmexternen Produktionsebene durch paratextuelle Informationen als Spielfilm indiziert wird, erwartet der Zuschauer bereits vor dem tatsächlichen Rezeptionsvorgang die Anweisung zur Durchführung der fiktivisierenden Lektüre.

Auf der Ebene der institutionellen Produktion gilt, wie auch bei GOOD NEWS, die Aufgabenstellung dieser Arbeit: Die Untersuchung textinterner Markierungen muss feststellen, ob diese den fiktivisierenden Lektüremodus unterstützen bzw. in Frage stellen. Somit verlagert sich die Untersuchung auf den Vorspann und den Filmtext. Hier muss sich die Erwartungshaltung bezüglich der dokumentarisierenden Lesart von IMPORT EXPORT bestätigen.

Schon zu Anfang wird der Zuschauer angeleitet die Konstruktion einer realen Aussageinstanz zu verweigern. Dies geschieht trotz des Fehlens der Schauspielernamen. Zu stark beginnt der Film bereits im Vorspann mit filmischen Mitteln Diegetisierung und Narrativierung zu betreiben. Es findet keine Adressierung der Kamera durch die Figur der Olga statt, was den Zuschauer dazu anleitet, den Übergang aus der Welt des Kinosaals in die Diegese des Films zuzulassen. Er wird angewiesen, die Konstruktion des Kameramanns als realen Enunziator zu verweigern. Der Film schafft Distanz zwischen dem Zuschauer und der filmischen Handlung und unterstützt damit "das richtige Funktionieren des (so genannten) Fiktionseffekts" (Odin 2006: 36). Schon jetzt erfüllt der Film den tiefen Wunsch des Zuschauers nach Fiktionalisierung. Er erkennt, dass die Kamerahandlungen und die filmische Montage eine gezielte Blickregie verfolgen, Identifikationspotenzial mit den Figuren herstellen und eine Erzählung im Sinne des narratologischen Handlungsbegriffes erzeugen. Sowohl die Bildregie als auch die Montage besitzen einen hohen Ausarbeitungsgrad und treiben die narrativen Prozesse voran. Der Zuschauer wird im weiteren Verlauf des Films in die Rolle des Voyeurs versetzt um sich und seine eigene Position in der von Seidl gezeichneten Welt zu hinterfragen. Durch die Montage werden zudem vermeintliche Kontrasträume konterkariert sowie empathische Momente mit den Figuren erzeugt. Es ist erkennbar, dass besonders die bewegte Handkamera eine dokumentarische Ästhetik erzeugt, die der szenischen Darstellung eine Art dokumentarische Grundierung verleiht und Authentizität schafft. Jedoch lässt sich festhalten, dass die mangelhafte Ausleuchtung von Schauplätzen grundsätzlich nicht zur Authentifizierung dieses Bildmaterials beiträgt. Zudem tritt das Neon-Licht in IMPORT EXPORT als ein Stil prägendes Element einer sterilen, institutionalisierten Raumästhetik auf, die zur Charakterisierung von Schauplätzen beiträgt.

Die Figuren in IMPORT EXPORT setzen sich aus authentischen Darstellern fiktiver Figuren und aus Personen des "echten" Lebens zusammen, die in ihrem tatsächlichen Umfeld agieren. Diese "echten" Personen werden vom Zuschauer auch innerhalb der fiktivisierenden Lektüre, die der Film als Ganzes anweist, als reale Enunziatoren konstruiert. So erkennt der Zuschauer beispielsweise die Geriatrie-Patienten als reale Äußerungsinstanzen an, deren Äußerungen auf die reale Welt zurückverweisen und auf ihren Wahrheitsgehalt hin funktionieren. Jedoch führt die Konstruktion dieser Nebenfiguren als reale Enunziatoren lediglich zu dokumentarisierenden Schüben innerhalb des fiktivisierenden Lektüremodus. Der Zuschauer erkennt die Patienten zwar als reale Äußerungsinstanzen an, ohne jedoch zu vergessen, dass der Film als Gesamtkonstrukt eine fiktive Erzählung darstellt.

Der Grund dafür liegt vor allem in dem fiktiven Status, den der Zuschauer den Hauptdarstellern zuspricht. Bereits im Vorspann und in der darauf folgenden Szene ist durch die Kamerahandlungen und die Montage zu erkennen, dass Olga und Pauli als die entscheidenden Funktionsträger einer Geschichte eingeführt werden. Sie sind es, die für den Zuschauer im Zentrum des Rezeptionsprozesses stehen, ihr Status ist entscheidend. Die beiden korrespondierenden Handlungsstränge der Hauptfiguren sind dabei an ein organisches Aktionsbild angelehnt, das sich an einer genrespezifischen Spielfilmhandlung orientiert (vgl. Deleuze 1989: 194). Hinzu kommt, dass die beiden Handlungsstränge, die mit Hilfe der beiden Hauptfiguren erzählt werden, auf das narrative Erzählmuster des Monomythos zurückgreifen, welches Joseph Campbell als die Unterweltreise des Helden beschrieben hat (vgl. Campbell 1978). Eine strukturelle Voraussetzung dieses Monomythos besteht in einer klaren Topographie, wie sie in IMPORT EXPORT anhand der Schauplätze deutlich nachweisbar ist. Der Film befasst sich mit dem Gegensatz zweier Welten, die jeweils durch die beiden Hauptdarsteller verkörpert werden.

Der Film erhält durch die authentischen Schauplätze in Ost und West eine dokumentarische Grundierung, die es erlaubt, IMPORT EXPORT in Bezug auf diese Orte als ein Dokument zu lesen. Der Zuschauer bekommt einen glaubwürdigen Einblick in Lebenswelten, die er in dieser Form vielleicht noch nie gesehen hat, wodurch sich ein Lerneffekt wie bei Dokumentarfilmen einstellt. Auf der anderen Seite fungieren die Schauplätze im Sinne der Diegese als Symbol- und Kontrasträume. Sie spiegeln den Seelenzustand ihrer Bewohner wider,

charakterisieren diese in ihren Wünschen, Ängsten und Sehnsüchten. Seidl bricht mit der klischeehaften, klaren Topographie, die zwischen Ost und West herrscht, indem er die Schauplätze gleichsetzt. Er zeigt, dass territoriale Grenzen im Verschwinden begriffen sind und dass auf beiden Seiten dieser Grenze Armut herrscht. Auf der einen Seite zeigt sich diese Armut in tatsächlichem materiellem Notstand, auf der anderen in Form von Einsamkeit und seelischer Verarmung. Die Schauplätze fungieren zudem als Plot Points der gegenläufigen Reisebewegungen beider Hauptdarsteller, markieren die narrative Entwicklung und werden somit trotz ihrer Authentizität primär zu narrativen Bausteinen, zu Stationen einer Reise.

Die Ästhetik des Tons würde sich nahtlos in den Rahmen einer dokumentarisierenden Lektüre einfügen lassen. Die improvisierten, lebensechten Dialoge und die dürftige Klangqualität des resonanzarmen Direkttons sorgen in *IMPORT EXPORT* für eine dokumentarische Grundierung. Der Ton authentifiziert Figuren, Schauplätze und Dialoge, wird jedoch ebenso als dramaturgisches Mittel eingesetzt. So fungiert er im Kontext von Bildausschnitt und Montage oft als konterkarierendes oder emotionalisierendes Stilelement. Besonders der Musik, die zwar auch synchron im Bild auftritt, kommt dabei eine tragende Rolle zu. Das Lied "Serdse" wird zu einer Art konterkarierendem Leitmotiv zu den tristen Bilderwelten des Films.

Abschließend lässt sich festhalten, dass Seidl in *IMPORT EXPORT* sein Konzept der "Faction" mit einer Konsequenz durchsetzt, die an Perfektion grenzt. Die Vermengung von Fakten und Fiktion findet auf allen Ebenen des Films statt, so dass der Zuschauer streckenweise nicht unterscheiden kann, ob das Gezeigte Teil der Fiktion ist oder gerade tatsächlich passiert. Seidl benutzt biografische Spuren, "echte" Lebensräume und eine dokumentarische Arbeitsweise, "um darüber wie eine zweite Schicht seine Fiktion, seine Inszenierung zu legen. Er spannt das Erfundene wie eine transparente künstliche Haut über das Gefundene" (Grissemann 2013: 140). Es entstehen authentische Momente, die sich durch die Verknüpfung und Kombinatorik authentischer textueller Merkmale zu einem dramaturgischen Zusammenhang fügen und innerhalb der Fiktion einen zwischen "Dokumentarismus und Fiktion strategisch unaufgelösten Naturalismus" (Grissemann 2013: 8) erzeugen.

Es ist zu erkennen, dass *IMPORT EXPORT* aufgrund des fiktiven Status, den der Zuschauer sowohl den beiden Hauptfiguren als auch der Erzählung zuspricht,

eindeutig verlangt, im Rahmen der fiktivisierenden Lektüre gelesen zu werden. Der Film kommt dem tiefen Wunsch nach Fiktionalisierung nach, erzeugt eine Makro-Diegeese und die Ereignisse des Films lassen den Zuschauer "im Rhythmus der erzählten Ereignisse mitschwingen" (Odin 1995: 94). Zwar wird der dokumentarisierende Lektüremodus auf der Ebene des Filmganzen blockiert, dafür aber immer wieder auf Mikro-Ebenen aktiviert. So erkennt der Zuschauer innerhalb der Fiktion gewisse Figuren, Schauplätze und Situationen als real an, ohne den fiktivisierenden Lektüremodus grundsätzlich in Frage zu stellen.

5. Vergleich der beiden Filme im Hinblick auf ihre Lesart

Nach der umfassenden Analyse beider Filme lassen sich sowohl anhand filmexterner als auch filminterner Produktionsmodi markante Unterschiede bezüglich der Lektüreeinweisungen erkennen.

Da mit der Untersuchung textueller Merkmale zur Programmierung eines gewissen Lektüremodus beider Filmanalysen die gleiche institutionelle Rahmung zugrunde lag, lassen sich diesbezüglich keine unterschiedlichen Lektüreeinweisungen erkennen. Die Institution verlagert in beiden Fällen die Analyse auf textinterne Markierungen, ohne dabei die textexterne Ebene der individuellen Produktion zu vernachlässigen. Anhand dieser zweiten filmexternen Produktionsebene, der individuellen Produktion des Zuschauers, lässt sich bereits ein erster deutlicher Unterschied zwischen "GOOD NEWS und IMPORT EXPORT feststellen. Die medialen Diskurse um GOOD NEWS und IMPORT EXPORT weisen hier unterschiedliche Lesarten an, da sie GOOD NEWS als Dokumentar- und IMPORT EXPORT als Spielfilm indizieren.

In beiden Filmen bestätigt sich die jeweilige Vorab-Indizierung bereits innerhalb des ersten filminternen Produktionsmodus, im Vorspann.

In GOOD NEWS konstruiert der Zuschauer ausnahmslos alle Figuren des Films als reale Äußerungsinstanzen. Er weiß durch die paratextuellen Vorab-Informationen, dass es sich bei den Figuren des Films um "echte" Menschen handelt, deren Alltag im Laufe des Films dokumentiert werden soll. Bereits im Vorspann wird diese

Annahme bestätigt. Das Fehlen potenzieller Schauspielernamen sowie die direkte Adressierung der Kamera durch die Figuren in der ersten Kameraeinstellung erfüllen diese Erwartungshaltung. Der Zuschauer konstruiert sowohl die Figuren als auch den Kameramann als reale Enunziatoren. Somit weist GOOD NEWS den Zuschauer bereits im Vorspann zur Erzeugung einer Äußerungsinstanz an, die Äußerungen herstellt, welche auf die reale Welt zurückverweisen und auf ihren Wahrheitsgehalt hin funktionieren.

In IMPORT EXPORT hingegen wird die Konstruktion einer realen Äußerungsinstanz durch die textexternen Lektüeranweisungen des Films blockiert. Da der mediale Diskurs IMPORT EXPORT als einen Spielfilm indiziert, erwartet der Zuschauer eine fiktive Erzählung mit fiktiven Figuren, die nicht als reale Äußerungsinstanzen auf ihren Wahrheitsgehalt hin funktionieren. Diese Erwartung wird im Vorspann bestätigt. Zwar wird hier auf die Aufzählung von Schauspielernamen verzichtet und der Film mit einem symmetrischen Tableaubild eröffnet, in dem ein Mann direkt die Kamera adressiert. Jedoch lässt sich dieses Bild als eine visuelle Signatur Seidls interpretieren, das den Zuschauer einstimmen soll: Es ist ein Bild des Scheiterns. Im weiteren Verlauf des Vorspanns ist jedoch die eindeutige Anweisung zur Verweigerung der Konstruktion einer realen Äußerungsinstanz beinhaltet.

Der zweite bedeutsame Unterschied zwischen GOOD NEWS und IMPORT EXPORT lässt sich auf der Ebene der Narration feststellen. Während in IMPORT EXPORT eine Makro-Erzählung erzeugt wird, betreibt GOOD NEWS die Narrativierung nicht fürs Filmganze.

In IMPORT EXPORT stehen zwei fiktive Hauptakteure im Zentrum des Rezeptionsprozesses. Sie sind Funktionsträger einer genrespezifischen Spielfilmhandlung, die mit den dramaturgischen Mitteln der Kamera und der Montage in Form zweier korrespondierender Makro-Erzählungen erzeugt wird. Die Kamera bietet dem Zuschauer nicht nur viele empathische Momente der Identifikation mit den beiden Hauptdarstellern, sondern versetzt ihn zudem durch eine gezielte Blickregie in die Rolle des Mitwissers und Voyeurs. Die Montage in IMPORT EXPORT konterkariert vermeintliche Kontrasträume, schafft neue Bedeutungszusammenhänge, treibt aber vor allem die Erzählung im Sinne des narratologischen Handlungsbegriffes voran. Die Vielzahl an Figuren, die nicht Träger einer Rolle sind und vom Zuschauer als reale Enunziatoren konstruiert werden,

können nicht mit dem fiktiven Status der Hauptfiguren konkurrieren. GOOD NEWS hingegen erzählt keine Geschichte im Sinne des narratologischen Handlungsbegriffes, sondern führt vielmehr einen Diskurs über das Alltagsgrauen zweier gegensätzlicher Lebenswelten. Dieser Diskurs wird nicht an individuellen Beispielen einiger weniger Hauptakteure personifiziert und lässt den Zuschauer an deren Entwicklung teilhaben, sondern schafft Einblick in zwei unterschiedliche Milieus, die in sich keineswegs homogen sind. GOOD NEWS liefert ein Panorama der traumatischen Arbeits- und Lebensbedingungen beider Milieus. Die dargestellten Figuren werden zu dokumentarischen Beispielen dieser Untersuchung, nicht aber zu Handlungsträgern einer Geschichte. Die Kamera bewahrt sich den Figuren gegenüber eine nüchterne Distanz und lässt nur wenige Momente der Empathie und Identifikation zu. Durch diese nüchterne Inszenierung sollen die Figuren nicht zu Sympathie- oder Antipathieträgern gemacht, sondern ihr Fallcharakter hervorgehoben werden. Seidl zeigt sie innerhalb kurzer, episodischer Mikro-Erzählungen, lässt sie jedoch dabei keine Entwicklung durchlaufen. Vielmehr versucht er in langen Einstellungen, den Realgehalt von Situationen zu provozieren und die Figuren in möglichst vielen Facetten ihrer gesellschaftlichen Beschädigung zu zeigen. Die Montage führt diese fragmentarischen Bilder und episodischen Diskursblöcke sinnstiftend zusammen. Die Episoden beginnen mit dem Vorlesen eines Zeitungsartikels, dessen Inhalt im Laufe der Episode durch die dargestellte Wirklichkeit konterkariert wird. Zusätzlich schaltet Seidl durch die serielle Montage ähnlicher Bildmotive das Freizeitverhalten der Österreicher gleich, um sie in ihrer Monotonie darzustellen.

So lässt sich festhalten, dass sich GOOD NEWS und IMPORT EXPORT im Sinne Odins innerhalb der zwei entscheidenden textuellen Merkmale unterscheiden, die die dokumentarisierende bzw. fiktivisierende Lektüre begründen.

