

- Bachelorarbeit -

User Generated Documentary

Merkmale und Einordnung anhand von Filmanalysen

Vorgelegt von: Anna Stoltzmann

Matrikel-Nr.: 20122235

Fachbereich: Soziale Arbeit, Gesundheit und Medien

Studiengang: Journalistik/Medienmanagement

Vorgelegt am: 04.08.2016

Erstprüfer: Dr. Berthold Petzinna

Zweitprüfer: Prof. Dr. Renatus Schenkel

Danksagung

Ich möchte mich an dieser Stelle bei einigen Menschen bedanken, die mich während meines Studiums unterstützt, motiviert und inspiriert haben. Der allergrößte Dank gilt meiner Familie, die mir immer bedingungslos zur Seite stand. Anne Johannsen und Denise Ducks standen mir mit Ratschlägen jeglicher Art zur Verfügung. Euch gilt mein herzlichster Dank! Ebenfalls geht mein Dank an Julia Ferch und János Varga.

Ich möchte mich ebenfalls bei allen Lehrenden meiner Gast-Universitäten, der Tallinn University, Estland und der Université François-Rabelais Tours, Frankreich, bedanken, bei denen ich während meiner Zeit als Erasmusstudentin viel lernen konnte. Für die tollen Erinnerungen aus Estland möchte ich mich bei Sarima Woko und Armance Rodot bedanken. Mein Dank gilt außerdem den Lehrenden und dem International Office der Hochschule Magdeburg-Stendal. Besonders möchte ich mich bei Herrn Dr. Berthold Petzinna für die hervorragende Betreuung dieser Arbeit bedanken. Vielen Dank an Herrn Prof. Dr. Renatus Schenkel für die Zweitkorrektur.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	II
Inhaltsverzeichnis	III
Abkürzungsverzeichnis	VI
Abbildungsverzeichnis	VII
Tabellenverzeichnis	XI
1. Einleitung	1
2. Dokumentarfilm	3
2.1 Dokumentarfilmtheorie nach Bill Nichols.....	4
2.1.1 Die Unterscheidung in fiction und nonfiction.....	4
2.1.2 Merkmale eines Dokumentarfilms laut Nichols.....	6
2.1.3 Ethische Standards im Dokumentarfilm.....	7
2.1.4 Voice of Documentary.....	7
2.1.5 Der Zuschauer und seine Erwartungen.....	9
2.1.6 Modes of Documentary: Dokumentarische Repräsentationsformen.....	9
2.2 Andere Ansichten zur Definition eines Dokumentarfilms: Patricia Aufderheide.....	14
Exkurs I: Kurzer Exkurs zu Dokumentarfilm und Authentizität.....	16
2.3 Für diese Arbeit gültige Merkmale von Dokumentarfilm.....	17
2.4 Einteilung in Genre und Format.....	18
2.4.1 Genre.....	18
2.4.2 Format.....	20
2.4.3 Dokumentation.....	21
Exkurs II: Direct Cinema und Cinema Vérité.....	23
3. User Generated Documentary	28
3.1 User Generated Content: Einordnung und Definition.....	28
3.1.1 User Generated Content als Videobeiträge (User Generated Video).....	31
Exkurs III: User Generated Content im Rundfunk.....	32
3.1.2 Der Prosument.....	33
3.1.3 Partizipation und Kollaboration an digitalen dokumentarischen Projekten.....	34

3.2	Filmanalyse: Forschungsrahmen	38
3.2.1	Erkenntnisinteresse und Forschungsfragen	38
3.2.2	Eingrenzung des Materials und Datenbeschaffung	39
3.2.3	Festlegungen und Kriterien für die Analyse.....	39
3.3	Filmanalyse: Einzelanalyse des Films <i>Deine Arbeit, Dein Leben!</i> (2015).....	41
3.3.1	Inhalt und Produktion.....	41
3.3.2	Protagonisten und Themen des Films.....	42
3.3.3	Aufbau, Dramaturgie und Gestaltung des Films	56
3.3.4	Zusammenfassung Filmanalyse <i>Deine Arbeit, Dein Leben!</i> (2015).....	60
3.4	Filmanalyse: Einzelanalyse des Films <i>Ein Tag Leben in NRW</i> (2012)	61
3.4.1	Inhalt und Produktion des Films.....	61
3.4.2	Protagonisten und Themen des Films.....	61
3.4.3	Aufbau und Dramaturgie.....	74
3.4.4	Zusammenfassung Filmanalyse <i>Ein Tag Leben in NRW</i> (2012).....	77
3.5	Filmanalyse: Einzelanalyse des Films <i>Life in a Day</i> (2010)	78
3.5.1	Inhalt und Produktion des Films.....	78
3.5.2	Protagonisten und Themen des Films.....	79
3.5.3	Aufbau und Dramaturgie des Films	101
3.5.4	Zusammenfassung Filmanalyse <i>Life in a Day</i> (2010).....	107
3.6	Vergleich der Filmanalysen.....	108
3.6.1	Produktionsweisen.....	108
3.6.2	Dramaturgie.....	110
3.6.3	Montage und Authentisierungsstrategien	112
3.6.4	Autorenschaft und Verhältnis von Prosument und Autor	114
3.6.5	Themen.....	117
3.6.6	Ästhetik	117
3.6.7	Musik und Symbole.....	120
3.6.8	Zusammenfassung.....	120
	Exkurs IV: Exkurs Selfies, First Person Shot und Handyfilm-Ästhetik	121
3.7	Beantwortung der Forschungsfrage 1.....	129

3.8	Beantwortung der Forschungsfrage 2.....	136
3.9	Beantwortung der Forschungsfrage 3.....	138
3.10	Beantwortung der Forschungsfrage 4.....	143
3.11	Zusammenfassung der Forschungsergebnisse.....	145
4.	Schlussbemerkung.....	146
	Anhang	XII
	Anhang 1- Filmprotokoll <i>Deine Arbeit, Dein Leben!</i> (2015).....	XIII
	Anhang 2- Filmprotokoll <i>Ein Tag Leben in NRW</i> (2012).....	XXXV
	Anhang 3- Filmprotokoll <i>Life in a Day</i> (2010).....	LVII
	Literatur- und Quellenverzeichnis.....	LXXVIII
	Literaturquellen	LXXVIII
	Verzeichnis von Artikeln aus periodischen Erscheinungen	LXXXI
	Verzeichnis Grauer Literatur.....	LXXXI
	Verzeichnis elektronischer Quellen	LXXXII
	Verzeichnis von Bewegtbildquellen.....	LXXXVI
	Abbildungsnachweise	LXXXVI
	Selbstständigkeitserklärung	LXXXVII

Abkürzungsverzeichnis

EST	Einstellung/Einstellungsgröße
S	Sequenz
HG	Hintergrund
mode/modes	mode of documentary/ modes of documentary (dokumentarische Repräsentationsformen)
voice	voice of documentary (Ausdrucksform des Dokumentarfilms)
POV	Point of View (filmische Einstellung)
ONF	Office National du Film
NFB	National Film Board of Canada
UGC	User Generated Content
UGV	User Generated Video
UGD	User Generated Documentary
DADL	Abkürzung für den Film <i>Deine Arbeit, Dein Leben!</i> (2015)
Life	Abkürzung für den Film <i>Life in a Day</i> (2010)
NRW	Abkürzung für den Film <i>Ein Tag Leben in NRW</i> (2012)

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 Dieter geht zum LKW (0:51:28).....	44
Abb. 2 Dieter im LKW (0:51:48).....	44
Abb. 3 Dieter beim Frühstück in der Küche (0:12:29).....	44
Abb. 4 Dieter im LKW, Beginn seiner Schicht (0:51:44).....	44
Abb. 5 Vanessa bei der Arbeit (0:25:10).....	45
Abb. 6 Vanessa beim Frühstück in der Pflegerküche (0:11:49).....	45
Abb. 7 Elefant Mojo (0:23:17).....	45
Abb. 8 Maike im Auto (0:11:01).....	46
Abb. 9 Maike Selfieaufnahme mit Erklärung (0:02:59).....	46
Abb. 10 Maike im Bus zum Auftritt (0:52:29).....	47
Abb. 11 Maike POV Aufnahme Schreibtisch (0:34:14)	47
Abb. 12 Informatiker bei der Arbeit (0:38:42).....	47
Abb. 13 Informatiker hat Problem (0:52:46).....	47
Abb. 14 Detail Box (0:52:55).....	48
Abb. 15 Informatiker antwortet auf Frage (0:15:54).....	48
Abb. 16 Veranstaltungstechniker gesetztes Interview (0:06:14).....	48
Abb. 18 Veranstaltungstechniker situatives Interview (0:54:27)	49
Abb. 19 Möbelversetzungstechniker im LKW (0:08:04).....	50
Abb. 20 POV aus Fenster (0:15:00)	50
Abb. 21 Verladen von Möbeln (0:15:34)	50
Abb. 22 Möbelversetzungstechniker tragen Möbel (0:23:22).....	50
Abb. 23 Feinkosthändler im Büro (0:18:11)	51
Abb. 24 Feinkosthändler mit Trüffeln (0:18:43).....	51
Abb. 25 Feinkosthändler steigt aus Auto (0:37:35).....	51
Abb. 26 Feinkosthändler bei Weinprobe (0:47:37).....	51
Abb. 27 Promovend erklärt seine Arbeit (0:39:05).....	52
Abb. 28 Promovend mit Computer (0:18:58).....	52
Abb. 29 Promovend überlegt (0:38:54).....	53
Abb. 30 Promovend beendet Arbeit (0:57:12)	53
Abb. 31 Landschaftsaufnahme Kran (0:35:04, <i>DADL</i>).....	59
Abb. 32 Landschaftsaufnahme Vögel (0:29:26, <i>DADL</i>).....	59
Abb. 33 Landschaftsaufnahme Bürogebäude (0:52:34, <i>DADL</i>).....	59
Abb. 34 Fee beim Aufstehen (0:06:33)	63
Abb. 35 Fee weckt Herrn Läufer (0:07:07).....	63
Abb. 36 Fee bindet Schuh der Filmerin (0:40:03).....	63
Abb. 37 Fee und ihre Freundin (1:09:06).....	63

Abb. 38 Henriette am Morgen (0:07:49).....	64
Abb. 39 Henriette am Bahnhof (0:12:20).....	64
Abb. 40 Henriette in der Stadt (0:19:20).....	64
Abb. 41 Henriette erklärt Verbeamtung (0:28:30)	64
Abb. 42 Ehepaar Grode beim Frühstück (0:15:05)	65
Abb. 43 Herr Grode kauft Zeitung (0:22:03)	65
Abb. 44 Frau Grode kommt von Arbeit (1:07:32)	65
Abb. 45 Ehepaar Grode spielt Tischspiel (1:08:02)	65
Abb. 46 Opa nimmt Herztabletten (0:15:27).....	66
Abb. 47 Opa beim Autofahren (0:37:23)	66
Abb. 48 Opa verlässt das Haus (0:23:19).....	66
Abb. 49 Opa beim Kochen mit seiner Frau (0:47:31)	66
Abb. 50 Detail Computerbildschirm (0:22:58)	67
Abb. 51 Redakteur erklärt (1:06:29)	67
Abb. 52 Redakteur wartet auf Herr Röttgen (1:19:52).....	67
Abb. 53 Stellprobe für Sendung (1:18:52)	67
Abb. 55 Musiker vor Konzert (1:25:48).....	68
Abb. 56 Kioskbetreiber filmt sich bei der Arbeit (0:42:10)	69
Abb. 57 Kunde mit blauem Auge (0:42:35).....	69
Abb. 58 Behinderter Junge beim Aufstehen (0:05:52).....	70
Abb. 59 Behinderte Junge beim Spielen (0:26:59)	70
Abb. 60 Behinderter Junge beim Mittagsschlaf (0:44:05)	70
Abb. 61 Frau spricht über ihren autistischen Sohn (1:03:06).....	70
Abb. 62 Smilla schnüffelt (0:11:43).....	70
Abb. 63 Smilla geht Gassi (0:13:25)	70
Abb. 64 Sprachschüler filmt seine Schuhe (0:20:26).....	71
Abb. 65 Sprachschüler vergleicht seine Schuhe (0:21:29).....	71
Abb. 66 Kinder spielen im Garten Baumfällen (0:33:01)	75
Abb. 67 Frau sägt Maibaum ab (0:34:49)	75
Abb. 69 Landschaft (0:30:07, <i>NRW</i>)	76
Abb. 70 Cathy in der Küche (0:17:49)	80
Abb. 71 Eltern reden mit Bobby (0:17:58).....	80
Abb. 72 Cathy antwortet auf Frage 2 (1:26:08)	80
Abb. 73 Bob antwortet auf Frage 3 (1:26:56)	80
Abb. 74 Okhwan stellt sich vor (0:28:50)	82
Abb. 75 Okhwan im Interview (0:30:09)	82
Abb. 76 Okhwan redet über Korea (1:14:37).....	82

Abb. 77 Okhwan beim Frisör (1:25:08)	82
Abb. 78 Käseherstellung (0:40:36)	83
Abb. 79 Nahe EST von Ziege (0:15:50).....	83
Abb. 80 Hirten tragen Milch (0:16:08)	83
Abb. 81 Hirten beim Mittagessen (0:40:19).....	83
Abb. 82 Biker poetic mode (0:05:45).....	84
Abb. 83 Biker POV (0:06:07)	84
Abb. 84 Vater bringt Sohn ins Bad (0:10:15).....	85
Abb. 85 Morgenritual vor Bild der Mutter (0:11:09)	85
Abb. 86 Dienstmädchen geht in Tempel (0:19:26)	86
Abb. 87 Opfergaben (0:20:16)	86
Abb. 88 Mutter filmt den Sohn (0:20:52).....	86
Abb. 89 Mutter scheucht Sohn ins Badezimmer (0:21:15)	86
Abb. 90 Mann im Krankenhausbett (0:22:09).....	87
Abb. 91 Geräte als Schnittbild (0:21:55).....	87
Abb. 92 Randy filmt sich selbst (0:32:30).....	87
Abb. 93 Randy filmt in Kens Haus (0:32:17).....	87
Abb. 94 Schuhputzer geht zur Arbeit (0:35:12)	88
Abb. 95 Schuhputzer poliert Schuhe (0:35:42)	88
Abb. 96 Jack und sein Vater beobachten Vögel (0:47:01)	90
Abb. 97 Vater entfernt Papier von seinem Schuh (0:48:01).....	90
Abb. 98 Mädchen streckt Zunge heraus (1:07:07)	92
Abb. 99 Mädchen auf menschlichen Turm (1:08:00)	92
Abb. 100 Sharron macht sich chick (1:10:56).....	92
Abb. 101 Sharron weint nach Gespräch (1:14:06)	92
Abb. 102 Massod filmt sich selbst vor seinem Haus (1:10:25).....	93
Abb. 103 Massod in der Turnhalle (1:13:17)	93
Abb. 104 Junge Frau filmt sich im Auto (1:30:43)	94
Abb. 105 Schnittbild Gewitter für O-Ton der jungen Frau im Auto (1:30:31)	94
Abb. 106 Frage „Wovor hast du Angst?“ (1:16:39).....	97
Abb. 107 Antwort auf Frage „Was liebst du?“ (0:49:38).....	97
Abb. 108 Afrikanische Frauen singen (0:41:31)	98
Abb. 109 Sushi wird serviert (0:41:54)	98
Abb. 110 Junger Mann ruft Mutter an (0:53:06)	98
Abb. 111 Schnittbild in Szene Emily (0:53:23)	98
Grafik 1: Zeitebenen im <i>Film Life in a Day</i> (2010)	101
Abb. 112 Darstellung von Frauen 1 (1:24:06, <i>Life</i>)	103

Abb. 113 Darstellung von Frauen 2 (1:24:46, <i>Life</i>)	103
Abb. 114 Frau kniet sich zur Begrüßung hin (0:56:13).....	103
Abb. 115 Symbol Freiheit 1: Okhwan und Soldaten (0:29:09).....	104
Abb. 116 Symbol Freiheit 2: Fliege in der Suppe (0:29:47)	104
Abb. 117 Symbol Freiheit 3: Fliege wird freigelassen (0:30:17).....	104
Abb. 118 Symbol Zukunft 1: Kind vor Fenster (0:26:35).....	105
Abb. 119 Symbol Zukunft 2: Junge mit Schubkarre (0:27:26)	105
Abb. 120 Symbol Hoffnung 1: Fallschirmspringen (1:15:04)	105
Abb. 121 Symbol Hoffnung 2: Kinderfüße auf Erde (0:37:18)	105
Abb. 122 Symbol Gewalt 1: Militär (1:09:46).....	106
Abb. 123 Symbol Gewalt 2: Bobby spielt Krieg (1:15:51).....	106
Abb. 124 Landschaftsaufnahme Baum (0:08:09, <i>Life</i>)	106
Abb. 125 Landschaftsaufnahme Mond (0:02:00, <i>Life</i>)	106
Abb. 126 Hirten kündigen Gewitter an (1:20:22)	106
Abb. 127 Gewitter über Stadt (1:29:13, <i>Life</i>).....	106
Grafik 2: Grafische Darstellung der Dramaturgie der analysierten Filme	112
Abb. 128 Selfie im Spiegel (Maskenbildnerin (0:04:49), <i>DADL</i>).....	127
Abb. 129 „Shoefie“ (Zuschnitt 6 (1:04:29), <i>Life</i>)	127
Abb. 131 Selfie im Auto (Zuschnitt 6, 0:17:48, <i>NRW</i>)	127
Abb. 132 Kurier im Auto (0:17:20, <i>DADL</i>)	128
Abb. 133 Aufnahme der Fahrbahn (Zuschnitt 6, 0:17:28, <i>NRW</i>)	128
Abb. 134 Reflexive mode in <i>Life</i> (Sasha, 0:13:37)	132
Abb. 135 Reflexive mode in <i>NRW</i> (Schülerin, 0:56:19).....	132
Abb. 136 Poetic mode in <i>NRW</i> : Fee verlässt Pflegeeinrichtung (0:40:26).....	136
Abb. 137 Poetic mode in <i>Life</i> (Szene Emily, 0:52:31)	136

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Vorhandene Nichtfiktionale Vorlagen nach Nichols (2010).....	5
Tabelle 2: Informationen über den Film Deine Arbeit, Dein Leben! (2015)	41
Tabelle 3: Haupt- und Nebenprotagonisten im Film Deine Arbeit, Dein Leben! (2015).....	43
Tabelle 4: Produktion des Films Ein Tag Leben in NRW (2012)	61
Tabelle 5: Haupt- und Nebenprotagonisten im Film Ein Tag Leben in NRW (2012)	62
Tabelle 6: Produktion des Films Life in a Day (2010)	78
Tabelle 7: Haupt- und Nebenprotagonisten im Film Life in a Day (2010)	79
Tabelle 8: Unterschiede zwischen First Person Shot und Point of View-Aufnahme	124
Tabelle 9: Auszählung der modes of documentary der analysierten Filme	129

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Filmform User Generated Documentary (UGD). User Generated Documentaries sind Filme, die User Generated Content (UGC) nutzen, um ihre Geschichte zu erzählen. An solchen Filmprojekten nehmen Amateure teil, die von den Machern des Filmprojekts dazu aufgerufen wurden, zu einem bestimmten Thema Aufnahmen zu erstellen. Sie drehen diese meist mit dem Camcorder oder Handy und schicken sie an die Macher. Diese kreieren daraus einen Film. UGD ist ein noch junges Forschungsgebiet des Dokumentarfilms. Die Verwendung des Begriffs hat sich noch nicht in der Wissenschaft etabliert und es gibt kaum theoretische Betrachtungen solcher Filmprojekte. Deshalb möchte diese Arbeit eine Betrachtung ebendieser vornehmen, um eine Grundlage zu schaffen.

Forschungsziel ist es, charakteristische Merkmale einer UGD herauszufinden, um darauf aufbauend eine Definition dieses Genres abzuleiten und in die vorhandene Gattung Kompilationsfilm einzuordnen. Diese Betrachtung soll Mithilfe von Filmanalysen geschehen, deren Ergebnisse verglichen werden. Von der Verfasserin wurden die Filme *Life in a Day* (2010), *Ein Tag Leben in NRW* (2012) und *Deine Arbeit, Dein Leben!* (2015) dafür ausgewählt. *Life in a Day* (2010) ist einer der ersten dieser Art und wurde in Kooperation mit der Videoplattform Youtube erstellt. Die beiden Filme *Ein Tag Leben in NRW* (2012) und *Deine Arbeit, Dein Leben!* (2015) wurden vom öffentlich-rechtlichen Sender WDR produziert. Alle drei Filme handeln vom Alltagsleben, weshalb sie für einen Vergleich, welcher nach ihrer Analyse erfolgt, geeignet sind. Die Analyse der Filme orientiert sich an vier Forschungsfragen:

1. Welche Darstellungsformen (*modes of documentary*) sind in einer User Generated Documentary zu beobachten?
2. Welcher Repräsentationsform (Cinema Vérité oder Direct Cinema) sind die Einzelclips eher zuzuordnen?
3. Welche Merkmale weisen die analysierten Filme auf, um dem Genre User Generated Documentary zugeordnet werden zu können?
4. Lässt sich eine User Generated Documentary in die Gattung Kompilationsfilm einordnen?

Bevor diese beantwortet werden können, erfolgt eine theoretische Betrachtung des Dokumentarfilms im Kapitel 2. Die Theorie von Bill Nichols wird in Punkt 2.1 dieser Arbeit erläutert, auf welche sich Forschungsfrage 1 bezieht. Bill Nichols hat sechs *modes of documentary* benannt (*poetic mode, expository mode, observational mode, participatory mode, reflexive mode* und *performative mode*), die in den Filmen wiedererkannt werden sollen. Es erfolgt ebenfalls eine Betrachtung der Bezeichnungen Genre, Format und Dokumentation in Punkt 2.4, da dies für die spätere Zuordnung der Filme als UGD

und Einordnung ebendieser in die Gattung Kompilationsfilm wichtig ist. Am Ende des zweiten Kapitels werden in einem Exkurs (Exkurs II) die beiden Stilrichtungen Cinema Vérité und Direct Cinema betrachtet, um diese für die Beantwortung von Forschungsfrage 2 wiederzuerkennen. Das dritte Kapitel widmet sich der UGD. Es erfolgt die Beantwortung der oben aufgeführten Forschungsfragen. Als Vorarbeit wird der Begriff User Generated Content in Punkt 3.1 definiert und die lineare Partizipationsform an digitalen dokumentarischen Projekten in Punkt 3.1.3 näher erläutert. Es soll anhand von Argumenten nachgewiesen werden, dass es sich bei einer UGD um ebendiese Partizipationsform handelt. Desweiteren wird aufgeführt, dass sich der Filmemacher hin zum Autor und der Rezipient zum Prosumenten entwickeln. Der genaue Forschungsrahmen wird in Punkt 3.2 festgelegt, wo ebenfalls eine genauere Erläuterung der Forschungsfragen erfolgt. Die Einzelanalysen der Filme *Life in a Day* (2010), *Ein Tag Leben in NRW* (2012) und *Deine Arbeit, Dein Leben!* (2015) folgen in den Punkten 3.3 bis 3.5. Dabei werden hauptsächlich die Protagonisten und die durch sie repräsentierten Themen sowie die Dramaturgie und Ästhetik der Filmaufnahmen analysiert. Die Analysen werden je mithilfe eines Filmprotokolls erstellt, welche im Anhang der digitalen Version zu finden sind. Der Vergleich der Filme erfolgt in Punkt 3.6 und umfasst die Produktionsweise und Dramaturgie der Filme sowie deren Ästhetik und das Verhältnis von Prosumer und Autor. Die Antworten auf die Forschungsfragen sind in Punkt 3.7 bis 3.10 zu finden. Es soll nachgewiesen werden, dass alle von Nichols benannten *modes* in den Filmen vorkommen und sich der Stil des Cinema Vérité und Direct Cinema weitestgehend vermischen. In Punkt 3.9 werden die gemeinsamen Merkmale der Filme aufgezählt und im darauffolgenden Kapitel wird eine Definition von User Generated Documentary vorgeschlagen. In einem Exkurs (Exkurs IV) werden die neuen Bildästhetiken des Selfies, First Person Shot (zu welchem sich die Point of View Aufnahme weiterentwickelt hat) und der Handyfilm-Ästhetik näher beleuchtet, die typische visuelle Darstellungsformen einer UGD sind.

In dieser Arbeit wird zur besseren Lesbarkeit die männliche Form verwendet. Diese bezieht sich gleichermaßen auf männliche und weibliche Personen. Die Filmprotokolle findet der Leser im Anhang der digitalen Version dieser Arbeit auf der beiliegenden CD-Rom.

2. Dokumentarfilm

„Die eine“ Definition von Dokumentarfilm gibt es nicht, denn sie sind zahlreich, verschieden und sogar widersprüchlich. Da sich der Dokumentarfilm stetig verändert, wird auch beständig neu definiert, was ein Dokumentarfilm ist und was ihn ausmacht. Daher werden Begriffe oft unterschiedlich verwendet; eine Abgrenzung zur Dokumentation ist ebenfalls schwierig. Der Dokumentarfilm hat eine lange Geschichte und viele unterschiedliche Strömungen hervorgebracht. Die erstmalige Verwendung des Wortes *documentary* (bzw. Dokumentarfilm für einen Film) geht auf John Gierson, einen der Urväter des Dokumentarfilms, zurück, der im Zusammenhang mit dem Film *Moana* (1926) in den 1930er Jahren von seinem *“documentary value”* sprach und Dokumentarfilme mit *“creative treatment of reality”* definierte¹. Die wissenschaftliche Betrachtung des Dokumentarfilms setzte erst ab den 1970er Jahren ein². Der Dokumentarfilm ist ein sehr freies Genre, in seinem Zusammenhang werden immer wieder einige Grundeigenschaften, die als Anforderung an das Dokumentarische gelten, genannt, welche in der Fachliteratur ausführlich diskutiert werden. Vor allem sind dies (die Verhältnisse von) Authentizität und Glaubwürdigkeit, Objektivität und Subjektivität, die Abbildung von Realem bzw. der Wirklichkeit sowie die Narration und die (soziale) Funktion eines Dokumentarfilms, zur Wissensbildung oder Aufdeckung von Sachverhalten beizutragen³. Es wurden unzählige Betrachtungen vorgenommen und je nach Ansichten des Autors wird der Dokumentarfilm definiert. Stellvertretend können die Arbeiten von Siegfried Kracauer, Eva Hohenberger und Roger Odin genannt werden, die vielfach in der Fachliteratur zitiert werden und die Theoriebildung um den Dokumentarfilm, neben vielen anderen, sehr beeinflusst haben⁴. Da es über den Umfang dieser Arbeit, die sich mit User Generated Documentary beschäftigt, hinausgeht, eine genaue Übersicht über die vielen verschiedenen theoretischen Ansätze und Definitionen eines Dokumentarfilms zu geben, sind im folgenden Kapitel anhand von Bill Nichols Überlegungen einige Merkmale des Dokumentarfilms herausgearbeitet, welche in Hinblick auf eine Definition von User Generated Documentary eine Grundlage bilden sollen. In Kapitel 2.2 werden kurz die von Patrica Aufderheide angestellten Überlegungen aufgeführt, bei denen sich Parallelen zu Nichols finden lassen. Es erfolgt ein kurzer Exkurs zu Dokumentarfilm und Authentizität, da diese zwangsläufig zusammengehören. Darauffolgend wird die für diese Arbeit gültige Definition von Dokumentarfilm gegeben. In Kapitel 2.4 wird auf die Problematik des Genres und des Formats eingegangen, welche wichtig für die Betrachtung der Dokumentation, welche in Kapitel 2.4.3

¹ vgl. Aufderheide (2007), S. 3.; Nichols (2010), S. 6.

² vgl. Hattendorf (1999), S. 28.

³ vgl. Jakobs und Lorenz (2014), S. 48-53.

⁴ Kracauer hat den Dokumentarfilm im Zusammenhang mit Propagandawirkung untersucht und festgestellt, dass die Wirkung der Wahrheit von filmischen Überzeugungsstrategien abhängt. Er lieferte 1960 eine der ersten theoretischen Analysen des Dokumentarfilms. (vgl. Hattendorf (1999), S. 30.) Hohenberger betrachtete in den 80er Jahren den Dokumentarfilm als Text, den der Zuschauer lesen muss und benannte verschiedene Realitätsbezüge eines Dokumentarfilms (vgl. Hattendorf (1999), S. 30.; Hohenberger (1988), S. 28 ff.). Odin entwickelte Modelle von Lesarten der Zuschauer, die darauf Einfluss haben, ob ein Dokumentarfilm als *“dokumentarisch”* gilt (vgl. Hattendorf (1999), S.39.; vgl. Heber, S. 27-28.).

erfolgt, ist. Darauf aufbauend wird eine Definition von User Generated Documentary, unter vorheriger Betrachtung des Kompilationsfilms, erarbeitet.

2.1 Dokumentarfilmtheorie nach Bill Nichols

2.1.1 Die Unterscheidung in fiction und nonfiction

Zur Abgrenzung unterschiedlicher Filmarten werden diese oft in fiction und nonfiction eingeteilt⁵. Nichols spricht von *fiction*, wenn der Film eine imaginäre Welt heraufbeschwört, in der Schauspieler eine Rolle (Charakter) spielen und so tun, als wäre die Kamera kein Teil ihrer Welt. *Nonfiction* dagegen nutzt Material aus der realen, historischen Welt. Die Geschichte entsteht durch social actors, die sich selbst repräsentieren und darstellen, und ihrer Beziehung mit anderen social actors oder dem Filmemacher durch Interaktion in der gleichen historischen Welt⁶. Beide Gruppen können sich überschneiden und sich Gestaltungsmittel des anderen bedienen (z.B. spricht Nichols hier Reenactment an, welches in Dokumentarfilmen verwendet wird, sich aber Schauspielern usw. bedient). Laut Nichols hängt die Klassifikation eines Films vor allem von dem Ziel und Zweck ab, die einer Analyse zu Grunde liegen.

Nonfiction teilt Nichols in zwei sich überlappende Kategorien ein: Documentary Film und Non-Documentary Film⁷. In die sich überschneidende Zone ordnet Nichols Clips, Wochenschauen, Nachrichtensendungen oder Industrie- und gesponserte Filme ein. Es kommt auch hier auf den Blickwinkel der Filmanalyse an, wie der Film eingeordnet wird⁸. Documentary Filme haben für Nichols eine "voice", wohingegen Non-Documentary Filme eher als eine Art Dokument fungieren, das Informationen direkt und einfach vermittelt, wie z.B. wissenschaftliche Filme, Aufnahmen einer Überwachungskamera oder Informations- und Instruktionsfilme. Um die verschiedenen Formen der Dokumentarfilme zu charakterisieren, teilt Nichols sie wiederum in zwei Kategorien auf: in *Vorhandene, Nichtfiktionale Muster* ("Preexisting nonfiction models"⁹) und in *Eindeutige, Filmische Repräsentation* ("Distinct, cinematic modes"¹⁰). Vorhandene Nichtfiktionale Vorlagen sind z.B. Tagebücher, Biografien oder Essays, deren Form ein Dokumentarfilm (aufgrund seiner langen und facettenreichen Entstehungsgeschichte) adaptieren kann und die weiterentwickelt werden, z.B. zur Reportage, Blog, Programm, etc. Nichols führt diese aber nicht weiter aus.

⁵ vgl. Jakobs und Lorenz (2014), S. 50; Nichols (2010), S. 144.

⁶ vgl. Nichols (2010), S. 144.

⁷ vgl. Nichols (2010), S. 146.

⁸ vgl. Nichols (2010), S. 145.

⁹ Nichols (2010), S. 148.

¹⁰ Nichols (2010), S. 148.

Vorhandene Nichtfiktionale Vorlagen nach Nichols (2010)	
Untersuchung/Bericht	trägt Beweise zusammen; liefert Argumente und Beispiele; zeigt eine bestimmte Sichtweise auf
Befürwortung eines Sachverhalts	liefert überzeugende, glaubhafte Beweise und Beispiele; treibt eine spezifische Sichtweise voran
Geschichte	erzählt, was wirklich passiert ist; bietet einen Interpretationsansatz oder eine Sichtweise auf das Ereignis
Zeugnis	sammelt <i>oral history</i> oder Zeugen, die ihre persönliche Erfahrung berichten
Soziologie	Studium der Subkulturen, welche normalerweise Feldforschung beinhaltet, bei der der Forschende die zu Erforschenden beobachtet, beschreibt und interpretiert
Entdeckung/Reise	übermittelt die Besonderheit und Faszination von entfernten Orten; kann manchmal exotische und ungewöhnliche Formen haben
Visuelle Anthropologie/ Ethnografie	Studium der Kulturen; ähnlich wie bei der Soziologie enthält sie Feldforschung, meist mit Spracherwerb, vertraut auf Informationen um den Zugang zur untersuchten Kultur zu erlangen
Essay	eine persönliche Sicht auf einen Aspekt der persönlichen Erfahrung des Autors/Filmemachers; der Autobiografie ähnlich, fokussiert sich aber mehr auf die persönliche Entwicklung
Kalender/Tagebuch	tägliche Impressionen, die etwas willkürlich anfangen und enden können
Biografie/Portrait	erzählt die individuelle Geschichte der Entwicklung einer Person oder einer Gruppe
Autobiografie	eine Person erzählt einer anderen Person über ihre Erfahrungen, Entwicklungen oder Sichtweisen auf das Leben

Tabelle 1: Vorhandene Nichtfiktionale Vorlagen nach Nichols (2010)

Eindeutige Filmische Repräsentationen sind laut Nichols die sechs *modes of documentary* (poetic mode, expository mode, observational mode, participatory mode, reflexive mode und performative mode, ausführliche Beschreibungen der einzelnen Modes siehe Kapitel 2.1.6), mit deren Hilfe Bilder und Töne geordnet werden. Diese *modes* sind künstlerische Schöpfungen, die auf das Fernsehen, digitale Produktionen und das Internet übertragen werden können. Sie können dabei helfen, die Form und Gestalt eines Dokumentarfilms zu definieren und zu unterscheiden, unabhängig davon, welchem Muster er folgt. Daraus schlussfolgert Nichols, dass man einen Dokumentarfilm in zwei Weisen einordnen kann: Welche Muster er aus anderen Medien übernimmt oder welche Darstellungsformen im Film zu erkennen sind.

2.1.2 Merkmale eines Dokumentarfilms laut Nichols

Der Dokumentarfilm gehört demzufolge dem nichtfiktionalen Genre an und verwendet filmische Mittel, um die Wirklichkeit darzustellen. Damit bildet er mit Hilfe von Referenzobjekten aus der Wirklichkeit ebendiese aus einer subjektiven Perspektive ab und nicht die tatsächliche Realität, wie sie vorgefunden würde, wenn keine Kamera da wäre¹¹. Bill Nichols führt drei allgemeingültige Annahmen über den Dokumentarfilm auf¹²:

1. *“Documentaries are about reality; they’re about something that actually happened”*¹³: Dokumentarfilm spricht über tatsächliche Situationen oder Ereignisse, die in der realen Welt passieren mit überprüfbaren Fakten. Bilder und Ton repräsentieren reale Menschen und Ereignisse aus der Realwelt (“shared World”)¹⁴.
2. *“Documentaries are about real people.”*¹⁵: Die Protagonisten (“social actors”) im Dokumentarfilm sind reale Personen und repräsentieren sich selbst. Sie spielen also keine Rolle wie beispielsweise Schauspieler in einem Spielfilm. Sie sind sich der Anwesenheit der Kamera bewusst und können sich direkt adressieren (z.B. in Interviews). Der Zuschauer hat Teil an ihrer Veränderung, die durch Interaktionen entsteht und durch die Kamera festgehalten wird. Diese Darstellung des Selbst wird zwar durch Situationen beeinflusst, aber trotzdem stellt sich der social actor immer selbst dar.¹⁶
3. *“Documentaries tell stories about what happens in the real world.”*¹⁷: Dokumentarfilme erklären den Zuschauern, wie und warum sich die Welt verändert. Das beinhaltet “story telling”¹⁸. Nichols stellt aber die Frage, wessen Geschichte ein Dokumentarfilm erzählt - die des Filmemachers oder des Protagonisten? Ein Dokumentarfilm ist eine plausible Repräsentation dessen, was passiert ist, anstatt eine imaginäre Interpretation von etwas, das hätte passieren können¹⁹. Die Geschichte stammt zwar aus der realen Welt, ist aber trotzdem aus der Perspektive des Filmemachers und mit seiner *voice* erzählt. Für Nichols gibt es hier kein “schwarz/weiß”, sondern es gilt eher, die Frage nach der sachlichen Richtigkeit und dem interpretatorischen Zusammenhang zu stellen²⁰.

¹¹ vgl. Jacobs und Lorenz (2014), S. 49-53.

¹² vgl. Nichols (2010), S. 7 ff.

¹³ Nichols (2010), S. 7.

¹⁴ vgl. Nichols (2010), S. 7-8.

¹⁵ Nichols (2010), S. 8.

¹⁶ vgl. Nichols (2010), S. 8-9.

¹⁷ Nichols (2010), S. 10.

¹⁸ Nichols (2010), S. 12.

¹⁹ vgl. Nichols (2010), S. 10.

²⁰ vgl. Nichols (2010), S.10-13.

2.1.3 Ethische Standards im Dokumentarfilm

Da ein Dokumentarfilm nur eine Repräsentation der Wirklichkeit darstellt, ist zwingend die Frage nach der Ethik zu stellen, die dahinter steht. Dokumentarfilme bieten eine wiedererkennbare Beschreibung der realen Welt, stehen für die Interessen Anderer, liefern Argumente für eine bestimmte Sichtweise und vertreten somit einen Standpunkt oder bieten eine Interpretation, die nach Zustimmung sucht oder zumindest beeinflussen soll²¹. Nichols schreibt dazu:

“To ask what we do with people when we make a documentary film involves asking what we do with filmmakers and viewers as well as with subjects. Assumptions about the relationships that should exist among all three go a long way toward determining what kind of documentary film or video results, the quality of the relationship it has to its subjects, and the effect it has on an audience.”²²

Es besteht eine Wechselwirkung zwischen Filmemacher, social actors und Zuschauer, die zu jeder Zeit wichtig ist. Die sich und ihr Leben vor der Kamera darstellenden social actors sollen möglichst authentisch sein und nehmen an der Gesellschaft teil. Dies werden sie auch nach Ende der Dreharbeiten noch tun. Sie spielen nicht wie im Fiction eine Rolle, die sie wieder ablegen können. Der Filmemacher hat die volle Kontrolle über ihre Darstellung und muss darum verantwortungsbewusst mit seinen Protagonisten umgehen. Da es für diesen Umgang keine Regeln gibt (da ein Dokumentarfilm keinen bestimmten Regeln folgt), muss hier die Ethik greifen.²³ Der Filmemacher muss eine “ethische Balance” finden, um einerseits seinen Protagonisten vor eventuellen Schäden zu schützen, die nach der Veröffentlichung seines Films eintreten könnten²⁴, aber auch, um seine Geschichte bestmöglich zu erzählen. Diese kann laut Nichols verschiedene rhetorische Formen haben (“I speak about them to you”²⁵, “It speaks about them (or it) to us.”²⁶ oder “I (or we) speak about us to you.”²⁷). Die Verhältnisse zwischen Filmemacher, Protagonist und Zuschauer bedürfen der Aushandlung und Zustimmung, erfolgt diese Abwägung, zeugt dies von ethischen Überlegungen bei der Planung des Films.

2.1.4 Voice of Documentary

Nichols spricht in seinen Ausführungen immer wieder über die Wichtigkeit der *voice of documentary*²⁸: “The voice of documentary is each film’s specific way of expressing its way of seeing the world.”²⁹ Mit *voice of documentary* meint er nicht nur die wörtliche Bedeutung im Sinne von “gesprochenes Wort“ (z.B. die Verwendung eines Kommentars, der eine Position wiedergibt), sondern

²¹ vgl. Nichols (2010), S. 42 ff.

²² Nichols (2010), S. 66.

²³ vgl. Nichols (2010), S. 50 ff.

²⁴ Die gängige Praxis ist, eine Einverständniserklärung von allen Beteiligten einzuholen. vgl. Nichols (2010), S. 53.

²⁵ Nichols (2010), S. 59.

²⁶ Nichols (2010), S. 63.

²⁷ Nichols (2010), S. 65.

²⁸ vgl. Nichols (2010), S. 68.

²⁹ Nichols (2010), S. 68.

auch die in sich übergreifenden Ausdrucksformen, derer sich ein Dokumentarfilm bedient, um seine Botschaft zu übermitteln.³⁰ Diese beinhalten die Verwendung und Verbindung von filmischen Elementen: u.a. Bildkomposition, Schnitt und Musik, die den Zuschauern bewusst machen, dass ihnen jemand aus seiner Perspektive und mit seiner Logik von der gemeinsamen, sozialen Welt erzählt. Dabei sagt die "Filmsprache" etwas über den Charakter des Filmemachers aus. Sie übermittelt ein Gefühl davon, welche (sozialen) Standpunkte er vertritt und wie diese im Entstehungsprozess des Films deutlich werden.³¹

Nichols sieht den Dokumentarfilm als sich stetig änderndes und entwickelndes Genre. Definitionen versuchen immer, sich an Veränderungen anzupassen. Gewisse Prototypen entstehen, die dann als Dokumentarfilm gelten und an denen wiederum die neueren, innovativen Filme gemessen werden und wiederum (nicht) als Dokumentarfilm eingeordnet werden können (siehe auch Kapitel 2.4). Veränderungen werden laut Nichols durch Folgendes beeinflusst: "(1) institutions that support documentary production and reception, (2) the creative efforts of filmmakers, (3) the lasting influence of specific films, and (4) the expectations of audiences."³² So konnten sich im Laufe der Geschichte des Dokumentarfilms verschiedene Epochen und Bewegungen herausbilden und die sechs *modes of documentary* (siehe Kapitel 2.2.6), die dokumentarischen Repräsentationsformen, entstanden. Daraus ergibt sich für ihn folgende Definition des Dokumentarfilms, die aber Raum für Interpretationen lässt:

*"Documentary film speaks about situations and events involving real people (social actors) who present themselves to us as themselves in stories that convey a plausible proposal about, or perspective on, the lives, situations, and events portrayed. The distinct point of view of the filmmaker shapes this story into a way of seeing the historical world directly rather than into a fictional allegory."*³³

Die *voice of documentary* ist für Nichols ein entscheidendes Kriterium zur Einordnung eines Dokumentarfilms:

*"Documentaries are not documents. They may use documents and facts, but they always interpret them. They usually do so in an expressive, engaging way. This lends documentaries the strong sense of voice (...). We sense a voice addressing us from a particular perspective about some aspect of the historical world."*³⁴

Dokumentarfilme haben für Nichols immer eine *voice*, die den spezifischen Standpunkt und Blickwinkel des Filmemachers auf die Welt ausdrücken und mit der er durch die gewählten filmischen Mittel und Repräsentationsformen eine bestimmte Wirkung bei den Zuschauern erzielen will.

³⁰ vgl. Nichols (2010), S. 68.

³¹ vgl. Nichols (2010), S. 67-93.

³² Nichols (2010), S. 15-16.

³³ Nichols (2010), S. 14.

³⁴ Nichols (2010), S. 147.

2.1.5 Der Zuschauer und seine Erwartungen

Nichols (wie auch andere) spricht dem Zuschauer und seinen Erwartungen an einen Dokumentarfilm (neben seiner Struktur und seinem Kontext) in der Debatte um dessen Definition eine wichtige Rolle zu. Da ein Zuschauer erwartet, dass ein Dokumentarfilm über die Wirklichkeit und reale Personen erzählt und dass diese Geschichte auch tatsächlich passiert ist, ist ein Film, der diese Erwartungen erfüllt, ein Dokumentarfilm. Diese Erwartungen stehen im Zusammenhang mit dem gezeigten Bild und dem aufgenommenen Ton. Ein Dokumentarfilm verwendet Bilder und Töne ("indexical images", welche als "documents" etwas bestimmtes darstellen³⁵), die in der historischen Welt aufgenommen wurden, die aber in einen Zusammenhang gestellt und unter dem Gesichtspunkt einer Erzählperspektive verwendet werden, um einen Standpunkt zur Realwelt auszudrücken.

*"As an audience we expect to be able both to trust to the indexical linkage between what we see and what occurred before the camera and to assess the poetic or rhetorical transformation of this linkage into a commentary or perspective on the world we occupy. We anticipate an oscillation between the recognition of historical reality and the recognition of a representation about it. This expectation distinguishes our involvement with documentary from our involvement with other film genres."*³⁶

Die Zuschauer erwarten Ernsthaftigkeit, sie wollen etwas lernen und einen neuen Blickwinkel auf ihre Welt erlangen, wenn sie sich Dokumentarfilme anschauen. Diese Erwartungen erfüllen Dokumentarfilme mit ihrer Erzählstruktur, Rhetorik und (filmischen) Poetik, welche in einem dynamischen Verhältnis stehen³⁷.

2.1.6 Modes of Documentary: Dokumentarische Repräsentationsformen

Bill Nichols unterscheidet sechs verschiedene Darstellungsformen (*modes of documentary*), auf welche in diesem Kapitel ausführlicher eingegangen werden soll:

1. poetic mode
2. expository mode
3. observational mode
4. participatory mode
5. reflexive mode
6. performative mode

Nichols beschreibt sie als Möglichkeiten, wie sich die *voice of documentary* filmisch ausdrücken kann³⁸ und ordnet sie grob den Entwicklungsstadien des Dokumentarfilms zu. Er beschreibt sie als Rahmen, dessen sich ein Filmemacher bedienen kann, um seine Geschichte filmisch zu erzählen. Ein

³⁵ vgl. Nichols (2010), S. 34.

³⁶ Nichols (2010), S. 36.

³⁷ vgl. Nichols (2010), S. 33-41.

³⁸ vgl. Nichols (2010), S. 143.

Film kann sich mehrerer Repräsentationsformen auf einmal bedienen, meist ist aber eine besonders stark ausgeprägt und dominierend. Die Repräsentationsform hängt davon ab, welcher Aspekt im Film erkundet werden soll. Neue *modes* entstehen immer dann, wenn die Filmemacher das Gefühl haben, mit den bisherigen Repräsentationsformen ihre Sicht auf die Welt nicht mehr darstellen oder ausdrücken zu können (weil sie schon “etabliert” sind und diese an ihre “Grenze” stoßen). Was sich verändert ist aber nur die Form der Repräsentation der Wirklichkeit, nicht deren Qualität oder Status³⁹.

- **Poetic Mode**

Dieser entstand in den 1920er Jahren, will einen subjektiven Blick auf die Welt werfen und bricht darum die Verhältnisse von Raum und Zeit. Der Filmemacher erkundet durch Abstraktionen und Assoziationen eine alternative Form von Wissen, aus dem der Zuschauer Einsicht und Erkenntnis gewinnen soll, anstatt direkte Informationen zu übermitteln⁴⁰. Rhetorische Elemente sind unterentwickelt, der Film bekommt durch Stimmungen und Klangbilder einen lebendigen Ausdruck. Die dokumentarische Dimension dieses Modus ist das *raw material* aus der historischen Wirklichkeit, also Personen (social actors) und Objekte. Sie ordnen sich jedoch der Form des Films unter, denn die poetische Repräsentation ist vielmehr eine Repräsentation eines Teils der Welt, wie sie sich der Künstler vorstellt, als eine Repräsentation der historischen Welt⁴¹. Filmbeispiele für diese Repräsentationsform sind u.a. Dziga Vertovs *Der Mann mit der Kamera* (1929) oder *Berlin - Die Symphonie der Großstadt* (1927) von Walther Ruttmann.

- **Expository Mode**

Dieser *mode* kam in den 1930er Jahren auf, als der institutionelle Dokumentarfilm mit einem argumentativen oder rhetorischen Rahmen die “historische Wirklichkeit” abzubilden versuchte. Der rote Faden ist das gesprochene Wort, das dem Film eine Struktur, Perspektive und Logik gibt. Der Zuschauer wird mithilfe von Schriftinsert oder Kommentar direkt angesprochen. Dadurch vermittelt der Film den Eindruck von Objektivität, denn bestimmte Sichtweisen und Sachverhalte werden mit gut untermauerten Argumenten nähergebracht und analysiert. Dabei präsentiert der Film aber immer die Sichtweise des Filmemachers⁴². Nichols benennt zwei Arten von Kommentar, die jedoch immer hergestellt sind als der Zuschauer:

Voice-of-God Kommentar: Kommentar aus dem Off. Es wird dem Kommentator somit eine “Allwissenheit” unterstellt. Viele Filmemacher sprechen diesen heutzutage gern selbst, damit die im Film

³⁹ vgl. Nichols (2010), S. 143.

⁴⁰ vgl. Nichols (2010), S. 163.

⁴¹ vgl. Nichols (2010), S. 166.

⁴² vgl. Nichols (2010), S. 168.

präsentierte Sichtweise als eine mögliche Wahrheit angesehen werden kann, und nicht als *die* eine Wahrheit verstanden wird⁴³.

Voice-of-Authority Kommentar: Kommentar aus dem On und Off. Der Kommentator kann z.B. ein Experte sein, der einen Sachverhalt erklärt⁴⁴.

Bildmaterial spielt in diesem Modus eine untergeordnete Rolle. Bildern wird durch den Kommentar einen Sinn gegeben- sie unterstreichen das Gesagte und verstärken es. Diese Art der Montage bezeichnet Nichols als *evidentiary editing*⁴⁵. Heute ist der *expository mode* laut Nichols immer noch eine der am häufigsten genutzten Darstellungsformen⁴⁶.

- **Observational Mode**

Die beobachtende Darstellungsform löste den *expository mode* während der 1950er Jahre ab und hat seinen Ursprung in der amerikanischen und kanadischen Direct Cinema Bewegung (siehe Exkurs II). Der Filmemacher greift nicht in das Geschehen ein, vielmehr beobachtet er Ereignisse spontan⁴⁷. Dies wurde dank der neuen technischen Entwicklungen, wie der 16mm Filmkamera und tragbaren Tonaufnahmegegeräten, die Originalton synchron zum Bild aufnehmen konnten, möglich. Der Filmemacher möchte das Leben, wie es ist (“Life as it is lived”⁴⁸) zeigen und verhält sich “unsichtbar”, wie eine “fly on the wall”⁴⁹. Darum vermittelt diese Darstellungsform den Eindruck, als wäre der Zuschauer selbst dabei und gibt in gewisser Weise einen realen Eindruck der Dauer von Ereignissen wieder. Die Filmemacher möchten den individuellen Charakter von Ereignissen und Personen zeigen⁵⁰ (z.B. Gesten, Augenkontakt, Tonlage der Stimme etc., um gewissen Bedeutungen herauszustellen) und fordern somit den Zuschauer heraus, eine aktivere Rolle einzunehmen und das Gesehene selbst einzuordnen⁵¹. Dieser *mode* nutzt kein Voice-Over-Kommentar, keine zusätzliche Musik oder Soundeffekte, keine Schriftinserts oder Reenactments und es wird nichts für die Kamera wiederholt. Was der Zuschauer sieht, ist so in Wirklichkeit passiert.⁵² Laut Nichols bezeugt die Anwesenheit der Kamera “in der Szene” ihre Anwesenheit in der historischen Welt⁵³. Er wirft die Frage auf, ob sich social actors trotz der Anwesenheit einer Kamera noch in ihrer natürlichen Weise verhalten: “Do people conduct themselves in ways that will color our perception of them, for better or worse, in order to satisfy a filmmaker who

⁴³ vgl. Nichols (2010), S. 167.

⁴⁴ vgl. Nichols (2010), S. 167.

⁴⁵ vgl. Nichols (2010), S.169.

⁴⁶ vgl. Nichols (2010), S. 170.

⁴⁷ vgl. Nichols (2010), S.172.

⁴⁸ Nichols (2010), S. 111.

⁴⁹ Nichols (2010), S. 174.

⁵⁰ vgl. Nichols (2010), S. 111.

⁵¹ vgl. Nichols (2010), S. 174.

⁵² vgl. Nichols (2010), S. 173.

⁵³ vgl. Nichols (2010), S. 177.

*does not say what it is he wants?*⁵⁴ Nichols spricht in diesem Bezug auch die Verantwortung der Filmemacher an, die sie gegenüber den gefilmten Personen haben und stellt die Frage, wann sie trotzdem in das Geschehen eingreifen sollten.

- **Participatory Mode**

Der *participatory mode*, den Nichols auch als interaktiv oder eingreifend beschreibt, entstand in den 1960er Jahren. Die Bewegung des Cinema Vérité bedient sich dieser Repräsentationsform besonders (siehe Exkurs II). Der Filmemacher interagiert, meist in Form des Interviews, mit seinem Subjekt. Die partizipatorische Repräsentationsform gibt Zuschauern einen Eindruck davon, wie es für den Filmemacher war, in dieser Situation gewesen zu sein und was daraus folgte.⁵⁵ Sie gibt eine Repräsentation einer bestimmten Begegnung zwischen dem Filmemacher - der hier selbst zum social actor wird - und den gefilmten Personen in der gleichen historischen Welt wieder, bei der der Zuschauer Zeuge einer Art Dialog wird⁵⁶. Dabei ist die Teilnahme des Filmemachers von zentraler Bedeutung für die Entwicklung der Geschichte. *“In participatory documentary, what we see is what we can see only when a camera, or filmmaker, is there instead of ourselves.”*⁵⁷ Der Zuschauer sieht sozusagen nur eine *“Filmwahrheit”*, denn ohne die Teilnahme des Filmemachers hätte die Begegnung nie stattgefunden⁵⁸. Die Art der Begegnung folgt laut Nichols verschiedenen Modellen. Die beliebtesten Formen einer partizipatorischen Darstellungsform sind *“biography, autobiography, history, essays, confessions, and diaries”*⁵⁹ und können verschiedene Dimensionen haben (persönliche, politische, investigative, etc.), finden aber am häufigsten als Interview statt. Durch Interviewtechniken bekommt der Filmemacher Zugang zu *oral history*, der ihm so erlaubt, durch Montage der Ausschnitte Zusammenhänge darstellen oder das Gesagte in einen Zusammenhang zu setzen. Jedoch bezieht sich Nichols auf Michel Foucault, der sagt, dass Interviews eine besondere Form der sozialen Begegnung sind, da sie einem bestimmten institutionellen Rahmen folgen und es somit eine Machtverteilung gibt⁶⁰. Außerdem sollten die Filmemacher auch bei diesem Mode ihre ethische Verantwortung beachten.

- **Reflexive Mode**

Die reflexive Repräsentationsform beschäftigt sich damit, was es überhaupt bedeutet, die reale Welt darzustellen. Man beschäftigt sich ebenso damit *wie* die historische Welt dargestellt wird, als auch damit, *was* daraus dargestellt wird und sieht einen Dokumentarfilm als eben das an, was er ist: eine konstruierte Repräsentation der historischen Welt⁶¹. Darum hinterfragen reflexive Dokumentarfilme

⁵⁴ Nichols (2001), S. 111.

⁵⁵ vgl. Nichols (2001), S. 116.

⁵⁶ vgl. Nichols (2010), S. 187.

⁵⁷ Nichols (2010), S. 184.

⁵⁸ vgl. Nichols (2010), S. 187.

⁵⁹ Nichols (2010), S. 181.

⁶⁰ vgl. Nichols (2010), S. 190.

⁶¹ vgl. Nichols (2010), S. 194.

alle Techniken und Konventionen des Genres, vor allem die des Realismus (Dokumente als Beweis von Realität). Sie laden den Zuschauer dazu ein, seine Annahmen und Erwartungen an einen Dokumentarfilm zu überdenken⁶²: *“At its best, reflexive documentary prods the viewer to a heightened form of consciousness about his or [sic] her relation to a documentary and what it represents.”*⁶³ Die Zuschauer sollen darüber nachdenken, warum sie das, was sie sehen, für eine reale Darstellung der Welt halten, um somit ein neues Bewusstsein zu schaffen. Diese Dokumentarfilme reflektieren zwei Ebenen: die *formal* und die *political perspective*.⁶⁴

Formal perspective: Der Zuschauer soll über seine Annahmen und Erwartungen an das Dokumentarische selbst nachdenken, z.B. Interview als Zugangsform zur realen Welt und Wahrheitsgehalt der Aussagen, etc.⁶⁵

Political perspective: Der Zuschauer soll über seine Annahmen und Erwartungen an die historische Welt nachdenken, z.B. Diskriminierung bestimmter Gruppen, Stereotype, Geschlechterrollen, Sexismus, etc.⁶⁶

Daraus soll sich beim Rezipient ein *“Aha-Effekt”*⁶⁷ einstellen, da er ein funktionierendes Prinzip oder eine Struktur verstanden hat, das/die dabei hilft, unsere Welt zu repräsentieren und zu erfassen.

- **Performative Mode**

Der *performative mode* stellt die Frage, was Wissen eigentlich ausmacht, wie daraus ein *“Verständnis”*⁶⁸ der realen Welt entsteht und welche Dimensionen dieses *“Verständnis”* haben kann. Nichols wirft die Frage auf, was außer dem faktischen Wissen noch zu unserer Wissensbildung beiträgt. Er spricht von zwei Dimensionen, die Wissen haben kann: *“abstract and disembodied”*⁶⁹, dann ist es möglich, es weiterzugeben und auszutauschen. Oder *“concrete and embodied”*⁷⁰, dann kann Wissen demonstriert und hervorgerufen werden, aber evt. von anderen schlecht repliziert. Nichols geht davon aus, dass der *performative mode* die zweite Variante befürwortet und sich deshalb damit beschäftigt, wie dieses *“verkörperte”* Wissen Eintritt in unser Verständnis der Welt nimmt. Er merkt jedoch an, dass Sinn- und Bedeutungszuschreibungen sehr individuell und affektbeladen sind und vor allem mit

⁶² vgl. Nichols (2010), S. 196.

⁶³ Nichols (2010), S. 196-197.

⁶⁴ vgl. Nichols (2010), S. 198.

⁶⁵ vgl. Nichols (2010), S. 198.

⁶⁶ vgl. Nichols (2010), S. 199.

⁶⁷ vgl. Nichols (2010), S. 199.

⁶⁸ Nichols spricht hier von „understanding or comprehension“ (Nichols (2010), S. 199.) Understanding bedeutet laut Oxfordlearnersdictionaries *“understanding (of something) the knowledge that somebody has about a particular subject or situation”, “the particular way in which somebody understands something” und comprehension “the ability to understand”*. (vgl. http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/understanding_1?q=understanding, Zugriff am 03.05.2016.; vgl. <http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/comprehension?q=comprehension>, Zugriff am 03.05.2016.)

⁶⁹ Nichols (2010), S. 200.

⁷⁰ Nichols (2010), S. 200.

persönlichen (sozialen) Erfahrungen zu tun haben⁷¹. Dieser *mode* möchte, wie auch der *reflexive mode*, bestehende (soziale und politische) Systeme in Frage stellen. Er möchte vom Persönlichen (der individuellen Erfahrung) auf das große Ganze (das Gemeinsame und/oder Politische) unserer Gesellschaft blicken. Es geht also eher um die subjektive Auffassung, die im Vordergrund steht. Dafür kann Reales mit Fiktivem verbunden werden⁷². Dieser *mode* stellt subjektive Sichtweisen auf spezifische Themen des Lebens dar und bedient sich darum der freien Kombination von fiktionalen (z.B. Reenactment) und realen Elementen sowie visuellen und rhetorischen Techniken, um eine möglichst lebhaft Darstellung dieser Erfahrung zu erreichen. Seine Bedeutung hat aber immer einen Bezug zu unserer historischen Welt, auch wenn er sich poetischen Mitteln des avant-garde bedient. Die Filme dieses *modes* adressieren Zuschauer vor allem emotional und mit ihrer Ausdrucksform anstatt mit Fakten. Darum muss sich der Zuschauer auch ganz anders darauf einlassen. Der Film soll daran erinnern, dass die Welt vielfältiger ist, als die daraus abgeleiteten Beweise erkennen lassen.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der *performative* und *reflexive mode* sich mit den typischen Konventionen eines Dokumentarfilms bricht und experimentell sein kann. Es geht eher um die subjektive Auffassung der Filmemacher als darum, Regeln einzuhalten. Der *performative mode* ist dabei noch subjektiver als der *reflexive mode*. Der *participatory*, *expository* und *observational mode* sind die wohl typischeren Darstellungsformen eines Dokumentarfilms, da sie, wie auch der *poetic mode*, eine lange Tradition aus der Geschichte des Dokumentarfilms heraus haben.

2.2 Andere Ansichten zur Definition eines Dokumentarfilms: Patricia Aufderheide

Patricia Aufderheide diskutiert in ihrem Buch "Documentary Film: A very short introduction" ebenfalls die Problematik um die Definition des Dokumentarfilms. Sie ist wie Nichols der Meinung, dass dieser ständig neu definiert wird - von den Filmemachern und Zuschauern.

Ein Dokumentarfilm beinhaltet eine Geschichte über das echte Leben mit dem *Anspruch*, wahr zu sein:

*"(...) documentaries are about real life; they are not real life. They are not even windows onto real life. They are portraits of real life, using real life as their raw material, constructed by artists and technicians who make myriad decisions about what story to tell to whom, and for what purpose."*⁷³

Aufderheide spricht dem Zuschauer ebenfalls eine wichtige Rolle zu: Er kombiniert sein eigenes Wissen und Interesse mit dem, was der Filmemacher ihm durch seinen Film zeigt. Er erwartet eine ehrli-

⁷¹ vgl. Nichols (2010), S. 201.

⁷² vgl. Nichols (2010), S. 202.

⁷³ Aufderheide (2007), S. 2.

che und angemessene Repräsentation der Realität.⁷⁴ Seine Erwartungen an einen Dokumentarfilm verändern sich mit der Zeit (da durch Veränderungen neue Sehgewohnheiten entstehen⁷⁵), aber zwischen seinen wichtigsten Elementen - Repräsentation und Wirklichkeit - gibt es immer ein Spannungsfeld, das zu jeder Zeit bestehen bleibt⁷⁶. Aufderheide spricht hier von formalen Entscheidungen (“formal choices”⁷⁷), die ein Dokumentarfilmer bewusst trifft. Diese beinhalten Entscheidungen auf der Ton- und Bildebene (auch Spezialeffekte und Animation) sowie beim Schnitt, welche einem Film seinen bestimmten Charakter, seine Struktur und Sichtweise geben (die der Filmemacher bewusst erschafft hat). Daraus resultieren “Documentary Conventions”⁷⁸, die den Zuschauer von der Authentizität des Erzählten überzeugen sollen. Aufderheide zählt verschiedene Gepflogenheiten auf, die sich Dokumentarfilme teilen können, z.B. die narrative Struktur, durch die sie ihre Geschichte erzählen, die einen Anfang, Mittelteil und Schluss hat und in denen ihre Protagonisten den Zuschauer mit auf eine emotionale Reise nehmen⁷⁹. Gepflogenheiten können durch verschiedene Art und Weisen sichtbar gemacht werden, z.B. durch Satire und Parodie, Innovationen und Experimente (wie z.B. die Stadtsymphonien der 30er Jahre) oder sie werden von den ökonomischen Umständen der Filmindustrie beeinflusst.⁸⁰ Dabei sind ethische Fragen so wichtig, wie die der Ästhetik eines Films, wie auch Nichols argumentiert⁸¹. Filmemacher sollten sie sich selbst auferlegen, um dem Zuschauer die Möglichkeit zu geben, Unterscheidungen zwischen Realem und Fiktionalem (wie z.B. Reenactments oder Dokudramas) ziehen zu können. Dabei sollten sie diese Entscheidungen immer genau reflektieren, da sie Einfluss auf die Rezeption haben:

“Filmmakers’ formal choices all make persuasive claims to the viewer about the accuracy, good faith, and reasonableness of the filmmaker. The fact that filmmakers have a wide variety of choices in representing reality is a reminder that there is no transparent representation of reality. No one can solve these ethical dilemmas by eschewing choice in expression, and no formal choices are wrong in themselves. A good-faith relationship between maker and viewer is essential. Filmmakers can facili-

⁷⁴ vgl. Aufderheide (2007), S. 3-4.

⁷⁵ Hier soll nochmal auf die vier Faktoren der Veränderungen von Nichols aus 2.2.5 verwiesen werden, durch die neue Sehgewohnheiten entstehen.

⁷⁶ vgl. Aufderheide (2007), S. 9.

⁷⁷ Aufderheide (2007), S. 10.

⁷⁸ vgl. Aufderheide (2007), S. 11.; Die Autorin übersetzt “Documentary Conventions” in dieser Arbeit mit “Gepflogenheiten”. Duden definiert Gepflogenheiten als “durch häufige Wiederholung zur Gewohnheit gewordene, oft bewusst gepflegte und kultivierte Handlung oder Handlungsweise”, welche nach Meinung der Autorin auf einen Dokumentarfilm zutreffend sind, da in ihren Ausführungen bereits deutlich wurde, dass ein Dokumentarfilm keinen festen “Regeln” folgt. (vgl. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Gepflogenheit> Zugriff am 04.06.2016.)

⁷⁹ vgl. Aufderheide (2007), S. 12.

⁸⁰ vgl. Aufderheide (2007), S. 12-14. Hier kann ebenfalls auf Nichols und seine *modes of documentary* verwiesen werden, die die von Aufderheide aufgezählten Gepflogenheiten näher definieren.

⁸¹ vgl. Aufderheide (2007), S. 22.

tate that by being clear to themselves why they are using the techniques that they do, and striving for formal choices that honor the reality they want to share.”⁸²

Exkurs I: Kurzer Exkurs zu Dokumentarfilm und Authentizität

Die Frage nach der Authentizität eines Dokumentarfilms soll kurz angerissen werden, da sie untrennbar von einer Diskussion um den Dokumentarfilm ist. Das Wort “authentisch” hat die Bedeutung von “echt, glaubwürdig”. Was in einem Dokumentarfilm als authentisch, also als “wahr” und “wirklich” angesehen wird, ist Ergebnis der filmischer Bearbeitung und Gestaltung durch den Filmemacher und des Rezeptionsprozesses durch den Zuschauer.⁸³ Wie bereits ausgeführt, ist ein Dokumentarfilm ein subjektiver Blick auf die Wirklichkeit. Es muss also bei der Rezeption entschieden werden, ob der gesehene Dokumentarfilm (und welche Teile davon) als authentisch angesehen wird (werden). Der Eindruck der Authentizität hängt nicht nur von verwendeten filmischen Mitteln, sondern auch von persönlichen Erfahrungen des Zuschauers ab. *“Die glaubwürdige, überzeugende Vermittlung der gewählten Anordnung, von der Wahl des Beobachterstandpunktes bis zur Endmontage, stellt das zentrale Kriterium für den Eindruck von Authentizität beim Zuschauer dar.”*⁸⁴ Es werden Authentizitätssignale durch filmische Strategien (Wahl der Einstellungen, Töne (z.B. Kommentar, O-Ton, Musik), Montage, Effekte, Inserts, Reenactments etc.) an den Rezipienten gesendet, um Bezüge zu seiner Realität herzustellen und somit eine authentische Wirkung zu erzielen, welche aber von der Situation des Rezipienten abhängig ist.⁸⁵ So bilden sich verschiedene authentisierende Tendenzen heraus, wie z.B. die Objektivierung, bei der ein Eindruck von allumfassender Wahrheit entstehen soll, oder das Bekenntnis zur subjektiven Wahrheit im Autoren- und Essay-Film⁸⁶. Ein Filmemacher kann also durch die ästhetische Gestaltung versuchen, den Eindruck von Authentizität herzustellen, muss dem Zuschauer jedoch selbst überlassen, ob er diese als authentisch annimmt und somit eine Übereinstimmung hergestellt wird. So könnte, um Nichols Forderung der Beachtung von ethischen Gesichtspunkten gerecht zu werden, an dieser Stelle behauptet werden, dass der Zuschauer das, was er als ethisch vertretbar ansieht, auch als authentisch wahrnimmt.

⁸² Aufderheide (2007), S. 25.

⁸³ vgl. Hattendorf (1999), S. 67.

⁸⁴ Hattendorf (1999), S. 69.

⁸⁵ vgl. Hattendorf (1999), S. 74-78.

⁸⁶ vgl. Hattendorf (1999), S. 72.

2.3 Für diese Arbeit gültige Merkmale von Dokumentarfilm

Nach den Betrachtungen von Nichols und Aufderheide sollen hier die für diese Arbeit gültigen Merkmale von Dokumentarfilm aufgelistet werden.

- Ein Dokumentarfilm gehört der Kategorie des nonfiction an. Er verwendet vor allem dokumentarisches Material, also Filmaufnahmen der realen Welt.
- Ein Dokumentarfilm handelt von echten Menschen, die als social actors sich selbst darstellen und ihr Leben repräsentieren.
- Die Geschichte eines Dokumentarfilms entsteht durch Interaktionen (social actor - social actor oder social actor - Filmemacher) in der gleichen sozialen Welt.
- Ein Dokumentarfilm ist kein Abbild der Realität, vielmehr wird die subjektive Sichtweise des Filmemachers auf diese dargestellt. Realität ist in einem Dokumentarfilm vom Filmemacher konstruiert, sie stellt eine Repräsentation der mit der Kamera aufgenommenen (und dann durch Montage arrangierten) Wirklichkeit dar, die dem Zuschauer präsentiert wird. Dabei muss der Filmemacher den Anspruch von Authentizität und Wahrheit erfüllen.
- Der Dokumentarfilm hat immer eine *voice*, die die bestimmte Sichtweise des Filmemachers durch bewusst gewählte und eingesetzte filmische Mittel (wie Bild, Ton, Schnitt, Narration, etc.) ausdrückt. Dabei kann er sich verschiedener Repräsentationsformen bedienen, welche sich untereinander kombinieren lassen, meist ist aber eine vorherrschend.

Zusammenfassend kann zum Dokumentarfilm gesagt werden, dass es eine freie Form ist, die keinen genau definierten Regeln folgt, sondern sich ständig weiterentwickelt. Diese Entwicklungen werden von verschiedenen Faktoren vorangetrieben und sind immer in Abhängigkeit voneinander zu sehen. Ein Dokumentarfilm bedient sich aus der realen Welt, er nutzt in der Realität gedrehte Aufnahmen, die die Interaktion von social actors darstellen, um eine Geschichte zu erzählen. Dokumentarfilme sind dabei kein Abbild der Realität, sondern konstruieren diese nach den Vorstellungen der Filmemacher. Was authentisch wirkt, entscheidet dabei vor allem der Zuschauer, dem von Seiten der Filmemacher zwar Authentizitätssignale gesendet werden, aber der Filmemacher keinen Einfluss auf die Wirkung beim Rezipienten hat. Es konnten sich im Laufe der Zeit sechs *modes of documentary* entwickeln, die in jedem Dokumentarfilm beobachtbar sind. Diese stellen die verschiedenen Repräsentationsformen dar, derer sich ein Filmemacher bedienen kann, um seine *voice* (Ausdrucksform seiner Geschichte) zu etablieren.

2.4 Einteilung in Genre und Format

Mit der Weiterentwicklung des Fernsehens hielt auch der Dokumentarfilm Einzug in die TV-Programme. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs entwickelte sich durch den technischen Fortschritt die Fernsehlandschaft. Der sogenannte Fernsehdokumentarismus entstand vor allem während der 60er bis Mitte der 90er Jahre⁸⁷. Heute gibt es zahlreiche dokumentarische Formate, die die Programme füllen. Bevor an dieser Stelle das Format der Dokumentation betrachtet werden soll, soll kurz unter den Oberbegriffen des Genres und des Formats die Problematik der "Einteilung" dargestellt werden. Diese verhält sich nämlich wie die Definition des Dokumentarfilms: Es gibt viele verschiedene Ansichten und verwischende Grenzen. Eine Betrachtung ist für die spätere Zuordnung der UGD in ein Genre wichtig.

2.4.1 Genre

Das Wort Genre kommt aus dem Französischem ("Art", "Sorte"), und wird dafür verwendet, bestimmte Texte (hier wird im Weiteren mit Text vor allem Film gemeint) in Typen einzuteilen und zu benennen⁸⁸. Ein Genre definiert dabei Prototypen, denen andere Filme mit möglichst vielen gleichen narrativen und ästhetischen Merkmalen entsprechen sollen,⁸⁹ die als typisch erachtet werden und somit ein System der Orientierung durch Gemeinsamkeiten und Abgrenzung von Filmen bieten⁹⁰. Dabei können einige Merkmale als typischer für ein Genre gelten als andere⁹¹. Genres müssen demzufolge überprüft und verhandelt werden. Es kommt also auch hier darauf an, welche Ziele und Zwecke die Einordnung verfolgt. Genres sind nicht "in Stein gemeißelt" und können als ineinander verschwimmende Kategorien gesehen werden, die nicht zwingend nach bestimmten Kriterien definiert werden können.⁹² Es herrscht keine allgemeingültige Übereinstimmung wie ein bestimmtes Genre definiert wird, da die ihm zugeordneten Filme Veränderungen unterworfen sind. Ein Genre wird auch von der Gesellschaft bestimmt, die daran Anforderungen und Erwartungen aufgrund ihrer Vorerfahrung stellt. Genres können sich einerseits vermischen und überschneiden und andererseits können bestimmte Charakteristiken eines Genres immer erst bestimmt werden, wenn ein Film durch Analysen einem Genre zugeordnet wird. Somit können Kriterien für dieses Genre aufgestellt werden, an denen andere Filme gemessen werden können (es sollte also als "historical phenomena"⁹³ verstanden werden, da ein Genre erst aus dem bestehendem Film, nach dessen Produktion, "definiert" wird). Ein neues Genre ist das Resultat aus der Veränderung eines oder mehrerer alter Genres, es können auch Sub-Genres und Hybrid-

⁸⁷ vgl. Berg-Walz (1995), S.80.

⁸⁸ vgl. Chandler, S. 1.

⁸⁹ vgl. Mirkos (2015), S. 258.

⁹⁰ vgl. Mirkos (2015), S. 259.

⁹¹ vgl. Chandler, S. 2. Er schreibt: "*Genres can therefore be seen as 'fuzzy' categories which cannot be defined by necessary and sufficient conditions.*" (Zitiert nach Chandler, S.2)

⁹² vgl. Chandler, S. 3.

⁹³ vgl. Chandler, S. 4.

Genres⁹⁴ entstehen.⁹⁵ Genres sind somit unterschiedlich stark konventionalisiert. Diese Veränderungen können durch ökonomische und technische Faktoren (z.B. neue Innovationen) sowie die Rezipienten hervorgerufen werden. Ein Genre stellt dabei eine Übereinkunft, einen Vertrag, zwischen Zuschauer und Medienmachern dar, wodurch soziale und politische Ansichten verhandelt werden, um Ordnung zu schaffen und zwischen den beiden Parteien zu vermitteln. Somit stellt ein Genre den Rahmen (und gemeinsame Normen, welche immer wieder angewendet werden und dadurch sowohl Zuschauern als auch Machern bekannt sind bzw. werden) bereit, in dem konsumiert und produziert wird, um den Markt zu bedienen und zu befriedigen.⁹⁶ Damit können die Zuschauer besser auswählen, was sie sehen möchten, da sie Vergleiche zu schon Rezipiertem ziehen können. Es erfolgt eine Interaktion zwischen dem Film als "Text" und dem Zuschauer als "Leser", aus dem ein Nutzen gezogen wird; aus diesem Prozess wird eine Routine⁹⁷. Das Genre hat also einen entscheidenden Einfluss auf die Rolle des Films in der Kommunikation der Macher mit dem Zuschauer⁹⁸. Filme und Fernsehen sind durch Genres "lesbarer" und verständlicher⁹⁹. Diese Lesbarkeit wird durch charakteristische Eigenschaften erreicht, wie das Wiederkehren von Narration und Kameraarbeit (Aufbau und Handlungen der Filme, Einsatz bestimmter filmischer Mittel), Charakteren (und deren Motivationen und Zielen) und Themen (und Bedeutungen)¹⁰⁰. Oft wird im Zusammenhang mit Genre auch von Gattung gesprochen. Eine Gattung stellt hierbei den Oberbegriff aller Genres, die sich unter die Gattung einordnen, dar und bestimmt somit die Bedingungen, die einem Film die Einordnung in ein Genre gewähren oder ihn ausschließen¹⁰¹.

Zusammenfassend kann zum Begriff Genre gesagt werden, dass ein Genre einen Film nach dessen Einzelbetrachtung in eine Kategorie einordnet, die dem Zuschauer, aber auch den Produzenten eine Orientierung bietet und Zuordnungskriterien aufstellt. Sie stellen somit "gemeinsamen Kosens" über Inhalt (Stoff¹⁰²) und Machart (Gestaltung¹⁰³) eines einem Genre zugeordneten Films dar. Jedoch sind Genres nicht fix und ständigen Veränderungen unterworfen, wodurch neue Genres entstehen können oder alte weiterentwickelt werden und sich Sub-Genres herausbilden.

⁹⁴ Der Begriff der "Hybriden" wird seit den 1990er Jahren vor allem im Zusammenhang mit dem Fernsehen verwendet und stellt eine Genremischung dar. (vgl. Mirkos (2015), S.262.)

⁹⁵ vgl. Chandler, S. 3-4.

⁹⁶ vgl. Chandler, S. 4-5.

⁹⁷ vgl. Chandler, S. 7-9.

⁹⁸ vgl. Mirkos (2015), S. 263.

⁹⁹ vgl. Chandler, S. 7.

¹⁰⁰ vgl. Chandler, S. 13.

¹⁰¹ Hickethier spricht als Gattung von dem "*Modus der Darstellung in den audiovisuellen Medien*" (Zitiert nach Hinkethier (2012), S. 203.) und nennt hier als Gattungen "*Fiktion, Dokumentation und Animation*". (Zitiert nach Hinkethier (2012), S. 203.). Das Genre ist also ein Unterpunkt der Gattung. (vgl. Mirkos (2015), S. 254.)

¹⁰² vgl. Hickethier (2012), S. 203.

¹⁰³ vgl. Hickethier (2012), S. 203.

2.4.2 Format

Ein Verständnis für den Genrebegriff ist wichtig, um die Formatierung und deren Vielzahl im Fernsehen zu verstehen. Der Begriff Genre wurde vom Begriff des Formats abgelöst, da er aus der Zeit vor dem Fernsehen stammt und medienübergreifend gültig ist¹⁰⁴. Formate sind marktbezogen und sollen vor allem verwertet werden. Somit stellt ein Format eine Standardisierung dar, die sich strukturellen Anforderungen (den Sendeschemata¹⁰⁵) des Fernsehens unterstellt.¹⁰⁶ Die Wahl eines Formats steht beim Fernsehen an erster Stelle¹⁰⁷. Es umfasst alle Elemente des Erscheinungsbildes einer Sendung, also ihren Stil und Design, ihre Anmutung und narrativen und gestalterischen Elemente und dient der Wiedererkennung einer Sendung¹⁰⁸. Es wird aus ökonomischen Gründen oft seriell produziert. Dafür werden mit Formatbibeln gleichbleibende Standards geschaffen.¹⁰⁹ Formate bieten dem Zuschauer eine Orientierung, um bekannte Sendungen wiederzufinden, und verhalten sich dabei wie Genres: Sie stellen einen kommunikativen Vertrag dar. Die Produzenten können sich darauf verlassen, dass ihr produzierter Text verstanden wird und die Zuschauer wissen, was sie von dem Text erwarten dürfen und können ihre Bedürfnisse befriedigen. Dadurch können Formate nach einiger Zeit aber auch langweilen und erfordern Veränderungen, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu halten. Formate sind oft an Einschaltquoten gebunden und unterstehen wegen der Programmplanung zeitlichen Normen¹¹⁰. Dies hat auch Einfluss auf das Genre Dokumentarfilm. Es wurde an die Formen des Fernsehens angepasst und immer mehr aus den Sendeprogrammen verdrängt bzw. in die Nacht hineinverschoben¹¹¹. Man könnte meinen, er wäre *“zu langsam“, „zu schwierig“, „zu viel Gerede“, „zu soziallyastig“, „nicht mehr modern genug“ und „zu kritisch“, lauten die häufig zu hörenden Kritikpunkte.*¹¹² So wird ihm durch formale Anforderungen der Sendeanstalten, die auch eine der Hauptfinanzierungsquellen für Dokumentarfilme sind, ein Korsett aufgezwängt¹¹³. Zwar birgt er ein großes kreatives Potenzial, das als Inspiration für das Fernsehen unverzichtbar ist¹¹⁴ und *“(…) besitzt wegen seines kreativen Ansatzes eine große Formenvielfalt, bei der die unterschiedlichsten Gestaltungstechniken zum Einsatz kommen.*¹¹⁵ aber *“viele Dokumentarfilme sprengen damit einfach den üblichen Rahmen eines Fernsehprogramms. Ihre Länge passt in kein Format und ihre Ausdrucksweise ist für das große Publikum*

¹⁰⁴ vgl. Wolf (2003), S. 60.

¹⁰⁵ vgl. Wolf (2003), S. 60.

¹⁰⁶ vgl. Hinkethier (2012), S. 207.; vgl. Mirkos (2015), S. 254.

¹⁰⁷ vgl. Jacobs und Lorenz (2014), S. 55.

¹⁰⁸ vgl. Wolf (2003), S. 60.; vgl. Mirkos (2015), S. 254.