Das stilistische System von GOOD NEWS fordert den Zuschauer dazu auf, eine reale Äußerungsinstanz zu konstruieren, "die Äußerungen herstellt, welche auf die reale Welt zurückverweisen und auf ihren Wahrheitsgehalt hin funktionieren" (Odin 1995: 91). Damit erfüllt GOOD NEWS ein entscheidendes Kriterium der dokumentarisierenden Lektüre. IMPORT EXPORT hingegen weist den Zuschauer in seinen textuellen Strukturen explizit dazu an, die Konstruktion einer realen Äußerungsinstanz zu verweigern, und erfüllt mithin das erste Kriterium der fiktivisierenden Lektüre.

Auf dramaturgischer Ebene fügt die Montage von GOOD NEWS die verschiedenen fragmentarischen Szenen zu zusammenhängenden, in sich geschlossenen Diskursblöcken zusammen. Jedoch betreibt sie auf das Filmganze bezogen keine Narrativierung und erzeugt keine effektive Handlung im Sinne des narratologischen Handlungsbegriffs. Damit erfüllt der Film das zweite entscheidende Kriterium der dokumentarisierenden Lektüre. In IMPORT EXPORT hingegen ordnet die Montage die Szenen chronologisch zu einer zusammenhängenden Handlung an, die alle Kriterien des narratologischen Handlungsbegriffs beachtet. Somit erfüllt IMPORT EXPORT das zweite wichtige Kriterium zur Programmierung des fiktivisierenden Lektüremodus.

Beide Filme bestätigen in der Rezeption die durch paratextuelle Vorab-Informationen erzeugte Erwartungshaltung hinsichtlich ihrer Lektüremodi.

Trotz der unterschiedlichen Lesarten sind Ähnlichkeiten zwischen den stilistischen Systemen beider Filme zu erkennen. Beide Filme bedienen sich in ihrer Kameraarbeit eines Hybrids aus Bildern der Handkamera, die deutlich einer dokumentarischen Ästhetik folgen, und hochstilisierten, photographischen Tableaubildern:

„Zwei sehr gegensätzliche Arten zu inszenieren geraten in Seidls Filmen gewöhnlich aneinander: die in Symmetrie erstarrten, sorgsam komponierten Bilder einerseits und ein sehr offener ‚realistischer‘ Stil andererseits – fahrig, ‚unmittelbare‘ Bilder, die den (oft tatsächlich improvisierten) Impulsen und Bewegungen der Darsteller zu folgen scheinen, als geschähe da etwas Überraschendes, gerade jetzt, ganz zufällig, vor der Kamera“ (Grissemann, S. 153).

Sowohl Figuren und Schauplätze als auch Ton- und Lichtverhältnisse authentifizieren Seidls antiidyllische Bilderwelten, die aufgrund ihrer künstlichen Stilisierung Gegenwelts-Charakter haben. In beiden Filmen wird eine Diegese erzeugt, die den Zuschauer fasziniert oder abstößt, ihn jedoch trotz ihrer Verfremdung an die eigene, aktuelle Welt erinnert. Seidl erzeugt in beiden Filmen Universen, die auf ihre Art einer eigenen Gesetzmäßigkeit folgen. Sowohl in GOOD NEWS als auch in IMPORT EXPORT konterkariert Seidl gegensätzliche Lebenswelten mit Hilfe der Figuren und Schauplätze. In IMPORT EXPORT bricht er mit der klischeehaften Grenze zwischen Ost und West und zeigt, dass auf beiden Seiten dieser Grenze Notstand herrscht. Während der Osten mit materiellem Notstand zu kämpfen hat, leiden die

Österreicher unter seelischer oder emotionaler Armut und Einsamkeit. In GOOD NEWS stellt Seidl die vermeintlich unterschiedlichen Milieus der Migranten und Wiener Bürger gegenüber, inszeniert jedoch beide als Opfer des alltäglichen Horrors.

Sowohl in GOOD NEWS als auch in IMPORT EXPORT sucht Seidl verborgene Orte auf, Parallelwelten innerhalb unserer Gesellschaft. In GOOD NEWS findet er diese in den Wohnungen und Treffpunkten der Kolporteurs und Migranten, in IMPORT EXPORT z.B. in der Web-Sex-Agentur. Interessanterweise tritt in beiden Filmen die Geriatrieabteilung als Schauplatz in Erscheinung. An diesem Beispiel erkennt man Seidls Vertrauen in Orte, an denen er glaubt, seine Bilder machen zu können. Es zieht ihn in seinen Filmen immer wieder an diese Orte, "weil sie für ihn so etwas darstellen wie eine Alltagssurrealität" (Glawogger zit. nach: Grissemann 2013: 55).

Beide Filme beinhalten eine Gesellschaftskritik, verhandeln Themen wie Menschenwürde und untersuchen den Menschen auf seinen Marktwert im kapitalistischen System. Es geht um Arbeit, Macht, um die tiefen Sehnsüchte und Wünsche von Menschen und um ihre gesellschaftlichen Beschädigungen.

Trotz ihrer unterschiedlichen Lesarten oszillieren sowohl IMPORT EXPORT als auch GOOD NEWS jeweils zwischen Fakten und Fiktion. So schreibt Grissemann über Seidl:

"Er bringt Improvisation und Choreografie, Unbewusstes und Absichtsvolles virtuos zur Deckungsgleichheit, um einerseits das Instinktive, den Impuls des Augenblicks festzuhalten – und die so gewonnenen Ergebnisse andererseits einem von langer Hand geplanten, künstlich gebauten Universum einzuverleiben" (Grissemann, S. 10).

Seidl selbst sagt: "Ich bin immer von zwei Richtungen ausgegangen: Das eine ist die Wirklichkeit, das andere die Künstlichkeit, eine Bildsprache, (...) die künstlich ist und trotzdem Authentizität hat" (Seidl zit. nach: Grissemann 2013: 28).

6. Seidls Filmpraxis - Vorläufer und Geistesverwandte

Ulrich Seidls Arbeit zeigt in der Art und Weise, wie sie zwischen Fiktion und Wirklichkeit oszilliert, erkennbare Parallelen zum italienischen Neorealismus. So wie der Neorealismus sich in den 1940er Jahren gegen die inszenatorischen und kinematographischen Konventionen des Spielfilms wandte, sucht auch Seidl in seiner Arbeit nach einer alternativen Ästhetik und nach alternativen Sujets. Dabei vertraut er auf die Verknüpfung realer und inszenatorischer Elemente. Eine Beschreibung des Neorealismus liest sich wie ein Leitfaden der Seidlschen Arbeitsweise: "Authentische Geschichten sollten erzählt, die agierenden Figuren in engem Kontakt mit ihrer sozialen und natürlichen Umgebung gezeigt werden. Zu dem inszenatorischen Konzept, das sich aus dieser Forderung ableitet, gehören das Drehen mit Laiendarstellern (und damit Improvisation und Dialekt)" (Kühnel 2004: 192). Seidls Interesse am Authentischen artikuliert sich im Zusammenhang mit einem Realismus-Konzept, das dem jener skandinavischen Filmen gleicht, "die im Umkreis des bekannten Manifests Dogma 95 entstanden sind" (Wuss 2000: 101). Diese Filme verfolgen, ähnlich wie Seidl, ein Realismus-Konzept, das stilistisch die Nähe zum Dokumentarfilm sucht. So ist dem am 13. März 1995 proklamierten Dogma-Manifest zu entnehmen:

"1) daß man an Originalschauplätzen drehen wolle, 2) daß der Ton nicht unabhängig vom Bild produziert werden solle, 3) daß man ausschließlich die Handkamera nutzen wolle, 4) bei den Farbaufnahmen keine spezielle Beleuchtung akzeptiere (...), 7) den Film hier und heute spielen lasse und 8) keine Genrefilme akzeptiere" (Forst 1998: 166).

Seidl forciert in seiner Arbeit, ähnlich wie die Dogma-95-Filmer, die Erzeugung von Hybriden aus exakten lebensweltlichen Detailbeobachtungen und "Fiktionen künstlicher Welten" (Wuss 2000:103).

Es geht ihm darum, bestimmte Erscheinungen der Realität¹² im Detail zu zeigen, die nicht evident, jedoch jedem geläufig sind, und diese dem bewussten Wahrnehmungsapparat des Zuschauers zuzuführen. Daraus resultierend stellt sich ein Realitäts-Effekt ein, wenn analoge Strukturbeziehungen der Realität wiederholt durch die Kamera beobachtet worden sind und „im Rahmen des kognitiven

¹² Peter Wuss spricht hier von „unbeabsichtigten Gebärden und Spontanreaktionen, die präzise beobachtet sind“ (Wuss 2000: 105).

Prozesses beim Zuschauer einen Übergang von der unbewussten Wahrnehmung zum bewussten Sehen herbeiführen, zur Konzeptualisierung der dargestellten Erscheinungen" (Wuss 2000: 123). Durch die prägnante Darstellung von Konflikten und Kleinhandlungen und deren methodischer Wiederholung entstehen Beobachtungen, die das stereotypisierte, mediale Weltbild zu korrigieren im Stande sind. Aus diesem Anspruch resultiert das immer tiefere Vordringen des Films in menschliche Intimbereiche, wie es für Seidls Filme unverzichtbar ist. Doch nur auf diese Art und Weise kann der Mensch in seinen feinsten psychischen Regungen dargestellt werden, es "werden nicht einfach kritische Beobachtungen zu menschlichem Verhalten offeriert, sondern es wird ein Borderline-Syndrom der Gesellschaft vorgeführt" (Wuss 2000: 111). Dabei schafft Seidl innerhalb seiner stilisierten Bilderwelten Situationen, in denen die Auftretenden zu Reaktionen bereit sind, die ihre gesellschaftlichen Beschädigungen offenbaren. Und genau darum geht es ihm. Er will Bilder machen, die den Menschen in seiner durch gesellschaftliche Einschreibungen und Strukturen geformten Beschädigung zeigen. In diesem Anspruch lässt sich eine deutliche Parallele zu Alexander Kluges Arbeitsweise erkennen, dessen Regieanweisungen ausschließlich als Mittel zur Förderung des eigensinnigen Potentials seiner Figuren dienen. Seidl vertritt ein ähnliches Realismusverständnis wie Kluge.

Um den Blick des Zuschauers auf die Gesellschaft zu schärfen, muss Seidl diese in Frage stellen. Deshalb zwingt er seine Filme in ein ästhetisches und thematisches Korsett, das sich von allen Formen der medial geschaffenen Massenöffentlichkeit abgrenzt. Er wendet sich den unspektakulären, vermeintlich "kleinen" und "banalen" Dingen des Lebens zu, um seinem Publikum den Skandal vor Augen zu führen, der genau diesen Dingen innewohnt. Dabei dient ihm die Inszenierung als handwerkliches Mittel zur Betonung scheinbar unwichtiger Alltagsbeobachtungen, um die Wirklichkeit zu exponieren, die hinter diesen Dingen schlummert, jedoch uns alle zu betreffen scheint. Aus diesem Grund sucht Seidl nach Akteuren, Schauplätzen und Themen, die Gegenwelten entstammen, die sich dem öffentlichen Wahrnehmungsapparat entziehen und eine Art Gegenöffentlichkeit darstellen.

Hier zeigt sich erneut eine deutliche Parallele zu Alexander Kluge, der die mediale Öffentlichkeit lediglich als einen "fiktionalen Oberflächenzusammenhang der Tatsachenwelt" (Barg 1995: 116) versteht. Seidl schafft eine Protestwirklichkeit, die gegen jene Wirklichkeitsstruktur protestiert, die von der Macht der Medien abhängig

ist (vgl. Keppler 1994: 12). Diese "gemachte" Wirklichkeit ist laut Kluge nur durch "die Herstellung eines authentischen Zusammenhangs" (Barg 1995: 116) destruiert. Die konkrete Wirklichkeit kann daher nicht aus der reinen Abbildung von Tatsachen resultieren: "Das Konkrete ist konkret, weil es die Zusammenfassung vieler Bestimmungen ist, also Einheit des Mannigfaltigen" (Kluge 1987: 207). So liegt das Konkrete nach Kluge in der "Hinwendung von der Abbildung der äußeren Wirklichkeit zum inneren Bild: zu Imagination, Phantasie, Traum" (Barg 1995: 112). Seidl macht ein Kino der Gefühle, nutzt die Inszenierung, um hinter die Fassade der fiktional geschaffenen Lebenswirklichkeit zu blicken und diese in all ihren Aspekten und Widersprüchen wahrnehmbar zu machen. Daher fügt er, ganz im Sinne Kluges, authentischen Situationen stets etwas Künstliches hinzu, um wirklich authentisch zu sein (vgl. Barg 1995: 118). So drückt Seidl in der Verknüpfung von Dokument und Fiktion seine intellektuelle und emotionale Beziehung zum Dokument aus. Um einen neuen Blick auf die stereotypisierten Wirklichkeitswahrnehmung zu werfen, unterläuft er visuelle und gedankliche Klischees. Seine hyperrealistischen, verfremdeten Bilderwelten aus der Alltagshölle zeigen uns die Erde als einen fremden Planeten. Durch diese Verfremdung will Seidl das Gewohnte in Frage stellen und die glatte Wahrnehmung des Zuschauers aufräumen.

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1970.

Anders, Günther: Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution, München 1956.

Althen, Michael: Auf den Korridoren zwischen Ost und West, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 18.10.2007, S. 42.

Barg, Werner: Ein Dokumentarist des Protestes. Alexander Kluges Theorie des Dokumentarfilms. Beobachtungen zu seinen Essayfilmen und Fernsehmagazinen, in: Hattendorf, Manfred (Hrsg.): Perspektiven des Dokumentarfilms, München 1995, S. 111-126.

Barsam, Richard Meran: Nonfiction Film. A Critical History, London 1974.

Beattie, Keith: Documentary Screens. Nonfiction Film and Television, Basingtoke / New York 2004.

Berger, Peter Ludwig / **Luckmann**, Thomas: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie, Frankfurt a. M. 1996 (unveränderter Abdruck der 5. Auflage von 1977).

Berg-Ganschow, Uta: Das Problem der Authentizität im Dokumentarfilm, in: Heller, Heinz B. / Zimmermann, Peter (Hrsg.): Bilderwelten - Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen, Marburg 1990, S.85-87.

Beyerle, Monika / **Brinkmann**, Christine N. (Hrsg.): Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direkt Cinema und Radical Cinema, Frankfurt a. M. 1991.

Borstnar, Nils / **Pabst**, Eckhard / **Wulff**, Hans Jürgen: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, Konstanz 2002.

Bremme, Bettina: Herrchens Freud... Im Kino: "Tierische Liebe" von Ulrich Seidl, in: Freitag v. 30.08.1996.

Campbell, Joseph: Der Heros in tausend Gestalten, Frankfurt am Main 1978.

Caroll, Noel: Der nicht-fiktionale Film und postmoderner Skeptizismus, in: Hohenberger, Eva (Hrsg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin 2008³.

Casetti, Francesco / **Odin**, Roger: Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen. Ein semio-pragmatischer Ansatz, in: Adelman, Ralf et al. (Hrsg.): Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse, Konstanz 2001, S. 311-333.

Casetti, Francesco: Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag, in: *montage/av* 10 (2001a) 2, S. 155-173.

Deleuze, Gilles: *Kino 1. Das Bewegungs-Bild*, Frankfurt a. M. 1989.

Dolezel, Lubomir: *Heterocosmica. Fiction an Possible Worlds*, Baltimore / London 1998.

Eco, Umberto: *Small Worlds*, in: *Versus*, Nr. 52/53 (1989), S. 53-70.

Eitzen, Dirk: Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus, in: *montage/av* 7 (1998) 2, S. 13-44.

Forst, Achim: Die Freude zurückgewinnen. Interview mit Lars von Trier, in: Forst, Achim (Hrsg.): *Breaking the Dreams. Das Kino des Lars von Trier*, Marburg 1998, S. 187-196.

Furler, Andreas / **Ruggle**, Walter: „Ich zeige, wo's Leben grausam ist". Der umstrittene österreichische Dokumentarfilmer Ulrich Seidl über die Unerbittlichkeit der Realität und seines Werks, in: *Tagesanzeiger* v. 25.3.1997.

Gardes, Andre: Am Anfang war der Vorspann, in: Böhnke, Alexander / Rembert, Hüser / Stanizek, Georg: *Das Buch zum Vorspann. "The title is a shot"*, Berlin 2006, S 21-33.

Glaserfeld, Ernst von: Konstruktion der Wirklichkeit und des Begriffs der Objektivität, in: Gumin, Heinz / Meier, Heinrich (Hrsg.): *Einführung in den Konstruktivismus*, München 1997³, S. 9-40.

Grissemann, Stefan: *Sündenfall. Die Grenzüberschreitungen des Filmemachers Ulrich Seidl*, Wien 2013².

Hamburger, Käthe: *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1968².

Hattendorf, Manfred: Fingierter Dokumentarfilm. Peter Delpeuts *The Forbidden Quest* (1993), in: Hattendorf, Manfred (Hrsg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*, München 1995, S. 191-211.

Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, Konstanz 1999².

Heller, Heinz B. / **Zimmermann**, Peter (Hrsg.): *Bilderwelten - Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*, Marburg 1990.

Heller, Heinz-Bernd: Ästhetische Strategien als Politik. Aspekte des Fernsehdokumentarismus, in: *montage/av* 1 (1992) 1, S. 37-47.

Hermann, Jasmin: Über: "Abschied von gestern (A. Kluge)" – Eine semio-pragmatische Lektüre nach Roger Odin, veröffentlichte Hauptseminararbeit, Norderstedt 2000.

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart 2001³.

Hißnauer, Christian / **Klein**, Thomas: Visualität des Männlichen. Skizzen zu einer filmsoziologischen Theorie von Männlichkeit, in: Hißnauer, Christian / Klein, Thomas (Hrsg.): Männer – Machos – Memmen. Männlichkeit im Film, Mainz 2002, S. 17-48.

Hißnauer, Christian: Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen, Konstanz 2011.

Hoanzi (Hrsg.): Good News, DVD (Edition Der Standard), 2006.

Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch, Hildesheim 1988.

Hohenberger, Eva: Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme, in: Hohenberger, Eva (Hrsg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin 2000², S. 8-34.

Horkheimer, Max / **Adorno**, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt am Main 1969.

Jost, Francois: Der Dokumentarfilm: narratologische Ansätze, in: Hohenberger, Eva (Hrsg.) Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin 2000², S. 216-231.

Keppler, Angela: Wirklicher als die Wirklichkeit? Das neue Realitätsprinzip der Fernsehunterhaltung, Frankfurt am Main 1994.

Kessler, Frank: Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder, in: montage/av 7 (1998) 2, S. 63-78.

Kiener, Wilma: Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Texten, Konstanz 1999.

Kluge, Alexander: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode, Frankfurt am Main 1987.

Koch, Gertrud: Kracauer zur Einführung, Hamburg 1996.

Kracauer, Siegfried: Filme mit einer Botschaft, in: Kracauer, Siegfried: Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film, Frankfurt a. M. 1974, S. 249-263.

Kühnel, Jürgen: Einführung in die Filmanalyse, Siegen 2004.

Lamp, Florian: "Die Wirklichkeit, nur stilisiert". Die Filme des Ulrich Seidl, Darmstadt 2009.

Lotus Film (Hrsg.): Tierische Liebe, Presseheft, Wien 1995.

Nüchtern, Klaus / Omasta, Michael: „Es muss auch wehtun“, in: Falter v. 17.10.2007.

Mayr, Brigitte: Regiment der Gartenzwerge, in: Falter 8/99.

Metz, Christian: Der Imaginäre Signifikant: Psychoanalyse und Kino, Münster 2000.

Movienet (Hrsg.): Import Export, Presseheft, 2007.

Movienet (Hrsg.): Import Export, DVD, 2008.

Müller, Jürgen E.: Dokumentation und Imagination. Zur Ästhetik des Übergangs im Dokumentarfilm *Transit Levantkade* (1990), in: Hattendorf, Manfred (Hrsg.): Perspektiven des Dokumentarfilms, München 1995, S. 127-148.

Nichols, Bill: Representing Reality. Issues and concepts in Documentary, Bloomington/ Indianapolis 1993.

Nichols, Bill: Introducing to Documentary, Bloomington/ Indianapolis 2001.

Odin, Roger: Sémio-pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel, in: Müller, Jürgen E: Towards a pragmatics of the audiovisual: Theory and history. 1, Münster 1994, S. 33-47.

Odin, Roger: Wirkungsbedingungen des Dokumentarfilms. Zur Semio-Pragmatik am Beispiel *Notre Planète La Terre*, in: Hattendorf, Manfred (Hrsg.): Perspektiven des Dokumentarfilms, München 1995, S. 85-96.

Odin, Roger: Dokumentarischer Film - dokumentarisierende Lektüre, in: Hohenberger, Eva: Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin 2000².

Odin, Roger: Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz, in: montage/av 11 (2002) 2, S. 42-57.

Odin, Roger: Der Eintritt des Zuschauers in die Fiktion, in: Böhnke, Alexander / Rembert, Hüser / Stanizek, Georg: Das Buch zum Vorspann. "The title is a shot", Berlin 2006, S. 34-41.

Paech, Joachim: Zur Theoriegeschichte des Dokumentarfilms, in: Journal Film, (1990/91) 23, S. 23-29.

Pavel, Thomas G.: Fictional Worlds, Cambridge/London 1986.

Peitz, Christiane: Verlorene Sachen, in: Die Zeit v. 20.9.1996.

Rainer, Yvonne zit. nach: Grafe, Frieda: Beschriebener Film, in: Die Republik Nr. 72-75, Salzhausen-Luhmühlen 1985, S. 106.

Ruf, Wolfgang (Red.): Möglichkeiten des Dokumentarfilms. Anhang: Die Authentizität dokumentarischer Filmaufnahmen – Methoden einer kritischen Prüfung, in: Westdeutsche Kurzfilmtage (Hrsg.), Oberhausen 1979.

Schifferle, Hans: Retrospektive – Ulrich Seidl, auf: <http://www.filmfestmuenchen.de/profil/filmfest-highlights/highlights-2010/filme-2010-%281%29/retrospektive-ulrich-seidl.aspx>, (Stand 17.10.2013).

Schiefer, Karin: Import Export, in: AFC-News 2/06.

Schmidt, Siegfried J.: La communication littéraire, in: Stratégies discursives, Paris 1978, S. 19-33.

Schwarz, Alexander: Wahre Bilder des Grauens. Ästhetik und Authentizität in Werner Herzogs *Lektionen in Finsternis* (1992), in: Hattendorf, Manfred (Hrsg.): Perspektiven des Dokumentarfilms, München 1995, S.111-126.

Searle, John R.: The Logical Status of Fictional Discourse, in: Searle, John R.: Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts, Cambridge 1979, S. 58-75.

Selikovsky-Filmproduktion (Hrsg.): Good News, Presseheft, Wien 1990.

Springer, Peter: Voyeurismus in der Kunst, Berlin 2008.

Stierle, Karlheinz: Die Struktur narrativer Texte, in: Brackert, Helmut / Lämmert, Eberhard (Hrsg.): Funkkolleg Literatur, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1977, S. 210-233.

Tröhler, Margrit: Walk The Walk oder: Mit beiden Füßen auf dem Boden der unsicheren Realität. Eine Filmerfahrung im Grenzbereich zwischen Fiktion und Authentizität, in: montage/av 7 (1998) 2, S. 79-90.

Tröhler, Margrit: Von Weltenkonstellationen und Textgebäuden. Fiktion – Nichtfiktion – Narration in Spiel- und Dokumentarfilmen, in: montage/av 11 (2002) 2, S. 9-41.

Tröhler, Margrit: Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation, in: montage/av 13 (2004) 2, S.149-169.

Weinzierl, Ulrich: Von Kolpoteuren und anderen Wienern, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 18.3.1991.

Welsch, Wolfgang: Das Ästhetische – eine Schlüsselkategorie unserer Zeit?, in: Welsch, Wolfgang (Hrsg.): Die Aktualität des Ästhetischen, München 1993, S. 13-47.

Wulff, Constantin: Constantin Wulff über Ulrich Seidl. Eine Welt ohne Mitleid, in: Illtischko

Alle Rechte zur Veröffentlichung und Verwertung dieser Arbeit liegen bei Michael Studer

Ulrich Seidl: GOOD NEWS Sequenzprotokoll

SNR	Zeit von - bis	Setting	Visualisierung
1 Vorspann	0:00 – 0:20	Titel Weiß auf Schwarz	
Insert Vorspann	0:20 – 0:43	Wohnzimmersofa-Ecke Bierflasche + Aschenbecher Österreich Mann, Frau, Kind,	Kind auf Schoß von Mutter spielt mit Lok, Vater und Mutter schauen in Kamera
Vorspann	0:43 – 1:13	Titel / Regie	
2	0:14 – 1:44	U-Bahnhof-Kassenraum Verkäufer mit Zeitungen	Verkäufer preist Zeitungen an, z.T. singend, schaut in Kamera
3	1:45 – 2:13	Wohnzimmer mit Weihnachtsbäumchen Mann auf Sofa mit Schlafkissen	Der Mann liest aus der Zeitung vor: „Suche nach vorbildlichem Österreicher“, er schaut am Ende des Vorlesens in die Kamera
4	2:14 – 2:19	Schmaler Flur mit vielen Türen Mann mit Mütze, Tragetasche und Stock	Mann steht stumm im Flur, er schaut in die Kamera
5 / 1	2:20 – 3:13	Obdachlosenunterkunft, Schlafraum mit zwei Bettreihen	Die Männer sitzen oder liegen auf ihren Betten, rauchen, unterhalten sich. Musik aus einem Radio
5 / 2	3:14 – 3:40	Waschraum mit einer Reihe Waschbecken, Spiegel, Steckdosen	Zwei Männer waschen sich, einer rasiert sich
5 / 3	3:41 – 4:05	Tagesraum mit vielen Tischen und Bänken, Obdachlose zu zweit, dritt oder allein an den Tischen	Sie reden miteinander und durcheinander, einer schläft auf dem Tisch
6	4:06 – 5:00	Schmaler Flur = SNR 4	Mann mit Mütze, Stock und Tragetasche sagt ein Gedicht auf
7	5:01 – 5:26	Schwenk auf Wohnzimmer = SNR 3	Mann auf dem Bett raucht , das Gedicht aus SNR 6 ist weiterhin zu hören
8 / 1	5:27 – 7:01	Arbeitsumfeld der Kolporteur außen, verschneiter weiter Platz mit Wohnblock, Straßen, Haltestelle,	Ein Kolporteur verkauft an Passanten, die zur Straßenbahn eilen
8 / 2	7:02 – 8:23	Imbissstheke im Supermarkt, der Kolporteur mit Frau und Kleinkind	Gespräch an der Imbissstheke über den Verdienst des Kolporteurs aus dem Zeitungsverkauf bei Tee und Brötchen

8 / 3	8:24 – 9:12	Der Kolporteur auf dem Platz vor der Haltestelle	Der Kolporteur berichtet in die Kamera von seiner Arbeit, seinem Verdienst und seiner Familie, die er miternährt
8 / 4	9:13 – 9:39	Schwenk über Hochhaus auf den weiten Platz, im Hintergrund eine vorbeifahrende Bahn	der leere Platz, eine Frau geht in der Ferne auf dem Weg
8 / 5	9:40 – 14:52	Media Brink, Agentur für Kolporteur; Aktenschrank, Pinnbrett, Schreibtisch, dahinter der Arbeitseinweiser (=Migrant) Videoplayer + Monitor	Der Arbeitseinweiser stellt die Agentur vor und begrüßt die neuen Kolporteur. Übersetzer übersetzen seine Worte den zukünftigen Kolporteur, die ihm gegenüber vor einer Landkarte Wiens sitzen. Er führt einen Videofilm über einen Kolporteur vor, dessen „falsches“ Verhalten die Aspiranten benennen sollen; dann zeigt er ein weiteres Video, in dem ein Kolporteur gezeigt wird, der es richtig macht; im Anschluss kleidet er einen Kolporteur in die Arbeitsuniform ein und lässt ihn Probe laufen.
8 / 6	14:53 – 15:24	Weiter Platz mit durchfahrender Straßenbahn, Haltestelle; Kolporteur ; vgl. SNR 8 / 1	Der Kolporteur auf dem weiten, menschenleeren Platz bietet Zeitungen an
9	15:25 – 16:20	außen, Bank vor Waggon, darauf ältere Wienerin mit Zeitung	Sie liest aus der Zeitung vor über das Alter als „Krönung des Lebens“ der Waggon hinter ihr fährt weg
10	16:21 - 18:52	Arbeitsumfeld der Kolporteur / Supermarkt innen zwischen Kasse und Ausgang: alte Frauen und ein Kolporteur	Der Kolporteur hilft den Frauen beim Einpacken des Einkaufs, verkauft dabei Zeitungen
11 /1	18:52 – 18:23	Außenfassade eines Altbaus Unterkunft der Migrant, zahlreiche Betten, Wäsche an Leine, Kleidung; ein Fernseher: Migrant auf den Betten, Nische mit Waschbecken und Spiegel,	die Migrant sehen fern ein Mann rasiert sich

		weiterer Raum mit Mann, Küche mit Mann im Wickelrock, Tisch mit Zeitungen als Tischdecke Flur; Tisch mit Essen in der Küche; ein Waschbecken	der Mann cremt sein Gesicht ein ein Mann kocht, ein anderer sieht zu Aufdecken des Essens; gemeinsames Essen mit den Händen; ein Mann wäscht sich das Gesicht, er isst dann im Stehen neben dem besetzten Tisch
11 / 2	21:23 – 21:35	Migrant in anderer Küche	Der Migrant kocht, während ein Fernfahrer über die Länder spricht, die er schon bereist hat
11 / 3	21:35 – 22:58	Flur; Österreicher neben Briefkästen, dann seine Wohnung, Küche, Wohnzimmer mit Souvenierschrank, Schlafzimmer mit Stofftieren, Bildern an der Wand, alten Radios, Souvenirs	Der Mann erzählt in die Kamera von seinen Reisen in Länder des Orients und nach Osteuropa als Fernfahrer; dann geht er über den Flur in seine Wohnung und zeigt sie; seine Frau auf der Wohnzimmercouch sieht fern, er stellt sie vor
11 / 4	22:59 – 26:37	Nebenhaus Altbau; Eingang, Treppenhaus, Wohnung von Migranten; Flur, Ausgang, Hinterhof, Altbauten von außen	Die Migranten tanzen zusammen einen rituellen Tanz, den man schon beim Gang durch das Treppenhaus hört; einer macht Rhythmus mit Handschellen, ein anderer singt, die Tanzenden dazu einen Refrain
12	26: 38 – 30:25	Arbeitsumfeld Kolporteur Brink Media Agentur für Treppe außen mit Schlange von wartenden Kolporteur in Zivil, Einlass- Kontrolleur, innen wartende Kolporteur, Raum mit verschiedenen Desks mit Angestellten und Übersetzern, auf der anderen Seite jeweils ein Kolporteur	Die österreichischen Angestellten kontrollieren den Verkauf von Zeitungen, weisen die Kolporteur wegen „Verfehlungen“ zurecht („ ... nicht am Platz“, „zu spät am Platz“), entlassen Leute; die Übersetzer übersetzen alles dem jeweiligen Kolporteur
13	30:26 – 33:16	Unterkunft der Migranten Migrant in Hausflur von Altbau, Eingangstür, Mülleimer, Briefkästen, Treppe, Wohnung der	Der Migrant öffnet einen Briefkasten und holt zahlreiche Briefe heraus. Er steigt die Treppe hinauf und verteilt in der Wohnung die Briefe an seine