¹⁰⁹ vgl. Hinkethier (2012), S. 207.; vgl. Mirkos (2015), S. 261.

¹¹⁰ Ein Dokumentarfilm muss laut dem deutschen Filmförderungsgesetz mindestens 79 min lang sein, damit er als programm- oder abendfüllend gilt und somit förderungsfähig ist (vgl. Großpietsch (2015), S. 116.). Für Dokumentationen haben sich im Fernsehen Längen von 30 bis 45 min durchgesetzt (vgl. Wolf (2003), S. 19.).

¹¹¹ vgl. Wolf (2003), S. 62 ff.

¹¹² Schadt (2002), S. 34.

¹¹³ vgl. Grözinger (2005), S. 32-41; vgl. Wolf (2003), S. 60.

¹¹⁴ vgl. Buchholz und Schult (2016), S. 232.

¹¹⁵ Buchholz. und Schult (2016), S. 232.

ungewohnt.“¹¹⁶ Dies machte es nötig, neue dokumentarische Formen für das Fernsehen zu finden, woraus sich unter anderem die Dokumentation entwickelt hat. Da diese Arbeit einen Film der Kategorie *Dokumentation* und einen der Kategorie *Dokumentarfilm* des WDR analysiert und versucht, diese im Folgenden mit der *documentary Life in a day* (2010) zusammen als *User Generated Documentary* einzuordnen, werden im nächsten Kapitel Merkmale der Dokumentation herausgestellt.

2.4.3 Dokumentation

Die Dokumentation gehört zum Standardformat im deutschen Rundfunk und könnte lapidar als “Dokumentarfilm des Fernsehens” bezeichnet werden, aber auch hier ist keine eindeutige Definition möglich. Im englischen Sprachgebrauch wird nicht zwischen Dokumentarfilm und Dokumentation unterschieden¹¹⁷ - hier wird alles als *documentary* bezeichnet, was auf Fakten basiert. Um unterscheiden zu können, wird gegebenenfalls ein “TV” davor oder ein “Film” angehängt.

Die Dokumentation ist eine Form des Fernsehjournalismus, also eine journalistische Darstellungsform, und steht meist selbstständig im Programm. Sie hat ihren Ursprung im Feature¹¹⁸, ist aber reduzierter. Großpietsch und Jacobs bezeichnen die Dokumentation als lange Form des Berichts.¹¹⁹ Die Dokumentation behandelt Themen des nahen Zeitgeschehens (oft Themen mit regionalen Bezügen), denn aufgrund ihrer Länge (meist zwischen 30 und 45 min) kann sie kein tagesaktuelles Thema behandeln¹²⁰. Sie stellt oft den aktuellen Stand eines Sachverhalts dar¹²¹ und ist dabei so objektiv und sachlich wie möglich. Dokumentationen hinterfragen Dinge und gehen ihnen auf den Grund, allerdings immer argumentativ (z.B. durch Pro-Kontra-Argumentation, Aussage-Gegenaussage) und nie subjektiv aus der Sicht des Autors. Sie fußen auf einer gründlichen Recherche und Planung, bei der Interviewpartner (z.B. Experten, Zeitzeugen etc.) und Material (Archiv- und Bildmaterial, Akten, Fotos, (animierte) Grafiken und Reenactments etc.) gewissenhaft ausgewählt werden¹²². Ihre dramaturgische Gestaltung kann auf zeitlichen bzw. historischen Abfolgen beruhen oder auf Prinzipien wie Andeutung → Ausföhrung und Behauptung → Beweis¹²³. Es werden alle Darstellungsebenen des Fernsehens genutzt.

¹¹⁶ Buchholz und Schult (2016), S. 232. Hier wurden nur einige Kritikpunkte an der Formatierung aufgeföhrt. Da diese Arbeit an dieser Stelle nicht das Ziel hat, diese weiter zu erörtern, kann der interessierte Leser sich einen Überblick in der Arbeit von Grözinger (2005) verschaffen.

¹¹⁷ vgl. Jacobs und Lorenz (2014), S. 58.

¹¹⁸ In einem Feature versucht der Journalist abstrakte Sachverhalte mit Hilfe einer aufgestellten These anhand von Argumenten so objektiv wie möglich darzustellen. Da es dadurch aber eher als belehrend und besserwisserisch anmutet, ist dieses Format heute kaum noch in der Fernsehlandschaft vertreten. (vgl. Wolf (2003), S. 88-89.; vgl. Buchholz und Schult (2016), S. 224.). Ordloff spricht dem Feature aber auch subjektive Züge und Formfreiheit zu, zeitliche und örtliche Sprünge sind ebenfalls möglich und alle Themen erlaubt (vgl. Ordloff (2005), S. 269-271.).

¹¹⁹ vgl. Großpietsch und Jacobs (2015), S. 113.

¹²⁰ vgl. Wolf (2003), S. 19.; vgl. Berg-Walz (1995), S. 83.

¹²¹ vgl. Großpietsch und Jacobs (2015), S. 113.

¹²² vgl. Wolf (2003), S. 89-90.; vgl. Buchholz und Schult (2016), S. 225.; vgl. Jacobs und Lorenz (2014), S. 55.; vgl. Ordloff (2005), S. 271.; vgl. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=129> Zugriff am 06.06.2016, 21:45h

¹²³ vgl. Großpietsch und Jacobs (2015), S. 114.

*“Da die Dokumentation sachorientiert ist, werden O-Töne eingerichtet und nicht situativ gedreht. Die Kamera in der Dokumentation ist beobachtend und nicht miterlebend, erwartend oder kommentierend.”*¹²⁴

Trotzdem bedient sich eine Dokumentation auch unterschiedlicher Darstellungsformen. Eine Tier- oder Naturdokumentation ist eher beobachtend, historische Dokumentationen nutzen Archivmaterial, Reisedokumentationen schöne Bildkompositionen, kritische und soziale Dokumentationen Belege und Aussagen von Betroffenen¹²⁵. Die Montage ist besonders wichtig, da durch sie das verwendete Material miteinander verknüpft und trotz seiner Sachlichkeit eine Miterlebbarkeit hergestellt werden soll¹²⁶. Die Dokumentation soll so authentisch wie möglich sein, um den Zuschauern die Möglichkeit zur Meinungsbildung zu geben. Die Journalisten werden eher als Vermittler gesehen, die sachliche Informationen in den Vordergrund stellen und den Inhalt der Dokumentation nicht interpretieren und werten sollen.¹²⁷ Darum kann die Erzählperspektive durchaus distanziert erfolgen¹²⁸. Da ihre Spannweite aber sehr groß ist, wird alles als Dokumentation bezeichnet, was nicht näher definiert ist¹²⁹. Es gibt viele Sub-Genres der Dokumentation, z.B. die Langzeitdokumentation (etwas wird über Jahre hinweg beobachtet), Historische Dokumentation (berichten über historische Ereignisse oder Vorstellung historischer Personen), Zeitgeschichtliche Dokumentationen (Zeitzeugen berichten über ein Geschehen), Doku-Drama, Doku-Serien etc.

Ordloffs Kritik an der Dokumentation ist, dass sie als zu wortlastig empfunden wird, beliebige Bilder verwendet (so können Text-Bild-Scheren entstehen) und eine Meinung vorfasst. Viele Autoren würden zu viele Informationen in eine Dokumentation stopfen und den Zuschauer damit überfordern. Allerdings sind Dokumentationen die Chance, einen schwierigen Sachverhalt zu schildern und einem Publikum näher zu bringen.¹³⁰

Zusammenfassen lässt sich die Dokumentation als dokumentarisches (journalistisches) Format des Fernsehens, das einen Sachverhalt möglichst objektiv darstellt, wofür es verschiedene filmische Gestaltungsmittel nutzt. Sie will durch Argumentation verschiedene Punkte eines Themas beleuchten. Allerdings unterliegt sie strengeren Grenzen, die durch ihr Verbreitungsmedium - das Fernsehen - nötig sind, als der Dokumentarfilm und hat somit weniger Freiheiten. Dokumentationen sind (in der Regel) kürzer als Dokumentarfilme und ihre Themenwahl muss den Kriterien des jeweiligen dokumentarischen Formats entsprechen.

¹²⁴ Großpietsch und Jacobs (2015), S. 115.

¹²⁵ vgl. Ordloff (2005), S. 272.

¹²⁶ vgl. Großpietsch und Jacobs (2015), S. 115.

¹²⁷ vgl. Jacobs und Lorenz (2014), S. 62.

¹²⁸ vgl. Großpietsch und Jacobs (2015), S. 115.

¹²⁹ vgl. Wolf (2003), S. 89-90.; vgl. Buchholz und Schult (2016), S. 225.; vgl. Jacobs und Lorenz (2014), S. 55.; vgl. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=129>, Zugriff am 06.06.2016.

¹³⁰ vgl. Ordloff (2005), S. 273.

Exkurs II: Direct Cinema und Cinema Vérité

Die beiden Strömungen Direct Cinema und Cinema Vérité entstanden in den 50er Jahren aus Unzufriedenheit mit den bisherigen technischen Möglichkeiten, aber auch mit der bis dahin praktizierten Dokumentarfilmästhetik. Die Filmemacher wollten nicht mehr mit den alten Stilmitteln des erklärenden Dokumentarfilms *über* das Reale sprechen, sondern das Reale *selbst sprechen* lassen¹³¹. Im Folgenden wird näher auf die beiden Stilrichtungen eingegangen und ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausgestellt.

Die Begriffe Direct Cinema und Cinema Vérité werden in der Fachliteratur oft als Synonyme verwendet¹³². Obwohl sich die beiden Strömungen filmästhetisch weitgehend entsprechen und eng miteinander verknüpft sind, haben sie andere Ansätze¹³³. Das Direct Cinema, welches in den USA und Kanada entstanden ist, hat den Anspruch, die sich vor der Kamera entwickelnden Ereignisse so diskret wie möglich zu beobachten. Das französische Cinema Vérité hingegen mischt sich ein und ist von Seiten der Filmemacher durchaus partizipatorisch. Diese neuen Arten des Dokumentarfilms entstanden, weil die Filmemacher mit den bisher üblichen Methoden keine zufriedenstellenden Zugänge zur Realität mehr fanden. Sie hatten genug von der autoritären, erklärenden Struktur der bisherigen Dokumentarfilme und wollten das "gelebte Leben" abbilden. Außerdem spielten die politischen, sozialen und kulturellen Situationen eine Rolle¹³⁴. Sie benötigten dafür jedoch neue Kameratechnik, denn bisher wurde mit schweren Kameras meist auf Stativen gedreht. Man war unflexibel und fiel mit der Technik auf, ihr Einsatz musste genau geplant werden. Es wurde zeitgleich an neuen technischen Möglichkeiten gearbeitet: kompakte, tragbare Synchrononbandgeräte, leichte, tragbare Kameras, lichtempfindlicheres Filmmaterial, Zoomobjektive, usw. Dies ermöglichte das Filmen in Innenräumen (ohne zusätzliches Licht), Synchronon, Kamerafahrten und -verfolgungen und ein diskreteres Zwei-Mann-Team bestehend aus Kamera und Ton.¹³⁵

In den USA wurden diese Entwicklungen vor allem durch den Fernsehjournalismus vorangetrieben, der flexible Technik benötigte, um Nachrichtenthemen vor Ort in Echtzeit aufnehmen zu können. Robert Drew¹³⁶ und Richard Leacock¹³⁷ entwickelten die neue Technik auf amerikanische Seite. Die In-

¹³¹ vgl. Hohenberger (1988), S. 125.

¹³² vgl. <http://cinecollage.net/cinema-verite.html>, Zugriff am 8.10.2015.

¹³³ vgl. Heide und Klotte (2006), S. 64.

¹³⁴ vgl. Geiger (2011), S. 161.

¹³⁵ vgl. Beyerle und Brickmann (1991), S. 30.

¹³⁶ Robert Drew war zu dieser Zeit Journalist des *Life Magazine* und daran interessiert, die *candid photography*, die das pure Alltagsleben abbildete, auch im Fernsehen anzuwenden und einen neuen dokumentarischen Ansatz zu entwickeln, der ohne propagandistische Ästhetik auskommt und natürlicher ist. Er gründete bald seine eigene Produktionsfirma, für die neben Richard Leacock auch andere große Namen dieser Zeit, wie D. A. Pennebaker und Albert und David Maysles arbeiteten und belieferte Fernsehsender mit Direct Cinema Filmen. (vgl. Geiger (2001), S. 157.; vgl. <http://cinecollage.net/cinemaverite.html>, Zugriff am 8.10.2015.) Einer der Pioniere des Direct Cinema war außerdem Frederic Wiseman. Seine Filme handelten vor allem von Institutionen und institutionellem Leben.

novationen wurden durch die *Time Inc.* finanziert. Drew gründete bald darauf seine eigene Produktionsfirma *Drew Associates* und erstellte Dokumentarfilme im Direct Cinema Stil für die Fernsehgesellschaft *ABC*¹³⁸. Er beschäftigte die großen Namen dieser Zeit wie Leacock, Pennebaker und die Maysles-Brüder, die jedoch bald darauf seinen journalistischen und ökonomischen Blick als störend empfanden. Darum verließen sie Drew und gründeten ihre eigenen Produktionsfirmen, um selbst Filme zu machen. Zwischen 1960 und 1963 stellte die *Drew Associates* über zwölf Filme her, darunter mit großem Erfolg *Primary* (1960), *Eddie* (1960), *The Chair* (1963) u.a.¹³⁹ *Primary* (1960) handelt von dem Vorwahlkampf zwischen John F. Kennedy und Hubert Humphrey in Wisconsin. Er stellt die beiden Politiker durch Parallelmontage gegenüber und verfolgt sie während des gesamten Wahlkampfs sowohl privat als auch in der Öffentlichkeit. Es gelang Pennebaker und Maysles, dank der revolutionären Technik, eine Verfolgung von Kennedy zu filmen, die von der Straße bis auf die Bühne, auf welcher er vor einer Menge sprach, führte¹⁴⁰. Spätere Arbeiten dieser Strömung sind u.a. *Salesmen* (1968), *High School* (1968), *Gimme Shelter* (1970)¹⁴¹.

In Kanada setzte die Bewegung wegen der Unterrepräsentation der frankophonen Bevölkerung im *ONF*¹⁴² (Office National du Film) ein. Ihre Vertreter kämpften darum, sich und ihre Themen selbst darstellen zu können und nicht nur von englischsprachigen Filmemachern dargestellt zu werden. Als das *ONF* seinen Sitz 1956 nach Montreal verlegte, stellte es widerwillig auch eine junge Generation frankophoner Filmemacher mit noch wenig oder keiner Erfahrung ein¹⁴³, die vor allem regionale Themen ihrer Lebenswelten behandelten. Das Direct Cinema in Kanada trug einen wichtigen Teil zur quebecischen Identitätssuche und dem Erwachen eines Nationalgefühls bei, denn die Filmemacher stellten die Aspekte des quebecischen Lebens, „*Sprache, Bräuche, Lebensqualität, soziale Mängel, Strukturen und Klassen*“¹⁴⁴ dar, die die Gesellschaft bewegten¹⁴⁵. Die kanadischen Dokumentarfilmer nahmen die Entwicklungen in den USA vorweg, da bereits Einflüsse des Direct Cinema Stils in den

¹³⁷ Richard Leacock war Kameramann, der mit Robert Flaherty für *Louisiana Story* (1948) zusammengearbeitet hatte. Er wollte eine Kamera entwickeln, die handlich war, da er bei Drehs die Beobachtung gemacht hatte, dass die bisherige Technik das natürliche Verhalten der Protagonisten vor allem bei Interviews verhinderte. Er arbeitete mit Robert Drew in dessen Produktionsfirma zusammen, verließ sie aber nach einiger Zeit um seine eigenen Filme zu machen. (vgl. Geiger (2011), S. 155.)

¹³⁸ vgl. Beyerle und Brickmann (1991), S. 31.

¹³⁹ vgl. Geiger (2011), S. 157.; vgl. <http://cinecollage.net/cinema-verite.html>, Zugriff am 8.10.2015.

¹⁴⁰ vgl. Geiger (2011), S. 162.

¹⁴¹ vgl. <http://cinecollage.net/cinema-verite.html>, Zugriff am 8.10.2015.

¹⁴² Das *ONF* (Office National du Film) wurde 1939 von John Grierson in Ottawa gegründet. Es wurde vor allem von der englischsprachigen Bevölkerung dominiert, bis es 1956 nach Montreal, im französischsprachigen Gebiet, umzog. Erst dann wurde eine autonome Abteilung für frankophone Produktionen gegründet, da die Filmemacher sich weigerten unterbezahlt und ungleichberechtigt zu arbeiten. Sie wollten das Recht auf authentische Selbstinszenierung, denn bis dahin hatten englischsprachige Produktionen (mit französischen Untertiteln) überwogen. (vgl. Marsolais in Larouche (2002), S. 58-62.)

¹⁴³ vgl. Marsolais in Larouche (Hrsg.) (2002), S. 58-62.

¹⁴⁴ Marsolais in Larouche (Hrsg.) (2002), S. 66.

¹⁴⁵ vgl. Marsolais in Larouche (Hrsg.) (2002), S. 66.

Filmen des *ONF* und *NFB*¹⁴⁶ (National Film Board of Canada) der 50er Jahre zu erkennen waren. Die ersten Filme, die als Direct Cinema Stil bezeichnet werden können, waren *The Days before Christmas* (1958), den Terrence McCartney Filgate für die Candid Eye Serie herstellte¹⁴⁷ und der Film *Les raquetteurs* (1958) von Michel Brault, die bereits zwei Jahre vor Leacock's *Primary* (1960), gedreht wurden¹⁴⁸. Michel Braults Film handelt von einem Schneeschuhrennen in Quebec und benutzt dynamische Handkameraaufnahmen. Der Film nimmt eine beobachtende Position ein¹⁴⁹. Allerdings wurde er ohne geeignete technische Ausrüstung gedreht und Marsolais merkt an, dass er deshalb eigentlich nicht zum Stil des Direct Cinema gehört.¹⁵⁰ Weitere Filme sind *La lutte* (1961), *Lonley Boy* (1962), *Pour la suit du monde* (1962)¹⁵¹ u.a.

Der Ansatz des Direct Cinema ist es, reale Personen in möglichst ungestellten und unkontrollierten Situationen darzustellen, um "den Zuschauer das Gefühl zu geben, unmittelbar an den gefilmten Ereignissen teilzuhaben"¹⁵², damit er sich ein eigenes Urteil zum Gesehenen bilden kann. Die Barriere zwischen Zuschauer und Protagonist soll fallen, daher werden vor allem deren Gesten, Ausdrücke und banale Dinge beobachtet und gezeigt¹⁵³. Dabei gehen die Filmemacher davon aus, dass die Protagonisten auch ohne ihre Anwesenheit *genau so* gehandelt hätten¹⁵⁴. Der Filmemacher arbeitet ohne vorgefasste Meinung (ohne Drehbuch), er entdeckt die Situation und die sich vor ihm entfaltenden Konflikte. Dabei wird nichts inszeniert, keine Anweisungen gegeben und auch keine Interviews geführt, damit die Kamera die ungestörte Wirklichkeit einfangen kann¹⁵⁵. Der Filmemacher verhält sich wie eine "fly on the wall". Oft filmten mehrere Teams, damit die Distanz zum Protagonisten gewahrt werden konnte¹⁵⁶. Die Montage des Materials ist nicht manipulativ, sie verwendet also keine Musik oder wertenden Kommentar (wie es der von Nichols benannte *expository mode* tut, zu dem das Direct Cinema im Gegensatz steht¹⁵⁷. Viele Filme konnten aber nicht gänzlich auf einen Kommentar verzichten.). Die Macher wollen also möglichst objektiv das wiedergeben, was sie beim Filmprozess erlebt haben, weshalb die Struktur vieler Direct Cinema Filme chronologisch ist. Die Spannung wird vor allem dadurch erzeugt, dass sich ein aktiver Held in einer Konflikt- und Entscheidungssituation bewährt. Die Drama-

¹⁴⁶ Für die Sendereihe *Candid Eye* vom *NFB* (National Film Board of Canada) wurden bereits von 1958 bis 1961 Filme im Direct Cinema Stil gedreht. Die Sendereihe umfasste 14 Filme mit vor Ort per Handkamera geführten Beobachtungen, die das banale Handeln von Personen darstellten. (vgl. Heide und Brickmann (2006), S. 65-67.)

¹⁴⁷ vgl. <http://cinecollage.net/cinema-verite.html>, Zugriff am 8.10.2015

¹⁴⁸ vgl. Heide und Brickmann (2006), S. 65, 69.

¹⁴⁹ vgl. Geiger (2011), S. 157.

¹⁵⁰ vgl. Marsolais in Larouche (Hrsg.) (2002), S. 64.

¹⁵¹ vgl. <http://cinecollage.net/cinema-verite.html>, Zugriff am 8.10.2015.; vgl. Heide und Brickmann (2006), S. 68.

¹⁵² Beyerle (1991), S. 29.; vgl. Geiger (2011), S. 167.

¹⁵³ vgl. Geiger (2011), S. 169.

¹⁵⁴ vgl. Beyerle (1991), S. 29.

¹⁵⁵ vgl. Beyerle (1991), S. 30.

¹⁵⁶ vgl. Beyerle (1991), S. 35

¹⁵⁷ vgl. Geiger (2011), S. 168.

turgie verfolgt einen Konfliktaufbau und fikionalisiert den Film dadurch¹⁵⁸. Da der Zuschauer das Gesehene selbst bewerten muss und keine expositorischen Informationen seitens der Filmemacher bekommt (also indirekt adressiert wird) kann es aber dazu führen, dass Zuschauer und Macher den Inhalt des Films gegensätzlich bewerten¹⁵⁹. Außerdem passierte es, dass das Direct Cinema normale Leute in bekannte Personen verwandelte¹⁶⁰. Hier wurden wieder die Fragen nach der Ethik wichtig, da die Filmemacher sich ein Einverständnis der Protagonisten holten, sie filmen zu dürfen, aber deren Darstellung ihnen überlassen war. Das Direct Cinema öffnete sich in den späteren Jahren jedoch etwas und war nicht mehr nur rein beobachtend. Die Filmemacher traten in persönlichen Kontakt mit ihren Protagonisten, um herauszufinden, was ihren Alltag ausmachte. Dies ist z.B. in *Salesmen* (1968), *Pour la suit du monde* (1962) und *Gimme Shelter* (1970) zu beobachten¹⁶¹.

In Frankreich wurde die neue Strömung vom ethnografischen Interesse insbesondere von Jean Rouch¹⁶², welcher unauffällige Technik für seine Feldforschung benötigte¹⁶³, und Edgar Morin vorangetrieben. Sie benutzten den Ausdruck Cinema Vérité als *“homage to Vertov’s Kino Pravda (‘film truth’), but in fact Rouch and Morin employed the term more precisley, calling it ‘neuveveau [new] [sic] cinéma-vérité.”*¹⁶⁴ Gemeinsam mit Vertov war die Idee der Filmwahrheit, dass diese keine unverfälschte Wahrheit ist, sondern eine mit filmischen Mitteln kreierte Wahrheit, die durch die Anwesenheit der Kamera provoziert wird und bei der eine Dynamik zwischen Filmemacher, Kamera und Protagonisten entsteht¹⁶⁵. Es geht also um die Authentizität des Lebens, wie es gelebt wird¹⁶⁶. Durch die Konfrontation mit der Kamera versuchten sie bei ihren Protagonisten eine Bewusstseinssteigerung oder -änderung anzuregen¹⁶⁷. Der Filmemacher und die Kamera provozieren Ereignisse, die spontan entstehen. Es wird nicht nur beobachtet, sondern aktiv mitgemacht.¹⁶⁸ Das Cinema Vérité kann darum als *“fly in the soup”*¹⁶⁹ bezeichnet werden. Der Aufbau der Filme folgte im Gegensatz zum Direct Cinema eher den Konventionen des Kinos, es wurde *continuity editing* angewendet¹⁷⁰. Die Franzosen beschäftigten sich vor allem mit der urbanen Popkultur ihrer Gesellschaft. Das berühmteste Beispiel

¹⁵⁸ vgl. Hohenberger (1988), S. 126.

¹⁵⁹ vgl. Beyerle (1991), S. 32.; vgl. Hohenberger (1988), S. 126.

¹⁶⁰ vgl. Geiger (2011), S. 168. Er merkt außerdem an, dass dies im heutigen Reality-TV ebenfalls passiert.

¹⁶¹ vgl. Knight, <https://ideasfilm.org/cinema-verite-direct-cinema/>, Zugriff am 8.10.2015.; vgl. <http://cinecollage.net/cinema-verite.html>, Zugriff am 8.10.2015.

¹⁶² Jean Rouch war Anthropologe, der das Medium Film als einer der ersten für seine Feldforschung nutzte. Bevor er für den Film *Chronique d’un Été* (1961) zurück nach Paris kam, drehte er in Afrika anthropologische Filme über die dort lebenden Völker. Edgar Morin, Soziologe, überzeugte ihn davon, einen Film über sein eigenes Volk zu machen. (vgl. Knight, <https://ideasfilm.org/cinema-verite-direct-cinema/>, Zugriff am 8.10.2015.)

¹⁶³ vgl. Geiger (2011), S. 156.

¹⁶⁴ Geiger (2011), S. 158.

¹⁶⁵ vgl. Geiger (2011), S. 159.

¹⁶⁶ vgl. <http://cinecollage.net/cinema-verite.html>, Zugriff am 8.10.2015.

¹⁶⁷ vgl. Roth, Wilhelm: Der Dokumentarfilm ab 1960. http://www.thorolf-lipp.de/courses_taught/documents/WilhelmRothDirectCinemaundCinemaVerite.pdf, Zugriff am 08.10.2015

¹⁶⁸ vgl. Geiger (2011), S. 159.; Knight <https://ideasfilm.org/cinema-verite-direct-cinema/>, Zugriff am 8.10.2015.

¹⁶⁹ vgl. Knight, <https://ideasfilm.org/cinema-verite-direct-cinema/>, Zugriff am 8.10.2015.

¹⁷⁰ vgl. Knight, <https://ideasfilm.org/cinema-verite-direct-cinema/>, Zugriff am 8.10.2015.

ist *Chronique d'un Été* (1961)¹⁷¹ von Rouch und Morris in Kooperation mit Brault, der die Kameraarbeit übernahm. Hier werden die Protagonisten selbst in den Prozess des Filmemachens mit einbezogen: Marceline, eine der Hauptpersonen, macht Straßenumfragen und Interviews, erzählt aber auch selbst von ihren Erfahrungen. Rouch und Morin zeigten die Rohschnittfassung des Films allen Beteiligten und fügten die anschließende Diskussion mit in die Endfassung des Films ein. Auf visueller Ebene enthält der Film einige vorher unmögliche Einstellungen, wie die Verfolgung von Marceline auf den Place de la Concorde, bei dem der Originalton ihres Monologs über ihre Deportation in ein Konzentrationslager zeitgleich aufgezeichnet wurde, ebenso Einstellungen aus den Wohnungen der Protagonisten während der durchgeführten Interviews und in familiären Situationen.

Auch in anderen Teilen Europas kam der Stil des Direct Cinema und Cinema Vérité an. Hier wären z.B. *Heimkehr eines Schiffs* (*Powrót statku*) (1963) des Polens Marian Marzysky, *Siamo Italini* (*Die Italiener*) (1964) des Schweizers Alexander J. Seiler und *Parteitag 64* (1964) von Klaus Wildenhahn zu nennen¹⁷².

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass sich die beiden Strömungen Direct Cinema und Cinema Vérité gleichzeitig entwickelt haben. Beide nutzen die während der 50er und 60er Jahre allmählich neu entwickelten Techniken. Beide haben den Anspruch, Situationen des wirklichen Lebens aufzuzeichnen. Sie benutzen dafür einen journalistischen (Direct Cinema) oder ethnografischen (Cinema Vérité) Ansatz¹⁷³. Das Direct Cinema arbeitet vor allem beobachtend, stellt Ereignisse meist chronologisch dar und die Filmemacher arbeiten sehr diskret, um die Ereignisse so wenig wie möglich zu beeinflussen (keine Interviews und Interaktionen mit den Protagonisten, "*fly on the wall*"). Meist stellt der fertige Film die Chronologie des beobachteten Ereignisses dar, damit der Zuschauer sich sein eigenes Bild vom Gesehenen machen kann. Das Cinema Vérité erlaubt neben der Beobachtung auch Partizipation, und will die wahre Persönlichkeit seiner Protagonisten durch spontan entstandene Ereignisse ergründen ("*fly in the soup*"). Interviews sind erlaubt, die Montage erfolgt nach dem Prinzip des *continuity editing*. Es entstanden bei beiden Strömungen zuvor nicht möglich gewesene Aufnahmen: es wurden Verfolgungen per Handkamera möglich, man konnte intime Situationen unauffällig beobachten und in Innenräumen drehen. Außerdem wurde zu den Filmaufnahmen synchroner Ton aufgezeichnet und das empfindlichere Filmmaterial ließ dessen nachträgliche Bearbeitung zu. All das reformierte das Filmemachen und bahnte den Weg zu den heutigen Dokumentarfilmpraktiken.

¹⁷¹ *Chronique d'un Été* (1961) handelt in Paris, Sommer 1960, und zeigt Menschen aus verschiedenen Klassen und mit verschiedenen Hintergründen, vor allem Freunde und Bekannte von Morris und Rouch. Sie geben ihre zeitgenössischen Gedanken wieder, die durch von den Machern provozierte Situationen zum Vorschein kommen. Auch Rouch und Morris kommen selbst in dem Film vor.

¹⁷² vgl. Roth, Wilhelm: Der Dokumentarfilm ab 1960. http://www.thorolf-lipp.de/courses_taught/documents/WilhelmRothDirectCinemaundCinemaVerite.pdf, Zugriff am 08.10.2015.

¹⁷³ vgl. Geiger (2011), S. 156.

3. User Generated Documentary

Die User Generated Documentary (UGD) ist ein noch wenig erforschtes Genre des Dokumentarfilms und lässt sich nur bedingt mit der klassischen Filmtheorie erfassen, da sie viele Teilbereiche aus Medien und Film in sich vereint. Sie stellt eine neue Art des Filmemachens dar, bei der Filmemacher vor allem auf die erst in den letzten Jahrzehnten entstandene moderne Technik, wie das Internet zum Crowdsourcing von (Amateur-) Bildmaterial oder Camcorder und Smartphone als Tool zum Filmemachen für jedermann, nutzen. Die damit einhergehende Weiterentwicklung des Rezipienten zum Prosumer und die damit veränderten Rollenbilder von Filmemacher und Rezipient spielen ebenfalls eine große Rolle und definieren ihren Charakter. In diesem Kapitel sollen die einzelnen Bestandteile einer UGD betrachtet werden und mithilfe von Filmanalysen der Filme *Deine Arbeit, Dein Leben!* (2015), *Ein Tag Leben in NRW* (2012) und *Life in a Day* (2010) charakteristische Merkmale identifiziert und eine Definition der UGD gegeben werden. Die Betrachtung von User Generated Content sowie die Entwicklung der Nutzer (Konsumenten) von Medieninhalten hin zum Prosumer und deren Partizipationsmöglichkeiten an digitalen dokumentarischen Projekten erfolgt im Kapitel 3.1 und ist als theoretische Grundlage für die in Kapitel 3.3 bis 3.5 erfolgenden Filmanalysen. Der Forschungsrahmen wird in Kapitel 3.2 gesetzt, in Kapitel 3.6 erfolgt ein Vergleich der drei analysierten Filme. Die Beantwortung der Forschungsfragen erfolgt in den Kapiteln 3.7 bis 3.10.

3.1 User Generated Content: Einordnung und Definition

User Generated Content ist ein junges Forschungsfeld¹⁷⁴. Der Begriff User Generated Content wird oft in Zusammenhang mit “Web 2.0”, “Social Media” und “New Media”¹⁷⁵ verwendet. User Generated Content kam durch die rasanten technischen Entwicklungen von (bezahlbaren) mobilen Endgeräten (Handys, Smartphones und Tablets mit Medienfunktionen und Internetzugang), Kameras sowie einfach anzuwendender Software, welche heute einer breiten Masse zugänglich sind sowie der veränderten Nutzung des Internets (Web 2.0) auf¹⁷⁶. Medieninhalte können über Plattformen im Internet (direkt

¹⁷⁴ vgl. Wyrwoll (2014), S. 11.

¹⁷⁵ vgl. Wyrwoll (2014), S. 12.; vgl. Mahfouz (2012), S. 65. Für die Begriffe *Web 2.0* und *Social Media* liegen keine eindeutigen Definitionen vor. Eine genaue Betrachtung der Begriffsdefinition ist im Umfang dieser Arbeit deshalb nicht vorgesehen. Zum Verständnis soll jedoch kurz erklärt werden, was diese bedeuten: Unter *Web 2.0* versteht man die veränderte Nutzung des World Wide Web durch technische und soziale Entwicklungen. Es steht nicht mehr die bloße Bereitstellung von Informationen im Internet im Vordergrund (Web 1.0), sondern die aktive Mitgestaltung des Internets durch die User, die Inhalte mitbestimmen können (“Mitmach-Web”, “Social Web”). Die Aufgabe der Website-Betreiber ist die Bereitstellung der technischen Infrastruktur, um den Usern eine kollaborative und interaktive Nutzung zu ermöglichen. Aufgrund der Möglichkeit der Partizipation wird in diesem Zusammenhang oft von “Demokratisierung” des Internets gesprochen (vgl. Gabler Wirtschaftslexikon, Stichwort: Web 2.0; vgl. Griesbaum (2013), S. 562). Unter *Social Media* (Soziale Medien) versteht man die Webdienste, die Internetnutzer zum Zweck der Vernetzung, Kommunikation, Kollaboration (gemeinsames Produkt erstellen) und zum Informationsaustausch verwenden. Die Vernetzung erfolgt meist profilbasiert (vgl. Gabler Wirtschaftslexikon, Stichwort: Soziale Medien.; vgl. Griesbaum (2013), S. 562.).

¹⁷⁶ vgl. Mahfouz (2012), S.66.

vom mobilen Gerät aus) geteilt und einer breiten Masse (Community) zugänglich gemacht werden. Es gibt noch keine eindeutige Definition der Bezeichnung User Generated Content¹⁷⁷. Der Begriff stammt aus dem angloamerikanischen Sprachraum und wird seit 2006 regelmäßig von den Massenmedien verwendet. Der Begriff entstand im Englischen als zusammengesetzte Beschreibung wahrscheinlich in den 1990er Jahren.¹⁷⁸ In dieser Arbeit wird die Schreibweise “User Generated Content” und Abkürzung “UGC” benutzt. Umgangssprachlich wird der Begriff UGC vor allem für von Nutzern selbst erstellte und im Internet bereitgestellte Inhalte verwendet. Dies sind vor allem vom User selbst erstellte Text-, Bild-, Audio-, und Videobeträge¹⁷⁹. Der Begriff UGC ist aus drei Wörtern zusammengesetzt: dem Wort *User*, welches im Deutschen für das Wort “Internetnutzer” steht, *Generated*, welches übersetzt “generiert” heißt und *Content*, was in diesem Zusammenhang “Medieninhalte” bedeutet¹⁸⁰. Es handelt sich bei User Generated Content der wörtlichen Bedeutung her nach also um „von Internetnutzern generierte Medieninhalte“ oder vereinfacht nur um „nutzergenerierte Medieninhalte [...]“¹⁸¹. Diese wörtliche Übersetzung lässt laut Bauer jedoch noch einige Interpretationsspielräume offen und Feldkamp merkt an, dass bei UGC Grenzen stark aufgeweicht werden¹⁸². Deswegen unterscheiden sich Definitionen verschiedener Wissenschaftler stark. So ist beispielsweise nicht klar, wer als Nutzer gilt. Der Plattformbetreiber, der die technische Infrastruktur anbietet, der Verfasser, der die Inhalte erstellt oder der Konsument, der die Inhalte abrufen? Laut Feldkamp ist mit User ein privater Internetnutzer gemeint, Wyrwoll jedoch bezeichnet damit einen Nutzer einer Social Media Plattform¹⁸³. Ebenfalls nicht eindeutig ist, was genau als Medieninhalt bezeichnet wird. Zählt ein aus vorhandenem Filmmaterial neu zusammengeschnittenes Video als User Generated Content, da der Nutzer ein eigenes “Werk” daraus geschaffen hat? Oder bezieht sich Content auf “eine bestimmte Information”¹⁸⁴? McKenzie u.a. stellen in ihrem Artikel¹⁸⁵ beispielsweise drei Gruppen von Content vor: Creative Content (individuelle Texte, Bilder, Videos und Audio veröffentlicht auf einer Plattform), Small-scale Tools (Software-Modifikationen und Anwendungen, die von Einzelpersonen für ein bestimmtes System erstellt werden) und Collaborative Content (z.B. Open Source Programme, an denen kollektiv gearbeitet wird). Dementsprechend weitläufig fällt auch ihre Definition von UGC aus: “*We define user-generated content as content that is voluntarily developed by an individual or a consortium and*

¹⁷⁷ vgl. Bauer (2011), S. 7.

¹⁷⁸ vgl. Bauer (2011), S. 7. Es werden im Schrifttum auch diese Schreibweisen verwendet: „user-generated content“, „User-generated content“, „User-generated Content“, „User-Generated Content“, „User Generated Content“ (vgl. Bauer (2011), S. 11.).

¹⁷⁹ vgl. Feldkamp in Grob/Vossen (Hrsg.) (2007), http://xml.uni-muenster.de/dbms/media/publications/2007/Hybrid_no51.pdf#page=47, Zugriff am 8.10.2015, S. 39.; vgl. Bauer 2011, S.7 ff.

¹⁸⁰ vgl. Bauer (2011), S. 13-14.

¹⁸¹ Bauer (2011), S. 14.

¹⁸² vgl. Bauer S. 14.; vgl. Feldkamp in Grob/Vossen (Hrsg.) 2007, S.40.

¹⁸³ vgl. Wyrwoll (2014), S. 15.

¹⁸⁴ vgl. Wyrwoll (2014), S. 16.; vgl. Feldkamp in Grob/Vossen (Hrsg.) 2007, S.40.

¹⁸⁵ vgl. McKenzie u.a. (2012), <http://www.firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/3912/3266#p3>, Zugriff am 13.05.2016.

distributed through an online platform.”¹⁸⁶; ebenso wie Wyrwolls, welche UGC als “... *content published on an online platform by users.*”¹⁸⁷ bezeichnet, wohingegen sich Feldkamp auf folgende Definition bezieht:

„...*Inhalte (Content) in Medien wie Bilder und Texte, auch Audiodaten oder Filme, die ein oder mehrere Benutzer (User) selbst erzeugen (generieren). Diese Inhalte stehen anderen Interessierten – in der Regel kostenfrei – zur Verfügung.*“¹⁸⁸

Oft wird auch diskutiert, ob es sich noch um UGC handelt, wenn eine redaktionelle Betreuung der Medieninhalte stattfindet¹⁸⁹ oder wenn ihn jemand, der über professionelle Fähigkeiten verfügt, außerhalb seiner Arbeitsbeziehung veröffentlicht. Ebenfalls liefert die Tätigkeit “generieren” keinen Aufschluss über die Form der Erstellung des Contents. Rechtliche Gesichtspunkte sind im Kontext des UGC ebenfalls zu beachten, aber nicht Bestandteil dieser Arbeit.

Um die mit dem Begriff “User Generated Content” bezeichneten Inhalte genauer zu beschreiben, stellt Bauer nach der Betrachtung verschiedener Definitionen aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Fachbereichen charakteristische Merkmale für UGC auf:

- UGC bezieht sich auf ein mediales Produkt bzw. medialen Inhalt in Form von “*wahrnehmbaren, elektronischen Informationen, wie Texten, Bildern oder Tönen*”¹⁹⁰.
- Das mediale Produkt bzw. der mediale Inhalt wurde vom Erzeuger bewusst (on- oder offline) generiert und wird auf einer Website im Internet zur Verfügung gestellt¹⁹¹.
- Zur Kommunikation des von ihm erstellten Inhalts muss der Erzeuger das Internet nutzen und die Möglichkeit haben, unmittelbar darauf zuzugreifen¹⁹².
- Der UGC muss veröffentlicht werden, d.h. er muss Personen, die nicht durch persönliche Beziehungen verknüpft sind und somit der Öffentlichkeit angehören, zugänglich gemacht werden¹⁹³.
- Die Veröffentlichung erfolgt stets im Internet, “*dem neuen demokratische Massenmedium*”¹⁹⁴.
- Die Veröffentlichung des nutzergenerierten Medienbeitrags muss unmittelbar durch dessen Erzeuger erfolgen, es darf keine vorherige redaktionelle Auswahl erfolgen, da das Erzeugnis sonst kein “*unabhängiger und ungefilterter Publikumsbeitrag*”¹⁹⁵ mehr wäre.

¹⁸⁶ McKenzie u.a. (2012), <http://www.firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/3912/3266#p3>, Zugriff am 13.05.2016.

¹⁸⁷ Wyrwoll (2014), S. 15.

¹⁸⁸ Wikipedia Stand: 03.09.2007, Zitiert nach Feldkamp in Grob/Vossen (Hrsg.) (2007), S. 39.

¹⁸⁹ vgl. Bauer (2011), S. 17.

¹⁹⁰ Bauer (2011), S. 24.

¹⁹¹ vgl. Bauer (2011), S. 24.

¹⁹² vgl. Bauer (2011), S. 24.

¹⁹³ vgl. Bauer (2011), S. 25.

¹⁹⁴ vgl. Bauer (2011), S. 25.

¹⁹⁵ vgl. Bauer (2011), S. 25.

- UGC wird nicht professionell (berufsmäßig) hergestellt und nicht zu gewerblichen Zwecken veröffentlicht, da er einen Rezipientenbeitrag darstellt und die Kriterien sonst nicht erfüllt werden¹⁹⁶.

Daraus leitet Bauer folgende Definition¹⁹⁷ von UGC ab:

„User Generated Content“ bezeichnet die Gesamtheit aller von Internetnutzern bewusst erzeugten, wahrnehmbaren elektronischen Medieninhalte, die von diesen unmittelbar und unabhängig von einer vorherigen redaktionellen Auswahl über das Internet der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden, sofern es sich hierbei nicht um professionell erstellte und zu gewerblichen Zwecken veröffentlichte Inhalte handelt.“¹⁹⁸

UGC kann grob in vier Beitragskategorien eingeordnet werden: Text-, Bild-, Audio- und Video-Beiträge. In diesen Kategorien können weitere inhaltliche Differenzierungen stattfinden¹⁹⁹. Da sich diese Arbeit mit User Generated Documentary beschäftigt, die Inhalte aus der Kategorie Video verwendet, wird im Folgenden nur diese näher beleuchtet. Zum Aspekt der Qualität des UGC merkt Feldkamp an, dass diese nur individuell bestimmt werden kann, da Qualität mit der Erfüllung von individuellen Anforderungen an den Medienbeitrag zusammenhängt²⁰⁰.

3.1.1 User Generated Content als Videobeiträge (User Generated Video)

User Generated Content in Videoform (manchmal auch als *“User Generated Video (UGV)”* bezeichnet²⁰¹) meint Medienbeiträge aus audiovisuellen Digitalaufnahmen, die von Nutzern selbst erstellt (und geschnitten) wurden oder für welche er Fremdmaterial verwendet und dieses unter Einsatz seiner Kreativität neu kombiniert. UGV wird meist mit einem Smartphone oder anderen (mobilen) Gerät aufgezeichnet und dokumentiert Alltagsleben, Arbeit, Reisen und Events. Es kann sowohl fiktive als auch nichtfiktive Formen haben²⁰². Es stellt die am schnellsten wachsende Form von UGC im Internet dar²⁰³. Es lassen sich nach Bauer folgende Typen Videomaterial unterscheiden:

Video Blogs (Vlogs): Der Nutzer steht im Mittelpunkt der Betrachtung, filmt sich mit Hilfe einer Webcam oder eines Camcorders selbst und behandelt dabei meist tagebuchartig alle möglichen Themen des Lebens.²⁰⁴

¹⁹⁶ vgl. Bauer (2011), S. 25.

¹⁹⁷ Die Verfasserin hält die Definition von Bauer für ihr Forschungsvorhaben am geeignetsten, um den Begriff UGC zu beschreiben, da genaue Anhaltspunkte gegeben werden, was als UGC zählt. Diese Arbeit verwendet deswegen den Begriff UGC im Sinne der von Bauer aufgestellten charakteristischen Merkmale.

¹⁹⁸ Bauer (2011), S. 26.

¹⁹⁹ vgl. Bauer (2011), S. 29.

²⁰⁰ vgl. Feldkamp in Grob/Vossen (Hrsg.) (2007), S. 41.

²⁰¹ vgl. Mahfouz (2012), S. 66.

²⁰² vgl. Mahfouz (2012), S. 66.

²⁰³ vgl. Bauer (2011), S. 43.; vgl. Mahfouz (2012), S. 66.

²⁰⁴ vgl. Bauer (2011), S. 43.

Home Videos: In Home Videos werden *“die unterschiedlichsten Tätigkeiten oder Ereignisse dokumentier[t] und anschließend über ein Internet-Videoportal der Öffentlichkeit präsentier[t].”*²⁰⁵ Sie unterscheiden sich in Qualität und Länge.

Dokumentationen: Der Nutzer wird Augenzeuge von unvorhergesehenen und zufälligen Geschehnissen wie z.B. von Umweltkatastrophen oder Unfällen und filmt diese. Diese Form wird z.B. von Journalisten für ihre Berichterstattung genutzt²⁰⁶ (siehe auch Exkurs III).

User Generated Videos können auf unterschiedliche Weise verwertet werden²⁰⁷. Am häufigsten werden die Nutzervideos (meist kostenlos) auf einer Online-Video-Plattform zur Verfügung gestellt. Es ist aber auch möglich, den Content auf Video-Empfehlseiten zu verlinken oder ihn Medien zur Nutzung zur Verfügung zu stellen²⁰⁸.

Exkurs III: User Generated Content im Rundfunk

User Generated Content wird vor allem vom traditionellen Rundfunk (Fernsehen und Radio) als neue Informationsquelle genutzt. Auch Journalisten fällt es schwer, den Begriff UGC eindeutig zu definieren. Wardle und Williams befragten im Rahmen einer Studie²⁰⁹ Journalisten der BBC, wie sie den Begriff UGC definieren würden, aber erhielten unterschiedliche Antworten. Alle bezeichneten irgendeine Art von *“audience material”*²¹⁰ als UGC, welches verschiedene Formen („Audience comments“, „Audience content“, „Audience stories“²¹¹) haben kann, z.B. Kommentare, E-Mails, Anrufe, Fotos, Videoclips. Es wird von den Journalisten vor allem als *“the raw material that gets turned into journalistic output.”*²¹² angesehen. Stribbling definiert im Rahmen einer ähnlichen Studie UGC folgendermaßen:

*“UGC refers to all publicly available media content that is produced by end-users. UGC can refer to all media technologies, from digital photos and videos to blogs, podcasts and mobile phone content and is published by both traditional media sources (largely broadcasters) and non-traditional media sources (such as eBay, YouTube and Facebook).”*²¹³

²⁰⁵ Bauer (2011), S. 43.

²⁰⁶ vgl. Bauer (2011), S. 44.

²⁰⁷ vgl. Bauer (2011), S. 67 ff.

²⁰⁸ Dem stimmt der Nutzer entweder beim Hochladen seines Contents auf eine Plattform wie z.B. Clipfish (*RTL interactive GmbH*) oder MyVideo (*ProSiebenSat.1 Media SE*) zu, oder er sendet es direkt per Eingabeformular an den entsprechenden Sender, z.B. per App oder Online-Kontaktformular. (vgl. Bauer (2011), S. 67 ff.)

²⁰⁹ vgl. Wardle und Williams (2010), S. 781.

²¹⁰ vgl. Wardle und Williams (2010), S. 787.

²¹¹ vgl. Wardle und Williams (2010), S. 791.

²¹² vgl. Wardle und Williams (2010), S. 791.

²¹³ Lisa Stribbling: Media literacy from the perspective of broadcasters and user generated content producers around the world, 2008, <http://publicmediaalliance.org/wp-MediaLiteracyandUGC.pdf>, Zugriff am 8.10.2015.

Aus beiden Studien geht hervor, dass für Journalisten auch ein Telefonanruf, Kommentare via E-Mail, Fax u.a. schriftliche Kommunikation neben Audio-, Video-, oder Bilddateien UGC sein können. Es kann im Journalismus somit zwischen “offline” und “online” UGC unterschieden werden. Stribbling stellt fest, dass UGC als eine neue Form der Informationsgewinnung angesehen wird, die sonst für Journalisten nicht verfügbar wäre. Nach Stribbling stellt UGC ebenfalls eine Möglichkeit für die Nutzer dar, ihre Medienkompetenz zu verbessern und Medien zu demokratisieren; der Nutzer wird zum Prosumenten.²¹⁴ Für den Umgang mit UGC ist es für Journalisten wichtig, den eingereichten Content zu bewerten und zu filtern. Dafür können Richtlinien hilfreich sein. Stribbling zählt einige mögliche zu beachtende Punkte auf: Kennzeichnung von UGC, um ihn von “normalen” Fernsehbildern unterscheiden zu können; Beachtung der gesetzlichen und ethischen Standards; Einhaltung von professionellen Standards²¹⁵. Beide Studien sprechen an, dass die Verwendung von UGC aufwendig ist, da er von Mitarbeitern moderiert werden muss, um sich an journalistische Werte zu halten. Wardle und Williams merken außerdem an, dass das Potential, welches UGC Journalisten bietet, eingeschränkt wird, wenn diese ihn nur in Bezug auf die Nachrichtenverwertung sehen²¹⁶.

3.1.2 Der Prosument

Im Zusammenhang mit User Generated Content wird immer wieder die “Demokratisierung des Internets” und der Übergang des Users vom Konsument zum “Prosument” erwähnt. *“UGC is often characterized as a democratizing force, allowing the audience to have an input into news production and eroding the traditional distinctions between producers and consumers”*²¹⁷ Der Nutzer hat also Teil am Entstehungsprozess von Informationen und konsumiert nicht mehr nur passiv.²¹⁸ Das Wort “Prosument” wurde eingedeutscht und setzt sich aus den beiden englischen Begriffen producer und consumer (prosumer → Prosument) zusammen²¹⁹. Ein Prosument konsumiert Inhalte (z.B. wenn er Blogs oder Wikipedia-Einträge liest, Videos anschaut, etc.), aber generiert gleichzeitig auch Informationen (z.B. indem er einen Kommentar unter einem Artikel oder Video hinterlässt, “liked” oder an einem Wiki aktiv mitschreibt, etc.). Sie werden zu aktiven Mitproduzenten und erlangen so eine gewisse Selbstständigkeit und Mitbestimmung. Ihnen kommt damit eine hohe gesellschaftliche Bedeutung zu: die von Nutzern erstellten Inhalte stellen eine alternative, von Massenmedien unzensierte und unkontrollierte Informationsquelle dar. Es entstehen soziales Engagement und “Communities”; kulturelle, emotionale und symbolische Werte werden geschaffen. Darum sind Prosumenten für Firmen von großem unternehmerischen Wert (z.B. für das Marketing), da sie viele persönliche Informationen preisgeben²²⁰. Motivationsgründe, an der Contenterstellung teilzunehmen, können in Bezug auf den Medieninhalt in zwei Kategorien eingeteilt werden: intrinsisch und extrinsisch. Die intrinsische Motivation

²¹⁴ Darauf wird im Kapitel 3.1.2 eingegangen.

²¹⁵ vgl. Stribbling 2008, S.6 ff.

²¹⁶ vgl. Wardle und Williams (2010), S. 792.

²¹⁷ Wardle und Williams (2010), S. 792.

²¹⁸ vgl. Mahfouz (2012), S. 82.

²¹⁹ vgl. Hellmann (2009), S. 69.

²²⁰ vgl. Wyrwoll (2014), S. 2.; vgl. McKenzie u.a. (2012); vgl. Bauer (2011), S.120 ff.

umfasst das Erstellen von Content, weil es interessant, unterhaltsam oder zufriedenstellend ist, extrinsische Motivationen sind z.B. Ansehen zu erlangen oder eine finanzielle Belohnung. Dabei gilt die intrinsische Motivation als der größere Motivator zur Teilnahme.²²¹ Außerdem spielt der Spaß am Erstellen von Inhalten und die Anerkennung durch andere Nutzer oder Medien (wenn sie beispielsweise den erstellten Inhalt verwenden) eine Rolle²²². Die Gegenleistungen für das Erstellen eines Inhalts sind für den Nutzer damit *“größtenteils sozialer und damit immaterieller Natur.”*²²³ Es kann ebenfalls beobachtet werden, dass die Grenzen zwischen *“Kunde”* und *“Anbieter”* und somit *“bezahlter”* und *“unbezahlter”* Arbeit zunehmend verschwimmen. Viele Unternehmen nutzen UGC aktiv für ihre Zwecke, erstellen z.B. Werbeclips aus von Nutzern erstelltem Videomaterial. Plattformen, die Internetnutzern ermöglichen, ihren Content dort zu veröffentlichen, haben meist hohe Werbeinnahmen. Unternehmen erhalten somit kostengünstig einen Mehrwert für sich, was von vielen Experten kritisiert wird²²⁴.

3.1.3 Partizipation und Kollaboration an digitalen dokumentarischen Projekten

Mit der Veränderung des Nutzers zum Prosumenten und dem leichten Zugang zur digitalen (Video-) Technik entsteht die Möglichkeit, an immer mehr Projekten teilzunehmen. Die partizipative Kultur im Web 2.0 ist vor allem durch vier Punkte gekennzeichnet: die Zugehörigkeit oder Mitgliedschaft zu einer bestimmten Gruppe auf Basis von Gemeinsamkeiten (bzw. die Bildung und Gründung solcher), das Sich-Ausdrücken mithilfe verschiedener Kommunikationsformen (z.B. Musik, Video, Grafiken) und erreichbarer Tools, das gemeinsame Lösen von Problemen (z.B. Onlinepetitionen, Crowdfunding) und die Zirkulation von Medieninhalten, die eine aktive Rolle in der Lenkung der Mediendynamik spielt, aufgrund der neuen Einflüsse von Social Media wie Twitter, Facebook und Youtube.²²⁵ In den letzten Jahren entwickelten sich aus der ethnografischen Motivation echte Gemeinschaften, die Menschen und Kulturen repräsentieren²²⁶ und viele digitale, nichtfiktionale Projekte, die mit Hilfe von Prosumenten und ihrem UGC realisiert wurden. Im Folgenden sollen diese unter dem Begriff *“(web-basierte) digitale dokumentarische Projekte”*²²⁷ zusammengefasst werden. Nichols macht darauf aufmerksam, dass vor allem der *participatory mode* durch (technische) Innovationen viele neue Möglichkeiten bietet, den Zuschauer zum Mitproduzenten zu machen und ihm dadurch mehr Kontrolle zu geben:

²²¹ vgl. McKenzie u.a. (2012).

²²² vgl. McKenzie u.a. (2012).; van Dijck (2009), S. 51.

²²³ Bauer (2011), S. 121.

²²⁴ vgl. Hellmann (2009), S. 71.; vgl. Bauer (2011), S. 120 ff.; vgl. van Dijck (2009), S. 51 ff.; vgl. McKenzie u.a. (2012).

²²⁵ vgl. Dovey (2014), S. 12

²²⁶ vgl. Weight (2013), S. 3. <http://www.textjournal.com.au/speciss/issue18/Weight.pdf>, Zugriff am 08.10.2015.

²²⁷ Die englischsprachige Fachliteratur spricht u.a. von *“digital documentary”*, *“collaborative documentary”* oder *“participatory online nonfiction”*, wobei die Begriffe oft sehr weit gefasst sind und keine eindeutige Verwendung auszumachen ist, da sich neue dokumentarische Arbeitsfelder erst erschließen. Die Verfasserin der Arbeit hat sich darum dazu entschieden, den Begriff *“Digitale Dokumentarische Projekte”* zu verwenden, da dieser sowohl lineare Dokumentarfilme, Dokumentationen und dokumentarische Webprojekte beinhalten kann, die in irgendeiner Form partizipativ sind, also auf die Mitwirkung von Prosumenten zurückgreifen.

“Such innovations suggest that the participatory mode is particularly ripe for exploitation in digitally based, computer-driven forms that grant far more control to the viewer than the standard fixed and unalterable structure of the film-based documentary.”²²⁸

Dadurch verändern sich aber sowohl die Produktionsweise als auch die Rollen der Mitwirkenden. Gaudenzi spricht davon, dass sich interaktive, dokumentarische Projekte in vier Phasen gliedern: die Vorbereitung (Recherchen und Ideen), die Produktion (technische Realisation der Plattformen), den Launch der digitalen Plattform und die Contentproduktion durch User. Dagegen hat der klassische lineare Film nur drei Phasen: Vorbereitung (Recherche), Produktion (Dreh und Schnitt) und Postproduktion (Distribution und Launch)²²⁹. Digitale dokumentarische Projekte können Nutzer in unterschiedlichen Weisen und Graden zur Partizipation auffordern, also unterschiedliche kollaborative Strategien verfolgen, welche folgende Punkte beachten sollten: Wer wird dazu aufgefordert mitzumachen?, Was kann der Teilnehmer tun? und: Wann erfolgt die Kollaboration?²³⁰.

Das Ergebnis kann dann beispielsweise ein linearer abgeschlossener Film sein, eine Webdokumentation, die dauerhafte Mitwirkung z.B. durch Hochladen von Content zulässt, woraus ein Archiv entsteht oder eine interaktive Dokumentation, bei der der Zuschauer auswählen kann, was er sich anschauen möchte usw.²³¹ Weight hat durch die Analyse mehrerer digitaler dokumentarischer Projekte drei Arten von Partizipation an Projekten identifiziert:

“radical participation”: die meisten oder alle Inhalte (Bearbeitung, Kommentar, ästhetische Entscheidungen usw.) besteht aus UGC durch Hochladen auf eine Plattform, die vom professionellem Produktionsteam bereitgestellt wurde, z.B. Videotagebuch auf Youtube.²³²

“edited participation”: Dauer und Umfang der Kollaboration sind zeitlich begrenzt. Der Prosument wird dazu aufgefordert, UGC in einer bestimmten Zeit (z.B. Stichtag, während eines bestimmten Events) herzustellen und dem Produktionsteam danach zur Verfügung zu stellen. Der UGC wird dann zu einem linearen Video geschnitten. Die Rolle des Prosumenten ist die eines Mitwirkenden (“collaborator”).²³³

“peripheral participation”: UGC kann vor der Veröffentlichung des Projekts eingereicht werden. Danach entsteht durch das Projekt ein interaktiver Dialog in den Medien.²³⁴

²²⁸ Nichols (2011), S. 180.

²²⁹ vgl. Gaudenzi (2014), S. 142.

²³⁰ vgl. Gaudenzi (2014), S. 142.

²³¹ vgl. Gaudenzi (2014), S. 130.; Gaudenzi nennt noch viele andere dokumentarische Projekte, wie *18 Days in Egypt*, *One Day on Earth*, *Highrise* u.a.

²³² vgl. Weight (2013), S. 4-5. <http://www.textjournal.com.au/speciss/issue18/Weight.pdf>, Zugriff am 08.10.2015.

²³³ vgl. Weight (2013), S. 7-8. <http://www.textjournal.com.au/speciss/issue18/Weight.pdf>, Zugriff am 08.10.2015.

²³⁴ vgl. Weight (2013), S. 8-9. <http://www.textjournal.com.au/speciss/issue18/Weight.pdf>, Zugriff am 08.10.2015.

Da es für die spätere Definition von User Generated Documentary wichtig ist, welche Form der Partizipation diese voraussetzt und welche Rolle dem Prosument und dem Filmmacher in dieser Dynamik zufällt, wird dies im Folgenden im Hinblick auf den linearen Film als Endprodukt (lineare Partizipationsform) behandelt. Bei der linearen Partizipationsform erfolgt eine verteilte Produktion (“distributed-production”²³⁵): Der Filmmacher gibt zwar eine gewisse Verantwortung, nämlich die der Produktion des Filmmaterials, durch sogenanntes crowdsourcing an User ab, hat aber die Autorenschaft des Films inne, da er die verschiedenen Clips zu einem großen Ganzen zusammenfügt²³⁶. Damit erfolgt ein Rollenwandel: Der Filmmacher (der bisher an allen Phasen der Produktion beteiligt war, vor allem beim Dreh der Aufnahmen) wird zum Autor, der einen Dialog inszeniert. Er stellt kein eigenes Bildmaterial her und kann durch Einstellungsgrößen und Bildkomposition keine Informationen zeigen, die er für die Übermittlung seiner Botschaft für wichtig gehalten hätte. Der User, der mit der Teilnahme aktiv wird, wird auf visueller Ebene zum Mitproduzenten des Werks, denn der Autor hat ihm nach seiner partizipativen Strategie diesen Teil der Produktion überlassen. Die Verfasserin möchte darum den Mitproduzenten als “Filmer”²³⁷ und den Filmmacher als “Autor” (Regie) bezeichnen. Weitere Mitwirkende auf Seiten des Autors sollen “Macher” (Produktionsteam) genannt werden (z.B. Cutter, Produktionsleitung, etc.). Das Wort Macher schließt ebenfalls den Autor ein. Die Filmer produzieren UGC, der für das Filmprojekt vom Autor aufgrund seines dokumentarischen Werts ausgewählt wurde, um für ihn zu sprechen (also seine *voice* auszudrücken).

Ein partizipatives dokumentarisches Projekt hat mehrere Deutungsebenen, die zusammenspielen: der einzelne Clip an sich hat eine Bedeutung²³⁸ (nicht kontrolliert vom Autor), spielt aber auch für die Gesamtbedeutung, die Narration, der der Filmmacher alle Aufnahmen unterordnet, eine wichtige Rolle. In ihre Gesamtheit fügt sich der Einzelclip ein und zusammen mit den anderen wird er zu einer Botschaft und etabliert die *voice* des Autors. Dabei müssen sich die Macher weitere Gedanken über die Partizipation²³⁹ der Filmer machen: Wie gehen sie mit der Menge an geliefertem Material um? Die Macher der analysierten Filme haben alle unzählige Stunden Rohmaterial eingereicht bekommen: *Life in a Day* (2011) zählte 4.500 Stunden Material²⁴⁰, für *Ein Tag Leben in NRW* (2012) kamen 100 Stunden Filmmaterial aus 3.500 Einsendungen²⁴¹ zusammen und an *Deine Arbeit, Dein Leben!* (2015) wirken 62 Protagonisten²⁴² mit. Außerdem muss beachtet werden, wie eine schlüssige Narration erzeugt wird und bis wann das Mitwirken an dem Projekt überhaupt möglich ist. Für *Life in a Day* (2011) konnte nur am 24. Juli 2010 Videomaterial gedreht werden, für *Ein Tag Leben in NRW* (2012)

²³⁵ vgl. Gaudenzi (2014), S. 136.

²³⁶ vgl. Weight (2013), S. 7-8. <http://www.textjournal.com.au/speciss/issue18/Weight.pdf>, Zugriff am 08.10.2015.; vgl. Gaudenzi (2014), S. 136.; vgl. <http://www.thejourneyofdocumentary.com/blog/the-crowd-sourced-documentary/>, Zugriff am 8.10.2015.

²³⁷ So wurde auch die Person, die die Kamera führt, in den Filmprotokollen benannt.

²³⁸ vgl. Gaudenzi (2014), S. 138.

²³⁹ vgl. Gaudenzi (2014), S. 142.

²⁴⁰ vgl. Filmprotokoll im Anhang der digitalen Version dieser Arbeit.

²⁴¹ vgl. http://programm.ard.de/TV/hrfernsehen/ein-tag-leben-in-nrw/eid_2872215684747314, Zugriff am 17.06.2016.

²⁴² vgl. <http://www1.wdr.de/fernsehen/deine-arbeit/deine-arbeit-dein-leben-100.html>, Zugriff am 17:06.2016.

nur am 30. April 2012, für *Deine Arbeit, Dein Leben!* (2015) konnte dagegen einen ganzen Monat lang gedreht werden. Aus dem eingereichten UGC fügt sich schließlich ein mosaikhaftes Bild zusammen, das versucht, möglichst viele eingereichte Beiträge für den Zuschauer und die Prosumenten zufriedenstellend zu arrangieren²⁴³. Dies ist auch bei den analysierten Filmen bemerkbar (siehe Kapitel 3.3, 3.4., 3.5 und vor allem im Vergleich bei 3.6). Die lineare Partizipation bietet allerdings ein paar Kritikpunkte: Ashton spricht an, dass im Vorfeld der Produktion von *Life in a Day* (2011) Anweisungen in Form von Videotutorials an die Prosumer gegeben wurden, die die genauen Vorstellungen der Macher ausdrückten. So war es nicht erlaubt, das gedrehte Material zu bearbeiten (z.B. Schnitt, Farbkorrektur). Viele Nutzer sahen diese Vorschriften als Versuch, ihre Selbstrepräsentation und Partizipation zu beschränken, denn der Videoschnitt stellte für viele einen wichtigen Teil der Darstellung ihres Tages dar. Für die Macher allerdings war die Bearbeitung ein Kriterium, das die Verwendung des UGC beeinträchtigte, da dadurch die Gefahr bestand, dass authentischen Momente herausgeschnitten werden und die Aufnahmen somit weniger Authentizität aufweisen.²⁴⁴ Wieder werden hier ethische Fragen wichtig, denn es müssen die verschiedenen Dynamiken beachtet werden, z.B. die verschiedenen Formen der Mitwirkung und Rollen des Prosumenten sowie der Grad der Gleichberechtigung in Bezug auf die Macher.²⁴⁵ Aufderheide spricht an, dass Dokumentarfilmer noch keine allgemeingültigen Standards, wie es z.B. im Journalismus der Fall ist, festgelegt haben²⁴⁶ und dieses Problem auch bei den neuen Onlineformen auftritt. Darum schlägt sie vor, vor allem transparent zu arbeiten²⁴⁷.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass sich im Hinblick auf die User Generated Documentary die Rolle des Filmemachers hin zum Autor und die des Users hin zum Prosumenten in Form eines Filmers entwickelt. Die Macher eines partizipativen, dokumentarischen Projekts können verschiedene Strategien anwenden, um die Partizipation zu steuern. Bei einem linearen Film als Endprodukt wird dem Prosumenten die Aufgabe der Videocontenterstellung übertragen, die Autorenschaft, also die Narration dieses Contents, bleibt dabei in der Hand des Autors, der sich den Content nach dokumentarischem Wert heraussucht und versucht, so viele Stimmen wie möglich zu verwenden und dadurch seine Botschaft an den Zuschauer zu übermitteln.

²⁴³ vgl. Gaudenzi (2014), S. 144.

²⁴⁴ vgl. Ashton (2015), S. 108

²⁴⁵ vgl. Ashton (2015), S. 106.

²⁴⁶ vgl. Aufderheide (2014), S. 239.

²⁴⁷ vgl. Aufderheide (2014), S. 247.

3.2 Filmanalyse: Forschungsrahmen

3.2.1 Erkenntnisinteresse und Forschungsfragen

Mit Hilfe von Analysen der Dokumentarfilme bzw. Dokumentationen *Deine Arbeit, Dein Leben!* (2015), *Ein Tag Leben in NRW* (2012) und *Life in a Day* (2010) sollen Charakteristiken und Merkmale einer UGD herausgestellt werden. Das Erkenntnisinteresse liegt darin, dass herausgefunden werden soll, welche Darstellungs- und Repräsentationsformen eines Dokumentarfilmes zu beobachten sind. Daraus sollen sich Merkmale für eine mögliche Definition von User Generated Documentary ableiten lassen. Es soll danach überprüft werden, ob eine UGD dem Genre des Kompilationsfilms zugeordnet werden kann. Den Filmanalysen liegen folgende Forschungsfragen zu Grunde:

1. Welche Darstellungsformen (*modes of documentary*) sind in einer User Generated Documentary zu beobachten?

Frage 1 dient dazu, zu erkennen, ob und welche der *modes* von Bill Nichols in den analysierten Filmen vorkommen. Daraus sollen Rückschlüsse auf die User Generated Documentary und ihre Wesensmerkmale gezogen werden, um eine mögliche Definition ebendieser aufzustellen.

2. Welcher Repräsentationsform (Cinema Vérité oder Direct Cinema) sind die Einzelclips eher zuzuordnen?

Frage 2 dient dazu, herauszufinden, ob die Filmer, die Content eingereicht haben, eher nach dem Stil des Cinema Vérité oder Direct Cinema vorgegangen sind.

Nach der Filmanalyse sollen folgende zwei Fragen durch Einordnung und Wertung der gewonnenen Erkenntnisse bei der möglichen Definition von UGD helfen:

3. Welche Merkmale weisen die analysierten Filme auf, um dem Genre User Generated Documentary zugeordnet werden zu können?

Mithilfe dieser Frage sollen die Gemeinsamkeiten der analysierten Filme herausgestellt werden, um übereinstimmende Merkmale zu finden, welche als Basis der Definition fungieren sollen.

4. Lässt sich eine User Generated Documentary in die Gattung Kompilationsfilm einordnen?

Es soll überprüft werden, ob die aufgestellten Merkmale und die anschließende Definition von UGD dazu führen, dass sich die UGD als Genre der Gattung Kompilationsfilm zuordnen lässt.

3.2.2 Eingrenzung des Materials und Datenbeschaffung

Die Auswahl der analysierten Filme erfolgte durch die Verfasserin dieser Arbeit. Sie wurden ausgewählt, da sie ein neues, noch unerforschtes Gebiet des Dokumentarfilms darstellen. Da die Partizipationsformen von dokumentarischen Projekten vielfältiger werden und insbesondere in Deutschland neue Projekte im Herstellungsprozess sind oder erst vor kurzem realisiert wurden²⁴⁸, besteht ein Forschungsinteresse. Da eine eindeutige Verwendung des Begriffs User Generated Documentary in der Fachliteratur nicht genau auszumachen ist bzw. dieser Begriff wenig Verwendung findet, ist diese Filmform besonders interessant. Die Filme *Deine Arbeit, Dein Leben!* (2015), *Ein Tag Leben in NRW* (2012) und *Life in a Day* (2010) wurden wegen ihrer Vergleichbarkeit ausgewählt: Alle drei handeln an einem Tag und stellen einen Tagesablauf dar, wurden per partizipativer Strategie der verteilten Produktion hergestellt und eine Autorenschaft ist klar zu erkennen. Anzumerken ist hierbei, dass es sich bei *Life in a Day* (2010) um ein Pilotprojekt handelte und der Film *Deine Arbeit, Dein Leben!* (2015) ein Nachfolgeprojekt des Films *Ein Tag Leben in NRW* (2012) darstellt. Zur Contentproduktion wurde auf ähnliche Weise aufgerufen. Ebenfalls ähnelte sich die Bereitstellung des Contents durch die Filmer per Uploadfunktion, die die Macher bereitstellten. Auf Unterschiede in der Konzeption wird in den Einzelanalysen eingegangen. Alle drei Filme sind online abrufbar und frei zugänglich. Da nur drei Filme analysiert werden, kann durch die Analysen nur ein eingeschränktes Ergebnis erzielt werden, da für allgemeinere Aussagen auch mehr Filme analysiert werden müssten. Diese Forschung hat also einen begrenzten Gültigkeitsbereich, der zukünftigen Forschungen dennoch nützlich sein könnte. Die Filmanalysen werden mithilfe eines Filmprotokolls erstellt, das bei der Auswertung verwendet wird. Die Analyse betrachtet die Narration und Dramaturgie, Ästhetik und Gestaltung, Inhalt und Repräsentation sowie Charaktere und Themen genauer. Diese werden in jeweils einer Einzelanalyse beschrieben und interpretiert.

3.2.3 Festlegungen und Kriterien für die Analyse

Um die Darstellungsformen (*modes of documentary*) zu untersuchen, werden folgende Kriterien festgelegt, die der Film oder die Einzelclips entsprechend erfüllen soll, um den *mode* nachzuweisen:

Poetic mode: visuell ansprechende Aufnahmen (bewusst komponiert, ästhetisch), Fragmentierung, Emotionalität, Ausdruckskraft, Mehrdeutigkeit (Symbol)

Expository mode: Informationen, Footage unter Kommentar (On oder Off)

Observational mode: chronologisch, objektiv, Kamera unauffällig, Rolle eines Beobachters der gefilmten Aktion

Participatory mode: Interviews, Auftreten vor Kamera

Reflexive mode: Zuschauer wird auf Prozess des Filmemachens aufmerksam gemacht

²⁴⁸ Weitere Filmprojekte sind *Alaaf you* (2016) und *Deutschland dein Selbstportrait* (2016) u.a. Weitere ausländische Produktionen sind u.a. *Davis in a Day* (2012).

Performative mode: subjektiv, sich selbst oder System hinterfragend, emotional, persönlich, einzigartig (-er Moment)

Diese grobe Auswahl orientiert sich an den Beschreibungen von Nichols (vgl. Punkt 2.1.6). Eine genauere Aufstellung von Kriterien empfindet die Verfasserin als inpraktikabel, da die analysierten Filme Material von mehreren Filmen beinhalten und jeder Filmer seine Vision in dieses Footage eingebracht hat und somit nur das preisgibt, was er auch zeigen möchte. Im Filmprotokoll werden die *modes* nur mit dem beschreibenden Wort gekennzeichnet, um eine schnelle Zuordnung zu ermöglichen (siehe Filmprotokolle im Anhang der digitalen Version dieser Arbeit). Zwischenkommentare, z.B. Fragen vor einer Antwort in einer Interviewsituation werden nicht als *reflexive* angesehen. Als *reflexive* wird nur angesehen, was den Prozess des Filmemachens darstellt. Dabei wird davon ausgegangen, dass, wenn die Verwendung des *observational mode* festgestellt wird, gleichzeitig die Repräsentationsform Direct Cinema vorliegt. Als Direct Cinema Stil wird ein beobachtender, nicht eingreifender Filmstil begriffen, bei dem sich der Filmer mit Interventionen (Fragen) zurückhält. Ebenfalls wird davon ausgegangen, dass, wenn der *participatory mode* festgestellt wird, die Repräsentationsform des Cinema Vérité vorliegt. Mit Cinema Vérité ist in diesem Zusammenhang ein eingreifender, mitmachender, von Seiten des Filmers aktiv an Handlungen teilnehmender Filmstil gemeint. Dies leitet die Verfasserin aus ihren Erarbeitungen aus Exkurs II ab sowie Nichols Beschreibungen der einzelnen *modes*. Als Szene gilt ein Clip (eine Handlung der/des Prosumenten). Eine Sequenz wird als eine sinnvolle Folge von Szenen (Clips) bezeichnet. Bisher wird in Bezug auf User Generated Documentary nur angenommen, dass es sich bei den analysierten Filmen um ebendieses Genre handelt. Diese Schlussfolgerung der Verfasserin beruht in den Ausführungen von Gaudenzi, die beschreibt, dass bei einem linearen, partizipativen, dokumentarischen Projekt die Autorenschaft klar zu erkennen ist (was auf alle drei Filme zutrifft) und die Prosumenten in Form von Videocontenterstellung an diesem Projekt mitarbeiten (was ebenfalls auf alle drei Filme zutrifft). Das Vorhaben der Gattungszuordnung wird bei der Analyse außer Acht gelassen, da dieses auf den herausgefundenen Merkmalen der User Generated Documentary beruht. Da die Handlungen der Filme keine typische Fünf-Akt-Struktur aufweisen und sehr viele Protagonisten vorkommen, werden die Filmanalysen wie folgt gegliedert:

Inhalt und Produktion des Films: Einige Hintergrundinformationen zur Produktion des Films und eine kurze Inhaltsangabe (allgemeiner Inhalt des Films) werden gegeben.

Protagonisten und Themen des Films: Die Handlung, visuelle Gestaltung und Sprache sowie die dramaturgische und thematische Verwendung der Hauptprotagonisten und Nebenpersonen werden beschrieben und interpretiert. Als Hauptfigur wird dabei definiert, wer mehr als dreimal einzeln vorkommt und eine Identifikationsfigur für den Zuschauer bildet. Protagonisten, die zusammen auftreten (z.B. als Gruppe oder Ehepaar) werden dabei als zusammengehörig angesehen und nicht einzeln aufgezählt. Protagonisten, die weniger als dreimal oder genau dreimal vorkommen, werden nach Einzelfallentscheidung der Gruppe der Haupt- oder Nebenprotagonisten zugeordnet. Ebenfalls werden die im Film erkennbaren Themen kurz aufgeführt und interpretiert.

Aufbau, Dramaturgie und Gestaltung des Films: Der Film wird in Sequenzen eingeteilt, seine Dramaturgie, die Verwendung von Musik und Landschaftsaufnahmen (diese werden für die Filmanalyse des Films *Life in a Day* (2010) wichtig) wird aufgezeigt und interpretiert.

Da aufgrund der Vielzahl der Protagonisten und vorkommenden Themen und der unterschiedlichen Struktur aller Filme keine allgemeine Inhaltsangabe und Handlungsanalyse möglich ist, empfiehlt die Verfasserin dem Leser, sich vor den jetzt folgenden Kapiteln die Filmprotokolle bzw. die Originalfilme anzusehen, die Aufschluss über die Struktur des Films und dessen Inhalt geben. Die Filmprotokolle findet der Leser in der digitalen Version dieser Arbeit auf beiliegender CD-Rom. Nach den Einzelanalysen erfolgt ein Vergleich, in dem charakteristische Merkmale der Filme herausgestellt werden und aus dem die Verfasserin eine mögliche Definition von User Generated Documentary ableitet.

3.3 Filmanalyse: Einzelanalyse des Films *Deine Arbeit, Dein Leben!* (2015)

3.3.1 Inhalt und Produktion

Die folgende Filmanalyse bezieht sich auf den Film *Deine Arbeit, Dein Leben!* (2015)²⁴⁹ (Abkürzung des Filmtitels im folgenden *DADL*) von Luzia Schmid aus dem Jahr 2015.

Genre	Dokumentation
Regie	Luzia Schmid
Schnitt	Rudi Heinen
Redaktion Film	Lena Brochhagen
Konzeption und Projektleitung	Christiane Hinz und Thomas Kamp
Sender	WDR
Produktionsfirma	2Pilots
Drehzeitraum/Ort	1 Monat/Nordrhein-Westfalen
Sendetermin/Sendeplatz	01.05.2015/WDR.DOK

Tabelle 2: Informationen über den Film *Deine Arbeit, Dein Leben!* (2015)

Der WDR startete den Aufruf im Spätsommer 2014, eigene Videoaufnahmen zum Film beizutragen. Die Einwohner des Bundeslandes Nordrhein-Westfalen wurden aufgefordert, ihren Arbeitsalltag mit Smartphone oder Videokamera festzuhalten und durften ihr Material einen Monat lang einschicken²⁵⁰. Die Macher gaben ihnen im Vorfeld ein paar Tipps: Der UGC sollte im Querformat gefilmt werden,

²⁴⁹ Abzurufen unter: <http://www.ardmediathek.de/tv/WDR/Deine-Arbeit-Dein-Leben/WDR-Fernsehen/Video?bcastId=18198186&documentId=28034712>

²⁵⁰ vgl. <http://www.ard-digital.de/meldungen/archiv/2014/crossmediales-wdr-mitmach-projekt-deine-arbeit-dein-leben-gestartet>, Zugriff am 29.06.2016.

da kein Hochformat verwendet werden konnte. Das eingereichte Material sollte nicht länger als 10 min (2 GB) und ungeschnitten sein. Die Filmer sollten darauf achten, keine Gegenlichtaufnahmen oder an zu lauten Orten zu drehen. Das Material sollte vor der Einreichung nicht bearbeitet werden (kein Schnitt, Musik, Grafiken). Es wurde darauf aufmerksam gemacht, nicht zu viel zu schwenken und zu zoomen²⁵¹. Die Aufnahmen konnten über ein Onlineformular oder per Post an den WDR übermittelt werden. Der Film war Teil eines crossmedialen Konzepts namens "Deine Arbeit, Dein Leben". Die Hörfunkredaktion und Onlineredaktion befassten sich ebenfalls mit diesem Thema und nutzte das eingesendete Material z.B. für ein Hörspiel, Zusatzinformationen und eine interaktive Karte. Während der Erstaussstrahlung gab es einen Live-Chat, in dem die Zuschauer sich mit den Machern austauschen konnten.²⁵²

Der Film DADL ist eine Momentaufnahme des Arbeitsalltags von Menschen in Nordrhein-Westfalen. Er begleitet acht Hauptpersonen und viele Nebencharaktere einen Tag lang bei ihren Tätigkeiten und gibt dadurch individuelle Einblicke in deren Arbeitswelt. Die Protagonisten stellen dabei sich und ihre Arbeit vor und sprechen verschiedene soziale Themen an, die sie beschäftigen.