		Migranten, Betten, laufender Fernseher	Kollegen; Lesen der Briefe einzeln, auf den Betten, weiblicher Sehnsuchts-gesang aus dem Fernseher
14 / 1	33:17 – 33:42	Arbeitsumfeld der Kolporteur Rolltreppe mit Passanten, davor Kolporteur mit Zeitungen	Der Kolporteur sieht stumm in die Kamera
14 / 2	33:43 – 34:33	Media Brink, Agentur Raum mit Landkarte Wiens Video	Migranten vor Landkarte Wiens hören dem Einweiser zu (vgl. ... Video-Einspielung mit zwei Kolporteur und Veranschaulichung des unterschiedlichen Verdienstes, dazu ist Übersetzung des Einweisers zu hören
14 / 3	34:34 – 37:00	mehrspurige Straße, u.a. von vielen großen Lastwagen befahren, 2 Kolporteur	Ein Kolporteur verkauft zwischen den Spuren an die Fahrer, während sie an die Ampel fahren, ein zweiter auf einen Fußgängerstreifen zwischen den Fahrtrichtungen
15	37:01 – 37:25	Fahrer und Beifahrer hinter der Windschutzscheibe 4 x in Serie	Die Fahrer und Beifahrer schauen in die Kamera, ein Fahrer hört Marschmusik
16	37:26 – 39:01	Tierpraxis mit OP-Tisch, Schrank, Wasserbecken;	Arzt mit zwei Helfern, behandelt wird der Hund einer alten Österreicherin
17	39:02 – 42:16	Moslemisches Gemeindezentrum mit Kolonialwarenverkauf, Aufenthaltsraum, Friseur, Waschraum, Moschee	Zwei Migranten gehen Treppen hinauf zu den Räumen einer moslemischen Gemeinde, viele muslimische Männer in verschiedenen Räumen; sie kaufen ein, essen etwas, trinken Tee, einer wird rasiert, andere ziehen ihre Schule aus, waschen sich im Waschraum; im Gebetsraum predigt ein Imam
18	42:17 – 42:50	Zug innen, eine alte Österreicherin im Pelzmantel und Kappe vor dem Fenster zum folgenden Waggon	Sie liest aus der Zeitung vor über Bevölkerungsexplosion
19	42:51 – 43:22	Fitnessstudio	Männer auf Laufgeräten, Frauen an Rudergeräten
20	43:23 – 43:48	Moschee	Menge der Muslime verneigen sich zum Gebet

21	43:49 – 45:54	Tierpraxis; der Arzt mit zwei Angestellten und einem österreichischen Ehepaar	Behandlung eines Schäferhundes
22	45:55 – 50:40	Arbeitsumfeld Kolporteur Ein Kolporteur vor Schaufenster mit Schaufensterpuppen, Straße mit Trottoir, ältere Frau mit Kleinkind, Oma mit Hund	Der kranke Kolporteur verkauft Zeitungen und macht Konversation mit den Leuten, die ihn kennen, mit älterem Mann Austausch freundschaftlicher Gesten. Kolporteur erwähnt, dass er keine Krankenkasse hat. Wieder allein, singt er.
23	50:41 – 52:42	Tierpraxis, Arzt, Helfer, Schäferhund	Arzt schläfert Schäferhund ein mit Hilfe seines Helfers
24	52:43 – 55:25	Arbeitsumfeld Kolporteur Brink Media Agentur, wartende Kolporteur, Raum mit verschiedenen Desks mit Angestellten und Übersetzern, auf der anderen Seite jeweils ein Kolporteur	Die Kolporteur werden über Lautsprecher aufgerufen, an einen Desk zu kommen. Österreichische Kontrolleure mit Übersetzer und jeweiligem Kolporteur, der abgefertigt wird, zurechtgewiesen etc.
25	55:26 – 57:27	Wohnzimmerecke, alte Österreicherin mit Kolporteur in Zivil auf Bank vor Tisch	Sie spricht mit ihm in gebrochenem Hochdeutsch über die falsche Hoffnung von Ausländern auf Arbeit in Europa und über Arbeitslosigkeit in Österreich, Lotto spielen, Benachteiligung von Österreichern gegenüber Ausländern bei Armut und Krankheit
26	57:28 – 1:07:15	Arbeitsumfeld Kolporteur / Krankenhaus, Flur mit Putzfrau; Zimmer mit Krankenbetten; kranke, gebrechliche Alte; ein Kolporteur	Der Kolporteur verkauft in den unterschiedlichen Krankenzimmern Zeitungen an die österreichischen Kranken, spricht mit ihnen
27	1:07:16 – 1:10:50	Straße, Durchgang Hinterhof, abgerissener Altbau, großer Saal, lange Tische mit Getränken und Speisen, Tanzfläche, Brautpaar und Gäste bei Hochzeitsfeier, Hinterhof	Roma feiern Hochzeit, Tanz des Brautpaars und einiger Gäste, Gesang
28	1:10:51 – 1:11:55	Himmel, trister Wohnblock mit Sonnenstudio „Sonnenland“	Nackte sonnen sich auf Sonnenbänken in verschiedenen Kabinen
29	1:11:56 – 1:13:30	Unterkunft der Migranten	Er erzählt, dass er täglich 13 Stunden arbeitet und nur

		Migrant auf einem Bett	wenig Zeit für seine österreichische Freundin hat. Für eine Heirat müsse er in seinem Land schauen. Andere schauen fern: Es geht um eine Auseinandersetzung zwischen einem wutentbrannten Mann und eine verängstigte Frau.
30	1:13:31 – 1:16:32	Arbeitsumfeld Kolporteur Brink Media Agentur für Treppe außen mit Schlange von wartenden Kolporteur in Zivil, Einlass-Kontrolleur, Raum mit verschiedenen Desks, ein Angestellter und ein Übersetzer, auf der anderen Seite ein Kolporteur	Ein österreichischer Angestellter weist einen Kolporteur wegen „Verfehlungen“ zurecht („... nicht am Platz“, „zu spät am Platz“), der Übersetzer übersetzt alles dem Kolporteur, der offenbar einen Schirm holen wollte, weil es regnete. Der Kolporteur will offensichtlich nicht gefilmt werden
31	1:16:33 - 1:17:40	Innenhof Wohnsiedlung Mann in Trainingsanzug mit Schirm und kleinem Hund im Regen, ein Kolporteur mit Zeitung	Der Kolporteur verkauft dem Mann eine Zeitung
32	1:17:41 - 1:18:30	Wohnzimmercouch mit Ehepaar, dahinter Familienfotos an der Wand, in groß eine Mutter, die ihr Baby herzt	Der Mann liest aus der Zeitung einen Bericht über ein zu Tode geschütteltes Baby vor
33	1:18:33 - 1:18:56	Innenhof Wohnsiedlung Frau mit kleinem Hund, mit Regenschirm und Regencap im Regen, ein Kolporteur mit Zeitungen	Der Hund bellt den Kolporteur an, der sich mit seinen Zeitungen untergestellt hat
34	1:18:57 – 1:24:06	Wohnzimmer in Serie: 1 Foto von Kirche auf dem Land, Rosen auf dem Tisch, Aquarium, hinter dem Tisch steht junge Frau, Renate 2 Junge Frau und älterer Mann auf beiden Seiten des Sofas, dahinter Wanduhr und Landschaftsbild, Blumen auf dem Tisch; 3	Renate berichtet von ihrem Lebensträumen: Haus auf dem Land, Tiere, Ehemann Die junge Frau berichtet von ihrem Tagesablauf: sauber machen, nähen, stricken ... Die Österreicherin berichtet von ihrem Tagesablauf:

		<p>Österreicherin in ihrer Küche;</p> <p>4 jüngere Frau vor Wohnzimmertisch, darüber Hängelampe mit Kristallherzen;</p> <p>5 Mann im Jackett mit Bart, Frau im Hintergrund halb liegend auf dem Sofa;</p> <p>6 Mann in Wohnzimmer mit Wandschrank, Wanduhr, Pflanzen, Aquarium;</p> <p>7 Fülliger Mann vor Wohnzimmerecke mit Nippes-Bord, Landschaftsbild, neben ihm ein Fernseher, in dem ein Fußballspiel läuft</p> <p>8 Frau an Hammond-Orgel, an der Wand darüber zwei kleine Landschaftsbilder, Schrank mit Kristallgläsern, im Raum hinter ihr junge Frau und älterer Mann von vorher in Couchgarnitur;</p> <p>9 Wohnzimmer mit Tisch mit Kaffee und Kuchen, Familie mit drei Kindern</p> <p>10 Mann aus 7 und Frau aus drei mit ihren beiden Kindern im Hintergrund vor Foto und Nippes-Bord auf Couch</p>	<p>sauber machen, einkaufen ...</p> <p>... bummeln mit Kind und Hund</p> <p>Er berichtet, dass er um 9.30 Uhr ins Büro geht, Kundenanrufe erledigt ...</p> <p>Er berichtet, dass er um 16.00 Uhr nach Hause kommt, sich mit Frau unterhält, Zeitung liest, fernsieht;</p> <p>Er berichtet von Arbeit von 6 Uhr bis abends um 17.00 Uhr, dann ein Bier, zu Hause Zeitung lesen und fernsehen</p> <p>Sie spielt „Island in the Sun“ von Harry Belafonte, Vater und Tochter hören zu, der Fernseher läuft,</p> <p>Die Familie starrt stumm in die Kamera;</p> <p>Sie blicken stumm in die Kamera;</p>
--	--	--	--

		<p>11 Frau aus 4 und Mann aus 5 mit drei Kindern um Wohnzimmertisch mit Häkeldecke, über der Couch ein großer Spiegel</p> <p>12 Ehepaar mit Tochter und Baby im Kinderwagen</p> <p>13 junge Frau aus 1, Renate, mit Kleinkind auf Dreirad in Wohnzimmer, dann Kinderzimmer, Bad, Zimmer mit Tieren</p>	<p>Sie blicken stumm in die Kamera;</p> <p>Das Paar rechts und links vom Kinderwagen liebkost das Baby</p> <p>Sie zeigt die Wohnung und alle ihre Haustiere, ihr kleiner Sohn plärrt im Hintergrund. Ihr Zwergkater heißt Dolly, den Namen des Sohnes nennt sie nicht</p>
35	1:24:07 – 1:24:52	Migrant in der Telefonzelle	Er sucht eine Wohnung und wird wegen seiner Staatsbürgerschaft abgewiesen
36	1:24:53 – 1:25:33	Wohnzimmer; junge Frau mit Klarinette vor Großstadttapete, Globus, rechts Fernseher mit Fahrradrennen	Sie spielt „In the Mood“
37	1:25:34 – 1:27:08	Badeanstalt, Kasse, Vorraum mit Personal, Umkleidekabine mit Schließfächern	Migrant zieht sich aus, Wickelrock an, geht in den Duschaum, ein anderer Mann duscht sich, ein Österreicher vielleicht
38	1:27:09 – 1:28:23	Wohnzimmer mit Ehepaar auf Couch, Sohn in der Mitte, Kaktus auf Häkeldeckchen in der Mitte der Marmortischplatte, Stehlampe, Hängelampe, Bild und Wanduhr über der Couch	Die Frau berichtet in die Kamera von ihrem Schrebergarten, der Mann erzählt von den vielen eingesetzten Knollen und dem Rasen, schaut dabei seine Gattin an, der Sohn stumm in der Mitte
39	1:28:24 – 1:28:45	Schrebergarten mit Rasen mähendem Mann	Ein Mann mäht den Rasen vor einem Schrebergartenhäuschen
40	1:28:46 – 1:30:15	Wohnzimmer wie 38	Das Ehepaar beichtet von den Vorzügen des Schrebergartens, Nachbarschaftskontakt, Paradies für das Kind ... Sie schneidet ihrem schwerfällig redenden Mann wiederholt das Wort ab
41	1:30:16 – 1:32:09	Schrebergärten in Serie	7 x verschiedene Rasen Mähende ,

			1 Ehepaar mit Kind auf Hollywoodschaukel schaut in die Kamera, 4 x schauen Einzelne und Familien über Zaun in die Kamera
42	1:32:10 – 1: 33:01	Schlafzimmer mit blonder Frau auf dem Ehebett, im Vordergrund ihr Ehemann, ein Migrant	Er berichtet von seiner Ehe mit der Frau, dass er mit ihr zufrieden sei, sie bügele seine Wäsche, er sei ein guter Hausmann, sie liebten sich, zwei Kinder. Er setzt sich zu ihr aufs Bett zum Händchenhalten ...
43	1:33:02 – 1:33:24	Auto auf mehrspuriger Straße, im Hintergrund das Riesenrad Auto innen, am Steuer der Mann aus 42 im Profil im Dunkeln, orientalische Musik	Er fährt zum Auslieferungsplatz der Zeitungen
44	1:33:24 – 1:34:19	Straße mit Auto , Halle in einem Bahnhof, Auslieferer und Kolporteur	Der Auslieferer lädt die Zeitungen aus dem Auto und verteilt sie in der Halle
45	1:34:20 - 1:34:54	Straße mit Passanten, u.a. moslemische Frauen mit Kindern, Auslieferer mit Schriftzug „Good News“ auf der Jacke	Auslieferer geht mit Zeitungen zum Verkauf, begrüßt Passanten mit „Dobro“ oder „Salam“
46	1:34:55 – 1:40:32	Eckkneipen	Der Auslieferer klappert Kneipen ab, verkauft Zeitungen , begrüßt Männer und Frauen in der Kneipe mit „Servus“, trinkende und rauchende Kneipengänger, Männer und Frauen, in der 3. Kneipe läuft die Musik-Box, ein Kneipengänger betritt die Kneipe, in der 4. Kneipe schmust ein Pärchen an der Theke
47	1:40:33 – 1:41:34	Straße, Auto mit Kontrolleur am Diktaphon	Der Kontrolleur der Kolporteur spricht ins Mikrofon: „Montagskontrolle“, Datum, Arbeitsbeginn, Kontrollgebiet. Er klappert die Stellplätze der Verkäufer ab und hält fest, ob der Verkäufer am Platz ist oder nicht
48	1:41:35 -1:43:03	großes Lokal mit vielen Migranten, Männer und	Die Frau erzählt in die Kamera, dass das ihre Wohnung

		Frauen, 1 Live-Musiker mit Saz, Toilette, ein kleiner Wohnraum einer Frau mit fünf Kindern, voll gestellt mit Kisten, 2 Betten, an der Wand eine Laute	sei, wo sie mit fünf Kindern wohnt
49	1:43:04 – 1:43:47	Fleischerei mit Theke zur Straße, Kolporteur, Straßenmusiker, Kunden, Passanten	Kolporteur bietet Zeitungen an, Straßenmusiker spielt Akkordeon
50	1:43:48 – 1:45:34	Kontrolleur im Auto	Der Kontrolleur beobachtet die Verkaufplätze der Kolporteure, zitiert sie an sein Auto, ermahnt sie, nicht miteinander zu sprechen, wenn nur einer Pause hat, ein anderer wird ermahnt zu den Autos zu gehen, er diktiert alles in sein Diktaphon
51	1:45:34 - 1:46:12	Straße, Kneipe mit einsamer Frau an der Theke, Auslieferer mit „Good News“ auf der Jacke	Der Kolporteur verkauft dem Wirt eine Zeitung
52	1:46:13 – 1:46:43	Auslage von Zeitungen, ein Kolporteur	Der Kolporteur breitet auf dem Trottoir Zeitungen auf einer Unterlage aus
53	1:46:44 – 1:51:11	Straße, Auto, 2. Kontrolleur	Der Kontrolleur auf Überwachungstour, er ruft Kolporteure an seinen Wagen, staucht einige zusammen wegen fehlender Hülle der Zeitungen oder Tratschen mit Kollegen, diktiert Verfehlungen ins Diktafon
54	1:51:12 – 1:51:34	Trottoir, Passant mit Zeitung	Der Passant liest aus der Zeitung die Kontaktanzeige einer Frau vor
55	1:51:35 - 1:52:03	Kolporteure an verschiedenen Verkaufplätzen: Bahnhofshalle, vor Schaufenster eines Elektroladens, an einer Ampel	Die Kolporteure präsentieren die Zeitungen, schauen dabei in die Kamera
56	1:52:04 – 1:53:27	Straße, Kontrolleur im Auto	Der Kontrolleur auf Überwachungstour, er ruft Kolporteur an seinen Wagen, staucht ihn zusammen wegen fehlender Präsentation, diktiert ind Mikrophon Platznummer etc.
57	1:53:28 – 1:57:54	Kneipe, Kolporteur mit „Good News“ auf dem Rücken	Der Kolporteur geht in eine Kneipe, ein Mann schaut

		<p>der Jacke, 2 Frauen,</p> <p>Serie von Tableaus mit Kneipengästen an Tischen ohne Musik</p>	<p>in die Kamera, während der Kolporteur mit der Wirtin spricht, eine zweite Wirtin bietet ihm etwas zu Trinken an, er nimmt an. Er flirtet mit ihr. Sie sei „rundlich, arabische Art“. Sie flirtet mit ihm. Sie tanzen zu „Jenseits von Eden“</p> <p>Die Kneipengäste schauen in die Kamera</p>
58	1:57:56 – 1:59:58	<p>Straße vor der Kneipe Auto, die Frau aus der Kneipe und der Kolporteur mit „Good News“ auf der Jacke</p>	<p>Die Frau steht auf dem Trottoir, schaut in die Kamera und lacht lauthals. Der Kolporteur kommt aus der Kneipe an ihr vorbei und verschwindet nach einem Zuruf. Sie singt ein Kunstlied auf der Verkehrsinsel</p>
59	1:59:59 – 2:00:36	<p>Kneipe, Mann am Tisch mit Bier, Aschenbecher, Zeitung</p>	<p>Der Mann liest aus der Zeitung über einen „Ich liebe Österreich“ – Aufkleber vor</p>
60	2:00:37 – 2:00:46	<p>Treppe in einem Bahnhof, Unterführung mit leerem Einkaufswagen, Geräusche abfahrender Züge, ein Kolporteur, Schilder zweier Ausgänge mit Straßennamen</p>	<p>Zuggäste kommen die Treppe herab</p> <p>Der Kolporteur bietet in der leeren Unterführung Zeitungen an unter den Straßenschildern</p>
61	<p>2:00:47-2:04:44</p> <p>2:04:45 – 2:06:01</p>	<p>Abspann</p> <p>Wohnzimmer, Frau mit Katze, Mann an Hammondorgel</p>	<p>Weißer Schrift auf Schwarz, von unten nach oben scrolling: Mitwirkende, Kamera, Ton, Schnitt, Standfotos, Titeldesign, Titeltrick, Tonmischung, Lichtbestimmung, Dolmetscher, Aufnahmeleitung ... etc. Musiktitel</p> <p>Der Mann spielt die Melodie, die bereits von Beginn an unter dem Abspann liegt, die Frau kraut die Katze</p>

SNR	Zeit von – bis	Setting	Visualisierung
	0:00 – 0:17	Eine Ulrich Seidl Filmproduktion	
1 Vorspann	0:18 – 0:32	Hochhaussiedlung, Mann steht mit seinem Motorrad vor Wohnblock	Mann versucht sein Motorrad zu starten, schaut in die Kamera
	0:33 – 0:38	Ein Film von Ulrich Seidl	
2 Vorspann	0:39 – 1:46	Snice / Ukraine: Hochhäuser, Industriegebiet, Züge fahren vorbei	Olga ist auf dem Weg zur Arbeit, fährt mit dem Bus
3 Vorspann	1:47 – 4:13	Im Krankenhaus: Lange Gänge, Büro, im Büro	Olga bei der Arbeit: Sie erledigt Schreibearbeiten, desinfiziert sich die Hände. Olga und zwei Kolleginnen sind im OP und behandeln ein krankes Kleinkind. Sprechen ukrainisch (nicht verständlich)
4	4:14 – 4:27	Titel: Import - Export	
5	4:28 – 7:45	Wien / Österreich: Kiesgrube an einer Autobahn, eine Gruppe von jungen Männern absolviert ein Training	Ein Bootcamp für zukünftige Wachmänner: hartes körperliches Training, der Trainer nimmt die Teilnehmer hart ran, beschimpft sie, demütigt sie
6	7:46 – 8:56	Ukraine Krankenhaus: Kinderstation Krankenhausflure, Krankenschwestern warten in einer Schlange vor einem Kassenhäusschen	Olga und ihre Kolleginnen holen ihren Lohn ab. Sie sind frustriert, da sie zu wenig bekommen. Olga fragt „Ist das alles?“ (Untertitel), sie ist sauer
7	8:57 – 9:55	Industriellandschaft, Wohnsiedlungen	Olga ist auf dem Heimweg; ihre Mutter wartet mit ihrem Kind im Kinderwagen auf sie; sie gehen nach Hause

8	9:56 – 11:55	Wohnblock, in der Wohnung: Olga, Mutter, Kind	Olga erledigt Hausarbeiten: holt Wasser mit Kanistern, hängt Wäsche auf
9	11:56 – 16:40	Österreich Pauls Zimmer Draußen vor Wohnblock Wohnung von Pauls Freundin	Paul trainiert, boxt, spielt mit seinem neuen Hund Paul bringt den Hund mit in die Wohnung seiner Freundin; es kommt zur Trennung, da sie Angst vor Hunden hat „Der Hund oder ich“
10	16:41 – 21:38	Ukraine Industriegebiet, karge Landschaft Altes Sowjetgebäude Ein ehemaliges Büro dient als Webcam-Etablissement Lange Flur von dem die Arbeitszimmer abgehen, die mit Laken abgetrennt sind	Olgas Freundin erwartet sie im „Büro“, Olga beobachtet die Frauen bei der Arbeit, guckt beschämt Olga schaut einer Frau zu, die gerade einen österreichischen Kunden (Dialekt) bedient, Olga fühlt sich sichtlich unwohl Olga lernt deutsche Anmachsprüche von ihrer Freundin
11	21:39 – 22:58	Wohnblock, in der Wohnung: Badezimmer und Küche	Olga kocht Wasser in der Küche, um sich zu waschen
12	22:59 – 24:44	Webcam-Etablissement: Ein Bett, auf dem Olga nackt mit dem Rücken zur Kamera sitzt	Olga versucht sich als Webcamgirl, sie schämt sich, versteht die Anweisungen des österreichischen Kunden (Dialekt) nicht bzw. will sie nicht befolgen

13	24:45 – 26:48	Österreich Wohnung von Pauls Mutter und Stiefvater In Pauls Zimmer Wohnzimmer	Paul trainiert mit seinem Stiefvater, Stiefvater Michael begutachtet sich zufrieden im Spiegel, Musik: Mutter tanzt alleine während Paul und Michael ihr auf dem Sofa sitzend zusehen; danach tanzen seine Eltern zusammen, Paul schaut ihnen zu
14	26:49 – 30:52	Einkaufszentrum, Parkhaus im Einkaufszentrum	Paul arbeitet als Nachtwächter, macht seine Runde durch das Einkaufszentrum Im Parkhaus trifft er auf eine Gruppe junger Migranten, die ihn demütigen: sie kippen Bier auf ihn, zwingen ihn sich bis auf seine Unterhose ausziehen, tanzen um ihn herum
15	30:53 – 36:32	Ukraine Postamt Bar Wohnung Bahnhof	Olga holt einen Brief ab, sie öffnet ihn und freut sich Olga und ihre Freundin tanzen ausgelassen in einem Café / Bar Olga packt ihre Koffer, alle schlafen sie küsst ihr Kind zum Abschied, im Flur Verabschiedung von Mutter, sie umarmen sich Olga steigt mit ihren Koffern in den Zug

16	36:33 – 40:00	Österreich In Pauls Zimmer Draußen vor einem Supermarkt In einer Bahnhofshalle	Paul spielt Ball in seinem Zimmer, ist arbeitslos Paul und sein Stiefvater trinken Dosenbier, Paul hat Schulden bei seinem Stiefvater, der das Geld einfordert und auf Paul einredet Paul passt einen Bekannten ab, will Geld, Passanten schauen ihn an und in die Kamera
17	40:01 – 41:38	Bahnhof	Olga ist am Ziel, eine Freundin erwartet sie, beide umarmen sich und weinen vor Freude, gehen die Treppen runter
18	41:39 – 43:28	Bahnhof	Paul geht Treppen runter, trifft auf einen Bekannten, der Geld von ihm will. Paul erklärt ihm, er sei pleite und rennt weg
19	43:29 – 44:36	In der Arbeitsagentur Paul und andere Arbeitslose sitzen, Schulungsleiter steht vor ihnen	Paul und weitere Teilnehmer absolvieren eine Schulung, lernen wie sie sich im Bewerbungsgespräch verhalten sollen („Lächle mehr als andere“)
20	44:37 – 46:18	Eine Putzkolonne Olga und andere Frauen in Arbeitskleidung	Olga und die anderen Putzfrauen erhalten eine fachliche Einweisung
21	46:19 – 48:16	In der Arbeitsagentur Schulungsleiter und eine Frau sitzen vor den anderen Teilnehmern	Ein Bewerbungsgespräch für eine Putzstelle wird nachgestellt

22	48:17 – 52:42	<p>1. Job Olga: Ein großes Anwesen mit Tor, vor dem Olga wartet</p> <p>2. Job Olga: ein Haus an der Autobahn Im Haus Zimmer des Jungen von Olgas Arbeitgeberin</p> <p>Waschküche im Keller / Olgas „Zimmer“: Neben Trockner und Waschmaschine stehen ein kleines Bett und ein Schrank für Olga</p>	<p>Olga putzt auf Anweisung ausgestopfte Tierschädel an der Wand, ältere Frau zeigt ihr wie sie die Zähne der toten Tiere reinigen soll</p> <p>Sie fegt den Boden vor dem Haus, putzt die Treppen im Haus</p> <p>Junge will, dass Olga sein Handy sucht, ist frech und grob („Olga komm“); als seine Mutter kommt, beschuldigt er Olga sein Handy gestohlen zu haben, Mutter demütigt Olga</p> <p>Olga flüchtet in ihr „Zimmer“, legt sich ins Bett und weint</p>
23	52:43 – 53:57	<p>Wohnung von Paul und seinen Eltern Wohnzimmer</p>	<p>Paul und seine Mutter sitzen zusammen auf dem Sofa. Mutter blättert in einem Katalog, hat eine Bluse markiert, die Paul ihr zum bevorstehenden Geburtstag schenken soll</p>
24	53:58 – 57:53	<p>Olgas Arbeitgeberin steht vor Olgas „Zimmer“, blickt hinein</p> <p>Vor dem Haus: Olga und die beiden Kinder Im Haus: Mutter</p>	<p>Olga spielt mit den beiden Kindern ihrer Arbeitgeberin, sie lachen</p> <p>Olga spielt mit den Kindern gut gelaunt im Garten, Mutter beobachtet argwöhnisch die Szene, geht danach in die Waschküche</p>

		Waschküche / Olgas „Zimmer“	Und durchsucht Olgas persönliche Sachen; als Olga kommt kündigt sie ihr ohne Grund fristlos
25	57:54 – 58:56	Vor dem Haus In der Wohnung von Olgas Freundin	Olga verlässt ihre alte Arbeitsstelle mit ihrem Gepäck Olga und ihre Freundin reden über das Geschehene, Freundin kann nicht verstehen wie sie so eine gute Stelle verlieren konnte
26	58:57 – 1:00:53	Wohnblock	Paul und sein Stiefvater laden Kaugummi- und Spielautomaten in einen Transporter
27	1:00:54 – 1:07:48	Im Krankenhaus Eine Putzkolonne im Umkleideraum, bei der Arbeit Geriatric-Abteilung: Krankenzimmer Mehrere Betten auf jeder Seite mit alten, kranken Menschen	Olga und ihre Freundin ziehen Arbeitskittel an, reden mit dem Einsatzleiter, man erfährt Olgas Namen Olga putzt im Zimmer, eine alte Patientin redet wirr vor sich hin, Olga hält inne, hört ihr zu; hält ihre Hand; kämmt einer anderen Patientin die Haare, als die Krankenschwester Maria herein kommt, weist sie Olga zurecht („Bei uns soans Putzfrau“); Maria kämmt der Patientin nun die Haare, Krankenpfleger Andi kommt hinzu

28	1:07:50 – 1:09:59	Kosice / Slowakei Wohnsiedlungen Paul und Stiefvater im Transporter Supermarkt	Paul und sein Stiefvater suchen eine Adresse; vor einem Häuserblock laden sie ihren Transporter aus, stellen einen Kaugummiautomaten in einem leeren Supermarkt auf
29	1:10:00 – 1:14:17	In einer Bar / Café an einem Tisch: Paul, Michael, Frau	Stiefvater Michael flirtet mit einer Einheimischen, will, dass Paul, der etwas russisch spricht, für ihn übersetzt; Paul möchte nicht, sie diskutieren und streiten über Pauls Männlichkeit
30	1:14:18 – 1:15:58	Österreich Im Krankenhaus: Waschkeller, Olga und Freundin vor laufenden Waschmaschinen	Olga und ihre Freundin bringen Fuhren mit Schmutzwäsche in den Waschkeller Olgas Freundin erzählt von ihrer Scheinehe und dem Mann, der nun Geld und Sex von ihr wolle (Sex, weil sie eine Frau ist)
31	1:15:59 – 1:19:55	Geriatric-Abteilung Im Krankenzimmer	Schwester Maria wechselt einem alten Mann seine Windel; Olga kommt mit dem Patienten Erich, der etwas russisch spricht, ins Gespräch
32	1:19:56 – 1:21:59	Slowakei Draußen Nacht, Paul und Stiefvater Michael im Auto Nächster Morgen	Paul und sein Stiefvater schlafen im Auto, Frühstück im Auto

33	1:22:00 – 1:28:14	<p>Österreich Geriatric-Abteilung Krankenbett Erich</p> <p>Krankenhaus / Aufenthaltsraum</p> <p>Krankenhausflur: Olga wischt den Boden, Patienten und Besucher</p> <p>Krankenbett Erich</p>	<p>Olga hat heimlich für Erich Sachen (Süßigkeiten) gekauft, verstaut sie in einem Schrank neben seinem Bett und legt das Rückgeld daneben</p> <p>Maria beobachtet Olga zunächst argwöhnisch, beschuldigt sie dann einen Mann für eine Scheinehe zu suchen („Na, haben wir schon ein Opfer gefunden?“)</p> <p>Pfleger Andi sieht eine volle Windel neben Olga auf dem Boden, sucht mit ihr zusammen den „Schuldigen“, Olga ist belustigt</p> <p>Maria entdeckt die Sachen, die Olga für Erich gekauft hat</p>
34	1:28:15 – 1:33:11	<p>Slowakei Romiasiedlung Paul und Stiefvater fahren langsam vorbei, halten vor einem Wohnblock</p> <p>In einem heruntergekommenen Haus / karge Wohnung</p> <p>Draußen vor dem Häuserblock</p>	<p>Paul soll als Mutprobe eine Prostituierte finden bzw. mit den Zuhältern verhandeln</p> <p>Paul kommt mit Zuhältern ins Gespräch, führen ihn in eine Wohnung und bieten ihm eine teilnahmslos drein blickende junge Frau für 100 Euro an.</p> <p>Paul möchte den Preis verhandeln, es kommt zu einem Gemenge, Paul flüchtet sich ins Auto seines Stiefvaters, der von einer</p>

			Kinderschar umgeben ist, sie werfen Süßigkeiten und fahren los
35	1:33:12 – 1:36:40	Österreich Geriatric-Abteilung / Krankenraum: einige Patienten und Olga Im Aufenthaltsraum	Ein alter Mann in seinem Krankenbett ist nur mit einer Windel bekleidet, man sieht die Bettreihen mit den Patienten darin, dann ist wieder die Patientin zu sehen, die vor sich hin redet und von ihrer Mutter spricht; Olga steht traurig zwischen den Bettreihen, man hört die Patienten im Hintergrund Olga holt ein Telefon aus dem Schrank und ruft ihre Mutter an; singt ihrer Tochter ein Lied vor und fängt zu weinen an
36	1:36:41 – 1:37:50	Geriatric-Abteilung / Krankenbett Erich	Olga unterhält sich mit Erich; er bietet ihr an sie bei sich aufzunehmen und zu heiraten, Olga lacht darüber, da sie ihn viel zu alt findet
37	1:37:51 - 1:46:27	Uschgorod / Ukraine Häuserblock Hotel Hotelbar	Paul und sein Stiefvater laden Ware aus Checken in ein Hotel ein, begutachten ihr Doppelzimmer und machen sich für den Abend fertig Paul und Michael sitzen am Tisch, trinken Bier, Michael spricht eine junge Frau an, lädt sie zu einem