3.3.2 Protagonisten und Themen des Films

Der Film hat acht Hauptprotagonisten: Tierpflegerin Vanessa Hagedorn, einen Promovend, Comedian Maike Greine, einen Informatiker, einen Veranstaltungstechniker, die Möbelversetzungstechniker Herrn Meier, Christian und Rainer Raffel, den Trucker Dieter Haupt und den Feinkosthandelchef Ralf Bos. Im Vorfeld der Analyse wurde definiert, dass als Hauptprotagonist gilt, wer mehr als dreimal einzeln vorkommt, bzw. bei einem dreimaligen Auftreten nach Einzelfall entschieden wird. Im Film *DADL* können drei Ausnahmen festgestellt werden: Der Veranstaltungstechniker, die Nonne und der Geigenbauer. Hierbei wird der Veranstaltungstechniker als Hauptfigur behandelt und die Nonne und der Geigenbauer als Nebenfigur. Dies ist damit zu begründen, dass der Veranstaltungstechniker als starke Persönlichkeit dargestellt ist, über die der Zuschauer auch persönliche Details erfährt und im Schnitt wie eine Hauptfigur behandelt wird (er kommt zwei Mal vor, am Anfang und Ende des Films, seine Clips nehmen jedoch ca. vier Minuten des Gesamtfilms ein). Die Nonne hingegen kommt zwar mehrere Male vor, sie spricht situativ sowie aus dem Off, aber der Zuschauer lernt sie nicht näher kennen, sie ist nicht so greifbar wie die Hauptpersonen, sondern erscheint nur immer wieder in dem gezeichneten Muster an Berufen und Menschen. Geigenbauer Leonard Müller stellt ebenfalls einen Grenzfall dar: zwar kommt er immer wieder in den Zusammenschnitten vor (es werden viele große Aufnahmen von seinen Händen gezeigt, wie er Geigen baut), aber der Zuschauer erfährt ebenfalls keine persönlichen Details. Diese beiden Figuren stehen also für kein eigenes (für den Film wichtiges) Thema, das durch sie zum Ausdruck gebracht wird, und können somit als Nebenfiguren behandelt werden. Es sind alle Altersschichten vertreten: Vanessa, der Promovend und Maike sind jung, die Mö-

²⁵¹ vgl. http://www1.wdr.de/fernsehen/deine-arbeit/deinearbeitdeinleben_tipps-zum-filmen102.html, Zugriff am 18.06.2016.

²⁵² vgl. <http://www1.wdr.de/fernsehen/deine-arbeit/deinearbeitdeinleben-idee102.html>, Zugriff am 18.06.2016.

belversetzungstechniker jung und im mittleren Alter, der Veranstaltungstechniker, Feinkosthandelchef, Informatiker im mittleren Alter und der Trucker als Rentner der Älteste. Es sind nur zwei Frauen unter den Hauptprotagonisten; deren Tätigkeiten reichen von Handwerk über Bürojob hin zu Vertriebsjob und außergewöhnlichen Tätigkeiten.

Hauptperson	Einzelne Auftritte	Auftritte Sequenzen:
Trucker (Rentner) Dieter Haupt	6	S1: 1 mal S2: 1 mal S3: kein Auftritt S4: 4 mal
Tierpflegerin Vanessa Hagedorn	4	S1: 1 mal S2: 2 mal S3: kein Auftritt S4: 1 mal
Comedian Maike Greine	6	S1: 3 mal S2: kein Auftritt S3: 1 mal S4: 2 mal
Informatiker	4	S1: 1 mal S2: 1 mal S3: kein Auftritt S4: 2 mal
Veranstaltungstechniker	2	S1: 1 mal S2: kein Auftritt S3: kein Auftritt S4: 3 mal
Möbelversetzungstechniker Hr. Meier, Christian und Rainer Raffel	5 (weil in Zusammenschnitt das letzte Mal, da Hauptfiguren hervor- gehoben)	S1: 2 mal S2: 2 mal S3: 1 mal
Feinkosthändler Ralf Bos	5 (weil in Zusammenschnitt das letzte Mal, da Hauptfigur hervor- gehoben)	S1: kein Auftritt S2: 1 mal S3: 4 mal S4: kein Auftritt
Promovend	4	S1: kein Auftritt S2: 1 mal S3: 2 mal S4: 1 mal
Nebenprotagonisten	21	S1: 3 S2: 8 S3: 10 S4: 0
Zusammenschnitte	7	Vorspann: 1 S1: 2 S2: 2 S3: 3 S4: 0

Tabelle 3: Haupt- und Nebenprotagonisten im Film *Deine Arbeit, Dein Leben!* (2015)

Hauptpersonen:

- **Trucker (Rentner) Dieter Haupt**



Abb. 1 Dieter geht zum LKW (0:51:28)



Abb. 2 Dieter im LKW (0:51:48)



Abb. 3 Dieter beim Frühstück in der Küche (0:12:29)



Abb. 4 Dieter im LKW, Beginn seiner Schicht (0:51:44)

Trucker Dieter Haupt begegnet dem Zuschauer als Zigarre rauchender Speditionsfahrer. Später im Film erfährt man, dass er eigentlich schon in Rente ist, aber sich noch etwas dazuverdienen muss, da seine Rente nicht zum Leben ausreicht. Herr Haupt steht vor allem für das Thema Altersarmut. Er bekommt nach seiner Aussage 987 Euro Rente im Monat, davon hat er 650 Euro feste Kosten und von den übrigen 330 Euro kann er kaum leben. Er sagt außerdem (0:57:24): "Wenn ich so gut leben könnte, würde ich direkt aufhören." Kurz vor Ende des Films spricht er dieses Problem noch einmal an, um es in den Köpfen des Zuschauers zu lassen. Es wird deutlich, dass die Arbeit fester Bestandteil seiner täglichen Routine ist, als er seinen Tagesablauf erklärt (0:11:54). Er kommt am Anfang und am Ende des Films vor, jeweils in den beiden Nächten (früh morgens und nachts) des im Film dargestellten Tages. Nach Ende seiner Nachtschicht (morgens) verlässt er die Handlung des Films in Sequenz 2 nach seinem Frühstück, da er erklärt, dass er tagsüber schläft und abends zu seiner Schicht muss, und steigt wieder mit Beginn des Abends in Sequenz 4 ein. Dieter Haupt erscheint dem Zuschauer als sympathischer, lebensfroher Senior.

Visuelle Gestaltung und Sprache: Dieter Haupt wird von seiner Frau gefilmt. Meist wird er seitlich im Profil dargestellt. Er ist nur frontal zu sehen, wenn er sich durch eine Körperbewegung in die Kamera dreht. Meist ist seine EST eine Nahe in Interviewsituation im LKW oder Zuhause. Die Kameraführung ist ruhig, die Bilder vom Abend sind ziemlich dunkel. In seinem Auftritt erfolgen zwei Ortswechsel. Er ist in seinem LKW bzw. davor zu sehen und in seiner Küche mit seinem Hund. Der Zuschauer hat das Gefühl, dass die Kamera ihn begleitet und einfach mit ihm mitläuft. Dieter Haupt spricht mit sei-

ner Frau und adressiert sich neutral an den Zuschauer im On, indem er Dinge mitteilt bzw. auf die Fragen seiner Frau, die einmal aus dem Off zu hören sind, antwortet. Man hat nicht das Gefühl, dass er etwas extra für die Kamera inszeniert (im Gegensatz zu Comedian Maike (siehe S. 46/47), er wirkt sehr natürlich. Der allgemeine Eindruck der Bilder gleicht eher dem Direct Cinema Ansatz. Seine Filmerin interagiert mit ihm, aber provoziert augenscheinlich keine Handlungen. Bei ihm kann vor allem der *observational* (Beobachten seiner Arbeit), *participatory* (Antworten auf Interviewfragen bzw. Nachfragen von Seiten der Filmerin) und *expository* (Informationen durch Antworten bzw. situative Erklärungen) *mode* beobachtet werden.

Thema: Altersarmut, am Existenzminimum leben

- **Tierpflegerin Vanessa Hagedorn**



Abb. 5 Vanessa bei der Arbeit (0:25:10)



Abb. 6 Vanessa beim Frühstück in der Pflegerküche (0:11:49)



Abb. 7 Elefant Mojo (0:23:17)

Vanessa Hagedorn arbeitet als Tierpflegerin im Wuppertaler Zoo. Sie kümmert sich um die Elefanten und mag ihre Arbeit am Morgen am liebsten, da die Tiere dann aktiv sind. Sie empfindet ihre Arbeit als “Sechser im Lotto” und macht sie gern. Dies wird durch ihre verbalen Äußerungen wie “Ist mein Traumjob”, “Wie ein Sechser im Lotto” (0:22:36) und ihre liebevolle filmische Inszenierung deutlich. Der Zuschauer bekommt ihre Begeisterung für ihre Tätigkeit vermittelt, indem Vanessa ihm Einblick in verschiedene Tätigkeiten gibt. Vanessa kommt in jeder Sequenz außer Sequenz 3 vor und hat ihren regelmäßigen dramaturgischen Platz innerhalb des dargestellten Tagesablaufs.

Visuelle Gestaltung und Sprache: Die Kameraführung bei Vanessa sind einerseits Point of View-Aufnahmen²⁵³, bei denen sie aus dem Off redet und Informationen über sich oder ihre Arbeit gibt, wie bei ihrem ersten Clip zum Ankommen an ihrem Arbeitsplatz (0:03:08) oder beim Elefanten beobachten (0:22:36). Oder sie platziert die Kamera fest und filmt sich selbst und ihre Umgebung, wie beim Frühstück in der Pflegerküche (0:11:21). Ihre Ansprache ist somit entweder direkt oder indirekt an den Zuschauer gerichtet. Sie hat sowohl einen beobachtenden Stil, in dem sie z.B. schöne Aufnahmen der Elefanten dreht und dabei auch direkt mit den Elefanten spricht (“Hallo Mojo”), als sie diese vom Gehegerand beobachtet, aber sie performt auch für die Kamera, z.B. bei der Frühstücksszene, bei dem ein Kollege mit einem Elefanten in die Pflegerküche kommt und sie sagt “Eigentlich frühstücken wir ohne Elefant” (0:11:21). Sie macht somit eine Ausnahme für den Film deutlich, was dem *reflexive mode* entspricht. Dieser Moment wurde zwar extra für die Kamera inszeniert, der Zuschauer hat aber nicht unbedingt das Gefühl, dass dies unnatürlich wirkt, auch wenn die Kameraperspektive so gewählt ist, dass der Elefant gut neben dem Tisch zu sehen ist. Vanessa steuert dem Film einige Aufnahmen bei, die sicherlich für ein normales Kamerateam aufgrund ihrer Nähe zu den Tieren nicht möglich gewesen wären. So filmt sie z.B. viele nahe, beobachtende EST von den Elefanten beim Fressen. Diese Aufnahmen der Elefanten stellen dabei einen Kontrast zu allen anderen dar, da sie die einzigen mit Tieren sind. Es erfolgen nur Ortswechsel innerhalb des Zoos zwischen Elefantengehegen und Pflegerküche. Sie vertritt den *participatory* (sich selbst filmen), *expository* (Erklärungen in On und Off) und *observational* (Elefanten), einmal der *performative mode* (Job ist toll und wie ein Sechser im Lotto).
Thema: Spaß und Zufriedenheit mit und an der Arbeit.

- **Comedian Maike Greine**

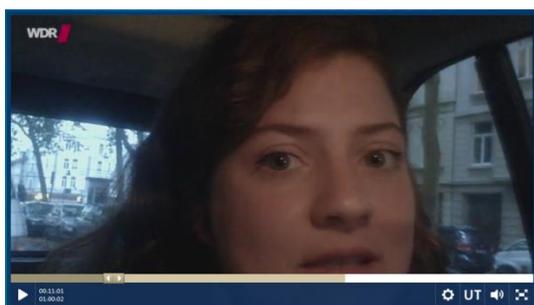


Abb. 8 Maike im Auto (0:11:01)



Abb. 9 Maike Selfieaufnahme mit Erklärung (0:02:59)

²⁵³ Während der Analyse der drei ausgewählten Filme fiel die Weiterentwicklung der Point of View Aufnahme hin zum First Person Shot auf. Diese Entwicklung wird im Vergleich der drei Filme angesprochen und ausführlicher im Exkurs IV behandelt. Im weiteren Verlauf der Einzelanalysen wird weiterhin die Bezeichnung POV verwendet. Dies schließt hier sowohl POV Aufnahme als auch First Person Shot ein, wird aber, wie bereits angesprochen, im späteren Verlauf der Arbeit näher differenziert.



Abb. 10 Maike im Bus zum Auftritt (0:52:29)

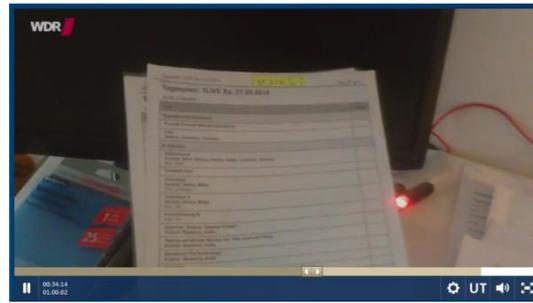


Abb. 11 Maike POV Aufnahme Schreibtisch (0:34:14)

Maike Greine ist Reporterin und Comedian. Sie arbeitet in den Medien bzw. als Künstlerin. Im Film beleuchtet sie ihre Arbeit als Comedian, die schon am frühen Morgen anfängt und bis in den späten Abend dauert. Sie kommt ebenfalls sechsmal vor und teilt sich damit die meisten Auftritte im Film mit Trucker Dieter. Der Zuschauer erfährt über sie, dass sie Angst vor dem Zu-Spät-Kommen hat, sich selbst organisiert muss und Kaffee und Mettbrötchen zu ihren Lieblingspeisen zählen. Außerdem vertritt sie das Thema Selbstständigkeit sehr stark und mit vielen Facetten.

Visuelle Gestaltung und Sprache: Sie ist der einzige der Hauptcharaktere, die kontinuierlich nur selbst gedrehte POV-Aufnahmen und Selfieaufnahmen nutzt, um ihren Arbeitsalltag darzustellen. Einzig die Endaufnahme bei 0:58:22 bildet eine Ausnahme, bei der sie eine dritte Person beim Gang auf die Bühne filmt. Sie filmt sich selbst meist im Auto oder an ihrem Arbeitsplatz (Großraumbüro oder Schreibtisch zu Hause) mithilfe von Selfies. Sie richtet sich dabei direkt an den Zuschauer und erklärt im On bzw. Off ihren Arbeitsalltag. Ihre Aufnahmen wirken dadurch sehr inszeniert und stehen in Kontrast zu den natürlich wirkenden Aufnahmen von Trucker Dieter. Einmal bezieht sie aktiv eine andere Person, die Reinigungskraft des Großraumbüros, mit in ihre Selfieaufnahme ein, mit der sie ein kurzes Interview führt und somit nicht nur ihren eigenen Job, sondern auch einen Beruf einer fremden Person zeigt, welcher sonst nirgendwo im Film vertreten ist (0:02:45). Sie filmt sich vor allem im *participatory* (Selfieaufnahmen mit POV) und *expository mode* (Erklärungen in On und Off).

Thema: Selbstständigkeit, Selbstorganisation, kreative Arbeit

- **Informatiker**



Abb. 12 Informatiker bei der Arbeit (0:38:42)



Abb. 13 Informatiker hat Problem (0:52:46)



Abb. 14 Detail Box (0:52:55)



Abb. 15 Informatiker antwortet auf Frage (0:15:54)

Den Informatiker lernt der Zuschauer als humorvollen, geduligen, ruhigen Menschen kennen. Sein Büro ist in einem großen Gebäude. Der Zuschauer erfährt, dass im Gegensatz zu Trucker Dieter oder Tierpflegerin Vanessa bei ihm oft Arbeit liegenbleibt, die er dann nachholen muss. Er demonstriert, dass er für seine Arbeit Ausdauer braucht und tüfteln muss (weil nicht immer alles sofort klappen kann, sucht eine "150 Euro Lösung für ein 1500 Euro Problem" und überlistet eine Box (0:52:45)). Zu Hause in seiner Küche hinterfragt er außerdem den Nutzen seines Arbeitswissens für Größeres und stellt sich somit in einen übergreifenden Kontext und hat hier einen kurzen reflexiven Moment.

Visuelle Gestaltung und Sprache: Der Informatiker wird von einer dritten Person gefilmt, einer jungen Frau. Er ist seitlich, meist im Profil und Naher EST gefilmt. Es erfolgt ein Ortswechsel in seine Küche zu Hause, eine Verfolgung auf dem Korridor seines Bürogebäudes, als er zur Besprechung am Vormittag geht und im Treppenhaus beim Verlassen des Gebäudes am Abend. Sonst wird er ausschließlich im Büro gefilmt. Seine Einstellungen bestehen meist aus großen Aufnahmen seines Oberkörpers, einmal wird als Schnittbild eine Aufnahme von Boxen gezeigt, die er konfiguriert. Er wird im *participatory* (eher von Seiten der Filmerin, er gibt aber nach ihren Fragen Auskunft), *expository* (Erklärungen) und *observational* (Beobachten seiner Arbeit) *mode* gedreht.

Thema: Geistige Arbeit (vgl. Promovend), Ausdauer und Tüftler im Beruf

- **Veranstaltungstechniker**



Abb. 16 Veranstaltungstechniker gesetztes Interview (0:06:14)



Abb. 17 Veranstaltungstechniker bei der Arbeit (0:55:23)

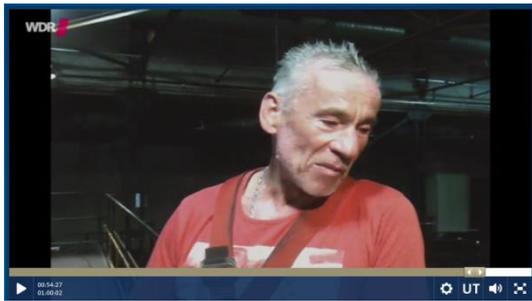


Abb. 18 Veranstaltungstechniker situatives Interview (0:54:27)

Der Veranstaltungstechniker kommt zwei Mal im Film vor, aber der Zuschauer erfährt dabei viel über seine Persönlichkeit. Darum wurde er den Hauptcharakteren zugeordnet. Er wird als sehr aktiv dargestellt und verrichtet körperliche Arbeit als Techniker, der sich um die Bühnentechnik bei Veranstaltungen, vor allem Konzerten, kümmert. Der humorvolle, ca. 50-Jährige lebt ein einfaches Leben in einem mit dem nötigsten eingerichteten WG-Zimmer (damit bildet er einen Gegensatz zum Feinkosthändler Ralf Bos) und hat schon viele Berufe ausprobiert, bevor er seinen derzeitigen fand und dabei geblieben ist. Er ist selbstständig und somit sein eigener Chef, was ihm die Möglichkeit gibt, ein paar Monate sehr viel zu arbeiten, um dann ein paar Monate Urlaub zu nehmen.

Visuelle Gestaltung und Sprache: Er wird von einer dritten Person gefilmt, die oft wackelige, unscharfe, dunkle Aufnahmen in einem kleineren Bildformat in schlechter Auflösung liefert. Manchmal, vor allem gegen Ende des Films in Sequenz 4, wirken die Aufnahmen fast schwarz-weiß, aber in einigen gibt es einen rot-schwarzen Farbkontrast (wegen des T-Shirts des Veranstaltungstechnikers). Es gibt eine gesetzte und eine situative Interviewsituation und mehrere Schnittbilder, auch mit situativen O-Tönen, die ihn bei der Arbeit zeigen. Dramaturgisch ist zu beobachten, dass die gesetzte Interviewsituation in Sequenz 1 verwendet wird, also bei Tagesanbruch, da auch er als in der Nacht arbeitend dargestellt wird. Dieses Interview wurde in einem hellen Raum vor weißer Wand gefilmt. Es wird am Ende noch einmal verwendet, da die Informationen, die er gibt, wichtig sind, weshalb sich die Autorin vermutlich für eine Verwendung an dieser Stelle entschieden hat. Dadurch wirkt dieser Interviewteil aber fehl am Platz, da er zwischen dunkle Nachtaufnahmen montiert ist (0:53:38). Ebenso ist eine Aufnahme, in dem er sich von einem Bühnenteil abseilt, anscheinend zu einer anderen Tageszeit als der konstruierten Nacht im Film gedreht worden, wird aber hier verwendet. Seine Kollegen, mit denen der Veranstaltungstechniker kommuniziert, kommen nur mit situativen O-Tönen auf der auditiven Ebene vor. Die Darstellung als sehr aktiver Arbeiter wird erreicht, indem die seine Arbeit beschreibenden Schnittbilder mit seinen Ausführungen aus dem Off unterbrochen werden. Dies erzeugt eine Figur, mit der man sich leicht identifizieren kann. Bei ihm ist der *participatory* (Interview, situative Informationen), *expository* (Antworten) und *observational* (Darstellung seiner Arbeit) *mode* zu beobachten.

Thema: Selbstständigkeit, Freude und Spaß an der Arbeit, Traumjob, körperlich hart arbeiten, zu alt sein, um noch in einen anderen Beruf zu wechseln

- **Möbelversetzungstechniker (Herr Meier, Christian, Rainer Raffel)**



Abb. 19 Möbelversetzungstechniker im LKW (0:08:04)

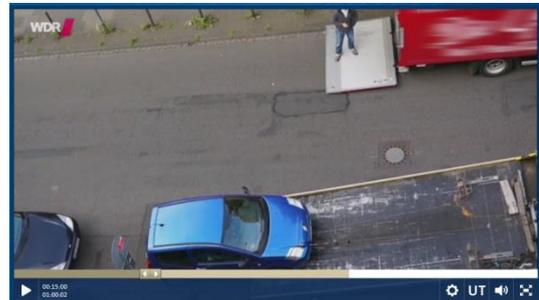


Abb. 20 POV aus Fenster (0:15:00)



Abb. 21 Verladen von Möbeln (0:15:34)



Abb. 22 Möbelversetzungstechniker tragen Möbel (0:23:22)

Die Möbelversetzungstechniker sind ein Team aus drei Männern, Herr Meier, Christian und Rainer Raffel, welcher die meiste Zeit die Kamera führt (ein Filmerwechsel erfolgt in Sequenz 2 (0:23:17), vermutlich übernimmt Herr Meier dann die Kamera). Die Männer wirken bunt zusammengewürfelt und haben Humor, welcher vor allem durch die Szenen in Sequenz 1 und 2 deutlich wird. Sie haben ein kollegiales Verhältnis und mögen ihre Arbeit, auch wenn sie diese Begeisterung nicht so ausdrücken wie z.B. die Tierpflegerin oder der Veranstaltungstechniker. Mit ihnen wird ein ungewöhnlicher Beruf dargestellt, der ebenfalls harte körperliche Arbeit ist. Dramaturgisch kommt ihnen eine wichtige Rolle zu, denn durch die natürliche Dramaturgie ihres abgebildeten Tages haben sie einige Hindernisse zu überwinden (Stau, zugestellte Rangierzone). Dadurch ist es möglich, Handlungen parallel darzustellen und in der Zeit, in der sie warten müssen, etwas anderes zu zeigen (wie auch bei Trucker Dieter), um dann wieder zu ihnen zurück zu gehen und sie vor einem neuen Problem stehen zu sehen. Der Zuschauer erfährt, dass sie ihren Feierabend zusammen mit einem Bier ausklingen lassen, was in ihrem Sinne als "Happyend" gesehen werden kann, da sie ihren Auftrag trotz Hindernissen erfolgreich ausgeführt haben.

Visuelle Gestaltung und Sprache: Es kann beobachtet werden, dass die Möbelpacker sich innerhalb ihrer Gruppe filmen und befragen, Antworten werden im On gegeben und Informationen im Off. Die

Kameraführung teilen sich Rainer Raffel und vermutlich Herr Meier. Die Aufnahmen von Rainer, der vor allem am Anfang in Sequenz 1 dreht, sind sehr wackelige POV Aufnahmen (viele Schwenks), bei denen er oft Informationen aus dem Off gibt oder, wie bei der Anfangsszene (0:07:43), seinen Kollegen Fragen stellt. Man hat den Eindruck, dass es gerade am Anfang etwas ungewohnt für die Protagonisten ist, gefilmt zu werden bzw. zu filmen, da die Aufnahmen gegen Ende etwas besser werden und das Auftreten vor der Kamera sicherer wirkt. Bezogen auf die Kameraführung stellen die Möbelpacker das schlechteste Bildmaterial zur Verfügung (in Bezug auf technische Gesichtspunkte ist es das Bildmaterial des Veranstaltungstechnikers). Die Perspektive des Footages ist oft von oben herab (aus dem Fenster, aus dem LKW) gefilmt. Es wirkt damit besonders beobachtend und erinnert etwas an Aufnahmen einer Überwachungskamera (auch wenn sie dazu viel zu oft schwenken) aus Krimiserien. Die Filmaufnahmen in Sequenz 2 sind ruhiger geführt. Sie filmen sich im *participatory* (sie filmen sich selbst und wechseln sich ab), *expository* (Informationen aus On und Off), *observational* (vor allem aus dem Fenster der Kundin, Beobachten der Arbeit) und *reflexive mode* (Geizkultur).

Thema: Geiz der Kunden, Billigkultur (sprechen damit die Veränderung von Mentalitäten an), Spaß an der Arbeit, Hindernisse überwinden und Ausdauer im Beruf, Verhältnis zu Kollegen (hier: gut)

- **Feinkosthändler Ralf Bos**



Abb. 23 Feinkosthändler im Büro (0:18:11)



Abb. 24 Feinkosthändler mit Trüffeln (0:18:43)



Abb. 25 Feinkosthändler steigt aus Auto (0:37:35)



Abb. 26 Feinkosthändler bei Weinprobe (0:47:37)

Ralf Bos kommt in Sequenz 2 bzw. 3 vor und besitzt einen erfolgreichen Feinkosthandel, mit dem er Trüffel, Wein und andere Spezialitäten vertreibt. Durch ihn wird ebenfalls ein ausgefallenes Geschäftsfeld dargestellt. Außerdem bildet er einen Kontrast zu den anderen Protagonisten: er pflegt einen gehobenen Lebensstandard. Dies wird deutlich durch sein Auto, seinen berühmten Freund, den angekündigten Besuch im weltbesten Restaurant, die Weinprobe, die etwa alle zwei Tage in seinem

Unternehmen stattfindet und weitere kleine Details, z.B. dass er in seiner Schlusszene, anstatt im Aufenthaltsraum seines Arbeitsgebers mit den Kollegen ein Feierabendbier zu trinken (wie die Möbelpacker) mit seinem berühmten Freund mit gutem Wein anstößt und sich aufs kommende exquisite Essen freut. Dramaturgisch dient er dazu, den Gegensatz zwischen „arm und reich“ (hier ist gemeint: „Job, der reich macht“ und „normale Tätigkeit“) in Szene zu setzen, denn Ralf Bos kann offensichtlich gutes Geld verdienen und hat genug zum Leben, im Gegensatz zu Trucker Dieter oder dem Maler (Senior, 0:45:18). Er ist stolz auf sein Geschäft und seine Tätigkeit und präsentiert diese gerne dem Zuschauer.

Visuelle Gestaltung und Sprache: Der Feinkosthändler wird meist von einer anderen Person gefilmt oder filmt sich durch eine fixierte Kamera selbst. Er tritt meist in gesetzten Interviews auf, in denen er sich erklärend an den Zuschauer wendet und wirkt damit eher inszeniert und sich präsentierend. Für die Interviewszenen werden meist Halbnaher oder Amerikanische EST benutzt bzw. totale Einstellungen, die die räumliche Einordnung ermöglichen. Insgesamt kommt er fünfmal vor, jedes Mal an einem anderen Ort und mit anderer Tätigkeit: Erst situativ bei einem Telefongespräch im Büro und den Trüffeln im Vertrieb, bei einem Fotografentermin, wie er aus seinem teuren Auto aussteigt, bei der Weinprobe im Betrieb und dann beim Feierabend auf dem Sofa mit Wein. Meist spricht er erklärend und darstellend zum Zuschauer. Situative O-Töne sind nur beim Telefongespräch und Fotografentermin zu beobachten. Die vertretenen *modes* seiner Szenen sind *participatory* (filmt sich selbst bzw. lässt sich filmen, starke Präsenz vor der Kamera), *expository* (Infos in Aufsagen) und (wenn auch selten) *observational* (Büro, Weinprobe).

Thema: Reichtum (gehobener Lebensstandard, Geld ausgeben können), Selbstständigkeit

- **Promovend**



Abb. 27 Promovend erklärt seine Arbeit (0:39:05)



Abb. 28 Promovend mit Computer (0:18:58)



Abb. 29 Promovend überlegt (0:38:54)



Abb. 30 Promovend beendet Arbeit (0:57:12)

Der Promovend schreibt seit drei Jahren an seiner literaturwissenschaftlichen Doktorarbeit und steht für geistige Arbeit, die man nicht so gut filmisch darstellen kann (wie er auch selbst sagt: “Diese Arbeit geht im Kopf vor”, 0:38:54). Er geht humorvoll mit seiner Tätigkeit um. Da er ebenfalls bis in die Nacht hinein arbeitet (wie am Schluss deutlich wird, weil die Nacht angebrochen ist, als er wieder von seiner Arbeit aufsieht), kommt er erst in Sequenz 2 vor und erfüllt somit den Stereotyp des studentischen Lebens. Er wirkt nett und sympathisch und bietet durch seine Handlung, dem Lesen und Schreiben vorm Laptop am Schreibtisch zu Hause, einen Ruhepol zu den aktionsreichen anderen Hauptprotagonisten, die oft den Ort wechseln.

Visuelle Gestaltung und Sprache: Der Promovend filmt sich mit fixen Nahen EST selbst. Er ist Zuhause in seiner Küche und an seinem Arbeitsplatz entweder frontal oder im Profil zu sehen. Er spricht den Zuschauer direkt an und erklärt dabei auf humorvolle Weise seine Arbeit, was ihn sympathisch wirken lässt. Er filmt sich im *participatory* (filmt sich selbst), *expository* (Informationen im On) und *observational* (beobachten seiner Arbeit vor Computer) mode.

Thema: Geistige Arbeit, Ausdauer und Geduld bei der Arbeit, Selbstorganisation, Selbstständigkeit (hier im Sinne von: sich selbstständig etwas erarbeiten)

Nebenprotagonisten:

Es kommen insgesamt 21 Nebenfiguren und sieben Zusammenschnitte im Film vor. Die Nebenfiguren erklären ihre Arbeit in kurzen Clips, was dem *expository mode* entspricht und bringen somit neue Informationen in den Film ein oder untermauern die bereits gelieferten mit ihrer Erfahrung. Sie fügen sich zu den Hauptcharakteren und es ergibt sich so ein umfassendes Gesamtbild, welches wie eine Momentaufnahme und ein Mosaik erscheint. Die Zusammenschnitte dienen dazu, den Film zu beschleunigen, und die Parallelität aller vorkommenden Handlungen auszudrücken. Beispielhaft sind im Folgenden einige Nebenfiguren und die Themen, die sie behandeln und die Hauptaussagen des Films bilden, herausgegriffen:

Nebenfiguren und ihre Themen

Soziale Probleme, Krisen: Soziale Probleme werden vom Richter (0:39:31) angesprochen (Unterhaltszahlung und verhaltensauffälliger Jugendlicher). Der Richter hat mit diesen in seinem Arbeitsle-

ben zu tun und stellt damit einen Kontrast zu den eher handwerklichen Berufen dar. Der Künstler (0:38:14), der das Flüchtlingsbild malt, wird von einer Krise in seiner Arbeit inspiriert, indem er darauf aufmerksam machen will. Von einer Krise selbst betroffen ist der Opelwerkmitarbeiter (0:13:43), der aufgrund der Wirtschaftskrise seinen Job verloren hat und jetzt zu Hause ist. Damit steht er auch für die Arbeitslosigkeit.

Selbstständigkeit, Neuorientierung: Für dieses Thema steht die Innenausstatterin (0:34:38), die eigentlich ihren Traumjob hatte, in dem sie je nach Auftragslage unterschiedlich gut verdient hat. Sie hat jedoch ihren Job gewechselt, um mehr finanzielle Sicherheit zu haben, da sie keinen Unterhalt für ihre Kinder bekommt. Damit spricht sie auch ein soziales Problem an, nämlich alleinerziehend zu sein und darum finanziell schlecht über die Runden zu kommen. Die beiden Künstler (0:38:14 und 0:45:18) stehen ebenfalls für dieses Thema. Beide sprechen an, dass es schwer ist, Geld mit Kunst zu verdienen und dass sie unregelmäßige Einnahmen haben. Die Yogalehrerin (0:39:37), der Plattenladenbesitzer (0:33:00) und auch das Start-Up (0:35:55) sprechen ebenfalls an, dass man hart arbeiten und sich selbst Aufträge suchen muss und Ausdauer braucht. Der Mitarbeiter des Start-Up spricht an, dass sie aber aus ihrer Not eine Tugend gemacht haben und statt eine erfolgreiche App zu entwickeln, jetzt Seminare geben. Es wird eine Neuorientierung angesprochen, die auch die Innenausstatterin vorgenommen hat.

Altersarmut: Für das Thema Altersarmut steht der Maler (Senior) (0:45:18) und Trucker Dieter (0:57:24). Der Maler zeigt auf, dass er nicht genug Geld zum Leben hat. Dies wird deutlich, als er sagt, dass er dieses Jahr eine schlechte Ernte im Garten haben wird und sich Lebensmittel kaufen muss, aber auch daran, dass er eigentlich eine Behandlung brauchen würde, die er sich aber nicht leisten kann.

Traumjob: Dieses Thema wird von der Bühnenbildnerin (0:43:12), der Innenausstatterin (0:34:38), dem Koch (0:27:49), der Yogalehrerin (0:39:37), dem Kampfkunstlehrer (0:48:59), den Instrumentenbauern (0:40:52), Vanessa (0:22:36) u.a. verbildlicht. Sie mögen ihre Arbeit und können sich keinen besseren Job vorstellen, darum erfüllt die Arbeit sie auch und sie gehen ihr gern nach. Ihre Arbeit ist keine Qual, sondern ein schöner Teil ihres Alltags.

Es kann beobachtet werden, dass viele Nebenfiguren die Themen ansprechen, die bereits von den Hauptfiguren angesprochen wurden bzw. die Nebenfiguren untereinander die gleichen Themen ansprechen, z.B.:

Trucker, Plattenladenbesitzer: zwei Jobs nachgehen/extra Arbeit haben, um „über die Runden zu kommen“

Opelwerkmitarbeiter, Maler (Senior): Arbeitslosigkeit, keine Existenzgrundlage haben

Yogastudio, Plattenladenbesitzer, Innenausatterin, Veranstaltungstechniker, Comedian: Selbstständigkeit ist schwer, lange Arbeitszeiten und viele Aufgaben

Robotertechniker, Informatiker: Technik kann nur mit Menschen funktionieren, die diese handhaben. (Informatiker: 150 Euro Lösung, Boxen; Robotertechniker: Interview)

Ebenfalls stellen die Nebenfiguren in einigen Fällen einen Kontrast zu den Hauptfiguren dar. Dies wird deutlich am Beispiel des Feinkosthändlers und des Malers (Senior): Der Feinkosthändler kann in einem der weltbesten Restaurants mit seinem berühmten Freund essen gehen, während der Maler (Senior) Schwierigkeiten hat, seine Grundnahrungsmittel überhaupt zu bezahlen, da er dieses Jahr eine schlechte Ernte aus seinem Garten erwartet. Auch die Umgebungen der beiden stehen im Kontrast: Der Maler (Senior) wohnt in einem altem Haus und fährt ein normales Auto, der Feinkosthändler dagegen hat einen modernen Luxuswagen und lebt augenscheinlich in einem Neubau. Ebenfalls kann beobachtet werden, dass im Film Themen (Probleme) angesprochen werden und der Zuschauer die Konsequenzen dieser Probleme ebenfalls beispielhaft erfährt. Veranschaulicht werden soll dies durch folgendes Beispiel: Die Möbelpacker sprechen das Thema Geiz der Kunden an (0:14:59, die Veränderung von Mentalitäten). Damit hängen eventuelle Auftragsverluste, Dumpinglöhne (Innenausatterin, wenn sie sagt: „Man hat auch mal wenig Geld verdient“) oder Jobverlust (Opelwerkmitarbeiter, der von Rationalisierung im Zuge der Krise spricht), der Künstler, der die Flüchtlinge malt, sich aus dieser Krise Inspiration sucht, aber wiederum einige seiner Werke nicht verkaufen konnte, usw.

Weitere Themen, die durch diese Verknüpfungen auszumachen sind: Frage nach Gerechtigkeit auf dem Arbeitsmarkt, gerechte Entlohnung für geleistete Arbeit (Bezahlung und Gegenwert der Arbeit), Schlussfolgerung, dass viele Leute in Nordrhein-Westfalen hart arbeiten, Berufswechsel kommt oft vor, dieser erfolgt aus verschiedenen Gründen, z.B. mehr Sicherheiten, Zeit für Familie haben zu wollen, keinen Job mehr in seinem ursprünglichen Beruf finden zu können, u.a.

Zu bemerken ist ebenfalls, dass im ganzen Film kaum soziale Berufe vertreten sind und diese nur durch die Lehrerin im Zusammenschnitt der Berufsvorstellungen gezeigt werden. Die abgebildeten Berufe sind meist Büro- oder Handwerksberufe.

Visuelle Gestaltung und Sprache der Nebenfiguren: Bei den Nebencharakteren sind viele EST aus Vogelperspektive (von oben) zu beobachten, z.B. beim Koch und beim Geigenbauer, bei denen die Kamera oben befestigt wird. Die EST sind oft unbewusst gewählt, somit ist es bei der Analyse schwierig, diese exakt fachlich zu benennen, weil sie oft ein “Zwischending” sind. Es erfolgen im Allgemeinen wenige Nahe EST, wenn, dann oft von Händen, die arbeiten, oder Gegenständen. Es werden oft totale EST verwendet. Es gibt viele Kamerabewegungen, die meisten sind Totalenschwenks oder (wa-

ckelige) Verfolgungen. Einige der Protagonisten verwenden Selfies, um sich und ihre Arbeit darzustellen. Bis auf wenige Ausnahmen sind die Leute immer am Arbeitsplatz zu sehen, wenige zu Hause. Wenn zu Hause gefilmt wurde, dann bekommt der Zuschauer meist nur Einblick in die Küche oder ein Wohnzimmer. Die Protagonisten sind bei Interviews oft mittig in Naher und Halbnaher EST vor der Kamera platziert. Dies kann darauf zurückgeführt werden, dass die Filmer ihre eigenen Sehgewohnheiten, die sie aus dem Fernsehen kennen, adaptiert haben. Es ist ebenfalls auszumachen, dass die Protagonisten meist allein vor der Kamera agieren und Kollegen meist nur zur Veranschaulichung des Gesagten dienen (Wohlfühlmanager (0:26:35), Schnittbilder Start-Up (0:35:55)). Nur in seltenen Fällen interagieren Protagonisten mit ihren Kunden (Koch (0:27:49), Yogastudio (0:39:37)). In dem Clip des Yogastudios sind die Kunden nicht zu identifizieren und immer von hinten oder der Seite gefilmt. Besonders ins Auge fällt die Verwendung von Ton, die wahrscheinlich eher zufällig entstanden, aber sehr wirkungsvoll für den Film ist, beim Maler (Senior) bei 0:45:47: Er redet davon, dass er kein Geld hat und eine Sirene setzt ein, wie zur Unterstreichung des Problems Altersarmut/Künstler haben kein Geld.

3.3.3 Aufbau, Dramaturgie und Gestaltung des Films

Der Film *DADL* besteht aus einem Vor- und Abspann und hat 4 Sequenzen, die sich an dem Ablauf und der Struktur eines Tages orientieren. Er weist somit keine klassische Fünf-Akt Struktur auf. Die Autorin verwendet keinen Off-Kommentar, ihre *voice* wird durch Haupt- und zahlreiche Nebencharaktere etabliert.

Im **Vorspann** werden neben reflexiven Informationen zur Entstehung des Filmes (*Wir haben sie gebeten, ihre Arbeit zu filmen. Dies ist ihr Film.*) im ersten Zusammenschnitt Arbeitende und ihre Tätigkeit vorgestellt. In diesem Zusammenschnitt sind Aufnahmen von Personen, die der Zuschauer im weiteren Film kennenlernen wird, enthalten, z.B. der Hauptpersonen Informatiker, Tierpflegerin, Promovend, Veranstaltungstechniker und der Nebenpersonen Koch, Robotertechniker. Der Filmtitel wird am Ende dieses Zusammenschnitts eingeblendet (*Deine Arbeit, Dein Leben!*).

Sequenz 1 Tagesanbruch (0:01:25 bis 0:11:20) handelt davon, wie die Arbeitenden am Morgen ihren Arbeitsplatz aufsuchen und ihre Tätigkeiten beginnen. Die ersten Hauptpersonen werden näher vorgestellt und kommen zu Wort, darunter Trucker Dieter und Comedian Maike, die ihre morgendliche Routine erklären. Dabei werden die Personen, die ansprechen, dass sie früh aufstehen müssen, z.B. Maike oder die Studentin, auch "am Morgen" verwendet. Personen, die in der Nacht arbeiten müssen, werden in den sehr frühen Morgenstunden verwendet, wie z.B. Trucker Dieter. Außerdem kommen einige Nebenpersonen vor. Es gibt einen Zusammenschnitt, in dem verschiedene Menschen sich und ihre Berufe vorstellen. Den Wechsel zwischen Sequenz 1 und 2 markiert Comedian Maike, die sagt, dass sie sich ein Mettbrötchen kaufen möchte, worauf ein Schnitt zu Tierpflegerin Vanessa folgt, die in der Pflegerküche frühstückt (thematische Überleitungen wie in *NRW*).

In **Sequenz 2 Morgen und Vormittag** (0:11:21 bis 0:29:13) werden die Hauptcharaktere und ihre Tätigkeiten weiter vorgestellt. Es erfolgt ebenfalls der Auftritt mehrerer Nebenfiguren sowie einige Zusammenschnitte. Den Wechsel zwischen Sequenz 2 und 3 stellt der Koch aus Sequenz 2 dar und das Mittagessen am Anfang von Sequenz 3. Es erfolgt hier die Überleitung durch Ausübung professioneller Tätigkeit und deren Nutznießen (Essen). Die Verwendung der Tätigkeit als Übergang ist vergleichbar mit dem Übergang aus Sequenz 1: Essen als typische tageseinteilende Tätigkeit (Frühstück → Mittagessen).

Die Protagonisten gehen in **Sequenz 3 Mittag und Nachmittag** (0:29:14 bis 0:51:29) ihren Tätigkeiten weiter nach bzw. bringen sie gegen Ende der Sequenz zum Ende, verlassen ihren Arbeitsplatz und läuten ihren Feierabend ein. Den Übergang zwischen Sequenz 3 und 4 stellt diesmal der Einbruch der Nacht und die damit einhergehende Dramaturgie des Verlassens des Arbeitsplatzes und die Aufnahme der Nachtschicht für die in der Nacht arbeitenden Personen (Trucker, Comedian, Veranstaltungstechniker) dar.

In **Sequenz 4 Nachtarbeit** (0:51:30 bis 0:59:27) werden die Hauptpersonen, die ihre Tätigkeiten in der Nacht ausführen, weiter begleitet. Es kommen keine Nebenfiguren vor. Im **Abspann** danken die Macher allen Teilnehmern (*Wir danken allen, die mitgemacht haben.*) und es folgen die Credits.

Die Gesamtdramaturgie des Films folgt dem normalen Ablauf eines Tages (vgl. auch Einteilung der Sequenzen) und ist in gewisser Weise durch den natürlichen Verlauf der Tageszeiten und den jeweilig typischen Tätigkeiten schon vorstrukturiert. Der Film arbeitet dazu mit drei verschiedenen Elementen: Zusammenschnitten von mehreren kurzen Ausschnitten verschiedener Personen, die als dramaturgische Einheit gelten, längere Erklärungen von Einzelpersonen, die als Nebencharaktere zahlreich vorkommen und verschiedene Themen ansprechen oder bereits angesprochene Themen vertiefen, und die acht Hauptcharaktere, mit denen der Zuschauer exemplarisch den Tagesabläufen folgt. Die Hauptpersonen wurden kaleidoskopartig ausgewählt, um stellvertretend einige Tätigkeiten (und Themen) näher vorzustellen, die unter den Arbeitenden in Nordrhein-Westfalen vertreten sind. Die Nebenpersonen ergänzen diese bzw. bestätigen und verfestigen das bereits Gesagte. Die Zusammenschnitte spiegeln die Masse wieder, in welche sich die Hauptpersonen einfügen. Selbst die Menschen, die in den Zusammenschnitten vorkommen, werden als individuell dargestellt. Die Zusammenschnitte kommen dabei in jeder Sequenz außer Sequenz 4 vor. Die Zusammenschnitte dienen vor allem zur Straffung und dem Vorantreiben der Handlung und dazu, zu zeigen, dass Zeit vergeht, z.B. mit Zusammenschnitten des Mittagessens. Außerdem machen sie deutlich, dass diese Handlungen in der Realität parallel ablaufen. Da aber in einem linearen Film immer nur einer Handlung gefolgt werden kann, wird es so möglich, die einzeln herausgehobenen Charaktere mit der breiten Masse zu verbinden und

als zusammengehörig darzustellen. Als dramaturgisches Mittel wird oft die Aussage eines Protagonisten mit den Handlungen eines anderen verbunden, z.B. erzählen die Möbelpacker in Sequenz 1, dass sie im Stau stehen und abwarten müssen, wann sie weiterkommen werden. Im Film wird auf den Robotertechniker geschnitten, der ausführlich erklärt, was seine Arbeit beinhaltet, bevor wieder zu den Möbelpackern geschnitten wird, die jetzt bei der Kundin angekommen sind, aber just das nächste Problem haben: eine zugeparkte Sperrzone. Wieder müssen sie warten. Derweil wird zu mehreren Neben- und Hauptpersonen geschnitten und ihr Tagesablauf gezeigt. Dies stellt sowohl dar, dass Zeit vergeht, während die Möbelpacker nichts tun können, aber auch, dass andere in dieser Zeit ihrer Tätigkeit weiter nachgehen. Somit wird die Parallelität der gesamten Protagonisten herausgestellt, wie auch ein Mittel gefunden, die Spannung der Einzelhandlung der Möbelpacker zu halten. Dadurch ergeben sich die dramaturgischen Höhepunkte eher aus den Tätigkeiten der Protagonisten und den Themen, die sie ansprechen, nach folgendem beispielhaftem Muster:

Möbelversetzungstechniker: → könnte mit Fünf-Akt Dramaturgie verglichen werden, die aber aus ihrer natürlichen Situation entstanden ist

Problem: Zugeparkte Sperrzone.

Lösung: Abschleppwagen.

Höhepunkt: Sie können endlich ausladen.

Ausgang der Geschichte: alles erledigt. Feierabendbier.

Comedian Maike: → Thema: Selbstständigkeit

Problem: sich selbst organisieren, Auftritte organisieren.

Lösung: Auftritte machen und Leuten gefallen, um wieder gebucht zu werden.

Trucker: → Thema: Altersarmut

Problem: zu wenig Rente und zu hohe Fixkosten, um noch ordentlich Leben zu können.

Lösung: Nebenjob.

Innenausstatterin: → Thema: Selbstständigkeit

Problem: Unbeständige Einnahmen als Selbstständige. Zwei Kinder, aber keine Unterhaltszahlungen.

Lösung: Wechsel ins Marketing, das zwar weniger Spaß macht, aber mehr Sicherheit bietet.

Manchmal sind die Lösungen aber auch nicht absehbar, z.B. bei der Nebenperson Maler (Senior) (0:45:18):

Maler (Senior): → Thema: Altersarmut, Emotionaler Höhepunkt

Problem: In diesem Jahr keine gut Ernte aus dem Garten möglich, muss sich Essen kaufen.

Folge: Hat dadurch u.a. zu wenig Geld, um die Therapie für seine Schulter zu bezahlen und kann darum nur einige Minuten am Tag seinem Job, dem Malen, nachgehen.

Lösung: bleibt offen.

Durch diese Offenlassung, aber auch durch die mehrfache Benennung einiger Themen durch mehrere Personen (z.B. Altersarmut wird von Trucker und Maler (Senior) angesprochen, unbeständige Einnahmen als Selbstständige zu haben wird von Innenausstatteerin, Malern, Veranstaltungstechniker, u.a. angesprochen) ist es der Autorin möglich, verschiedene Themen anzusprechen und mehrere Ebenen diese Problems darzustellen. So etabliert sie die *voice* ihres Filmes: Sie lässt die Fragen offen, die sie (und ihre Protagonisten) beschäftigen und regt den Zuschauer dadurch an, darüber nachzudenken. Als Authentisierungsstrategie sind vor allem die Verwendung von wiederkehrenden Themen und die Parallelität der Handlungen auszumachen. Dadurch, dass unterschiedliche Personen an unterschiedlichen Stellen im Film sich durch das Gesagte gegenseitig in ihren Erfahrungen bestätigen, wirkt dies authentisch und wirklich. Dabei kann festgestellt werden, dass die Worte eher Dominanz haben und dadurch glaubhaft wirken und die Bilder das Gesagte nur unterstreichen. Allgemein wirken die selbst gedrehten Aufnahmen der Filmer authentisch, da sie nicht perfekt sind und auf emotionaler Ebene viele Einblicke gewähren, da die Protagonisten oft von einer ihnen vertrauten Person gefilmt werden und somit offener und vertrauensvoller sind.



Abb. 31 Landschaftsaufnahme Kran (0:35:04, *DADL*)



Abb. 32 Landschaftsaufnahme Vögel (0:29:26, *DADL*)



Abb. 33 Landschaftsaufnahme Bürogebäude (0:52:34, *DADL*)

Natur- und Architekturaufnahmen kommen selten in *DADL* vor, wenn, dann fast ausschließlich im Zusammenhang mit der Tätigkeit der Person (bzw. als Arbeitsort, der für das Verständnis ihrer Tätigkeit wichtig ist (wie bei der Nonne, die das Gebäude, in dem sie arbeitet, zeigt, der Strand, an dem die Stand-up-Boards verliehen werden bei 0:26:10 und die Klettergartenbesitzer, die ihre Module aufbauen und dann ausprobieren bei 0:25:35)). Allein stehen Natur- und Architekturaufnahmen in Zusammenschnitten nur drei Mal: bei 0:25:04 ist ein Kran (Abb. 31) auf dem Bau zu sehen, bei 0:29:26 Vögel (Abb. 32), die im Himmel in Formation fliegen und bei 0:52:34 ein Bürogebäude (Abb. 33) von außen im Zeitraffer, um die einsetzende Dämmerung darzustellen.

Musik wird vor allem verwendet, um das Zeitvergehen darzustellen. Die verwendeten Themen klingen alle sehr ähnlich und mitunter fällt ihr Wechsel nicht auf. Oft wird Klaviermusik mit Xylophonklängen verwendet. Das Xylophon wird verwendet, um den "Takt der Arbeit" zu symbolisieren. Da meist Handwerksberufe gezeigt werden, bei denen eine Art rhythmisches Geräusch entsteht, sollen diese durch das Xylophon wiedergegeben werden. Sonst werden Musikstücke zur Beschleunigung und Unterstreichung vor allem bei Zusammenschnitten verwendet. Sie werden zur Emotionalisierung eingesetzt, um wichtige Höhepunkte anzukündigen und zu unterstreichen. Dabei wird das gleiche Klavierthema verwendet, welches für ein paar Sekunden erklingt, wie um ein Ausrufezeichen für das, was gleich gesagt wird, zu setzen und verklingt dann wieder, ohne dass der Zuschauer die Abwesenheit der Musik bemerkt (z.B. Maler (Senior)). Er bemerkt sie erst wieder, wenn eben dieses Schema wieder angewendet wird, da er so in der sich entfaltenden Situation gesteckt hat. Musik wird vor allem auch zur Straffung und zum Ausdruck, dass etwas parallel geschieht, eingesetzt. Dies wird überwiegend bei den Zusammenschnitten deutlich. Die Hauptthemenmusik wird am Anfang und Ende eingesetzt. Einige Musikthemen finden sich aber auch unter anderen Zusammenschnitten wieder.

3.3.4 Zusammenfassung Filmanalyse *Deine Arbeit, Dein Leben!* (2015)

Der Film besteht aus vier Sequenzen, die sich am Tagesrhythmus orientieren. Im Film stellen acht Hauptprotagonisten und viele Nebenpersonen sich und ihre Arbeit vor. Die visuelle Gestaltung ist unterschiedlich: Einige Protagonisten filmen sich selbst mit fixierter Kamera oder Selfieaufnahme, einige lassen sich von einem Filmer abbilden. Im Film *DADL* wird vor allem thematisch übergeleitet und mit Zusammenschnitten wird Parallelität ausgedrückt. Der Film wirkt mosaikhafte, da die verschiedenen Protagonisten nur durch Themen verbunden werden. Es werden hierbei unterschiedliche Themen wie Altersarmut, Selbstständigkeit, Spaß an der Arbeit angesprochen, die von weiteren Charakteren bestätigt und angereichert werden. In dem Film lassen sich vor allem der *participatory*, *expository* und *observational mode* beobachten.

3.4 Filmanalyse: Einzelanalyse des Films *Ein Tag Leben in NRW* (2012)

3.4.1 Inhalt und Produktion des Films

Die folgende Filmanalyse bezieht sich auf den Film *Ein Tag Leben in NRW* (2012)²⁵⁴ (Abkürzung des Filmmamens im folgenden *NRW*) von Lucia Schmid aus dem Jahr 2012.

Genre	Dokumentarfilm
Regie	Luzia Schmid
Schnitt	Rudi Heinen
Redaktion Film	Christiane Hinz, Thomas Kamp
Produzent	Jörg Siepmann
Sender	WDR
Produktionsfirma	2Pilots
Drehzeitraum/Ort	30. April 2012/Nordrhein-Westfalen
Sendetermin/Sendeplatz	05.10.2012/Doku am Freitag

Tabelle 4: Produktion des Films *Ein Tag Leben in NRW* (2012)

Der WDR rief die Bewohner des Bundeslandes Nordrhein-Westfalen dazu auf, am 30. April 2012 ihren Tag zu filmen. 3500 Menschen sendeten über 100h Material ein, wovon es 180 Einsendungen in den Film schafften²⁵⁵. Der Film war Teil eines trimedialen Projekts von Fernsehen, Hörfunk (der ein Hörspiel aus den Einsendungen produzierte) und Onlineredaktion. Ursprünglich plante der Sender einen Film von nur 45 Minuten Länge, der vorliegende Film ist 90 min lang²⁵⁶. Der Film zeigt einen Tagesablauf von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang, in dem verschiedene Protagonisten von ihrem Tag erzählen und eine Bandbreite an Themen wie Krankheit, die Maibaum-Tradition, Geburtstag und Familienleben ansprechen. Der Film besteht aus drei Sequenzen.

3.4.2 Protagonisten und Themen des Films

Im Film kommen sieben Hauptpersonen vor: Fee, eine ältere demenzkranke Dame, Henriette Heide- rich, angehende Lehrerin, ein Kioskbesitzer, ein Musiker der Band "Die Hühner", das Ehepaar Grode, ein älterer Mann, der den zweiten Weltkrieg miterlebt hat, und die WDR Redaktion, die ein TV Duell vorbereitet. Es gibt insgesamt 12 Zusammenschnitte und viele Nebencharaktere, die die von den Hauptcharakteren angesprochenen Themen vervollständigen oder vertiefen.

²⁵⁴ Abzurufen unter: <http://www.ardmediathek.de/tv/Doku-am-Freitag/Ein-Tag-Leben-in-NRW/WDR-Fernsehen/Video?bcastId=12877116&documentId=21902346>

²⁵⁵ vgl. <http://www.wa.de/kultur/zeigt-sein-projekt-ein-leben-nrw-2532772.html>, Zugriff am 28.06.2016.

²⁵⁶ vgl. <http://www.wa.de/kultur/zeigt-sein-projekt-ein-leben-nrw-2532772.html>, Zugriff am 28.06.2016.

Hauptperson	Einzelne Auftritte	Auftritte Sequenzen
Fee (demenzkranke ältere Dame)	4	S1: 2 S2: 1 S3: 1
Henriette Heiderich (Referendarin)	4	S1: 4 S2: kein Auftritt S3: kein Auftritt
Kiosk	3	S1: 2 S2: 1 S3: kein Auftritt
Musiker	4	S1: 2 S2: kein Auftritt S3: 2
Ehepaar Grode	5	S1: 4 S2: 1 S3: kein Auftritt
Opa (92-jähriger Mann)	5	S1: 4 S2: 1 S3: kein Auftritt
WDR Redaktion	4	S1: 1 S2: 1 S3: 2
Strukturierende Hand- lung Maibaum	3	S1: 1 S2: 1 S3: 1
Zuschnitts	12	S1: 10 S2: 2 S3: 0

Tabelle 5: Haupt- und Nebenprotagonisten im Film *Ein Tag Leben in NRW* (2012)

Hauptpersonen:

- Fee



Abb. 34 Fee beim Aufstehen (0:06:33)



Abb. 35 Fee weckt Herrn Läufer (0:07:07)



Abb. 36 Fee bindet Schuh der Filmerin (0:40:03)



Abb. 37 Fee und ihre Freundin (1:09:06)

Fee ist eine fürsorgliche, demenzkranke, ältere Dame, die in einer Pflegeeinrichtung lebt. Sie wird von einer jungen Frau gefilmt. Der Zuschauer begleitet Fee am Morgen beim Aufstehen, beim Besuch einer Freundin und abends beim Zu-Bett-Gehen. Am Morgen sieht man, wie Fee sich anzieht und Herrn Läufer weckt, den einzigen Mann der Einrichtung (0:6:31). Außerdem bindet Fee die Schnürsenkel der Filmerin fester zu, da sie bemerkt, dass diese nicht richtig gebunden sind (0:39:10). Der Zuschauer wird also Zeuge einer direkten Interaktion zwischen Filmerin und Protagonistin, was dem Cinema Vérité Stil entspricht. Als Fee ihre Freundin besucht (1:08:06), kommt es zu einem emotionalen Höhepunkt: Der Zuschauer merkt jetzt, dass Fee demenzkrank ist, da sie sich nicht mehr daran erinnern kann, dass ein einziger Mann in ihrer Pflegeeinrichtung wohnt. Dies wird auch durch die Aussagen der Freundin aus dem Off, die an die Filmerin gerichtet sind, deutlich: “Daran hätte man nie gedacht, ne?”. Bei dieser Aussage wird Fee gefilmt, wie sie die Treppe in der Wohnung der Freundin hinuntergeht, da sie denkt, sie muss zurück in ihre Einrichtung, um essen zu gehen. Die Autorin nutzt hier das Bild der Treppe vermutlich bewusst als Symbol, um den schweren Weg, den Fee unfreiwillig einschlagen musste, zu versinnbildlichen.

Visuelle Gestaltung und Sprache: Fee wird einstellungsreich in einer beobachtenden Haltung gefilmt, die eher dem Direct Cinema entspricht. Einige ihrer Aufnahmen sind sehr poetisch und haben eine starke emotionale Wirkung, die mit Fees Handlungen einen der stärksten emotionalen Höhepunkte im Film darstellen. Sowohl die Filmerin gibt Informationen aus dem Off, als auch Fee im On in Interviewsituationen. Außer ihren Schuh bekommt der Zuschauer die Filmerin nicht zu sehen. Es ist der *participatory* (Dialoge mit der Filmerin bzw. situative Erklärungen), *expository*, *observational* (z.B.

Treppe heruntergehen, Wecken von Herrn Läufer) und *poetic mode* (Verlassen der Pflegeeinrichtung, Treppen hinuntergehen) zu beobachten.

Thema: Generationen, Krankheit (Demenz), Alter

- **Henriette Heiderich**



Abb. 38 Henriette am Morgen (0:07:49)



Abb. 39 Henriette am Bahnhof (0:12:20)



Abb. 40 Henriette in der Stadt (0:19:20)



Abb. 41 Henriette erklärt Verbeamtung (0:28:30)

Henriette ist eine junge Lehrerin, die der Zuschauer im Film bei ihrer Verbeamtung begleitet. Die Verbeamtung stellt einen großen Schritt für Henriette dar, den sie mit Aufregung erwartet und als lebensverändernd beschreibt. Der Zuschauer begleitet sie auf ihrem Weg nach Solingen, wo die Verbeamtung stattfindet. Dabei lässt sie den Zuschauer zuerst im Unklaren, was sie heute erleben wird und erzählt erst in ihrer dritten Szene, was los ist. Dies dient vor allem dem Spannungsaufbau.

Visuelle Gestaltung und Sprache: Henriette filmt vor allem Selfieeinstellungen von sich selbst und richtet sich dabei durch direkte Ansprache aktiv an den Zuschauer (“Daran möchte ich Sie und euch teilhaben lassen.”, “Wie ihr seht...”). Dabei ist meist nur ihr Kopf zu sehen. Nur in ihrer vierten Szene wird sie von ihrer Freundin Annika gefilmt und Henriette erklärt den Ablauf der Verbeamtung in einer Nahen EST. Einige Aufnahmen sind wackelig. Henriette vollzieht viele Ortswechsel: Sie fängt an, sich in ihrem Zuhause zu filmen, dann auf dem Bahnhof, auf der Straße und vor dem Gebäude, in dem die Verbeamtung stattfindet. Ihre Kameraführung kann mit der von Comedian Maike aus *DADL* verglichen werden. Es lassen sich vor allem der *participatory* (Selfieaufnahmen) und *reflexive mode* (direkte Ansprache) beobachten.

Thema: Zukunft, Spaß an der Arbeit, Generationenwechsel Lehramt (vgl. Frau Hund bei 0:28:59)

- Ehepaar Grode



Abb. 42 Ehepaar Grode beim Frühstück (0:15:05)



Abb. 43 Herr Grode kauft Zeitung (0:22:03)



Abb. 44 Frau Grode kommt von Arbeit (1:07:32)



Abb. 45 Ehepaar Grode spielt Tischspiel (1:08:02)

Bernd und Christine Grode leben gemeinsam in einer Wohnung. Der Zuschauer begleitet sie über ihren gesamten Tag, der beim Frühstück am Morgen beginnt und bei einem Vier-Gewinnt-Spiel am Abend endet. Bernd Grode ist der Filmer, seine Frau macht am Anfang eher passiv mit, interagiert am Ende aber auch mit der Kamera. Es kann beobachtet werden, dass Christine am Morgen noch etwas skeptisch in die Kamera schaut und nicht weiß, wie sie sich verhalten soll, sie gewöhnt sich jedoch daran, dass ihr Mann den Tag dokumentiert und in ihrer letzten Szene ist sie "aufgetaut" und richtet sich sogar an den Zuschauer. Bei Bernd Grode ist zu beobachten, dass er den ganzen Prozess sehr strukturiert angeht. Er ist reflexiv, indem er sich direkt an den Zuschauer wendet, aber auch einige Einblicke in den Entstehungsprozess gibt, z.B. in der ersten Szene positioniert er die Kamera, die auf den Esstisch gerichtet ist, und filmt seine Frau (die nicht weiß, wie sie sich verhalten soll) und sagt: "Vierzehn vier die vierte", setzt sich an den Esstisch, sagt "Es wäre schöner, wenn man einen Selbstauslöser hat" (0:14:53, direkte Ansprache des Filmprozesses) und trinkt einen Schluck Kaffee, sagt "Der ist aber gut geworden. Ist der stärker als sonst?", Christine antwortet knapp "Wie immer", Bernd sagt "Danke", steht schnell auf und schaltet die Kamera aus. Dies sorgt für Komik, zeigt aber Bernd Grodes Filmstil und seinen Einsatz, der authentisch, weil etwas unbeholfen, wirkt. Er geht immer so vor, indem er die Nummer der gedrehten Szene sagt, eine Ansprache an den Zuschauer hält und dann die "normale" Alltagshandlung vollzieht. Bei Szene drei (0:21:50) kauft er sich am Kiosk eine Zeitung. Er hat die Kamera in eine Halbtotale eingerichtet, und man sieht in der Spiegelung des Fensters, wie er nach seiner Ansprache an den Zuschauer (der jetzt sieht, was er auch sonst normalerweise macht) die Hand hebt. Kurz darauf öffnet der Kioskverkäufer das Fenster und begrüßt ihn: "Die Zei-

tung liegt ja hier schon wieder.”- “Ja, wie immer.” Dies wirkt gestellt, passt aber zu Grodes Filmstil und etabliert seinen Charakter.

Visuelle Gestaltung und Sprache: Bernd Grode benutzt meist POV Aufnahmen, um seinen Alltag darzustellen. Er positioniert die Kamera, um sich und seine Frau selbst zu filmen. Er spricht den Zuschauer direkt an, redet aber manchmal von sich selbst in der dritten oder ersten Person (“Hier wohnt der Filmemacher, das ist der Bernd Grode”, “Wenn sie mich gleich sieht”). Bei Grode ist der *participatory* (aktives Filmen), *expository* (Erklärungen im On und Off) und *reflexive mode* (Prozess des Filmemachens ist durch “Vierzehn vier die vierte” etc. zu erkennen) zu beobachten. Anzumerken ist, dass die Autorin sich dafür entschieden hat, diese reflexiven Äußerungen im Film zu zeigen und nicht herauszuschneiden.

Thema: Eheleben, Filmemachen, Freizeit

- Opa



Abb. 46 Opa nimmt Herztabletten (0:15:27)



Abb. 47 Opa beim Autofahren (0:37:23)



Abb. 48 Opa verlässt das Haus (0:23:19)



Abb. 49 Opa beim Kochen mit seiner Frau (0:47:31)

Der Zuschauer kann den 90-Jährigen bei einigen seiner alltäglichen Handlungen beobachten, die vom Filmer festgehalten werden. Zuerst nimmt er am Frühstückstisch seine Herztabletten ein (0:15:22), dann fährt er im Auto (0:35:15), wo er erzählt, dass er im zweiten Weltkrieg Soldat war und ein Abzeichen bekommen hat (0:37:13), dann sieht man ihn beim Kochen (0:46:49), später im Wohnzimmer mit seiner Frau (0:49:54). Vor allem werden mit dem Senior die Themen Generationen und Krieg angesprochen. Das Thema Generationen wird dadurch gezeigt, dass er Auto fährt. Man sieht ihn mit Krücken in die Garage kommen, und als der Filmer fragt, ob ihn das Autofahren leicht fällt, sagt er, ja, aber er würde seine Brille nicht tragen, da sie zu dunkel getönt wäre und er damit nichts sehen könnte

(0:35:15). Dies lässt die Frage aufkommen, ob Menschen in seinem Alter noch die Erlaubnis haben sollten, Auto zu fahren, vor allem, weil der Zuschauer gesehen hat, dass er Herztabletten zu sich nehmen muss. Es kann hier die (in Deutschland diskutierte Frage) nach der Gefährdung der Gesellschaft durch alte Leute am Steuer gestellt werden, die von der Autorin als aktuelles Thema aufgegriffen wurde. Außerdem spricht der Senior die Sinnlosigkeit des Krieges an, indem er sagt, er hätte sein Abzeichen weggeschmissen (0:37:13). Dies wird auch durch seine Frau deutlich, die sagt, dass sie es komisch findet, dass sie sich einen der Sprüche, die sie in der Zeit des Nationalsozialismus gelernt hat, gemerkt hat (0:49:54). Dies zeigt, dass dieses Thema Deutschland nach wie vor beschäftigt, was auch durch die Szene der Demonstration deutlich wird (und weiterführend die Frage nach der Heimat an Einwanderer).

Visuelle Gestaltung und Sprache: Es wird vor allem eine beobachtende Kamera eingesetzt, die Alltagshandlungen einstellungsreich zeigt. Der Protagonist antwortet auf die Fragen des Filmers, und richtet sich damit nur indirekt an den Zuschauer. Es kann vor allem der *observational* (Beobachtung seiner Handlungen, wie er z.B. ins Auto steigt), *participatory* (Antwort auf Interviewfragen) und *expository mode* beobachtet werden und die Aufnahmen entsprechen eher dem Stil des Direct Cinema, auch wenn aus dem Off Fragen zu hören sind.

Thema: Generationen, Alter, Krankheit, Krieg, Nationalsozialismus

- **WDR Redaktion**

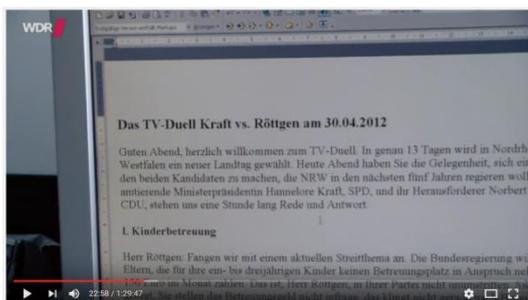


Abb. 50 Detail Computerbildschirm (0:22:58)



Abb. 51 Redakteur erklärt (1:06:29)



Abb. 52 Redakteur wartet auf Herr Röttgen (1:19:52)



Abb. 53 Stellprobe für Sendung (1:18:52)

Die WDR Redaktion bereitet sich auf das TV Duell von Hannelore Kraft und Norbert Röttgen vor. Dabei filmen verschiedene Mitarbeiter die Redaktion und Moderatoren und geben so Einblick in die

Produktion der Sendung. Spannung entsteht, da Herr Röttgen erst verspätet eintrifft, was die Macher der Sendung nervös macht. Dabei fungiert die Redaktion als Überleitung in den Abend, sowohl für die Einleitung der sportlichen Aktivitäten (“Das wird schon sportlich”, Schnitt auf Steptänzer) als auch zu anderen abendlichen Aktivitäten (Leute schauen sich die Sendung vor dem Fernseher an, dann erfolgt Umschnitt auf andere Tätigkeiten wie Feiern gehen etc.). Dramaturgisch bietet die Redaktion eine zeitliche Orientierung, als sie die Uhr mit 17:15 Uhr zeigt und die Zeit benennt (“Noch gut drei Stunden bis zur Sendung”). Die Redaktion zeigt reflexiv, wie die Fernsehsendung entsteht. Sie macht den Zuschauer damit zwar nicht auf den direkten Filmprozess dieses Filmes aufmerksam, jedoch gibt sie einen Einblick in die Produktion von Medien und reflektiert sich als Sender, der den Film ausstrahlt und auch in Auftrag gegeben hat, selbst.

Visuelle Gestaltung und Sprache: Die Kameraführung ist ruhig und professionell, es werden viele Einstellungsgrößen verwendet. Informationen erfolgen sowohl erklärend als Interview und auch vom Filmer aus dem Off. Dabei ist zu beobachten, dass es verschiedene Filmer gibt, die aber alle einen ähnlichen Stil haben, was an ihrer redaktionellen Ausbildung liegen könnte. Es kann der *participatory* (viele Filmer, die Fragen stellen; Antworten und Erklärungen von Journalisten), *expository* und *reflexive mode* beobachtet werden.

Thema: Arbeit der Medien

- **Musiker der Gruppe “Die Höhner”**



Abb. 54 Musiker bei Probe (0:02:39)



Abb. 55 Musiker vor Konzert (1:25:48)

Der Musiker kommt dreimal im Film vor (immer in den Nachtsequenzen) und wird darum als Hauptcharakter eingeordnet. Er ist Teil der Musikgruppe “Höhner”, die an diesem Abend für ihren Auftritt probt bzw. ein Konzert spielt. Er führt den Zuschauer hinter die Kulissen seiner Show und lässt ihn an den Proben und Momenten davor teilhaben. Er stellt seinen Beruf als interessant dar und scheint ihn gern auszuüben. Das Verhältnis unter den Kollegen scheint sehr freundschaftlich, da sie einem der Bandmitglieder zum Geburtstag ein Lied singen.

Visuelle Gestaltung und Sprache: Der Musiker filmt sich per Selfieaufnahme selbst (vgl. Henriette und Maike aus *DADL*). Dabei richtet er sich direkt an den Zuschauer und gibt ihm Einblick auf die Bühne

und in den Künstlerbereich der Arena, in der er in seinen gesamten Aufnahmen zu sehen ist. Es lässt sich vor allem der *participatory* (Selfieaufnahme) und *expository mode* beobachten.

Thema: Spaß an der Arbeit, Geburtstag

- **Kiosk**



Abb. 56 Kioskbetreiber filmt sich bei der Arbeit (0:42:10)

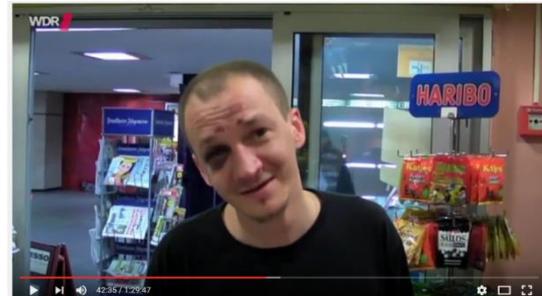


Abb. 57 Kunde mit blauem Auge (0:42:35)

Der Kioskbesitzer erscheint dreimal im Film und wird deshalb, wie auch der Musiker, als Hauptcharakter identifiziert. Er filmt sich selbst bei seiner Arbeit als Verkäufer. Dabei lernt der Zuschauer seinen Alltag kennen, der aus viel Kundenkontakt besteht. Der Kioskverkäufer ist ein humorvoller Mensch, dies wird deutlich, als sich einer seiner Kunden ein Bier kauft und er sagt: "Einen Multivitaminensaft" (0:42:10). In dieser Szene ist auch der *reflexive mode* zu beobachten, denn er bittet den Kunden, ihn filmen zu dürfen. Der Kunde fragt, ob das fürs Internet wäre, was der Kioskverkäufer verneint. Hier wird dem Zuschauer der Filmprozess offengelegt. Daraufhin willigt der Kunde ein, gefilmt zu werden und zeigt sein blaues Auge, das er durch einen Tritt bekommen hat. Dabei wird auch indirekt das Thema Alkoholismus angesprochen. Dramaturgisch fügt sich diese Szene in den Morgen ein und zeigt zwischen Einstellungen von kaffeetrinkenden Menschen eine Abweichung der Normalität, was auch im Film *Life* beobachtet werden kann. Der Kioskbesitzer kann außerdem dabei beobachtet werden, wie er Mike anruft und ihm von der Krebsoperation einer gemeinsamen Bekannten erzählt. Diese Szene wirkt etwas gestellt, da er am Ende in die Kamera schaut und etwas gekünstelt lächelt.

Visuell Gestaltung und Sprache: Der Kioskbesitzer filmt sich selbst. Dafür hat er eine Kamera unterständig an der Theke positioniert. Ab und zu schwenkt er auf seine Kunden, um sie zu filmen. Er spricht mit den Kunden, nicht mit dem Zuschauer, ist sich aber bewusst, dass er sein Material zum Zweck der Vorführung dreht, da er den männlichen Kunden fragt, ob er ihn filmen darf. Die Autorin hat sich dafür entschieden, diesen reflexiven Moment im Film zu integrieren. Es lassen sich vor allem der *participatory* (filmt sich selbst) und *expository*, aber auch der *reflexive mode* beobachten.

Thema: Krankheit, Alkoholismus, Humor

Nebenfiguren:



Abb. 58 Behinderter Junge beim Aufstehen
(0:05:52)



Abb. 59 Behinderte Junge beim Spielen (0:26:59)



Abb. 60 Behinderter Junge beim Mittagsschlaf
(0:44:05)



Abb. 61 Frau spricht über ihren autistischen Sohn
(1:03:06)

Behinderter Junge (0:04:15, 0:26:12, 0:43:23)/ Frau im Garten (1:02:15): Der behinderte Junge wird immer wieder in Zusammenschnitten im Film gezeigt, so beim Aufwachen, Spielen und Mittagsschlaf. Es ist ein liebevoller Umgang mit ihm zu sehen. Der Junge wurde im *observational mode* gedreht. Er steht für das Thema Behinderung, welches auch durch die Frau, die ihr Haus vorstellt, in der Szene Haus und Garten (1:00:38, sie kommt bei 1:02:15 vor) gezeigt wird. Die Frau erklärt dem Zuschauer, dass ihre Nachbarn Zäune um ihre Häuser gebaut und ihren Kindern den Umgang mit ihrem autistischen Sohn verboten haben. Diese beiden Protagonisten bringen Emotionalität in den Film, gleichzeitig wird der Zuschauer dadurch zum Nachdenken angeregt. Sie werden eingestreut, der Zuschauer begegnet ihnen zufällig, wobei er den Jungen wiedererkennt, da er ihm mehrmals begegnet. Der Junge wird mit einer beobachtenden Kamera gedreht, die Frau erzählt in einer POV Aufnahme ihres Gartens. Bei ihr liegt der *participatory (POV Aufnahme) mode* vor.

Thema: Behinderung und gesellschaftlicher Umgang damit, Krankheit, Familienleben



Abb. 62 Smilla schnüffelt (0:11:43)



Abb. 63 Smilla geht Gassi (0:13:25)

Smilla (0:11:08, 0:13:06, 1:11:55): Smilla ist ein Hündin, die von ihrem Herrchen Gassi geführt wird. Sie kommt zwar drei Mal im Film vor und könnte damit auch als Hauptprotagonist gesehen werden, wurde aber nicht als einer klassifiziert, da sie kein tragendes Thema bedient und die Hauptperson in den Clips die Hündin ist (und der Zuschauer nicht viel über das Herrchen erfährt). Sie ordnet sich nach dem Zusammenschritt drei Morgentoilette ein und stellt die Liebe zwischen Mensch und Tier und auch die Parallelität zwischen ihnen dar, welche auch durch die anderen Tierbesitzer herausgestellt wird. Sie soll ihr Geschäft verrichten, kann aber nicht. Damit sorgt sie für Komik und bietet einen situativen Höhepunkt im Film. Smilla wurde als POV Aufnahme von ihrem männlichen Herrchen gefilmt, der dem Zuschauer Informationen über Smillas Tätigkeiten gibt. Z.B. sagt er, als Smilla schnüffelt: “Das ist wie Zeitunglesen für sie”. Außerdem beschreibt er ihren normalen Ablauf beim Gassi gehen, der heute aber nicht funktioniert. Smilla ist immer von oben gefilmt, was mit dem Offkommentar des Besitzers lustig wirkt. Bei den Aufnahmen kann der *participatory* (POV-Aufnahme), *observational* (Aufnahmen von Tätigkeiten des Hundes) und *expository* (Off-Kommentare) *mode* beobachtet werden.

Thema: Tierliebe, Parallelität zwischen Mensch und Tier (hier: Alltägliches)



Abb. 64 Sprachschüler filmt seine Schuhe (0:20:26)



Abb. 65 Sprachschüler vergleicht seine Schuhe (0:21:29)

Sprachschüler (0:20:26, 0:43:23, 0:48:17, 1:22:50): Der Sprachschüler fügt sich dramaturgisch nach den Fußszenen, die den Start in den Tag/ ins Arbeitsleben darstellen und leitet ebenfalls dramaturgisch zur “Klau den Baum”- Veranstaltung am Abend hin. Er benennt damit auch die kulturellen Unterschiede zwischen Deutschland und seinem Herkunftsland, einem asiatischen Land. Er sorgt mit dem Schuhvergleich und seinem Kommentar, dass heute Abholtag der schwarzen Tonne wäre, für einen lustigen Höhepunkt im Film. Er steht außerdem für die Ausländer, die in Deutschland leben und zeigt, dass er sich auf die deutsche Kultur einlässt und sich integrieren möchte, indem er sich selbst mit den anderen vergleicht (Schuhe) oder an der “Klau den Baum”- Veranstaltung, offensichtlich ein kulturelles Ereignis der Stadt, teilnimmt und einen Sprachkurs besucht. Er filmt vor allem POV Aufnahmen mit Offkommentar. Dadurch bekommt ihn der Zuschauer nie direkt zu sehen. Er verwendet den *observational* (z.B. Aufnahmen im Klassenraum), *participatory* (Vergleich der Schuhe) und *reflexive* (“Lasst uns sehen”) *mode*.

Thema: Heimat in Deutschland, Schule, Kulturelle Unterschiede

Weitere Themen:

Im Film kommen ebenfalls weitere Themen vor, die durch mehrere Nebenfiguren und Szenen beschrieben werden können:

Tiere (1:12:21): Die Szene Tiere stellt die Liebe zwischen Mensch und Tier und auch die Parallelität zwischen ihnen dar. Dies wird u.a. durch Smilla deutlich, deren Morgenroutine gezeigt wird, aber auch durch das Mädchen, das sagt, dass ihr Kaninchen Minni menschliche Nähe braucht oder die Frau, die die Krankheitsgeschichte ihres Katers Lasse erzählt, der ein fester Bestandteil ihres Lebens ist. In der Szene im Zusammenschnitt sechs, in der eine Frau ihre beiden Hunde bei einem Hundesitter abgibt (dies, in Verhältnis mit der Szene der Großeltern, die auf ihre Enkel aufpassen), lässt sich sogar der Vergleich ziehen, dass die Hunde wie Kinder sind.

Thema: Tierliebe, Parallelität zwischen Mensch und Tier (hier: Krankheit (Lasse), Nähe)

Nachbarschaft: Im Film reden einige Protagonisten über ihr Haus und ihren Garten und bringen somit auch die Nachbarn in den Film ein. Ein Beispiel dafür ist die Szene Haus und Garten (1:00:38), in der eine Frau außerdem ihr Verhältnis zu den Nachbarn beschreibt, welches nicht so gut ist. Ein Mann sagt, dass er den Rasen mähen kann, wann er will und Herr Grode filmt die Briefkästen der Nachbarn und macht auf den Namen Göbbels aufmerksam (0:37:13, was ihn auch mit dem Thema Nationalsozialismus verbindet).