		<p>Am Bartresen</p> <p>Auf der Tanzfläche</p>	<p>Getränk an der Bar an Paul, Michael und die junge Frau (Diana) sitzen und trinken zusammen, Stiefvater schlägt einen Dreier vor, Paul ist nicht begeistert</p> <p>Paul und Diana tanzen eng umschlungen zu ukrainischer Musik</p>
38	1:46:28 – 1:49:09	<p>Österreich</p> <p>Im Krankenhaus / Waschküche</p>	<p>Olga führt Erich durch das Krankenhaus in die Waschküche, dort macht sie den Rekorder an und sie tanzen zusammen zu ukrainischer Musik</p>
39	1:49:10 – 1:58:50	<p>Ukraine</p> <p>Im Hotelzimmer</p> <p>Im Schlafzimmer / auf dem Bett</p>	<p>Paul kommt in das Zimmer, Stiefvater sitzt auf einem Stuhl, vor ihm kniet eine Frau, deren Unterleib entblößt ist und ihren Po in die Höhe streckt; Stiefvater will Paul die „Macht des Geldes“ demonstrieren, gibt der Frau Anweisungen, demütigt sie („Du bist mein Hund“), geht mit ihr Gassi, Paul ist genervt, möchte seine Ruhe</p> <p>Die Frau strippt, Stiefvater gibt aus dem Off Anweisungen</p> <p>Paul provoziert seinen Stiefvater, indem er ihn auffordert seine Männlichkeit zu beweisen</p> <p>Michael entkleidet sich, Frau</p>

		In Hotelbar / Tanzfläche	beginnt ihn oral zu befriedigen, Paul steht daneben und guckt zu, feuert Michael an, sie richtig zu „pudern“ Paul hat genug von seinem Stiefvater und geht in die Hotelbar zurück, tanzt alleine auf der Tanzfläche
40	1:58:51 – 2:02:24	Österreich Geriatric-Abteilung / Krankenzimmer Krankenzimmer Keller / Exitusraum	Pfleger Andi steht am Bett eines Patienten und unterhält sich, hat seinen Hund mitgebracht (nicht im Bild) Olga kommt in das Krankenzimmer, sieht das leere Bett Erichs, Patient erzählt ihr, dass er gestorben sei Olga geht runter in den Exitusraum, hebt das Laken und blickt Erich an; sie spricht ein Gebet und weint, oben hinter ihr an der Wand ist ein Kreuz befestigt
41	2:02:25 – 2:04:37	Ukraine Im Hotel Draußen Großmarkt / viele Laster mit Waren (Obst, Gemüse) Vor einem Lastwagen	Paul checkt aus dem Hotel aus, geht zum Großmarkt und fragt nach Arbeit Paul fragt zwei Männer, die einen Lastwagen entladen, sie sagen zu, doch als Paul beginnt, die Kisten zu verladen, stellt sich heraus, dass sie es nicht ernst meinten und sie keine Arbeit für ihn haben; Paul

			beschimpft sie und geht
42	2:04:38 – 2:08:36	Österreich Im Krankenhaus / Geriatrie-Abteilung Patienten und Pflegekräfte sind verkleidet Krankenhausflur	Es findet eine Faschingsfete statt, Patienten tragen Teufelshörner, Clownsnasen usw. wirken teilnahmslos, ein Sänger auf der Bühne singt „Glücklich ist, wer vergisst, was doch nicht zu ändern ist“; Andi bittet Olga zum Tanz auf, Maria guckt ihnen zu Maria folgt Olga als sie den Raum verlässt und greift sie an, es folgt ein teils heftiges Gerangel der beiden Frauen, aus dem Olga als „Siegerin“ hervorgeht, Olga sitzt erschöpft am Boden, Maria kauert und weint
43	2:08:37 – 2:09:22	Ukraine Eine Landstraße	Pauli will per Anhalter zurück; geht auf der Straße und ruft den wenigen vorbei fahrenden Autos hinterher
43	2:09:23 – 2:11:24	Österreich Waschküche Geriatrie-Abteilung / Krankenzimmer	Putzfrauen sitzen am Tisch, unterhalten sich, lachen Patienten in ihren Betten: reden, grunzen, dann die Bettreihen; man hört die Patienten
44	2.11.25 – 2:15:34	Abspann	

*ursprüngliches Kap. 2 der Magisterarbeit:

2. Diskurs über die Unterscheidbarkeit von Dokumentarfilm und Spielfilm

2.1. Dokumentarfilm vs. Spielfilm – ein historischer Abriss

Interessanterweise stand die Frage nach der Authentizität von dokumentarischem Bildmaterial zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht zur Diskussion. Als Robert J. Flaherty 1922 den Dokumentarfilm „Nanuk, der Eskimo“ (Originaltitel: „Nanook of the North“) produzierte, stand für ihn außer Frage, dass er gewisse Szenerien, wie das soziale Leben im Iglu oder die Seehundejagd, vor der Kamera inszenierte.

Auch die öffentliche Rezeption des Films stellte zu Beginn nicht die Frage nach der Authentizität der arktischen Bilderwelten, obgleich der Film den tatsächlichen Lebensstil eines Eskimos vielmehr als das romantische Klischee vergangener Tage wiedergab. Der Filmkritiker John Grierson beschrieb sein damaliges Dokumentarfilmverständnis mit dem Terminus „creative treatment of actuality“ (Grierson zit. nach Barsam 1974: 2) und erkannte weder in der narrativen Überformung der Wirklichkeit, noch in inszenatorischen Eingriffen einen Widerspruch zum genreprägenden Authentizitäts-Versprechen des Dokumentarfilms.

Durch die Rekonstruktion, bzw. die Inszenierung sozialer Vorgänge sollte dem Zuschauer eine tiefere Wahrheit über die Verhältnisse präsentiert werden (vgl. Ruf 1979: 33). Die treibende Kraft dieses Genres war daher primär sozialer und nicht ästhetischer Natur. Ziel war die Dramatisierung des Alltäglichen, die es der Dramatisierung des Außergewöhnlichen gegenüber zu stellen galt (vgl. ebenda: 21).

Die Filmwissenschaftlerin Eva Hohenberger beschreibt John Griersons Dokumentarfilmverständnis treffend als narrativen Realismus (vgl. Hohenberger 2000:14), da es die filmische Gestaltung nach bekannten dramaturgischen Prinzipien einbezieht (vgl. Hißnauer 2011: 25).

Mit der aufkommenden Strömung des „direct cinema“¹ verlagerte sich der Fokus des Dokumentarfilms. Die dokumentarische Kamera sollte nur noch das abbilden, was auch in ihrer Abwesenheit passiert wäre und das gefilmte Geschehen in keiner Weise beeinflussen. Man sah die Aufgabe bzw. die Qualität des Dokumentarfilms darin, die faktische, objektive Wahrheit in selbstevidenten Bildern abzubilden. So waren Dokumentarfilmer wie Klaus Wildenhahn fest von den Abbildqualitäten des Dokumentarfilms überzeugt. Sie sahen die Verwendung dramaturgischer Mittel lediglich als Transportmittel einer realen Authentizität. Ganz in der Tradition des „direct cinema“ stand hier der Gedanke im Vordergrund, dass der Dokumentarist unter Zurücknahme seiner eigenen Subjektivität das Authentische abbilden könne (vgl. Hißnauer 2011: 31). Durch die neuen technischen Möglichkeiten, wie etwa die synchrone Tonaufnahme oder den lichtempfindlicheren Film, glaubte man diesem Anspruch auf authentisches Bildmaterial gerecht zu werden. Hierbei verstand man den Dokumentarfilm als Gegenpol zum Spielfilm, der sich nicht mit der wirklichen Welt, sondern mit imaginären Welten befasste.

Im Gegensatz dazu wandte sich das „cinéma vérité“ einer selbst-reflexiven Dokumentarfilmpraxis zu. Es hinterfragte, ob und inwiefern Kamerabilder überhaupt die wahrhaftige Wirklichkeit als solche abzubilden vermögen, und griff beispielsweise durch Provokation in das Geschehen vor der Kamera ein. Die Vertreter des „cinéma vérité“ waren davon überzeugt, dass schon die bloße Sujetwahl eines Dokumentarfilms und die nachträgliche Montage des Bildmaterials einen subjektiv-inszenatorischen Eingriff in die Wirklichkeit bedeutete. Auch im Rahmen formalistischer Filmtheorien wurde der klassische Wahrheitsanspruch des Dokumentarfilms zu einer Illusion erklärt. Besonders die radikalen Konstruktivisten hielten die mögliche Existenz einer einzigen objektiven Wirklichkeit für naiv und stellten somit die Dichotomie von Dokumentarfilm und fiktionalem Spielfilm in Frage. Für sie stellte jegliche Form der Medialisierung von Wirklichkeit einen Eingriff in diese dar. Daher gibt es im Sinne dieses konstruktivistischen Verständnisses keine Unterscheidung zwischen Dokumentar- und Spielfilm, da sowohl der Dokumentar-, als auch der Spielfilm nur eine Fiktion darstellen.

¹ Einen umfassenden Überblick zum direct cinema liefern hier Monika Beyerle und Christine N. Brinkmann (Hrsg.): Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema, Frankfurt am Main 1991.

Im Zuge der geschilderten Problematik befasst sich die Filmwissenschaft nun seit Jahrzehnten durchaus kontrovers mit der vorhandenen bzw. nicht-vorhandenen Dichotomie zwischen dem vermeintlich nicht-fiktionalen Dokumentarfilm und dem fiktionalen Spielfilm, ohne jedoch zu einem einheitlichen Ergebnis zu kommen. Dabei kreist der Diskurs stets um die Frage, wie man den Dokumentarfilm normativ vom Spielfilm abgrenzen bzw. trennscharf definieren könne. Um diese Trennung vornehmen zu können, wurde in einer Vielzahl von Arbeiten versucht die spezifischen, textimmanenten Eigenschaften des Dokumentarfilms herauszuarbeiten. Vor dem Hintergrund der Seidlschen Filme, die mit der unscharfen Trennlinie zwischen fiktionalem und nicht-fiktionalem Film spielen, soll im Folgenden ein Überblick über die aktuelle wissenschaftliche Diskussion geliefert werden. Hierbei geht es vor allem um die Kriterien, die in der Wissenschaft zur Unterscheidung von Dokumentarfilm und Spielfilm diskutiert werden.

2.2. Unterscheidungskriterien

2.2.1. „Nichtfiktion“ - „Fiktion“

In der Diskussion über die Voraussetzungen und Merkmale des Dokumentarfilms im Vergleich zum Spielfilm sind sich Autoren unterschiedlicher Theorie-Ansätze darin einig, dass eine kategorische Trennung bei einer Annäherung an den komplexen Bereich von Fiktion und Nichtfiktion nicht hilfreich ist.

Das Problem kann nicht metaphysisch in Begriffen der Wahrheit gelöst werden.

„Jede Darstellung der Wirklichkeit ist ein künstliches Konstrukt und von daher Fiktion – ein selektiver und voreingenommener Blick auf die Welt, die daher unvermeidlich einen selektiven Standpunkt wiedergibt“ (Eitzen 1998: 15).

Auszuloten seien im Sinne einer Semantik der möglichen Welten die Grenzen, Distanzen und Überschneidungen zwischen Realität und Fiktion und fiktionalen und nichtfiktionalen Diskursen (vgl. Tröhler 2002: 17).

Die Teilnehmer einer Kultur kreieren in ihrem Alltag wie bei der Rezeption von Büchern und Filmen laufend alternative Welten, die mit der wirklichen Welt verglichen werden, auch wenn diese eine Konstruktion ist: Dennoch genießt sie als referenzielle Bezugswelt einen besonderen Status (vgl. Eco 1989: 56ff.; Dole et al: 1998: 177ff.). Pavel spricht sogar von einer ontologischen Vorherrschaft der aktuellen Welt (vgl.

Pavel 1996 47f. u. 54 ff.). Es ist die Vorstellung von der Wirklichkeit, die die Zugänglichkeit der fiktionalen Welten bestimmt, denn eine bestimmte Form der Grenze oder des Übergangs besteht wahrscheinlich immer, zumindest solange man psychisch und als Mitglied einer Gemeinschaft in der Lage ist zu unterscheiden zwischen dem, was allgemein als real, als in der Wirklichkeit möglich, angesehen wird und dem, was als diskursives oder fiktionales Universum gelten kann: „Keine Kultur verwechselt die aktuelle Welt mit einem imaginären Universum und umgekehrt“ (Tröhler 2000:17).

Ist also zwar jede Konstruktion von Welt fiktional, so ist doch „fiktional“ nicht gleichzusetzen mit „fiktiv“ (erfunden). Thomas Pavel spricht von der dualen Struktur der Fiktion.

Wenn Kinder beim Sandkuchenbacken eine alternative, mögliche Welt kreieren, dann ist diese in ihrer eigenen Logik real, keine Täuschung, eine alternative mögliche Welt: eine Als-Ob-Struktur. Wenn in Spielfilmen in dieser Als-ob-Struktur Welten kreiert werden, die für die Zeit des Films für real angenommen werden, vergessen die Zuschauer aber nicht, dass die Figuren Schauspieler/innen und die Geschichten erfunden sind.

Erhellend ist in diesem Zusammenhang die Bestimmung des spezifischen Charakters fiktionaler Äußerungen bei John Searle. Searle unterscheidet assertive Aussagen in einem vertikalen Bezug zur Wirklichkeit, die beleg- und begründbar sind oder als Lüge entlarvt werden können, von fiktionalen Aussagen, die auf extralinguistischen, nicht-semantischen „horizontalen“ Konventionen beruhen, für die es aufgrund ihres „so tun als ob“ keine Lüge gibt (vgl. Searle 1979: 65ff.).

An jeden Dokumentarfilm kann laut Dirk Eitzen die Frage gerichtet werden: „Könnte das gelogen sein?“ (Eitzen 1998: 15). Bei einem Spielfilm macht diese Frage keinen Sinn. Auf den Spielfilm lässt sich Käthe Hamburgers Bestimmung der literarischen Fiktion übertragen:

„Der Ausdruck 'als Wirklichkeit erscheinen' bezeichnet sie [die literarische Fiktion] mit jedem dieser drei Wörter. Er bedeutet, dass der Schein von Wirklichkeit erzeugt sei und das heißt (...) Schein von Wirklichkeit auch dann, wenn es sich um eine noch so unwirkliche Dramen- oder Romanwelt handelt. Auch das Märchen erscheint als Wirklichkeit, solange wir lesend oder zuschauend in ihm verweilen, doch nicht so, als ob es eine Wirklichkeit wäre“ (Hamburger 1968: 55).

Fiktion ist demnach eine imaginierte „Als-ob-Wirklichkeit“. Ob der Zuschauer in der

Darstellung eine Illusion von Wirklichkeit oder authentische Wirklichkeit wahrnimmt, hängt von den Strategien ab, die ein Film einsetzt, um einen fiktionalen oder nicht-fiktionalen Wahrnehmungsmodus zu erzielen (vgl. Hermann 2000: 4). Mit welchen Strategien wendet sich der Dokumentarfilm an den Zuschauer, wie tut dies der Spielfilm?

Es geht also nicht nur um den Inhalt, sondern um die Bedingungen und die Form, wie Inhalte transportiert werden. Gemeinhin verlässt sich der Zuschauer hier auf Darstellungskonventionen. Doch auf diese Konventionen ist kein Verlass.

Lesarten eines Films und Lektüremodi sind manipulierbar, gerade weil es für die Beurteilung eines Filmtypus Darstellungskonventionen gibt, die unseren Gewohnheiten entsprechen und als stilles Abkommen zwischen Produzent und Rezipient betrachtet werden können. Der Zuschauer würde sogleich den Lektüremodus wechseln, wenn er einen Widerspruch ausmache zwischen den textuellen Konventionen einer Reportage und dem, was er als Aussage über die afilmische Welt für akzeptabel hält.

Ein Spiel mit diesen Konventionen kann zudem bewusst Verwirrung stiften. So stellt Hißnauer fest: „Fälschungen legen es darauf an, dass eine erfundene vorfilmische Realität als Ausschnitt einer authentischen nichtfilmischen Realität wahrgenommen wird“ (Hißnauer 2011: 53). Ebenso kann auch von einer erfundenen, künstlich erzeugten vorfilmischen Realität auf eine gefundene nichtfilmische Realität geschlossen werden. Im scheinbar authentischen Abbild vermuten wir nichtfilmische Realität, da es mit unseren Erfahrungen als Rezipient überein zu stimmen scheint.

Mit den Begriffen Fiktion und Nichtfiktion lassen sich Spiel- und Dokumentarfilm also für den Rezipienten textintern nicht unterscheiden. Mit diesen Begriffen, so Tröhler, könne aber der semantisch-logische und pragmatische Status beschrieben werden, „den die Zuschauer/innen den Bildern und Tönen in Bezug auf die Realität oder die aktuelle Welt zuteilen, die immer auch nur eine mögliche ist (...)“ (Tröhler 2000: 32).

In diesem Zusammenhang ist zu beleuchten, was unter „Wirklichkeit“ zu verstehen ist bzw. verstanden wird. Peter L. Berger und Thomas Luckmann gehen von der Annahme aus, dass die Wirklichkeit bzw. die Realität ein geartetes soziales Konstrukt darstellt und versuchen herauszufinden, "wie es vor sich geht, daß gesellschaftlich entwickeltes, vermitteltes und bewahrtes Wissen für den Mann auf der Straße zu

außer Frage stehender ‚Wirklichkeit‘ gerinnt" (Berger/Luckmann 1996: 3). Dabei geht es vor allem um das Alltagswissen und die Alltagswirklichkeit, an der wir uns in der Rezeption im Bezug auf die Unterscheidung zwischen Dokumentar- und Spielfilm orientieren. (vgl. Hißnauer 2011: 79f.). Schließlich können wir im Alltag völlig automatisiert in Sekunden zwischen verschiedenen Genres oder Gattungen unterscheiden. Hißnauer zählt dieses Genre- und Gattungswissen zum so genannten Rezeptwissen (vgl. Hißnauer 2011: 80). Anhand dieses Rezeptwissens bauen wir in der Rezeption eine bestimmte Erwartungshaltung auf, die sich an den Genre- bzw. Gattungskonventionen orientiert. Das Modell von Berger/Luckmann versteht Gesellschaft als ein menschliches Produkt, "das aufgrund von Institutionalisierungen und der Weitergabe an nachfolgende Generationen als ‚objektive Wirklichkeit‘ wahrgenommen wird. Als ‚objektive Wirklichkeit‘ wirkt sie wiederum auf den Menschen und prägt ihn" (Hißnauer 2011: 80f.). Das Verständnis von dieser objektiven Wirklichkeit wird dann an die nächste Generation vererbt, d.h. dass jedes Individuum in "eine objektive Gesellschaftsstruktur hineingeboren" wird (Berger/Luckmann 1996: 141). Laut Hißnauer wird folglich jedes Individuum in ein Verständnis von Dokumentar- bzw. Spielfilmen hineingeboren, das außerhalb der individuellen Wahrnehmung liegt (vgl. Hißnauer 2011: 81). Daher nehmen wir die vermeintlich objektive Wirklichkeit als unveränderlich und unabhängig von unserer Existenz wahr.

Es handelt sich also um den Gedanken einer intersubjektiv geteilten Wirklichkeit, wie wir sie ebenfalls im radikalen Konstruktivismus finden (vgl. Hißnauer 2011: 81). Dabei geht es um die gegenseitige Bestätigung des Erlebten im Austausch mit anderen. Dinge, die von anderen genau so wahrgenommen werden, gelten allgemein als real. „Intersubjektive Wiederholung von Erlebnissen liefert die sicherste Garantie der ‚objektiven‘ Wirklichkeit" (Glaserfeld 1997: 33).

Daher kommt den Medien eine so entscheidende Rolle zu, weil ihre vermittelten Inhalte unabhängig von der subjektiven Wahrnehmung des Individuums erscheinen (vgl. Hißnauer 2001: 81). Sie tragen entscheidend zum „sozialen Prozess der Wirklichkeitsabsicherung" bei (Berger/Luckmann 1996: 160).

Welsch sieht in unserer Wirklichkeit ein mediales Angebot, „das bis in seine Substanz virtuell, manipulierbar, ästhetisch modellierbar ist“ (Welsch 1993: 13). Auch Adorno und Horkheimer weisen darauf hin, dass wir beispielsweise unseren Habitus und Gestus so ausrichten, dass er dem von der Kulturindustrie geprägten Modell

entspricht (vgl. Adorno/Horkheimer 1970: 170). Dieser Ansatz sieht die in den Medien verbreiteten Verhaltensmuster als Vorbilder allen Handelns und geht davon aus, dass nur das als echt und wirklich erfahren wird, was der Medienrealität gleicht (vgl. Keppler 1994: 17).

„Die mediale Begleitung des Alltags sei zu einer nahezu lückenhaften Präfiguration des alltäglichen Verhaltens geworden“, zitiert Keppler eine Schlussfolgerung des kritischen Mediendiskurses und ergänzt: „Ihr zufolge entwertet das Fernsehen die Alltagswirklichkeit, indem es sie der Logik einer Dramaturgie unterwirft“ (Keppler 1994: 19). Sie spricht in diesem Zusammenhang von einer „Kolonialisierung der Lebenswelt“ (Keppler 1994: 19).

Günther Anders überspitzt diese Aussage noch: „Das Bildsein erweise sich im Zeitalter der Massenmedien als seiender als das Sein“ (Anders 1956: 207). Allerdings wendet Keppler gegen diese Auffassung ein, dass wir immer noch zwischen Schein und Sein, zwischen Attrappe und Echtheit unterscheiden können (vgl. Keppler 1994: 17). Festzuhalten bleibt dennoch, dass die Medien die Wahrnehmung unserer Alltagsrealität massiv prägen.

Alexander Kluge versteht die Medienrealität als eine ideologische Ballung, eine Schein-Wirklichkeit, an die sich Gewöhnungen kristallisieren. Diese Gewöhnungen sind programmgleich mit der schulmäßig erlernten Arbeit des Bewusstseinsapparats, dem offiziellen, domestizierten Bewusstsein, das an der gesellschaftlichen Entwicklung teilhatte (vgl. Kluge 1987: 209).

Er sieht das Motiv für Realismus nicht in der Bestätigung der Wirklichkeit, sondern im „Antirealismus des Gefühls“, im Protest (vgl. Kluge 1987: 216). Ein Gegenmittel gegen die Verschleierung, Nivellierung, Verzerrung, Ausblendung der Wirklichkeit sieht Kluge im Sichtbarmachen unsichtbarer Gegenwelten, ganz im Sinne von Adorno: „Denn wahr ist nur, was nicht in diese Welt passt“ (Adorno 1970: 93), ein Gedanke, auf den wir bei der Einordnung der Seidlschen Filmpraxis zurückkommen werden. Realismus ist demnach kein Kriterium zur Unterscheidung von Dokumentar- und Spielfilm, sondern bedient sich beider Genres.

2.2.2. Referenzobjekt / vorgefunden - erfunden

nichtfilmische, vorfilmische und filmische Realität

Eva Hohenberger definiert den Dokumentarfilm als einen Film, „dessen Referenzobjekt die nichtfilmische Realität ist“ (Hohenberger 1988: 26). Hierbei bezieht sie sich auf die Unterscheidung zwischen einer (vor)filmischen Realität, die jenen Teil der Realität darstellt, der sich dem Zuschauer zum Zeitpunkt der Aufnahme vor der Kamera präsentiert, und einer nichtfilmischen Realität. Diese wiederum beschreibt jenen (vor)filmischen Wirklichkeitsausschnitt, wie er genau so in Abwesenheit der Kamera stattgefunden hätte (vgl. Hißnauer 2011: 48).

Jörg Hattendorf spricht in diesem Fall von der putativen, vermuteten Realität, ein Begriff, der als Beschreibungsmodell der Differenz zwischen nichtfilmischer und (vor)filmischer Realität dienen soll (vgl. Hattendorf 1999: 46). Laut Hattendorf kann es bereits durch die Kadrierung der Kamera keine nichtfilmische Realität mehr geben. Für Hißnauer trifft diese Logik sowohl auf die Themen- und Motivwahl, die Auswahl bestimmter narrativer Momente und Personen, als auch auf die Montage zu (vgl. Hißnauer 2011: 51).

Er stellt fest, dass eine künstlich inszenierte Szene im Spielfilm durchaus auf eine nichtfilmische Realität verweisen kann (vgl. ebenda: 54). Auch Hohenberger sieht bereits die Wahrnehmung nichtfilmischer Realität von narrativen Mustern geprägt, da primär Aspekte wahrgenommen werden, die in diese Muster passen, sie spricht von einer „Selektion durch die Realität selbst“ (Hohenberger 1988: 31).

Der Dokumentarfilm zeigt immer einen veränderten Ausschnitt der Wirklichkeit (vgl. Hißnauer 2011: 48).

Man kann also nicht sagen, dass das Gezeigte beim dokumentarischen Film auch ohne Anwesenheit der Kamera genau so stattgefunden hätte, während es für den fiktionalen Film vor der Kamera inszeniert wird. Die These, dass der Spielfilm eine erfundene Realität repräsentiert, die nur für die Kamera in dieser Form existiert, während der Dokumentarfilm eine (nichtfilmische), vorgefundene Realität abbildet, ist demnach fragwürdig. Dokumentarfilme im Stile des „cinéma vérité“ greifen bewusst in die Wirklichkeit ein, ja beschwören diese herauf, um Realität abzubilden. Filme wie „Super Size Me“², die ohne Frage als Dokumentarfilme gelten, erschaffen reale Ereignisse, um diese filmen zu können. „Die Dreharbeiten an sich können (...) der

² USA 2004, Morgan Spurlock. Der Autor ernährt sich 30 tage lang ausschließlich von Fast Food und dokumentiert mit der Kamera welche Auswirkungen dies auf seine Gesundheit hat.

Anlass für das sein, was der Film (...) zeigt“ (Hißnauer 2011: 36). „Daher ist die Dichotomie vor-gefunden vs. er-funden nicht geeignet, zwischen Dokumentar- und Spielfilmen zu unterscheiden“ (Hißnauer 2011: 37).

Das relativiert auch die Auffassung, dass der Spielfilm das vor-filmisch Reale nur vorübergehend in der mise-en-scène aufhebt, während der Dokumentarfilm das vor-filmisch Reale als unabhängig vom Film existierend behauptet, wodurch es ihn doppelt gibt: einmal als vergangenes Ereignis und einmal als gegenwärtigen Film (vgl. Paech 1990/91: 23). Für die Rezeptionsseite ist zu beachten, dass unsere Auffassungen vom Faktischen von individuellen Einstellungen, kultureller Prägung und pragmatischen Bedingungen abhängig sind, sowie auch von den kontextuellen und paratextuellen Vorab-Informationen, die wir zu einem Film erhalten (vgl. Tröhler 2002: 20).

All diese Faktoren bilden den Horizont, die Rahmenbedingungen und Konventionen, anhand derer wir den referenziellen Status eines Filmes erst beurteilen können, auch im Vergleich mit anderen Medienprodukten. Filmische Realität wird daher immer am Alltagswissen des Rezipienten gemessen (vgl. Hißnauer/Klein 2002).

Ebenso wie der Rezipient muss sich die Produktionsseite des Textes bzw. des Films der sozio-historischen Codes und Konventionen bewusst sein, um den filmischen Text danach ausrichten zu können. Hißnauer benennt dieses Wissen über die gemeinsamen Codes und Konventionen als Genre- und Gattungswissen (vgl. Hißnauer 2011: 49) Die Referenz entsteht also sowohl in der Produktion, als auch in der Rezeption, aber niemals aufgrund textueller Unterschiede alleine. Die Frage nach dem Wirklichkeitsbezug eines Films lässt sich also nicht im filmischen Text alleine beantworten:

"Die Bestimmung fiktional oder nicht-fiktional kann aber nur durch die Frage nach dem Referenzobjekt des Textes bestimmt werden, sie weist somit über den filmischen Text hinaus; auf diesen Status kann nicht innerhalb des filmischen Textes geschlossen werden" (Kiener 1999: 38).

Auch Roger Odin versteht Textproduktion als doppelten Sinnprozess, der sich sowohl im Raum der Herstellung, als auch in der Lektüre abspielt (vgl. Odin 2002: 42). Die Text- und Sinnproduktion funktioniert schlichtweg nur aus dem einzigen Grund, dass sich in unserem Kulturkreis jeweils spezifische, sozio-historische, wandelbare

Darstellungscodes und -Konventionen herausgebildet haben, die eine Wahrnehmung als Dokumentar- oder Spielfilm wahrscheinlich machen (vgl. Hißnauer 2011: 52). Beide Konstruktionsebenen können durchaus nicht homogen sein, so dass es zu verschiedenen Bedeutungszuschreibungen kommen kann (vgl. Odin 1995: 85). Gerade im Spiel mit diesen Konventionen liegt die Möglichkeit den Zuschauer über den referenziellen Status im Unklaren zu lassen. Diese Konventionen sind "mehr eine Frage der Gewohnheit, aber kein Naturgesetz, das nicht von diversen Fällen gebrochen würde" (Kiener 1999: 38).

2.2.3. Der Status von Bildern der Wirklichkeit

ikonisches / symbolisches / authentisches Ab-(Bild)

Zur Beschreibung des Status dokumentarischer und fiktionaler Bilder, die auf Konventionen und kulturellen Codes basieren, nimmt Hißnauer eine Differenzierung vor. So betrachtet er das dokumentarische Bild als ikonisches Abbild der Welt, während er den Spielfilm zugleich als Repräsentation und Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Begebenheiten, Vorstellungen und Normen betrachtet (vgl. Hißnauer 2011: 29). Er spricht den Bildern des Spielfilms gleichzeitig eine ikonische und symbolische Funktion zu, relativiert zwar, dass selbstverständlich auch ein dokumentarisches Bild symbolisch gelesen werden könne, jedoch tue man es nicht. Er verweist hier erneut auf das Rezeptionswissen der Zuschauer (vgl. Hißnauer 2011: 55).

Die von ihm getroffene Unterscheidung erscheint sinnvoll, da Orten, Personen und Geschichten im Spielfilm durchaus Symbolcharakter zukommt: Konflikte, die auf unsere aktuelle Welt verweisen, werden anhand von Protagonisten personalisiert und auch Orte und Geschichten können als Metapher gelesen werden. "Fiktionale Figuren haben tendenziell immer etwas allgemeinnützlich, das sie zu metaphorischen Figuren macht" (Tröhler 1998: 86). Gleichzeitig kann der Spielfilm als ikonisches Abbild gelesen werden, wenn man ihn als "Untersuchungsgegenstand kultureller Symbolbildung" (Koch 1996: 105) betrachtet. Schon die filmischen Motive eines Spielfilms lassen Rückschlüsse auf Zuschauerinteressen und Themen einer bestimmten Zeit zu (vgl. Hißnauer 2011: 28). Hißnauer stellt fest, dass der Spielfilm keinen Einblick in die gesellschaftliche Situation an sich liefert, sondern in die

gesellschaftliche Wahrnehmung und Bewertung dieser Situation. Auch für Kracauer wird im Spielfilm deutlich, was wir unter der Oberfläche über uns selbst denken, er kann Aufschluss über Mentalität und Zeitgefühl geben (vgl. Kracauer 1974: 249). Nur aus dieser Perspektive können laut Hißnauer Spielfilme als Zeitdokumente betrachtet werden (vgl. Hißnauer 2011: 30).

Die Authentizität von Bildern wird bei einem Dokumentarfilm vorausgesetzt. Authentizität wird entweder verbürgt durch die Quelle, durch Überprüf- bzw. Belegbarkeit oder sie bemisst sich an der glaubwürdigen Darstellung, womit sie abhängig ist von der „Wirkung filmischer Strategien im Augenblick der Rezeption“ (Hattendorf 1999: 67). Die Quelle bzw. die Faktizität des Dargestellten ist für den Rezipienten nicht überprüfbar: "Sie 'verbürgt' sich durch mediale Strategien" (Hißnauer 2011: 122), die ebenfalls in fiktionalen Filmen eingesetzt werden können:

"Als Herausgeberfiktion sind solche Authentisierungsstrategien bereits in der Literaturgeschichte bekannt. Johann Wolfgang von Goethes Die Leiden des jungen Werther (1774/87) oder Bram Stokers Dracula (1897) suggerieren oder behaupten explizit, lediglich (vor-)gefundene Briefe und/oder Tagebuchaufzeichnungen wiederzugeben" (Hißnauer 2011: 122).