Rückschläge, Krankheit: Für dieses Thema steht das Telefongespräch (0:30:32), bei dem eine Frau einen Anruf filmt, in dem über die schwere Krankheit einer ihr bekannten Person berichtet wird. Die Aufnahme ist unscharf und zeigt eine Straße, von ihrem Fenster aus gefilmt, die von der Autorin so angeordnet wurde, dass eine symbolische und emotionale Wirkung entsteht (unscharfe Aufnahme, da das weitere Leben der Person unklar ist, die Straße steht für das Leben und Wege, die man gehen kann). Dieses Thema bedienen ebenfalls der Kioskbesitzer (1:05:21), der auch ein Telefonat führt, und die Frau (1:12:21), die über die Krankheit ihres Katers Lasse erzählt. Hier wird wieder die Parallelität sichtbar. Es wird durch Umschnitt auf das Baby sichtbar, dass Leben und Tod zusammengehören (auch einige andere machen dies deutlich, z.B. Opa, Kater Lasse).

Religion: Dieses Thema wird durch die Aufnahmen der christlichen Religionsausübung (z.B. bei 0:12:37, Pfarrer in Kirche, Mönch auf Löwenzahnwiese usw.) gezeigt. Es wird außerdem die Religion Islam vertreten, die aber nur im Blog Demo (0:51:35) durch Aufnahmen von den Gegendemonstranten vor der Moschee, darunter Frauen mit Kopftüchern und Männern beim Beten in der Moschee, gezeigt wird. Insgesamt hat das Christentum mehr Präsenz. Im Zusammenschnitt elf (0:48:17) kommt ebenfalls ein augenscheinlich indischer Mann vor, der mit der Religion Hinduismus in Verbindung gebracht werden könnte (und dem Thema Heimat in Deutschland).

Ausländer, Ausländerfeindlichkeit, Heimat in Deutschland: Das Thema Ausländerfeindlichkeit kommt in der Szene Demo (0:51:35) zum Ausdruck. Eine Menge demonstriert gegen die Informationsveranstaltung von Pro NRW und schreit dabei "Nazis raus". Ebenfalls wird dies sinnbildlich in den Szenen des Opas wiedergegeben, denn er spricht von Nationalsozialismus. Das Thema Heimat in Deutschland wird durch die Thailänderin (0:52:44) angesprochen, die sagt, dass sie schon seit zehn Jahren in Deutschland lebt und sich hier heimisch fühlt (anfangs ist auch bei ihr zu beobachten, dass sie es nicht gewöhnt ist, gefilmt zu werden), ebenso durch die der Frau, die 1977 von den kanarischen Inseln nach Deutschland kam und hier im Pflegedienst tätig ist. Außerdem spricht der Sprachschüler aus Asien die kulturellen Unterschiede an (Flip-Flops bzw. normale Schuhe) und passt damit ebenfalls zu diesem Thema.

Schule: Zu diesem Themengebiet gehören Henriette, der Studiendirektor (0:18:07), Frau Hund (0:28:59) und die Szene Schüler (0:55:55). Sie alle nehmen am deutschen Schulsystem teil. Henriette steht dabei für die junge Lehrerin, die mit frischer Motivation an ihren Job herangeht. Der Studiendirektor macht seinen Job schon 30 Jahre und der Zuschauer lernt ihn eher von seiner privaten Seite, nämlich seinem Honda Moped kennen (hier wird die Beziehung zu einem Gegenstand vermenschlicht: "Sie ist mir treu, ich bin ihr treu", 0:18:07). Die Schüler reflektieren ihre Schulzeit und hinterfragen den Sinn der Lehrinhalte und deren Nutzen für ihre spätere Zukunft. Ein Mädchen merkt z.B. an, dass sie denkt, ihr Literaturkurs wird ihr in Zukunft nicht so viel nutzen wie ihr Hobby Theater, welchem sie nach der Schule nachgeht. Der asiatische Sprachschüler merkt an, dass sein Lehrer streng ist. Frau Hund war in einer leitenden Position und es wurde noch kein Nachfolger gefunden, obwohl sie im April, also mitten im Schuljahr, geht. Damit werden auch kritische Stimmen deutlich, die das Schulsystem hinterfragen und das Thema Generationen ansprechen.

Familienleben, Verhandlung Rollenverteilung in Familie und Haushaltsführung, alltägliche Streitigkeiten: Die Familie (0:45:35) hat insgesamt zwei Szenen und lässt den Zuschauer an ihren alltäglichen Herausforderungen teilhaben. Die Mutter und der Vater verhandeln ihre Rollen und Zuständigkeiten und geben sich gegenseitig Tipps (Füttern des Kindes). Dies regt den Zuschauer zum Schmunzeln an und gibt Einblicke in ein ganz alltägliches Thema: Familie. Dies wird auch von den Großeltern (Zusammenschnitt fünf (0:16:08)) behandelt, die sich um ihre Enkelkinder kümmern. Dabei ist zu beobachten, dass die Großeltern verschiedene filmische Darstellungen wählen: Eine Oma ist nur aus dem Off zu hören und erklärt als POV Aufnahmen, bei denen sie meist ihre Enkel filmt, was passiert, der Opa von Lana-Sophie hingegen filmt sich und seine Enkelin in einem Spiegel per Selfie. Dies zeigt auch, dass alle Generationen im Film vertreten sind. Ebenfalls folgen im Film Aufnahmen von Hochzeiten der Familie. Die stellt einen vom Lebensweg inspirierten dramaturgischen Verlauf dar.

Panne, unvorhergesehene Ereignisse: Die Autopanne (1:17:28, 1:25:36, 1:17:58, 1:25:36) stellt dieses Thema dar. Die betroffenen Protagonisten gehen mit der Panne des Autos, das sie eigentlich zum Konzert der „Höhner“ bringen sollte, jedoch humorvoll um und bieten zum Schluss des Films noch

einen humorvollen Höhepunkt. Der Zuschauer sieht die junge Frau vor dem Auto tanzen, um sich die Wartezeit auf den Abschleppwagen zu vertreiben. Sie macht ironische Kommentare. Die Autopanne kommt mit drei Szenen vor, wurde aber nicht als strukturierende Handlung identifiziert, da sie nur am Ende des Films vorkommt und im Film so platziert ist, dass sie zufällig zu passieren scheint. Zusammen mit dem Musiker, zu dessen Konzert sie ja wollen, stellt sie die Parallelität der Handlungen dar (Musiker, der für seine Fans Konzert gibt → Bedingung: Fans kommen).

Arbeitsleben, Arbeitslosigkeit, Generation Praktikum: Das Thema Arbeitsleben wird von einigen Nebenpersonen angesprochen, welche bei ihren Tätigkeiten zu beobachten sind. Die junge Frau, die gerade in einem Sonnenstudio arbeitet (0:26:12 (Zuschnitt Arbeit), aber eigentlich als Journalistin Fuß fassen will, ordnet sich selbst in die Generation Praktikum ein und spricht damit ein soziales Problem an, welches vor allem die junge Generation betrifft: keine feste Arbeitsstelle zu finden, bzw. vorher sehr viele schlecht bezahlte Praktika absolvieren zu müssen. Diese Themen werden in gewisser Weise auch von Frau Hund (0:28:59) und Henriette wiedergespiegelt: Henriette steht für die junge Lehrerin, die gerade erst ihre Karriere beginnt, Frau Hund hat diese schon hinter sich, aber sie findet keinen Nachfolger, was auf ein Nachwuchsproblem schließen lässt. Es scheint keinen geeigneten Bewerber zu geben, um ihren Platz zu übernehmen. Mit diesen Themen werden Missstände angesprochen, die die gesamte deutsche Gesellschaft betreffen. Ebenfalls wird dieses Zusammenspiel von der Wirtin (0:09:32) am Anfang des Films angesprochen. Sie sagt, alle Räder müssten ineinandergreifen, damit es funktionieren kann. Mit dem Bodo-Zeitschriftenverkäufer (0:40:52) wird ebenfalls eine soziale schwache Klientel im Film gezeigt. Bodo ist eine regionale Zeitschrift, die sozial Benachteiligten eine Chance und ein Sprachrohr bieten will²⁵⁷. Der Zeitschriftenverkäufer spricht an, dass er seine Standfestigkeit beweisen muss, was zeigt, dass man im Arbeitsleben viel Einsatz zeigen muss. Der Kioskbesitzer bringt all diese Punkte zusammen: Er selbst hat ein Geschäft, den anscheinend gut laufenden Kiosk, sieht aber täglich eine Bandbreite an Menschen, auch sozial Schwache, die z.B. Bier bei ihm kaufen.

3.4.3 Aufbau und Dramaturgie

Der Film besteht aus insgesamt drei Sequenzen, die sich an den Tageszeiten orientieren: **Sequenz 1 Morgen und Vormittag** (0:01:00 bis 0:48:16) ist der Anfang des Films, der die Protagonisten bei alltäglichen Tätigkeiten wie Zähneputzen oder Kochen zeigt und einige Themen anspricht. Der Zuschauer lernt bereits alle Hauptprotagonisten kennen. Einen komischen Höhepunkt liefert Smilla. **Sequenz 2 Mittag und Nachmittag** (0:48:17 bis 1:12:20) führt den Tag weiter fort. Der Zuschauer wird mit weiteren Handlungen konfrontiert und erlebt einige Höhepunkte, z.B. erfährt er, dass Fee demenzkrank ist. **Sequenz 3 Abend und Nacht** (1:15:21 bis 1:29:20) bildet den Abschluss des Films und lässt ihn ausklingen. Vor allem werden hier abendliche Aktivitäten wie Feiern gezeigt, aber auch die Handlung des Musikers wieder aufgenommen. Es wird noch einmal die Parallelität aller Handlungen und Protagonisten deutlich. Anfang und Ende des Films sind nach dem gleichen Muster aufgebaut (Landschaftsaufnahmen mit Tätigkeiten von Menschen).

²⁵⁷ vgl. <http://www.bodoev.de/ueber-uns.html>, Zugriff am 15.06.2016.

Die Hauptpersonen bilden mit den Nebenpersonen ein mosaikhaftes Bild des gefilmten Tages. Die Menschen werden parallel zusammengeschnitten und stehen im Mittelpunkt. Diese Parallelität wird vor allem durch thematische oder situative Verknüpfungen hergestellt. So zeigen Zusammenschnitte gleiche Handlungen wie Zähneputzen oder Kochen, bei denen die Protagonisten bei der gleichen Handlung je kurz zu sehen sind. Es erfolgen meist thematische (oder kontrastierende) Überleitungen nach folgendem beispielhaften Muster:



Abb. 66 Kinder spielen im Garten Baumfällern (0:33:01)



Abb. 67 Frau sägt Maibaum ab (0:34:49)

Die Abbildungen dienen zur schematischen Darstellung der Überleitungen:

Kind spielt im Garten Baumfällern → Schnitt zu Frau, die Maibaum sägt

Opa redet von Hitler → Schnitt zu Demo gegen Fremdenfeindlichkeit

Henriette wird zur Lehrerin verbeamtet → Frau Hund verlässt ihr Schulamt

Leute feiern Hochzeit → Familienleben wird gezeigt

Frau wünscht sich ein Haus mit Garten → Leute zeigen ihr Haus und ihren Garten

Oft wird die Parallelität auch als Überleitung genutzt:

Joggen → von Smilla auf Moderatorin

Stuhlgang verrichten → von Kind an Toilettentür auf Smilla, usw.

Bei der Montage ist zu beobachten, dass Zusammenschnitte verwendet werden, um die Parallelität zu zeigen (welche z.B. auch durch die Gegenüberstellung von Autopanne und Musiker gezeigt wird). Zusammenschnitte haben jedoch keinen eigenen dramaturgischen Verlauf und fügen sich deshalb in die Gesamtdramaturgie des Films ein. Sie zeigen die Mosaikhaftigkeit des Films und verstärken den Eindruck, dass die im Film vorkommenden Protagonisten zufällig ausgewählt wurden. Zeitraffer werden verwendet, um Zeit vergehen zu lassen und ermöglichen Ortswechsel. Es ist eine strukturierende Handlung zu erkennen: die Zusammenschnitte des Maibaums ("Klau den Baum"). Die Zusammenschnitte, in denen sich alles um den Maibaum von Beschaffung über Schmücken bis Aufstellen drehen, kommen in jeder Sequenz einmal vor. In Sequenz 1 wird der Baum ausgewählt, in Sequenz 2 geschmückt und in Sequenz 3 bei der "Klau den Baum"-Veranstaltung entweder mitgenommen oder die bereits geschmückten Maibäume werden von den Heimkehrenden entdeckt (z.B. Simon entdeckt sein Maiherz, 1:26:04). In den Szenen werden unterschiedliche Protagonisten parallel zusammengeschnitten und ergeben in der Masse eine einheitliche Handlung. Damit wird auch ein Stück deutscher Kultur

dokumentiert und für den Zuschauer erlebbar. Die Dramaturgie des Films richtet sich nach der Tageszeit eines realen Tagesablaufs (eine Zeitebene). Es erfolgt drei Mal eine zeitliche Einordnung: Am Anfang zeigt ein Wecker 00:00 Uhr an, die 1Life-Moderatorin gibt am Vormittag eine zeitliche Einordnung (9:30 Uhr) und die WDR Redaktion am frühen Abend (17:15 Uhr).



Abb. 68 Urbane Landschaft (0:17:30, NRW)



Abb. 69 Landschaft (0:30:07, NRW)

Naturaufnahmen werden vor allem in Zusammenschnitten verwendet, um die Vielfalt des Bundeslandes zu zeigen oder einen Ortswechsel (nach draußen oder drinnen, wie z.B. bei der Rutschszene, 0:31:55) anzudeuten. Sie sind sehr unterschiedlich: Es gibt Landschaftsaufnahmen, aber auch Stadtpanoramen, einige davon in Zeitraffer. Meistens wird Musik verwendet. Somit stellen sie auch eine kleine dramaturgische Einheit dar, die dem Zuschauer die Möglichkeit bietet, das Gesehene kurz zu verarbeiten und sich auf das neue vorzubereiten. Sie werden mit Musik untermalt. Vor allem am Anfang und Ende werden sehr stimmungsvolle und poetische Landschaftsaufnahmen verwendet. Die Landschaften passen sich an die jeweilige Tageszeit und deren Lichtstimmung an. Am Morgen (in der Nacht) werden Aufnahmen vom Mond gezeigt, dann stimmungsvolle Aufnahmen der Dämmerung. Am Tag wird z.B. ein Rapsfeld und ein Detail einer Pflanze, auf der ein Marienkäfer sitzt, verwendet.

Die Musik wird vor allem zur Emotionalisierung eingesetzt. Es sind wiederkehrende Themen zu beobachten: Das Hauptthema, welches in Zusammenschnitten und am Anfang und Ende verwendet wird, das Thema Morgen, welches am Anfang und Ende (Nacht) verwendet wird und ein emotionalisierendes Thema, das für Höhepunkte eingesetzt wird und ca. zehn Sekunden lang ist. Die Verwendung dieses Themas erfolgt punktuell und unterschwellig, oft bemerkt der Zuschauer nicht, dass es geendet hat, da er sich auf das Gesagte des Protagonisten konzentriert (siehe wie in *DADL*). Die Anmutung der Musik ist meist fröhlich, es werden überwiegend Klavierthemen benutzt, die mit Xylophonschlägen, die wie Glöckchen klingen, kombiniert werden sowie ein Keyboardthema und eine melancholische Gitarrenmusik. Es wurden außerdem Klangteppiche, die aus den eingesendeten O-Tönen erstellt wurden, verwendet, wie z.B. bei Zusammenschnitt acht: Experimentalmusik (0:38:00) oder Zusammenschnitt zwölf: Kuriositäten (0:54:16). Dies gibt der Szene eine experimentelle Anmutung und wirkt komisch oder irritierend, was aber von der Autorin vermutlich beabsichtigt wurde.

Die Authentisierungsstrategie von NRW ist Wiedererkennung. Da der Film auf einen geografischen Raum begrenzt ist (das Bundesland Nordrhein-Westfalen), gibt es für die Zuschauer, die aus diesem Bundesland kommen und für die dieser Film vor allem ausgestrahlt wurde (und die dazu aufgerufen

waren, mitzuwirken), die Möglichkeit, die Orte wiederzuerkennen. Dies wird z.B. möglich, als eine Frau am Anfang des Films fragt, ob man auf ihrer Aufnahme den Kölner Dom (0:04:13) sieht, den sie von ihrer Terrasse aus filmt. Ebenfalls ist eine Wiedererkennung durch die Stadtansichten möglich, die gezeigt werden (z.B. auch die Musiker, die vor den Treppen des Kölner Doms spielen) und weitere für die Region Typisches, wie z.B. die rote U-Bahn oder die Maibaum-Tradition. Es werden außerdem Authentisierungssignale auf der Sprachebene gesendet: viele Protagonisten erwähnen ihren Wohnort oder sprechen einen bestimmten regionalen Dialekt, der auch durch die Betonung der Wörter zu hören ist. Durch bestimmte Charaktere, wie Herrn Grode, der sein Footage auf eine spezifische, reflexive Weise dreht, wird eine authentische Wirkung erzeugt. Außerdem wirkt der Film durch die berühmten Leute authentisch, da die Zuschauer sie als regional bekannte Persönlichkeiten schon kennen und sich jetzt mit ihnen auf Augenhöhe fühlen können. Der Filmstil der berühmten Persönlichkeiten bestätigt diese authentische Wirkung, denn sie filmen sich, wie viele andere Protagonisten, auch per Selfie.

In NRW können vor allem folgende *modes* am häufigsten beobachtet werden: *expository*, *observational*, *participatory*, da sich viele Protagonisten selbst filmen bzw. filmen lassen und aus dem On oder Off Erklärungen zu ihren Handlungen abgeben. Dies zeigt, dass mit einer Mischung aus Direct Cinema und Cinema Vérité Stil gearbeitet wird. Eine genauere Betrachtung im Vergleich mit den Filmen *Life* und *DADL* erfolgt im Kapitel 3.6.

3.4.4 Zusammenfassung Filmanalyse *Ein Tag Leben in NRW* (2012)

Der Film besteht aus drei Sequenzen, die sich am Tagesrhythmus orientieren. Es kommen sieben Hauptpersonen vor sowie zahlreiche Nebenfiguren. Die Hauptfiguren bedienen verschiedene Themen, die von den Nebenfiguren belegt und ergänzt werden. Die Gestaltung der Clips ist von den Protagonisten ähnlich gestaltet: einige filmen sich per Selfieaufnahme oder POV Aufnahme selbst, bzw. lassen sich von jemandem filmen. Sie geben sowohl aus dem On als auch aus dem Off Informationen über ihre Handlungen und ihren Alltag. Es werden vielfältige Themen angesprochen, darunter: Familienleben, Generationen, Heimat, Liebe und Krankheit. Der Film wird vor allem durch Wiedererkennung authentisiert. Die am häufigsten vorkommenden *modes* sind der *expository*, *observational*, *participatory mode* und es kann sowohl der Stil des Direct Cinema und des Cinema Vérité beobachtet werden.

3.5 Filmanalyse: Einzelanalyse des Films *Life in a Day* (2010)

3.5.1 Inhalt und Produktion des Films

Die folgende Filmanalyse bezieht sich auf den Film *Life in a Day* (2010)²⁵⁸ (Abkürzung des Filmnamens im folgenden *Life*) von Kevin Macdonald aus dem Jahr 2010.

Genre	Dokumentarfilm
Regie	Kevin Macdonald, Ridley Scott
Schnitt	Joe Walker
Producer	Liza Marshall
Verbreitung	Videoplattform Youtube, Sundance Film Festival
Produktionsfirma	Scott Free Production, Youtube
Drehzeitraum/Ort	24. Juli 2010/Weltweit
Upload auf Youtube	21.01.2011

Tabelle 6: Produktion des Films *Life in a Day* (2010)

Der Film wurde erstellt, um den fünften Geburtstag der Plattform Youtube zu feiern²⁵⁹. Kevin Macdonald ließ sich für den Film *Life* von dem Projekt “Mass Observation” inspirieren, das in den 1930ern in Großbritannien gestartet wurde und Menschen dazu aufrief, ihren Alltag in einem Tagebuch festzuhalten und Fragen zu beantworten, um das “ganz normale Leben” zu dokumentieren²⁶⁰. Die Macher und Youtube forderten Menschen weltweit auf, Footage über die Videoplattform Youtube oder ein alternatives Sendeformular für den Film beizusteuern und erhielten ca. 80.000 Einzelclips von insgesamt 4.500 min Länge. Sie sendeten ebenfalls Kameras in Entwicklungsländer, die 25% des eingesendeten Materials erstellten²⁶¹. Im Vorfeld posteten sie ein Video²⁶², in dem der Cutter Joe Walker über die Anforderungen an das Footage informierte. Es war wichtig, dass die Prosumer ungeschnittenes Material in höchstmöglicher Qualität einreichen. 25 Assistenten²⁶³ halfen, das Material zu sichten, zu bewerten und unter Tags zuzuordnen²⁶⁴. Macdonald und Walker schnitten das beste Material anschließend zusammen. Seine Premiere feierte der Film nach sieben Monaten Postproduktion²⁶⁵ auf dem

²⁵⁸ Abzugrufen unter: https://www.youtube.com/watch?v=JaFVr_cJJIY

²⁵⁹ vgl. http://blogs.wsj.com/speakeasy/2011/07/22/life-in-a-day-director-kevin-macdonald-aims-to-elevate-youtube-videos-into-art/?mod=google_news_blog, Zugriff am 27.06.2016.

²⁶⁰ vgl. <http://movies.nationalgeographic.com/movies/life-in-a-day/about-the-production/>, Zugriff am 02.07.2016.

²⁶¹ vgl. http://blogs.wsj.com/speakeasy/2011/07/22/life-in-a-day-director-kevin-macdonald-aims-to-elevate-youtube-videos-into-art/?mod=google_news_blog, Zugriff am 27.06.2016.

²⁶² vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=1nIIVH0R0kY>, Zugriff am 27.06.2016.

²⁶³ vgl. <https://www.theguardian.com/film/2011/jun/07/life-in-a-day-macdonald>, Zugriff am 27.06.2016.

²⁶⁴ vgl. https://www.youtube.com/watch?v=jf1A13_qX7c, Zugriff am 27.06.2016.

²⁶⁵ vgl. <http://movies.nationalgeographic.com/movies/life-in-a-day/about-the-production/>, Zugriff am 02.07.2016.

Sundance Film Festival am 27. Januar 2011, zu dem auch einige der Prosumenten, die den besten Content geliefert hatten, eingeladen wurden. *Life in a Day (2010)* ist ein Abbild des Tages in 6 Sequenzen. Von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang begleitet der Zuschauer verschiedene Menschen aus aller Welt in ihrem Alltag und trifft dabei auf unterschiedliche Themen wie Liebe, Tod, Krankheit und Hoffnung, die durch die Protagonisten dargestellt werden. Es werden drei Fragen gestellt: Was liebst du?, Was ist in deinen Taschen? und Wovor hast du Angst?

3.5.2 Protagonisten und Themen des Films

Im Film lassen sich drei Hauptfiguren ausmachen: Die Familie aus Großbritannien, der koreanische Radfahrer Okhwan Yoon und die ukrainischen Ziegenhirten. Die Hauptprotagonisten befinden sich in Zeitebene 1 (Erklärung dazu erfolgt in Kapitel 3.5.3).

Hauptperson	Einzelne Auftritte	Auftritte Sequenzen
Familie UK (Bob, Cathy und Bobby)	3	S1: 1 S2: kein Auftritt S3: kein Auftritt S4: kein Auftritt S5: 1 S6: 1
Koreanischer Radfahrer Okhwan	3	S1: 1 S2: kein Auftritt S3: kein Auftritt S4: kein Auftritt S5: 1 S6: 1
Ukrainische Ziegenhirten	3	S1: 1 S2: 1 S3: kein Auftritt S4: kein Auftritt S5: 1 S6: kein Auftritt
Zuschnitt	9	S1: 5 S2: keiner S3: keiner S4: 3 S5: 1 S6: keiner
Fragen	3	S1: 1 (Tasche) S2: 2 (Tasche) S3: 1 (Liebe) S4: keine S5: 1 (Angst) S6: keine

Tabelle 7: Haupt- und Nebenprotagonisten im Film *Life in a Day (2010)*

Des Weiteren treten sehr viele Nebenpersonen auf, die in Zusammenschnitten oder allein auftauchen. Im Folgenden werden die Hauptcharakter, einige der Nebenpersonen und ihr dazugehöriges Thema, sowie einige Zusammenschnitte, die besonders wichtig für die Dramaturgie und Aussage des Films sind, analysiert.

Hauptpersonen:

- **Die Familie aus Großbritannien**



Abb. 70 Cathy in der Küche (0:17:49)



Abb. 71 Eltern reden mit Bobby (0:17:58)



Abb. 72 Cathy antwortet auf Frage 2 (1:26:08)



Abb. 73 Bob antwortet auf Frage 3 (1:26:56)

Die Familie Liginski besteht aus Sohn Bobby (Grundschulalter), dem Vater Bob (43 Jahre alt, führt die Kamera) und der krebserkrankten Mutter Cathy, die das Bett nicht verlassen soll. Die Familie kommt drei Mal im Film vor und stellt somit einen Hauptcharakter dar. Die Mutter hat schon das zweite Mal Krebs und erholt sich gerade von einer Brustamputation.²⁶⁶ Der Zuschauer bekommt mit, dass es nicht leicht ist für Bobby, mit der Krankheit seiner Mutter umzugehen. Dies wird dadurch deutlich, dass er freudig am Morgen in das Schlafzimmer kommt und auf dem Bett herumspringt, bis ihm der Vater bittet, ruhig zu sein, da seine Mutter Schlaf brauche. Daraufhin sitzt Bobby traurig und verärgert auf der Treppe, bis ihn seine Mutter aufheitert. Bobby stört vor allem, dass der Vater filmt. Dies ist ein reflexiver Moment, da er die Anwesenheit der Kamera direkt anspricht. Die Eltern arbeiten gegen Bobbys Unwilligkeit am Film mitzuwirken, indem sie ihn fragen, ob er auch einmal filmen möchte. Die Mutter sagt, er solle glücklich sein, denn im Film soll ein glücklicher Junge vorkommen. Der Vater fügt hinzu, dass es ein fröhlicher Film mit einem Happy End werde, an dem Bobby teilnimmt (0:16:46). Dies zeigt auch, dass die Protagonisten explizit für diesen Tag filmen und ihre unterschied-

²⁶⁶ vgl. http://blogs.wsj.com/speakeasy/2011/07/22/life-in-a-day-director-kevin-macdonald-aims-to-elevate-youtube-videos-into-art/?mod=google_news_blog, Zugriff am 27.06.2016.

lichen Erwartungen an den Film. Weiterhin wird Bobby beim Legospielen gezeigt, mit deren Figuren er Krieg spielt (1:15:47). Diese Szene fügt sich in die Sequenz Gewalt ein und steht symbolisch dafür, dass auch Kinder nicht vor Gewalt und Krieg geschützt werden können und diese für sie schon zur Normalität gehören. Sie steht außerdem für den Kampf seiner Mutter gegen den Krebs, zeigt in dieser Ausnahmesituation aber, dass ein Stück Normalität erhalten ist, denn spielen ist für Kinder in seinem Alter etwas ganz Alltägliches. Im Folgenden sieht der Zuschauer die Narben der Mutter und somit ihr Elend, aber der Vater findet einen Marienkäfer, welcher als Symbol für Hoffnung und Glück steht. In ihrer dritten Szene filmen sich Cathy und Bob gegenseitig und beantworten zwei der Fragen, die im Film auch andere Menschen beantworten. Cathy sagt, dass sie ihre Bobbys liebt und bringt somit ihre Liebe für die Familie und Fürsorglichkeit zum Ausdruck. Ihr Mann antwortet auf die Frage, wovor er Angst hat, dass er jetzt furchtlos ist, da seine schlimmste Angst schon wahr geworden ist, nämlich dass sie wieder Krebs bekommt. Dies drückt Liebe und gleichzeitig Hoffnung, aber auch Verzweiflung aus und ist ein sehr emotionaler und intensiver Moment, an dem der Zuschauer teilhaben darf.

Visuelle Gestaltung und Sprache: Die Kamera wird von Bob geführt, der einen automatischen Fokus benutzt, denn die Kamera sucht einige Male die Schärfe. Es ist eine ruhige, einstellungsreiche Kameraführung. Der Vater selbst kommt nur am Ende des Films im Bild vor, als er von seiner Frau zu "Wovor hast du Angst?" befragt wird und diese beantwortet. Ansonsten bekommt der Zuschauer viele Einblicke in ihr Haus, denn die Familienmitglieder werden im Wohnzimmer, Schlafzimmer, der Küche und auf den Treppen gefilmt. Bob verwendet meist Totale und Halbtotale EST, einmal verfolgt er seine Frau, die die Treppe hinunterkommt. Einige EST sind aufgrund der Lichtverhältnisse etwas dunkel, aber trotzdem gut zu erkennen. Der Vater ist meist aus dem Off zu hören, er agiert meist mit seinen Sohn und animiert ihn, mitzumachen, indem Bobby sich gut benimmt. Dies ist eher der Ansatz des Cinema Vérité Stils. Seine Kameraführung ist beobachtend und alle Gefilmten nehmen aktiv teil. Dabei wirken sie aber zu keiner Zeit inszeniert, sie handeln natürlich vor der Kamera, weshalb die Aufnahmen einen großen dokumentarischen Wert haben. Die Ansprache ist meist direkt an das jeweilige Familienmitglied, weshalb sich der Zuschauer hier wie eine "fly on the wall" fühlt und diese intimen Momente beobachten kann. Es lässt sich der *reflexive* (Filmeprozess wird dargestellt), *observational* und *participatory* (aktives Eingreifen in die Handlung) *mode* in den Aufnahmen beobachten.

Thema: Krankheit und die damit verbundene Angst, Leben und Tod, Familienleben, Liebe, Zukunft, Hoffnung

- **Radfahrer Okhwan Yoon**



Abb. 74 Okhwan stellt sich vor (0:28:50)



Abb. 75 Okhwan im Interview (0:30:09)



Abb. 76 Okhwan redet über Korea (1:14:37)



Abb. 77 Okhwan beim Frisör (1:25:08)

Radfahrer Okhwan Yoon kommt aus Korea und radelt seit neun Jahren um die Welt. Er wurde schon sechsmal von Autos angefahren und musste fünfmal operiert werden. Er kommt ebenfalls dreimal vor und kann damit als Hauptperson definiert werden. Okhwan vertritt das Thema Freiheit und Hoffnung, denn mit dem Radfahren will er ein Zeichen dafür setzen, Korea wieder zu vereinen. Er ist ein ruhiger und hoffnungsvoller Mensch, in seinen Szenen wird darum viel mit Symbolen gearbeitet: Er trifft auf der Straße beim Radfahren Soldaten in Uniform, die scheinbar trainieren. Das steht für seine persönliche Freiheit, denn die Soldaten sind nicht frei und müssen Befehlen folgen. Okhwan ist dagegen sein eigener Chef und kann seine Aktivitäten selbst bestimmen. In einem Restaurant schwimmt eine Fliege in seiner Suppe und er sagt, dass diese hier die gleiche Größe wie die in Korea haben und dass ihn das sehr emotional macht. Darauf folgt ein Umschnitt auf eine POV Aufnahme, wie eine Hand eine Fliege von einem Fenster sammelt und im Garten freilässt. Die Fliege fliegt aus der geöffneten Hand in den blauen Himmel. In seiner zweiten Szene spricht er davon, wie es ihm unmöglich erscheint, Korea wiederzvereinigen, aber dass er daran glaubt, dass das Unmögliche möglich ist. Danach erfolgt ein Schnitt auf einen Fallschirmsprung, der das Gesagte symbolisch wiedergibt: Fliegen war für Menschen auch einmal unmöglich, aber durch Flugzeuge ist es ihnen jetzt möglich und Fallschirmspringen ist für einen Menschen die wohl direkteste Art zu Fliegen. In seiner dritten Szene sagt er bei einem Frisörbesuch, dass er, wenn er die Augen schließt, die Menschheit als Eins sieht. Am Ende der Szene zieht er weiter, was symbolisch dafür steht, dass er nicht aufgibt und weitermacht. Durch ihn wird das Thema Freiheit und Hoffnung versinnbildlicht, denn in jedem seiner Auftritte wird sein Herzenswunsch nach einer vereinten, friedlichen Heimat spürbar, ebenso sein persönlicher Einsatz und die feste Überzeugung, dass er dadurch etwas bewegen kann. Seine Szenen sind sehr emotio-

nal, da sie auch durch die danach folgenden Assoziationen verstärkt werden. Okhwan befindet sich in Zeitebene 1 und fügt sich in die Tagesdramaturgie ein, am Morgen lernt der Zuschauer ihn das erste Mal kennen, am Abend, als es dunkel ist, verlässt er ihn wieder.

Visuelle Gestaltung und Sprache: Die Kameraführung bei Okhwan wirkt sehr professionell und ist einstellungsreich. Es wird vor allem nach dem *observational mode* vorgegangen und Okhwan wird bei seinen alltäglichen Handlungen gefilmt. Er gibt in Intervieweinstellungen Informationen, darum ist davon auszugehen, dass ihm vorher Fragen gestellt wurden. Die Interviews erfolgen meist situativ. Okhwan ist an verschiedenen Orten zu sehen: auf der Straße, im Restaurant, beim Frisör und an einem Tempel. Er redet in sehr subjektiver Weise und kehrt dem Zuschauer sein Innenleben nach außen, was eine Verbindung und Emotionalität herstellt. Bei ihm sind folgende *modes* zu beachten: *observational* (z.B. Aufnahmen, wie er Rad fährt, Treppen hochgeht etc.), *participatory* (situative Erklärungen und Antworten), *expository*, *performative* (hinterfragt die Teilung Koreas und sieht die Menschheit als Eins an). Es lässt sich eher die Herangehensweise des Direct Cinema Stils beobachten, obwohl Fragen gestellt werden, gibt der Filmer Okhwan viel Raum und mischt sich nicht selbst ein.

Thema: Hoffnung, Freiheit, Frieden, Wiedervereinigung seiner Heimat, Ausdauer, Kampfgeist

- **Ukrainische Ziegenhirten**



Abb. 78 Käseherstellung (0:40:36)



Abb. 79 Nahe EST von Ziege (0:15:50)



Abb. 80 Hirten tragen Milch (0:16:08)



Abb. 81 Hirten beim Mittagessen (0:40:19)

Die ukrainischen Ziegenhirten kommen drei Mal im Film vor und gelten somit als Hauptcharaktere. Die Hirten leben mit ihren Tieren zusammen in der Natur und haben einen harten Arbeitsalltag. Sie müssen am Morgen ihre Herde zu melken, denn aus der Ziegenmilch stellen sie Käse her. Dabei helfen ihnen Frauen. Sie haben Gesellschaft von Hunden, die auch ein vollwertiger Teil der Gemeinschaft

sind. Der Zuschauer bekommt nicht viel über die Persönlichkeiten der Hirten mit, die sich über alltägliche Dinge unterhalten. Die Männer treten meist in der Gruppe auf und berichten, was sie mit ihren Ziegen verbindet, die ebenfalls selten einzeln gezeigt werden, was durch Musik (Titel: Goat Bells) verstärkt wird. Die Hirten leben abgeschieden und scheinen ein einfaches Leben zu führen. Sie fungieren vor allem als Überleitung zwischen Themen. In der ersten Sequenz leiten sie mit dem Melken zur Szene Kaffeekochen (0:16:13) über, da sie beim Melken der Ziegen zu sehen waren (= Milch liefern). In der zweiten Sequenz sind sie beim Mittagessen zu sehen und leiten somit den Mittag ein, denn darauf folgend ruft eine Lehrerin ihre Kinder zum Essen (0:41:07). In der fünften Sequenz leiten sie, indem sie über das sich anbahnende Gewitter sprechen, auf symbolische und poetische Weise die Konfliktsituationen ein. Die Hirten stehen nicht so sehr für ein eigenes Thema, sie werden als roter Faden benutzt, da sie viele im Film vorkommende Themen ansprechen und somit überleiten können. Sie scheinen mit ihrem Leben zufrieden und nehmen es hin, wie es kommt (z.B. Gewitter (steht für Konfliktsituation): sie handeln ruhig: "Die Hunde haben Angst, wir müssen nach Hause", 1:19:46).

Visuelle Gestaltung und Sprache: Ihre Aufnahmen sind sehr stimmungsvoll, bewusst komponiert und professionell im beobachtenden Modus gedreht und damit eher dem Direct Cinema zuzuordnen. Oft wird mit Schärfe und Lichtstimmung gespielt, es findet eine bewusste Bildkomposition statt. Die Hirten werden auf der Weide und im Wald gefilmt, ebenfalls in einem Ziegenstall, in dem sie melken und einer Hütte, in der sie Mittag essen. Sie sprechen selten direkt zum Zuschauer, nur bei der Szene der Käseherstellung scheinen sie sich der Kamera bewusst und reden direkt von der Tätigkeit, die gezeigt wird ("So macht man Bryndza-Käse.", Hirte macht den Käse über einem Fass, 0:40:15). Da diese Aussage aber aus dem Off kommt, ist nicht klar, in welchem Rahmen (Interview?) sie ausgesprochen wurde. Sonst ist der Zuschauer wie ein Beobachter und wird augenscheinlich nur Zeuge von situativen Unterhaltungen. Darum ist bei den Hirten der *poetic* (Aufnahmen haben bewusst gewählten Schärfereich, Lichtstimmung, und Komposition) *observational* (z.B. Käseherstellung, Hüten der Ziegen), *participatory* und *expository mode* zu beobachten.

Thema: Landwirtschaft, Einfachheit des Lebens, Gemeinschaft

Nebenprotagonisten:



Abb. 82 Biker poetic mode (0:05:45)



Abb. 83 Biker POV (0:06:07)

Biker (Parkhaus) (0:04:55): Der Biker zeigt dem Zuschauer ein mehrstöckiges Parkhaus in Dover, in das er mit seinem Motorrad einfährt, den Fahrstuhl nimmt und wieder runterfährt. Dann fährt er auf Arbeit. Er filmt sich selbst mit einer Kamera im Fahrstuhl und POV Aufnahmen auf seinem Motorrad. Die Handlung an sich ist eine für die Kamera performte banale Alltagshandlung, welche durch seine Filmweise aber zu etwas besonderem wird: der Einsatz von Musik und der gewählte Bildausschnitt lassen die Fahrstuhlszene poetisch wirken. Der Biker filmt sich selbst in der Glasscheibe des Aufzugs und spiegelt sich darin. Weil es noch nicht ganz hell ist, ist sowohl seine Spiegelung als auch der Blick nach draußen auf Hochhäuser und das Hard Rock Café freigegeben. Da der Fahrstuhl sich nach oben bewegt, sieht man abwechselnd den Beton des Gebäudes und die Skyline. Dies macht die Szene sehr bildgewaltig. Hier liegt der *poetic* (Fahrstuhlaufnahmen), *participatory* (POV-Aufnahme) und *observational* (Fahrstuhlfahren) *mode* vor.



Abb. 84 Vater bringt Sohn ins Bad (0:10:15)



Abb. 85 Morgenritual vor Bild der Mutter (0:11:09)

(Japanischer) Vater und Sohn (0:09:40): Der Vater lebt allein mit seinem Sohn in einer chaotischen, kleinen Wohnung in Japan. In seiner Szene weckt er seinen Sohn und macht seine Morgentoilette. Danach bittet der Vater den Sohn, seiner Mutter einen Guten Morgen zu wünschen. Der Sohn tritt an ein Bild der Mutter und murmelt einen Gruß, dann führt der Vater ein Ritual durch, zündet ein Weihrauchräucherstäbchen an und bezieht den Sohn mit in das Ritual ein. Der Zuschauer merkt, dass der Sohn mit dem Ritual nicht so viel anfangen kann, aber dass die Mutter dem Vater sehr fehlt und er die Erinnerung an sie erhalten möchte. Die Kameraführung dieser Szene besteht aus Aufnahmen mit Fischaugeneffekt vermutlich einer GoPro, die der Vater selbst macht. Dabei stellt er die Kamera einige Male fix ab, um seinem Sohn zu helfen, oder folgt seinem Sohn in die verschiedenen Räume der Wohnung. Der Zuschauer wird Zeuge sehr alltäglicher Handlungen und bekommt Einblick in die gesamte Wohnung. Ein emotionaler Höhepunkt wird erreicht, als der Zuschauer erfährt, dass die Mutter tot ist und die beiden vor ihrem Bild das Ritual durchführen, um sie nicht zu vergessen. Dieser Höhepunkt ergibt sich aus den Handlungen der Protagonisten. Er filmt im *observational* (Morgentoilette wird beobachtet), *participatory* (er filmt selbst) und *performative* (man sieht, wie er die Kamera in die Räume mitnimmt) *mode*.

Thema: Alltagsleben, Familienleben, Traurigkeit über Tod eines geliebten Menschen



Abb. 86 Dienstmädchen geht in Tempel (0:19:26)



Abb. 87 Opfergaben (0:20:16)

Dienstmädchen (0:19:09): Das Dienstmädchen arbeitet schon seit 25 Jahren für die Familie. Ihr werden viele Fragen aus dem Off von einer jungen Frau gestellt, weshalb die Aufnahmen eher partizipatorisch von Seiten der Filmerin sind, als von Seiten der Protagonistin, die sich beobachtend filmen lässt und nur auf die ihr gestellten Fragen antwortet. Das Dienstmädchen hat ein sehr natürliches Verhalten vor der Kamera. Der Zuschauer besucht mit ihr mehrere Orte: Die Küche und die Straße, auf der sie zu einem Tempel geht, um dort Opfergaben darzulegen, welche sie weiterhin auch an anderen Orten, z.B. in einem Büro, verteilt. Die Aufnahmen sind sehr ruhig gefilmt und es ist nur der jeweilige O-Ton und Atmo zu hören, was der Szene eine gewisse Ruhe verleiht. Es liegt der *observational* (Zuschauer betrachtet ihre Handlungen) und *participatory* (Fragen der Filmerin, Antworten darauf) *mode* vor. Der *expository mode* wurde nicht extra aufgeführt, da die Erklärungen eher situativ erfolgen und eher wenig geredet wird.

Thema: Religion (Hinduismus), Angestellte sein und als Dienstmädchen vermutlich dann einer niederen Klasse anzugehören.



Abb. 88 Mutter filmt den Sohn (0:20:52)



Abb. 89 Mutter scheidet Sohn ins Badezimmer (0:21:15)

Mutter (0:20:43): Die amerikanische Mutter wirkt im Gegensatz zum Dienstmädchen, nach welchem sie im Anschluss vorkommt, sehr laut und herrisch, denn sie filmt eine POV Aufnahme, wie sie in das Zimmer ihres Sohnes kommt und ihn aus dem Bett scheidet. Sie erklärt aus dem Off, dass er sein Zimmer schon seit längerer Zeit aufräumen sollte, aber dies nicht getan hat. Dies wirkt bloßstellend dem Sohn gegenüber. Es kann bei ihr der *expository mode* festgestellt werden, da sie aus dem Off viele Infos und ihrem Sohn direkte Anweisungen gibt. Sie hat einen reflexiven Moment, da sie den Zuschauer direkt anspricht und fragt, ob sie jeder gut verstehen kann, bevor sie anfängt über ihren

Sohn zu sprechen. Ihr Clip wirkt aber für die Kamera inszeniert. Der Sohn, der im Bild zu sehen ist, wirkt nicht sonderlich begeistert. Der Einsatz der Musik spiegelt dies wieder.

Thema: Beziehung Eltern-Kinder, Familienleben



Abb. 90 Mann im Krankenhausbett (0:22:09)



Abb. 91 Geräte als Schnittbild (0:21:55)

Krankenhaus (0:21:42): Ein älterer Mann liegt in seinem Krankenhausbett und erzählt, dass er eine Operation am Herzen hatte. Dies stellt eine dokumentarische Aufnahme dar, da es sehr authentisch wirkt. Er verliert ein paar Mal seine Stimme, da er von Emotionen überwältigt wird. Es kann hier der *participatory* (filmt sich selbst), *observational* (z.B. Zeitungslesen, Krankenschwester setzt ihn Maske wieder auf) und der *expository* (Kommentar im On) *mode* beobachtet werden.

Thema: Leben und Tod, Krankheit, Zukunft, Dankbarkeit

Markt (0:23:28): wirkt besonders wie ein Kaleidoskop, da es viele Farben in den Aufnahmen gibt. Das bunte Treiben wirkt auf den Zuschauer undurchdringlich und treibt die Zeit voran. Der Zusammenschnitt endet mit einer Nahen EST eines Jungen. Hier wird auf die kommende Szene, das Elternwerden, hingeleitet, aber auch Kinderarbeit thematisiert, welche später durch den Schuhputzer ein identifizierbares Gesicht bekommt. Hier wurde im *poetic* (Farbgebung und Bildgestaltung) und *observational mode* gedreht.

Thema: Arbeit, Kinderarbeit



Abb. 92 Randy filmt sich selbst (0:32:30)



Abb. 93 Randy filmt in Kens Haus (0:32:17)

Randy und Ken (0:31:58): Randy ist ein Ex-Drogenabhängiger, der mit Hilfe von Ken seine Sucht bekämpfen konnte. Der Zuschauer erfährt von Randy, dass Ken aber sein gesamtes Vermögen verloren hat und jetzt auf die kanarischen Inseln zieht, um dort als Masseur zu arbeiten. Es folgen Aufnahmen davon, wie seine Habseligkeiten gepfändet werden (Klavier). Randy filmt sich selbst per Selfie

oder erklärt bei POV Aufnahmen aus dem Off, was geschieht. Seine Kameraführung ist vergleichbar mit der von Comedian Maïke aus *DADL*. Mit Randy kommt ein Ex-Drogenjunkie und somit Suchtoper direkt zu Wort und er verfestigt das Thema Drogenabhängigkeit, das schon einmal kurz vom Alkoholiker, der sich zum Frühstück Wein einschenkt, angesprochen wurde, nur hat Randy schon einen guten Weg eingeschlagen, der Alkoholiker unterliegt nach wie vor seiner Sucht. Randy filmt im *participatory, observational* und *expository mode*.

Thema: Verlust, Drogen, Neuanfang, Schulden



Abb. 94 Schuhputzer geht zur Arbeit (0:35:12)



Abb. 95 Schuhputzer poliert Schuhe (0:35:42)

Schuhputzer (0:35:00, 0:48:16): Der kleine Junge aus Peru, der sich als Schuhputzer Geld verdient, kommt zwei Mal im Film vor. Er wird von einem Filmer aufgenommen, der älter ist als er. Durch ihn wird die Kinderarbeit thematisiert, die in vielen Teilen der Erde zur Normalität gehört. Als er den anderen Jungen wegschickt, der sich neben ihm zum Schuhe putzen stellen wollte, zeigt dies, wie hart das Leben schon in jungen Jahren sein kann. Auf die Frage, wen er am meisten liebt antwortet er: seinen Vater und seinen Laptop. Hier wird das Thema Bildung angesprochen, welches durch seinen Laptop, den er pfleglich und liebevoll behandelt sowie die Erwähnung von Wikipedia, verdeutlicht wird. Es ist deutlich seine Hoffnung auf Bildung zu spüren. Außerdem wird sein Vater als liebevoll dargestellt, der seinen Sohn zwar arbeiten schicken muss, aber ihm Essen kocht und einen Laptop gibt und damit einen kleinen Zugang zur Bildung ermöglicht, was den Wunsch nach einer guten Zukunft für seinen Sohn ausdrückt. Der Junge wird von einer männlichen Person einstellungsreich gefilmt. Seine Aufnahmen sind stimmungsvoll, der Filmer stellt dem Jungen Fragen aus dem Off und provoziert damit Antworten, die emotional sind und dem Zuschauer (auch dadurch, dass der Junge noch ein Kind ist) nahe gehen. Es wird somit ein weiterer Teil der unterschiedlichen Lebensweisen in verschiedenen Ländern und Kulturen ausgebreitet, die der Film beständig aufzeigt. Er wurde im *observational, participatory, expository* und *performative* (Wunsch nach Bildung, Bezahlung) *mode* gedreht.

Thema: Kinderarbeit, Bildung, Wunsch nach guter Zukunft und Zugang zu Bildung, Konkurrenzkampf, Armut

Friedhof (0:36:37): Mit diesem Nebenprotagonisten wird vor allem das Thema Armut angesprochen, welches im Film ständig präsent ist sowie die geografischen Unterschiede der Erde und der damit verbundenen Lebensumstände. In dieser Szene besucht der männliche Filmer einen Friedhof, auf dem ein Vater mit seinen Kindern unter erbärmlichen Umständen lebt. Sie haben weder Wasser noch Strom,

begegnen aber ihren Lebensumständen mit der Hoffnung, dass Gott (Allah) sie nicht vergisst. Der Filmer geht dabei beobachtend vor, seine Aufnahmen wirken sehr reportageartig. Er filmt ein Interview mit dem Vater, der die Lebensumstände erklärt. Hier wird vor allem der Stil des Direct Cinema angewendet. Es gibt ein Symbolbild: Ein Kind mit nackten Füßen auf staubtrockenem Boden, welches die Armut ausdrückt. Außerdem spricht der Vater den Umgang mit seinem behinderten Sohn an. Dies ist im ganzen Film das einzige Mal, dass ein Mensch mit Behinderung vorkommt und das Zusammenleben mit ihm geschildert wird. Hier erklärt der Vater, dass sein zwanzigjähriger Sohn geistig verwirrt sei und er ihn festbindet, damit er nicht wegläuft. Dieser Umgang steht im Kontrast zu dem, der im Film *NRW* gezeigt wird. Es liegen der *observational, participatory, expository* (Erklärungen) und *reflexive* (Nachfrage Filmer: Kann ich mit ihnen reden?) *mode* vor.

Thema: Armut, Hoffnung, Religion (Islam), Umgang mit Menschen mit Behinderung, Familie

Urvolk (0:38:05): Der Schnitt auf das Urvolk erfolgt direkt nach dem Friedhof und bereichert das Thema Unterschiede in den Lebensweisen, außerdem sieht man hier einen grünen Wald, was im Gegensatz zur trockenen Landschaft des Friedhofs steht. Der Filmer begleitet ein Urvolk bei der Jagd. Die Protagonisten kontrollieren ihre Fallen und bauen sich einen Unterschlupf, in dem sie verweilen. Diese Szene ist rein beobachtend (*observational mode*) und somit rein dokumentarisch, es sind keine Fragen aus dem Off zu hören, nur die O-Töne und Atmos der Handlungen. Dies sticht zwischen den vielen, oft expositorischen, darstellerischen Aufnahmen sehr heraus. Diese Szene wirkt ruhig (wie die des Dienstmädchens). Hier wird auch das Thema eingeführt, von dem zu leben, was die Erde, bzw. der Lebensraum, dem Menschen gibt. Dies wird durch die Jagd deutlich, aber auch, als eine Frau ihrem Kind etwas Wasser, das sie in einem Blatt schöpft, zu trinken gibt. Die Erde ist hier auch als "lebendiges Wesen" auszumachen, was durch die einzelnen Landschaftsaufnahmen, vor allem am Anfang des Films, ebenfalls ausgedrückt wird. Die Menschen wirken nicht, wie einige andere Protagonisten, unzufrieden mit ihrem Leben. Sie leben mit dem was sie haben bzw. bekommen können und damit im Einklang der Natur. Dadurch stellen sie einen Kontrast zu den vielen modernen Lebensstilen, die aufgezeigt werden, dar.

Thema: Natur, unterschiedliche Lebensstile, Einfachheit des Lebens

Gärtner (0:39:19): Der Gärtner Ayomatty fügt sich in die Themen, die in den Szenen Friedhof und Urvolk angesprochen werden, ein: Ayomatty arbeitet in Dubai und pflegt dort den Garten einer augenscheinlich reichen Familie. Es steht ein Boot im Vorgarten, der Rasen wird bewässert, um ihn in der heißen Gegend wachsen zu lassen. Dies manifestiert auch den Unterschied zwischen Arm und Reich, der im Film oft gezeigt wird, direkt, denn Ayomatty erklärt, dass er in seiner Heimat keinen Job gefunden hat und hierher kam (dies erklärt er in einem einfach eingerichteten Zimmer, welches ihn in eine andere Gesellschaftsschicht als seine Arbeitgeber einordnet). Er schickt das meiste Geld, das er hier verdient, an seine Frau und Kinder zu Hause. Er erzählt, dass er ansonsten zufrieden mit seinem

Leben ist. Mit dem Gärtner wird ebenfalls der Unterschied der geografischen Verhältnisse gezeigt: Dubai liegt ebenfalls in der Wüste, aber da die Menschen hier reich sind und sich Bewässerung leisten können, haben sie einen englischen Rasen vor ihrer Haustür, während der Vater mit seinen Kindern auf einem staubtrockenen Friedhof haust und nicht einmal einen Wasseranschluss besitzt. Ayomatty ist ebenfalls beim Essen auf dem Fußboden zu sehen (zeigt die Unterschiede in der Esskultur, die im folgenden Zusammenschnitt aufgezeigt werden) und deutet den Übergang in eine neue Sequenz an, denn die folgenden Szenen beziehen sich auf Essen bzw. die Nahrungsmittelherstellung/Landwirtschaft. Er wurde im *observational* (Beobachten bei der Arbeit), *expository* (Erklärungen im Interview) und *performative* (findet keinen Job zu Hause und sendet Geld zu seinen Kindern) *mode* gedreht.

Thema: Unterschied Arm und Reich, Familie, Arbeit,



Abb. 96 Jack und sein Vater beobachten Vögel (0:47:01)



Abb. 97 Vater entfernt Papier von seinem Schuh (0:48:01)

Vater und Sohn (UK) (0:45:16): Die Szene von Vater und Sohn (UK) macht das Thema Bildung und Zukunft deutlich, welches schon vom jungen Schuhputzer angesprochen wurde: Sohn Jack besucht nach langer Zeit seinen Vater, er hat jetzt seinen Universitätsabschluss bekommen und damit einen guten, herausfordernden Job gefunden. Er konnte also Bildung genießen, wofür auch das Abschlussfoto, welches er seinem Vater als Geschenk überreicht, symbolisch steht. Während für den Schuhputzer Bildung noch ein ferner Traum ist, bzw. er Bildung hauptsächlich durch Wikipedia erreichen kann, hatte Jack direkten Zugang zu ihr. Bei Jack und seinem Vater wird auch das sich verändernde Verhältnis von Kindern und Eltern deutlich. Jack ist ausgezogen, steht auf eigenen Beinen und besucht seine Eltern nur gelegentlich. Dagegen ist der Teenager, der von seiner Mutter aus dem Bett geschleucht wird, noch jeden Tag mit ihr zusammen und abhängig von ihr und ihren (An-) Forderungen. Jack stellt somit auch das Thema Zukunft dar. Seine Aufnahmen bestehen aus Selfieaufnahmen von sich selbst im Auto und Aufnahmen von seinem Vater oder den beiden zusammen im Auto bzw. draußen. Ein schöner dokumentarischer Moment entsteht, als Jack bemerkt, dass ein weißes Papier an dem Schuh seines Vaters klebt, aber er entschließt sich, nichts zu sagen. Am Ende des Besuchs bemerkt es der Vater selbst und entfernt es. Jacks Aufnahmen sind *expository* durch die Infos, die er am Anfang in seinen Selfieaufnahmen im Auto gibt, *observational* durch die beobachtenden Aufnahmen seines Vaters und *participatory*, da er selbst aktiv in ihnen vor der Kamera vorkommt. Dabei ist eine EST besonders herauszustellen: Jack und sein Vater sitzen im Auto und beobachten Vögel. Dies bekommt der

Zuschauer mit, da die Kamera die beiden durch die Frontscheibe filmt. In der Frontscheibe spiegeln sich die vorbeifliegenden Vögel und der Vater zeigt vorher oft mit dem Finger in deren Richtung. Die Handlung von Jack und seinem Vater spielt in Zeitebene 2.

Thema: Bildung, Beziehung Eltern-Kinder, Zukunft, Erwachsenwerden

Coming-out David (0:58:06): David liegt auf seinem Sofa und ruft seine Oma an, um ihr zu sagen, dass er schwul ist. Man sieht ihm seine Nervosität an, aber zu seiner Erleichterung findet seine Großmutter es vollkommen ok. David thematisiert Homosexualität und dass diese für die Gesellschaft immer noch nicht "normal" ist. Dies wird dadurch deutlich, dass er sagt: "Ich wusste nicht, wie du reagierst", oder "Nein, es ist keine Krankheit" und dass er die Oma darauf aufmerksam macht, dass sie ein veraltetes Wort verwendet. Dies drückt auch aus, dass ein Teil der Gesellschaft nicht offen mit ihrer Sexualität umgehen kann und immer noch vor gesellschaftlichen Problemen steht. Das wird dadurch deutlich, dass im späteren Zusammchnitt zur Frage "Wovor hast du Angst?" ein Afrikaner sagt, er habe Angst vor Homosexualität, da sie eine Krankheit sei und er Angst vor Krankheiten habe. Dies zeigt, dass glücklicherweise seine Familie hinter ihm steht, aber Homosexualität in anderen Teilen der Welt und Gesellschaft als etwas Negatives angesehen wird. Somit entsteht ein Konflikt und die Kontraste des Lebens bekommen noch ein identifizierbares Gesicht. Er filmt im *observational* und *participatory mode*.

Thema: Homosexualität, Liebe, Coming-Out, Familienleben (Rückhalt der Familie), Homophobie, Sexuelle Ungleichheit/Bruch mit Normalität (im Kontext mit Afrikaner, der später im Film auftaucht)

Parcourssportler (Freerunner) (1:04:57): Dieser wird als junger Mann dargestellt, der erst nachmittags aufwacht (wird von einem männlichen Filmer vor der Kamera geweckt) und dann auf der Straße trainieren geht. Er scheint einen anderen Tagesrhythmus und Lebensstil als "normal" zu pflegen. Er wird auch beim Schwarzfahren und Klauen im Supermarkt gefilmt und leitet somit das Thema Illegalität ein und bedient es als Figur, die der Zuschauer einzeln betrachten kann, denn es wird sonst nur in Zusammenschnitten angesprochen. Die Kamera ist beobachtend und verfolgt den Protagonisten ohne augenscheinlich selbst einzugreifen (außer Wecken am Anfang). Dies ist dem Direct Cinema Stil zuzuordnen. Dramaturgisch steht er im Film zwischen zwei Zusammenschnitten (Zusammenschnitt sechs: Zeitvergehen und Zusammenschnitt sieben: Sport), die Bewegung anzeigen. Dies wirkt, als sei er einfach zufällig herausgepickt worden, der Zuschauer bekommt einen kurzen Blick auf einen Ausschnitt seines Lebens, beobachtet, ohne ihn und seine Motive und Persönlichkeit näher kennenzulernen und zieht dann unter der Bewegung der Masse (dargestellt durch die Bilder der Füße und die Musik) weiter, um sich "etwas Schöneres" anzuschauen (nämlich das kleine Mädchen, was nach Zusammenschnitt sieben folgt.) Dieses kurze Stehenbleiben wird durch die POV Aufnahme der U-Bahnfahrt, die am Ende dieser Szene kommt, deutlich. Mit Verlassen der U-Bahn zum Strand gelangt der Zu-

schauer zu dem Mädchen und die Begegnung mit dem gangsterhaften jungen Mann verblasst. Hier wird im *observational* (Beobachtung der Handlungen) und *participatory mode* gedreht.



Abb. 98 Mädchen streckt Zunge heraus (1:07:07)



Abb. 99 Mädchen auf menschlichen Turm (1:08:00)

Mädchen klettert auf menschliche Pyramide (1:06:43): Das Mädchen ist unterwegs zu einem sportlichen (traditionellen) Event, bei dem es die Spitze eines menschlichen Turms bildet. Sie filmt sich selbst auf dem Weg dorthin und beim Klettern. Es wird noch eine zweite Kamera verwendet, die sie aus weiteren Perspektiven beim Klettern zeigt. Ihre Aufnahmen wirken sehr fröhlich, sind beobachtend, und lassen den Zuschauer schmunzeln, als sie z.B. die Zunge heraussreckt. Die Szene ist gleichzeitig beobachtend und partizipatorisch, aber auch reflexiv, da gezeigt wird, wie sie sich einen Helm aufsetzt, auf dem eine Kamera befestigt ist. Die Farbstimmung der Aufnahmen ist sehr schön und fröhlich, da sie in Rottönen gehalten ist. Sie fügt sich ebenfalls in das Bild des Kaleidoskops ein, ist aber ein bleibenderer Eindruck als der Parcoursportler, da sie positiv und fröhlich ist und ein interessantes, kulturelles Event repräsentiert. Hier ist der *observational* (Sportevent), *participatory* (Mädchen filmt selbst), *poetic* (Schärfe und Farbgebung) und *reflexive* (Helm aufsetzen, an dem Kamera befestigt ist) *mode* zu beobachten.



Abb. 100 Sharron macht sich chick (1:10:56)

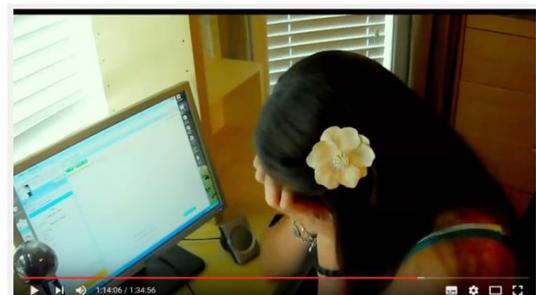


Abb. 101 Sharron weint nach Gespräch (1:14:06)



Abb. 102 Massod filmt sich selbst vor seinem Haus (1:10:25)



Abb. 103 Massod in der Turnhalle (1:13:17)

Militär (1:09:46) und Massod/Sharron (1:10:13): Die Szene des Militärs markiert eine neue Sequenz (Sequenz 6), die die Negativität des Lebens thematisiert und das Thema Konflikte und Gewalt, das schon angesprochen wurde, verfestigt. In den Anfangsszenen sind herunalbernde Soldaten zu sehen, was in Kontrast zu ihrer ernsten Aufgabe steht. Sie albern extra für die Kamera herum, deswegen liegt der *participatory mode* vor. Es erfolgt ein Schnitt (neue Szene) zu Massod, der als Pressefotograf in Kabul arbeitet und dem Zuschauer einige Aufnahmen seines Hauses, der Stadt Kabul (Markt) und einer Kampfschule für Mädchen zeigt. Massod wird mit Sharron, einer amerikanischen Ehefrau, parallelgeschnitten. Sharron macht sich für ihr Skypedate mit ihrem Ehemann Phil hübsch und als das Gespräch zu Ende ist, weint sie. Sie wurden sich gegenübergestellt, da sie Gegensätze bilden. Ihre Verbindung zueinander ist der Ort: Massod lebt in Afghanistan, wo Phil für Frieden kämpft. Dies wird von Sharron thematisiert ("Mein Mann kämpft am anderen Ende der Welt für unseren Frieden"), aber auch von Massod ("Viele denken, es wäre gefährlich auf den Straßen, aber es gibt keine Gefahr" als er auf dem Markt filmt, "Afghanistan steht für negative Dinge, aber diese Mädchen geben mir Hoffnung für eine positive Zukunft meines Landes" als er in der Sporthalle steht.). Hier werden die gegensätzlichen Ansichten und Lebenswelten der Protagonisten sichtbar und ebenso die globalen Zusammenhänge von politischen Entscheidungen: Phil kämpft für sein Land und Massod muss mit den Auswirkungen dieser Intervention leben, indem sein Land und seine Landsleute leiden, ebenfalls Sharron, die Phil vermisst und nicht bei ihm sein kann. Weitere Parallelen werden z.B. dadurch erzeugt, dass thematisch verknüpfte Handlungen gezeigt werden: Sharron, die ihr Shirt für das Gespräch auswählt, Massod, der einen Burkahändler filmt, der seine Ware sortiert oder Vögel im Käfig zeigt, die als Lovebirds bezeichnet werden, weil sie untrennbar sind. Sharron und Phil telefonieren miteinander und haben ein persönliches Abschiedshandzeichen (sind also Lovebirds im übertragenen Sinne). Massod zeichnet in seinen Aufnahmen ein positives Frauenbild, denn er adressiert sich an den Zuschauer und sagt, dass er es toll findet, dass die Mädchen die Möglichkeit haben, hier Sport zu treiben und er in ihnen die Zukunft seines Landes sieht. Sharron dagegen wird vom Autor als schwach und abhängig von ihrem Mann dargestellt, den sie nur selten sieht. Dies wird unterstrichen dadurch, dass sie am Ende weint. Beide Protagonisten filmen sich mit meist festen Einstellungen selbst. Der Zuschauer lernt außerdem Massods Familienmitglieder kennen. Bei beiden ist der *participatory* und *expository*

(sie filmen sich selbst und sprechen vor der Kamera) sowie der *observational* (vor allem bei Massod) zu beobachten. Sie gehen eher mit dem Stil des Direct Cinema vor.

Thema: Liebe, Krieg, Konflikte, Hoffnung, Zukunft, Frauenbild

Loveparade (1:20:32): Die Szene der Loveparade ist ein Beispiel für Konflikte und Gewalt. Sie zeigt keine "direkte" Gewalt, wie sie z.B. durch das Militär oder Waffen dargestellt wird, aber es handelt sich um eine menschliche Tragödie, die ein einschneidendes Ereignis darstellt. Die Tragödie wird in den Bildern und den O-Tönen deutlich. Erst sind Bilder eines freudigen Festivals zu sehen, die Leute feiern, aber in den Tunneln des Geländes ereignet sich langsam ein Unglück. Bilder von sich rettenden Menschen werden gezeigt, danach, wie die Rettungskräfte nicht weiterkommen und am Schluss, wie sie versuchen, jemanden wiederzubeleben. Diese Szene ist die einzige, die auf Fernsehkommentare als O-Ton zurückgreift, die die Situation beschreiben. Es ist vor allem der *observational mode* zu erkennen, da viele die Menge beobachtende und die Entwicklungen zeigende EST verwendet wurden. Durch die Selfieaufnahme der zwei Jungen, die sagen "Wir kommen hier nicht mehr raus" und auch der O-Ton aus dem Off "Krass" ist der *participatory mode* zu erkennen.

Thema: Leid, Konflikt, Gegensätze, Katastrophe



Abb. 104 Junge Frau filmt sich im Auto (1:30:43)



Abb. 105 Schnittbild Gewitter für O-Ton der jungen Frau im Auto (1:30:31)

Junge Frau im Auto (1:29:13): Vor der Selfieaufnahme der Frau werden Einstellungen gezeigt, wie eine Gruppe von Menschen, vermutlich eine Feiargesellschaft, Ballons in die Luft steigen lässt. Die warme Farbgebung durch das orange Licht und der Kontrast der rot leuchtenden Ballons vor dem schwarzen Nachthimmel fängt die Sequenz der Gewalt ab und wirkt als Symbol für Hoffnung und Lebensfreude, das mit den Ballons und der Szenerie ausgedrückt wird. Dieser Effekt wird auch durch den gezielten Einsatz von Musik erreicht, die die Stimmung der Szene unterstreicht. Da die Ziegenhirten schon angekündigt haben, dass ein Gewitter aufzieht, erfolgt ein Umschnitt auf einen Hafen, über dem ein Gewitter tobt und dann der Umschnitt auf eine junge Frau im Auto, die bei Unwetter unterwegs ist. Sie filmt sich per Selfieeinstellung selbst. Sie spricht davon, wie sie den ganzen Tag darauf gewartet hat, dass etwas Tolles und Außergewöhnliches passiert, aber dass ihr Tag doch nur wie jeder andere war. Sie steht damit auch sinnbildlich für den Film, der einen normalen Tag im Leben der Menschen abbilden sollte. Sie drückt ihr Gefühl aus, dass sie sich unbeachtet fühlt und Leute denken, dass sie nicht interessant ist, weil sie nur ein ganz normales Mädchen ist. Aber sie würde gerne für

jemanden interessant sein und glaubt daran, dass heute Nacht noch etwas Schönes passieren wird, auch wenn nichts Besonderes während ihres Tags passiert ist. Dabei wird sie von Naturaufnahmen (Wald), die bei einem Gewitter gedreht wurden, unterbrochen, was ihren Worten besondere Ausdruckskraft verleiht und Spannung erzeugt. Das Gewitter wird hier bewusst als dramaturgisches Mittel eingesetzt. Es dient außerdem als Symbol für die schlechten Tage im Leben, und dafür, dass es danach wieder Sonnenschein gibt, was die Frau auch aussagt. Ihre Selfieaufnahme ist außerdem schwarz-weiß, was einen Kontrast zu den sonst farbigen Aufnahmen des Films darstellt, und sich in die schwarz-weißen Gewitteraufnahmen des Walds einfügt. Der Film klingt mit ihr melancholisch aus, und hinterlässt somit eine nachdenkliche Stimmung beim Zuschauer. Dies ist ein emotionaler Höhepunkt, der durch die Verwendung von nur ihrem O-Ton und der Atmo des Gewitters unterstrichen wird. Der Zuschauer ist somit bei einem intimen Moment dabei, den die Frau mit ihm teilt, da sie ihr Innenleben offenlegt. Es zeigt sich wieder die Kaleidoskophaftigkeit des Films: Die Frau erzählt, dass sie nur eine unter vielen ist und niemand sie für interessant hält (womit sie sich in die Masse zurücksetzt und sich und die Gesellschaft hinterfragt). Dies wird im ganzen Film deutlich, da der Film scheinbar zufällig Leute herauspickt, sie kurz zeigt und dann weiter zu einer anderen Person geht. Man bekommt einen kurzen Einblick in ihr Leben, zieht aber weiter, um andere interessantere Dinge zu sehen und hat nicht die Zeit, den jeweiligen Protagonisten tiefer kennenzulernen. Mit ihr wurde somit ein emotionaler Abschluss des Films gewählt, der seinen Charakter unterstreicht und einige Themen des Films ein letztes Mal aufgreift. Ihre Kameraführung ist *participatory* und *expository*, weil sie ihre Gedanken über sich und die Gesellschaft, in der sie lebt, teilt (sie ist zu uninteressant um beachtet zu werden, da sie nur ein ganz normales Mädchen ist), sowie *performative* und *reflexive* (sehr emotional und persönlich, spricht den Film an: "Mir läuft die Zeit davon, noch etwas dafür zu machen."). Die Gewitteraufnahmen sind *observational*.

Thema: Alleinsein, Hoffnung, Zukunft, Alltagsleben, Arbeit, Liebe

Zusammenschnitte:

Zusammenschnitte spiegeln die Parallelität der im Film vorkommenden Handlungen wieder und dienen dazu, die vergehende Zeit zu verdeutlichen. Einige der vorkommenden Themen straffen sie und bringen dazu neue Gesichtspunkte ein. Sie dienen außerdem der Dramatisierung und Emotionalisierung. Oft werden die Zusammenschnitte von einer Hauptperson dramaturgisch zusammengehalten, welcher gefolgt wird und deren Handlung in Bezug zu anderen Personen und Situationen eingesetzt wird. Sie wirken wie Kaleidoskope, die sich drehen und zufällig diese Aufnahmen zeigen und herausgepickt haben.

Zusammenschnitt eins: Aufwachen (0:08:11): Der Zusammenschnitt zeigt Menschen beim Aufstehen in verschiedenen Perspektiven und an verschiedenen Orten und Schlafstätten. Darunter sind ein paar poetische Aufnahmen, z.B. die Frau unter der Bettdecke, welche die Kamera "sucht", dazu ist ein

Kinderlachen zu hören oder die Frau mit der roten Decke, deren Aufnahme eine bewusste Lichtstimmung und Tiefenschärfe besitzt. Durch den Zusammenschnitt wird die Parallelität der alltäglichen Handlungen, der vorkommenden Menschen, gezeigt. Diese befinden sich alle noch im Bett und stellen dadurch einen Kontrast zu den Menschen dar, die vorher im Film schon aufgetaucht sind und ihren Handlungen nachgehen (z.B. Biker, der zur Arbeit muss, die Fischerin, die das Boot rudert oder S. Grey, der durch seine Kinder schon wach ist). Dies wird auch durch die nachfolgenden Bilder der Personen auf der Fähre gezeigt. Der Zusammenschnitt markiert außerdem das Ende der Nacht (und evt. Nachtschichten) und den Beginn des Tages.

Zusammenschnitt zwei: Morgentoilette (0:12:11): In diesem Zusammenschnitt werden alltägliche morgendliche Routinen wie Duschen und Zähneputzen gezeigt. Der Zuschauer bekommt ersten Kontakt mit zwei der späteren Hauptpersonen: dem koreanischen Radfahrer Okhwan Yoon und den ukrainischen Ziegenhirten.

Zusammenschnitt drei: Frühstück machen (0:15:01): Dabei wird wieder die Parallelität ausgedrückt, z.B. gießt sich eine der Personen Orangensaft ein und ein Mann gießt sich mit zitternder Hand Wein in ein Glas. So wird gleichzeitig auch ein Gegensatz und soziales Problem ausgedrückt, nämlich Alkoholumismus.

Zusammenschnitt vier: Zeitungen (0:21:23): Einige Aufnahmen sind sehr ästhetisch gefilmt. Ebenfalls deutet er an, dass der Morgen weiter voranschreitet und die Leute langsam „in die Gänge kommen“ und zu ihren Beschäftigungen übergehen.

Zusammenschnitt fünf: Eltern werden (0:23:56): Zeigt die Freude über Kinder und dass diese überall auf der Welt gleich groß ist. Kinder werden als Wunder dargestellt, die Babys werden von ihren Eltern von Anbeginn geliebt. Zu Aufnahmen von Menschen bei Schwangerschaft und Geburt wird die Geburt einer Giraffe parallel gezeigt, die in einem Zoo ein Junges gebärt und dabei von Kameras beobachtet wird. Als ein Vater bei dem Kaiserschnitt seines Kindes im Operationssaal umfällt, wird der Zuschauer zum Schmunzeln gebracht, als er ihn am Boden liegen sieht, da die Kameraperspektive dies vorher schon angedeutet hat. Der verwendete Song verdeutlicht dieses Wunder der Natur. Es kommen ebenfalls die symbolhaften Bilder von zwei Kindern am Fenster (siehe Abb. 118) vor, die auf den Radfahrer überleiten. Es werden einige poetische Aufnahmen verwendet, wie die Schaukel über dem Fluss oder die in Wasserfontänen spielenden Kinder.



Abb. 106 Frage „Wovor hast du Angst?“ (1:16:39)



Abb. 107 Antwort auf Frage „Was liebst du?“ (0:49:38)

Die obigen Abbildungen dienen der Veranschaulichung des Gestaltungsprinzips der Fragen im Film *Life in a Day* (2010).

Frage: Was ist in deiner Tasche? (0:30:41): Die Frage, wie auch die beiden folgenden, werden von einem Jungen mit Gitarre und einem Mädchen, welches ein Schild in der Hand hält, auf das die Frage auf Englisch geschrieben ist, gestellt. Die beiden stehen im Wald und während der Junge auf der Gitarre spielt, hält sie das Schild in die Kamera, die fix vor ihnen aufgebaut ist. Dann erklären verschiedene Protagonisten, was sich in ihrer Tasche befindet. Diese Dinge reichen von ganz banalen Dingen wie Schlüssel und Kopfhörern hin zu Flaggen, die eine Frau in ihrer Tasche hat, da sie Vorfahren aus dem jeweiligen Land hat. Dieser Zusammenschnitt ist durch längere Szenen von anderen Protagonisten unterbrochen. Im zweiten Teil des Zusammenschnitts werden vor allem Luxusgegenstände angesprochen, so hat z.B. ein Mann den Schlüssel eines Lamborghini in seiner Hosentasche und ein Mädchen schwärmt von ihren Marc Jacobs Artikeln. Ihnen gegenüber steht ein Mann, der die Frage damit beantwortet, dass er nichts in seinen Taschen hat und diese zur Bestätigung nach außen kehrt. Somit wird der Unterschied zwischen Arm und Reich deutlich. Im dritten Teil werden gefährliche Gegenstände und Waffen angesprochen, welches folgende Themen anspricht: Gewalt bzw. die Normalität von Gewalt sowie Waffen im Alltag (wie auch durch Militär später im Film gezeigt, welches Gewalt quasi beruflich ausübt) und der zum Teil einfache Zugang zu Waffen für Zivilpersonen. Ein Junge hält sein Messer in die Kamera und sagt „Denkt was ihr wollt, aber es gibt verrückte Menschen auf dieser Welt“, womit er andeutet, dass er das Messer zur Selbstverteidigung bei sich trägt. Hier könnte aber auch die Frage nach Selbstjustiz gestellt werden, was ebenfalls durch die Frau bestätigt wird, die sagt, dass sie ihre Handfeuerwaffe überall mit hinnimmt und das Bild einer Frau, die ihre Waffe beim Fingernägel lackieren dabei hat. Nägel lackieren ist eine banale Handlung, bei der die Waffe als Symbol für eben jene Themen steht. Dieser Zusammenschnitt spiegelt einige Themen, die der Film näher durch andere Protagonisten behandelt, wieder und vertieft sie mit weiteren Beispielen.

Thema: Luxus, Armut, Gewalt, Liebe



Abb. 108 Afrikanische Frauen singen (0:41:31)



Abb. 109 Sushi wird serviert (0:41:54)

Zuschnitt Landwirtschaft (0:41:36): Er dient dazu, die Gegensätze und Unterschiede zum Thema Nahrung und Nahrungsmittelproduktion aufzuzeigen: Es werden verschiedene Ausschnitte aus der ganzen Welt gezeigt, die Menschen beim Essen oder der Produktion von Nahrungsmittel zeigen, z.B. Spaghetti und Reis, Massentierhaltung und Einzeltierhaltung, moderne Esskultur (Sushi auf Band) und unbeschwerliche Nahrungsaufnahme bzw. harte, körperliche Arbeit durch mühsame Herstellungsprozesse (Kuh in Schlachtanstalt und Kuh im Schlamm). Der Zusammchnitt wird durch den Gesang drei afrikanischer Frauen untermalt, die bei ihrer Arbeit singen (Ausklöpfen von Körnern). Sie bilden die Hauptprotagonisten des Zusammchnitts, andere Personen werden immer wieder zwischen ihre Aufnahmen geschnitten und zeigen somit die Parallelität aller Handlungen.

Thema: Nahrungsmittelproduktion, Unterschiede in Kulturen und bei Produktion

Zuschnitt Frage: Was liebst du? (0:49:07): dieser wird wieder mit dem Schild eingeleitet, welches das Mädchen in die Kamera hält. Es werden verschiedene Antworten gegeben: Von (im-) materiellen Dingen bis hin zu Tieren (Mann mit Katze bei 0:49:41, der den dramaturgischen Wendepunkt von geliebten Dingen zu geliebten Lebewesen darstellt; ab diesen Punkt wird die Liebe zu anderen Menschen ausgedrückt). Dieser Zusammchnitt markiert den Beginn einer neuen Sequenz, die von Beziehungen und dem Verhältnis von Mann und Frau handelt.

Thema: Liebe, Beziehungen



Abb. 110 Junger Mann ruft Mutter an (0:53:06)



Abb. 111 Schnittbild in Szene Emily (0:53:23)

Zuschnitt Emily (0:52:30): Findet in Zeitebene 2 statt. Hier wird das Thema Liebe angesprochen. Der Hauptprotagonist dieses Zusammchnitts ist ein junger Mann, der am Anfang seine Mutter um Rat bittet, denn er möchte seiner guten Freundin Emily sagen, dass er in sie verliebt ist und sie um ein romantisches Date bitten. Er filmt sich im Folgenden per Selfieaufnahmen. Seine Mutter gibt

ihm über das Telefon den Tipp, ihr zu sagen, dass er sie sehr schätzt. Dann sieht der Zuschauer ihn und Emily in der U-Bahn, danach, wie sie das Kino verlassen und er sagt, dass sie jetzt noch zusammen etwas unternehmen werden und er die Kamera ausgeschaltet lässt. Der Zuschauer begegnet ihm erst wieder in der U-Bahnstation, wo er ihn wissen lässt, dass Emily kein romantisches Interesse an ihm hat und dafür auch keine Chance besteht. Diese Einzelszenen werden jeweils mit Aufnahmen von anderen Protagonisten in Kontrast gestellt, was Spannung und Komik erzeugt: So wird z.B. das Telefonat mit der Mutter mit sinnlichen Aufnahmen von Frauen und Paaren unterbrochen, nach der U-Bahnfahrt mit ihm und Emily wird eine Frau in Büstenhalter gezeigt, usw. Damit soll sein Wunsch ausgedrückt werden, Emily als seine Freundin zu haben. Eine dramaturgische Wendung kommt, als er sagt, dass sein Werben um Emily nicht erfolgreich war, was die Aufnahmen der Paare wie einen ferneren Traum erscheinen lässt, den er nicht erreicht hat. Dadurch wird auch die andere Seite der Liebe gezeigt- die Möglichkeit der Abweisung. Am Ende des Zusammenschnitts erklärt eine afrikanische Frau, dass sie sich in ihrer Kultur zur Begrüßung vor den Mann knien muss und zeigt dieses auf Bitten des Filmers, der im Off zu hören ist. Der Filmer befragt daraufhin Moses, vor dem sich die Frau hingekniet hat, wie er dies findet. Moses antwortet, dass er es gut findet, da die Frau ihn respektieren muss, da er ein Mann sei. Die Frau antwortet, dies sei die Kultur und macht damit deutlich, dass es ganz normal für sie ist, sich vor einem Mann hinzuknien, sozusagen erniedrigen, zu müssen. Hier werden die unterschiedlichen Auffassungen der Rollen von Mann und Frau deutlich und die Geschlechterrollen, die der Film zeigt, weiter verfestigt. Diese kulturellen Unterschiede werden durch Bilder vom Tanzen auf Hochzeiten verfestigt: Es gibt Aufnahmen von sinnlichen Tänzen (Paar), ausgelassenem Tanzen sowie traditionellem Tanzen. Dadurch werden auch die verschiedenen Auffassungen von Liebe gezeigt (die auch durch religiöse und kulturelle Werte geprägt sind).