Im Falle einer glaubwürdigen Darstellung stellt die Authentizität einen Rezeptionseffekt dar (vgl. Hißnauer 2011: 121), der aufgrund konventionalisierter Zeichen im Filmtext evoziert wird (vgl. Hißnauer 2011: 124). So sieht Wortmann in der "Authentizität im Film (...) keine 'gegebene' Qualität des Mediums, sie ist ein kulturelles Produkt" (Wortmann 2003: 161) und "im Sinne von Glaubwürdigkeit (...) eine pragmatische Operation" (Hißnauer 2011: 127). Hattendorf spricht von einer "pragmatische(n) Realisierung filmischer Authentizität im Dokumentarfilm" (Hattendorf 1999: 76). Hißnauer unterstellt diesbezüglich einen kommunikativen Vertrag, der sowohl die Produktions-, als auch die Rezeptionsseite dokumentarischer Filme beeinflusst: "Das Authentizitätsversprechen des Dokumentarischen geht der konkreten Rezeption – und auch der Realisation – voraus" (Hißnauer 2011: 128), der Rezipient weiß folglich, was ihn erwartet, wenn er einen Dokumentarfilm sieht und stellt sich darauf ein. Gleichzeitig verwendet der Film textuelle Markierungen, "die den Eindruck einer glaubwürdigen Darstellung seitens der Produktion (...) erzeugen" (Hißnauer 2011: 128), so genannte Authentisierungsstrategien.

Der Zuschauer hält also jene Formen der Darstellung für authentisch, die er vor dem Hintergrund seines Weltwissens, welches ihm zu großen Teilen medial vermittelt wurde, für möglich hält. Das bedeutet im Umkehrschluss, dass es nicht von Bedeutung ist, ob das im Film Dargestellte faktisch real ist, sondern ob es der Zuschauer für realistisch hält. Ist dies der Fall, hat der Zuschauer Vertrauen in das Authentizitätsversprechen der Aussageinstanz Film.

Die Faktizität des Dargestellten ist somit nicht Ausschlag gebendes Kriterium für die Rezeption, sondern die glaubwürdig erscheinende Darstellung. Diese Darstellung betrifft nicht nur die filmischen („textuellen“) Stilmittel, sondern auch das Kontextwissen des Zuschauers und paratextuelle Merkmale, wie Interviews, Zeitungsartikel, Presstexte et cetera (vgl. Hißnauer 2011: 121). Authentizität ist im Kontext des semio-pragmatischen Ansatzes mithin eine Definition des Rezipienten.

Letztlich entscheidet der Rezipient, welchen Status er Bildern zuspricht. Dieses Prinzip lässt sich auf die authentische Darstellung von Wirklichkeit beziehen. Genau so wie ein filmisches Bild die Referenz auf ein bestimmtes nicht-filmisches Referenzobjekt behauptet, kann es ein Authentizitätsversprechen abgeben. Letztendlich entscheidet der Rezipient, ob er dem Film sein Authentizitätsversprechen abkauft oder es in Frage stellt (vgl. Hißnauer 2011: 117).

2.2.4. Narration

Die Medienwissenschaftlerin Eva Hohenberger betrachtet die Narration als das fikionalisierende Element im Film, unabhängig davon, ob das zugrunde liegende Geschehen realer oder fiktiver Natur ist (vgl. Hohenberger 1988: 80). Ihre These versteht Narration im Sinne einer Erzählung, die einen Anfang und einen Schluss hat. Sie spricht hier von der Fiktion der Abgeschlossenheit (vgl. Hißnauer 2011: 43ff.). Ebenso äußert sich Carroll: "Zum Beispiel haben Erzählungen einen Schluß. Aber das ist kein Merkmal der Welt, sondern der Geschichte" (Carroll 2006: 39). Zusätzlich zeichnet sich die Narration laut Hohenberger durch eine kontinuierliche Erzählweise aus, die dafür sorgt, "daß der Sinn des Ganzen aus ihrem internen Zusammenhang erwächst" (Hohenberger 1988: 16). Denn: "Der Mensch eignet sich das Reale in Form von Geschichten an" (Hohenberger 1988: 79). Somit sei der Prozess der Sinngebung auf der einen Seite von dem Autor/Verfasser abhängig, da er im Strom der

Geschehnisse einen Anfangs- und einen Endpunkt setzt und die Ereignisse in einer gewissen Reihenfolge konstruiert. Auf der anderen Seite liegt es an dem Rezipienten, das mediale Konstrukt zu re-konstruieren, was wiederum zu einer anderen Bedeutungszuschreibung führen kann, als vom Autor intendiert. Der fiktionalisierenden, kontinuierlichen Erzählweise stellt Hohenberger zudem eine nicht-fiktionale, diskontinuierliche Erzählweise gegenüber, die fragmentarisch ist, den Erzählfluss hemmend. (vgl. Hohenberger 1988: 16f.). Hißnauer widerspricht dieser Gegenüberstellung von kontinuierlich und diskontinuierlich mit dem Verweis darauf, dass auch in kontinuierlichen Erzählweisen Einzelbilder durch die Interpretation von Leerstellen im Kopf zu einem kontinuierlichen Erzählfluss zusammengefügt werden (vgl. Hißnauer/ Klein 2002: 34).

Margrit Tröhler versteht den Dokumentarfilm ebenso wie Hohenberger als fiktional gestaltet, widerspricht jedoch Hohenbergers Gleichsetzung von Narration und Fiktion. Sie versteht die Fiktion lediglich als das Erfinden von Geschichten, während sie die Narration auf das Erfinden und Darstellen von Geschichten bezieht (vgl. Tröhler 2002: 11). Im Gegensatz zu Hohenberger, die das Fiktionale in der Narration begründet sieht, entsteht das Fiktionale laut Tröhler durch das Diskursive, also den argumentativen Zusammenhang von Einstellungen et cetera (vgl. Hißnauer 2011: 42).

Der entscheidende Ansatz Tröhlers liegt jedoch in ihrem graduellen Verständnis von Fiktionalität. Hierbei unterscheidet sie zwischen drei verschiedenen Aspekten: Dem Fiktiven, also Erfundenen, dem Fingierten, also dem Aspekt, der die Performance des Schauspielers und die Inszenierung im Spielfilm betrifft, und letztendlich dem Fiktionalen. Das Fiktionale steht hier für den Modus der Fiktion, welcher die textuelle Weltkonstruktion, die Eigengesetzlichkeit der fiktiven Welt kennzeichnet (vgl. Tröhler 2002: 32ff. und Tröhler 2002: 154ff.) sowie für die Konstruktion einer möglichen Person und Diegese (Tröhler 2002: 34). Diesen Ansatz vertritt sie nicht exklusiv, so schreibt auch Francois Jost: "Für eine Fiktion muß die dargestellte Welt diegetisch organisiert sein, d.h. als Welt mit Charakteren und – im Kino – mit Blicken" (Jost 2000: 224).

Hißnauer ist überzeugt, dass Momente innerer Subjektivierung von Personen ein spielfilmtypisches Charakteristikum darstellen, da der Dokumentarfilm in seinem idealtypischen Grundverständnis Personen lediglich von außen betrachtet und daher keine Aussagen über ihr Innenleben zu treffen vermag. Zudem weist er darauf hin,

dass wir im Dokumentarfilm ebenso wie im Spielfilm fingierte Momente vorfinden und dass dies keineswegs als Unterscheidungskriterium zwischen Dokumentar- und Spielfilm dienen kann (vgl. Hißnauer 2011: 56). Folglich handelt es sich bei diesen drei genannten Aspekten der Fiktionalität lediglich um Idealtypen, die die Pole von Fiktion und Nicht-Fiktion markieren. Der idealtypische Dokumentarfilm wäre somit nicht fiktiv, nicht fingiert und nicht fiktional, könnte aber durchaus narrativ sein. Dieses graduelle Verständnis von Fiktion macht Sinn, da es eine normative Definition des Dokumentarfilms ausschließt (vgl. Hißnauer 2011: 60f). Das graduelle Verständnis von Fiktionalität wird der Tatsache gerecht, dass es d e n Dokumentar- und d e n Spielfilm nicht gibt, da alle drei Aspekte der Fiktionalität graduell in beiden Filmtypen auftreten können. Ein Film kann somit in verschiedenen Momenten immer mehr oder weniger fiktional, mehr oder weniger fingiert und mehr oder weniger fiktiv sein (vgl. Hißnauer 2011: 61).

2.2.5. Der Gegenstand:

Ein Ansatz in der Theoriediskussion um die Unterscheidung von Dokumentar- und Spielfilm ist die vermeintlich unterschiedliche Gegenständlichkeit der beiden Genres. So ist Bill Nichols davon überzeugt, dass der Dokumentarfilm dem Anspruch folgt, Themen aus der historischen Welt vernünftig und nüchtern darzustellen (vgl. Nichols 1993: 14ff. und 16). Daher liegt laut Nichols die Aufgabe des Dokumentarfilmers in einer fundiert recherchierten, verantwortungsvollen Präsentation von Dingen, die verschiedene Perspektiven einbezieht: "A paradigmatic structure for the documentary would involve the establishment of an issue or problem, the presentation of the background of the problem, followed by an examination of its current extent or complexity, often including more than one perspective or point of view" (Nichols 1993: 18).

Für Nichols dominiert beim Dokumentarfilm der Diskurs über den bzw. die Protagonisten, während beim Spielfilm das Schicksal oder die Geschichte einer bzw. mehrerer Personen im Fokus steht (vgl. Nichols 1993: 20).

"Documentaries, then, do not differ from fictions in their constructedness as texts, but in the representations they make. At the heart of documentary is less a story and its imaginary world than an argument about the historical world" (Nichols 1993: 111).

Heinz B. Heller sieht das Besondere am Dokumentarfilm in seinem Motiv begründet: "Dokumentarischen Filmen liegt das Motiv zugrunde Bilder zu erzeugen, die über ihre unmittelbare Präsenz (...) hinaus zugleich auch auf etwas in ihnen Abwesendes: auf reale Tatsachen verweisen" (Heller 1992: 42).

In Anlehnung an Nichols sieht auch Dirk Eitzen die Unterscheidbarkeit zwischen Dokumentar- und Spielfilm in den verschiedenen Gegenständlichkeiten bzw. Bezugsarten auf die Welt: "Dokumentarfilme sind (...) nicht Repräsentationen einer erfundenen Wirklichkeit, sondern erfundene Repräsentationen einer tatsächlichen historischen Realität" (Eitzen 1998: 19). Es sei die Aufgabe des Filmemachers dem Anspruch des Publikums nachzukommen und reale Personen, Ereignisse und Schauplätze darstellen. Auch für Beattie repräsentiert der Dokumentarfilm die beobachtbare Welt (vgl. Beattie 2004: 10).

Diese These erscheint jedoch fragwürdig, da sie historische Themen und Interviewsituationen, die ohne Frage zur Dokumentarfilmpraxis gehören, unberücksichtigt lässt (vgl. Hißnauer 2011: 34f.). Hinzu kommt, dass die reine Abbildung der vor-gefundenen Welt nichts über komplexe Zusammenhänge aussagt, die ja im Sinne Bill Nichols den Kern einer Argumentation darstellen (vgl. Hißnauer 2011: 36). Themen wie Rassismus oder Gefühle der inneren Subjektivierung, wie Angst und Hoffnung, lassen sich nicht beobachtend zeigen (vgl. Hißnauer 2011: 36). Interessanterweise betrachtet Nichols jeden Film als Dokumentarfilm (vgl. Nichols 2001: 1) und unterscheidet zwischen Spielfilmen als "documentaries of wish-fulfillment" (Nichols 2001: 2) und Dokumentarfilmen als "documentaries of social representation" (Nichols 2001: 2).

Auch für Alexander Kluge sind Gefühle real: "Die Wünsche haben nicht weniger Real-Charakter als die Tatsachen" (Kluge 1987: 204).

Für Kluge liegt der Schlüssel zur Abbildung von Realität in der Abstraktion und Verfremdung: "Das Konkrete ist konkret, weil es die Zusammenfassung vieler Bestimmungen ist, also Einheit des Mannigfaltigen" (Kluge 1987: 207). Das Ziel sei die Herstellung eines authentischen Zusammenhangs, "der den fiktionalen Oberflächenzusammenhang der Tatsachenwelt dekonstruiert" (Barg 1995: 116).

2.3. Fazit

Der Diskurs über die in verschiedenen theoretischen Ansätzen angewandten Kriterien zur Unterscheidbarkeit von Dokumentar- und Spielfilm führt zu dem Schluss, dass eine normative Definition des Dokumentarfilms in Abgrenzung zum Spielfilm nicht möglich ist. Weder die Unterscheidung zwischen vorgefundener und erfundener Realität, noch die Dichotomie von fiktional und nicht fiktional und auch nicht die Referenz auf eine nichtfilmische Realität können hier eine klare, trennscharfe Definition zum Spielfilm gewährleisten. Vielmehr wird deutlich, dass es keine grundsätzlichen textuellen Unterschiede zwischen dem Text Dokumentarfilm und dem Text Spielfilm gibt, die nicht sozio-historisch und kulturell wandelbar wären. Wir vermuten lediglich im Dokumentarfilm ein selbstevidentes Abbild der Wirklichkeit zu sehen (vgl. Hißnauer 2011: 54) und gehen davon aus, dass die gezeigten Bilder ein analoges Abbild der Welt darstellen, welches keinerlei Übersetzung bedarf (vgl. Borstnar et al. 2002: 85). Diese Annahme resultiert aus einer Art Rezeptionsroutine, die sich durch praktische Fernseh- und Filmerfahrung herausbildet. Die textimmanenten Codes und Konventionen, die diese Vermutung stützen, sind jedoch lediglich erlernt, nicht aber naturgegeben (vgl. Kiener 1999: 38). Daher gibt es d e n Dokumentar- oder d e n Spielfilm nicht. Hißnauer stellt treffend fest, dass die Mischformen, die Hybride, die eigentlich zu beschreibenden Phänomene sind (vgl. Hißnauer 2011: 60). Er begreift die Dichotomie von Fakt und Fiktion als ein Kontinuum, dessen Pole von Fiktionalität und Nicht-Fiktionalität markiert sind (vgl. Hißnauer 2011: 59). Aus diesem Grund lässt sich an Tröhlers graduellem Verständnis von Fiktionalität festhalten, da es eine normative Definition verneint und aus jedem Film einen zu untersuchenden Präzedenzfall macht. Hißnauer teilt dieses graduelle Verständnis von Fiktionalität und erweitert es auf die Narrativität (vgl. Hißnauer 2011: 58f.). Demnach kann ein Film in verschiedenen Momenten immer mehr oder weniger fiktional bzw. mehr oder weniger fingiert sein und mehr oder weniger fiktive Elemente enthalten (vgl. Hißnauer 2011: 61).

Es ist also entscheidend herauszufinden, welche Aspekte eines Filmes es sind, die eine dominante Lektüre anregen, also den Zuschauer dazu bewegen einen Film als Dokumentar- bzw. als Spielfilm zu lesen. Daher plädiert Tröhler nicht für die normative Unterscheidung zwischen den beiden Filmtypen, "sondern für eine genaue pragmatische (institutionelle und diskursive) sowie textuelle (semantische und strukturelle) Analyse" (Tröhler 2002: 34). Damit richtet sie das Verständnis von

Fiktionalität an der Rezipientenperspektive aus, es findet eine Verschiebung von textuellen Strukturen und Inhalten hin zu ihrem sozialen Gebrauch statt. Aus diesem Grund ist der pragmatische Ansatz wegweisend: Er untersucht, wie in der Rezeption zwischen Dokumentar- und Spielfilm entschieden wird und geht davon aus, dass eine Verortung erst in der sozialen Praxis stattfindet.