Thema: Liebe, Beziehungen, Rollen und Verhältnis von Mann und Frau, Abweisung, kulturelle Unterschiede

Zusammenschnitt Männer und Frauen (0:59:48): Befindet sich in Zeitebene 2. Er zeigt unterschiedliche Dynamiken zwischen den Geschlechtern. Hauptprotagonisten sind Ann und John, die ihr Eheversprechen nach fünfzig Ehejahren erneuern. Es entstehen dramatische Höhepunkte aus den verschiedenen Situationen der Paare, über die gelacht werden kann. So gibt es z.B. einen Mann, der seiner Frau Tipps zum Hochziehen eines Steins an einem Gerät gibt, aber ihn dann selbst nicht anzuheben vermag. Vor allem wird hier die Dynamik der Beziehung zwischen den Paaren dargestellt. Die Rolle der Frau wird weiter verfestigt: Ann fragt John, ob er ab jetzt die Fenster von innen und außen putzt, was darauf schließen lässt, dass sie es bisher getan hat. John fragt sie nach einem gelegentlichen Blowjob. Durch das Lachen der Menge und auch durch die Dramaturgie des gesamten Zusammenschnitts wirkt dies lustig und humorvoll, aber die Rolle der Frau wird vom Autor als unterlegen dargestellt. Dies wird auch dadurch deutlich, dass der Mann seiner Frau Tipps für das Hochziehen des Steins gibt.

Zusammenschnitt sechs: Zeitvergehen (1:03:58) Zusammenschnitt sieben: (1:06:25), Sport und Zusammenschnitt acht: Wassersport (1:06:25, 1:08:05): Der Zusammenschnitt Zeitvergehen bringt den Zuschauer wieder in Zeitebene 1 und treibt die Filmzeit voran. Es werden das einzige Mal direkte Symbole der Zeit (Uhr) gezeigt und somit direktes Zeitvergehen angedeutet. Es werden Personen beim Mittagsschlaf gezeigt, die aber aufwachen und aktiv werden, was durch die Fußszenen gezeigt wird. Der Zusammenschnitt leitet auf die kommenden sportlichen Aktivitäten hin. Es werden vor allem Selfies und POV Aufnahmen verwendet. Die Fußselfies können mit denen im Film *NRW* verglichen werden (0:19:38, *NRW*). Der Junge, der Parcours trainiert, leitet über zu dem erwachsenen Parcourssportler. Der Zusammenschnitt Sport stellt eine Verbindung zwischen dem vorangegangenen Zusammenschnitt Zeitvergehen, dem Parcourssportler und den darauf folgenden Aufnahmen dar. Im Zusammenschnitt Wassersport ist eine Aufnahme in Zeitlupe eines Kindes, das sich die Nase vor einem herabstürzenden Wasserstrahl zuhält, herauszustellen. Mit der Zeitlupe wird eine weitere Zeitebene geöffnet, aber gleichzeitig wird dadurch die dramaturgische Überleitung zur Szene Militär dargestellt. Es wirkt, als würde das Kind auch die Augen vor diesem Thema, welches mit Leid und Gewalt verbunden ist und die nächste Sequenz des Filmes bildet, verschließen. Die drei Zusammenschnitte können mit dem Parcourssportler und dem Mädchen, das klettert, als eine dramaturgische Einheit gesehen werden. Sie verbinden die Handlungen und sind ein stilistisches Mittel, um die Mosaikhaftigkeit der Aufnahmen und des Filmes, der wie ein Kaleidoskop wirkt, herauszustellen. Die Zusammenschnitte dienen vor allem der Straffung der Filmzeit und der Überleitung von Szene zu Szene. Es wird die gleiche Musik verwendet, die nur durch die Nebenprotagonisten unterbrochen wird.

Thema: Zeit, Sport, Freizeit

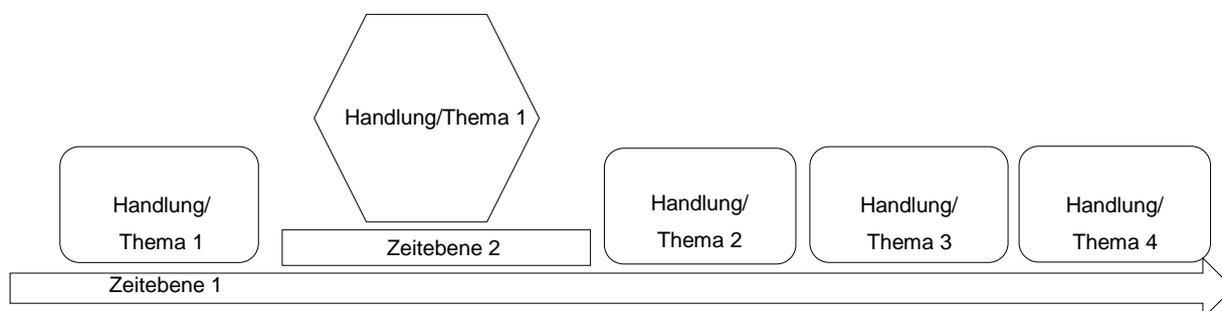
Zusammenschnitt Frage "Wovor hast du Angst?" und Zusammenschnitt Gewalt: Dieser wird wieder durch das Mädchen mit dem Schild eingeleitet. In diesem Zusammenschnitt kommen auch viele Kinder vor, die von ihrer Angst vor fantastischen Wesen wie Hexen und Zombies sprechen. Viele Frauen sprechen die Angst vor sexueller Gewalt, ein Afrikaner spricht seine Angst vor Homosexualität an (vgl. Nebenfigur David). Es werden viele Urängste, aber auch existentielle Ängste angesprochen, aus denen Konflikte zwischen Menschen entstehen. Mit dem Zusammenschnitt steht das Thema der Sequenz 6 kurz vor seinem Höhepunkt, der mit der Szene der Loveparade und dem Zusammenschnitt Gewalt seinen dramatischen Höhepunkt findet. Der Zusammenschnitt Gewalt bringt die Sequenz zum Ende. Es werden hier viele Arten von Gewalt gezeigt, aber auch Symbolbilder verwendet. Es werden Straßenkämpfe und Brände gezeigt. Diese Bilder werden gegengeschnitten mit Bildern leicht bekleideter Frauen in einer Limousine, Cheerleadern (Frauen als sexualisierte Objekte, unterlegenes Geschlecht) und einer Achterbahn (Leben ist ein Auf und Ab, mit schönen und weniger schönen Augenblicken). Auf den Zusammenschnitt folgt der Radfahrer Okhwan, der als Figur für Frieden und Hoffnung steht und die negative Wirkung und Dramatik der vorherigen Sequenz abfängt. Der Zusammenschnitt der Frage entspricht dem *participatory mode* (Antworten vor Kamera und Beantwortung der

Frage und der Zusammenschritt Gewalt entspricht dem *observational mode* (beobachtende Aufnahmen).

Thema: Angst, Gewalt, Negativität, Konflikte, Leid

3.5.3 Aufbau und Dramaturgie des Films

Der Film gliedert sich in 6 Sequenzen und hat einen Vor- und Abspann, der Autor verwendet keinen Off-Kommentar und etabliert seine *voice* durch die verwendeten Charaktere. Der Film folgt keiner klassischen Fünf-Akt-Struktur, sondern eher einer Zeitstruktur, in die die verschiedenen Themen eingeordnet werden. Diese wiederum folgt aber nicht nur der vorstrukturierten zeitlichen Vorgabe des realen Tagesablaufs, sondern lässt sich in zwei Zeitebenen einteilen: Zeitebene 1 folgt der Zeiteinteilung nach realem Tagesablauf: Morgens, Mittags, Abends, Nachts. Zeitebene 2 folgt einer Zeitebene der Handlungen (Szene/Clips) bzw. Themen.



Grafik 1: Zeitebenen im Film *Life in a Day* (2010)

Zugunsten eines Themas oder der Handlung eines Protagonisten wird Zeitebene 1 außer Acht gelassen, um diese Handlung im Film unterzubringen. Als Beispiel können hier die Szenen Beziehungen (0:49:07), Emily (0:52:30), Landwirtschaft (0:41:36), aber auch die Zusammenschnitte der Fragen genannt werden. Die Zeitebene 2 wird als Einschub in die Zeitebene 1 eingeflochten, die aber dennoch weiterläuft. Es kann außerdem beobachtet werden, dass innerhalb der beiden (auf den ganzen Film bezogenen) Zeitebenen trotzdem zeitlich gesprungen wird. Hier kann als Beispiel die Szene Emily genannt werden. In der Szene Emily (0:52:30) ist schon Abend, aber in der Gesamtzeit des Films, Zeitebene 1, ist erst Mittag/Nachmittag, als dieser Einschub erfolgt. Die Hauptprotagonisten vertreten die Zeitebene 1, einige Nebenprotagonisten kommen in Zeitebene 2 vor, z.B. Jack (0:45:16), da er erst zu seinem Vater fahren muss, dann mit ihm Zeit verbringt und ihn anschließend nach Hause schafft. Es scheint unrealistisch, dass er all die Handlungen am Vormittag, in den er sich auf Zeitebene 1 einordnet, schafft. Ebenso verhält sich die Gegenüberstellung von Massod/Sharron (1:10:13), bei der Massod eine andere zeitliche Dimension hat (auch durch die in der Wirklichkeit existierende Zeitverschiebung, auch wenn der Zuschauer natürlich nicht weiß, wann Sharron anfängt, sich für das Skype-date chick zu machen). Es erscheint unglaublich, dass Sharron genauso lange braucht wie Massod, der sicher in Wirklichkeit langsamer ist als Sharron, weil er auf den Markt fährt und zu den Mädchen in die Turnhalle geht. Diese zeitlichen Einschübe könnten auch dahingehend interpretiert werden, dass

viele Menschen aus unterschiedlichen Ländern mitgewirkt haben, die in unterschiedlichen Zeitzonen leben und dies im Film verdeutlicht werden soll.

Die Sequenzen wurden nach Thema und Zeit eingeteilt. Im Vorspann werden reflexive Informationen gegeben (*We asked people around the world to film their lives and answer a few simple questions. We received 4.500 hours of video from 192 countries. All of it shot on a single day: 24th July 2010.*) **Sequenz 1 Morgen** (0:1:12 bis 0:31:57) stellt den Tagesanfang dar. Sie beginnt in der Nacht des 24. Juli mit Naturaufnahmen. Es werden Personen bei nächtlichen Aktivitäten gezeigt. Die Menschen gehen daraufhin den ersten alltäglichen Handlungen nach, wie Aufstehen, Waschen und Kaffee trinken. Es kommen fünf Zusammenschnitte und die erste Frage („Was ist in deiner Tasche?“, 0:30:41) vor. Neben vielen Nebenpersonen lernt der Zuschauer in dieser Sequenz die drei Hauptprotagonisten kennen. In **Sequenz 2 Kontraste des Lebens** (0:31:58 bis 0:49:06) werden vor allem die Kontraste des Alltagslebens dargestellt. Diese werden hauptsächlich durch Nebenprotagonisten gezeigt, die in thematische Verhältnisse gestellt werden. Es werden allgemeine Unterschiede der Lebensumstände gezeigt, die dann spezifischer am Beispiel Nahrungsmittelproduktion (Landwirtschaft, 0:41:36), Bildung (vor allem dargestellt durch Schuhputzer und (0:35:00) und Sohn Jack (0:45:16)) vertieft werden. Sequenz 2 befindet sich dabei eher in Zeitebene 2 und weist emotionale Höhepunkte auf. Hier findet eine Kontrastmontage statt. Diese Sequenz wirkt in ihrer Gesamtheit *performative* (hinterfragend). **Sequenz 3 Liebe und Beziehung** (0:49:07 bis 1:03:57) handelt von dem Verhältnis von Mann und Frau und zeigt verschiedene emotionale und lustige Szenen zwischen Paaren und Verliebten. Die Szenen Emily (0:52:30) sowie Männer und Frauen (0:59:48) sind die dramaturgischen und amüsanten Höhepunkte dieser Sequenz. In **Sequenz 4 Bewegung** (1:03:58 bis 1:09:45), die wieder in Zeitebene 1 liegt, werden vor allem sportliche Aktivitäten wie Parcours und Wassersport gezeigt. Es kommen drei Zusammenschnitte vor, was durch die Kürze der Sequenz Tempo aufbaut. Dieses wird dramaturgisch in die folgende **Sequenz 5 Konflikte** (1:09:46 bis 1:25:06) mitgenommen. Hier werden vor allem die negativen Seiten des Lebens aufgezeigt. Gewalt und deren Auswirkungen sind in dieser Sequenz das zentrale Thema. So werden die militärische Gewalt durch Soldaten, (von Sharron und Massod thematisiert) sowie menschliche Katastrophen wie die Loveparade (1:20:32) gezeigt, aber dazwischen steht wie ein Hoffnungsschimmer der Radfahrer Okhwan und die Familie aus dem Vereinigten Königreich. An diese Hoffnungsschimmer setzt **Sequenz 6 Hoffnung** (1:25:07 bis 1:31:43) an. Der Film kommt zu einem emotionalen Höhepunkt mit der Angstlosigkeit des Vaters Bob und dem Kampf für Freiheit von Okhwan, der sich weiter auf die Reise begibt. Die Aufnahmen der Ballons spiegeln dieses Thema ebenfalls wieder. Der Film endet mit einer jungen Frau im Auto, die, wenn auch etwas melancholisch, einen zum Nachdenken anregenden Ausklang bietet. Darauf folgt der **Abspann**, in dem alle, die Content zum Film geliefert haben, aufgezählt werden.

Die Gesamtdramaturgie stellt die Unterschiede, aber auch die Gemeinsamkeiten des alltäglichen Lebens auf der Erde dar. Hauptthemen des Films sind Liebe, Krankheit, Hoffnung und Leid, welche durch verschiedene Beispiele belegt werden, z.B. die verschiedenen Wohnverhältnisse, der Kontrast von Arm und Reich, das Leben in verschiedenen Gesellschaften und Klassen, Kulturen und Ländern etc. Das Thema Armut ist ständig präsent und wird vor allem durch die Protagonisten der nicht westlichen Kulturen gezeigt. Trotzdem sieht der Zuschauer Reichtum auch bei den Ärmsten, z.B. als der Schuhputzer von der Liebe zu seinem Vater redet (immaterieller Reichtum) und seinen Laptop streichelt. Es kommen die drei großen Weltreligionen Hinduismus, Christentum und Islam im Film vor, die durch religiöse Handlungen gezeigt werden.



Abb. 112 Darstellung von Frauen 1 (1:24:06, *Life*)



Abb. 113 Darstellung von Frauen 2 (1:24:46, *Life*)



Abb. 114 Frau kniet sich zur Begrüßung hin (0:56:13)

Es ist ebenfalls zu erkennen, dass die Geschlechter in einer bestimmten Rolle dargestellt werden, wobei nicht erkennbar ist, ob dies vom Autor beabsichtigt war. Die Väter/Männer werden als überlegen, hilfsbereit und motivierend dargestellt (z.B. redet der Schuhputzer von der Liebe seines Vaters, Jacks Vater gibt ihm Tipps und bestätigt ihn in seinem Handeln, Mann gibt seiner Frau Tipps zum Anheben des Steins), während Frauen eher als fürsorgliche Mütter, die sich um ihre Kinder kümmern, dargestellt werden. Dies wird vor allem im Zusammenschritt Eltern werden deutlich, aber auch durch die afrikanische Frau (0:49:56, Abb. 108), die sagt, dass sie es liebt, sich um ihre Kinder zu kümmern. Die Frau wird als Objekt der Begierde dargestellt und sexualisiert (z.B. in der Szene Emily, auch wenn das dramaturgisch gewollt ist und die Pointe ist, dass Emily das Werben des jungen Mannes ablehnt (0:52:30), aber auch von John, der von seiner Frau einen gelegentlichen Blowjob möchte, dies aber ebenfalls einen Lacher provoziert (0:59:48)). Dieses Bild wird jedoch hinterfragt, indem Bilder von Cheerleadern (Abb.113) und leicht bekleideten Frauen in einer Limousine (Abb.112) im Zusammenschritt neun Gewalt (1:23:11) verwendet werden. Die afrikanische Frau, die sich zur Begrüßung vor

ihrem Mann hinkniet (Abb. 114) und dies als normal empfindet und mit ihrer Kultur begründet sowie Moses, der sagt, dass er es gut findet, wird somit als dem Mann unterwürfig dargestellt. Dramaturgische Höhepunkte entstehen aus den Handlungen der Protagonisten und ihrem Verhältnis zueinander, das durch Parallel- oder Kontrastmontage erreicht wird. Es handelt sich meist um situative Höhepunkte (emotional oder lustig). Durch die Montage wird ebenfalls immer wieder die Parallelität der Handlungen deutlich, welche natürlich am offensichtlichsten bei den Zusammenschnitten ist. Die Protagonisten werden scheinbar zufällig ausgewählt und verlassen den Film ebenso schnell wieder, was ihm einen mosaikhaften Charakter gibt. Der Film hat keinen Off-Kommentar des Autors. Es ist zu bemerken, dass der Film stark mit Symbolen arbeitet, welche in den einzelnen Sequenzen thematisch zusammenhängend zu erkennen sind. Einige Symbole sind im Folgenden beispielhaft aufgezeigt:



Abb. 115 Symbol Freiheit 1: Okhwan und Soldaten (0:29:09)



Abb. 116 Symbol Freiheit 2: Fliege in der Suppe (0:29:47)



Abb. 117 Symbol Freiheit 3: Fliege wird freigelassen (0:30:17)

Symbol Freiheit: Okhwan steht als Symbol für die Freiheit (Wiedervereinigung Korea) und drückt dies in jedem seiner Clips aus. Dramaturgisch folgt auf seine Aufnahmen meist auch ein bildliches Symbol (siehe ebenfalls Symbol Hoffnung). Diese Verknüpfung erfolgt ab der Sequenz 1. Okhwan fährt mit dem Fahrrad an einer Gruppe Soldaten vorbei (Abb. 115). Soldaten sind unfrei, während Okhwan als freier Mensch auf seinem Rad an ihnen vorbeifahren kann. Okhwan spricht von der Größe der Fliegen in seiner Heimat, der Zuschauer sieht dazu eine Fliege in seiner Suppe schwimmen (Abb. 116), die "gefangen" ist. Ein Schnitt erfolgt und man sieht eine Fliege am Fenster (Abb. 117). Sie ist also auch gefangen, obwohl sie durch das Fenster die Freiheit sieht, aber diese nicht erlangen kann (was auf Korea bezogen werden kann). Die Fliege wird von einer Hand genommen und in die Freiheit entlassen.



Abb. 118 Symbol Zukunft 1: Kind vor Fenster (0:26:35)



Abb. 119 Symbol Zukunft 2: Junge mit Schubkarre (0:27:26)

Symbol Zukunft: Kinder am Fenster werden als Symbole für Zukunft verwendet, da Kinder die Zukunft der Gesellschaft darstellen. Indem sie vor einem Fenster gezeigt werden (Abb.118), stehen sie sinnbildlich für die Welt, die ihnen in Zukunft offensteht und die sie selbst aktiv mitgestalten können. Der Junge im Zug verdeutlicht dies noch mehr, da der Zug sich bewegt und somit in seine Zukunft fährt. Ebenfalls wird dies durch die Schaukel über dem Wasser symbolisiert. Das Bild des Jungen mit der Schubkarre (Abb.119) kann ebenfalls für dieses Thema stehen. Die Schubkarre symbolisiert dabei die "Lasten", die man sein Leben lang, mitunter schon seit jungen Jahren, mit sich trägt. Die Kinder, die im Brunnen spielen, können diesem Thema auch als Symbol dienen.



Abb. 120 Symbol Hoffnung 1: Fallschirmspringen (1:15:04)



Abb. 121 Symbol Hoffnung 2: Kinderfüße auf Erde (0:37:18)

Symbol Hoffnung: Als Symbol der Hoffnung dient ebenfalls Figur Okhwan (Wiedervereinigung Korea). Er spricht in seiner zweiten Szene davon, dass es manchmal unmöglich scheint, Korea wiederzuvereinigen, aber er glaube daran, dass das Unmögliche möglich ist. Darauf folgt ein Schnitt zu einer Fallschirmspringerin (Abb. 120), die auf die Erde zurauscht. Ein weiteres Symbol für Hoffnung ist die Familie, die auf dem Friedhof (0:36:37) lebt. Hier dient das Bild der nackten Kinderfüße auf dem Erdboden (Abb. 121) als Symbol für Hoffnung, da es nichts weiter besitzt, als die Sachen am Körper. Dieses Symbol wirkt vor allem durch die verbalen Informationen des Vaters, die aus dem Off gegeben werden. Auch in der Gesamtheit des Films, der die Unterschiede zwischen Arm und Reich darstellt, ist gleichzeitig die Hoffnung zu sehen, die sie in sich tragen. Als weiteres Symbol für Hoffnung dient u.a. auch der Marienkäfer, den Bob im Haar seiner Frau findet sowie der Kampf gegen ihre Krankheit (dafür stehen im Film all diejenigen, die Krankheiten thematisieren). Der junge Schuhputzer steht mit seinem Laptop für die Hoffnung auf Bildung. Nach diesem Muster könnten noch weitere Symbole gefunden werden, z.B. Naturaufnahmen der aufgehenden Sonne.



Abb. 122 Symbol Gewalt 1: Militär (1:09:46)



Abb. 123 Symbol Gewalt 2: Bobby spielt Krieg (1:15:51)

Symbol Gewalt: Das Thema Gewalt wird durch die direkten Aufnahmen von Militär symbolisiert, aber auch durch den Krieg spielenden Bobby (Abb. 123). Dies zeigt, dass die Gewalt im Alltag angekommen ist und auch schon "unschuldige Seelen" wie die der Kinder erreicht hat. Massod steht als Symbol für Gewalt, die Unschuldigen angetan wird, ebenso wie die Opfer der Loveparadekatastrophe, die sich noch zu retten versuchten, aber für die jede Hilfe zu spät kam. Man könnte auch Sharron als ein Opfer von Gewalt zählen. Sie wird zum Opfer, da ihr Mann als Soldat kämpft und sie ihn nicht sehen kann. Es wäre auch möglich, sie als Opfer einer Ideologie zu sehen, für die das Bild der Außenaufnahme ihres Hauses mit amerikanischen Flaggen stehen könnte. Einige Naturaufnahmen, wie das heraufziehende Gewitter, stehen ebenfalls als Symbol für Gewalt, ebenso wie der Zeitraffer, bei dem sich die Sonne hinter den Bergen versteckt und die Landschaft in Dunkelheit hüllt.

Abb. 124 Landschaftsaufnahme Baum (0:08:09, *Life*)Abb. 125 Landschaftsaufnahme Mond (0:02:00, *Life*)

Abb. 126 Hirten kündigen Gewitter an (1:20:22)

Abb. 127 Gewitter über Stadt (1:29:13, *Life*)

Es werden häufig poetische Landschaftsaufnahmen verwendet. Diese dienen vor allem zur Etablierung und als Symbole für Stimmungen. Gerade am Anfang durch die Verwendung der poetischen Aufnahmen des Mondes und im späteren Verlauf des Films der Sonne im gleichen Stil (Auf- und Untergehen)

wird die Parallelität und das Zeitvergehen gezeigt. Die Erde wird durch die Landschaftsaufnahmen ebenfalls zu einem lebendigen Wesen mit Launen und Stimmungen. Dies wird z.B. dadurch deutlich, dass vor Sequenz 5 die Ziegenhirten ankündigen (Abb. 121), dass es ein Gewitter geben wird und darauf in Sequenz 6 Aufnahmen eines Gewitters gezeigt werden (Abb. 122), in dem sich wiederum die junge Frau befindet. Dagegen wurden am Morgen noch schöne Sonnenaufgangsbilder gezeigt. Somit „durchlebt“ die Erde die gleichen „Gefühle“ wie die Menschen und wird dadurch vermenschlicht.

Dieses Empfinden wird vor allem durch den Einsatz von Musik erreicht. *Life* hat eine klassische Filmmusik mit stark emotionalisierenden Themen. Die Musik wird vor allem zu diesem Zweck eingesetzt. Sie hat dabei einerseits eine unterschwellige, aber auch eine direkte Wirkung. Die direkte Wirkung sieht man z.B. an der Verwendung des Gesangs bei der Szene Landwirtschaft. Der Titel „Angolan Women“ wird durch die drei Protagonistinnen angestimmt und trägt die Stimmung der ganzen Szene. Unterschwellig wird die Musik z.B. in der Sequenz Liebe und Beziehungen eingesetzt, da der Zuschauer eher auf die Aussagen der Protagonisten und deren Handlungen achtet als auf das Musikthema. Emotional wirkt die Musik am Anfang, da sie eine melancholisch-erwartungsvolle Stimmung etabliert, die sich durch den ganzen Film zieht.

Life nutzt vor allem die Authentisierungsstrategie der Parallelität und Kontrastierung. Indem z.B. Sharron und Massod parallel geschnitten werden, wird eine glaubhafte Beziehung unter ihnen suggeriert, die für den Zuschauer plausibel scheint, da sie ebenfalls das gleiche Thema bedienen. Diese Parallelität wird auch durch authentische Kontraste erzeugt, wie in der Szene Landwirtschaft. Der Zuschauer kann auf seine Erfahrungen zurückgreifen und das Gesehene somit einordnen und die Kontraste verstehen, was dem Film Authentizität verleiht. Ebenfalls funktioniert dieses Prinzip bei der Szene Emily oder Mann und Frau, da der Zuschauer die gezeigten Gefühle aus seinem Leben kennt (z.B. das Werben um Emily: sich ausmalen, wie es wäre, mit ihr zusammen zu sein, aber dann abgewiesen zu werden). Vor allem erkennt der Zuschauer sich ebenfalls in den dargestellten Alltagssituationen, wie Zähneputzen, Kochen, etc. wieder, was dem Film nah an seiner Lebenswelt sein lässt. In *Life* können vor allem folgende *modes* am häufigsten beobachtet werden: *expository*, *observational*, *participatory*, *poetic*. Es wird mit einer Mischung aus Direct Cinema und Cinema Vérité Stil gearbeitet.

3.5.4 Zusammenfassung Filmanalyse *Life in a Day* (2010)

Der Film besteht aus sechs Sequenzen, die sich an einem Tagesablauf orientieren, aber er verwendet auch eine zweite, thematische Zeitebene. Es können drei Hauptcharaktere ausgemacht werden, viele Nebencharaktere werden hinzugefügt und ergeben ein Gesamtbild. Die Akteure filmten sich oft in Selfieaufnahmen, es kommen einige ästhetisch komponierte Aufnahmen im Film vor. Der Film arbeitet vor allem mit Parallelen und Kontrasten, um authentisch zu wirken. Dadurch können sich Themen wie Liebe, Angst, Krankheit, Tod, Armut etc. zusammenfügen. Es können alle *modes* im Film beobachtet werden, besonders aber der *expository*, *observational*, *participatory* und *poetic mode*, sowie eine Mischung aus Direct Cinema und Cinema Vérité Stil.

3.6 Vergleich der Filmanalysen

3.6.1 Produktionsweisen

Bei allen drei analysierten Filmen war die Produktionsweise ähnlich: Die Prosumer wurden von den Machern dazu aufgerufen, an einem bestimmten Tag, 24. Juli 2010 für *Life* und 30. April 2012 für *NRW* bzw. im Zeitraum von einem Monat für *DADL*, Filmmaterial zu erstellen und dieses per Onlineformular bzw. Upload auf die Videoplattform Youtube hochzuladen (oder per Post einzuschicken) und den Machern für einen linearen Film zur Verfügung zu stellen. Voraussetzung für die Partizipation der Menschen war demzufolge, dass sie eine Videokamera zur Verfügung stehen haben und einen Zugang zum Internet. Diese Möglichkeit der Partizipation wäre ohne die modernen, technischen Möglichkeiten nicht bzw. nur schwer möglich gewesen²⁶⁷.

Wie bereits im Exkurs II zum Direkt Cinema und Cinema Vérité beschrieben, sind technische Entwicklungen für den Dokumentarfilm sehr wichtig, da sie ihm wiederum die Möglichkeit geben, sich weiterzuentwickeln. Seit den 50er Jahren wurde an technischen Innovationen gearbeitet (tragbarer, leichter Videotechnik), was den Filmemachern neue filmische Möglichkeiten eröffnete. Es entwickelten sich viele unterschiedliche Stilrichtungen. Eigentlich wurden Videoaufnahmen zum Zwecke der Überwachung entwickelt und von Privatpersonen zuerst vor allem zum Aufzeichnen von Fernsehsendungen genutzt bzw. um die Möglichkeit des Videoverleihs zu nutzen²⁶⁸. Das weitere Potenzial von Video wurde von Aktivisten entdeckt und es entstanden während der 60er, 70er und 80er Jahre verschiedene Filmgruppen und Videobewegungen aus politischen und aktivistischen Motivationen heraus. Außerdem bekamen Privatpersonen Zugang zu Filmkameras (Camcordern) und begannen sich mit dem Medium Video auszuprobieren. Das Format des digitalen Videos ist somit seit den 1990er Jahren einer breiten Masse zugänglich²⁶⁹. Videotechnik war günstig und leicht zu erlernen, was auch Amateuren die Möglichkeit gab, diese Technik zu nutzen. Außerdem war es möglich, das gefilmte Material sofort anzusehen, was es zu einem schnellen Medium macht²⁷⁰. Diese Entwicklungen schritten nicht nur in der Videotechnik voran, sondern auch in der Telekommunikation und Computertechnik. Seit den 1990ern ist das Handy²⁷¹ auf dem Massenmarkt zugänglich und seit 1993 ist es möglich, SMS zu versenden. 2002 kamen die ersten Smartphones mit Kamera auf den Markt, Apples iPhone

²⁶⁷ Kevin McDonald dazu in einem Interview mit Jeffrey Brown: "(...) [T]his movie couldn't have been made five years ago. It couldn't have been made 10 years ago or a hundred years ago. It could only really be made now with the advent of very high-quality but very cheap digital cameras that we could send out. (...) And with the advent of YouTube and the ability to upload vast quantities of video very easily, we could collect all this material that had been shot." (Zitiert nach <http://www.pbs.org/newshour/art/conversation-kevin-macdonald-director-of-life-in-a-day/>, Zugriff am 02.06.2016). Es soll jedoch angemerkt werden, dass Joris Ivens bereits im Jahr 1954 einen Film aus an ihn gesandten Material erstellte, nämlich *Lied der Ströme* (1954), welcher von den Arbeitern auf der ganzen Welt handelt. Mehr dazu in Kapitel 4.4.

²⁶⁸ vgl. Bernien, S. 8-9.

²⁶⁹ vgl. Newman (2014), S. 18.

²⁷⁰ vgl. Bernien, S.8-9.

²⁷¹ Die Begriffe Handy und Smartphone werden hier als Synonyme verwendet.

gibt es seit 2007. Handys begleiten die Menschen seitdem ständig und sind immer griffbereit²⁷². Das Smartphone fügt sich mit seiner (heute) hochauflösenden Kamera in die lange Geschichte der Entwicklung von tragbarer Filmtechnik ein. Die Gesamtheit der (technischen) Entwicklungen (im Hinblick auf die UGD besonders die kostengünstige Kamertechnik und der breite Zugang zu ebendieser, der Zugang zu Computer- und Softwaretechnik und die Entwicklung des Internets hin zum Web 2.0 und die des Rezipienten zum Prosumer) macht es möglich, Amateure an den Filmen mitwirken zu lassen.

Bei den Filmen liegt die Verwendung von User Generated Content vor, die den drei von Bauer benannten Typen (vgl. Kapitel 3.3.1) Homevideos (Tätigkeiten und Ereignisse des Alltags werden aufgenommen), Video-Blogs (auch wenn die Filme an sich keinen Blog darstellen, filmen sich viele Protagonisten selbst und erzählen tagebuchartig über ihr Leben) und Dokumentationen (Abbildung von Ereignissen, wie das „Klau den Baum“-Event aus NRW oder die Erneuerung des Eheversprechens von Ann und John aus *Life*) entsprechen. Ebenfalls treffen die von Bauer als Charakteristiken von UGC benannten Kriterien zu, denn der Content ist wahrnehmbar (Bewegtbild), wurde von den Prosumenten freiwillig (ohne Entlohnungsanspruch) und für den Zweck, am Film teilzunehmen, gedreht und zur Verfügung gestellt (Einwilligen der Verwendung durch die Macher; es kann also von einer „internen“ Veröffentlichung gesprochen werden) und wird nach Fertigstellung eines linearen Films von den Autoren einer breiten Öffentlichkeit sowohl im Internet als auch im TV zugänglich gemacht.

Die analysierten Filme stellen durch ihren Einbezug von UGC einen Kontrast zum etablierten Herstellungsprozess von Filmen dar. Macdonald selbst merkt an, dass er *Life* als Experiment ansah und freute sich über dessen Erfolg²⁷³. Ebenfalls ist festzustellen, dass der UGC, vor allem in Hinblick auf die Filme des WDR, in einem für das Fernsehen nicht typischen Kontext verwendet wird, da (andere) Sendungen UGC meist mit ihren eigenen Bildern vermischen (in Berichte einbeziehen) oder als eigenständige Beiträge mit informierendem Kommentar nutzen (siehe auch Exkurs III). Hier wird ein eigenständiger Film aus UGC ohne Kommentierung erstellt. Damit untersteht der Film zwar einer „redaktionellen“ (hier eher „regieführenden“, „filmischen“) Bewertung und Bearbeitung, die erstmal gegen die von Bauer aufgestellten Kriterien von UGC spricht (es darf bei UGC keine vorherige redaktionelle Auswahl erfolgen, da das Erzeugnis sonst kein „*unabhängiger und ungefilterter Publikumsbeitrag*“ mehr ist; vgl. S. 30 dieser Arbeit), aber da die Prosumenten sich dieser bewusst sind, kann dieser Punkt vernachlässigt werden. Für das Endprodukt ist die Auswahl von eingereichten Clips unerlässlich. *Life* war eines der ersten Projekte, welches die partizipative Methode des Crowdsourcing

²⁷² vgl. Kossoff (2014), S. 36-37.

²⁷³ Kevin Macdonald im Interview mit Rachel Dodes: „(...) [W]hat started as being an experimental film—something we thought we would show at some festivals and be of interest in an experimental way—turns out to be really accessible. People laugh, they cry, they have a good time. (...)“ (Zitiert nach http://blogs.wsj.com/speakeasy/2011/07/22/life-in-a-day-director-kevin-macdonald-aims-to-elevate-youtube-videos-into-art/?mod=google_news_blog, Zugriff am 02.06.2016).

nutzte. Das Team des WDR ließ sich von dem Film inspirieren²⁷⁴ und realisierte ein eigenes Projekt, *NRW* (und nach dessen Erfolg das zweite Projekt dieser Art, *DADL*). Die Filme mussten also vier Produktionsschritte durchlaufen, wie von Gaudenzi aufgeführt (vgl. Kapitel 3.1.3). Durch die Nutzung dieser neuen Techniken und die Verwendung von UGC entwickelt sich natürlich eine neue Ästhetik (die der Amateuraufnahmen) und ein neues Genre des Dokumentarfilms.

3.6.2 Dramaturgie

Die Filme behandeln alle drei das Thema "Alltag". *Life* zeigt den Alltag auf der ganzen Welt, *NRW* und *DADL* den Alltag bzw. den Arbeitsalltag im Bundesland Nordrhein-Westfalen. In *Life* wurden drei Fragen an die Protagonisten gestellt, die sie im Film auch beantworteten (von Macdonald als Zusammenschnitte gestaltet). Die Filme zeigen somit Themen, die sonst von den Mainstream-Medien vernachlässigt werden und versuchen, die Bedeutung von menschlichen Erfahrungen zu ergründen²⁷⁵. Es werden unvorhergesehene, unerwartete Ereignisse gezeigt, die oft sehr persönlich und intim sind. Die Filme betrachten das Alltagsleben von einer anderen Perspektive, die vielschichtige Kultur und ihre Vielfalt kommt zum Vorschein²⁷⁶ (weil die Protagonisten sich selbst nach ihrer Vorstellung filmen²⁷⁷). *Life* und *NRW* haben eine Länge von rund 90 min, *DADL* ist ca. 60 min lang. Damit gelten *Life* und *NRW* als Dokumentarfilme. Interessanterweise wurde *DADL* auf verschiedenen Internetseiten (auch innerhalb des WDR) mal als Dokumentation²⁷⁸ oder Dokumentarfilm²⁷⁹, manchmal auch als beides²⁸⁰ bezeichnet. Die Verfasserin ist der Annahme, dass dies passiert ist, da über andere Medien für das Mitwirken am Film geworben wurde und den Machern in der Anfangsphase noch nicht klar war, welchen zeitlichen Umfang der Film haben wird, da der Film *NRW* ursprünglich als 45-minütige Dokumentation geplant war, aber ein 90 minütiger Dokumentarfilm entstanden ist²⁸¹. Da laut deutschen Filmförderungsgesetz ein Film erst ab einer Länge von 79 min ein Dokumentarfilm ist²⁸², wird der Film *DADL* hier als Dokumentation gesehen (auch, weil die Bezeichnung Dokumentation in der späteren Berichterstattung vor allem vom WDR öfter verwendet wurde). Dass der Film *DADL* somit ein anderes Format hat, hat wenig Einflüsse auf seinen Charakter, da er nach dem Prinzip seines Vorgängers *NRW* produziert wurde. *DADL* hat außerdem einen subjektiven Blick (des Autors) auf die Welt, was eine Dokumentation im Normalfall nicht kennzeichnet, da sie versucht, sachlich zu sein (vgl. Kapitel 2.3.3) und Subjektivität eher dem Dokumentarfilm entspricht. In Hinblick auf eine mög-

²⁷⁴ vgl. <http://www.wa.de/kultur/zeigt-sein-projekt-ein-leben-nrw-2532772.html>, Zugriff am 02.07.2016.

²⁷⁵ vgl. Berkeley (2014), S. 26.

²⁷⁶ vgl. Carpentier (2003), S. 425.

²⁷⁷ vgl. Carpentier (2003), S. 426.

²⁷⁸ vgl. <http://www1.wdr.de/fernsehen/deine-arbeit/deine-arbeit-dein-leben-100.html>, Zugriff am 01.07.2016.

²⁷⁹ vgl. <http://www.ard-digital.de/meldungen/archiv/2014/crossmediales-wdr-mitmach-projekt-deine-arbeit-dein-leben-gestartet>, Zugriff am 29.06.2016. ; <https://www.facebook.com/deinearbeit/timeline>, Zugriff am 01.07.2016; <http://www.rp-online.de/panorama/fernsehen/wdr-startet-projekt-deine-arbeit-dein-leben-aid-1.4463015>, Zugriff am 01.07.2016.

²⁸⁰ vgl. <http://www1.wdr.de/fernsehen/deine-arbeit/deinearbeitdeinleben-idee102.html>, Zugriff am 01.07.2016.

²⁸¹ vgl. <http://www.ruhrnachrichten.de/nachrichten/weiterenachrichten/nordrheinwestfalen/WDR-zeigt-Hobbyfilmer-Doku-Ein-Tag-Leben-in-NRW:art5192.1785485>, Zugriff am 01.07.2016

²⁸² vgl. Kapitel 2.4.2.

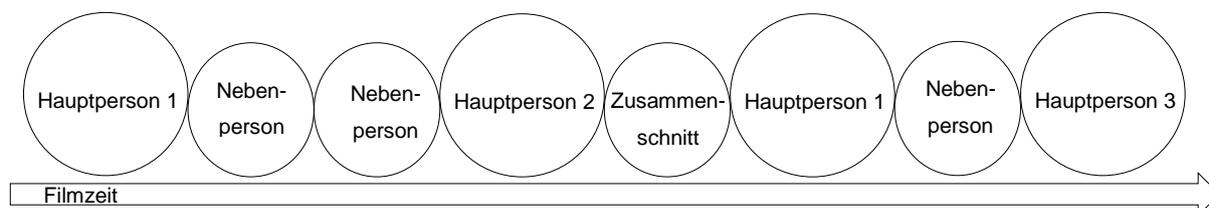
liche Definition von UGD lässt sich also hier schon feststellen, dass eine UGD sowohl eine Dokumentation als auch ein Dokumentarfilm sein kann. Dass es im Englischen keine Unterscheidung zwischen Dokumentation und Dokumentarfilm gibt, bestätigt dies. Alle Filme haben eine filmische Zeit von 00:00 Uhr bis 24:00 Uhr. Keiner der Filme folgt einer klassischen Fünf-Akt-Struktur und Elemente einer klassischen Geschichte werden außer Acht gelassen. Die Dramaturgie der Filme orientiert sich an den Tageszeiten (Morgen, Mittag, Abend), wobei zu beobachten ist, dass die Filme *NRW* und *DADL* der Tageszeitenstruktur folgen und nur diese Zeitebene bedienen. Der Film *Life* verwendet zwar die Tageszeiten als Grundgerüst, führt aber eine zweite Zeitebene ein, die eher auf Themen und Handlungen bezogen ist²⁸³. Die Filme *NRW* und *DADL* weisen wahrscheinlich deshalb eine ähnliche zeitliche Struktur auf, da sie von der gleichen Autorin erstellt wurden und das ihr zugeschickte Material sich für diese Anordnung zu eignen schien (da es auch geografisch und bei *DADL* thematisch begrenzt war). In den Filmen kommen sehr viele Charaktere vor, von denen der Zuschauer viele gar nicht richtig kennenlernt (da z.B. der Film *NRW* aus 180 Einsendungen erstellt wurde, ist davon auszugehen, dass auch 180 Prosumer Beiträge eingereicht haben bzw. im Film vorkommen. Eine Analyse ist aber nicht möglich, da z.B. in den Zusammenschnitten nicht ersichtlich ist, welche Person was eingereicht hat und evt. zweimal darin vorkommt.). Oft bleiben die Charaktere namenlos, eine persönliche Auseinandersetzung mit ihnen ist nur bei den Hauptcharakteren des Films möglich, die in einigen Fällen aber ebenfalls "flach" bleiben, da man sie nur in bestimmten, meist kurzen Situationen, sieht. Der Zuschauer bekommt von der Person somit nur einen kurzen ersten Eindruck, auf welchen er ihren Charakter auf Basis der Informationen einschätzt²⁸⁴. Ein zweiter Blick ist oft nicht möglich, da sofort zu einem anderen Protagonisten gesprungen wird. Als Beispiel kann hier der Parcoursportler (1:04:57) aus *Life* genannt werden. Von ihm lernt man nur seine negative Seite kennen (Stehlen, Schwarzfahren), aber es ist nicht möglich, auch seine positive Seite kennenzulernen, da es das einzige Mal ist, dass der Zuschauer ihn sieht. So bleibt er als eher negative Figur in Erinnerung. Ebenfalls ist die "Tiefe" der Charaktere davon abhängig, wieviel der Filmer von sich bzw. der gefilmten Person preisgibt, da der Autor keinen direkten Einfluss auf das Gefilmte hat und somit die gefilmten Bildausschnitte und Handlungen beim Dreh nicht mitbestimmen kann, sondern auf das ihm zur Verfügung gestellte Material zurückgreifen muss²⁸⁵. Die vorkommenden Charaktere haben keine Beziehung un-

²⁸³ Kevin Macdonald im Interview mit Rachel Dodes zur Narration von *Life*: "The two key points to make are that it doesn't have a traditional story or a traditional narrative, but it has thematic movement...and it also has recurring characters. (...)" (Zitiert nach: http://blogs.wsj.com/speakeasy/2011/07/22/life-in-a-day-director-kevin-macdonald-aims-to-elevate-youtube-videos-into-art/?mod=google_news_blog, Zugriff am 27.06.2016.)

²⁸⁴ vgl. Griffith und Papacharissi (2010), <http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/2769/2430#p1>, Zugriff am 14.06.2016.

²⁸⁵ Kevin Macdonald zu dieser Arbeitsweise im Interview mit Jeffrey Brown: "(...) [T]hat's probably kind of alien to most directors in that I had to sit back and just wait and watch and accept what I was given rather than actually being able to demand what I wanted. [...] But also I think that it's a great privilege to make something that's so different." (Zitiert nach <http://www.pbs.org/newshour/art/conversation-kevin-macdonald-director-of-life-in-a-day/>, Zugriff am 02.06.2016).

tereinander. Darum ist eine Figurenkonstellation nicht möglich. Die Protagonisten fädeln sich wie Perlen auf eine Kette hintereinander auf und ergeben ein Gesamtbild, ohne sich je begegnet zu sein.



Grafik 2: Grafische Darstellung der Dramaturgie der analysierten Filme

Dadurch wirkt der Film mosaikhafte und kaleidoskopartig, denn einer der Protagonisten oder eine Handlung fängt die Aufmerksamkeit ein, durch einen Wechsel zum nächsten verschwindet er/sie aber wieder aus dem Blickfeld²⁸⁶ (meist für den Rest des Films, außer er/sie ist eine Hauptfigur). Die Anzahl der Sequenzen der Filme variiert: Der Film *NRW* hat nur drei, *DADL* vier und *Life* sogar sechs Sequenzen. In allen drei Filmen war es möglich, Hauptcharaktere zu bestimmen, die die Handlung und Themen des jeweiligen Films tragen. Der Film *Life* hat drei Hauptfiguren, der Film *NRW* sieben und der Film *DADL* acht. Die Hauptcharaktere vertreten bestimmte Themen, die im Film durch weitere Nebencharaktere bestätigt und vertieft werden. Alle Protagonisten sind, wie oben bereits beschrieben, lose entweder thematisch oder durch Kontrastierung/Ähnlichkeit miteinander verbunden, wobei die Hauptcharaktere eine Orientierung und einen roten Faden für den Zuschauer bieten. Nebencharaktere tauchen meist eingestreut und für den Zuschauer zufällig wirkend auf. Es ist anzumerken, dass der Zuschauer in *DADL* viele Nebencharaktere besser kennenlernen kann als in *Life* oder *NRW*, was aber wahrscheinlich an der thematischen Eingrenzung des Tages auf das Arbeitsleben zurückzuführen ist. Alle Filme zeigen eine Reihe von unterschiedlichen Charakteren und Typen, was vor allem durch die Montage auffällt.

3.6.3 Montage und Authentisierungsstrategien

Es wird vor allem die Parallel- und Kontrastmontage in den Filmen verwendet. Die inhaltlichen Zusammenhänge lassen sich beim Schauen nur erahnen und ergeben erst in ihrer Gesamtheit einen Sinn. Die Filme wirken blitzlichtartig, es wird mit Gegensätzen und Parallelen gearbeitet. In diesen parallelen Abbildungen der Alltagssituationen erkennt der Zuschauer seinen eigenen Alltag wieder, z.B. in dem Zusammenschnitt von Zähneputzen, Kochen oder dem Weg zu Besprechungen usw. Dies wird vor allem an den Authentisierungsstrategien deutlich: *Life* nutzt vor allem die Authentisierungsstrategie der Parallelität und Kontrastierung, indem eigentlich nicht miteinander in Verbindung stehende Protagonisten in ein Verhältnis zueinander gestellt werden. Sie werden entweder als sich ähnlich (Berührungspunkte) oder vollkommen verschieden dargestellt, womit eine Beziehung unter ihnen entsteht. *NRW* hingegen nutzt vor allem Wiedererkennung, denn durch die räumliche Begrenzung auf ein Bundesland ist es dem Zuschauer möglich, ihm bekannte Orte oder lokale Eigenheiten, wie Dialekt,

²⁸⁶ vgl. Berkeley (2014), S. 30.

Traditionen oder bekannte Personen wiederzuerkennen und somit für authentisch zu halten. Als Authentisierungsstrategie in *DADL* ist vor allem die Verwendung von wiederkehrenden Themen und die Parallelität der Handlungen auszumachen, denn so bestätigen sich Protagonisten durch ihre Aussagen gegenseitig und erzeugen Glaubwürdigkeit. Zur Authentisierung der Filme wirkt auch das partizipative Konzept mit. Für die Prosumenten, die ihre Aufnahmen einschickten und sich tatsächlich im Film wiedererkennen, ist der Film authentisch, da sie die Versprechen der Macher (“Du filmst, wir verwenden dein Material”) erfüllt sehen. Das Footage hat durch seine Home-Movie-Ästhetik den Anschein, von “uns” (den Prosumenten) gedreht worden zu sein. Durch die Bewerbung des Projekts wird versucht, es schon zu Beginn authentisch wirken zu lassen. In *NRW* sind ebenfalls einige bekannte Persönlichkeiten zu sehen, die im Vorfeld für das Mitmachen geworben haben. Da einige von ihnen auch im Film zu sehen sind, werden auch hier Erwartungen bestätigt. Dennoch ist unbedingt zu beachten, dass die Authentisierungsstrategien auf dem Anspruch der Ehrlichkeit von beiden Seiten beruhen (der Filmer filmt seinen authentischen Alltag, der Autor geht davon aus, dass er wahr ist und verwendet den ihm überlassen UGC, und nur diesen). Die eingeschickten Clips werden von den Machern gesichtet, und somit wird nicht nur entschieden, was gut in den Film passt, sondern auch, was authentisch wirkt und als Repräsentation der Gesellschaft gelten kann. Dazu muss das Team sich Kriterien für die Bewertung festlegen (z.B. Punktesystem wie bei *Life*). Dabei gilt: “*It is up to the audience to decide what is true and what is not.*”²⁸⁷ Die Autoren und ihr Produktionsteam schätzen also ein, was für sie authentisch ist und als Repräsentation der Wirklichkeit gilt und was sie als inszeniert und “Fake” ansehen (vgl. Feldkamp, der anmerkt, dass der UGC und seine Authentizität nur nach individuellen Punkten bewertet werden kann, was hier geschieht). Schmid hat sich z.B. dafür entschieden, Herrn Grode in *NRW* mit seinen, dem *reflexive mode* entsprechenden, Anmerkungen “vierzehn vier die vier-te” etc. hineinzuschneiden, da sie dies für authentisch hält und es seinen Charakter ausmacht. Hier muss auch beachtet werden, dass sich die Autoren der analysierten Filme bei vielen Clips dafür entschieden haben, die (Interview-) Fragen aus dem Off im Film zu lassen, an einigen Stellen aber sofort zum Interview schneiden, ohne dass der Zuschauer die vorherige Frage hört. Dies mag aus dramaturgischen Gründen (mehr Spannung und Emotionalität) erfolgen oder aber, um die darauffolgende Aussage zu authentisieren und somit die Situation wirklicher wirken zu lassen. Dies stellt auch ein Problem für die Einordnung in einzelne *modes* dar, z.B. wann demzufolge der *participatory mode* oder der *expository mode* vorliegt. Dies führt dazu, dass sich, wie schon angesprochen, die Rolle zwischen Filmemacher und Protagonist stark verändert. Da der Protagonist sich selbst filmen kann, obliegt ihm die vollkommene Kontrolle seiner Darstellung. Er kann, je nachdem wie er nach außen hin wirken will, verschiedene Selbstrepräsentationsstrategien anwenden: Liebenswürdigkeit (Ziel: gemocht zu werden), Kompetenz/Eigenwerbung (Ziel: als begabt und fähig wirken), Einschüchterung (Ziel: Macht oder Kontrolle über Situation haben wollen), Erläuterung (Ziel: moralisch oder tugendhaft wirken)

²⁸⁷ Griffith und Papacharissi (2010), <http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/2769/2430#p1>, Zugriff am 14.06.2016.

und Flehen/Bitten (Ziel: Hilfe aufgrund der selbst eingeschätzten Schwäche bekommen)²⁸⁸. Je nachdem, welche dieser Strategie vom Protagonisten angewendet wird, werden die Außenwirkung, Darstellung und die vom Zuschauer gezogenen Rückschlüsse auf die/der Person beeinflusst- und somit auch deren Authentizität. Es kann also sein, dass sich eine Person mithilfe dieser Strategien als eine andere darstellt, als sie wirklich ist, aber trotzdem vom Zuschauer als authentische Repräsentation der Wirklichkeit angesehen wird. Die nähere Betrachtung dieser Problematik erfolgt jedoch nicht im Rahmen dieser Arbeit, da dafür eine andere Herangehensweise benötigt würde. Es müsste der Filmprozess der Prosumenten beobachtet oder Interviews dazu geführt werden, da es nicht möglich ist, dies mithilfe einer Filmanalyse (Rezeption der Filme, dem bloßen Endergebnis) herauszufinden. Hier sieht die Verfasserin einen weiteren Ansatz, UGD zu erforschen.

3.6.4 Autorenschaft und Verhältnis von Prosument und Autor

Auch wenn der Rezipient am Film teilhaben kann, ist bei allen Filmen die Autorenschaft klar zu erkennen. Damit ist bestätigt, dass es sich bei den Filmen um einen Dokumentarfilm handelt, da eine *voice* (vgl. Nichols Kapitel 2.1.4) zu erkennen ist. Ebenfalls ist somit bestätigt, dass es sich um lineare Partizipation (bzw. edited participation) handelt. Dabei ist die Rolle des Prosumenten klar auf die Contentproduktion beschränkt. Die Kontrolle über den Schnitt und somit das Endprodukt haben die Macher. Die Partizipation des Prosumenten begann bei allen Filmen damit, sich am Stichtag oder im festgelegten Monat zu filmen und diese Aufnahmen in einem bestimmten Zeitraum zur Verfügung zu stellen. Es war keine Einflussnahme auf das Endergebnis seitens der Prosumenten möglich, wie z.B. im Projekt "Video Nation" der BBC, wo es den Teilnehmern möglich war, ein Veto einzulegen, wenn sie mit ihrer Darstellung nicht zufrieden waren²⁸⁹. Die Verwendung von einigen von Nichols aufgeführten nichtfiktionalen Vorlagen (vgl. Kapitel 2.1.1) ist ebenfalls in allen Filmen beobachtbar: Die Filme beschreiben einen bestimmten Tag, der von persönlichen Erfahrungen und Erlebnissen erzählt, was der nichtfiktionalen Vorlage eines Tagebuchs entspricht. Heutzutage ist es ebenfalls möglich, ein Tagebuch nicht nur schriftlich, sondern auch in Videoform zu führen, was als Vlog bzw. Vlogging bezeichnet wird. Auch Smartphone-Apps bieten diese Möglichkeit an. In dem Videomaterial der Filme können die vier Funktionen eines Tagebuchs ebenfalls beobachtet werden: Ein Tagebuch wird (1.) geführt, um sich selbst darzustellen, "Luft rauszulassen" und zu kommunizieren²⁹⁰. Im Film *DADL* stellt sich z.B. der Feinkosthändler (0:35:28) selbst als jemand mit gehobenem Lebensstandard dar,

²⁸⁸ vgl. Griffith und Papacharissi (2010), <http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/2769/2430#p1>, Zugriff am 14.06.2016.

²⁸⁹ vgl. Carpentier (2003), S.439. Das Projekt "Video Nation" wurde 1993 ins Leben gerufen. Ausgewählten britischen Bürgern wurden Kameras zur Verfügung gestellt und eine Einführung gegeben, damit sie sich und ihren Alltag filmen konnten. Vor allem sollte der gelebte Alltag abgebildet und die Diversität der britischen Gesellschaft gezeigt werden. Das Material wurde an die BBC gesendet, die es zu kurzen Beiträgen zusammenschnitt, welche sie den Protagonisten vor Veröffentlichung vorführte. Waren sie mit ihrer Darstellung unzufrieden, konnten sie von einem Veto Gebrauch machen. (vgl. Carpentier (2003), S. 426-443.) Die "Video Nation" ist heute auch online abrufbar unter: <http://www.bbc.co.uk/videonation/archive/> (Zugriff am 03.07.2016.)

²⁹⁰ vgl. Griffith und Papacharissi (2010), <http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/2769/2430#p3>, Zugriff am 14.06.2016.

indem er seine besonderen Produkte (Trüffel) vorstellt oder von seinen Abendplänen, dem Besuch im weltbesten Restaurant, erzählt (0:37:33). Das ‐Luft rauslassen‐ kann z.B. in der Szene der Mutter im Film *Life* beobachtet werden: Die Mutter (0:20:43) filmt ihren Sohn beim Aufstehen und erzählt aus dem Off, dass er sein Zimmer aufräumen sollte. Man merkt ihr an, dass sie sauer ist, dass er es immer noch nicht getan hat und diese Aufnahme vordergrundig macht, um ihn bloß zu stellen und ihrem rger über seinen Ungehorsam Ausdruck zu verleihen. Ein Tagebuch wird (2.) dazu genutzt, um sich selbst an einem ‐geschtzten Ort‐ zu reflektieren²⁹¹. Dies wird z.B. in der Aufnahme der jungen Frau im Auto (1:29:13) am Ende des Films *Life* deutlich. Sie reflektiert sich selbst in ihrer Umwelt, indem sie feststellt, dass sie nur ein ganz normales Mädchen ist und niemand sie wahrnimmt. Sie drückt den Wunsch nach Beachtung aus. Das Auto kann hierbei als der geschtzte Ort gesehen werden, da sie dort ganz für sich alleine in die Kamera reden kann. Die Funktion eines Tagebuchs ist es (3.) Erinnerungen festzuhalten, um sie nicht zu verlieren oder zu vergessen²⁹². Ein Beispiel dafür ist die Szene des Heiratsantrags (in Szene Emily (0:52:30) integriert) im Film *Life*, der diesen emotionalen Moment für das Paar festhalten soll. Außerdem kann ein Tagebuch (4.) einfach nur ‐aus Spaß am Schreiben‐ geführt werden²⁹³. Es könnte also gesagt werden, dass die Prosumenten, die an den Filmen mitgewirkt haben, einfach Spaß daran hatten, mit ihrer Kamera den Tag zu begleiten. Die Freude am Filmen ist bei vielen Protagonisten sichtbar, z.B. bei Herrn Grode aus *NRW*, der mit Eifer dabei ist oder Maiko aus *DADL*, die wahrend ihres gesamten Tags von früh bis spät filmt und Vanessa, die ihre Freude am Job teilen möchte.

Dabei ist aber anzumerken, dass es sich um eine konstruierte Repräsentation der Protagonisten handelt, da sie sich (wie bereits ausgeführt) selbst filmen und somit selbst auswahlen, wie und was sie filmen²⁹⁴. Der Film kann auch als ein Bericht des abgebildeten Tages gesehen werden, in dem sich manche Personen selbst vorstellen (sie filmen sich per Selfieaufnahme, z.B. Henriette (vgl. auch Abb. 38-41) aus *NRW*) bzw. mit Zügen eines Portraits vorgestellt werden (sie werden von anderen gefilmt und befragt, z.B. der Roboterdoktor (0:8:44) aus *DADL*). Außerdem kommt in jedem der Filme *oral history* vor, da die Protagonisten über ihre persönlichen Erfahrungen in ihrer historischen Welt sprechen (z.B. die Frau im Garten (1:02:15) aus *NRW*, die über die Probleme mit den Nachbarn redet). Außerdem haben die Filme die Anmutung eines Essays, da die Autoren mithilfe des UGC der Prosu-

²⁹¹ vgl. Griffith und Papacharissi (2010), <http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/2769/2430#p3>, Zugriff am 14.06.2016.

²⁹² vgl. Griffith und Papacharissi (2010), <http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/2769/2430#p3>, Zugriff am 14.06.2016.

²⁹³ vgl. Griffith und Papacharissi (2010), <http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/2769/2430#p3>, Zugriff am 14.06.2016.

²⁹⁴ Dazu sagt Luzia Schmid im Interview zum Film *DADL*, dass sie jeden Clip als Geschenk ansehe (vgl. <http://www1.wdr.de/fernsehen/deine-arbeit/deinearbeitdeinleben-idee102.html>, Zugriff am 18.06.2016.) und die Tatsache mag, ‐dass alle Einsendungen nur genau so viel preisgeben wie vom Absender gewünscht. Diesem Umstand und der Montage ist es zu verdanken, dass der Film nicht ins Voyeuristische abrutscht, sondern eine besondere Nähe erzeugt.‐ (<http://www1.wdr.de/fernsehen/deine-arbeit/deinearbeitdeinleben-idee102.html>, Zugriff am 18.06.2016.)

mer (und der Anordnung der Protagonisten) eine persönliche Sichtweise auf die Welt darstellen können. Sie sprechen quasi durch die im Film vorkommenden Charaktere und etablieren ihre *voice* durch die Anordnung der Themen. Der Film selbst wirkt wie eine Reise, bei der der Alltag in vielen Facetten und aus einer anderen Perspektive entdeckt wird, was ein Merkmal von Essayfilmen ist²⁹⁵. Ein Essayfilm stellt einen Mittelweg zwischen der Künstlichkeit der Filmproduktion und der Wirklichkeit des alltäglichen Lebens dar²⁹⁶. Essayfilme haben ebenfalls keine eindeutige Definition. Laut Lexikon der Filmbegriffe hat ein Essayfilm folgende Merkmale:

*“Der Essayfilm versteht sich als ein Versuch (frz.: essai = Versuch), ein Thema zu erschließen. Er verzichtet auf kausal begründete Handlungen, durchgehende Figurenzeichnungen oder argumentative Stringenz. Dagegen ist er bewusst fragmentarisch, erzeugt Verunsicherung und bindet das Publikum in die Deutungsarbeit mit ein. Seine Offenheit erlaubt es, ein Thema aus vielen Perspektiven zu reflektieren und zu disparaten – inhaltlichen und formalen – Elementen zu greifen. Typischerweise stellt er einen überpersönlichen, räumlich und zeitlich unbegrenzten Zusammenhang dar. Er arbeitet mit Polarisierungen und Analogien, ist oft nach dem Prinzip der Reihung strukturiert oder folgt Assoziationen und Kontrasten.”*²⁹⁷

Berkeley beschreibt aber folgende drei Gemeinsamkeiten von Essayfilmen (nach Timothy Corrigan): persönlicher Ausdruck, öffentliche Erfahrung und dass ein Denkprozess stattfindet²⁹⁸. Kevin Macdonald antwortet im Interview mit Jeffrey Brown auf die Frage, ob sein Film *Life* ein größeres Bild der Menschheit zeichnet (was die Verfasserin mit *“überpersönlichen, räumlich und zeitlich unbegrenzten Zusammenhang”* der oben gegebenen Definition gleichsetzt), dass diese Aussage zutrifft:

*“I think it does add up to a larger portrait of humanity. It’s a subjective one of course. Any other director could come in and make a different film out of this same material. It’s dependent on who we got to actually film and obviously there were reasons why we got more from here and less from there. And I wouldn’t say it’s objective, because no film like this could be objective. But yes, it does add up in my mind to being a film which is not just about a single day, but it’s about what it’s like to be alive and what the major emotions are that we will all go through in our lives.”*²⁹⁹

Somit kann *Life* als Autorenfilm eingeordnet werden. Dies trifft auch auf die Filme von Luzia Schmid zu: Durch die Clips drücken sich Protagonisten aus und durch das Zusammenfügen dieser einzelnen Clips (hinter denen ein Denkprozess Seitens der Macher steht, den Schmid als “Puzzeln” bezeich-

²⁹⁵ vgl. Berkeley (2014), S. 26.

²⁹⁶ vgl. Berkeley (2014), S. 26.

²⁹⁷ <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=702>, Zugriff am 02.07.2016.

²⁹⁸ vgl. Berkeley (2014), S. 30.

²⁹⁹ Zitiert nach <http://www.pbs.org/newshour/art/conversation-kevin-macdonald-director-of-life-in-a-day/>, Zugriff am 02.06.2016.

net³⁰⁰) ergibt sich eine "öffentliche Erfahrung", ein Gesamtbild (das auch veröffentlicht wurde und immer noch angesehen werden kann). Die Bestätigung diese Annahme für den Film *DADL* (die auf den Film *NRW* übertragen werden kann) gibt Christiane Hinz (Konzeption und Projektleitung):

*"Eine Dokumentation, die aus User-Content besteht, besteht aus vielen Innensichten ihrer Einsender. Was diese Personen filmen, zeigen und dann auch einsenden, entspricht deren Blick und ist total subjektiv. Das ist das Spannende. Im Schnitt fügt die Regie diese vielen subjektiven Blicke dann zu einem großen ganzen [sic] zusammen. So entsteht aus den vielen subjektiven Teilchen eine bewegende und spannende Summe - der Film."*³⁰¹

Es handelt sich bei allen drei Filmen also um Autorenfilme, womit die lineare Partizipationsform ebenfalls noch einmal bestätigt wäre.

In den Filmen wird kein Off-Kommentar seitens der Autoren verwendet³⁰², es erfolgen zu Beginn und Ende jedes Films jedoch reflexive Informationen in Schriftform über die Entstehung. Es kommen nur O-Töne der Protagonisten vor, direkt im On gesprochen oder als Off mit von ihnen gedrehtem Material unterlegt (bzw. Aufnahmen, die bereits so gedreht sind: POV Aufnahme mit Erklärung aus dem Off, mehr dazu im Vergleich der Ästhetik unter 3.6.6).

3.6.5 Themen

Es können in jedem Film Hauptthemen ausgemacht werden, die von Autoren durch Protagonisten angesprochen und mit Hilfe von weiteren Personen belegt und hinzugefügt werden. Als Hauptthemen im Film *Life* können die Unterschiede im Leben der Menschen weltweit, Liebe, Krankheit, Tod und Hoffnung genannt werden. Hauptthemen von *NRW* sind das Zusammenleben in Familie und Gesellschaft und die Probleme, die daraus entstehen können, Ausländer (in Verbindung mit Ausländerfeindlichkeit), Liebe und Krankheit. In *DADL* können als Hauptthema Selbstständigkeit, (Alters-) Armut, Spaß am Beruf und Veränderungen ausgemacht werden. Die Filme arbeiten also auch thematisch mit Gegensätzen: Leben-Tod, Liebe-Leid, usw.

3.6.6 Ästhetik

Die Filme wirken allesamt wie ein Mosaik oder eine Collage. In allen drei Filmen ist die visuelle Gestaltung durch die Prosumenten, deren Content im Film Verwendung fand, bestimmt. Die Autoren konnten auf das Filmmaterial keinen Einfluss nehmen. In allen drei Filmen ist eine ähnliche visuelle Gestaltung zu erkennen: Es gibt viele POV Aufnahmen, in denen der Protagonist seine Umgebung zeigt, oft wird das Gezeigte aus dem Off kommentiert. Es kommen viele Selfieaufnahmen, bei denen

³⁰⁰ Luzia Schmid: "Man hat die Teile, aber jemand hat das Bild weggeschmissen." (Zitiert nach <http://www.dwld.de/magazin/50777/deine-arbeit-im-wdr-ohne-worte-wunderbar/>, Zugriff am 02.07.2016.)

³⁰¹ Christiane Hinz zitiert nach: <http://www1.wdr.de/fernsehen/deine-arbeit/deine-arbeit-dein-leben-100.html>, Zugriff am 17.06.2016.

³⁰² Luzia Schmid dazu: "Ich wüsste auch gar nicht, wie ich das kommentieren sollte. Alles, was man dazu sagen würde, wäre draufgestülpt[.]". (Zitiert nach <http://www.dwld.de/magazin/50777/deine-arbeit-im-wdr-ohne-worte-wunderbar/>, Zugriff am 02.07.2016.)

der Protagonist meist sein Gesicht filmt und dem Zuschauer Informationen gibt, vor. Es lässt sich eine Weiterentwicklung der POV-Aufnahme hin zu einem First Person Shot erkennen und eine besonders zahlreiche Verwendung des Selfies auch im Bewegtbild feststellen. Eine genauere Betrachtung erfolgt im Exkurs IV. Landschaftsaufnahmen wurden vor allem zur Erzeugung von Stimmungen oder als dramaturgischer Block (zum Zwecke der Überleitung) verwendet. Die Aufnahmen sind von unterschiedlicher technischer und gestalterischer Qualität. Generell ist dem Footage anzumerken, dass es von Nicht-Professionellen gedreht wurde (viele Wackler, wackelige Schwenks, oft keine klaren EST, Unter- oder Überbelichtung, unterschiedliche Bildauflösungen und -größen, automatischer Fokus, große Schärfebereiche). Macdonald war von einigen für *Life* eingereichten Clips sehr begeistert (z.B. die Aufnahme vom Fallschirmspringen (1:15:04) oder der Hand, die die Fliege nimmt (0:30:17))³⁰³ und spricht ihnen eine besondere Anmutung zu:

*“(...) [A]s a filmmaker I learned to appreciate the beauty of some of this amateur footage. There’s a great and very specific beauty to material that’s shot on handycams or even on cells phones and the kinds of shots that they can get, the kinds of shots that an amateur can get that actually professionals couldn’t get.”*³⁰⁴

Dennoch stechen einige Aufnahmen in *Life* durch ihre professionelle Anmutung heraus: Okhwan, die Ziegenhirten und viele Landschaftsaufnahmen wirken äußerst bewusst und mit technischem Know-How komponiert und umgesetzt. In einer Filmrezension auf Zeit-Online äußert der Autor Daniel Erk diese Vermutung ebenfalls:

*“Besonders irritierend ist, dass die Macher offenbar ihrem eigenen Konzept misstrauen: Die besten Episoden – über einen Koreaner, der mit einem Rennrad durch die Welt reist oder über Ziegenkäsebauern in den Bergen – sind offensichtlich von professionellen Dokumentarfilmer [sic] gedreht worden.”*³⁰⁵

Tatsächlich wurden die Aufnahmen für den Film vom slowakischen Regisseur und Producer Marek Mackovič erstellt³⁰⁶. Damit liegt ein in dieser Arbeit festgelegtem Merkmal, das einen Medienbeitrag

³⁰³ vgl. http://blogs.wsj.com/speakeasy/2011/07/22/life-in-a-day-director-kevin-macdonald-aims-to-elevate-youtube-videos-into-art/?mod=google_news_blog, Zugriff am, 27.06.2016. In dem Interview erwähnt er diese Aufnahmen, die auch von der Verfasserin als besonders in der Einzelanalyse herausgestellt wurden, lobend.

³⁰⁴ <http://www.pbs.org/newshour/art/conversation-kevin-macdonald-director-of-life-in-a-day/>, Zugriff am 02.6.2016.

³⁰⁵ Zitiert nach <http://www.zeit.de/kultur/film/2011-02/life-in-a-day#leser-rezension-film-1-tab>, Zugriff am 02.07.2016.

³⁰⁶ Auf der Website zu seinem neuen Projekt, einem Dokumentarfilm mit dem Titel *Okhwan’s Mission Impossible* (2016) schreibt Marek Mackovič: “On July 24th 2010, we shot one day with Okhwan in Nepal and submitted it among 80.000 other videos from 192 countries for the Life in a day project. (...)” (Zitiert nach <http://www.okhwan.com/#success-window>, Zugriff am 02.07.2016.). Laut Kevin Macdonald reichte Mackovič sein Material persönlich auf SD-Karte gespeichert ein. (vgl. <https://www.theguardian.com/film/2011/jun/07/life-in-a-day-macdonald>, Zugriff am 27.06.2016.) Wer mit “we” gemeint ist, konnte die Verfasserin nicht herausfinden. Für den Film *Okhwan’s Mission Impossible* (2016) arbeitete Mackovič mit dem Kameramann Martin Štrba zusammen. Es ist anzunehmen, dass die bei-

als UGC einordnet, in einem Graubereich, denn im Verlauf der Arbeit wurde nach Bauer u.a. festgelegt: *”UGC wird nicht professionell (berufsmäßig) hergestellt und nicht zu gewerblichen Zwecken veröffentlicht, da er einen Rezipientenbeitrag darstellt und die Kriterien sonst nicht erfüllt werden.”*³⁰⁷

Marek Mackovič ist offensichtlich ein Professioneller (“Slovak film-maker”³⁰⁸, wie Macdonald selbst schreibt), der am Film mitwirken wollte- nicht berufsmäßig, sondern freiwillig, aber natürlich über professionelle Fähigkeiten verfügt. Macdonald verwendete den Content wegen seiner dokumentarischen Qualität sogar als Hauptfigur. Darum ist in diesem Fall davon auszugehen, dass Macdonald das Material als UGC klassifiziert hat und Beiträge dieser Art (Filmmaterial, das von Professionellen gedreht, aber von ihnen für das Projekt zur Verfügung gestellt wurde, da sie daran teilnehmen wollten) als UGC gelten kann. Dies ist ein Konfliktpunkt, der weiter in Hinsicht auf Amateure und Professionelle als Prosumenten (als nicht entlohnter Mitproduzent) diskutiert werden sollte, worauf aber in dieser Arbeit keine befriedigende Antwort gegeben werden kann, da dies nicht Teil der Forschung ist.

Oft nutzen die Filmer Einstellungsgrößen, die ihren Sehgewohnheiten entsprechen, besonders oft verwendeten sie weite, totale Einstellungen. Es gibt selten Detailaufnahmen, wenn, dann von Händen oder Gegenständen. Detailaufnahmen sind oft im Film *DADL* zu beobachten, der verhältnismäßig viele EST von arbeitenden Händen zeigt. Es kann als für die Filme typisches Merkmal herausgestellt werden, dass viele Protagonisten in einer Interviewsituation mittig im Bild platziert waren. Die EST variierten dabei von Nahe bis Amerikanische. Oft waren diese aber nicht so klar zuzuordnen, da sie manchmal ein “Zwischending” zwischen zwei EST darstellten (z.B. wurde als Halbnahe auch ein Shot definiert, der Kopf-Bauchnabel gezeigt hat, usw.). Die Aufnahmen wurden sehr oft mit einer Handkamera (Camcorder und Smartphone, wie bei einigen Aufnahmen durch eine Spiegelung zu sehen war) gedreht und enthalten somit einige dafür typische Wackler, wobei anzumerken ist, dass selten sehr stark geschwenkt wurde. Anzumerken ist ebenfalls, dass im Vergleich der Filme die Möbelversetzungstechniker aus *DADL* wegen ihrer ruckartigen Schwenks sehr herausstechen, sie aber trotz der Bitte der Macher, nicht zu viele Schwenks zu drehen, als Hauptpersonen im Film vorkommen. Das gleiche gilt auch für den Veranstaltungstechniker, da aber wegen der schlechten Bildqualität (geringe Auflösung und schlechte Belichtung der Aufnahmen). Die Autorin hat sich vermutlich wegen der dokumentarischen Qualität dieser Aufnahmen und der Persönlichkeiten dafür entschieden, sie trotzdem so häufig einzusetzen. Zooms wurden sehr selten verwendet, waren in jedem Film jedoch vorhanden. Es ist zu beobachten, dass sich viele Menschen in sehr privaten Situationen gefilmt haben und intime Informationen teilen. Beispiele dafür sind das Telefongespräch oder die Aufnahmen von Fee und ihrer Freundin in *NRW*, die Innenausstatterin und der Maler (Senior) in *DADL* oder der Mann im Kranken-

den vermutlich auch 2010 zusammengearbeitet haben. (vgl. <http://www.okhwan.com/#filmmakers-window>, Zugriff am 02.07.2016.)

³⁰⁷ vgl. diese Arbeit S. 34.

³⁰⁸ <https://www.theguardian.com/film/2011/jun/07/life-in-a-day-macdonald>, Zugriff am 27.06.2016.

haus und die junge Frau im Auto in *Life*. Dies hat auch mit der verwendeten Filmtechnik, die eine extreme Mobilität ermöglicht und der veränderte Auffassung von Privatheit und Öffentlichkeit zu tun (mehr dazu in Exkurs IV). Darum fühlt sich der Zuschauer sehr nah an der Person, was auch mit der Bildgestaltung, die von selbst gedrehten Videos bekannt sind, zusammenhängt.

3.6.7 Musik und Symbole

Alle drei Filme verwenden Musik. Die Musik wird eingesetzt, um bestimmte Stimmungen zu unterstreichen und Emotionalität hervorzurufen. Dabei ist zu beobachten, dass der Film *Life* am stärksten mit Musik arbeitet und eine "typische" Filmmusik hat, die die gesehenen Bilder emotionalisiert. In diesem Film werden viele Musikthemen verwendet und es wird mit bekannten Künstlern zusammengearbeitet (Gesang). Die Filme *NRW* und *DADL* nutzen keine Lieder mit Gesang, sondern ausschließlich Instrumentalstücke, die meist Klavier, Orchester und Xylophon verwenden. In Verbindung mit O-Tönen der Protagonisten werden einige Bilder zu Symbolen. Dies ist besonders im Film *Life* zu erkennen. Okhwan ist dafür ein anschauliches Beispiel, denn seine Aussagen werden z.B. mit symbolischen Bildern von Freiheit (Fallschirmspringer, Fliege) unterstrichen, die darauf folgen. In dem Film *NRW* sind weniger Symbole zu beobachten, trotzdem kann z.B. das Bild vom Rheinufer, in dem alte Menschen mit Rollatoren an einem Schiff vorbeigehen in Zusammenhang mit Fees Aussagen als Symbol gesehen werden. Im Film *DADL* stehen Personen symbolisch für ein gewisses Thema (z.B. Maler (Senior) und Dieter für Altersarmut), es sind vordergründig keine visuellen Symbole zu erkennen.

3.6.8 Zusammenfassung

Zusammenfassend kann zum Vergleich der analysierten Filme *Life*, *NRW* und *DADL* gesagt werden, dass es den technischen Entwicklungen hin zu leichten, bezahlbaren und einfach zu bedienenden Kameras und dem Zugang zum Internet zu verdanken ist, dass diese Art des Filmemachens heute möglich ist. Alle analysierten Filme verwenden UGC und es liegt eine lineare Partizipation in Form von Crowdsourcing vor. Die Beziehung von Filmemacher und social actor hat sich stark verändert: Der Protagonist filmt sich selbst, der Filmemacher verwendet seine Aufnahmen, ohne ihn persönlich kennengelernt zu haben. Damit hat der Prosument die Kontrolle darüber, was und wie er filmt und wie er sich darstellt. Jedoch ist seine Rolle auf die Contentproduktion beschränkt, die Kontrolle über das Endprodukt hat der Macher. Darum liegt ein Autorenfilm vor. Die analysierten Filme lassen sich ins Genre des Dokumentarfilms einordnen und da alle UGC verwenden, liegt die Form einer UGD vor. Die Filme behandeln Themen des Alltags. Die Dramaturgie folgt keiner klassischen Fünf-Akt-Struktur, sondern orientiert sich an den Tageszeiten. Die Filme wirken sprunghaft und wie eine Collage, es lassen sich aber Hauptprotagonisten ausmachen, die durch thematische Strukturen der Nebenprotagonisten verwoben werden. Die Filme werden nach Parallelen oder Kontrasten montiert, womit die von den einzelnen Protagonisten angesprochenen Themen verbunden werden. Die Authentisierungsstrategien beruhen auf dem Anspruch auf Ehrlichkeit von beiden Seiten, aber vor allem werden Strategien der Wiedererkennung (*NRW*), Parallelität (*Life*) und wiederkehrenden Themen (*DADL*)

verwendet, um die Filme wahr und echt wirken zu lassen. Der Zuschauer erkennt sich somit in den abgebildeten Alltagssituationen selbst wieder. Die Filme haben eine typische Amateurästhetik, aber fangen sehr intime und persönliche Momente ein, was dazu führt, dass sich der Zuschauer nah an den Protagonisten fühlt.

Exkurs IV: Exkurs Selfies, First Person Shot und Handyfilm-Ästhetik

In den analysierten UGDs ließ sich immer wieder die Verwendung von Selfies und POV- Aufnahmen bzw. deren Weiterentwicklung zum First Person Shot zur Darstellung des Alltags feststellen. Diese Darstellungsformen sind vor allem auf moderne technische Entwicklungen zurückzuführen und mit dem Handy als Aufnahmegerät entstanden. Das Handy ist aus dem Alltagsleben nicht mehr wegzudenken³⁰⁹. Das Smartphone gibt jedem eine Kamera in die Hand, mit derer man seinen Alltag dokumentieren kann³¹⁰. Es ist wichtig, das Handy als revolutionäre Technik zu betrachten - ähnlich wie es die tragbaren Videokameras in den 50er und 60er Jahren für die Filmemacher waren- um dessen Wichtigkeit bei all den aufgezeigten bildgestalterischen Möglichkeiten zu sehen. Diese haben sich vor allem während der Benutzung des neuen Geräts und des Ausprobierens seiner Möglichkeiten entwickelt (sind eher von Amateuren "eingeführt"). Selfies sind ein Phänomen der modernen Fotografie, die sich längst in der Alltagskultur etabliert haben. Der First Person Shot stellt die Weiterentwicklung der POV-Aufnahme dar und hat seinen Ursprung in verschiedenen medialen Bereichen. Das Filmemachen mit dem Handy vereint diese beiden und erschafft so eine ganz eigene Ästhetik. Im Folgenden wird auf diese Entwicklungen eingegangen und mit den Beobachtungen aus den Filmanalysen verknüpft.

- **Selfies als neue Art des Selbstportraits**

Das Wort Selfie wurde im Jahr 2013 von Oxford Dictionaries als Wort des Jahres ausgewählt und hat sich seitdem in der Medienkultur etabliert. Der Begriff wurde auf der Foto-Website Flickr schon 2004 benutzt, erlangte aber erst im Jahr 2012 große Bekanntheit.³¹¹ Ein Selfie ist ein *"photo of yourself that you take, typically with a smartphone or a webcam, and usually put on a social networking site"*³¹². Das Selfie stellt eine neuartige Form des Selbstportraits dar, welche durch die neuen technischen Entwicklungen von Handys (eingebaute, heute hochauflösende Kameras, Internetzugang) möglich wurde. *"Das Mobiltelefon war zunächst als Erweiterung der Telekommunikation, als Autotelefon, konzipiert. Es hat sich jedoch stattdessen zu einer persönlichen, ja intimen, im Nahbereich des Users mitgeführten medialen Adresse entwickelt, die ständige Konnektivität ermöglicht."*³¹³

³⁰⁹ vgl. Schleser (2011), https://www.aut.ac.nz/data/assets/pdf_file/0011/255197/17-Schleser.pdf, Zugriff am 30.06.2016.

³¹⁰ vgl. Botella, <http://artpulsemagazine.com/the-aesthetics-of-cellphone-made-films>, Zugriff am 29.06.2016.

³¹¹ vgl. Schleser (2014), S.15.

³¹² Zitiert nach <http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/selfie?q=Selfie>, Zugriff am 02.07.2016.

³¹³ Otto und Plohr (2015), S. 29.

Dadurch wurden im letzten Jahrzehnt viele Konventionen der Fotografie herausgefordert und die Bedeutung der Fotografie sowie das Verhältnis von Fotograf und Subjekt stets neu verhandelt. Es fand ein „mobile moment“ (Keep lehnt sich an den „kodak moment“, der Kameras einer breiten Masse zugänglich machte, an) aufgrund der leichten Handhabung, Konnektivität, Erreichbarkeit und weitestgehend geringen Kosten des Smartphones statt. Es ist ein ideales Gerät für die visuelle Darstellung von persönlichen oder kollektiven Erfahrungen und fordert die etablierten Gepflogenheiten von Fotografie heraus³¹⁴.

Selfies vereinen Selbstinszenierung und Selbstdarstellung³¹⁵ („Selfing“) und erscheinen als verschiedene Genres, wie z.B. als Badezimmerselfie, Duck Face Selfie, Ussie usw. Selfies dienen auch zur Selbstdokumentation³¹⁶ und biografischen Selbstinszenierung vor allem in sozialen Netzwerken, um sich als Individuum im Kollektiv darzustellen und sind somit Gegenstand öffentlichen Interesses³¹⁷. Die Produktion von Handyfotos wird von vier Bereichen beeinflusst: Erinnerung (Fotos erhalten persönliche oder kollektive Erinnerung), Herstellung und Pflege von Beziehungen (durch Teilen der Fotos (von Menschen oder Events) werden Beziehungen gepflegt; oft werden Fotos schon mit der Intention, sie später zu teilen, gemacht), Selbstrepräsentation (Selbstportraits im Selfie Stil (ausgestreckter Arm), Fotos von Haustieren oder Besitz) und Selbsta Ausdruck (Fotos, die Weltansicht des Fotografen ausdrücken, können künstlerisch, lustig, experimentell usw. sein)³¹⁸. Es entstehen vor allem persönliche Fotos mit dem Handy, z.B. Schnappschüsse des neuen Haarschnitts, das heutige Mittagessen, etc. Fotografie wird also in den Alltag integriert, um Erinnerungen zu schaffen, welche geteilt werden sollen, um andere daran teilhaben zu lassen und nicht mehr als statisches Medium gesehen, welches in einem Rahmen an die Wand gehangen wird.³¹⁹ Damit wird das Smartphone zu einem Aufnahme- und Speichergerät von Erinnerungen, ein Gerät zur Kommunikation (verbal, schriftlich, visuell)³²⁰ und ein Gerät, auf dem es möglich ist, gleichzeitig ein Foto aufzunehmen, zu speichern, zu bearbeiten, zu teilen und zu kommentieren³²¹. Da das Teilen der Fotografien sofort möglich ist³²², werden soziale Verhältnisse aufgebaut und etabliert, denn der andere ist ständig via Internet, Apps oder sozialen Netzwerken präsent. Diese Kopräsenz (welche schon seit Erfindung der SMS besteht) führt zu einer veränderten Auffassung von Raum und Position, in dem soziale Begegnungen stattfinden, welche lokale Elemente und globale Strukturen verbinden.³²³ Das macht das Handy zu dem intimsten aller Medien-

³¹⁴ vgl. Keep (2014), S. 15.

³¹⁵ vgl. Otto und Plohr (2015), S. 28.

³¹⁶ vgl. Reichert (2015), S. 86.

³¹⁷ vgl. Stiegler (2015) S. 70.

³¹⁸ vgl. Davis und Van House (2005), <http://web.mit.edu/bentley/www/mobile/papers/vanhouse2005.pdf>, Zugriff am 30.06.2016.

³¹⁹ vgl. Keep (2014), S. 18.

³²⁰ vgl. Davis und Van House (2005), <http://web.mit.edu/bentley/www/mobile/papers/vanhouse2005.pdf>, Zugriff am 30.06.2016.

³²¹ vgl. Otto und Plohr (2015), S. 29.

³²² vgl. Reichert (2015), S. 88

³²³ vgl. Berry und Schleser (2014), S. 47.

geräten und erfordert eine ständige Verhandlung von Öffentlichkeit und Privatheit³²⁴. Die oft zu hörende Kritik an Selfies ist, dass sie der Ausdruck von Narzissmus sind, oft von jungen Frauen der neuen Generation gebraucht. Doch Selfies sollten differenzierter betrachtet werden und sind eher als visuelle Momentaufnahme des Selbst zu sehen, die durch medienkulturelle Entwicklungen in Abhängigkeit von technischen Geräten entstanden ist und in einem sozialen Raum stattfindet³²⁵.

- **First Person Shot**

Der First Person Shot stellt die Weiterentwicklung der Point of View- Aufnahme bzw. der subjektiven Aufnahme dar³²⁶. Er konnte sich im modernen Mediennetzwerk entwickeln und wurde durch fünf ineinander überfließenden Entwicklungen beeinflusst, die in ihm vereinigt werden:

1. Steadycam (1975): impliziert einen “subjektiven” Kamerablick, da sie die abgebildete Wirklichkeit scharfsinnig und lebhaft erfasst und somit lebendige Erfahrung eines social actors offenbart.
2. Tragbare digitale Filmkameras (90er Jahre): hielten Einzug in alle Bereiche des Films von Fiktion bis Dokumentarfilm. Die Qualität entspricht der von Filmkameras, sie konnten als Handkamera benutzt werden. Somit kann in vielen Filmen von unterschiedlichen Genres die gleiche Ästhetik beobachtet werden (wackelige Aufnahmen, körnige Bildqualität, Über- und Unterbelichtung, etc.)
3. Erfindung von Mini-Kameras, z.B. Helmkamera (1987): und auch der Handykamera. Handyvideos bzw. Actionvideos sind heute im Internet weit verbreitet.
4. Erfindung der Überwachungskamera (90er Jahre): es wurde möglich, gleichzeitig auf einem Bildschirm mehrere Kameras zu kontrollieren und diese mit digitalen Netzwerken zu verbinden. Damit konnten öffentliche sowie private Räume aus einer Entfernung überwacht werden und die Beobachtung “normalen” Lebens wurde durch diese Technik weit verbreitet.
5. Videospiele, die in der ersten Person spielbar sind: mit Schnelligkeit, Flüssigkeit und Realismus. Der Spieler nimmt dabei die visuelle und auditive Sichtweise des Avatars ein, dessen Körper nicht vollständig zu sehen ist.³²⁷

Der First Person Shot ist somit intermedial und hat einige Unterschiede zur POV-Aufnahme, die in der folgenden Tabelle dargestellt sind:

³²⁴ vgl. Keep (2014), S. 18.

³²⁵ vgl. Stiegler (2015) S. 79.; vgl. Reichert (2015), S. 88.

³²⁶ vgl. Eugeni (2012), S.20, <http://www.raco.cat/index.php/Analisi/article/view/252602/339171>, Zugriff am 01.07.2016.

³²⁷ vgl. Eugeni (2012), S.21-22, <http://www.raco.cat/index.php/Analisi/article/view/252602/339171>, Zugriff am 01.07.2016.

First Person Shot	Point of View- Aufnahme
- Intermediale Darstellung Einflüsse aus der ganzen Medienwelt	- Filmische Einstellungsgröße Wird in Film und Fernsehen genutzt
- die Person, dessen Blick eingenommen wird, ist nicht vollständig zu sehen, z.B. bei Helmkamera sind nur zufällig Körperteile zu sehen. Der First Person Shot impliziert eine Ausweitung des Prinzips der Subjektivität	- muss filmisch konstruiert werden, um ihn als Sichtweise des jeweiligen Charakters zu verstehen, z.B. Aufnahme der handelnden Person, Schnitt zu Aufnahme des Objekts, welches sie sieht
- Der First Person Shot repräsentiert den subjektiven Blick und die Erfahrung einer/eines sich in der gezeigten (fiktiven oder realen) Welt befindenden Person oder Objekts ("body-sensor"). Es gibt keine Unterscheidung wie bei der POV-Aufnahme	- Der POV ist durch eine Unterscheidung zwischen Subjekt, das in der erzählten Welt etwas wahrnimmt und der Kamera, die vorübergehend deren Position der Wahrnehmung übernehmen kann, gekennzeichnet.

Tabelle 8: Unterschiede zwischen First Person Shot und Point of View-Aufnahme

Der First Person Shot drückt die Idee von Subjektivität aus und führt dazu, dass die bisherigen Annahmen der Filmtheorien von Subjekt und Subjektivität neu verhandelt werden müssen. Eugeni schlägt vor, das Subjekt eher als transformativ zu sehen, das sowohl vorgefunden, verortet und positioniert werden kann oder eben das Gegenteil erfährt, da das Subjekt sich ständig verändert und sich somit immer neu definiert.

- **Handyfilm-Ästhetiken**

Durch das Handy als neues Gerät für das Filmen entstanden ebenfalls neue Ästhetiken, die hier als "Handyfilm-Ästhetiken" bezeichnet werden sollen³²⁸. Technische Neuerungen veränderten den bisherigen Stil³²⁹ der Handyaufnahmen, weshalb die Handyfilm-Ästhetiken variieren. Trotzdem lassen sich ähnliche ästhetische Merkmale mit Homemovies aufweisen. In den Anfangsjahren (2000er Jahre) zeichneten sie sich noch durch "Verpixelung" aus, da die Kamera noch nicht gut genug war, um scharfe Bilder aufzuzeichnen (Schleser bezeichnet diesen Pixeleffekt, "Keitei-Effect", als charakteristisches Merkmal für Handyfilm-Ästhetik³³⁰), heute ist HD Standard. Das Smartphone eignet sich für einen persönlichen, reflektierten, dokumentarischen Stil, da es vor allem dazu benutzt wird, persönliche,

³²⁸ Max Schleser nannte den Begriff "mobile-mentary" (vgl. Schleser (2014/2011) für dokumentarische, mit dem Handy gedrehte Aufnahmen, in der englischen Fachliteratur ist ebenfalls von "mobile aesthetics" oder "cell phone film aesthetics" zu lesen. Die Verfasserin dieser Arbeit hat sich für die Verwendung des Begriffs "Handyfilm-Ästhetik" entschieden, da dieser Begriff auch ältere, vor dem Smartphone gedrehte Aufnahmen mit einschließt. Das Wort Handy meint, wie schon angemerkt, auch das Smartphone und umgekehrt.

³²⁹ vgl. Keep (2014), S. 23.

³³⁰ vgl. Botella, <http://artpulsemagazine.com/the-aesthetics-of-cellphone-made-films>, Zugriff am 29.06.2016.

alltägliche Momente einzufangen, immer zur Hand zu sein und somit ein intimes Gerät darstellt.³³¹ So können viele etablierte Konventionen gebrochen und neue Standards eingeführt werden³³². Filmaufnahmen, die mit dem Handy gedreht werden, zeichnen sich vor allem durch Intimität und Direktheit aus. Daraus resultiert ein “neuer Blick”, der neue Möglichkeiten der Narration und Bildgestaltung, auch durch Effekte, die durch Software (Apps), hinzugefügt werden können, entstehen lässt.³³³ Die Hauptcharakteristiken von Handyaufnahmen und dem Filmen mit dem Handy sind im Folgenden stichpunktartig aufgeführt:

- Extreme Mobilität der Kamera
- Darstellung des Alltags in der Gegenwart; Aufmerksamkeit liegt anstatt auf der visuellen Bildqualität auf dem tieferen Verständnis der Identität des Bildes und seinem subjektivem Ausdruck
- Autobiografische Inhalte: Person erzählt im Präsenz über sich selbst und gibt persönliche Informationen, wendet sich meist direkt an den Zuschauer. Dies erfolgt oft im Stil des Selfies. Durch Beobachtung, Mediation und Dokumentation kann der Filmer sich selbst reflektieren. Dem Zuschauer ist es dadurch möglich, sich mit der gesehenen Person zu identifizieren. So kann eine Verbindung aufgebaut werden, da die Distanz gebrochen wird. (→ Vlogging, vgl. auch S. 111 ff. dieser Arbeit)
- Veränderte Auffassung von körperlicher Darstellung: Es muss nicht mehr ein/e Objekt/Person gezeigt (vom Zuschauer gesehen) werden. Sie greifbar darzustellen und zum Ausdruck zu bringen reicht aus, z.B. als First Person Shot. Damit einhergehend ist ein verändertes Verhältnis von Raum und Zeit: der Filmer taucht in eine bestimmte Zeit und einen bestimmten Ort ein und vergisst die Zeit beim Filmen.³³⁴

Die Größe und Mobilität von Geräten (hier des Handys) bestimmt die Art der Nutzung für Filmaufnahmen mit. Zusammenfassend kann zur Handyfilm-Ästhetik gesagt werden, dass sie viele Ebenen und Ansätze der Realität in sich vereint: Einerseits wird die Realität subjektiv, autobiografisch “mit/durch” das Gerät betrachtet, andererseits beinhaltet sie aber auch ihre “technische” Darstellung (Bildauflösung, usw.) und die Auswahl an geteilten Informationen.³³⁵

³³¹ vgl. Kossoff (2014), S. 39.; vgl. Keep (2014), S. 16.

³³² vgl. Keep (2014), S.15.; Botella, <http://artpulsemagazine.com/the-aesthetics-of-cellphone-made-films>, Zugriff am 29.06.2016.

³³³ vgl. Keep (2014), S. 23.; Berkeley (2014), S. 29.

³³⁴ vgl. Berkeley (2014), S. 30-31.; vgl. Schleser (2014), S. 151-156.; vgl. Botella, <http://artpulsemagazine.com/the-aesthetics-of-cellphone-made-films>, Zugriff am 29.06.2016.

³³⁵ vgl. Botella, <http://artpulsemagazine.com/the-aesthetics-of-cellphone-made-films>, Zugriff am 29.06.2016.

- **Relevanz von Selfies, Handyfilm-Ästhetik und First Person Shot für die analysierten Filme**

In den analysierten Filmen konnte beobachtet werden, dass sich viele Prosumenten per Selfieaufnahme filmten. Im Bewegtbild handhabten sie die Kamera wie bei Fotos: Sie filmten ihr Gesicht, meist in der Nahen Einstellung im Hoch- oder Querformat. Die Ästhetiken aus der Fotografie wurden also auch bei Filmaufnahmen angewendet, nur hier können sie ebenfalls auf auditiver Ebene mit Informationen angereichert werden. In Verbindung mit den Selfieaufnahmen konnte der First Person Shot beobachtet werden: Protagonisten wie Maïke oder der Musiker filmten sich per Selfieaufnahme, dann schwenkten sie die Kamera und hielten sie auf das, was sie sehen. Der Zuschauer wusste, um welche Person (Subjekt) es sich handelte und konnte darum dessen Sichtweise einnehmen und assoziieren. Obwohl dieser First Person Shot filmisch konstruiert wurde (erst wurde Person gezeigt, dann ihr Blick), was eher einem POV entspricht, ist doch die Tendenz zum First Person Shot auszumachen, da sie sich mit ihren Erklärungen auf auditiver Ebene direkt an den Zuschauer wenden. Der First Person Shot wurde aber auch in anderen Kontexten verwendet, z.B. beim Telefongespräch in *NRW*: Die Kamera ist auf eine Straße gerichtet, im Off ist das Telefongespräch zu hören. Auch wenn der Zuschauer nicht weiß, wer hier spricht (Person, die die Kamera führt ist nicht sichtbar), wird durch die auditive Ebene doch klar, dass hier eine Person telefoniert. Ebenso die Szene in *Life*, in der die Hand eine Fliege vom Fenster sammelt und wieder freilässt, lässt sich als First Person Shot identifizieren. Der Zuschauer sieht nur eine Hand, aber kann sie mit dem Filmer identifizieren. Der First Person Shot wirkt in vielen Fällen natürlicher, da er das Geschehen nicht unterbricht, sondern sich in ebendieses einfügt. Bei diesen Beobachtungen wird das veränderte Verhältnis zu Raum, Zeit und Subjekt deutlich: der Zuschauer kombiniert die Informationen im Bild und der Audiospur und weiß trotzdem, worum es geht, auch wenn er bildlich keine Person vor einem Fenster mit einem Telefon in der Hand sitzen sieht. So erhält der Film die intime, persönliche Wirkung (worauf auch das Thema der Filme, seinen persönlichen Alltag darzustellen, Einfluss hat). Durch die Narration, die viele solcher Aufnahmen zusammenfügt, wird dieser Effekt noch verstärkt. Trotzdem kann es schwer sein, First Person Shot und POV-Aufnahme voneinander zu unterscheiden. Die Absicht, die Videoaufnahmen nach ihrer Erstellung mit jemandem zu teilen, wird ebenfalls deutlich, denn die Protagonisten sprechen die Zuschauer oft direkt an (Du, Sie, Euch, etc.), vor allem, wenn sie eine Selfieaufnahme oder einen First Person Shot drehen. Damit ist die "Kultur des Teilens" wie bei Handyfotos ebenfalls beobachtbar, auch wenn sie von vornherein bekannt war, da die Protagonisten wussten, dass ihre Aufnahmen für den Film verwendet werden würden. In den analysierten Filmen ist zu erkennen, dass sich Homemovie- und Handyfilm-Ästhetik vermischt, da erstens mit unterschiedlichen technischen Geräten gedreht wurde und zweitens die Homemovieästhetiken ebenfalls auf die der Handyfilme zutreffen. Diese Ästhetiken wurden in diesem Kapitel und im Vergleich der Filme (Kapitel 3.6.6) aufgeführt. Besonders herauszustellen ist noch einmal die persönliche Ansprache, die vor allem bei Handyfilmen zu erkennen ist und im Vlogging eine weit verbreitete Darstellungsform findet. Es werden ebenfalls die techni-

schen Entwicklungen deutlich: in den älteren Filmen, z.B. *Life* und *NRW* sieht man viele Protagonisten, die mit dem Camcorder Selfies im Spiegel filmen. In *DADL* sieht man dagegen schon Selfies mit dem Handy gefilmt. Diese Beobachtungen bestätigen, dass sich die Nutzung von technischen Geräten mit deren Entwicklung ändert und auch, dass das Smartphone im (medialen) Alltag integriert ist. Die Macher haben vor allem für *DADL* die Teilnehmer aufgefordert, sich mit Smartphone oder Kamera, etc. zu filmen, was die wachsende Bedeutung des Handys ebenfalls unterstreicht. Es lassen sich also folgende charakteristische Merkmale in den analysierten Filmen hinsichtlich der Nutzung von Selfies und First Person Shot (was die Handyfilm-Ästhetik mit einschließt, da sie Teil davon ist) beobachten:

- persönliche Ansprache der Zuschauer, denen durch die Protagonisten persönliche Informationen offenbart werden



Abb. 128 Selfie im Spiegel (Maskenbildnerin (0:04:49), *DADL*)



Abb. 129 „Shoefie“ (Zuschnitt 6 (1:04:29), *Life*)



Abb. 130 Selfie (Clip Party, 1:26:59, *NRW*)

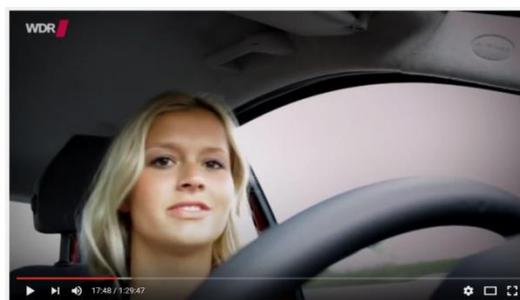


Abb. 131 Selfie im Auto (Zuschnitt 6, 0:17:48, *NRW*)

- Verwendung von Selfieaufnahmen wie in der Fotografie: Gesicht in Nahaufnahme wird gefilmt (mit Camcorder oder der Front- oder Backkamera eines Smartphones (teilweise im Spiegel)). Diese Filmaufnahmen werden kommentiert. Selfieaufnahmen entstanden vor allem im Auto, beim Spaziergehen bzw. draußen, in privaten Räumen (Haus und Wohnung), aber auch am Arbeitsplatz. Die Protagonisten wendeten sich meist direkt an den Zuschauer und erzählten direkt in die Kamera (Ausnahme: Aufnahmen der Füße beim Gehen, sog. „Shoefie“, in *NRW* und *Life* als Zuschnitt).



Abb. 132 Kurier im Auto (0:17:20, *DADL*)



Abb. 133 Aufnahme der Fahrbahn
(Zuschnitt 6, 0:17:28, *NRW*)

- Verwendung von Selfies auch für Aufnahmen im Auto und beim Autofahren: Protagonisten befestigen Kamera im Auto und filmen sich in Halbnaher EST beim Fahren oder richten die Kamera auf die Fahrbahn (Aufnahme, die wie Dashcamaufnahme wirkt, POV der Person, was auf der Straße passiert).
- Weiterentwicklung der POV-Aufnahmen hin zu First Person Shot: dieser wird in verschiedenen Situationen angewendet. Er kann in Verbindung mit Selfies vorkommen, indem der Protagonist das per First Person Shot Gezeigte (das, was er in dem Moment der Aufnahme gerade sieht) aus dem Off kommentiert. Meist erfolgt ein wackeliger Schwenk mit der Kamera vom Gesicht auf die Objekte, die gezeigt werden sollen. Dies entspricht einer partizipatorischen Darstellung, da der Filmer sich aktiv mit einbezieht. (vgl. Filmprotokolle). Oder der First Person Shot wird beobachtend verwendet. Der Zuschauer bekommt vorher keine Informationen, sondern taucht direkt in die Situation ein, die er betrachtet. Von Seiten des Filmers ist dieser dann partizipatorisch, da er sich ja filmt (z.B. Telefongespräch (0:30:32) aus *NRW*, Hand nimmt Fliege (0:30:17, Abb. 117) aus *Life*), aber aus Sicht des Rezipienten wirkt er dann beobachtend und dokumentarisch. Das Subjekt, dessen Blick eingenommen wird, ist nicht immer vollständig bzw. manchmal überhaupt nicht zu erkennen, trotzdem wird durch die auditiven Informationen ersichtlich, dass es sich um eine subjektive Perspektive handelt. (First Person Shots in analysierten Filmen (beispielhaft): *DADL*: Maike im Büro Zuhause (Abb.11), Vanessa bei Elefanten (Abb.7); *Life*: Hand nimmt Fliege, (Abb. 117), Mutter (Abb. 88-89), Randy (Abb. 93); *NRW*: Musiker, Frau im Garten (Abb.31), Großmutter (0:16:08, Zusammenschnitt 5), Smilla (Abb. 62-63)
- Ort, Zeit und Raum wechseln sehr oft. Dies ist durch die Narration, aber auch die Art und Weise der Produktion (UGC, darum viele Teilnehmer und unterschiedliche Orte) geschuldet. Dieses Merkmal kann aber durch die theoretische Einbettung als charakteristisch herausgestellt werden.
- Aufnahmen weisen Ähnlichkeiten mit den Charakteristiken des Vloggings auf.

Zusammenfassend wird bemerkt, dass sich diese Formen der Darstellung, und vor allem Filme wie UGD, in einem “Dazwischen” befinden. Dieses “Dazwischen” ist vor allem der Produktionsweise geschuldet, aber auch den verwendeten technischen Geräten sowie den Filmern (Amateuren) selbst.

UGD bieten somit eine Möglichkeit, außerhalb der etablierten Formen und Ansätze zu arbeiten³³⁶. Es ist anzumerken, dass diese Gebiete vor allem in Verbindung mit Bewegtbild derzeit noch wenig erforscht sind und es wenige geeignete theoretische Anhaltspunkte gibt. Eine weitere Erforschung der Verwendung von Selfies und First Person Shot im Bewegtbild sollte erfolgen, um dieses Gebiet weiter theoretisch zu erkunden.

3.7 Beantwortung der Forschungsfrage 1

Die Forschungsfrage 1 lautete: Welche Darstellungsformen (*modes of documentary*) sind in einer User Generated Documentary zu beobachten? Eine Auszählung der in den Filmprotokollen den einzelnen Szenen zugeordneten *modes* ergab folgendes Ergebnis:

Mode/Anzahl	Life in a Day (2010)	Ein Tag Leben in NRW (2012)	Deine Arbeit, dein Leben! (2015)
observational	51	55	58
participatory	45	63	55
expository	23	44	58
performative	8	7	13
poetic	10	4	2
reflexive	10	17	8

Tabelle 9: Auszählung der *modes of documentary* der analysierten Filme

Dieses Ergebnis ist jedoch mit folgender Einschränkung zu betrachten: In den Filmprotokollen wurden Zusammenschnitte als eine Einheit gefasst und deshalb wie ein Einzelclip behandelt. Außerdem wurden in manchen Fällen Handlungen als eine Einheit im Protokoll vermerkt. Die Auszählung stellt also keinen definitiven Wert dar, sondern zeigt die überwiegend im jeweiligen Film vorkommenden Darstellungsformen an. Dabei ist festzustellen, dass alle *modes* in allen Filmen vertreten sind. In allen Filmen wurden der *participatory* und *observational mode* am häufigsten verwendet, gefolgt vom *expository mode* (in *DADL* konnte dieser so oft wie der *observational mode* beobachtet werden). Der *reflexive* und *poetic mode* halten sich im Film *Life* die Waage, der *performative mode* kommt in diesem Film am seltensten vor. Im Film *NRW* kommt der *reflexive mode* am vierthäufigsten vor, gefolgt vom *performative* und dem *poetic mode*. Im Film *DADL* kommt der *expository mode* an vierter Stelle, gefolgt vom *reflexive* und *poetic mode*. Während der Analyse der Filme hat sich herausgestellt, dass

³³⁶ vgl. Berkeley (2014), S. 27.

viele Clips mehrere *modes* gleichzeitig bedienen und die Zuordnung der einzelnen *modes of documentary* nicht immer eindeutig möglich war, wie in der Einzelbetrachtung der *modes* deutlich wird.

- **Participatory Mode**

Im Vorfeld wurde definiert, dass der *participatory mode* Interviews und das Auftreten vor der Kamera beinhaltet. In den Protokollen wurden als *participatory mode* vor allem die Clips bezeichnet, in denen der gefilmte Protagonist aktiv mitwirkt, z.B. wenn er sich per Selfie filmt oder eine POV-Aufnahme bzw. First Person Shot erstellt. Darin eingeschlossen ist auch, wenn er einfach nur zu sehen ist. Es ist festzustellen, dass die Autoren sich bei vielen Clips dafür entschieden haben, die (Interview-) Fragen aus dem Off im Film zu lassen. In einigen Clips wirkt es auf den Zuschauer so, dass die Partizipation eher vom Filmer hinter der Kamera ausgeht, als vom abgebildeten Protagonisten. Hier könnte als Beispiel Bobby aus *Life* genannt werden, den es ärgert, dass sein Vater die ganze Zeit filmt (Bobby ist also "notgedrungen" ein Protagonist, der am Film mitwirkt, da sein Vater ihn filmt). Der Informatiker aus *DADL*, (die Filmerin stellt ihm viele Fragen und will natürlich Antworten von ihm erhalten) oder der Opa aus *NRW* (er wird vom Filmer befragt und antwortet auf dessen Fragen) könnten ebenfalls dazu gezählt werden. An einigen Stellen wird wiederum sofort zum Interview geschnitten, ohne dass der Zuschauer eine eventuell vorher gestellte Frage hört. Das hat zur Folge, dass der gesehene Clip eher einem anderen *mode* zugeordnet werden könnte. Dann wirkt es so, als würde die Partizipation nur vom Gefilmten ausgehen, der sich evt. einen Filmer gesucht hat, um selbst vor der Kamera zu stehen und seinen Alltag abzubilden. Das könnte z.B. auf den Feinkosthändler aus *DADL* zutreffen. Ebenfalls liegt aber auch eine Mischung aus beidem vor, z.B. bei Trucker Dieter, der sowohl auf die Interviewfragen seiner Frau (einmal im Off zu hören) antwortet, als auch situative Informationen gibt. Hier lässt sich eine Schwierigkeit der Zuordnung und somit eine Ungenauigkeit, die die Ergebnisse der Forschung beeinträchtigt, feststellen: dadurch, dass der Prosumer von Anfang an am Film mitwirkt, ist der *participatory mode* sowieso schon vom Start des Filmprojekts gegeben und liegt bei jedem Clip vor (da ohne die Partizipation der Teilnehmer kein Film möglich wäre). Der *participatory mode* hätte also im Filmprotokoll bei jedem Clip angegeben werden müssen. Die Verfasserin dieser Arbeit hat den *participatory mode* aber vor allem zugeordnet, wenn sie der Meinung war, dass die Partizipation auch von dem abgebildeten Protagonisten mitbestimmt wurde, also z.B. wenn er sich per Selfie selbst filmt oder auch situative Informationen an den Zuschauer gegeben wurden. Manchmal wurde der *participatory mode* nicht extra aufgeführt, da die gesehenen Aufnahmen eher so wirkten, als wäre der Zuschauer eine "fly on the wall" und würde das Geschehen nur beobachten. Evt. hätte bei der Analyse ein weiteres Kriterium für den *participatory mode* definiert werden sollen, z.B. die Frage danach, ob der Filmer oder der Gefilmte eher den Eindruck macht, aktiv zu partizipieren, denn die Zuordnung des *participatory modes* nach „Auftreten vor Kamera“ hat sich während der Filmanalysen als zu ungenau erwiesen. Dieser Eindruck ist aber, wie schon erwähnt, abhängig davon, ob die Autoren zur Szene gehörende Off-Kommentare im Film ließen oder nicht und aus der bloßen Rezeption der Filme schwer

zu differenzieren. Es müssten hier ebenfalls Befragungen bzw. Analysen des Rohmaterials vorgenommen werden, um eine differenziertere Aussage über die Partizipation zu geben. Die weite Auslegung des *participatory mode* als Interview und das Auftreten vor der Kamera erscheint also hier als richtig.

Die Aussage von Nichols, dass der *participatory mode* dem Zuschauer einen Eindruck davon gibt, wie es ist, in der abgebildeten Situation gewesen zu sein, kann bestätigt werden. Durch die Aufnahmen, vor allem bei Selfies bzw. First Person Shots, gibt der Filmer den Zuschauern einen intimen Einblick in seine Lebenswelt, die sehr speziell eingefangen wird. Der Zuschauer kann nachempfinden, wie sich die jeweilige Situation für den Protagonisten anfühlt. Dies ist aber wahrscheinlich auch auf das Abgebildete, nämlich den Alltag, zurückzuführen. Hier wird jedoch, durch die bereits angesprochene Veränderungen der Rollen zwischen Filmemacher und Protagonist, vor allem dargestellt, wie sich die Filmer und/oder Gefilmten in der Situation fühlen. Es kann festgestellt werden, dass sich Filmer und Gefilmte auf der gleichen Ebene befinden, sich der *social actor* in einigen Fällen sogar selbst filmt bzw. die Rollen in derselben Situation getauscht werden (z.B. Möbelversetzungstechniker (*DADL*), Autopanne (*NRW*) und auch die Familie (*Life*): hier wechseln sich die Protagonisten untereinander mit der Kameraführung ab). Darum ist es in einigen Situationen schwer, die Rollen auseinander zu halten. Die partizipatorischen Darstellungsformen, die Nichols benennt, sind ebenfalls nachweisbar: biografische Informationen kommen z.B. in *DADL* vor, als die Bühnenbildnerin (0:43:12) ihren Lebensweg darstellt (erst Ausbildung in Dresden, jetzt Arbeit in Köln). Die Tagebuchform kann bei Maïke aus *DADL* und Henriette aus *NRW* beobachtet werden, die sich per Selfieaufnahmen den ganzen Tag selbst begleiten (Vlogging), aber auch bei Trucker Dieter aus *DADL* und der Familie aus *Life*. Ein Bekenntnis legt die junge Frau im Auto (1:29:13) aus dem Film *Life* ab, aber auch der Maler (Senior, 0:45:18) aus dem Film *DADL*. Dies passiert meist auf einer persönlichen Ebene in Form von Interviews.

Ästhetische Gestaltung: Der *participatory mode* ist vor allem als Interview gestaltet, bei dem der Gefilmte mittig im Bild platziert wird (vgl. z.B. Abb. 23) Als weiteres typisches Merkmal konnte die Selfieaufnahme (Gesicht wird gezeigt, vgl. z.B. Abb. 9, Abb. 130 usw.), der POV- bzw. First Person Shot (Kamera ist auf das gerichtet, was der Filmer im Augenblick in der Realität sieht, meist in Verbindung mit Kommentierung aus dem Off, vgl. z.B. Abb. 88, Abb. 61). Hier soll noch einmal erwähnt werden, dass die bloße Teilnahme am Filmprozess partizipativ ist, und somit die bereits aufgezählten Ästhetiken von Amatueraufnahmen beobachtet werden können.

- **Reflexive Mode**

Nichols beschreibt den *reflexive mode* als Darstellungsform, die versucht, den Zuschauer darauf aufmerksam zu machen den Dokumentarfilm als Konstrukt anzusehen, das versucht, die historische Welt

darzustellen. Als *reflexive* wurde darum im Vorfeld der Analyse definiert, dass der Zuschauer auf den Prozess des Filmemachens aufmerksam gemacht wird. In der Analyse wurden als *reflexive* alle Reflexionen und Spiegelungen der Kamera in z.B. Spiegeln oder Fenstern auf der visuellen Ebene angesehen. Die auditive Ebene entsprach diesem *mode*, wenn der Protagonist den Filmprozess direkt anspricht, z.B. “Könnt ihr mich hören?”, “Hier seht ihr...” etc. Ein Beispiel dafür ist Herr Grode aus *DADL*, man hört und sieht seinen Filmprozess (es wird also gezeigt, dass mit Kameras für den Film gedreht wurde und sich die Akteure einem Publikum bewusst waren, das die Aufnahmen dann anschaut). Alle Informationen, die im Vor- bzw. Abspann über den Entstehungsprozess gegeben werden, gehören ebenfalls dazu (die Bedingungen, unter denen der Film entstand und die nicht dem Mainstream entsprechen, werden offengelegt: “Wir haben sie gebeten..., We asked people.... Dies ist ihr Film.”); was einen Macher impliziert, der die Produktion initiiert hat und welche Personen daran teilgenommen haben). Damit hinterfragen die analysierten Filme die Konventionen ihres Genres. Dadurch, dass UGC verwendet wird (sich also die Protagonisten selbst filmen und kein Filmemacher “von außen” Einfluss darauf nehmen kann), liegt eine innovative Produktionsweise vor, die untypisch und dem Zuschauer evt. neu ist. Somit zwingen ihn die Autoren, das Genre neu zu betrachten und bedienen die von Nichols angesprochene *formal perspective* (Partizipation seitens der social actors mit UGC; reflexive Informationen am Anfang des Films, die den Zuschauer zeigen, dass der Film nicht auf “normale” Art hergestellt wurde). Die Filme greifen Themen der Gesellschaft auf, die durch die Autoren mithilfe der Protagonisten ausgedrückt werden (vgl. genannte Themen, die die Filme ansprechen). Somit bedienen sie die *political perspective*, denn der Zuschauer wird zum Nachdenken über die historische Welt angeregt, die er selbst kennt.



Abb. 134 Reflexive mode in *Life* (Sasha, 0:13:37)



Abb. 135 Reflexive mode in *NRW* (Schülerin, 0:56:19)

Ästhetische Gestaltung: Seitens der Filmer wird der *reflexive mode* vor allem mit Spiegelungen der zum Drehen verwendeten Kameras dargestellt (vgl. Abb. 134, Sasha (0:13:37), Abb. 135 Schülerin (0:56:19)) aber auch auf auditiver Ebene durch die direkte Ansprache des Zuschauers (Duzen oder Siezen). Außerdem werden von den Machern durch die Montage die Themen herausgearbeitet, die damit die *political perspective* der Autoren ausdrücken und den Zuschauer zum Nachdenken anregt.

- **Observational Mode**

Als *observational mode* wurden Aufnahmen bestimmt, die dem Zuschauer das Gefühl geben, dass er eine Situation beobachten kann, eine „*fly on the wall*“ ist und situativen (nicht für die Kamera gestellten) Handlungen beiwohnt. Alle Naturaufnahmen fallen unter diesen *mode*, da die Veränderung der Natur beobachtet wird, manchmal auch in Zeitraffern. In vielen Situationen wird so der individuelle Charakter von Personen herausgestellt. Die Aufnahmen, die im *observational mode* gedreht wurden, sind meist ohne Kommentierung, darum kann das Bild für sich allein wirken und dem Zuschauer wird die Deutung überlassen. Beispiele dafür sind die Ziegenhirten aus *Life* oder der Opa und viele Szenen mit Fee (die meist situative Informationen an den Zuschauer gibt) aus *NRW* oder Tierpflegerin Vannessas Elefantenaufnahmen aus *DADL*. Die Zusammenschnitte können ebenfalls in diesen *mode* eingeordnet werden, da der Zuschauer hier Abläufe beobachten kann (auch wenn z.B. bei den Aufnahmen von Zähneputzen, Kochen etc. teilweise inszenierte Handlungen gezeigt werden). Der *observational mode* wurde im Film *DADL* vor allem erkannt, wenn ein Arbeitsschritt beobachtet werden konnte. Meist waren in *DADL* dann aber ebenfalls andere *modes* in der gleichen Szene beobachtbar (z.B. *expository*, da die Handlung kommentiert/erklärt wurde). Es konnte festgestellt werden, dass der *observational mode* vor allem für die Darstellung von Events benutzt wurde, wie z.B. „Klau den Baum“ in *NRW* oder die Zusammenschnitte des Sports oder Anns und Johns Hochzeit in *Life*. In diesem Film wurden ebenfalls viele Kinder beobachtet (z.B. Kinder, die mit Wasser spielen, einmal wurde dafür sogar ein Slow Motion Effekt angewendet).

Ästhetische Gestaltung: Die Landschaften wurden meist in Totalen Aufnahmen beobachtet (vgl. z.B. Abb. 69, Abb. 124), seltener in Detailaufnahmen. Oft wurden Zeitraffer verwendet. Wenn Menschen und deren Handlungen gefilmt wurden, dann meist ebenfalls in einer totaleren EST, meist mit großem Schärfebereich und Handkamera. Häufig beobachtend gefilmt waren: Kinder (beim Spielen oder der Geburt), Zusammenschnitte von Alltagshandlungen (wobei hier in Verbindung mit dem *participatory mode*), Landschaften (zu verschiedenen Tageszeiten), Events und spezielle Handlungen (Malen, Spaziergang, Tiere etc). Oft wurde Musik (längere Themenlieder oder nur Hervorhebung der Handlung durch kurze Musikausschnitte) hinzugefügt, was Stimmungen erzeugte (Landschaftsaufnahmen, Zusammenschnitte, Handlungen einzelner Charaktere)

- **Performative Mode**

Vor der Analyse wurde der *performative mode* als subjektiv, sich selbst oder das System hinterfragend, emotional, persönlich, einzigartig (-er Moment) definiert. Nichols bezieht sich dabei vor allem auf den Autor. Während dieser Analyse bezieht die Verfasserin sich jedoch auf die Protagonisten. Der *performative mode* liegt vor, wenn die Protagonisten sich selbst (oder das System) hinterfragen. Da zu beobachten war, dass die Autoren durch die Protagonisten sprechen, ist davon auszugehen, dass sie durch diese die erkennbaren Themen der Realwelt, die ihnen bekannt sind, reflektieren (woraus sich

die *voice* etabliert). Als *performative mode* wurden auch besonders emotionale Momente oder Aussagen, die eine Person reflektiert, bezeichnet. Performative Momente kommen in jedem Film vor, stellen aber einen eher seltenen *mode* dar. Im Film *Life* sind als besonders performativ der Vater und Sohn aus Japan (0:9:40, Abb. 84-85), Massod und Sharron, (1:10:13, Abb. 100-103), Okhwan (z.B. 0:28:33, 1:14:14 usw., Abb.75-76) und die junge Frau im Auto (1:29:13, Abb.104) zu nennen. Besondere Aussagekraft haben im Film *NRW* die Frau im Garten mit autistischem Sohn (1:00:38, Abb. 61) und Fee (1:08:06), in *DADL* der ehemalige Mitarbeiter des Opelwerks (0:13:43), der Künstler, der die Flüchtlinge malt (0:38:14) und Trucker Dieter (0:57:24), u.a. Diese Personen reflektieren sich in dem System und Umfeld, in dem sie leben bzw. es wird durch sie tiefgründig reflektiert. Viele Protagonisten, wie die Studentin (0:26:12) in *DADL* und das Telefongespräch (0:30:32) in *NRW* spiegeln ihre persönliche Situation wieder, sind aber nicht so emotional wie die vorhin genannten (und spielen auch eine weniger zentrale Rolle in den Filmen). Es wird also deutlich, dass ein Protagonist je nach Situation, in der er sich gerade befindet, auch andere Ebenen reflektiert (persönlich oder politisch, wie von Nichols aufgeführt). Durch diese Aussagen wird es den Autoren möglich, das bestehende System in Frage zu stellen, und durch Montage (Wiederholung und Ergänzung) wird die *voice* des Films konstruiert. Somit werden die persönlichen Erfahrungen in das große Ganze eingeordnet und der Zuschauer emotional angesprochen (was z.B. bei Okhwan, Fee oder Trucker Dieter zu beobachten ist).

Ästhetische Gestaltung: Der *performative mode* liegt im Film als Ganzes vor. Durch die Montage der Themen wird dieser *mode* angewendet. Dies erfolgt durch die schon aufgeführten Parallel- und Kontrastmontagen, aber wird durch die Machart des Films verstärkt (Protagonisten filmen sich selbst und sind somit in der Lebenswelt, die abgebildet wird, bzw. erzählen von ihren persönlichen Erfahrungen). In den Einzelclips kann er vor allem durch den verbalen Ausdruck der Wünsche, Erfahrungen etc. der Protagonisten erkannt werden (z.B. Okhwan fragt sich, warum Korea geteilt ist, Trucker Dieter sagt, er hat nicht genug Rente, würde aber aufhören zu arbeiten, wenn sie zum Leben reichen würde, usw.). Visuell wird sie meist in Intervieweinstellung gedreht (Person, die redet ist in Naher oder Halbnaher zu sehen) bzw. als Selfieeinstellung. Dadurch wird eine intime Atmosphäre erzeugt und die Aufnahmen wirken echt und authentisch, auch, weil man in der Mimik und Gestik erkennen kann, dass die Aussagen der Wahrheit zu entsprechen scheinen und die Individualität der Person erkennbar wird.

- **Expository Mode**

Als *expository mode* wurden Ausführungen in Aufnahmen aus dem On und Off, die Informationen an den Zuschauer geben, klassifiziert. So wurden z.B. vor allem die Selfieaufnahmen als *expository* eingeordnet, da sie immer von Kommentaren aus dem On (Gesicht ist zu sehen) und Off (POV-Sicht/First Person Shot) begleitet werden. Die Filme verwenden nur original von den Protagonisten gesprochenes Kommentar, unterlegen dieses in einigen Fällen jedoch mit passendem (von ihnen gedrehten) Footage, wobei der Kommentar dann aus dem Off zu hören ist (unterschnittener O-Ton). Dies

kann z.B. beim Roboterdoktor in DADL beobachtet werden. Dies entspricht den von Nichols benanntem *evidentary editing* (Bilder unterstreichen das Gesagte), was nur in Einzelclips verwendet wird.

Ästhetische Gestaltung: Oft werden die Informationen in Intervieweinstellungen (Nahe, Halbnahe) oder Aufsagern (Amerikanische, Halbtotale, z.B. bei Feinkosthändler), manchmal auch in Situationen spontan gegeben. Bei Selfieaufnahmen ist zu beobachten, dass die Personen meist im On anfangen (Gesicht ist zu sehen) und dann schwenken, um zu zeigen, was sie gerade sehen und diese First Person Shots aus dem Off kommentieren, bzw. nur die jeweilige Situation kommentieren, ohne dass der Zuschauer den Kommentator sieht (vgl. z.B. Abb. 61, Abb. 88-89, usw). Es lassen sich persönliche Kommentare, die über den Protagonisten und seine Erfahrung Auskunft geben oder eher sachliche Kommentare, wie über seinen Arbeitsablauf (*DADL*) feststellen. Jedoch überwiegen die persönlichen Informationen, da die Protagonisten in den Filmen über sich und ihre Leben sprechen. An einigen Stellen wurde der Zuschauer direkt angesprochen (was auch dem *reflexive mode* entsprechen kann). Eine Kommentierung über den Film und dessen Entstehungsprozess wird von den Machern nur am Anfang und Ende der Filme durch Inserts (ohne Kommentar) gegeben. Diese Informationen sind sachlich und informierend.

- **Poetic Mode**

Als *poetic mode* wurden schöne Aufnahmen (bewusst komponiert), Fragmentisierung, Emotionalität, Ausdruckskraft, Mehrdeutigkeit (Symbol) definiert. Er wurde vor allem bei Landschaftsaufnahmen festgestellt, in einigen Fällen auch bei Aufnahmen mit Personen, z.B. die Aufnahmen von Frauen in *Life* im Clip Emily oder die Aufnahme von Fee in *DADL*, wie sie die Pflegeeinrichtung verlässt. Die am poetischsten wirkenden Bilder weist der Film *Life* auf, der vor allem am Anfang mit ästhetisch komponierten Aufnahmen des Mondes, und im späteren Verlauf des Films, von Landschaften aufwarten kann. Es ist zu beobachten, dass die Filme *Life* und *NRW* Landschaftsaufnahmen während des gesamten Films verwenden, aber die starke poetische Wirkung vor allem am Anfang auftritt. Im Film *DADL* ist der *poetic mode* sehr selten zu beobachten, was vermutlich auf die thematische Eingrenzung zurückzuführen ist und es hier wenig Möglichkeiten gab, die für die Filme als poetisch eingeordneten Landschaftsaufnahmen zu verwenden. Es werden aber auch Klangbilder verwendet, die aus den Aufnahmen der Protagonisten geschnitten wurden. Diese wurden im Filmprotokoll aber nicht extra als poetisch ausgewiesen, da sie meist in Zusammenschnitt vorkamen, die vorwiegend mit dem *participatory mode* beschrieben wurden. Als Symbol wirken poetische Bilder meist im Zusammenhang mit gesprochenem Wort und können in der Gesamtheit des Films erst als solche erkannt werden. Darum sind sie im Filmprotokoll nicht extra markiert worden, werden aber in den Einzelanalysen/Vergleich benannt.



Abb. 136 Poetic mode in *NRW: Fee verlässt Pflegeeinrichtung* (0:40:26)



Abb. 137 Poetic mode in *Life* (Szene Emily, 0:52:31)

Ästhetische Gestaltung: Der *poetic mode* wird durch Lichtstimmung und die Auswahl des Bildausschnitts, meist als Panorama oder Großaufnahme, erzielt. Zur poetischen Wirkung dieser Bilder trägt auch der Einsatz von Musik bei, was vor allem im Film *Life* deutlich wird, denn die Musik gibt den poetischen (Landschaft-) Aufnahmen eine Stimmung (dramatisch, melancholisch etc.).

- **Zusammenfassung**

In den analysierten Filmen konnten alle *modes of representation* nach Nichols festgestellt werden. Die am häufigsten vorkommenden *modes* sind der *participatory* und *observational mode*. Für den Film *DADL* ist anzumerken, dass der *expository mode* genauso oft vorkommt wie der *observational mode*. Der *participatory mode* liegt dabei eigentlich bei allen Aufnahmen der Filme vor, da die Machart des Films diesen schon impliziert. Er wird häufig mit Selfieaufnahmen in Verbindung gebracht, aber auch als klassische Intervieweinstellung. Der *observational mode* folgt dem “*fly on the wall*”-Prinzip und kann vor allem bei Landschaftsaufnahmen oder Handlungen der Protagonisten bzw. Events beobachtet werden. Der *reflexive mode* wurde festgestellt, wenn ein Protagonist den Filmprozess verbal oder visuell zeigte bzw. ansprach. Der *performative mode* wurde beobachtet, wenn ein Protagonist sich selbst oder das System, in dem er lebt, hinterfragt. Dieses Hinterfragen geschah meist auf einer persönlichen Ebene und etabliert die *voice* des jeweiligen Films mit. Der *expository mode* konnte vor allem bei Selfieaufnahmen oder Interviewsituationen beobachtet werden. Es wurden vor allem persönliche Informationen an den Zuschauer gegeben. Der *poetic mode* wurde bei Landschaftsaufnahmen und einigen Aufnahmen von handelnden Personen festgestellt und meist mit Musik unterlegt, um die Wirkung zu verstärken. Es wurden auch Toncollagen im Film verwendet, die aus Aufnahmen der Filmer komponiert sind.

3.8 Beantwortung der Forschungsfrage 2

Die Forschungsfrage 2 lautete: Welcher Repräsentationsform (Cinema Vérité oder Direct Cinema) sind die Einzelclips eher zuzuordnen? Es ist zu erkennen, dass eine Vermischung der Stile des Cinema Vérité und Direct Cinema stattfindet. Einerseits gibt es Aufnahmen, die sehr beobachtend gedreht sind, z.B. die Ziegenhirten aus *Life*. Der Zuschauer bekommt einen Eindruck deren Lebens, welche Besonderheiten es ausmacht (am Morgen Ziegen melken, danach Käse herstellen, Ziegen hüten, Feu-

erholz sammeln etc.) und durch situative O-Töne einordnende Informationen geliefert. Der Filmer beobachtet also nach dem *“fly on the wall”*-Prinzip die Handlungen und mischt sich nicht ein. Einige der Clips sind wiederum sehr einmischend gedreht, wie z.B. die Selfieaufnahmen von Maike (aus *DADL*, die ihren Arbeitstag zeigt und kommentiert und von welcher die Handlungen ausgehen), Henriette aus *NRW* oder der Mutter aus *Life*. Andererseits gibt es aber auch eine Mischung aus diesen beiden Vorgehensweisen, was z.B. bei Trucker Dieter beobachtet werden kann. Die Filmerin filmt ihn einerseits oft beobachtend (er gibt seinem Hund ein belegtes Brot, steigt in den LKW ein etc.) und Dieter kommentiert seine Handlungen situativ selbst. Sie stellt ihm aber auch Fragen und mischt sich somit in seine Handlungen ein, um eine gewünschte Information zu bekommen. Ebenfalls ist diese Vermischung bei dem *“Klau den Baum”*-Event oder der Loveparade-Katastrophe zu beobachten: Einige Teilnehmer geben Antworten auf Fragen bzw. partizipieren mit Selfieaufnahme und geben ihre Erfahrung direkt an den Zuschauer weiter (z.B. die Jungen im Tunnel: *“Wir kommen hier nicht mehr raus”* (1:20:32, *Life*), beobachtende Aufnahmen von der Entwicklung der Lage folgen). Da die Annahme vor der Analyse war, dass bei Verwendung des *observational mode* gleichzeitig die Repräsentationsform Direct Cinema vorliegt und bei Feststellung des *participatory mode* die Repräsentationsform des Cinema Vérité, ist diese Vermischung der Stile ebenfalls bestätigt, da diese beiden *modes* oft in einem Clip zusammen beobachtet werden konnten. Da aber der Cinema Vérité Stil ebenfalls das Beobachten einer Situation enthält und zusätzlich die Möglichkeit des Eingreifens seitens der Filmemacher bietet, ist der Direct Cinema Stil nur bei Clips zu beobachten, die ohne dieses Eingreifen arbeiten und ist nur im Kontrast mit den anderen Clips zu erkennen. Beispiel hierfür sind die Ziegenhirten, bei denen keine gestellte Interviewsituation gezeigt wird und der Rezipient davon ausgehen kann, dass die Aussagen situativ gegeben werden, da es keinen Anhaltspunkt auf das Stellen einer vorherigen Frage gibt. Die Bildgestaltung bringt dies auch nicht hervor, da kein gesetztes Interview, wie es z.B. beim Roboterdoktor der Fall ist, verwendet wurde.

Bei der bloßen Rezeption des fertigen Films ist jedoch nicht zu erkennen, ob die Filmer sich dieser beider unterschiedlichen Stilrichtungen überhaupt bewusst waren und ob sie sie absichtlich (nicht) eingesetzt haben. Es könnte sein, dass sie beim Filmen den von ihnen angenommenen Sehgewohnheiten gefolgt sind, die sie z.B. aus dem Fernsehen kennen. Dort sieht der Zuschauer Interviews (Einmischung, also Cinema Vérité Stil) und beobachtende Aufnahmen (also Direct Cinema Stil) kombiniert. Ein Grund für die Vermischung könnte auch das Verhältnis zwischen Filmer und Gefilmten sein, die meist aus dem gleichen sozialen Umfeld kommen und miteinander bekannt sind (z.B. Mutter filmt Sohn, Dieters Frau filmt ihren Mann, Ehepaar filmt sich gegenseitig, etc.). Diese Beziehungen und deren Auswirkungen auf den verwendeten Stil wären weiter zu erforschen (z.B. mit Interviews der Mitwirkenden). Außerdem hat das schon erwähnte Wegschneiden oder Inkludieren der Fragen aus dem Off der Filmer an den Gefilmten ebenfalls Einfluss darauf, welche Repräsentationsform der Rezipient mit dem Gesehenen eher assoziiert.

3.9 Beantwortung der Forschungsfrage 3

Forschungsfrage 3 lautete: Welche Merkmale weisen die analysierten Filme auf, um der Gattung User Generated Documentary zugeordnet werden zu können? Die analysierten Filme weisen folgende Gemeinsamkeiten auf, die als übereinstimmende (typische) Merkmale bei den Filmanalysen identifiziert werden konnten:

1. Produktionsweise

- Der Prosumer wird dazu aufgefordert, an der Produktion der Filmaufnahmen teilzunehmen. Er erstellt also User Generated Content, der den Machern per Upload zur Verfügung gestellt wird. Seine Rolle ist nur auf die Contentproduktion beschränkt.
- Die Voraussetzung für seine Partizipation ist der Zugang zu Filmtechnik (Kamera) und Internet.
- Die Prosumenten filmen sich selbst oder gegenseitig und sind damit direkt Teil der abgebildeten Wirklichkeit. Filmer und Gefilmte sind auf einer Ebene.
→Damit sind Punkt zwei und drei (social actors stellen ihr Leben dar, interagieren miteinander) der für diese Arbeit gültigen Merkmale eines Dokumentarfilms erfüllt.³³⁷
- Die Macher geben das Thema vor, zu dem Aufnahmen erstellt werden sollen. In den analysierten Filmen war das die Darstellung des Alltags. Gefilmt werden sollte in einem bestimmten Zeitraum. Das Material musste den Machern von den Prosumenten in einem bestimmten Zeitraum zur Verfügung gestellt werden.
- Die Macher haben die Kontrolle über das Endprodukt (Schnitt).
→Damit sind Punkt vier und fünf (subjektive Sichtweise des Filmemachers, *voice*) der für diese Arbeit gültigen Merkmale eines Dokumentarfilms erfüllt.
- Es findet eine Veränderung der Rollen von social actor und Filmemacher statt: Der social actor wird zum partizipierenden Prosumenten, der Filmemacher zum Autor, da er nicht mehr selbst filmt und vor Ort ist.
- Es liegt die lineare Partizipation (bzw. edited participation) vor, da ein linearer Film als Endprodukt entsteht.

2. Inhalt, Aufbau und Gestaltung

- Das normale Alltagsleben wird durch die Protagonisten gefilmt und somit abgebildet. Es wird aus dem Blickwinkel ebendieser gezeigt, der Zuschauer erfährt somit das wahre Leben und

³³⁷ Der aufmerksame Leser wird in den Aufzählungen weitere Merkmale finden, die den für diese Arbeit gültigen Merkmalen für Dokumentarfilm entsprechen. Sie sind hier und im übernächsten Anstrich nur beispielhaft aufgeführt. Es wird hier noch einmal bestätigt, dass es sich bei den analysierten Filmen um Dokumentarfilme handelt. Die Formatierung kann vernachlässigt werden, da auch der Film *DADL* diese Merkmale aufweist.

bekommt intime Einblicke und Informationen. Dies ist möglich, da sich der Prosumer selbst filmt.

- Es kommen Hauptcharaktere, die mehrmals im Film auftreten und dem Zuschauer einen roten Faden bieten, vor. Von ihnen werden Themen angesprochen, die zentral und wichtig für den Film sind.
- Die Nebencharaktere sind sehr zahlreich und werden zwischen die Hauptcharaktere geschnitten, um die bereits angesprochenen Themen zu hinterlegen, zu erweitern oder auch um neue Themen anzusprechen. Der Zuschauer sieht sie meist nur einmal im Film, sie bleiben sehr oberflächlich und es kann nur ein erster Eindruck von ihnen gewonnen werden.
- Die Dramaturgie erfolgt durch die Aneinanderreihung der Charaktere, durch thematische Anordnung oder Kontrast- bzw. Parallelmontage, damit die einzelnen Clips einen Zusammenhang ergeben.
- Diese Anordnung etabliert eine *voice*, durch die der Autor des Films seine Vision der realen Welt vermittelt und den Zuschauer zum Nachdenken anregen möchte. Es liegt somit eine Autorenschaft vor.
- Es werden alle von Nichols beschriebenen Modes verwendet, sowohl in den Einzelclips, die von den Prosumenten erstellt wurden, als auch in der Gesamtheit des Films. Der wichtigste *mode* ist der *participatory mode*, da die Filme diesen aufgrund ihrer Machart von vornherein aufweisen. Die zweithäufigsten verwendeten *modes* sind der *expository* und *observational mode*. Oft wurden in den Clips mehrere *modes* auf einmal beobachtet.
- Die Herangehensweise des Cinema Vérite und Direct Cinema werden angewendet, jedoch werden die Stile vermischt.
- Filmische Gestaltungsmittel wie Musik etc. finden Anwendung.

Daraus lassen sich Merkmale einer User Generated Documentary ableiten, die im Folgenden aufgeführt sind:

1. Die User Generated Documentary bezieht ihre Rezipienten mit in den Entstehungsprozess des Films ein. Es findet eine Weiterentwicklung und ein Aufbrechen der Grenzen von Rezipient und Filmemacher statt. Vielmehr wird der Rezipient zum Mitproduzent (Filmer) für den Filmemacher. Der Filmemacher wird zum Autor des Filmes, indem er die ihm zur Verfügung gestellten Filmaufnahmen zu einem großen Ganzen zusammenfügt.

Diese Aufhebung der klaren Grenzen von Rezipient und Produzent wurde bereits von Sergej Tretjakov gefordert. Tretjakov vertrat mit dem Operativismus die Ansicht, dass der Künstler das wahre Leben darstellen sollte, um seinem "sozialen Auftrag" nachzukommen und sich nicht in seine künstlerische Freiheit zurückziehen sollte. Er wollte, dass die Professionellen die Amateure, welche das interessante

Material haben (aber ohne Kenntnisse darüber sind, es künstlerisch zu verwerten) unterstützen, auch wenn dies bedeutete, sich selbst überflüssig zu machen³³⁸.

“Mit dem Begriff „Operativismus“ umschrieb Tretjakov die Frage nach der richtigen Methode des Eingreifens und Erfassens der Wirklichkeit, die sich für ihn an drei Momenten orientierte:

- 1. an der Wahl des Gegenstandes/der Tatsachen, die in ihren Besonderheiten und ihren konkreten Erscheinungen zu untersuchen sind;*
- 2. an der publizistische Verarbeitung des gefundenen Tatsachenmaterials, d.h. der Herausarbeitung der charakteristischen Momente und des dialektischen Zusammenhangs der Fakten sowie der Untersuchung ihres allgemein-gesellschaftlichen Interesse [sic] und ihrer Bedeutung;*
- 3. an den praktischen Schlussfolgerungen, den Anwendungen des literarischen Beitrags in der Praxis, d.h. seiner unmittelbaren praktischen Wirksamkeit.”³³⁹*

In der UGD wird die Besonderheit des Alltags (→ Gegenstand) dargestellt- wie könnte er besser dargestellt werden, als von den Protagonisten selbst? Die Prosumenten erklären die Besonderheiten des Alltags aus ihrer Sicht (→ Erscheinungen), aus denen der Autor dann Fakten und charakteristische Momente herausarbeitet und mithilfe der Montage zu einer Abbildung der ihm präsentierten Wirklichkeit zusammenfügt (→ Verarbeitung). Somit ergeben sich eine Wirkung und allgemeine, für die Rezipienten interessante, Themen (→ Schlussfolgerungen). Filmemacher und Rezipienten arbeiten also Hand in Hand, ihre Grenzen verschwimmen und die Macher kommen einem “sozialen Auftrag” nach, wie von Tretjakov gefordert, nutzen aber künstlerische Freiheiten, die ihnen das Medium Film gibt.

Auch Bertold Brecht sprach in seiner Radiotheorie an, dass der Rundfunk von einem Distributionsapparat (Informationen verbreiten) in einen Kommunikationsapparat (Austausch, Hörer dürfen Inhalt mitgestalten) zu verwandeln sei und die Trennung zwischen Produzent und Rezipient weitgehend aufgehoben werden könnte, da jeder Hörer auch ein potenziellen Sender sei. Er forderte, dass der Rundfunk in die Wirklichkeit eingreift und diese veränderte, um ihm eine andere gesellschaftliche Bedeutung zu geben.³⁴⁰ Dies passiert in der UGD: Mit der Produktionsweise haben die Macher die Möglichkeit, zu experimentieren. Der WDR als Rundfunkanstalt gab seinen Zuschauern die Möglichkeit, direkt zu partizipieren und zum Sender zu werden, indem sie sich selbst filmen. Dieses “sich selbst filmen” beinhaltet ebenfalls die Themen, die die Masse beschäftigen, es kommt somit zum Austausch, da der Autor der UGD dann auf ihr Material zurückgreift und die Filmer somit in gewisser Weise die Inhalte bestimmen konnten, die dann auch im Film vertreten sein werden. Auch Hans Magnus Enzensberger forderte einen emanzipatorischen Gebrauch von neuen Medien, die dazu beitragen sollten,

³³⁸ vgl. Stickel (1991), S. 19.; vgl. Bernien S. 14.

³³⁹ Stickel (1991), S. 20.

³⁴⁰ vgl. Stickel (1991), S. ;; Bernien S. 16.

dass eine Masse mobilisiert wird und kollektiv am Kommunikationsprozess teilnimmt.³⁴¹ Auch dies kann in einer UGD nachgewiesen werden, da eine breite Masse (in den analysierten Filmen die Bevölkerung von Nordrhein-Westfalen und der Welt) zum Produzenten wird und den Film (und im Falle der UGD des WDR das Medium Fernsehen) somit aktiv mitbestimmen kann. Mit der UGD werden neue Möglichkeiten ausprobiert, die die digitalen Medien bieten.

2. Eine UGD verwendet UGC, welcher vom Prosumer freiwillig erstellt und den Machern (per Upload) zum Zwecke der Verwendung im Filmprojekt zur Verfügung gestellt wird. Voraussetzung für die Partizipation ist der Zugang zu Kameratechnik und deren Handhabung sowie ein Zugang zum Internet, um die Aufnahmen weiterzuleiten. Dabei ist die Teilnahme der Prosumenten auf die Herstellung des Filmmaterials beschränkt. Die Autorenschaft liegt bei den Machern, weshalb eine lineare Partizipation vorliegt. Die teilnehmenden Prosumenten haben keinen Einfluss auf das Endprodukt. Zur Darstellung ihres Alltags nutzen die Prosumenten moderne Technik, wie Smartphones, Camcorder und das Internet.
3. In einer UGD wird der Alltag dargestellt. Dabei können die Prosumenten ihr Alltagsleben mit der Kamera direkt und mit ihren eigenen Vorstellungen porträtieren³⁴². Somit wird die vielschichtige Kultur der gewöhnlichen Menschen abgebildet und ein Abbild der Gesellschaft gezeigt, das sowohl ein Mikro- (persönliche Erfahrungen) als auch Makrolevel (Einteilung in Klassen, Ideologien, etc.)³⁴³ abbildet und somit viele Stimmen zu Wort kommen lässt. Die UGD ist nah am wahren Leben dran und bieten intime und persönliche Einblicke.

Einen theoretischen Hintergrund dazu bildet Dziga Vertov. Er wollte schon in den 30er Jahren das normale Alltagsleben mit der Kamera darstellen. Sein Ansatz "Kinoglaz" (Filmauge) sah die Kamera als "bewaffnetes Auge" an, das in der Lage war, das zu zeigen, was das menschliche Auge nicht sehen konnte. Vertov wendete neue Technik an, z.B. verwendete er Tonaufnahmen aus der Wirklichkeit und erfand neue Montagetechniken (z.B. Parallelhandlungen, kontrastierende Gegenüberstellung und poetisches Bild), um Fakten aufzudecken und einen Sinn zu produzieren. Somit ging auch er mit seinen Filmen einer sozialen Verantwortung nach.³⁴⁴

4. Filmer und Gefilmter befinden sich auf einer Ebene und können sogar ein und dieselbe Person sein (z.B. wenn Aufnahmen per Selfie gedreht werden). Bei der Darstellung ihres Alltagslebens können sich die Prosumenten an ihren Sehgewohnheiten orientieren und die klassischen filmischen Einstellungsgrößen adaptieren. Es werden aber auch neue Darstellungsweisen gewählt,

³⁴¹ vgl. Stickel (1991), S. 30.; vgl. Bernien S. 19.

³⁴² vgl. Carpentier (2003), S. 426.

³⁴³ vgl. Strangelove (2010), S. 77.

³⁴⁴ vgl. Stickel (1991), S. 11-17.

wie. z.B. das Selfie oder der First Person Shot oder sich an nichtfiktionale Vorlagen wie Tagebuch, Portrait oder Bericht orientiert, z.B. kann die Darstellung des Alltags im Stil des Vloggings (tagebuchartig) erfolgen. In einer UGD werden die von Nichols beschriebenen *modes* angewendet. Es findet eine Stilmischung aus dem Cinema Vérité und Direct Cinema statt.

5. Der Autor etabliert durch die Aneinanderreihung von Charakteren eine *voice*, die seinen Blick auf die reale Welt darstellt und den einzelnen Clips durch Montage einen Sinn gibt (bzw. Themen etabliert). Er bedient sich den filmischen Gestaltungsmitteln, um den gelieferten UGC zu dramatisieren. In einer UGD können Hauptcharaktere vorkommen.
6. Es handelt sich bei der UGD um einen Dokumentarfilm. Es können auch Dokumentationen in diese Gattung fallen. Da es im Englischen keine Unterscheidung zwischen Dokumentation und Dokumentarfilm gibt, ist eine englische Bezeichnung für die Filmgattung angemessen, da es so weniger begriffliche Verwirrung gibt.

Basierend auf den herausgefundenen übereinstimmenden Merkmalen kann eine mögliche Definition von UGD wie folgt lauten:

Eine User Generated Documentary (UGD) versucht mithilfe von User Generated Content (UGC) das normale Alltagsleben von Menschen möglichst tiefgründig, vielschichtig und nah am Menschen darzustellen. Eine UGD stellt eine neue, nicht herkömmliche Produktionsweise für Filme dar, die durch neue technische Entwicklungen möglich wurde. Die Grenzen von Filmemacher und Rezipient werden bei dieser Produktionsweise aufgeweicht: Die für den Film verwendeten Aufnahmen werden von Prosumenten erstellt und den Autoren zur Weiterverwendung im Film zur Verfügung gestellt. Es liegt somit eine lineare Partizipation vor. Durch Parallel- oder Kontrastmontage wird aus dem UGC ein Sinn produziert und eine *voice* etabliert. Meist erfolgt eine mosaikhafte Aneinanderreihung der Charaktere, die nicht miteinander in Beziehung stehen. Den roten Faden des Films können Hauptfiguren bilden, zwischen denen vielen Nebenfiguren auftauchen. Wegen der Pluralität der Aussagen und Handlungen der Protagonisten und der amateurhaften Ästhetik der Aufnahmen wirkt eine UGD nah an der Realität.

Mit diesen Erkenntnissen kann eine Betrachtung der Forschungsfrage 4 erfolgen. Es soll bestätigt oder widerlegt werden, ob eine UGD sich aufgrund ihrer Merkmale in das Genre Kompilationsfilm einordnen lässt.

3.10 Beantwortung der Forschungsfrage 4

Die Forschungsfrage 4 lautete: Lässt sich eine User Generated Documentary in das Genre Kompilationsfilm einordnen? Um diese Frage zu beantworten muss als erstes das Genre Kompilationsfilm betrachtet werden.

Eine Definition des Kompilationsfilms ist ebenfalls nicht eindeutig möglich. Mit der Bezeichnung Kompilationsfilm taucht in diesem Zusammenhang ebenfalls der Begriff Found Footage Film auf. Beide Genres verwenden bereits gedrehtes Filmmaterial und fügen dieses zu einem neuen Sinn zusammen. Der Found Footage Film grenzt sich jedoch vom Kompilationsfilm insofern ab, dass er als Subgenre des Experimentalfilms gesehen werden kann und seinen Fokus eher auf den medialen und gesellschaftlichen Status des gefundenen Materials legt. Der Found Footage Film verwendet „gefundenenes Material“, wie Heimfilme, Lehrfilme oder Filmabfälle. Der Kompilationsfilm hingegen ist ein Subgenre des Dokumentarfilms und legt seinen Fokus eher auf den historischen Status des Ausgangsmaterials.³⁴⁵ Sein Ausgangsmaterial bilden Archivaufnahmen oder Stockfilme. Da laut Forschungsfrage die UGD in das Genre des Kompilationsfilms eingeordnet werden soll, wird dieser im Folgenden näher betrachtet.

James Leyda gilt als einer der ersten, der dieses Genre untersuchte und benennt einige Grundzüge des Kompilationsfilms: Diese Filme arrangieren nach einer vorherigen Idee vorhandenes Filmmaterial neu und wollen somit als neue, eigenständige Filme gesehen werden:

“Eine richtige Bezeichnung müßte besagen, daß die Herstellung des Films auf dem Schneidetisch unter Verwendung von bereits vorhandenem Aufnahmematerial beginnt, ferner, daß das verwendete Filmmaterial irgendwann in der Vergangenheit entstanden ist. Schließlich sollte die Bezeichnung auch andeuten, daß es sich bei dem Film um die Verwirklichung einer Idee handelt, da die meisten so hergestellten Filme sich nicht damit zufrieden geben, bloße Aufzeichnungen oder Dokumente zu sein.“³⁴⁶

Diese Idee, aus bereits gedrehten Filmaufnahmen einen eigenständigen, neuen Film zu erstellen, kam Anfang des 20. Jahrhunderts auf³⁴⁷. Vor allem die Wochenschauen stellten neben Jahresrückblicken und historischen Filmen während der Weltkriege die am weitesten verbreitete Art von Kompilationsfilmen dar und wurden zu Propagandazwecken genutzt³⁴⁸. Nach Ende des zweiten Weltkriegs waren die Leute dem Kriegsthema müde und einige Filmemacher versuchten sich an anderen Themen. Zwei bekannte Beispiele für Kompilationsfilme der Nachkriegszeit sind Nicole Vêdrès' *Paris 1900* (1948) über das Leben in Paris, welchen sie aus französischen Dokumentationen, Wochenschauen und Spiel-

³⁴⁵ vgl. Pils (2010), S. 4.

³⁴⁶ Leyda (1967), S. 7.

³⁴⁷ vgl. Leyda (1967), S. 12-13.

³⁴⁸ vgl. Leyda (1967), S. 12-22.

filmen kompilierte³⁴⁹, und Joris Ivens' und Vladimir Pozners *Lied der Ströme* (1954). Der Film *Lied der Ströme* (1954) weist Ähnlichkeiten in der Herstellung mit den analysierten Filmen auf: Ivens und Pozner erstellten einen Film über die Arbeiter der Welt und ihre Probleme anlässlich des Kongresses des Weltgewerkschaftsbundes 1953 in Wien. Sie schrieben im Vorfeld Briefe an die Delegierten mit der Bitte, die Vorbereitungen zu filmen und erhielten so einige Aufnahmen. Ebenfalls filmten sie den Kongress, den sie mit einbezogen. Sie sahen sich jedoch vor mehr Hindernissen als ursprünglich gedacht. Da sie noch nicht zufrieden mit dem gelieferten Material waren, baten sie die Teilnehmer per Brief im Nachhinein noch einmal, Aufnahmen neu zu drehen. Ivens griff ebenfalls auf schon von ihm gedrehtes Material aus einigen seiner eigenen Dokumentarfilme zurück und engagierte berühmte Künstler, um an der Gestaltung mitzuwirken. Ivens gelang es, aus einzelnen Tatsachen ein Gesamtbild zu erschaffen.³⁵⁰

Dokumentarfilm und Kompilationsfilm haben die Manipulation der Wirklichkeit gemeinsam³⁵¹. Kompilationsfilme entnehmen Bilder aus in anderem Kontext und früher hergestellten Filmen und tragen diese zusammen, um aufzuklären, anzuklagen oder Beweise zu erbringen³⁵². Das Originalmaterial kann verschiedene Quellen und Formen haben und wurde nicht von einem eigenen Aufnahmeteam erstellt³⁵³. Der Montage des Films fällt somit eine wichtige Rolle zu. Die Aufnahmen werden in einem neuen Kontext zusammengesetzt, welcher vom Regisseur vorgegeben wird und einer Idee folgt. Der Autor wird zum Cutter oder der Cutter zum Autor. Es kann ein Sprecherkommentar erfolgen, der (historische) Zusammenhänge erklärt.³⁵⁴

Die wichtigsten Merkmale eines Kompilationsfilms sind also, dass er auf frühere, in einem anderen Kontext bereits verwendete Filmaufnahmen zurückgreift und diese durch Montage neu zusammenfügt, um den Aufnahmen nach einer Idee einen neuen Sinn zu geben. Diese Merkmale treffen auf die UGD zu und es ist somit bestätigt, dass es sich um einen Kompilationsfilm handelt. Es muss jedoch die moderne Produktionsweise beachtet werden: Die UGD greift auf fremdes Material zu. Es wurde jedoch noch nicht bereits für einen anderen Film verwendet, sondern es handelt sich um explizit für den Film hergestelltes Material, meist Amateuraufnahmen ("Home movies"), welche eine erstmalige Verwendung in diesem Filmprojekt finden. Der Autor kann also nur auf die ihm zugelierten Aufnahmen zugreifen (nicht wie Joris Ivens auf weitere Aufnahmen aus eigenen Filmen), die das "Archiv" darstellen und ist von diesen abhängig. Diese Eigenschaft müsste dem Genre Kompilationsfilm für die Gattung der UGD hinzugefügt oder eine eigenständige Untergattung herausgebildet werden. Die UGD weist, wie in Kapitel 3.6.4 bereits angedeutet, auch Merkmale des Essayfilms auf. Es könnte in zu-

³⁴⁹ vgl. Leyda (1967), S. 103.

³⁵⁰ vgl. Leyda (1967), S. 97-100.

³⁵¹ vgl. Leyda (1967), S. 8.

³⁵² vgl. Weidl (2013), S. 19.; vgl. Keilbach (2010), S. 51.

³⁵³ vgl. Keilbach (2010), S. 51.; vgl. Weidl (2013), S. 19.

³⁵⁴ vgl. Weidl (2013), S. 20.

künftigen Forschungsarbeiten also untersucht werden, ob eine UGD auch diesem Genre zuordnet werden kann.

Die Bestätigung der Annahme, dass eine UGD in das Genre Kompilationsfilm eingeordnet werden kann, macht eine Ergänzung der möglichen Definition um diesen Punkt nötig:

Eine User Generated Documentary (UGD) versucht mithilfe von User Generated Content (UGC) das normale Alltagsleben von Menschen möglichst tiefgründig, vielschichtig und nah am Menschen darzustellen. Sie lässt sich in das Genre des Kompilationsfilms einordnen, weist aber auch essayhafte Züge auf. Eine UGD stellt eine neue, nicht herkömmliche Produktionsweise für Filme dar, die durch neue technische Entwicklungen möglich wurde. Die Grenzen von Filmemacher und Rezipient werden bei dieser Produktionsweise aufgeweicht: Die für den Film verwendeten Aufnahmen werden von Prosumenten erstellt und den Autoren zur Weiterverwendung im Film zur Verfügung gestellt. Es liegt somit eine lineare Partizipation vor. Durch Parallel- oder Kontrastmontage wird aus dem UGC ein Sinn produziert und eine *voice* etabliert. Meist erfolgt eine mosaikhafte Aneinanderreihung der Charaktere, die nicht miteinander in Beziehung stehen. Den roten Faden des Films können Hauptfiguren bilden, zwischen denen vielen Nebenfiguren auftauchen. Wegen der Pluralität der Aussagen und Handlungen der Protagonisten und der amateurhaften Ästhetik der Aufnahmen wirkt eine UGD nah an der Realität.

3.11 Zusammenfassung der Forschungsergebnisse

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass alle von Nichols beschriebenen *modes of documentary* in den analysierten Filmen zu erkennen waren und User Generated Documentary diese somit nutzt. Ebenfalls ist eine Mischung aus Cinema Vérité und Direct Cinema Stil zu erkennen. Es ließen sich gemeinsame Merkmale aus allen drei Filmen ableiten. Diese umfassen die Veränderung des Verhältnisses zwischen Filmemacher, welcher zum Autor wird und nicht mehr selbst dreht und social actors, die sich selbst filmen und dem Autor ihr Material zur Verfügung stellen. Die Protagonisten werden somit selbst zum Sender. UGD stellen das alltägliche Leben von Menschen mit ihren Besonderheiten und Banalitäten dar. Es ließ sich feststellen, dass eine UGD sich in das Genre des Kompilationsfilms einordnen lässt, da sie sich bereits gedrehtem Material bedient, welches nach der Idee des Autors zu einem neuen Film zusammengesetzt wird. Es ist jedoch zu beachten, dass dieses Material seine Erstverwendung in der UGD findet.

4. Schlussbemerkung

Diese Arbeit hat sich mit dem Genre der User Generated Documentary befasst, einem noch jungen Gebiet der Forschung, das viele mediale Entwicklungen in sich vereint. Der Dokumentarfilm ist ein freies Genre, weshalb eine eindeutige Definition nicht gegeben werden kann. Vielmehr hat ein Dokumentarfilm bestimmte Merkmale, von denen einige ständig neu verhandelt werden. Außerdem ist ein Dokumentarfilm von gesellschaftlichen und technischen Entwicklungen abhängig. Mit neuen technischen Fortschritten werden für Dokumentarfilmer neue Möglichkeiten geschaffen, diese anzuwenden und auszuprobieren. So entwickelt sich das Genre beständig weiter. Dies zeigt das Aufkommen der UGD und die Verwendung von User Generated Content in solchen Filmen. UGC bezeichnet von Amateuren erstellte und veröffentlichte Medienbeiträge. In einer UGD findet dieser in Form von Videobeiträgen Anwendung, die von Prosumenten erstellt und den Machern zur Verfügung gestellt wurden. Es lässt sich demzufolge eine Weiterentwicklung vom Zuschauer zum Filmer und vom Filmemacher zum Autor erkennen. Bei UGD findet eine lineare Partizipationsform Anwendung. Im Vergleich der Filme *Life in a Day* (2010), *Ein Tag Leben in NRW* (2012) und *Deine Arbeit, Dein Leben!* (2015) konnten viele gemeinsame Merkmale herausgestellt werden, die für diese Filme typisch sind, u.a. die Darstellung des Alltags als Gegenstand der Filme, die Partizipation von Prosumenten, die sich selbst darstellen und filmen und somit die Kontrolle über ihre Darstellung haben und die Mosaikhaftigkeit der Filme, die durch ihre vielen Protagonisten wie eine Collage wirken. Forschungsfrage 1 konnte damit beantwortet werden, dass alle *modes of documentary* von Nichols in den Filmen zu beobachten waren, sowohl in seiner Gesamtheit als auch den Einzelclips. Zu Forschungsfrage 2 wurde herausgefunden, dass eine Stilmischung von Cinema Vérité und Direct Cinema in den Filmen erfolgt. Anschließend wurde auf Basis der gemeinsamen Merkmale (Forschungsfrage 3) eine Definition von UGD formuliert, die in Punkt 3.10 nachgelesen werden kann. Es ist ebenfalls anzumerken, dass in der Ästhetik der analysierten Filme die Verwendung von Selfies, First Person Shot, welcher als Weiterentwicklung des POV gesehen werden kann, und der Handyfilm-Ästhetik (welcher der Homemovieästhetik ähnelt) festgestellt wurde. Das Forschungsvorhaben wurde somit erfolgreich abgeschlossen. Während der Forschung stellte die Verfasserin fest, dass die User Generated Documentary sich in einem „Dazwischen“ befindet. Die bisherigen (klassischen) Filmtheorien reichen nicht aus, um diese intermediale Filmform zu erfassen. Die vier von Nichols genannten Beeinflussungsfaktoren spielten auch bei der Entwicklung zur User Generated Documentary eine Rolle: Die Medienplattform Youtube und der Rundfunksender WDR haben sich dazu entschieden, diese Form auszuprobieren und sie (mit-)produziert. Dazu konnten sie Filmschaffende gewinnen, die Lust auf dieses Experiment hatten. Es wurden einzigartige Projekte, die als Vorbilder für zukünftige dien(t)en, erschaffen und die ihre Zuschauer mit einer unverwechselbaren Geschichte überraschen - ja, sie sogar in die Produktion mit einbanden. Eine User Generated Documentary wäre ohne die heutigen modernen technischen Entwicklungen nicht möglich. Sie stellt nach wie vor eine unkonventionelle Art des Filmemachens dar, wird aber immer häufiger ausprobiert. Allein in Deutschland gibt und gab es in letzter Zeit mehrere Projek-

te, z.B. *Alaaf you* (2016) über den Kölner Karneval oder *Deutschland Dein Selbstportait* (2016) über das Leben in Deutschland, welche erfolgreich im Kino liefen bzw. anlaufen. Es ist anzunehmen, dass das Genre weiter ausprobiert wird. Aufgrund dieser modernen Herstellungsweisen müssen Theorien entwickelt werden, die ebendiese Modernität und Möglichkeiten berücksichtigen. UGD stellen eine Möglichkeit dar, Medienschaffende und Rezipienten einander näher zu bringen. Diese Entwicklung ist positiv, da Medieninhalte nicht mehr nur von "einer Elite" bestimmt werden, sondern auch von den "Normalbürgern", die ihre Sicht mit einfließen lassen und somit zu Sendern werden können. Das Filmmachen wird sozusagen demokratisiert, wie schon seit langem gefordert. Dies setzt aber einen verantwortungsvollen Umgang mit dieser Art des Filmmachens von beiden Seiten voraus und es sind zwingend ethische Fragen zu berücksichtigen. Die Rollen und somit die Wechselbeziehung zwischen Zuschauer, Filmmacher und Protagonisten haben sich in der UGD gewandelt. Die Contenteinreicher bei solchen Filmprojekten sind gleichzeitig social actors *und* Filmmacher (und höchstwahrscheinlich Zuschauer des veröffentlichten Endprodukts), da sie sich selbst nach ihren Vorstellungen filmen. Als Prosument wissen sie mit Technik (Kameras) umzugehen und da die technischen Entwicklungen rasant voranschreiten, ist davon auszugehen, dass auch die Amateuraufnahmen an Qualität gewinnen und weiter professionalisiert werden. Sie brauchen jedoch weitere Kompetenzen, da ihnen eine große Selbstständigkeit und Mitbestimmung zugestanden wird. Prosumenten müssen bewusst mit der eigenen Darstellung umgehen, welche im Dokumentarfilm als Repräsentation der Wirklichkeit gilt. Sie sollten sich also „wahr“, als sich selbst darstellen. Wie bereits schon angemerkt, kann diese Darstellung verschiedenen Motivationen unterliegen, die jenseits der Kontrolle des Autors liegen. Der Filmmacher wird in der UGD zum Autor und lernt seine Protagonisten, über die er einen Film macht, somit nicht mehr persönlich kennen. Er kann sich also (wie auch der Zuschauer des späteren Endprodukts) nur ein Bild der Person von dem ausgehend machen, was er in dem von ihr eingesendeten Filmmaterial sieht. Hier ist ein Konfliktpunkt zu sehen und die individuelle Bewertung des für das Filmprojekt eingereichten Contents darf vom Autor nicht vernachlässigt werden. Somit könnte an dieser Stelle die Authentizität von UGD weiter betrachtet werden (die eine Verhandlung von Privatheit und Öffentlichkeit im Kontext von neuen Medien und sozialen Netzwerken mit einbeziehen könnte). Die Frage nach der Ausbeutung der Prosumenten und die danach, ob sich professionelle Medienmacher nicht selbst "abschaffen", wenn Amateure das Filmen übernehmen, stellt sich ebenfalls. Die Verfasserin hat im Laufe ihrer Arbeit noch weitere, ihrer Meinung nach interessante Forschungsansätze vermerkt. Es ist wünschenswert, dass diese Art des Filmmachens weiter erforscht wird. Vor allem neue digitale, dokumentarische Projekte brauchen mehr Beachtung in der Forschung, um eine Diskussionsgrundlage für weiterführende Betrachtungen zu legen. Die Verfasserin hofft, dass diese Arbeit einen möglichen Ansatz dafür bietet und freut sich darauf, dieses spannende dokumentarische Feld in Zukunft weiter zu verfolgen.

Anhang

Anhangsverzeichnis

- Anhang 1** Filmprotokoll *Deine Arbeit, Dein Leben!* (2015)
Anhang 2 Filmprotokoll *Ein Tag Leben in NRW* (2012)
Anhang 3 Filmprotokoll *Life in a Day* (2010)

Anmerkung zu den Filmprotokollen:

Die Filmprotokolle zeigen in der Spalte “Clip und Handlung des Einzelclips” die Handlung der Szene auf. Die Verfasserin beschreibt hier ebenso die Informationen, die auf auditiver Ebene vom Protagonisten gegeben werden. Dies erleichtert den Lesefluss, da es an einigen Stellen inpraktikabel wäre, diesen in der Spalte “Ton (on und off)” einzutragen, weil er mit der Handlung einhergeht.

Anhang 1- Filmprotokoll *Deine Arbeit, Dein Leben!* (2015)

Zeit	Sequenz	Clip und Handlung des Einzelclips	Ton (on und off)	Visuelle Gestaltung	Mode of Documentary
0:00:00	Vorspann	Insert (Schrift): <i>In NRW arbeiten neun Millionen Menschen.</i>	Themenmusik (fröhlich, Erwartungen weckend, taktvolle Schläge mit Xylophon)		expository
0:00:04		Metallarbeiter arbeitet am Ofen und nimmt ein glühendes Werkstück heraus	Musik	Feste Einstellung	observational
0:00:10		Insert (Schrift): <i>Sie machen NRW zur stärksten Wirtschaftsregion Deutschlands.</i>	Musik		expository
0:00:12		Großraumbüro: Angestellte am PC	Musik	Kameraschwenk	observational
0:00:16		Insert (Schrift): <i>Wir haben sie gebeten, ihre Arbeit zu filmen.</i>	Musik		reflexive expository
0:00:20		Frisörin beim Haarschneiden			observational
0:00:25		Insert (Schrift): <i>Dies ist ihr Film.</i>			reflexive expository
0:00:30	<u>Zusammenschnitt</u>	Zusammenschnitt einiger Arbeitender, von denen die Zuschauer einige im Film näher kennenlernen: Schneiderin beim Zeichnen, Harfenbauerin, Getränkeliieferant, <u>Koch aus Imbiss</u> , <u>Informatiker</u> , <u>Robotertechniker</u> , <u>Tierpflegerin</u> , Angestellte im Büro, Bauerarbeiter, <u>Instrumentenbauer</u> , <u>Promovend</u> , <u>Veranstaltungstechniker</u> , <u>Kumpel</u>	Zitate über die Arbeit, ("Genau mein Ding") Musik	sowohl Einstellungen (Kameraperson filmt andere Leute) als auch ein Selfie und eine Detaileinstellung (Hand)	expository participatory

0:01:00		Filmtitelinsert (Schrift): <i>Deine Arbeit, Dein Leben!</i>	Kumpel kommen zu Tage Musik	feste, fixierte, beobach- tende Kamera in Halbto- taler	-
0:01:25	Sequenz 1 Tagesan- bruch <i>Trucker1</i>	Trucker (männlich) steigt ins Auto, ruft Computer an, fährt los	erklärt, dass er das machen muss, damit der Kunde Bescheid weiß, wann er losge- fahren ist. 01:53: Musik setzt ein: bedrohliche, schnelle Streicher und Glöck- chen, Anmutung wie Sekundenzeiger einer Uhr, Leute reden vom „Nicht-zu-Spät- Kommen“	fix, halbnah, seitlich, dunkel, Farbton: rot und schwarz, etwas ver- rauscht	observational participatory expository
0:2:09	<i>Comedian 1</i>	Comedian Maike im Auto, erklärt, wie sie ihren Tag einteilt	Musik läuft weiter: Hat Angst vor dem zu spät kommen und plant ihren Morgen darum minutiös	Sie frontal vor Lenkrad, Nahe, Farben: dunkel, schwarz und lila, sehr umrisshaft, kaum Details	participatory expository
0:02:31	<u>Zusam- menschnitt</u>	Bus, der zur Haltestelle fährt, Fahrradfahrer, Instrumentenbau- er in Straßenbahn, ICE- Einfahrt in Bahnhof, Autobahn	O-Ton	nur ein Detail (Fahrrad- griff), sonstige Aufnah- men sind alle total ge- dreht (viel Umgebung zu erkennen)	observational

0:02:45	<i>Comedian 2</i>	Maike kommt in ihr Büro, unterhält sich mit Reinigungskraft (Abb. 9)	Begrüßt die Reinigungskraft beim Betreten des Büros, fragt sie, wann sie aufstehen muss, Reinigungskraft antwortet, dass sie um vier Uhr aufstehen muss	Selfieaufnahme, wackelig, hochkant, überbelichtet, dann wieder Querformat (bei: "Sie müssen auch immer früh anfangen.", Maike ist auch im Bild)	participatory expository
0:03:08	<i>Tierpflegerin 1</i>	Vanessa macht Tür auf, drückt Knöpfe, man sieht das Elefantengehege Schnitt auf Halbnahe Elefanten: Rüssel und Gesichter	Morgens ist die schönste Stimmung, abends sind die Elefanten eher ruhig, aber morgens wird man von ihnen begrüßt.	Details Hand, dunkel, dann Farbstimmung eher ins grünliche, schlechte Bildqualität, aber alles ist zu erkennen, Kamerafahrt (Handkamera), die das Gehege zeigt, etwas wackelig; Einstellung: Halbtotale Fokus auf Elefanten, Raum ist eher uneinsichtig	participatory expository observational
0:03:49	<i>Informatiker 1</i>	Informatiker (männlich) im Büro vor dem Computer	liest Nerd-Magazin.	Einstellung: Nahe, seitlich und Profil (2. EST) Kameraführung von anderer Person (weiblich), die Zwischenfragen stellt; stille Kameraführung (wackelt nichts)	participatory expository observational
0:04:19	Nonne	Nonne fährt Computer hoch, setzt sich und macht Morgengebet	Wenn der Computer hochfährt, fährt sie auch hoch	Amerikanische, stille Kameraführung	participatory observational

0:04:33	<u>Berufsvorstellungen</u>	<p>Klara Lehmann, Ärztin (Infektiologin) erklärt was sie macht, begrüßt ihre Kollegen im OP Lehrerin (Berufsschule?) begrüßt ihre Klasse Julia: Ausbildung zur Maskenbildnerin (Abb. 128)</p> <p>Lehrerin in Schule, erklärt Themengebiet für Unterricht Leonard Müller, Geigenbaumeister, Selbstpräsentation Umschnitt: Leonard Müller schmirlgelt Holzkörper einer Geige → wird immer wieder hineingeschnitten! Frau macht Bett, Arbeiter in Werkhalle transportiert Stein mit Kran, Frau schneidet Papier von Rolle (0:05:10), Bühnentechniker schraubt</p>	(04:32- 5:15) Musik: unterschwellige, begleitende Musik	<p>Selfieeinstellung (Nahe) Hochformat</p> <p>Totale Selfieaufnahme mit Handy in Spiegel gehalten (mit Backkamera), Bildflackern, EST wie oben, tritt zur Kamera</p> <p>Kamera filmt von oben, Nahe, aufsichtig, sehr viel Headroom (hat wahrscheinlich Kamera platziert)</p>	participatory expository observational
0:05:16	<i>Veranstaltungstechniker 1</i>	Bühnentechniker: Live-O-Töne mit unterschrittenen Interviewtönen. Er bei der Arbeit: Aufbau eines Bühnenteils (Decke), unterschritten mit Interviews (Abb. 16)	Ihm ist dieser Job lieber, als jeden Tag ins Büro zu gehen, hat schon viel ausprobiert, ist am liebsten sein eigener Chef, lebt in einer WG, arbeitet manchmal einige Monate am Stück durch, um dann länger frei zu haben	<p>Bilder: Untersicht auf Bühnenteile an der Decke Einstellungen: Detail Hand, dann sein Gesicht, Halbtotale von Arbeits-szenen, sehr dunkel, kaum zu erkennen, was er macht</p> <p>Interview: Nahe, sehr unscharf, überbelichtet; während des Interviews: mhm des Filmers zu hören → reflexive</p>	participatory expository observational

0:06:53	Studentin	<p>Junges Mädchen: arbeitet mit ausländischen Studenten zusammen: Kontakt mit Studenten an der Infotheke (unterschnitten mit O-Ton) Erklärt ihre Arbeit</p> <p>Im Büro bei der Arbeit, beantwortet Frage in Interviewform</p>	<p>O-Ton: Aushilfsjob, Betreuung der internationalen Stipendiaten, mag den internationalen Kontakt und dass sie verschiedene Sprachen sprechen kann; Mag das frühe Aufstehen nicht und dass sie manchmal zu viel arbeitet, weil sie nicht nein sagen kann</p>	<p>Kamerafahrt (Handkamera)</p> <p>Selfieaufnahme (im Auto) Jemand filmt sie, weil sie seitlich zu sehen ist</p> <p>→ Selfie gemixt mit klassischer Kameraführung</p>	<p>participatory expository observational</p>
0:07:43	<i>Möbel 1</i>	<p>Möbelversetzungstechniker: fahren im LKW zur Kundin. Fahraufnahmen im LKW. abwechselnd zwischen Straße (aus Frontscheibe heraus) und Kollegen im Führerhaus, sie stehen im Stau</p>	<p>“Und jetzt nimm ich auf, ne?” “Genau. Jetzt nimmst du auf” “Das ist hervorragend.” Umschnitt zu seinen Mitfahrern</p> <p>Filmer fragt Christian und Herrn Meier, was Arbeit für sie ist, sie antworten: Notweniges Übel und Brot, Essen, Caddilacs</p>	<p>Drei Personen, einer filmt per Handkamera bzw. POV- Kamera, Filmer aber selbst nie zu sehen, er spricht aus dem Off</p> <p>sehr wackelig und schnell, sprunghaft (wie man mit dem Kopf auch hin und herblickt wird auch gefilmt)</p>	<p>reflexive: “und jetzt nimm ich auf” participatory expository observational</p>

0:8:44	Roboter doktor	<p>Robotertechniker zeigt seine Roboter und die dazugehörigen Arbeitsschritte. Interview EST mit Schnittbildern von jeweiligen Arbeitsschritten und -ort.</p>	<p>(0:08:42-0:08:48): Musik mit Xylophon als Trenner</p> <p>O-Ton: Gert Zech, Roboter doktor bei Ford; Es gibt viel zu tun, da die Roboter 24 h am Tag laufen. (zeigt seinen Lieblingsroboter:) Das ist sein Lieblingsroboter, da er einfach zu bedienen und zu reparieren ist. Nach Reparatur werden sie 24 h lang getestet. Wenn getesteter Roboter den Test bestanden hat, darf er weiterarbeiten.</p> <p>Interview: Ein Roboter ist spitze, aber nur mit mir. "Ok, alles cool" aus dem Off vom Filmer. Gert redet weiter: Mensch ist derjenige, der Roboter kontrolliert. Mensch hat für mich immer noch die Oberhand.</p>	<p>wird von zweiter Person gefilmt, die ihn auch interviewt; sehr gute Kameraführung und Bildqualität, Einstellungsgrößen variieren (Nahe, Overshoulder, Halbtotale, Verfolgung Rückenansicht), Techniker erklärt immer nach seinem Arbeitsschritt, was er tut; Interview wird immer an dem Spot gemacht, wo er den erklärten Arbeitsschritt auch durchführt, vor Lieblingsroboter, zuvor: Verfolgung, wie er zu ihm geht und unterschnitten mit EST, wie er ihn kontrolliert. → sehr klassische TV-Beitrags-Auflösung. Sticht heraus, da eine professionelle Anmutung.</p>	<p>expository observational participatory performative (Technik kann nur so gut wie der Mensch sein)</p>
0:10:22	<i>Möbel 2</i>	<p>Möbelversetzungstechniker: angekommen beim Kunden: können nicht arbeiten, weil jemand im Halteverbot steht, rufen Abschleppwagen. Stimme des Filmers aus dem Off, er filmt die Straße (Zuschauer sieht, was er erklärt) (Abb. 19)</p>	<p>O-Ton aus dem Off</p>	<p>etwas wackelig, aber solide und ruhiger als sein erster Shot</p>	<p>participatory observational expository</p>

0:10:54	<i>Comedian 3</i>	Comedian im Auto: erklärt, dass sie einen Auftritt hat. Zwischenschnitt, wie ein anderes Auto an ihr vorbeifährt, fährt los, um sich Kaffee und Mettbrötchen zu kaufen (Abb. 8)	O-Ton	Selfieshot im Auto (sieht nur Gesicht, Kinn sogar etwas abgeschnitten)→ wie bei Studentin	expository observational
0:11:21	Sequenz 2: Morgen und Vormittag <i>Tierpflegerin 2</i>	Tierpflegerin Vanessa isst ihr Frühstück in der Pflegerküche, bekommt Besuch von Kollegen und Elefanten. (Abb. 6)	Erklärt, dass sie normalerweise ohne Elefanten frühstücken, aber heute mal Besuch von Elefant Shaboo haben, und sie jetzt ihren Kuchen weiter isst.	Halbnahe von ihr, Halbtotale von Kollegen und Elefanten, Kamera fix, etwas aufsichtig	expository participatory observational
0:11:54	<i>Trucker 2</i>	Trucker in seiner Küche: erklärt seinen Tagesablauf Schnittbild auf seinen Hund, füttert ihn mit einer Teewurstschnitte (Abb. 3)	9.30h muss er seine Frau zum Arzt fahren, dann geht er mit dem Hund, schaut eine Stunde Fernsehen, danach geht er ins Bett, weil er heute Abend um 7 Uhr zur Schicht muss.	→ er wird von seiner Frau gefilmt, wie am Ende herauskommt Handlungen: Nahe Interview: Halbnahe	expository observational participatory
0:12:46	Schraubenschlüssel	Herstellung Schraubenschlüssel: Metallarbeiter arbeitet am Ofen und nimmt ein glühendes Werkstück heraus und legt es auf das Fließband Ein zweiter Kollege am anderen Ende des Fließbands: nimmt Werkstück und bearbeitet es weiter, danach holt es sich ein dritter Kollege	Atmo, (13:06-13:43) Musik setzt ein bei Schwenk durch die Werkhalle: Untermalung, Eintönigkeit der Arbeitsschritte und Zeitvergehen andeuten, Xylophone.	Seitlich in Amerikanischer, dann Overshoulder, kleineres Bildformat	observational

0:13:43	Opelwerk	<p>Schwenk ehemalige Werkhalle “Opel-Werk 2”, Interview mit ehemaligem Mitarbeiter: Steht vor Werk 2, was 2013 geschlossen wurde. War über 24 Jahre im Getriebebau tätig, letzter Bereich, der geschlossen wurde. Alles verlassen, außer der Werksschutz, Werk wird entkernt und entweder als Lager genutzt oder abgerissen.</p> <p>Schnitt zu ihm nach Hause, er filmt sich selbst und redet davon, wie es war, im Werk zu arbeiten, vom kollegialen Verhältnis und thematisiert die Arbeitslosigkeit: Arbeitsverhalten unter Kollegen freundlich, war auf der Dauernachtschicht und verdiente gut Geld, heute durch Rationalisierungsmaßnahmen ist davon wenig übriggeblieben und es geht nicht einfach an einem vorüber, wenn einem die Existenz quasi genommen wird.</p>	O-Ton	<p>Interview: Halbnahe, aber Kopf angeschnitten (wird von zweiter Person gefilmt, da Kamera etwas wackelt)</p> <p>Selfieeinstellung (vermutlich mit Webcam): Nur Kopf (Kinn gerade so zu sehen)</p>	performative participatory expository reflexive
0:14:59	<i>Möbel 3</i>	<p>Möbelversetzungstechniker: Auto wird abgeschleppt, Kundin bringt Kaffee (Abb. 20, Abb. 21)</p> <p>Schnitt: von draußen: Möbel werden mit Aufzug hinuntertransportiert, erklärt aus dem Off: Kunden waren früher netter</p>	Off: es gibt auch nette Kunden, die ihnen etwas zu Essen bringen oder einen Kaffee, Mentalität der Kunden hat sich geändert, schauen oft nur auf den Preis und suchen nach Schäden, um den Preis weiter zu drücken. Er glaubt, so ist es in der ganzen Gesellschaft und dass dies sich in diesen Beruf verfestigt. Hauptsache, der Preis stimmt (Geiz ist geil)	von oben: sehr wackelig, sekundenschnelle Schwenks	observational expository participatory reflexive

0:15:57	<i>Informatiker2</i>	Informatiker im Büro, geht zur Besprechung, läuft einen Gang lang (Abb. 15)	On: Das ist meine 150 Euro Lösung für ein 1.500 Euro Problem. Lachen von Filmerin aus dem Off. On: Jetzt haben wir Sitzung Filmerin: "Da darf ich nicht mit"	Frontal und Nah, → reflexive	participatory expository
0:16:16	<u>Zusammenschnitt</u>	Zusammenschnitt: Arbeitende an verschiedenen Arbeitsplätzen laufen zu ihren Besprechungen, Zusammenschnitt von verschiedenen Konferenzräumen	(16:20-19:07) Musik Thema 1: jazz-artig, bassbetont, taktvoll		observational participatory
0:17:16	Kurier	Kurier im Auto, steht im Stau, Schnitt-Gegenschnitt zu sich ins Auto vs. LKW vor ihm im Stau, erklärt seinen Fahralltag (Abb. 132)	Ein guter Kurier ist pünktlich, zuverlässig und flexibel. Hier ist Stau, an einem zwölf-Stunden- Tag steht man mind. eine Stunde im Stau.	filmt sich mit angebrachter Kamera von oben im Auto (Abb. 132)	participatory expository observational
0:18:11	<i>Feinkost 1</i>	Schnitt ins Büro des Delikatessen- und Feinkostgeschäft. Chef beim Telefonieren, dann im Interview. (Abb. 23, 24)	On: Betrieb für Delikatessen und Feinkost, er hat E-Mails für heute abgearbeitet und geht in den aktiven Teil über (zeigt Trüffel). Trüffel aus Italien und China. Sind bundesweit bekannt für die süßen Trüffel in der weißen Kiste.	Wird gefilmt, darstellendes Auftreten vor der Kamera.	participatory expository observational

0:18:50	<i>Promovend 1</i>	Promovend beim Zeitunglesen und Frühstück, O-Ton im On: arbeitet seit drei Jahren an seiner literaturwissenschaftlichen Doktorarbeit, durch Semesterferien hat er jetzt dafür Zeit, das hier (zeigt auf Laptop) ist Hauptarbeitsgerät und darin muss er zu Beginn seine E-Mails abrufen (Abb. 28)	O-Ton	Filmt sich selbst in Halbnaher	participatory expository observational
0:19:03	Bestatter	Bestatter fährt im Auto zur Arbeit, steigt aus, schiebt Sarg, zeigt seine Räumlichkeiten, O-Töne unterschritten mit Schnittbildern seines Arbeitsplatzes. O-Ton im Auto: schönster Beruf, den ich mir vorstellen kann, weil ich die Möglichkeit habe Menschen in einer schwierigen Situation Hilfe anzubieten, die in ihrer Art vielleicht einzigartig ist. O-Ton vor Leichenwagen: Wie ihr seht, bin ich Bestatter, lade euch ein, einmal hinter die Kulissen zu blicken. O-Ton in Räumlichkeiten: Hier werden die Verstorbenen aufbewahrt. O-Ton in Zimmer: Hier können Angehörige sich von ihnen verabschieden. Können in Ruhe nachdenken.	(0:19:07): Musik, O-Ton	zweite Person filmt ihn; einstellungsreich, z.B. Verfolgung, Kamera ruhig, vergleichbar mit dem Robotertechniker, wenn auch nicht so gute Qualität und weniger Schnittbilder Interviews an verschiedenen Orten: im Auto: Nahe, vor Leichenwagen: Halbtotale, im Haus: Halbnahe	participatory expository observational performative
0:21:31	Nonne 2	Nonne: Schwenk über Gebäude, Besprechung, diverse Tätigkeiten, z.B.: Kisten packen mit Bekleidung (Spitzen-BH), Essen ausgeben, zum Beten gehen	Spitzen-BH: Gut, dass ich manches davon nicht tragen muss (0:21:57): Musik setzt leise, unaufdringlich ein, zu ein paar Klängen gesellen sich mehr Töne. Egal was ich mache, beten ist keine Arbeit. Mit der Zeit verändert es sich und irgendwann ist unser ganzes Leben Gebet.	von zweiter Person gefilmt, viele Orte und darum etwas ESTreich, diese aber nur als große Aufnahmen (meist Amerikanische oder Halbnahe)	participatory expository observational performative (poetic: ihre Worte)

0:22:36	<i>Tierpflegerin 3</i>	Elefantenjunges: Nah beim Fressen, Schwenk auf großen Elefanten, Vanessa erklärt im Off, was sie an ihrer Arbeit mag (Abb. 7)	Musik läuft weiter: zarte Klänge, Vanessa Off: Mein Beruf ist mehr Berufung als einfach nur ein Job. Ich pflege die Tiere im direkten Kontakt und kann mich zwischen den Elefanten aufhalten und das ist eben genau das, was diesen Beruf ausmacht. Im Wuppertaler Zoo zu arbeiten ist wie ein Sechser im Lotto. Hallo Mojo.	viele EST von den Elefanten beim Heufressen in der Außenanlage	participatory expository observational performative
---------	------------------------	---	--	--	--

0:23:17	<i>Möbel 4</i>	Möbelversetzungstechniker: räumen Möbel aus einem Raum (Abb. 22)	<p>Atmo und O-Töne, wie sie sich unterhalten, Musik setzt ein, Off: Jetzt können wir mal Profis bei der Arbeit zugucken. Chrisi, was hat dich denn dazu bewogen, zu den Möbeln zu kommen?</p> <p>Christian: War schon immer ein Traum von mir, so nah am Kunden zu arbeiten, bin froh, dass sich dieser Traum endlich erfüllt hat.</p> <p>Rainer: Den Traum find ich super, ich hoffe, ich träume auch nur. Lachen.</p>	<p>Rainer (zuvoriger Filmer) ist zu sehen. Diese Aufnahme ist deutlich ruhiger gedreht, da die Kamera von einer anderen Person (Hr. Meier) geführt wird.</p> <p>Verfolgung</p>	<p>participatory expository observational reflexive</p>
	<u>Zusammenschnitt</u>	Zusammenschnitt diverser Personen, die sich und ihre Arbeit vorstellen. Dann folgen Aufnahmen von Tätigkeiten verschiedener Berufe. Darunter sind auch die schon bekannten Personen (z.B. Tierpflegerin Vanessa (0:25:10, Abb. 5), Informatiker (0:25:14) und Geigenbauer	<p>Musik setzt wieder ein, wechselt Thema, ruhige Klänge</p> <p>Informatiker: O Mann (und schlägt Hände über Kopf zusammen)</p>	<p>Gemischt: Selfies (eher weniger) und mit fixierter Kamera gefilmte Aufnahmen, von den Leuten die sich bereits vorgestellt haben, aber auch von denen, die schon bekannt sind</p>	<p>participatory observational expository</p>

0:25:35	Klettern	Klettergarten: erklärt Geschäft und rutscht Seilleine runter	Musik hört auf On: Erklärung des Klettergartens	von zweiter Person gefilmt in Amerikanischer und Naher (da Tiefenschärfe) Rutschen höchstwahrscheinlich mit Selfiestick gefilmt → gemischt: Selfie und traditionelle Kameraführung	participatory expository
0:26:10	Strand	Strand: erst aus dem Off, zeigt seinen Arbeitsbereich, dann per Selfie in die Kamera gesprochen, dass er Stand-Up-Paddelboards vermietet und noch lange in seinem Job arbeiten will	O-Ton	POV-Aufnahme	participatory observational expository
0:26:35	Wohlfühlmanager	“Wohlfühlmanager”: erklärt seine Aufgabenbereiche und was er vorher gemacht hat, dann führt er durch den Betrieb	O-Ton	von zweiter Person gefilmt Interview am PC: Halbnahe, bei situativen Interviews: Nahe	participatory observational expository
0:27:49	Koch	Koch im Imbiss: unterschrittener O-Ton: erklärt seine Arbeit und was sich im Laufe der Jahre verändert hat;, sagt, dass Arbeit manchmal eintönig ist	O-Ton	Details: Würstchen drehen und Fritteuse; dann: Kamera oben befestigt, man sieht ihm beim Kochen per Selfie gefilmt, wie er seine Arbeit erklärt am Ende: Schwenk	participatory observational expository performative

0:29:14	Sequenz 3: Mittag und Nachmittag <u>Mittagspause</u>	Zusammenschnitt Mittagspause: Personen, die in Kantine Essen holen, anstehen, Gericht verzehren, Geschirr wegräumen und abwaschen (Parallelmontage)	(29:14- 29:47) Musik Thema 1: jazzartig, bassvoll, taktvoll		observational
0:29:49	<i>Promovend 2</i>	Promovend: Mittagstief	Jetzt beginnt die schlimmste Zeit am Tag: Das Mittagstief	Kamera aufgestellt, er in Halbnah am Schreibtisch	participatory expository
0:30:00	<u>Zusammenschnitt</u>	Kreative bei der Arbeit	Atmo, O-Ton	Cuttermesser Details, Schärfbereich (nur das Cutter fixiert, Rand unscharf)	observational participatory expository
0:30:25	Künstler (Flüchtlinge) und Kunstvermittlung	Maler, der Bild über Flüchtlingskrise malt und sein Bild erklärt, sagt, dass eine Ladung Bilder wieder zurückgekommen ist und ihn das freut, aber gleichzeitig auch traurig macht, da er dann nichts verdient hat Kunstvermittlerin: Präsentation, danach: erklärt in einem Video, wie sie arbeitet (Verbildlichung mithilfe eines Modells)	erklärt sein Bild im On: Ich verbringe meine Tage damit, meine inneren Bilder auf die Leinwand zu bannen. erklärt ihre Arbeit und Funktion im On	EST und Kamerabewegungen: Overshoulder, Details, Halbnah, Schwenk, Interview in Nahe, alles etwas wackelig; von zweiter Person gefilmt, kleineres Bildformat beim letzten Interview von zweiter Person gefilmt, einzige, die "Model" benutzt, um ihre Arbeit zu erklären (kleineres Bildformat); Bildstörung bei On-Aufsager	participatory observational expository Künstler: performative

0:33:00	Plattenladen	Schallplattenladen: Verkäufer erzählt von Geschäftseröffnung und dass er am Anfang zwei Jobs hatte: Musst dich voll reinknien und durchziehen, weil dir keiner hilft.	O-Ton	von zweiter Person gefilmt; untersichtig, Schwenk durch den Laden; Interview: seitlich gefilmt, sehr unvoreilhaft Einstellung zwischen zwei Kühlschränken	participatory observational expository
0:34:00	Comedian 4	Comedian zeigt ihren Schreibtisch, erzählt, dass sie hier ihre Sketche schreibt und andere Büroarbeit macht. O-Ton On: Selbstdisziplin ist das Wichtigste, weil einem niemand sagt, was wann zu tun ist. Muss sich als Freiberufler selbst darum kümmern und wenn man das nicht macht, kommt man verdammt schnell unter die Räder. (Abb. 11) → Schnitt auf Straße	O-Ton	Selfie mit POV-Aufnahme vom Schreibtisch	participatory observational expository reflexive
0:34:38	Innenausstatterin	Innenausstatterin auf der Straße im Auto: aus dem Off erklärt sie, dass sie im Onlinehandel arbeitet, weil sie zwei Kinder hat und als Selbstständige ist es ihr zu unsicher, da sie keinen Unterhalt bekommt; Darf nur im Auto filmen, Chef hat verboten, Arbeitsplatz zu zeigen	O-Ton nur aus Off (35:32) Musik setzt ein, wird nur für situative O-Töne unterbrochen.	Kamera ist auf die Fahrbahn gerichtet (Dashcam)	participatory observational expository performative reflexive
0:35:28	Feinkost 2	Chef holt Trüffel, Fotograf macht Fotos von Chef und Mitarbeiter	Musik setzt ein	Verfolgung, dann Halbnah, wie sie fotografiert werden	observational expository

0:35:55	Start-Up	Start-Up erzählt Geschichte des Scheiterns		Interview: Halbnahe vor dem Laptop, unterschritten mit Bürobildern, wie Belegschaft arbeitet, viele Kamerafahrten (Handkamera), aber relativ ruhig, Außenaufnahmen auf Balkon und von Außen durchs Fenster	participatory observational expository performative
0:37:33	<i>Feinkost 3</i>	Feinkostgeschäft: Manager steigt aus Auto aus, gefolgt von seinem Freund Tobias Regli und erklärt, dass sie jetzt noch den Abend zusammen verbringen werden (Abb. 25)		Totale, Interview: Amerikansiche (Kopf ange schnitten)	participatory expository
0:38:14	<u>Zusammen schnitt</u>	Olaf Wencker, Tonstudio, Hypnotiseur in seiner Praxis, Perrückenherstellerin erklärt, wer ihre Kunden sind, Schnittbild, wie sie arbeitet, Detail Geigenbauer, Informatiker beim Kaffeetrinken (Abb. 12), Taucher, der unter Wasser schweißßt, Großraumbüro	Musik setzt ein, ruhig	Olaf Wencker filmt sich im Tonstudio per Selfie (nur Kopf, mit Webkamera auf Stuhl), im Hintergrund seine Mischpulte. Hypnotiseur filmt sich als Selfie (Kopf und Schultern) mit mobilem Gerät in seiner Praxis. Perrückenherstellerin in Halbtotale, Nahe davon wie sie Perrücke macht	participatory observational expository Promovend: performative
0:38:54	<i>Promovend 3</i>	Promovend beim Überlegen, dann unterschrittener O-Ton: Was denken die Leute, was ich den ganzen Tag mache? Ich sitze nur am Schreibtisch, lese in meinen Büchern und tippe ab und zu mal da rein und das jetzt schon seit drei Jahren. Das, was ich mache, lässt sich halt nicht so gut beschreiben oder zeigen, weil es vor allem im Kopf abläuft. (Abb. 27, Abb. 29)		Promovend filmt sich selbst in Nahe	
0:39:31	Richter	Unterschnittener O-Ton, wie er seine Robe aussieht und seinen Arbeitsplatz verlässt: Richter erzählt von seinen Verhandlungen: verhaltensauffälliger Jugendlicher mit sexuellen Übergriffen, Unterhaltsverhandlung mit volljährigem Sohn		Kamera fix, Halbnahe auf seinem Stuhl	participatory expository

0:40:52	Instrumen- tenbauer	Instrumentenbauer (zwei Herren, Chef und Angestellter Nikolaus (Sprechbehinderung)) bei Arbeit: erzählen von ihrem Arbeitsverhältnis, sind jetzt wie ein altes Ehepaar; überlegen, ob sie noch einen jungen Azubi einstellen wollen; sind glücklich im Job und haben Spaß bei Zusammenarbeit.		von dritter Person gefilmt (stellt auch Fragen, die aus dem Off zu hören sind), Details, etwas wackelige Kameraführung, Wenn Nikolaus spricht: Untertitel	participatory expository
0:43:12	Bühnen- bildnerin	Kostüm- und Bühnenbildnerin in Oper zu Köln: erklärt, dass sie erst assistiert hat, tritt an Bühnenmodell und erklärt wie es in der Realität gebaut wird; Schnitt zu Besichtigung der Requisite im Bau, es wird noch Material benötigt, aber das Budget ist bereits ausgeschöpft; Vorschlag der Kollegen aus dem Off (Filmerin), es etwas anders zu machen, damit andere Aufführung es auch verwenden kann. Zustimmung im On.	Kollegin Off: "Ich hab das dokumentiert."	Wird von zweiter Person gefilmt, die ihr folgt (Kamerafahrt per Handkamera), Interview 1 in Halbnaher, mittig im Bild	participatory observational expository reflexive ("Ich hab das dokumentiert.")

0:45:18	Maler (Senior)	<p>Senior, zeigt eines seiner Werke vor dem Auto. Wird von seiner Enkelin vor dem Haus befragt (Zwischenfragen von Enkelin aus dem Off); Schnitt in sein Atelier, wo er ist mit seinem Selbstportrait unzufrieden ist; Er sagt, dass er mit 19 Jahren anfang zu malen und früher so lange gemalt hat, bis er nichts mehr sehen konnte. Heute kann er nur noch ein paar Minuten malen.</p> <p>Spricht Altersarmut an, die zu hohen Arztkosten und gesundheitliche Problemen wegen seiner Tätigkeit</p>	<p>Opa im On, Filmerin im Off zu hören (junge Frauenstimme), Off: Und wovon lebst du dann? On: (Schulterzucken) Ja, man ist ja Künstler. Aus dem Garten krieg ich dieses Jahr nichts. Sirene setzt ein, On: Also muss ich das Zeug auch noch kaufen. (Pause) Ja, leben ... leben ist anders. (0:46:12) Musik beginnt: melancholische Klaviermusik (ein paar Töne) zur Emotionalisierung/als Trenner</p>	<p>wird wahrscheinlich von Enkelin gefilmt; stimungsvolle Bilder, EST-reich EST: vor Haus, von Treppe zu Atelier hochlaufen (Verfolgung), beim Malen im Atelier (vergleichbar mit Robotor und anderem Maler) Opa ist untertitelt.</p>	<p>participatory observational expository performative poetic</p>
0:47:30	<i>Feinkost 4</i>	<p>Verkostung von Wein, um ihn mit in sein Angebot aufzunehmen (Abb. 26)</p>	<p>On: Weinverkostung aller zwei Tage probieren Weine, um zu schauen, ob sie zu ihnen passen; Musik setzt ein</p>	<p>Wurde von jemandem gefilmt, Kamerafahrt auf Chef, Ende: Kamera aufsichtig</p>	<p>participatory expository observational</p>

0:48:16	<u>Zusam- menschnitt</u> <i>Möbel 5</i> <i>Feinkost 5</i>	Geigenbauer; Holzfäller, wie er einen Baum fällt; Näherin und ihre Kundin; Möbelversetzungstechniker: Feierabendbier und Zigarette; Bürobelegschaft verlässt ihren Arbeitsplatz; Feinkostgeschäft: Chef stellt Pläne für den Abend vor	(0:48:04) Musik setzt ein, jazzartige Musik mit Gitarrenrhythmus; O-Töne als Klangteppich darunter Feinkost: Gehen in eines der besten Restaurants der Welt zu Abend essen.	Geigenbauer: Details Holzfäller: Habltotale Näherin: Detail Andere: Overshoulder, Luftaufnahme Feinkostgeschäft: Aufsichtig, Total, auf der Couch	observational participatory expository
0:48:59	Kampf- schule	Japanische Kampfsportschule: Sportler beim Praktizieren ihrer Kampfkunst, Interview mit Inhaber, der erzählt, dass er sich mit der Schule seinen Traum erfüllt hat	(0:49:01) Musik setzt ein: Klaviermusik, ruhig, zur Emotionalisierung/als Trenner (gleiches Thema wie bei Opa)	Blickwinkel: Frontal, Teilnehmer boxen auf die Kamera zu, Schwenk über alle Teilnehmer → Starke Einstellung!, Interview: Halbnähe im Gang vor Umkleidekabinen	participatory expository observational
0:39:37	Yoga	Yogastudio: unterschrittener O-Ton von Besitzerin. Leute beim Yoga bzw. leeres Studio; erklärt, dass sie lange arbeitet, sie macht etwas beruflich, was sie nie gelernt hat; schätzt die Arbeit anderer wert.	Musik setzt ein und klingt wieder aus, Sie über ihre Arbeit: "Ich will sie auch nicht missen, aber es ist keine Arbeit für Jedermann."	Filmt sich als Selfie (so wie Promovend), Schnittbilder aus Studio, auch mit Kunden	participatory expository observational performative
0:51:28	Sequenz 4: Nacht- arbeit <i>Trucker 3</i>	Dieter steigt in LKW, fährt los, grüßt dabei einen Kollegen (Abb. 1, Abb. 2, Abb.4)	O-Ton und Musik (gleiches Thema wie bei Yogastudio)	Seitlich, Außenaufnahme und Frontaufnahme von ihm im LKW	expository observational

	<i>Comedian 5</i>	Gegenschnitt zur Comedian, die im Tourbus sitzt. Erklärt, dass sie sich erst einmal Notizen macht, was sie spielen wird; weiß nicht, wie viele Leute kommen, erklärt weiteren Ablauf (Abb. 10)	O-Ton (52:03) Musik setzt ein	Selfie, nur Gesicht, dann Schwenk, um Umgebung zu zeigen	participatory expository observational
0:52:34	Natur	Büroaußenaufnahme: Zeitraffer von Lichtern und Dämmerung	Schnelle Klaviermusik, Xylophone		poetic
0:52:45	<i>Informatiker 3</i>	Informatiker, der immer noch probiert, sein Problem zu lösen; erklärt, dass er die Box nicht konfigurieren kann (Abb. 12, Abb. 14)	O-Ton	Nahe, kurzer Schwenk auf die Box; das einzige Mal, bei dem etwas mehr von seiner Umgebung gezeigt wird	participatory expository
0:53:11	<i>Comedian 6</i>	Probe mit Band; erst zeigt sie die Bandprobe und Bühne, dann Schwenk auf sich selbst	On: Wertschätzung ihrer Kollegen	POV, Selfie	participatory expository observational
0:53:38	<i>Veranstaltungstechniker 2</i>	Bühnentechniker bei der Arbeit, unterschrittener O-Ton, Bilder seines Arbeitsplatzes O-Ton: Hat mal David Bowie Konzert gemacht, behandelt die berühmten aber wie normale Leute, macht keine großen Nummern mehr; braucht manchmal noch eine Stunde, um runterzukommen; erklärt, dass er zu alt ist, um noch einmal etwas Anderes zu machen (hat Ausstieg verpasst); Rückfrage aus Off (Frauenstimme): Du? (Abb. 17, Abb. 18)	O-Ton	wackelige und sehr dunkle Aufnahmen, Interview: Halbnaher, Bilder in großen EST, Interview -EST von Pausenraum kommt wieder (weißer, heller HG, passt nicht zur Tageszeit, da Film jetzt den Abend darstellt)	participatory expository observational

0:55:28	<i>Informatiker 4</i>	Informatiker hat keine Lösung gefunden und macht Schluss, verlässt Büro als letzter, Schnitt in seine Küche On (in Küche): sagt, dass sein Wissen für die Lösung des Problems wichtig ist, aber für größere Sachen wenig Bedeutung hat	O-Ton, (0:55:38) Musik setzt ein: Klaviermusik, ruhig, melancholisch	Verfolgung Rückenansicht, wie er in den Flur hinaus läuft, Interview in Küche: nur Gesicht, fast Selfie, aber aus dem Off Kamerafrau, die Fragen stellt	participatory expository observational performative
0:56:21	<i>Trucker 4</i>	Trucker: Unterschnittener O-Ton, erklärt seine Arbeit und heutige Tour, Schnittbilder auf Fahrbahn	Themenmusik setzt ein (von Anfang)	Interview: Nah, Seitlich	participatory expository observational
0:56:34	<i>Comedian 5</i>	Maike macht sich in Garderobe hübsch für ihren Auftritt, erzählt, dass sie ein paar neue Sachen ausprobieren wird und sagt, dass sie ihre Auftritte noch zählen kann. Heute Auftritt Nr. 40, ist nervös vor dem Auftritt	O-Ton	Sie in Halbnaher, Kamera ist Spiegel, dann Selfieaufnahme vor Auftritt	participatory expository observational
0:57:12	<i>Promovend 4</i>	Promovend macht Schluss für heute. (Abb. 30)	On: Augen tun weh, kann mich nicht mehr konzentrieren, Zeit, Feierabend zu machen	Profil in Naher gefilmt	participatory expository observational
0:57:24	<i>Trucker 5</i>	hängt Ladung an LKW, steigt ein, erklärt seine Einkünfte und dass er lieber nicht arbeiten würde, wenn das Geld zum Leben reichen würde	Unterschnitte und On: Krieg 987 Euro Rente im Monat, davon hab ich schon 650 Euro feste Kosten, von 330 Euro kann man kaum leben. ... Wenn ich so gut leben könnte, würde ich direkt aufhören.	Profil, Nahe	participatory expository observational performative

0:58:22	<i>Comedian 6</i>	Maike geht auf die Bühne	O-Ton	zweite Person filmt: einziges Mal, dass es keine selbstgedrehte EST ist	observational
0:58:37	<i>Trucker 6</i>	Trucker erklärt, wie er jetzt Runde für DHL fährt und dass seine nächtliche Unterhaltungssendung jetzt läuft, Unterschnitten mit Aufnahmen von Fahrbahn	O-Ton	Einstellung wie oben (seitlich, Halbnahe)	participatory expository observational
0:59:06	<i>Tierpflegerin 4</i>	Frau vor Computer in Wetterstation schlafende Elefanten	Musik		observational
0:59:27	Ende	Insert: Wir danken allen, die mitgemacht haben. Abspann vor Bild und O-Ton Wecker	Weckerklingeln (Piepen) O-Ton Off: Montagmorgen und die Arbeit ruft. Na dann, wollen wir mal. Auf einen neuen Wochenstart.	nur schwarz und Wecker (rote Leuchtziffern) zu sehen	reflexive

Anhang 2- Filmprotokoll *Ein Tag Leben in NRW* (2012)

Zeit	Sequenz	Clip und Handlung des Einzelclips	Ton (on und off)	Visuelle Gestaltung	Mode of Documentary
0:00:00	Vorspann	Animierter Vorspann mit Bewegtbildern, Bilder werden entweder von oben oder der Seite weitergeschoben Bilder: Querschnitt aus dem Film, z.B. Kinder, die lachen, Waldspaziergang, Autofahren, Klasse, usw.	O-Ton und Musik O-Ton Frau aus Off auf Schwarzbild: "Ah, ein Moment, stopp, ich hab die Linse zu"		observational participatory
0:01:00		Schriftinsert: <i>Ein Tag Leben in NRW</i>	Musik		reflexive

0:02:10	Sequenz 1: Morgen und Vor- mittag <i>Musiker1</i> <i>Musiker2</i>	<p>Uhr wird gefilmt, Filmer sagt, dass er jetzt ins Bett geht</p> <p>Musiker: Auf der Bühne, probt mit seiner Band und Tänzerinnen, Selfieeinstellung: er erklärt, dass sie noch proben für ein Konzert in der Lanxess-Arena</p> <p>Ins Bett gehen und Licht ausknipsen, Mond, Wildschweine per Nachtkamera (SW)</p> <p>Umschnitt auf Uhr, aus dem Off: Andere gehen schlafen, mein Tag beginnt jetzt, ich gehe auf dem Großmarkt einkaufen, Umschnitt auf Straße, Ankunft auf Markt</p> <p>Musiker: On: Immernoch bei der Probe (Abb. 54)</p> <p>Carsten: Bäcker, im On: Es ist zwei Uhr und ich bereite mich auf meine Arbeit vor, dann schaut er von der Kamera weg, dann wieder in die Kamera und nickt.</p> <p>Naturaufnahmen: Stadtansicht, Wald in Morgendämmerung</p> <p>Mutter und Neugeborenes</p> <p>Landschaft: See (poetisch), Umschnitt zu Dachterasse in Köln, Frau aus dem Off: liebt den Blick, zeigt den Dom</p> <p>Reinigungsfahrzeuge kommen aus Werkshof gefahren, Priester legt Sachen für Morgenmesse bereit, Guru in Tempel, Frau beim Meditieren, Nonnen beim Gottesdienst, Priester lacht in die Kamera</p>	<p>O-Ton</p> <p>(0:1:44) Musikthema Morgen: Orchester, ruhig, für Musiker unterbrochen, setzt bei Bäcker wieder ein</p> <p>O-Ton (Babygeräusche) und Musik</p> <p>(0:04:13) Musikthema wechselt zu Musikthema 1 : Klaviermusik, langsam, ruhig, ca. 10 sek → um Nähe zu Gott/Höherem Sein anzudeuten</p>	<p>Stabil, Spiegelung, vermutlich mit Smartphone aufgenommen</p> <p>Musiker: wackelige Selfieaufnahme, viele Schwenks, die das Bild verwischen lassen; bei seiner Selfieeinstellung ist er sehr groß zu sehen</p> <p>Mond: poetisch!</p> <p>Selfie (er ist komplett zu sehen in Naher)</p> <p>Großeinstellung Baby, nur der Mund der Mutter zu sehen</p> <p>Fahrzeuge: wackelig, aber vergleichsweise lange EST</p> <p>Nonnen: kleineres Bild</p> <p>Priester: wackelig</p>	<p>participatory (Musiker)</p> <p>poetic (Naturaufnahmen)</p> <p>observational</p>
---------	--	---	--	---	--

0:04:15	<u>Zusammenchnitt 1: Aufwachen</u>	Wecker zeigt 6 Uhr: Rockiges Lied zum Wecken, jemand zieht sich Decke über den Kopf, Mutter weckt Sohn und sein Kuscheltier, Kinder, darunter auch behinderter Junge bei 0:05:53, Abb. 58, Paar und mehrere Jungen beim Aufwachen	O-Ton (0:05:49-0:06:43) Musik Hauptthema	Kinder: Naheinstellung, bzw. auch weiter weg Mutter weckt Sohn und Kuscheltier: vermutlich Hand der Mutter, sieht nur Hase und ihre Hand	observational participatory
0:06:31	<i>Fee 1</i>	Fee in Pflegeeinrichtung beim Aufstehen: Person, die filmt, sagt aus Off: "Mach alles wie immer." Schnitt auf Bilder ihres Zimmers (Bett und Fotowand) Besuchen den einzigen männlichen Mitbewohner der Einrichtung Herrn Läufer (Abb. 35, Abb. 36)	O-Ton	Wird von anderer Person gefilmt, Fee spricht im Laufen, aber Kamera hat an einigen Stellen nur ihren Mund drauf	observational participatory reflexive ("Mach alles wie immer.")
0:07:43	<i>Henriette 1</i>	Henriette Heiderich: Sefieaufnahme, Sie erklärt, dass sie ab heute um 06:15 Uhr aufstehen wird, weil heute etwas Besonderes in ihrem Leben passiert. (Abb. 38)	O-Ton	Anfang: Schwenk von Füße zu Kopf, Selfieaufnahme (Nah), POV-Aufnahme mit Schwenk zu ihrer Armbanduhr, Kameraführung wackelig	participatory expository reflexive ("Sie und euch teilhaben lassen.")
0:08:12	<u>Zusammenchnitt 2: Geburtstag</u>	Ida: liegt im Bett, ihre Familie (vermutlich Schwester, Mutter und Vater) singen ein Geburtstagslied Schwenk von Ida zu Frauen Zusammenchnitt: Junge pustet Kerzen auf Torte aus, Junge 2 packt Geschenk aus, Schnitt Ida, Schnitt Geburtstagstorte hineinbringen, Schnitt Ida (Ida Nah im Bett)	O-Ton von Ida-Szene läuft weiter (Geburtstagslied)		observational participatory

0:09:32	Wirtin	Gastwirtin erzählt von ihrem Arbeitsalltag: Aufstehen um 05:00 Uhr, Aufschließen des Gastronomiebetriebes, Enkel in die Schule fahren Bilder: O-Ton unterschritten mit Bildern: vorm Spiegel fertigmachen, in den Betrieb laufen, Gläser räumen, Rollos hochziehen Interview: Kamera wird von ihrem Sohn geführt, er im Off: "Ok Mama."; sagt, dass sie schon 80 Jahre alt ist, den Betrieb schon 50 Jahren führt; was ist das Schönste an der Arbeit? Antwort von ihr im On: Räder müssen gegenseitig funktionieren	O-Ton (0:09:06), Musikthema 1 erklingt (0:09:51): Musikthema 1 wird weitergeführt: Klaviermusik, melancholisch, ruhig (ca. 8 sek)	Intervieweinstellung: Nah, etwas wackelig, aber zentriert im Bild, Verfolgung Kamera sucht dabei immer wieder Schärfe, kurze Zooms, sicher durch Automatikmodus	participatory observational expository
0:10:40	<u>Zuschnitt 3: Morgentoi-lette</u>	Zuschnitt Zahnputzen, Duschen und Föhnen, Kind geht auf die Toilette	O-Ton und Musik: basslastig, träge, dudelnd (Akkordeon?) ca. 10 sek	Zahnputzen: einige mit Kamera in Spiegel!, POV Aufnahmen	observational participatory
0:11:08	Smilla 1	Herrchen geht mit Smilla gassi, joggt dabei, Smilla schnüffelt, Kommentar aus dem Off: „Das ist wie Zeitunglesen, sie schaut wer so da war. Heute scheint es ganz besonders interessant zu sein.“ Smilla hockt sich hin und macht Pippi, Off: „Sie schreibt ihren Kommentar.“ (Abb. 62)	O-Ton	Detail Smilla: Halsband, Joggen: Selfieeinstellung auf seine Füße, sonst: Smilla halbtot, aufsichtig	observational participatory expository
0:12:04	Moderatorin 1	Schnitt zu Selfieeinstellung von Moderatorin beim Joggen, Kommentar über Aufräumen der Straßenmeister des Grillplatzes	O-Ton	Selfie, POV, sehr wackelig	participatory

0:12:19	<i>Henriette 2</i>	Schnitt zu Henriette in Fahrstuhl und auf Bahnsteig, On: „Der ideale Tag, um mein Leben zu ändern.“ (Abb. 39)	O-Ton	Selfieeinstellung: in Fahrstuhl und auf Bahnsteig	participatory observational expository
0:12:37		Schnitt: Priester bei Messe: Kommt in die Kirche, tritt vor Altar, beginnt Gottesdienst			
0:13:06	<i>Smilla 2</i>	Schnitt zurück zu Smilla: Off: „Nach der Zeitungslektüre wirds Zeit für einen Stuhlgang.“ Smilla schnüffelt im Gras herum, Schnitt Joggingeinstellung, Smilla schnüffelt, Besitzer schon voller Hoffnung, Hund bellt, klappt wohl nicht (Abb. 63)		Gottesdienst: Zoom	
0:13:54	<u>Zusammenschnitt 4: Kaffeepause</u> <i>Kiosk 1</i>	Zusammenschnitt Kaffe-/Teekochen Personen beim Kaffeetrinken Kioskverkäufer verkauft einem Kunden Bier Senior der Morgensport vor dem Fernseher macht	O-Ton und Musik: Hauptthema		observational, participatory
0:14:53	<i>Grode 1</i>	Frühstückszene Ehepaar Grode: Mann aus Off: „Szene 4, das gemeinsame Frühstück.“ Frau sitzt schon am Tisch, er kommt zum Tisch und sagt: „Wäre schön, wenn man einen Selbstauslöser hat.“, Frau isst, wirkt etwas irritiert, Mann sagt: „Kaffee ist gut, ist der stärker als sonst?“ Frau: „Nee, alles wie immer,.“ Mann: „Gut, danke.“, steht auf und schaltet Kamera wieder aus, Frau nippt noch an ihrer Tasse, schielt zu Kamera (Abb. 42)	O-Ton	Feste Kamera, Totale EST von Tisch und Menschen	participatory reflexive expository
0:15:22	<i>Opa 1</i>	Alter Mann zeigt seine Herztabletten, erzählt, dass er darauf neu eingestellt wurde, da er keinen Herzschrittmacher mehr bekommt, weil er schon 92 Jahre alt ist; Naheinstellung, dann Umschnitt, wie er die Tabletten zu sich nimmt. (Abb. 46)	O-Ton	Mikro an seinem Hemdkragen?	expository observational

0:16:08	<u>Zusammen-schnitt 5: Großeltern</u>	Oma, die ihren großen Enkel beim Frühstück filmt, er wird von ihr draußen verabschiedet, kleine Enkel kommen. Alles aus dem Off Schnitt: Opa filmt sich und seine Enkelin Lana-Sophie im Spiegel mit Handy, Schnitt: weitere Aufnahmen von Enkeln und Großeltern, Schnitt: Hundesitter	O-Ton und (0:16:38) Musik: Keyboard, langsam		participatory expository observational
0:17:00 0:17:16	<u>Zusammen-schnitt 6: Arbeitsweg Grode 2</u>	Ehepaar Grode: Mann filmt sie am Bahnhof, Offkommentar: Zeige Arbeitsplatz meiner Frau Schnitt: leere Straße, Frau mit Dashcam: „Das ist kein normaler Montagmorgen auf A40.“ (Abb. 131, Abb. 133)	O-Ton	typisches Autoselfie	expository observational expository reflexive (Grode)
0:18:07	Studien-direktor 1	Studiendirektor fährt mit seinem Moped zur Schule, On: filmt sich selbst in der Garage, On: 41 Jahre fährt er schon mit dem Teil und seit 30 Jahren damit zur Schule, setzt sich dabei den Helm auf, Schnitt wie er auf die Straße fährt, Schnitt, wie er Treppen vor der Schule hochfährt und wie er sie abstellt		Kamera fix, filmt sich selbst, POV Aufnahme bei Fahrt auf Moped	
0:19:09	<i>Henriette 3</i>	Henriette unter der Schwebbahn in Sohlingen, Umschnitt: sie erklärt, dass sie heute verbeamtet wird (Abb. 40)		POV- und Selfieaufnahme beim Gehen, sieht ihr Gesicht sehr nah	
0:19:38	<u>Zusammen-schnitt</u>	Zusammenschnitt von Menschen in (U-) Bahnen und (U-) Bahnhöfen, beim Laufen und Treppensteigen; dabei Selfiefußaufnahmen, Ende bei Sprachschüler in Flipflops	O-Ton und (0:19:45) Musik Hauptthema	fixe EST (Totale), Selfieaufnahmen	observational participatory
0:20:26	Sprach-schüler 1	Sprachschüler in Flipflops schaut sich um, ob auch andere Leute Flipflops tragen, Off: „Weil es heute warm ist, trage ich Schlappen, aber das sieht komisch aus, weil kein anderer welche trägt.“ Er filmt im Vorbeigehen die Füße der Passanten und kommentiert mit “normale Schuhe”, er geht zur Schule. Schnitt in die Klasse; erzählt, dass sein Lehrer sehr streng ist (Abb. 64, Abb. 65)	O-Ton	Kamera: Schwenk von seinen Füßen zu POV Aufnahme	observational participatory reflexive (“Lasst uns sehen”)

0:21:50	<i>Grode 3</i>	Grode besucht Kiosk, kauft Bildzeitung und unterhält sich mit dem Verkäufer (Abb. 43)	O-Ton	Bild: Totale EST, man kann ihn gespiegelt in der Scheibe sehen	participatory observational
0:22:25	<i>Redaktion 1</i>	WDR Studio: Redaktion und Moderation bereiten das TV-Duell vor (Abb. 50)	O-Ton	Kameraführung sehr ruhig und professionell	participatory expository reflexive
0:23:05	<i>Polizei 1</i>	Schnitt zur Polizei, Notrufe gehen ein, Schnitt auf Polizistin vor PC mit Headset	O-Ton	Büro: Totale,, Frau: Halbnahe, Kamera ruhig, schwenkt von ihrem Gesicht auf den Schreibtisch, auf dem ein Notizblock zu sehen ist	observational participatory
0:23:47		Schnitt zur Anästhesie-Ärztin, die ihr Team i Operationssaal vorstellt	O-Ton	Gleiche Aufnahme wie in DADL	expository participatory
0:24:15 0:24:46		Baumkontrolleurin im Auto, filmt sich per Selfie, schwenkt zu ihrem Kataster auf Papier, dann unscharfe Detailaufnahme davon; darin trägt sie ein, was nicht in Ordnung ist und welche Aufträge sie erledigen soll Schnitt zu Plan der Stadteinigung im Detail, erklärt, dass die Route, die sie fahren müssen, auf Karte eingezeichnet ist, aber alles mit einem Tablet einfacher wäre. Umschnitt auf Mitarbeiter beim Papierkorb ausleeren	O-Ton	wackelige Selfie-einstellung, Nahe EST	expository participatory reflexive (Stadtreinigung: "Wäre einfacher mit einem Tablet, aber soweit sind wir noch nicht.") observational
0:25:27	<i>Moderatorin 2</i>	Schnitt in die Redaktion: Moderatorin verjagt Volontär von ihrem Platz. Zeigt die große Morgenkonferenz, gibt Kommentar "Schnarch" von sich, als sie die Tür schließt	O-Ton	POV und Selfieaufnahme (Nahe), wackelige Kameraführung	observational expository participatory

0:26:12	<u>Zusammen-schnitt 7: Arbeit</u>	Orchesterprobe: Dirigent, Umschnitt zu Streicher, weitere EST des Orchesters in größeren Aufnahmen, Umschnitt auf: Menschen bei verschiedenen Tätigkeiten (Küchenarbeit, Handwerk, PC, Orchester, Schnitt auf Frau, die im Bällebad mit behindertem Jungen spielt (Abb. 59); Mann, der Schranke über Waldweg hochhebt; Betonbauer, Hundewassergymnastik, Operationssaal, Fabrik, Pfarrer am Schreibtisch, Schweineschlachter. Schnitt ins Solarium. Selfieaufnahme von junger Frau: On: Sie erzählt, dass sie eigentlich Journalismus studiert und dass sie neben dem Studium viele Praktika gemacht hat, aber es ihr trotzdem noch nicht gelungen ist, etwas Passendes zu finden. Sie hofft, dass sich das ändern wird.	O-Ton, Orchestermusik läuft unter einer anderen EST weiter	Streicher: in untersichtiger Selfieeinstellung, Mann und Schranke: hier fokussiert die Kamera wieder ein paar Mal (Anfang ist unscharf, wird erst am Ende der EST scharf), Frau in Solarium: Selfieeinstellung	observational participatory Studentin: participatory performative expository
0:28:18	<i>Henriette 4</i>	Henriette wird von Annika gefilmt, die bei der Verbeamtung anwesend war (Rückfrage Henriette: „Annika sei ehrlich...“), Sie erzählt von der Zeremonie, und sagt, dass sie alle nach Hause gehen, um vielleicht anzustoßen und dass Mittwoch der erste Seminartag ist. Dann geht es ab in die Schule. Freudiges auf- und abhüpfen. (Abb. 41)	O-Ton	Halbnahe, Handkamera, keine Selfieaufnahme	participatory expository
0:28:59	Frau Hund	Schulleiterin Frau Hund: Off: ab morgen im Ruhestand, Bild: Filmt den Balkon ihres Zuhauses, Schnitt in die Schule, sie räumt ihr Büro aus, Off: „Stunden später ist alles zum Abmarsch bereit“: Sie schwenkt über ihr ausgeräumtes Büro, bleibt auf einem Kuscheltierbär stehen und sagt: „Der hält die Stellung, weil noch kein Ersatz da ist.“	O-Ton und Musik: Bass, langsam	Ausräumen: Hochformat, wackelige Kamera, POV Aufnahmen und Aufnahmen von ihr beim Ausräumen	observational participatory expository reflexive
0:30:00		Landschaftsaufnahmen: Himmel und Gras, Kirche an der ein Traktor vorbeifährt, Flugzeug fliegt über Autobahn, Kinder winken auf Autobahnbrücke, Kamerafahrt aus dem Busfenster, Jogger	Musik: Klavierthema, melancholisch	Totale	observational poetic

0:30:32	Telefongespräch	Telefongespräche: Bild ist unscharf aus dem Fenster gerichtet, sieht Autos usw. vorbeifahren, Info über Tonebene: Krankheit einer Person, die beide Gesprächspartner kennen, Hirntumor, Frau am anderen Ende der Leitung will Person besuchen, Frau die filmt sagt: „Ach du Scheiße!“ als Antwort	O-Ton		observational participatory performative
0:31:25		Umschnitt auf Baby, das Muttermilch trinkt, Schnitt auf Baby, wie es auf Bauch der Mutter schläft	O-Ton und (0:31:31) Musikthema 1 (Dramatisierung) bis 0:32:00	wackelige Kamera, die Fokus sucht, Baby und nur Kinn der Mutter zu sehen, sie bleibt anonym	observational
0:31:55	Rutschen Gartenarbeit	Kinder in der Rutsche: Greta traut sich nicht, herunter zu rutschen. Schnitt von unten in die Rutsche. Zweites Mädchen kommt die Rutsche hochgeklettert, rutscht aber wieder herunter, probiert es nochmal, dann rutschen Mädchen zusammen hinunter. Schnitt auf Kinder im Garten: Junge erklärt, dass er einen Baum fällt und Mädchen, dass sie Blumen säät. Spielen Holzfallen und Blumensäen	O-Ton	vom Vater gefilmt, etwas wackelig, aber einstellungsreich, POV beim Rutschen Kinder stehen vor Kamera und werden gefilmt, Halbtotale	observational participatory
0:33:22	Maibaum 1	Frau sägt Maibaum ab, Mädchen im Auto (Selfieaufnahme): Überlegen, wie sie den Transport regeln, Schnitt zu zwei Mädchen mit Baum, Dritte filmt: Infos: Eine darf Baum nur im Flur aufstellen aufgrund der bösen Nachbarn Schnitt zu Bagger, der Maibäumen absetzt, Mitarbeiter (Nah) sagt, dass er nicht weiß, wie viele Maibäume es sind, aber es schon passen wird, sie werden zum Neptunplatz gebracht (0:34:23) Schnitt zu Frauen, die aus Auto Bäume holen, aus dem Off: „Weil Schaltjahr ist, machen das die Mädels.“ Weitere EST vom Maibaumholen, die Protagonisten, die eben schon eingeführt worden, tauchen wieder auf: Probieren Baum in das Auto zu laden, Sägen, usw.	O-Ton und (0:33:19) Musik: Klavier, setzt bei Mitarbeiter aus und bei 0:34:38 wieder ein, (0:34:38- 0:35:14) Einsatz Musik: Klavier, fröhlich	einige Selfieaufnahmen, Totale, Halbnahe, manche EST in kleinerem Bildformat	observational participatory expository

0:35:15	<i>Opa 2</i>	Schnitt zu Opa, verlässt sein Haus mit Krücken, macht Garagentor auf und steigt in das Auto, Schnitt: Nahe im Auto, er fährt, Filmer fragt aus dem Off: „Fällt dir das Autofahren leicht?“, er antwortet, On: „Ja, aber dass er eine zu stark getönte Brille hat und da die Autoscheiben auch getönt sind, ist es ihm zu dunkel. Deshalb setzt er sie nicht auf.	O-Ton	im Auto: Nahe	observational participatory expository reflexive (Grode)
0:36:34	<i>Grode 4</i>	Schnitt zu Bernd Grode: zeigt sein Haus und die Blumen davor, seinen Briefkasten, auch ein Schild mit dem Namen Göbbels, das er hervorhebt		Kamera: POV von Haus und Garten, dann Schnitt zu Briefkästen die im Detail auf Schilder gerichtet ist→	
0:37:13	<i>Opa 3</i>	Schnitt zu Opa im Auto, erzählt, dass er goldenes Bewährungsabzeichen bekommen hat, da er, anhand der gelaufenen Kilometer, einmal die Welt umrundet hat, er hat sie dann nach Kriegsende weggeschmissen. On: “War alles sinnlos.” (Abb. 47)		Dramaturgie: Goebbels → zweiter Weltkrieg	
0:38:00	<u>Zuschnitt 8:</u> <u>Experimentalmusik</u>	Schnitt zu Kinderchor beim Aufwärmen, Kinder, die auf Holztrommeln werden mit Schmied gegengeschnitten, Schnitt zu Orchesterprobe im Freien und Kinderchor	O-Töne (Klänge als musikalischer Klangteppich, Anmutung: experimentell)	wackelige EST, meist Halbtotal, aber auch Amerikanische, ein Detail vom Schmied (Hand und Hammer)	observational participatory
0:39:10	<i>Fee 2</i>	Schnitt zu Fee in die Pflegeeinrichtung. Sie unterhält sich mit ihrer Pflegerin, macht dann die Filmerin auf ihren offenen Schnürsenkel aufmerksam und bindet ihn ihr zu. Fee verlässt Einrichtung. Fee auf der Bank draußen am Rhein. (Abb. 36, Abb. 136)	O-Ton	Verfolgung, Schenk, POV Aufnahme aus Sicht der Filmerin (Schnürsenkel), Nahe, Halbnahe Fee	participatory expositional observational poetic
0:40:52		Zeitraffer Rheinbrücken, Autobahn, Menschen Schnitt auf Bodo- Zeitungsverkäufer; filmt sich per Selfie: zeigt den Platz, an dem er verkauft, da er dort seine Standfestigkeit beweisen kann		Selfieaufnahme, Gesicht sehr nah, wackelige Aufnahmen, vor allem beim Schwenk von Straße in Selfieaufnahme	

0:42:10	<i>Kiosk 2</i>	Kioskbesitzer wechselt Kunden, der aus dem Off zu hören ist, Geld. Kunde sagt: „Guck mal wie ich aussehe“. Er: „Lecker.“, dreht Kamera und fragt, ob er das auf Video aufnehmen darf. Kunde mit blauem Auge ist zu sehen. Er fragt: „Fürs Internet?“ Filmer: „Nix Internet.“ Kunde erzählt daraufhin, dass er da hinten (zeigt aus dem Kiosk heraus) gesessen und jemand ihn getreten hat (Geste mit dem Fuß). Er hat aber nicht gesehen, wer es war (Kamera schneidet sein Gesicht ab). Verkäufer: „Scheiße. Dann gute Besserung.“ Kunde: „Danke dir, Bruder. Tschau.“ und verlässt den Laden. Kamerafahrt (Handkamera) zwischen Süßigkeiten (Abb. 56, Abb. 57)	O-Ton	Filmt sich selbst, untersichtig, mit positionierter Kamera	observational participatory reflexive (“Darf ich das filmen?”, “Nix Internet.”)
0:43:23	<u>Zuschnitt 9:</u> <u>Pause:</u> Polizei 2 Sprachschüler 2	Zuschnitt Windräder, Mönch in Löwenzahnfeld mit Kaffeetasse, Rapsfeld mit Stadtskyline, Marienkäfer auf Rapsblüte, der wegfliegt Schnitt auf Polizistin, die sich das Headset abnimmt und “Pause” in die Kamera sagt, Junge, der von Schokoriegel abbeißt, schlafender Sprachschüler, Schwenk auf andere schlafende Sprachschüler mit Off: Alle sind müde. Schnitt zu behinderten Jungen, der draußen schläft (Abb. 60), Frau auf Bank mit Hund in der Natur, Rondat- Flickflack eines jungen Mannes auf der Wiese, Skateboardfahrer (Fußselfieeinstellung), On: Selfieeinstellung: Pause zu Ende	O-Ton und Musik: fröhlich, fließend, bis 0:44:30	Marienkäfer: Schärfe auf Rapsblüte und Käfer, HG unscharf, sonst Habltotale Schokoriegel: Selfie, kleineres Format	observational participatory expository
0:44:30	<u>Zuschnitt 10:</u> <u>Hochzeit 1</u> Ja-Sagen	Zuschnitt Hochzeiten: Brautpaare, die sich vermählen: Ankommen, Ja-Sagen, Brautstraußwerfen, wegfahren. Verschiedene Stile: Selfies (Brautpaar im Auto, dass sich küsst), meist filmt aber eine Person das Paar, zwei Interviews mit Bräuten	O-Ton und Musik (langsamer Marsch)	beim Ja-Sagen eines Paares Zoom mit typischem Spiegelreflexkamera-Zoomgeräusch	observational participatory expository

0:45:35	Familie 1	Joggerin mit Kinderwagen, Schnitt auf Wiese, auf der Mann und Kind sitzen, Unterhaltung zwischen den beiden, Frau aus dem Off. Schnitt auf Rückweg, Kind schmeißt Spielzeug aus dem Kinderwagen; Vater, der ihn schiebt, bückt sich im Gehen und hebt es auf, Mutter lacht aus dem Off und sagt: „Das ist ein Spaß. Sagt, ich werd mal hier noch den schönen Baum filmen.“ und filmt Baum mit rosa Blüten.	O-Ton	Frau filmt Mann und Kind, Halbtotale von Mann und Kind auf Wiese, Halbnahe, Verfolgung	observational participatory reflexive (“Ich werd mal hier noch den schönen Baum filmen.”)
0:46:49	<i>Opa 4</i>	Schnitt zu Opa: schiebt Braten in den Backofen, seine Frau bringt einen Apfel in die Küche, Schnitt: er schält ihn, gibt ihr die Anweisung, Wasser in den Topf zu schütten (Abb. 49)	O-Ton	Halbtotale, Halbnahe, Details Hand	observational
0:47:34	Familie 2	Schnitt auf Frau, die Kleinkind füttert, Kind macht eine Geste, Vater, der filmt, sagt aus dem Off: „Das war zu heiß, hast du nicht geguckt?“ Mutter, deren Profil etwas im Bild zu sehen ist, sagt etwas genervt: „Ja, das mach ich immer.“ Vater: „Nee, hast du gerade nicht gemacht.“ Mutter: „Klar, Mann!“ Diskussion entsteht. Sie hält dem Kind den Löffel entgegen, welches kurz weint, Vater sagt: „Das war ihm zu heiß.“ Mutter: „Jetzt meckert Papa wieder, das wollten wir alle hören.“ Vater: „Ich meckere doch überhaupt nicht, ich gebe dir gute Ratschläge.“ Mutter: „Ach so, danke.“ Vater: „Bitte.“ Schnitt auf Guru auf dem Sofa. Seine Frau bringt ihm Essen.	O-Ton	Halbnahe auf Sohn, Frau angeschnitten am li Bildrand	observational participatory
0:48:17	Sequenz 2: Mittag und Nachmittag <u>Zuschnitt 11: Kochen</u>	Guru bekommt Essen serviert, Sprachschüler kocht asiatisch. Zusammenschnitt: Blick in Küchen, in denen gekocht wird. Details von: Gerichten in Pfannen, vom Tisch decken, Glocke, die zum Essen ruft; Kinder, die anstehen; Essenausgabe im Gefängnis, Auftischen in verschiedenen Haushalten, Frau, die Zwillinge füttert; herausstechend: Mann (Selfieaufnahme), der sich Salat in Mund steckt und sofort „Miaaam!“ ruft	O-Ton und (0:48:35) Musik (Themenmusik)		observational participatory

0:49:54	<i>Opa 5</i>	Gertrud am Telefon, redet über den zweiten Weltkrieg; denkt daran, wie viele Zivilisten darunter leiden mussten; Sie sagt einen Spruch, den sie sich aus dieser Zeit behalten hat und merkt an, dass es komisch ist, dass man sich genau das gemerkt hat. Sie ist undertitelt, da sie im Dialekt spricht.	O-Ton	Nahe und Halbnahe, etwas wacklig	observational participatory performative
0:51:35	Demo	Demonstration, ein junger Mann spricht in die Kamera, dass sie vor einer Moschee zu einer Gegendemo einer Wahlkampfveranstaltung von Pro NRW gegangen sind. Bilder von Gegendemonstranten, die "Nazis raus" schreien und Schilder hochhalten; Gegenschnitt zu Wahlkampfveranstaltung, deren Redner sagt, dass es merkwürdig ist, dass eine demokratische Kraft als Nazis bezeichnet wird. Schnitt zu Gegendemonstranten, muslimischen Frauen und Polizei, Gegenschnitt zu Pro NRW: Redner sagt, dass Atatürk heute auf ihrer Seite stehen und sie unterstützen würde, wenn er noch leben würde. Schnitt in Moschee zu Männern beim Beten	O-Ton	Verfolgung, Nahe	observational participatory expository
0:52:44	Heimat in Deutschland	Frau fragt aus dem Off eine Thailänderin, wo sie sich zu Hause fühlt. Thailänderin fängt an zu lachen, dreht sich kurz von Kamera weg, sagt Entschuldigung und schaut dann wieder in Kamera → <i>typisches Verhalten von Menschen, die es nicht gewohnt sind, gefilmt zu werden</i> . Sagt, dass sie schon zehn Jahre hier in Deutschland wohnt und sich hier zu Hause fühlt. Schnitt: Sie massiert Kundin, diese fragt nach dem Einbürgerungstest, Thailänderin sagt, dass sie ihn nächste Woche Mittwoch machen wird und danach feiern gehen will. Schnitt zu Frau, die Katze auf Kratzbaum streichelt und aus dem Off sagt, dass sie 1977 nach Köln kam und ironisch anmerkt, es wäre ihr Traum gewesen, immer 5 Uhr aufzustehen, auch am Wochenende und an Feiertagen, da sie im Pflegedienst arbeitet.	O-Ton	EST: Nahe, ruhig geführt Totale: Kundin auf der Massageliege, Thailänderin massiert POV und Selfieaufnahme	participatory observational expository performative

0:54:16	<u>Zusammen-</u> <u>schnitt 12:</u> <u>Kuriositä-</u> <u>ten</u>	Musiker mit Saxophon singt, Kamera sucht einmal Schärfe, sonst ruhig, dieser O-Ton läuft weiter unter Aufnahmen von Tauchern, Wassergymnastik, Babyschwimmen (kleineres Bildformat), einem Mann vor einem Bildschirm beim Japanisch lernen, einem Mann in Kostüm auf einem Kamel, Selfieaufnahme von einem Mann beim Eierlaufen/Hochwerfen; Schnitt zurück zum Mann beim Sprache lernen, Schnitt zu Mann mit ferngesteuertem Auto (Stativ im Bild), Schnitt zu Mann mit Motorrad im Leopardestyle und dazu passendem Outfit, Mann beim Japanisch lernen, Senior, der draußen vor dem Haus eine Satellitenschüssel und dazugehörige Bildschirme aufbaut, Schnitt zurück zu Saxophonspieler, der nun das Instrument spielt, Personen beim Wii-Spielen, ein Mann, der eine Gardine aufhängt vor einem rundem Konstrukt, das eine Raumschiff tür darstellen soll, seine Frau tritt hindurch, er fragt: „Kommst du von einer anderen Welt?“	O-Ton (Musik und O-Ton-Gesang, Gesang klingt schräg und schief)	Sefieeinstellungen, sonst meist positionierte Kamera und Halbtotalen, Halbnahe	observatioal participatory
---------	---	--	---	--	----------------------------

<p>0:55:55</p> <p>0:57:39</p> <p>0:58:02</p>	<p>Schüler</p>	<p>Zuschnitt: Schüler machen Hausaufgaben, Abiturientin, die ihren Bruder von der Schule abholt, auf die sie auch gegangen ist, sagt, dass sie gerne zur Schule gegangen ist und jetzt sehen muss, wie sie ihre Zeit auch ohne Schule herum bekommt. (Off, Kamera auf Straße gerichtet, letzter Teil klingt etwas aufgesagt), Schülerin wird zu ihrem Literaturkurs von einem Mitschüler befragt. Bei der Frage, ob ihr der Literaturkurs auch außerhalb der Schule hilft, schweigt sie erst und fragt: „Darf ich auch lügen?“ Sagt ein unüberzeugtes „Ja.“ und ihre Mitschüler lachen. Sie wiederholen den Take: Schnitt auf neue Antwort (Frage davor aus dem Off): „Nein, sie denkt, dass ihr Hobby Theater ihr viel mehr bringen wird, als das, was sie in der Schule macht.“</p> <p>Schüler beim Zahnarzt. Junge sagt, als Kamera nah an ihn heran kommt: Das ist peinlich.</p> <p>Mädchen bei Piercerin, sie lässt sich ein Zungenpiercing stechen, wird von anderer Person gefilmt, danach fragt die Filmerin, wie es war sie antwortet: es wäre der Horror und dass sie vier Wochen keine Zungenküsse haben darf.</p>	<p>O-Töne</p>	<p>Eine Selfieaufnahme im Spiegel (0:56:15), sonst meist positionierte Kamera, Nahe oder Halbnahe</p>	<p>observational participatory expository reflexive (“Das können wir nochmal machen.”, “Papa, das ist peinlich.”)</p> <p>Schülerin: performative</p>
<p>0:59:30</p>	<p>Mitsingen im Auto</p>	<p>Frau hat Feierabend, fährt mit dem Auto nach Hause, Umschnitt darauf, wie sie zu einem Song im Radio mitsingt, Umschnitt zu Mädchen, das Chello von Udo Lindenberg mitsingt, imitiert seine tiefe Stimme</p> <p>Umschnitt auf Mädchen, das erzählt, dass sie jetzt durch die ländliche Gegend fahren, kurzer Moment, wo sich der Camcorder im Autospiegel spiegelt, Sie sagt, dass sie an einer neuen Sehenswürdigkeit vorbeikommen, dem neuen Windrad. wackelige Handkameraaufnahme des Windrads und der Landschaft</p>	<p>O-Ton</p>	<p>Singen 1: Kamera: Dashboard, filmt sie unterschichtig in Halbnaher, Lenkrad zu sehen</p> <p>Singen 2: Selfieaufnahme, nur ihr Kopf zu sehen, Hund im Hintergrund</p> <p>Autofahrt: Selfieaufnahme, nur ihr Kopf (Mund bis Stirn), Zigarette zu sehen</p>	<p>participatory expository</p>

1:00:38	Haus und Garten	Schwenk über Wohnsiedlung, junge Frau geht gassi mit Hund, sagt, dass ein Haus mit Garten schon etwas Schönes wäre; erst aus Off, dann Schwenk zu sich als Selfieaufnahme; Schnitt zu Frau bei der Gartenarbeit, Schnitt in Hinterhof einer Frau, die aus dem Off erklärt, was sie noch macht; Schnitt zu Frau, die Blumenbepflanzung anschaut, Gartenteich, Blumengießen, Frau sagt: „Jetzt kann der Feierabend kommen.“ Mann nimmt sich selbst in seinem Garten auf, sitzt vor Kamera, sagt, dass es die schönste Wohnung ist, die er jemals in Deutschland gehabt hat, dass er hier glücklich ist und nette Nachbarn hat, nebenan sein Vermieter wohnt, aber er nichts sagt, wenn er nicht mäht.	O-Ton und Musik (0:00:45-1:01:45)	Viele POV Aufnahmen, einige Selfieaufnahmen, positionierte Kamera, meist in Halbtotale, Umgebung, in der Protagonisten zu sehen sind, wird dargestellt	expository participatory observational
1:02:15		Umschnitt zu Frau, die aus dem Off erzählt, dass sie sich ein Haus mit vielen ihrer Familienmitglieder teilt, einige wohnen auch nebenan. Zeigt auf einen Zaun, erklärt, dass ihre Nachbarn verboten haben, dass ihr Sohn mit deren Sohn in die Schule geht, da er Authist ist. Geht zum anderen Ende des Gartens und sagt, dass andere Nachbarn auch einen Zaun zu ihnen gezogen haben, weil sie Hunde und Teiche haben, aber vielleicht auch, “weil wir wir sind” (Abb. 61).		Schwenk und Kamerafahrt von Küchentür zu Garten.	Frau mit Sohn: performative

1:03:31	Studienleiter 2	<p>Schnitt zu Studienleiter mit Honda Moped, er kommt nach Hause und stellt es in Garage, sagt, dass sie einen Tropfen Öl verliert, wenn sie sehr heiß wird; Schwenk von Öltropfen zu Motor</p> <p>Schnitt zu "Bulli" in vollgestopfter Garage, Frage aus dem Off von Filmer Klaus, seit wann er diese Garage schon hat, er antwortet im On: „Seit 1996 oder 1997.“ Veto von Klaus: „Das kann nicht sein, 1990 hast du schon meine Mopeds repariert.“ Ton unverständlich, weil Radio im Hintergrund läuft. Es kommt ein anderer Mann dazu, mit dem beide bekannt sind. Erster Dialog unverständlich. Zweiter Mann zeigt den Ausdruck einer Kräuterspirale, die er bauen will, dreht den Ausdruck um und zeigt ein ausgedrucktes Foto, wie es fertig aussehen soll. Klaus scherzt: „Oder bis du da liegst.“ Mann: „Oder bis ich da liege, aber daran denke ich noch nicht.“</p>	O-Ton	POV Aufnahmen, Details, Halbnahe, Overshoulder	expository observational participatory
1:05:21	<i>Kiosk 3</i>	Umschnitt auf Kioskbesitzer, der mit Mike auf Englisch telefoniert (deutsche Untertitel). Er erzählt ihm, dass die Operation gut gelaufen ist und der gutartige Krebs entfernt wurde. Kundin bestellt eine große Packung Zigaretten, er legt auf.	O-Ton	Kamera fest und unter-sichtig (wie bereits in vorherigen EST)	participatory expository
1:06:23	<i>Redaktion 2</i>	Umschnitt zu WDR Redaktion: noch drei Stunden bis zum Duell, Detail Uhr, Senden der finalen Version, Ausdrucken der Moderationskarten. Einige Mitarbeitende der Sendung kommen im On zu Wort, werden in Naher und Totaler gefilmt (Abb. 51)	O-Ton	Nahe, Details, Halbtotalen, ruhige Kameraführung, Schwenk über Drucker, einmal sucht Kamera schärfte	participatory expository observational

1:06:54	<i>Grode 5</i>	<p>Umschnitt zu Grode: Filmt seine Frau beim Ankommen mit dem Bus und erzählt aus dem Off, dass sie auch nach zwölf Stunden harter Arbeit noch lacht. Er sagt, nachdem sie ihn entdeckt, wird sie winken, er ruft nach ihr, sie bleibt stehen und winkt. (Abb. 44)</p> <p>Umschnitt in die Küche: Er erklärt aus dem Off, dass sie jedes Mal "Vier Gewinnt" spielen, Frau sagt: „Ja, und meistens gewinne ich.“ (erstes Mal, dass sie aktiv vor der Kamera agiert und nicht nur passiv beobachtet wird). Umschnitt: Sie gewinnt das Spiel. Mann sagt: „Also ein Spiel soll reichen.“ (Abb. 45), Umschnitt</p>	O-Ton	POV Aufnahme, Kamera Fix auf Küchentisch, sie frontal, er mit Rücken zu Kamera (EST wie bei Frühstück)	participatory expository reflexive
1:08:06	<i>Fee 3</i>	<p>Fee geht spazieren. Besucht eine Freundin. steigt die Treppen zu ihr hoch, sagt in die Kamera, dass sie sehr oft zu ihr komme, aber Freundin würde nicht immer aufmachen. Filmerin macht Mhm. Fee klingelt. Die beiden, Freundin und Fee, in Totale auf Sofa. Sie erzählen, dass sie sich oft sehen, Fee sagt zu Freundin, dass sie was essen muss und immer Angst hat, dass sie nichts isst, Freundin erwidert, das sie dies täte. Dabei Zoom. Schnittbild Rheinblick aus der Wohnung heraus. Fee erzählt, dass nur Frauen in dem Haus sind, in dem sie wohnt, Freundin wirft ein, dass sie doch einen Mann haben, Fee widerspricht. Filmerin wirft den Namen Herr Läufer ein, Freundin wiederholt ihn, Fee erinnert sich aber nicht. Filmemacherin sagt, dass sie ihn doch heute Morgen geweckt hat, Fee erinnert sich. Schnittbild Rhein: Boot fährt und alte Menschen laufen vorbei. Fee erzählt, dass es immer schlimmer wird, dass sie nichts mehr weiß. Fee geht die Treppe hinunter, weil sie essen gehen muss. Freundin aus dem Off: "Das Essen, das Essen, das Essen. Das ist jetzt wichtig, da redet sie immer von. Das ist schon schlimm mit dem Kopf. Ist schlimmer geworden auch." Fee zieht sich ihre Jacke an, die über einen Stuhl hing. Sehr poetische Aufnahme. Freundin aus dem Off: "Ja, das hätte man auch nie gedacht, ne?" (Abb. 37)</p>	O-Ton	Halbtotale, Nahe EST, Zoom	participatory expository observational performative

1:10:43	Maibaum 2	Umschnitt auf Seniorenausflug, einige im Rollstuhl, Frau aus dem Off erzählt, dass sie von einem Spaziergang zurückkommen und gleich die Röschen für den Maibaum binden werden. Rückfrage der Leute: „Müssen wir das?“ Antwort: „Ja, selbstverständlich, wer denn sonst?“ Schnitt zu Menschen, die den Maibaum dekorieren, Detail Schild “Klau den Baum”, Röschenbinden, Maiherzbasteln, Maibaum aufstellen (Zeitraffer)	O-Ton und Musik: fröhlich, schnell		participatory observational expository
1:11:55	Smilla 3	Schnitt zu Smilla, die Trockenfutter frisst, Off: „Das ist ein biologisches Wunder: hinten geht was rein, vorne kommt nichts raus.“ Smilla legt sich zum Schlafen hin	O-Ton	Smilla Halbtotal, einmal Schwenk von Kopf zu Schwanz	participatory expository
1:12:21	Tiere	Umschnitt auf Frau, die auf Arbeit muss und ihren Hund Kunststücke machen lässt, bevor sie ihm ein Leckerlie gibt. Schnitt zu Mädchen, das Kaninchen Minni zeigt Schnitt auf Kater Lasse, Frauchen erzählt aus dem Off seine Krankheitsgeschichte	O-Ton Musik ab 1:15:19, ca. 10 sek	Kamera Fix, Total POV Aufnahme und Selfieaufnahme (1:12:58) Kamera auf Kater Lasse gerichtet, sie streichelt ihn, Kamera ändert Belichtung und Farben	participatory expository reflexive (“Was ich jetzt hier filme...“ (Kater Lasse))
1:15:21	Sequenz 3: Abend und Nacht Radfahrer	Zusammenschnitt Landschaftsaufnahmen: Brücke, sich drehende Sattelitenschüssel, Landschaft aus dem Auto heraus gefilmt, Zeitraffer: Menschen im Park, Skyline mit dampfenden Schornsteinen; Wolken, Radfahrer auf einem neuen Abschnitt der A59. Im On ein Radfahrer, wird im Fahren von einem anderem gefilmt; POV, wie sie auch andere Leute begrüßen, dann nochmal Mann im On, wie er radelt und sagt: „Das ist Freiheit.“	O-Ton	Totale Radfahrer: POV, Handkamera	observational participatory expository

1:16:25	Einzugsfest	Einzugsfest eines Hauses. Der Besitzer erzählt von seinem Jahr (Entlassungen von Kollegen, Krankheit des Schwiegervaters und dass er ein Haus kaufte, von dem er nicht wusste, was er damit soll). Hat in 2011 ein neues Leben angefangen, wird dieses Jahr nicht vergessen, weil es eines der Schönsten war, das er je im Leben hatte.	O-Ton	Halbtotale	participatory expository
1:17:28	Autopanne <i>Musiker 3</i>	Umschnitt auf Paar im Auto, die nach Köln zu Konzert fahren und Freunde abholen wollen (Bild kleiner) Umschnitt zu Konzerthalle: Musiker zeigt leere Halle, sagt aus dem Off, dass in einer Stunde Einlass ist und etwa 15.000 bis 16.000 Menschen erwartet werden	O-Ton	Selfieaufnahme, POV	participatory expository
1:17:58	Autopanne 2	Schnitt ins Auto: Mädchen erzählt, dass es nicht anspringt und sie sich erst einmal runterrollen lassen, sie schwenkt von sich auf Blick durch die Frontscheibe. Schnitt: Mann im Off: „Wir sind liegengeblieben und müssen uns die Zeit vertreiben bis der ADAC kommt.“, Mädchen tanzt vor dem Auto. Schnitt: ADAC lädt Auto auf. Sie aus dem Off: „Wir sind jetzt live dabei, wie das Auto abgeschleppt wird.“, Schwenk auf ihren Begleiter, Off: Begeisterung pur, er hebt die Arme.	O-Ton	Selfieeinstellung, Kopf ist zu sehen	Participatory expository reflexive (“Wir sind jetzt live dabei.”) observational
1:18:44	<i>Redaktion 3</i>	Schnitt auf WDR Studio: Moderator erklärt, wo Personen stehen werden (wird von anderer Person gefilmt), Schnitt in die Maske zum Schminken des Moderators, Schnitt: Schwenk durch das Studio, Schnitt: Ankunft Frau Kraft vor Halle, Medienvertreter in erster Reihe sind zu sehen. Schnitt ins Studio, CVD erklärt, dass die Stellprobe gerade stattfindet und Herr Röttgen zu spät ist, Nachfrage der Filmerin: „Wie spät ist es denn?“ Antwort CVD: „8 Uhr, mit Maske wird es sehr sportlich.“ (Abb. 52, Abb. 53)	O-Ton	POV Aufnahmen, Nahe	observational expository reflexive (zeigen, wie Fernsehen gemacht wird)

1:19:58	<u>Zusammen-schnitt 12: Sport</u>	Steptänzer (Füße), Badminton, Kickboxerinnen, Diabolospieler, Tänzerinnen	O-Ton, Atmo	Halbtotale von Sport-räumen, POV, Zeitraf-fer Tennisfeld von oben, Füße	participatory observational
1:20:28	<i>Redaktion 4</i>	Schnitt zurück auf WDR CVD (Selfieeinstellung): Herr Röttgen kommt an. Schnitt: Schüttelt Hände, Pressefotos schießen, Presse wird anschließend hinausgeschickt, Duell beginnt. Schnitt: Menschen schauen TV Duell allein im Wohnzimmer oder in einer Bar	O-Ton Musik setzt ein (1:21:03)	Selfieeinstellung, Halbtotale	participatory expository observational reflexive
1:21:35	Abend	Chorprobe, Mädchen schminkt sich, diverse EST vom Schminken, Schnitt auf Menschen, vor allem Kinder, die zu Lied "Nossa" tanzen, Schnitt in Disko, wo Jugendliche zu diesem Lied tanzen	O-Ton (und Chormusik)	Mädchen: Selfieauf-nahme, Schminken: Kamera ist Spiegel	participatory expository observational
1:22:50	Maibaum 3: „Klau den Baum“-Event	Schnitt zu Sprachschüler, der sich zu "Klau den Baum"-Veranstaltung auf den Weg macht. Kommentar aus dem Off: viele Leute, hat noch nie so eine große Veranstaltung gesehen. Bilder: Weg bis dahin; Platz, wo die Bäume stehen. Schnitt: Leute in erster Reihe jubeln einer Kamera zu, die über sie schwenkt (Kamerafahrt). Schnitt auf Masse, vor allem Frauen und Mädchen; aus dem Off: Moderator zählt Countdown; Gegenschnitte mit Masse und Vogelperspektive von Bäumen, um die sie im Kreis stehen; Menschen stürmen vor Ende des Countdowns los und nehmen sich Bäume (davor diverse Einstellungen)	O-Ton	POV Einstellung, Schwenk Menschen-masse auf Platz Totale Platz	participatory observational expository
1:25:36	Autopanne 3	Selfieeinstellung Mädchen: Sind in der Werkstatt, wo das Auto steht und sagt, dass alle gut drauf sind (Ironie) und sie schauen, was sie jetzt machen.	O-Ton	Selfieeinstellung	participatory expository

1:25:07	Nacht <i>Fee 4</i>	Einstellung Mond: erleuchtete Fenster, Schnitt: Fee, die auf ihrem Bett sitzt (von außen gefilmt), Fee macht Licht aus, sagt: „Dann kann ich wirklich schlafen, aber ich will nicht so früh schlafen,“	O-Ton (Fee)	Totale	observational poetic
1:25:37	Konzert <i>Musiker 4</i>	Schnitt in Konzerthalle: Besucher sagen, dass „Die Höhner“ u.a. jetzt jeden Moment auf die Bühne kommen. Schnitt zu Musiker, der den Gang vor der Bühne langgeht; On: „Jetzt gehts los.“ Stellt kurz die Kollegen mit Namen vor, an denen er vorbeigeht und beendet die Aufnahme mit: „Den Rest können wir im Fernseh gucken.“ (Abb. 55)	O-Ton	Aufnahme sehr dunkel, sie sind kaum zu erkennen Musiker: Selfie-aufnahme	participatory expository
1:26:04		Schnitt auf Leute, die ihren Maibaum nach Hause bringen. Simon entdeckt sein Maiherz.	O-Ton und Musik (Themenmusik)	Nachtaufnahmen, manchmal schwer zu erkennen. Simon: Selfie-aufnahme und POV	participatory observational
1:26:57	Party	Mädchen, das sagt, dass sie auf eine Party geht (auf Englisch, Abb. 130); Leute, die Fotos auf gegenüberliegendes Haus projizieren, Getränke in Gläser einschenken; Zuschnitt von Leuten, die feiern: Mädchen mit Glas in der Hand; Konzert; Leute, die sich auf Partys amüsieren (trinken und tanzen); Hochzeiten. Schnitt: Kinder, die allein zu Hause, aber noch wach sind; Ordentliche Sofakissen; Mond (Musik setzt ein); Mann beim Beten zu Hause vor Altar; Hand voller Maikäfer; Familie bei einem Nachspaziergang; Nachtaufnahme von Rehen (Schwarz-Weiß)	O-Ton Musik (1:28:41) Musik-thema Morgen		expository observational participatory reflexive (“Ihr kommt mit mir.”)
1:29:20	Ende	Insert: <i>Ein Tag Leben in NRW.</i> Insert: <i>Wir danken allen, die mitgemacht haben.</i> Credits über Aufnahme von Tauchern	Musik läuft weiter		reflexive

Anhang 3- Filmprotokoll *Life in a Day* (2010)

Zeit	Sequenz	Clip und Handlung des Einzelclips	Ton (on und off)	Visuelle Gestaltung	Mode of Documentary
0:00:00	Vorspann	Logos der Produktionsfirma und Youtube, Credits			
	Titel	Titel: <i>Life In A Day</i>			
	Insert	<i>We asked people around the world to film their lives and answer a few simple questions.</i>	Musik, Titel: Dawn		reflexive
	Insert	<i>We received 4.500 hours of video from 192 countries.</i>			reflexive
	Insert	<i>All of it shot on a single day: 24th July 2010.</i>			reflexive
0:01:12	Sequenz 1: Morgen Nacht	aufgehender Mond, badende Elefanten, Mond hinter Baum, Mutter stillt Baby und fragt: „Ist er nicht hübsch?“ Mond geht auf (unscharfer Baum im HG). Wolfsgeheul, Umschnitt auf jungen Mann (Nahe) auf der Straße, der das Geräusch nachahmt, Mond Großaufnahme, Mann auf Bank mit Flasche, wird von Frau angeredet: Frau, Off: „Sprichst du Englisch?“, Er im On: „Ja.“ Er sagt, dass das der beste Tag seines Lebens ist, sie fragt, welcher Tag heute ist, er holt sein Handy heraus und schaut nach, mit der Bemerkung, dass dies eine dumme Frage sei. Beide lachen, als er sagt, es sei der 24. Juli und dass es der beste Tag überhaupt wäre. Er trinkt einen Schluck aus seiner Flasche. Umschnitt auf Mond, Schnitt auf Frau (Halbnahe, nur ihre Umrisse sind zu erkennen, der HG ist schwarz, nur sie ist von Lichtquelle angeleuchtet), die im On sagt: Sie glaubt, dass die Zeit zwischen 3 und 4 Uhr morgens die Zeit ist, bei der man die Verbindung von dieser Welt in eine andere am meisten spürt. Sie hört ihren Namen von unsichtbaren Personen gerufen. Umschnitt Milchstraße und Polarlichter (Zeitraffer)	O-Ton und Musik	sehr schön komponierte Bilder, oft bewusst komponiert, aber auch typische Amateuraufnahmen (wackelige Schwenks, vor allem bei der Frau, die Mann auf Bank filmt, sie hat aber eine schöne tiefe Perspektive kreiert)	poetic (Landschaften) observational (Menschen) participatory

	Aufstehen	<p>Dienstmädchen schaltet das Licht an und zieht Flipflops an, Schnitt: Markt bei Nacht, sie geht einkaufen, Marktverkäuferin sagt auf Englisch „Guten Morgen.“ Aus dem Off ist eine Erwiderung in einheimischer Sprache zu hören.</p> <p>Ort: vermutlich Pakistan: Schnitt auf Mann, der Flipflops anzieht, sich die Hände wäscht und seine Haare kämmt. Schnitt: Er fährt mit dem Rad im Dunklen zur Moschee und betet. Schnitt auf Mond, an dem ein Flugzeug vorbeifliegt, aus dem Off: „Wow, das sieht toll aus!“ einer männlichen Stimme.</p>	O-Ton und Musik	Halbnahe, Halbtotale, Details	observational participatory poetic (Mann vor Spiegel)
0:04:55	Biker (Parkhaus)	<p>Schnitt auf Fahrbahn eines Parkhauses. Mann mit amerikanischem Akzent sagt, dass er in der Garage ist und jetzt den Aufzug nimmt. Die Kamera ist auf die Fahrbahn gerichtet als POV. Er drückt den Knopf, die Fahrstuhlür öffnet sich, er tritt ein und wählt die Etage aus. Erklärung aus dem Off: „Wir sind in der West Virginia Parking Garage, der Aufzug ist berühmt.“ Der Fahrstuhl setzt sich in Bewegung und fährt hoch. Kamera als POV auf die Glasfenster des Fahrstuhls gerichtet: Mann spiegelt sich darin.</p> <p>Abwechselnd sind die Gebäude von draußen und der Beton der Etagen zu sehen, die der Aufzug hinauf steigt. Off: „Wir sind jetzt im 6. Stock angekommen, der ausgebrannt ist.“ Er drückt den Knopf, um wieder hinunterzufahren. Schnitt auf sein Motorrad. Off: „Es ist Zeit, zur Arbeit zu fahren. Hat das nicht Spaß gemacht?“ (Abb. 82, Abb. 83)</p>	O-Ton und Musik, Titel: Dawn	Sehr poetisch, wegen der Lichtstimmung, der Bewegung des Aufzugs und der Streichermusik.	participatory observational poetic
0:06:11	Rudern	<p>Ort: vermutlich Asien, Schnitt auf Frau, die rudert; Halbnahe. Schnitt auf Kind im Boot; Schnitt auf Frauenhände, die an Schnuren ziehen; Zwischenschnitte auf Kinder</p>	Musik	schöne Lichtstimmung, da die Gesichter mit einer Öllampe angestrahlt werden.	observational

	S.Grey	Ort: vVermutlich Amerika: Schnitt auf schwarzen Mann, S. Grey, Selfieaufnahme, im Hintergrund ist Babygeschrei zu hören. Erzählt von seinen Problemen und sagt, dass seine Pläne bald perfekt aufgehen werden.	O-Ton	Selfie-Aufnahme	participatory
0:07:36	Natur 1	Zeitraffer Wolken, die über einen Bergsee ziehen, Berge im Hintergrund zu sehen. Totale von Bergpanorama, Wolken die über schroffes Berpanorama ziehen, Morgendämmerung deutet sich an. Schnitt auf Schachbrett, auf dem eine Brille liegt. Schwenk und Schärfentiefe. Schärfenverlagerung auf schlafende Person in einem Bett, Schnitt Sonnenaufgang hinter Wolken (Gelb-Schwarz), Schnitt Sonnenstrahlen glitzern auf Wasser, Schnitt Baum im glitzernden Wasser.	Musik, Titel: Waking up (fröhlich/ hoffnungsvolle Streichermusik)	Sehr schöne Aufnahmen, gut komponiert, Schärfentiefe, tolle Lichtstimmungen. Schachbrett: sehr schöne Aufnahme, roter Bettbezug steht in Kontrast zu Schwarz-Gelb des Schachbretts	poetic observational
0:08:11	<u>Zuschnitt 1:</u> <u>Aufwachen</u>	Zusammenschnitt: schlafende Menschen in verschiedenen EST und Bildformaten. Schnitt Sonnenaufgang (Sonne am Himmel und Sonne über einer Stadt), Schnitt schlafender Obdachloser, Auto fährt vorbei, Schnitt Weckerklingeln und aufwachen (Hähne mit Kikeriki wurden dazwischen geschnitten). EST von Wecker ausmachen und Aufwachen in verschiedenen Perspektiven und auch Orten (nicht nur im Bett, auch auf der Straße, im Zelt). Menschen gähnen und setzen ihre Füße auf den Boden, stehen auf. Schnitt zu Mann auf einem Boot, der in Sonnenaufgang schaut, Schnitt zu Menschen auf Fähren	situative O-Töne wie Schnarchen	Gefilmt von anderen, als Selfie oder Kamera fest positioniert.	participatory observational

0:09:40	<i>Vater und Sohn, Asien (Japan?)</i>	Ort: vermutlich Japan Schnitt auf Mann mit Sohn, kommunizieren in einheimischer Sprache, Vater weckt seinen Sohn. Schnitt auf POV Aufnahme von Vater, der Jungen ins Bad folgt; Schnitt: Kamera positioniert, Vater hilft Jungen beim Anziehen. Junge fasst in den Bart des Vaters und fragt, warum er so viele Haare hat, er antwortet: „Weil ich ein Mann bin.“, Junge stellt die Frage danach, wie das bei Frauen ist, Vater antwortet, dass diese nicht so viele Haare haben. Vater nimmt Kamera und folgt Sohn als POV Aufnahme mit ins Zimmer, zündet Kerze vor dem Foto seiner Frau an und fordert Sohn auf, seiner Mutter Guten Morgen zu sagen. Sie begehen eine Zeremonie. Junge läuft zurück ins Wohnzimmer und bittet Vater um etwas Wasser. Vater folgt ihm als POV Aufnahme und stellt Kamera am Platz auf, wo sie zuvor auch schon stand. (Abb. 84, Abb. 85)		Kamera: aufgestellt (in Film zu sehen, wie Vater sie positioniert) Totale von Wohnzimmer. Aber auch Kamerafahrt (Handkamera), wie Vater Sohn verfolgt und Kamera dann wieder abstellt.	observational participatory performative
0:12:11	<u>Zuschnitt 2: Morgentoilette</u>	Zusammenschnitt: Menschen gehen auf Toilette. Diverse EST, Duschen/Waschen, Zähneputzen. <u>Ziegenhirten</u> waschen sich im Wald (0:12:32), <u>Radfahrer Okhwan</u> putzt sich die Zähne (0:12:38)	O-Ton und Musik (Klangteppich aus Geräuschen, rhythmisch, schnell)		observational participatory
0:12:54	Sascha	Sascha rasiert sich zum ersten Mal. Sein Vater rasiert einmal für ihn, Sascha: „Das ist peinlich.“ Er schneidet sich, Vater drückt ihm Papier auf die Stellen (Abb.)	O-Ton	Sascha: vom Vater gefilmt, Overshoulder im Badezimmer auf Spiegel, viele Schwenks von Sashas Gesicht zu Waschbecken und zurück, einmal Spiegelung des Camcorders im Spiegel.	observational participatory reflexive (wegen Camcorderspiegelung)

0:15:01	<u>Zusammenschnitt 3: Frühstück machen</u>	Zusammenschnitt vom Frühstückmachen: Anbraten, Toasten, schmieren, Eier schälen, Kinder, die mit Trinkhalm blubbern usw.	Toncollage aus vielen verschiedenen Frühstücksgerauschen, Klingt wie Musik	viele Details von Pfannen und Händen	observational participatory
0:15:36	<i>Ziegen 1</i>	Umschnitt: Hirten melken Schafe und Ziegen auf der Wiese. Männer unterhalten sich über die Liebe und darüber, welcher Tag heute ist. (Abb. 79, Abb. 80)	situative O-Töne	Diverse EST (Details, Totale), sehr schön und professionell anmutend (Tiefenschärfe)	observational
0:16:13	Kaffeekochen	Umschnitt auf Hand, die Milchflasche von draußen hereinholt. Zusammenschnitt: Kaffee kochen, Gegenschnitte von Menschen, die zu Hause Kaffee kochen und einem Foodstand draußen	Musik, Titel: Coffee		observational participatory
0:16:46	<i>Familie (UK) 1</i>	Bobby (Sohn) isst Frühstück. Schnitt: Cathy (Mutter) liegt im Bett, Mann (Vater) kommt in den Raum, Mann aus dem Off (führt die Kamera): „Wir dokumentieren alles.“, Kamera zeigt Cathy. Bobby kommt ins Zimmer, fängt an, Melodie zu summen und auf dem Bett zu hüpfen, um seine Mutter aufzumuntern, die müde im Bett liegt. Er wird vom Vater dazu aufgefordert, damit aufzuhören. Schnitt: Cathy am Telefon im Nachthemd, sie fragt, ob sie sich duschen darf. Schwenk über sie, einige Schläuche und Behältnisse sind zu sehen, die an ihr herunterhängen; sie verlässt die Küche, um auf der Treppe mit Bobby zu sprechen. Bobby beschwert sich darüber, dass sein Vater alles mit der Kamera aufnimmt. Die Eltern sagen, dass dies ein Familienprojekt ist und fragen Bobby, ob er auch mal filmen will. Der Vater sagt, dass Bobby glücklich sein muss, wenn er filmen will, da es ein fröhlicher Film mit Happyend ist. (Abb. 70, Abb. 71)	O-Ton	meist ruhige Kameraführung, ESTreich: einige Details, sonst meist Halbnah und Totale, Verfolgung Belichtung variiert: im Schlafzimmer eher dunkel aufgrund der Lichtverhältnisse, Kamera justiert Fokus in einigen Aufnahmen	reflexive: “Wir dokumentieren alles.” observational participatory

0:19:09	Dienstmädchen	Ort: vermutlich Asien: Frau fragt Dienstmädchen, ob sie ein liebes Kind war, diese antwortet mit ja. Sie kocht dabei. Schnitt auf die Straße, Bedienstete trägt auf ihrem Kopf Opfergaben, die sie in den Tempel bringt zur Feier des Vollmondes. Sie verteilt die Opfergaben und betet. Sie verteilt die Gaben weiter, auch an Menschen. Diverse EST. (Abb. 86, Abb. 87)	oft Fragen aus dem Off, sonst nur Atmo Musik setzt ein, Titel: Coffee	Viele Halbnahe, ruhige Kameraführung, viele beobachtende Aufnahmen	observational participatory
0:20:43	Mutter	Ort: vermutlich Amerika: Eine Mutter öffnet die Tür des Zimmers ihres Sohns und sagt aus dem Off, er sollte sein Zimmer aufräumen. Dann scheucht sie ihn aus dem Bett und redet dabei: „Geh duschen, es gibt viele Leute zu treffen und Zukunft zu erleben.“ (Abb. 88, Abb. 89)	O-Ton	POV Aufnahme	participatory reflexive ("Kann mich jeder gut verstehen?") expository
0:21:23	<u>Zuschnitt 4: Zeitungen</u>	Umschnitt Zeitungsboten: Verschieden Zeitungsboten liefern Zeitungen aus. Schnitt auf Menschen, die Zeitung lesen.		schöne tiefenscharfe Aufnahmen	observational
0:21:42	Krankenhaus	Mann liest Zeitung und lässt sie sinken, man sieht ihn mit Sauerstoffmaske in einem Krankenhausbett liegen. Er erzählt im On mit britischem Englisch, dass er eine Herzoperation hatte und den Mitarbeitern sehr dankbar ist, die ihn gut behandelt haben. Er ist optimistisch, dass es ihm bald wieder gut gehen wird, dass er dann wieder viele verrückte Sachen machen und das Leben genießen kann. Am Schluss setzt ihm eine Schwester die Atemmaske wieder auf. Einige EST der Krankenhausbildschirme sind unterschritten. (Abb. 90, Abb. 91)	O-Ton	Kamera: vor ihm fix hingestellt.	participatory observational expository
0:23:28	Markt	Zuschnitt Markt: Verschiedene Tätigkeiten auf Märkten werden gezeigt, z.B: Blumen sortieren, Wiegen, Tragen usw.	Atmo	Viele Bilder mit Schärfentiefe, wirkt Kaleidoskopartig	poetic observational

0:23:56	<u>Zusammen-schnitt 5: Eltern werden</u>	Zusammenschnitt Schwangerschaft: Ultraschallbild Baby, Frau, die positiven Schwangerschaftstest hält, Mutter mit zwei Kindern, die an ihrem Bauch fühlen, Geburt einer Giraffe, Schälen eines Ei mit Küken darin, Kaiserschnitt (kleineres Bildformat), Filmer fällt dabei in Ohnmacht. Umschnitt auf Mann, der am Boden liegt, jemand hält ihm die Füße hoch, Giraffe gebärt ihr Kalb, Frau zeigt Neugeborenes, Frau hinter der Kamera sagt im Off: „Siehst aus wie deine Mutter.“, Mutter macht Grimasse. Giraffe leckt ihr Kalb ab. Vater bekommt sein Kind überreicht, Umschnitt: Frühchen, Kücken in der Hand, Kind am Fenster, Umschnitt: Kind am Fenster im Zug, Kinder auf Schaukel über Fluss, Zeitungsboot auf Fluss. → Symbole! Mädchen, das HulaHoop-Reifen schwingt und dabei mit einen Knobelwürfel spielt. (Kleineres Bildformat), Umschnitt: Junge in England-Fußballtrikot schiebt Schubkarre Menschen spielen in Wasserfontänen, Baby in Brutkasten (Abb. 118, Abb. 119)	Musik, Titel “A Day At A Time”, gesungen von Ellie Goulding Gesang von Ellie Goulding setzt ein Lied auf seinem Höhepunkt und klingt aus	Kameraverfolgung, Rückenansicht	poetic observational participatory
0:28:33	<i>Koreanischer Radfahrer Okhwan 1</i>	Umschnitt auf sich drehendes Rad eines Fahrrads, Koreaner Okhwan Yoon erzählt, dass er in Korea geboren wurde (welcher Teil ist egal) und per Fahrrad seit neun Jahren und 36 Tagen um die Welt reist. Er ist gerade in Nepal und war schon in 190 Ländern. Er wurde schon sechs Mal angefahren und fünf Mal operiert, weil es so viele unvorsichtige Fahrer gibt. Umschnitt auf Fliege in Suppe, sagt im On, dass er schon viele Fliegen gesehen hat und sie in anderen Ländern unterschiedliche Größen haben, aber die in der Suppe die gleiche Größe habe wie in Korea, das macht ihn emotional. (Abb. 74, Abb. 75, Abb. 115, Abb. 116)	O-Ton und Atmo	Selfieaufnahme beim Fahrradfahren, sonst: andere Person filmt ihn professionell anmutend. Diverse EST von ihm und der Stadt, in der er fährt.	observational participatory expository performative
0:30:17		Umschnitt auf Fenster: Hand fängt fette Fliege und lässt sie wieder ins Freie. (Symbol, Abb. 117)	Atmo	Selfieaufnahme	observational participatory

0:30:41	<u>Frage: Was ist in deiner Tasche 1</u>	Umschnitt: Menschen mit Ring, Geld, Foto in der Hand, Umschnitt: Mädchen mit Schild und Junge mit Gitarre im Wald, Mädchen hält ein Schild mit der Aufschrift: „Was befindet sich in deiner Hosentasche oder Handtasche?“ in die Kamera. Kamera fest. Leute erzählen, was sie in ihren Taschen haben in diversen EST. Skurril: Frau trägt verschiedene Flaggen in ihrer Hühnerhandtasche, weil ihre Vorfahren aus diesen Ländern kamen.	O-Ton und Musik (elektronisch, experimentell)		observational expository participatory
0:31:58	Sequenz 2: Kontraste des Lebens Randy und Ken	Ort: Amerika. Randy Raisides in Kenneth V. Fletcher Haus. Er zeigt verschiedene Gegenstände aus dem Haus. Er erzählt im On per Selfieaufnahme, dass Ken ihn in zwei Jahren von den Drogen weggebracht hat und dass Ken wiederum alles verloren hat. Zeigt ein Schild mit “Haus zu verkaufen”. Filmt Ken beim Kaffeetrinken. Im On bei einer Selfieaufnahme erzählt er, dass Ken auf die Kanarischen Inseln fliegt, um dort als Masseur zu arbeiten und er selbst zurück nach Nebraska geht, um dort mit seiner Familie zu leben. Er erzählt eine Anekdote über Pianos. Schnitt: Ken spielt Klavier. Aktionär transportiert zwei Klavierflügel mit Lader ab, diese fallen herunter. (Abb. 92, Abb. 93)	O-Ton und Atmo	Selfieaufnahme und beobachtende Kamera, viele Schwenks, die als POV Aufnahme Gegenstände zeigen, Ken wird in Halbnaher oder Amerikanischer gedreht	participatory observational expository
0:33:50	<u>Frage: Was ist in deiner Tasche 2</u>	Umschnitt zu Mann in Selfieeinstellung, der sagt, dass er einen Schlüssel in seiner Tasche habe für einen Lamborghini. Weitere Personen zeigen, was sie in ihren Taschen haben. Mann zeigt, dass seine Taschen leer sind (0:34:57)	O-Töne und Musik (wird fortgesetzt)	Selfieaufnahmen bzw. Interview EST	observational participatory expository

0:35:00	Schuhputzer1	Ort: Peru. Junge schleppt eine Kiste durch die Straße, Schnitt: wartet auf Kundschaft, ein älterer Mann kommt zu ihm und lässt sich die Schuhe putzen. Die Kamera ist auf ihn gerichtet, wird von zweiter Person gefilmt. Es will noch jemand neben ihn, der Junge sagt, dies sei sein Platz und der andere solle verschwinden, Unterschnitten: Er erzählt, dass er meist fünf Soles verdient, aber als er noch klein war, habe er mal 20 Soles am Tag verdient. Der Kunde bezahlt und gibt ihm noch ein paar Süßigkeiten. Verabschiedet sich bis nächsten Samstag. Der Junge nascht eine der Süßigkeiten. (Abb. 94, Abb. 95)	O-Ton und Atmo	Junge wird von einer männlichen Person gefilmt einige sehr schöne Aufnahmen Einstellungsreich: Totale, Nahe, ein Zoom.	observational participatory expository performative
0:36:10	<u>Frage: Was ist in deiner Tasche 3</u>	Leute zeigen ein Messer, Waffen und Spritzen			observational participatory expository
0:36:37	Friedhof	Ort: vermutlich ein arabisches Land. Kamerafahrt aus Autofahrt an städtischer Landschaft vorbei, aus dem Off: „Das ist der Friedhof.“ Filmer fragt Mitarbeiter, ob er mit jemandem reden kann, dieser bejaht. Der Filmer wird zu dem anderen Mann gebracht. Dieser lebt mit seinen Kindern dort ohne Wasser und Strom. Er hat einen behinderten Sohn, den er festbindet, damit er nicht wegläuft. Mann im On sagt: „Wir Leben. Gott wird uns nicht vergessen.“ (Abb. 121)	O-Ton	beobachtend und reportageartig. Einige EST der Behausung, der Kinder und Mann bei Interview in halbnaher EST gefilmt	observational participatory expository reflexive (Nachfrage Filmer: „Kann ich mit ihnen reden?“)
0:38:05	Urvolk	Schnitt in den Urwald; indigenes Volk bei der Kontrolle seiner Fallen, diverse EST von Bau einer Schutzhütte und Kontrolle der Fallen, Frau, die Kind Wasser gibt	Atmo	Einstellungsreich: Totale, Nahe	observational
0:39:19	Gärtner	Umschnitt: Rasensprenger in Dubai; diverse EST von Ayomatty, der als Gärtner arbeitet und glücklich mit diesem Beruf ist. Er wäscht sich die Füße, legt Zeitung auf den Boden aus und isst. Unterschnitten sagt er: „Zu Hause gibt es keine Arbeit, hier verdiene ich Geld, was ich meinen Kindern zu Hause schicke.“	O-Ton und Atmo	Einstellungsreich: Nahe, Details, Totale	observational expository performative

0:40:15	<i>Ziegen 2</i>	Hirten beim Essen. Unterhalten sich über Disteln, die am Zaun sind. Schnitt zu Käseherstellung (Bryndza). Aufnahmen sehr schön und stimmungsvoll. (Abb. 78, Abb. 81)	O-Töne und Musik, Titel: Goat Bells	Einstellungsreich: Totale, Nahe, Details, tolle Lichtstimmung und Schärfe	poetic observational participatory expository
0:41:07		Lehrerin ruft Schüler zum Mittagessen. (Auf Hochebene)	O-Ton		observational
0:41:36	Landwirtschaft	Afrikanische Frauen singen beim Getreideausklopfen (Abb. 108); Schnitt: bewässertes Feld, das mit Ochsen beackert wird; Schnitt: Ernten und Bewässern; Ochse in Schlamm; Schnitt: Sushi kommt auf Band angefahren (Abb. 109); Schnitt Frauen, die Singen; Schnitt Taucher, der Fisch schießt; Fischerin auf Boot, die Fische aus einem Netz sammelt; Taucher, die mit Tintenfisch kämpfen; Frauen, die singen; Schweinemastanlage; Mann, der Schwein Wasser gibt, das in Holzferch lebt; Frauen, die singen; Umschnitt: Mann schält Ei, in dem ein Küken ist (die Speise nennt sich Balut), das gibt es nur auf den Philippinen; er salzt und isst es; Frauen, die singen; Schnitt: (0:43:37) Spanien: Schlachtung einer Kuh mit Elektroschock; Kuh stirbt und fällt herunter, um weiterverarbeitet zu werden; Mitarbeiter sticht in den Hals, Kuh blutet aus; 0:44:42: Mann ist mit Gabel Spaghetti aus dem Topf; Schnitt: Paar ist mit den Fingern Reis am Boden; Mann isst sehr großes Melonenstück; Frauen.	O-Ton und Musik, Titel: Angolan Women (Gesang der Frauen, der weiterläuft)	Einstellungsreich: Nahe und Totale, einige sehr schöne Aufnahmen	observational expository participatory

0:45:16	Vater und Sohn (UK)	Jack im Auto, erst Straße POV, dann Selfieeinstellung; Er erzählt, dass er die letzten drei Jahre von zu Hause weg war, um seinen Abschluss zu machen und danach einen anspruchsvollen Job gefunden hat. Darum sieht er seinen Vater nur sehr selten. Er besucht ihn und sie gehen immer an den gleichen Ort, haben den gleichen Drink und reden. Schnitt auf Vater, der auf ihn zukommt, um ihn zu begrüßen. Er macht Sohn auf den Riss in seinem Reifen aufmerksam, bemerkt, dass es ihn viel kosten wird und sagt dann, er solle sein Auto aufräumen, da er kein Student mehr sei. POV Aufnahme; Kamera zeigt mit Schwenks, wovon Vater redet; Sie fahren zusammen, Vater kauft für beide Burger; Der Vater sagt, dass sie sich ins Auto setzen. Der Sohn filmt von hinten seine Füße. An dem Schuh seines Vaters hängt ein weißes Papier fest. Der Sohn steigt ein, man sieht die beiden von vorn Burger essen und Vögel beobachten. Der Sohn schenkt seinem Vater sein Abschlussbild, der freut sich und sagt, er besorgt sich einen Rahmen dafür (Profilansicht Vater). Er sagt, sein Sohn könne stolz auf sich sein, da er doch fast von der Schule geflogen wäre. Er merkt an, dass Sohn im letzten Jahr reifer geworden ist, ein Gentleman und ein netter Junge. Der Sohn startet den Motor und fährt seinen Vater nach Hause. Sie verabschieden sich und er entdeckt das weiße Papier am Schuh und macht es ab. (Abb. 96, Abb. 97)	O-Ton und Atmo	Selfieeinstellung (Seitlich, Profil, nur sein Gesicht) etwas wackelig, aber Einstellungsreich: Totale, Nahe, Amerikanische, Details. Schöne beobachtende Aufnahmen	participatory expository observational
0:48:16	Schuhputzer 2	Off: Frage, was der Junge besonders liebt; Antwort: seinen Vater, weil er ihm essen kocht und er ihm wichtiger ist als seine Arbeit (Interview EST). Junge geht Straße entlang; Schnitt: Er holt seinen Laptop und sagt: am meisten liebe er seinen Laptop, weil Wikipedia eine riesige Bibliothek voller Wissen, Geschichte, Mathematik usw. ist.	O-Ton	Interview EST: Junge sitzt auf Schuhputzkiste und wird aus Vogelperspektive gefilmt.	observational participatory expository

0:49:07	Sequenz 3: Liebe und Beziehung <u>Frage: Was liebst du?</u>	<p>Schnitt: Mädchen hält ein Schild mit der Frage: „Was liebst du?“ in die Kamera.</p> <p>Zuschnitt von Menschen, die sagen, was sie lieben: sich selbst, ihr Leben, Füße im nassen Sand, Gerüche, Essen. (0:49:48); Mann mit Katze im Arm (Abb. 107): „Nun, hier seht ihr ihn.“, wird emotional. → <i>Stellt den dramaturgischen Punkt von Dingen zu Lebewesen, die geliebt werden, dar.</i> Familie, Kinder, Frauen, Liebeserklärung an Ulja, Frau antwortet auf Frage ob sie ihren Mann liebe (Frage aus dem Off, sie im On): „Das gehört sich so.“ Umschnitt auf Mann mit Familie, sagt: „Ich liebe meine Frau, meinen Sohn, meine Tiere, mein Land, aber am meisten Gott.“ Umschnitt auf andere: schnell Auto fahren, Fußball, Putzen, Kühlschrank (0:51:36), das Wort Mamihlapinatapai” (Selfieeinstellung)</p>	O-Töne und Musik, Titel: Love	einige Selfieeinstellungen bzw. fixe Kamera Personen werden von jemanden gefilmt oder filmen sich selbst. Viele Nahe und Halbnahe EST.	participatory expository
---------	---	---	----------------------------------	--	-----------------------------

0:52:30	Emily	<p>POV: Kamera auf junge Frau in U-Bahn gerichtet, die liest. Als sie kurz durch das Fenster schaut, schwenkt die Kamera sofort nach unten. Dann wieder nach oben. Frau liest weiter.</p> <p>Schnitt: junger Mann, der Mutter anruft, um nach Tipps zu fragen, da er in Emily verliebt ist und es ihr sagen möchte (Abb. 110). Konversation läuft im Off weiter, unterschritten mit poetischen Bildern von Frauen und Paaren.</p> <p>Schnitt: Er und Emily sitzen in der U-Bahn. Schnitt: Mädchen im BH, sie sitzt mit dem Rücken zum Filmer, lächelt in die Kamera.</p> <p>Zurück zu dem jungen Mann, der sagt, dass sie gerade aus dem Kino gekommen sind und die Kamera jetzt ausschaltet.</p> <p>Umschnitt auf Mann, der seiner Frau einen Heiratsantrag macht.</p> <p>Schnitt: Er erzählt, dass Emily kein Interesse an einem romantischen Date mit ihm hat und es auch keine Chance dafür gibt.</p> <p>Schnitt: Paar, das tanzt.</p> <p>Schnitt zu afrikanischer Frau, die erzählt, dass sich in ihrer Tradition Frauen vor die Männer hinknien müssen bei der Begrüßung. Sie führt es mit Mann namens Moses vor. Moses sagt: Ja ich mag es, sie muss Männer respektieren. (Abb. 114)</p>	<p>O-Ton, Atmo</p> <p>Musik, Titel: Emily</p> <p>Frage aus Off, wie man grüßt und dann, wie Moses es findet</p>	<p>Sehr gefühlvolle EST.</p> <p>Filmt sich selbst mit Kamera fix, Gesicht darauf zu sehen, einige der Schnittbilder sehr poetisch gefilmt</p> <p>Selfieaufnahme, sehr wackelige Schwenks, dunkel fixe EST, Halbtotale, dann Halbnahe (Paar), Detail Ring Selfieaufnahme</p> <p>wird von jemanden gefilmt</p>	<p>observational participatory expository poetic reflexive ("Hallo Life in a Day...")</p>
	Hochzeit	<p>Umschnitt auf Menschen, die auf der Straße tanzen (Asien); Führen rituelle Waschung für Hochzeitszeremonie durch, Brautpaar, Umschnitt: Hochzeitsfeier Männer tanzen, Schnitt auf Hochzeit im Elvis-Style</p>	Atmo		observational
0:58:06	Coming-Out David	<p>New York: David liegt auf der Couch und ruft seine Großmutter an, um ihr zu sagen, dass er schwul ist.</p>	O-Ton	Kamera fix, Total. Hund im Bild.	observational participatory

0:59:48	Männer und Frauen	<p>Schnitt zu Möwe am Meer. Sarah wird von ihrem Mann dazu angehalten, die Möwen zu füttern. Mann, der Kamera geführt hat, gibt sie einem Passanten, beide posieren wie für ein Foto und Mann winkt in die Kamera. Das Winken wird unter-schnitten mit einer Rede, die jemand auf einer Hochzeit hält. Umschnitt: Hochzeit eines Paares, Rede: Die Liebe ist ein Schlachtfeld. Es wird gutes Zusammenleben geben, aber auch Blut.</p> <p>Umschnitt auf Frau, die Zwillinge im Arm hält. Mann erzählt von seinem Lieblingsbuch, was seine Babys lesen und von dem sie lernen sollen. Er rezitiert daraus. Frau fordert Mann auf, damit aufzuhören, dieser redet aber weiter. Umschnitt: Erneuerung des Eheversprechen nach 50 Jahren Ehe des Paares John und Ann. Er hat ihr Versprechen geschrieben und sie seins. Schnitt zu Frau, die an Geräten einen Stein stemmt. Am nächsten Gerät bekommt sie den Stein nicht hochgezogen, ihr Mann gibt ihr Tipps. Schnitt zu John und Ann: John soll in der Zukunft die Fenster von außen und innen putzen (Lachen der anwesenden Gäste). Schnitt zu Mann, der jetzt versucht, den Stein hochzuziehen und sagt, das wäre wie im Fitnessstudio. Er erklärt, wie man es machen muss, aber der Stein bewegt sich nicht. Schnitt zu Ann und John. John will, dass Ann das, was sie ihm zum 40. Geburtstag zugesagt hat, aber noch nicht eingelöst hat, erfüllt. Ann schlägt ihn daraufhin mit ihren Blumen (Lachen). John will ab und zu mal einen Blowjob (Lachen der Menge), Ann schlägt energisch auf ihn ein. Schnitt zu Mann, der jetzt in anderer Position versucht, den Stein hochzuziehen. Frau aus dem Off: „Ich habe dir gesagt, dass das sich nicht bewegt.“ Schnitt zu Ann und John. Sie sagen erneut Ja.</p>	O-Töne und Atmo, (0:59:50) Musik, Titel: My Perfect Girlfriend	keine Selfie-einstellungen, meist fixe EST und Mann filmt seine Frau Anweisungen von Mann aus dem Off, bzw. tauschen nach einer Weile die Kamera (wie bei dem Paar, das versucht, den Stein hochzuziehen) Ann und John: Amerikanische, beide sind in EST zu sehen, schauen sich an	observational participatory expository
---------	-------------------	--	--	--	--

1:03:58	Sequenz 4: Bewegung <u>Zusammen-</u> <u>schnitt 6:</u> <u>Zeitverge-</u> <u>hen</u>	Schlafender Melonenverkäufer. Schnitt auf Uhr, die tickt (Detail Sekundenzeiger), Zusammenschnitt von schlafenden Menschen und Hunden, Kuckucksuhr, die schlägt, Umschnitt auf Füße (Abb. 129), die aufstehen, Verschiedene EST wie Menschen und Tiere zu Fuß laufen; Musik: Ticken der Uhren und Melodie, sehr rhythmisch. Junge, der Parcours macht	O-Ton und rhythmischer Klangteppich	Selfiaufnahmen von Füßen	observational participatory
1:04:57	Parcours-sportler	Schnitt auf Mann, der auf Matratze liegt und aufwacht. Er macht sich fertig und springt aus dem Fenster, um Parcours zu trainieren. Es wird gefilmt, wie er erst einer Katze den Weg verstellt, eine Mauer hochrennt und dann einen Baum hochklettert, vom Dach herunter springt und sich an einen Bus hängt. Schnitt in den Supermarkt, wo er Brötchen klaut und danach in der U-Bahn schwarz fährt.	Atmo	Kamera beobachtend. Einstellungsreich: von Oben, Nahe, Verfolgung, Zoom	observational participatory
1:06:25	<u>Zusammen-</u> <u>schnitt 7:</u> <u>Sport</u>	Schnitt. Blick aus Fenster einer fahrenden U-Bahn; Zusammenschnitt von verschiedenen sportlichen Aktivitäten, meist Fußstellungen; Zusammenschnitt vom Autofahren, aber auch anderen Fortbewegungsmitteln wie Eselreiten	Mundharmonikamusik	Einstellungen von Füßen beim Sport, verschiedene EST	observational participatory
1:06:43	Mädchen klettert auf menschliche Pyramide	Mädchen packt ihren Rucksack und setzt Helm auf. Sie klettert ein Gerüst hinunter und ruft etwas zum Abschied. Dann folgen diverse EST von ihr als Selfieeinstellungen. Sie läuft durch die Stadt. Umschnitt: Sie bekommt einen schwarzen Gürtel umgewickelt und einen Helm mit Kamera aufgesetzt. Helmkameraperspektive: Sie klettert auf eine menschliche Pyramide. Umschnitt auf einen Mann, der sagt, sie solle langsamer sein. Sie erreicht die Spitze und stellt sich auf. (zwei EST, einmal Helmkamera und auch eine Kamera von außerhalb) (Abb. 98, Abb. 99)	O-Töne und Atmo	Selfieeinstellungen. Sehr schöne tiefenscharfe EST. Beim Klettern: beobachtend und Selfieeinstellung	observational participatory poetic reflexive (Helm aufsetzen, an dem Kamera befestigt ist)

1:08:05	<u>Zusammen-schnitt 8:</u> <u>Wassersport</u>	Umschnitt auf jemanden, der vom Sprungbrett ins Wasser springt, Selfiefuß-einstellung; Zusammenschnitt von zwei Sprüngen, Actioncam-Aufnahme im Fliegen, Schnitt auf kleinen Jungen auf einem Surfbrett im Meer, der mit seinem Vater surft. Als eine Welle kommt und er nass wird, weint er und geht aus dem Wasser. Schnitt auf Taucher, der Ringe macht; Schnitt auf Seifenblasen, die gepustet werden; Seifenblasen, die über Wasser schweben; Mann, der ins Wasser springt (1:09:15); Plankenlaufen von Männern; parallelgeschnitten mit Kind, das sich Nase vor Wasser zuhält	Atmo und Musik (experimentell, rhythmisch) Musik	Selfieeinstellung, Actioncam, Kind, das sich Nase zuhält: Slow Motion, sehr scharf und schön.	observational participatory
1:09:46	Sequenz 5: Konflikte Militär	Schnitt zu Militärhubschrauber; Soldaten, die tanzen, Militärhubschrauber wird beladen, Zusammenschnitt von Soldaten, die sich vor Kamera ulkig benehmen, Soldat, der sein Tattoo zeigt (Abb. 122)			participatory

1:10:13	Masood in Afghanistan und Ehefrau Sharron in Amerika	<p>Kabul, Afghanistan; Umschnitt zu karg eingerichteten Zimmer; Garten.; Masood, der Filmer dieser Aufnahmen, tritt vor die Kamera (Total, Vater im HG, Abb. 102); Er erzählt, dass er Pressefotograf und das hier sein Haus ist. Er zeigt auf seinen Vater und sagt, dass er Tee trinkt. Schnitt nach Innen, Kamerafahrt mit Off-Kommentar über Mutter, die betet; Bruder, der sich etwas zu essen aus dem Kühlschrank holt; Schnitt auf Haus mit amerikanischer Flagge; Sharron, die sich duscht und chick macht (Abb. 400)</p> <p>Schnitt auf Straße in Kabul; Off-Kommentar von Masood im Auto, der erklärt, dass er jetzt in die Innenstadt fährt, um Fotos zu machen. Schnitt auf seine beiden Kameras auf dem Beifahrersitz (sind wie seine Babys); Schnitt, wie er durch die Innenstadt geht</p> <p>Schnitt zu Sharron, die sich ihre Haare glättet. Off: Sie sei allein, da ihr Mann am anderen Ende der Welt für ihr Land kämpft. Schnitt: POV Aufnahme, fragt Hund um Hilfe bei Auswahl ihres T-Shirts, Hund schnüffelt an ihnen; Schnitt zu Markt in der Altstadt; Händler und eifriges Getreibe; Off: Viele Leute denken, es wäre gefährlich, in Kabul herumzulaufen, aber es gibt keine Gefahr, zumindest nicht für uns. Schnitt auf Sharron, die auf ihr Skypedate wartet. Schnitt auf Straßen in Kabul Schnitt: Sharron setzt sich vor ihren PC. Schnitt auf Kabul, Masood kommt an Love-Birds vorbei und erklärt, dass sie so heißen, weil sie unzertrennlich sind.</p> <p>Schnitt zu Sharron, die Skypeanruf von ihrem Mann bekommt. Er merkt an, dass sie sich chick gemacht hat und sie sagt: „Na klar, es ist unsere Verabredung.“</p> <p>Umschnitt zu Kampfsportlerinnen in Kabul; Masood macht Fotos von ihnen. Er tritt vor die Kamera und sagt, dass sein Land nur für negative Dinge steht, aber diese Mädchen ihm Hoffnung geben und ihn optimistisch für die Zukunft seines Landes stimmen. (Abb. 103)</p> <p>Umschnitt zu Skypedate; Sie verabschieden sich. Sie fängt an zu weinen, nachdem er aufgelegt hat. (Abb. 101)</p>	O-Ton und Atmo	<p>Masood: beobachtende Kamera mit Interviewaufnahmen, die Masood selbst von sich gedreht hat (Kamera platziert). POV Aufnahme seiner Familie im Haus (Verfolgung)</p> <p>Sharron: platzierte Kamera, mit der sie sich selbst filmt, fixe EST, meist seitlich oder von hinten in Naher oder Halbnaher, eine POV Aufnahme beim Shirt auswählen</p>	participatory observational expository performative
---------	--	--	----------------	---	--

1:14:14	<i>Koreanischer Radfahrer</i> <i>Okhwan 2</i>	Okhwan geht Stufen eines Tempels hinauf und trägt dabei sein Fahrrad; diverse EST wie er Umgebung betrachtet; Er spricht darüber, dass es unmöglich scheint, Korea wiederzuvereinigen, aber dass das Unmögliche auch möglich ist (1:15:02). (Abb. 76) Schnitt: Fallschirmspringen; Actioncamausnahme vom Sprung einer Frau; Schnitt auf eine Landung (Abb. 120)	O-Ton	Diverse EST	participatory observational expository performative
1:15:47	<i>Familie (UK) 2</i>	Schnitt zu Bobby, der Krieg mit Legofiguren spielt. Schnitt zu Cathy, die ihren Bademantel ablegt. Zugenähte Wunden sind zu sehen. Schnitt auf Marienkäfer auf der Hand von Bob: er sagt, der Käfer kam aus ihrem Haar, als sie etwas panisch reagierte. (Abb. 123)	O-Ton	Halbnahe von Cathy, Halbnahe und Details Bobby	observational participatory
1:16:36	<u>Frage: Wovor hast du Angst?</u>	Schnitt auf Mädchen, die das Schild mit der Frage: „Wovor hast du Angst?“ in die Kamera hält. (Abb. 106) Zusammenschnitt von Antworten: Kinder: Geister, Monster, Hexen, Zombies. Teenagerin: Schlangen und Geister. Bäcker: Er hört manchmal nachts um ein Uhr Stimmen. Das macht ihm Angst. Weitere Personen (Aufzählung): Tiere: Hunde, Katzen, Ratten, Löwen, Spinnen; Frauen: Räuber, Vergewaltiger; Kinder im Pool: vorm Erwachsenwerden; Mann auf schneebedecktem Berg (vermutlich Arktis): Er hat Angst, diesen Platz hier zu verlieren; fremde Kulturen; Gott/Allah; Leute, die Gott nicht kennen; Afrikaner: Homosexualität (da er Angst vor Krankheit hat und jene eine Krankheit wäre); Palästinenser: Politik und vor einem erneuten Krieg, sichere Heimkehr aus Afghanistan; keine Kinder zu haben, Haarausfall, vor sich selbst (Übergewichtige Frau steht in Unterwäsche vor der Kamera), dass ihr Mann sie verlässt wegen zu wenig “ihr wisst schon was”. Scheidung, Einsamkeit, zu sterben und niemand findet einen für Wochen; Jemanden zu verlieren, den man liebt; Tot herumzuliegen, wenn es keinen Gott gibt; vor dem Tod	Musik, Titel: Fear	Protagonisten filmen sich selbst oder lassen sich von anderen filmen, meist in Naher oder Halbnahe an unterschiedlichen Orten auch in Aktion, z.B. auf Bergspitze oder im Pool Unterschiedliche Bildformate und Qualität POV Aufnahmen: Eher selten, aber kommen vor: (z.B: Grab)	expository participatory

1:19:46	<i>Ziegen 3</i>	Umschnitt auf Hirte, der unter Bäumen liegt; hört Gewitter aufkommen; Männer unterhalten sich darüber, dass die Hunde Angst vor dem Donner haben; sie müssen Feuermaterial für den Herbst gegen die Wölfe finden; Gehen nach Hause, da es bald regnet (Abb. 126)	O-Töne und Atmo	Diverse bewusst komponierte EST	observational
1:20:23		Gewitterfront zieht auf	Atmo	Totale	observational
1:20:32	Loveparade	Zuschnitt: Loveparade-Unglück: Feiernde und tanzende Menschen; Schnitt zu Menschen im Tunnel, die noch durchkommen; Schnitt zu verstopftem Tunnel, in dem eine Massenpanik ausbricht; Schwenk über ganze Masse; Off-Kommentar: „Unnormal, Unnormal.“ Selfieaufnahme von zwei Jungen im Tunnel: „Wir kommen hier nicht mehr raus, unnormal Alter!“; Schnitt zu Menschen, die versuchen, sich zu retten und aus der Masse herauszuklettern; Schnitt auf Menschen, die versuchen, andere Leute hochzuziehen; Versuch von einem Fahrzeug, durch die Masse zu kommen; Schnitt auf Menschen, die am Boden liegen; Notärzte, die versuchen zu helfen; Nachrichtenkommentar aus dem Off (Deutsch und Englisch); Gegenschnitt mit feiernden Menschen; Kommentar: „Viele Raver waren sich der Katastrophe nicht bewusst.“ Dies Gegengeschnitten mit Bildern von Verletzten und Wiederbelebungsversuchen	Atmo und O-Töne (1:22:00) Musik, Titel: Loveparade setzt ein	Selifeaufnahme, beobachtend	observational participatory
1:23:07		Naturaufnahme: trockenes Bergpanorama; Wolken ziehen darüber	Musik, Titel: “A Penny At A Time”		observational

	<u>Zusammenschnitt 9: Gewalt</u>	Zusammenschnitt: Kämpfe in verschiedenen Städten; Affen, die dressiert wurden und Kostüme tragen; Mädchen, das versucht, nach unten zu tauchen aber es nicht schafft und wieder aufsteigt; Junge, der weint; Skyline; Frau die weint; Skyline; Frau, die weint; Bilder von Bränden.;Schnitt: blonde Frau in Limousine; Schnitt: Brand; halbnackte Frauen in Limousine; Brand; verschiedene Bilder, die dramatisieren, z.B. Achterbahnfahrt, Junge mit Kreuz auf dem Schoß; Boxer, der blutende Wunde hat; Schlachtung einer Ziege; Gesichter von Achterbahnfahrern; Cheerleader und Feuerwerk. (Abb. 112, Abb. 113)	Musik läuft weiter Lied kommt zum Höhepunkt.		observational
1:25:07	Sequenz 6: Hoffnung <i>Koreanischer Radfahrer</i> <i>Okhwan 3</i>	Okhwan beim Frisör; diverse EST, wie er die Haare geschnitten bekommt; Off: wenn er die Augen schließt, kann er alle Menschen dieser Erde sehen in jedem Land; On: Er ist am Abend auf der Straße, es ist schon dunkel, eschiebt sein Fahrrad und erzählt,dass er sich wie neu geboren fühlt mit dem Haarschnitt; sagt im Vorbeigehen, dass er weiterreisen muss; läuft am Straßenrand weiter (Abb. 77)	O-Ton und Atmo	Diverse EST	observational participatory expository performative
1:26:03	<i>Familie (UK) 3</i>	Eltern filmen sich; Cathy antwortet im On auf die Frage, wen sie liebt, dass sie ihre Bobbys liebt; Schnitt auf Bob; Auf die Frage, vor was er Angst hat antwortet er: Er sei ohne Angst, denn seine größte Angst war, dass sie, Cathy, an Krebs erkranken würde und dies ist nun geschehen. Eine weitere Angst sei, dass sie erneut an Krebs erkrankt und das sei ebenso eingetreten. Aber nun sei es vorbei und er ist ohne Angst. (Abb. 72, Abb. 73)	O-Ton (1:26:38) Musik setzt ein, Titel: Fireworks and Lanterns	Beide Nah	participatory expository performative
1:26:43		Schnitt auf Feuerwerk; diverse EST von aufsteigenden Leuchtbällons Schnitt auf Boot aus dem Beginn des Films; Bewohner legen sich schlafen; Mond	Musik läuft weiter bis 1:29:13	Sehr schöne stimmungs- volle Aufnahmen. Farb- kontrast ist Schwarz- Gelb. Einstellungsreich: Nahe, Details, Totale, Tiefenschärfe	poetic observational

1:29:13	Junge Frau im Auto	Schnitt auf Gewitter über Stadt; Schnitt in Auto, das bei Gewitter fährt; Schnitt auf Frau, die sich im Auto selbst filmt; nahe EST, typisches Autoselfie in schwarz-weiß; Sie erzählt, dass sie den ganzen Tag überlegt hat, was sie filmt und ihr die Zeit dafür gleich abläuft. Sie war den ganzen Tag arbeiten. Sie habe die ganze Zeit gehofft, dass etwas Aufregendes passieren würde, um an dem Film teilhaben zu können und der Welt zu sagen, dass jedem Menschen jeden Tag etwas Tolles passieren kann. Aber die Wahrheit ist, dass in ihrem Leben den ganzen Tag nichts Aufregendes passiert ist. Schnitt zu Gewitter über Wald, Ton läuft im Off weiter; (weitere Unterschnitte ihres Monologs mit diesen Bildern folgen). Dann erscheint die Frau wieder im On: Sie will die Leute wissen lassen, dass sie existiert und beginnt zu weinen. Sie wolle den Leuten nicht erzählen, dass sie ein toller Mensch ist, weil sie nicht daran glaube, aber dass sie ein ganz normales Mädchen ist, mit einem normalen Leben. Nicht interessant genug, doch das will sie sein. Und auch wenn heute nichts Tolles passiert ist, hat sie das Gefühl, das heute Nacht etwas Wunderbares passieren wird. (Abb. 104, Abb. 105)	O-Ton	Selfieeinstellung, Schwarz-Weiß.	participatory expository reflexive (“Mir läuft die Zeit davon, noch etwas dafür zu machen.”) performative
1:31:44	Abspann	Bild von Weinbergschnecke auf Ball, die ihre Fühler bewegt; Ball wird zu Erdkugel Credits. Kuh frisst Gras	Musik, Titel: “A Day At A Time”, gesungen von Baaba Maa		
1:34:56	Ende				

Literatur- und Quellenverzeichnis

Literaturquellen

Aufderheide, Patricia (2014): Ethical Challenges of Documentarians in a User-Centric Environment. In: Nash, Kate; Hight, Craig; Summerhayes, Catherine (Hrsg.) (2014): New Documentary Ecologies. Emergin Platforms, Practices and Discourses. New York: Palgrave Macmillan. Seiten 237-250.

Aufderheide, Patricia (2007): Documentary film: A very short introduction. Oxford, New York: Oxford University Press.

Bauer, Christian Alexander (2011): User Generated Content. Urheberrechtliche Zulässigkeit nutzergenerierter Medieninhalte. Heidelberg, Berlin: Springer-Verlag.

Berg-Walz, Benedikt (1995): Vom Dokumentarfilm zur Fernsehreportage. Berlin: Verl. für Wiss. Forschung.

Berkeley, Leo (2014): Tram Travels: Smartphone Video Production and the Essay Film. In: Berry, Marsha; Schleser, Max (Hrsg.): Mobile Media Making in an age of smartphones. New York: Palgrave Macmillan. Seiten 25-34.

Berry, Marsha; Schleser, Max (2014): Part II: Space and Place. In: Berry, Marsha; Schleser, Max (Hrsg.): Mobile Media Making in an age of smartphones. New York: Palgrave Macmillan. Seiten 46-47.

Beyerle, Mo; Brinckmann, Christine N. (1991): Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema. Schriftenreihe des Zentrums für Nordamerika-Forschung (ZEN-AF), Universität Frankfurt, Band 15. Frankfurt, New York: Campus Verlag.

Buchholz, Axel; Schult, Gerhard (Hrsg.) (2016): Fernseh-Journalismus. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis. 9. Aufl. München: Springer VS.

Dovey, Jon (2014): Documentary Ecosystems: Collaboration and Exploitation. In: Nash, Kate; Hight, Craig; Summerhayes, Catherine (Hrsg.) (2014): New Documentary Ecologies. Emergin Platforms, Practices and Discourses. New York: Palgrave Macmillan. Seiten 11-32.

Gaudenzi, Sandra (2014): Strategies of Participation: The Who, What and When of Collaborative Documentaries. In: Nash, Kate; Hight, Craig; Summerhayes, Catherine (Hrsg.) (2014): New Docu-

mentary Ecologies. Emerging Platforms, Practices and Discourses. New York: Palgrave Macmillan. Seiten 129-148.

Geiger, Jeffrey (2011): American Documentary Film. Projecting the Nation. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.

Gilles, Marsolais: Dokumentarische Tendenzen im quebekischen Kino oder das Erbe des cinéma direct. In: Larouche, Michel; Müller, Jürgen E (Hrsg.) (2002): Quebec und Kino. Die Entwicklung eines Abenteuers. Filme und Medien in der Diskussion. Band 12. Münster: Nordus Publikationen Münster. Seiten 55-84.

Griesbaum, Joachim: D 7 Social Web. In: R. Kuhlen, W. Semar, D. Strauch (Hrsg.): Grundlagen der praktischen Information und Dokumentation: Handbuch zur Einführung in die Informationswissenschaft und -praxis. 6., völlig neu gefasste Ausg. Berlin, Boston: De Gruyter Saur. 2013. Seiten 562-574.

Großpietsch, Timo; Jacobs, Olaf (2015): Journalismus fürs Fernsehen. Dramaturgie, Gestaltung, Genres. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Hattendorf, Manfred (1999): Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung, 2. Auflage. Konstanz: UVK Medien.

Heide, Markus; Klotte, Claudia (2006): Kanadischer Film. Geschichte, Themen, Tendenzen. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.

Hickethier, Knut (2012): Film- und Fernsehanalyse. 5. Aufl. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler.

Hohenberger, Eva (1988): Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm, Ethnographischer Film, Jean Rouché. Hildesheim: Georg Olms AG.

Jacobs, Olaf; Lorenz, Theresa (2014): Wissenschaft fürs Fernsehen. Dramaturgie, Gestaltung, Darstellungsformen. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Keep, Dean (2014): Artist with a Camera-Phone: Decade of Mobile Photography. In: Berry, Marsha; Schleser, Max (Hrsg.): Mobile Media Making in an age of smartphones. New York: Palgrave Macmillan. Seiten 15-24.

Keilbach, Judith (2010): *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im Bundesdeutschen Fernsehen. 2., unveränderte Aufl.* Münster: Lit Verlag.

Kossoff, Adam (2014): *The Mobile Phone and the Flow of Things.* In: Berry, Marsha; Schleser, Max (Hrsg): *Mobile Media Making in an age of smartphones.* New York: Palgrave Macmillan. Seiten 35-44.

Leyda, Jay (1967): *Filme aus Filmen. Eine Studie über den Kompilationsfilm.* Berlin. Henschelverlag.

Mirkos, Lothar (2015): *Film- und Fernsehanalyse. 3. Aufl.* Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.

Newman, Michael Z. (2014): *Video Revolutions. On the History of a Medium.* New York: Columbia University Press.

Nichols, Bill (2001): *Introduction to Documentary.* Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

Nichols, Bill (2010): *Introduction to Documentary. 2nd Edition.* Bloomington: Indiana University Press.

Orloff, Martin (2005): *Fernseh-Journalismus.* Konstanz: UKV Verlagsgesellschaft mbH.

Schadt, Thomas (2002): *Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms.* Bergisch Gladbach: Verlagsgruppe Lübbe.

Schleser, Max (2014): *Connecting through Mobile Autobiographies: Self-Reflexive Mobile Filmmaking, Self-Representation, and Selfies.* In: Berry, Marsha; Schleser, Max (Hrsg): *Mobile Media Making in an age of smartphones.* New York: Palgrave Macmillan. Seiten 149-158.

Stiegler, Christian (2015): *Selfies und Selfie Sticks. Automedialität des digitalen Selbstmanagements.* In: Stiegler, Christian; Breitenbach, Patrick; Zorbach, Thomas (Hrsg.) (2015): *New Media Culture: Mediale Phänomene der Netzkultur.* Bielefeld: Transcript Verlag. Seite 67-81.

Strangelove, Michael (2010): *Watching YouTube: Extraordinary Videos by Ordinary People.* Toronto: University of Toronto Press.

Wolf, Fritz (2003): *Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen*. Düsseldorf: Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen (LfM).

Wyrwoll, Claudia (2014): *Social Media. Fundamentals, Models, and Ranking of User-Generated Content*. Wiesbaden: Springer Fachmedien

Verzeichnis von Artikeln aus periodischen Erscheinungen

Ashton, Daniel (2015): *Producing Participatory Media: (Crowd) Sourcing Content in Britain/Life in a Day*. In: *Media International Australia, Incorporating Culture & Policy*. Volume. 154 (1). Seiten 101-111.

Carpentier, Nico (2003): *The BBC's Video Nation as a participatory media practice. Signifying everyday life, cultural diversity and participation in an online community*. In: *International journal of cultural studies*. Volume 6 (4). Seiten 425-447.

Otto, Isabell; Plohr, Nikola (2015): *Selfie-Technologie*. In: *POP*. Band 4, Heft 1, Seiten 26-30.

Reichert, Ramón (2015): *Selfie Culture. Kollektives Bildhandeln 2.0*. In: *POP*. Band 4, Heft 2, Seiten 86–96.

Van Dijck, José (2009): *Users like you? Theorizing agency in user-generated content*. In: *Media Culture Society* Nr. 31. Seiten 41-58.

Wardle, Claire; Williams, Andrew (2010): *Beyond user-generated content. A production study examining the ways in which UGC is used at the BBC*. In: *Media Culture Society*, Nr. 32. Seiten 781-779.

Verzeichnis Grauer Literatur

Bernien, Norman (2014): *Die politische Videobewegung der BRD der 1970er und 1980er Jahre. Über den Versuch einer Etablierung von Gegenöffentlichkeit auf Basis der Videotechnik*. Magdeburg.

Grözinger, Lisa (2005): *Vom Dokumentarfilm zu hybriden Formaten. Die Auflösung von Genre-grenzen im Fernsehen*. Stuttgart.

http://www.filmakademie.de/fileadmin/PDF_Dokumente/Lehre/Dokumentarfilm/DA-Dokfilm.pdf,

Zugriff am 8.10.2015.

Mahfouz Mohamed Said (2012): User-generated Video As a New Genre of Documentary. London. <https://repository.royalholloway.ac.uk/file/b4ce3451-f22c-0875-20c3-820ffb7d3a87/8/PhDFinalThesisMSMahfouz.pdf>, Zugriff am 09.08.2015.

Pils, Sabine (2010): Copy & Paste: Netzkultur und Found Footage Filme. Hagenberg. <http://theses.fh-hagenberg.at/system/files/pdf/Pils10.pdf>, Zugriff am 8.9.2015.

Stickel, Wolfgang (1991): Zur Geschichte der Videobewegung. Politisch orientierte Medienarbeit mit Video in den 70er und 80er Jahren am Beispiel der Medienwerkstatt Freiburg und anderer Videogruppen und Medienzentren in der Bundesrepublik. Freiburg. http://www.medienwerkstatt-freiburg.de/mw/dokumente/Diplomarbeit_WS.pdf, Zugriff am 10.07.2016.

Weidl, Joseph (2013): „Bilder als Zeugen gegen sich selbst“? Vom Schreiben und Umschreiben der Geschichte im historischen Kompilationsfilm. Wien. http://othes.univie.ac.at/29287/1/2013-06-12_0721040.pdf, Zugriff am 10.07.2016.

Verzeichnis elektronischer Quellen

ARD Digital: Crossmediales WDR-Mitmach-Projekt „Deine Arbeit, Dein Leben!“ gestartet. <http://www.ard-digital.de/meldungen/archiv/2014/crossmediales-wdr-mitmach-projekt-deine-arbeit-dein-leben-gestartet>, Zugriff am 29.06.2016.

BBC: <http://www.bbc.co.uk/videonation/archive/>, Zugriff am 03.07.2016.

Bodo e.V.: Über uns. <http://www.bodoev.de/ueber-uns.html>, Zugriff am 15.06.2016.

Botella, Caridad: The Aesthetics of Cellphone-Made Films. <http://artpulsemagazine.com/the-aesthetics-of-cellphone-made-films>, Zugriff am 29.06.2016.

Brown, Jeffrey (2011): Conversation: Kevin MacDonald, Director of ‘Life in a Day’. <http://www.pbs.org/newshour/art/conversation-kevin-macdonald-director-of-life-in-a-day/>, Zugriff am 02.06.2016.

Chandler, Daniel: An Introduction to Genre Theory. http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/intgenre/chandler_genre_theory.pdf, Zugriff am 03.06.2016.

Davis, Marc; Van House, Nancy A. (2005): The Social Life of Cameraphone Images. <http://web.mit.edu/bentley/www/mobile/papers/vanhouse2005.pdf>, Zugriff am 30.06.2016.

Dodes, Rachel (2011): 'Life in a Day' Director Aims to Elevate YouTube Videos Into Art. http://blogs.wsj.com/speakeasy/2011/07/22/life-in-a-day-director-kevin-macdonald-aims-to-elevate-youtube-videos-into-art/?mod=google_news_blog, Zugriff am 27.06.2016.

Erk, Daniel (2011): Wie 90 Minuten auf YouTube. <http://www.zeit.de/kultur/film/2011-02/life-in-a-day#leser-rezension-film-1-tab>, Zugriff am 02.07.2016.

Eugeni, Prof. Ruggerto (2012): First person shot. New Forms of Subjectivity between Cinema and Intermedia Networks. <http://www.raco.cat/index.php/Analisi/article/view/252602/339171>, Zugriff am 01.07.2016.

Feldkamp, Jens (2007): Qualitätsaspekte im User-Generated Content. In: Grob, Heinz Lothar, Grottfried Vossen (Hrsg.): Entwicklungen im Web 2.0 aus technischer, ökonomischer und sozialer Sicht. Nr.51. Institut für Wirtschaftsinformatik der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. http://xml.uni-muenster.de/dbms/media/publications/2007/Hybrid_no51.pdf#page=47, Zugriff am 8.10.2015

Filmpark production, s.r.o.: <http://www.okhwan.com/#success-window>, Zugriff am 02.07.2016.

Filmpark production, s.r.o.: <http://www.okhwan.com/#filmmakers-window>, Zugriff am 02.07.2016.

Goebel, Katja (2016): Deine Arbeit, dein Leben - Traumjobs, Arbeitsalltag und echte Berufungen. <http://www1.wdr.de/fernsehen/deine-arbeit/deine-arbeit-dein-leben-100.html>, Zugriff am 17.06.2016.

Griffith, Maggie; Zizi Papacharissi (2010): Looking for you: An analysis of video blogs. <http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/2769/2430#p1>, Zugriff am 14.06.2016.

Hellmann, Kai-Uwe: Prosumismus im Zeitalter der Internetökonomie. In: SWS-Rundschau 49 (2009), 1, pp. 67-73. <http://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/25035>, Zugriff am 11.05.2016.

Huber, Dr. Joachim: Dokumentarfilm / Documentary / Dokumentation oder die Verwirrung der Begriffe. http://altewebseite.medientage.de/db_media/mediathek/vortrag/500143/huber_joachim.pdf
Zugriff am 8.10.2015.

Krei, Alexander (2015): "Deine Arbeit" im WDR: Ohne Worte wunderbar. http://www.dwdl.de/magazin/50777/deine_arbeit_im_wdr_ohne_worte_wunderbar/, Zugriff am 02.07.2016.

Lexikon der Filmbegriffe: Essayfilm. <http://filmlexikon.unikiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=702>, Zugriff am 02.07.2016.

Macdonald, Kevin (2011): Life in a Day: Around the world in 80,000 clips. <https://www.theguardian.com/film/2011/jun/07/life-in-a-day-macdonald>, Zugriff am 27.06.2016.

McKenzie, Pam u.a. (2012): User-generated online content 1: Overview, current state and context. <http://www.firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/3912/3266#p3>, Zugriff am 13.05.2016.

National Geographic: Life in a Day: About the Production. A Discussion With the Director and Editor. <http://movies.nationalgeographic.com/movies/life-in-a-day/about-the-production/>, Zugriff am 02.07.2016.

Oxford Learners Dictionary: Stichwort Understanding. http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/understanding_1?q=understanding, Zugriff am 03.05.2016.

Oxford Learners Dictionary, Stichwort: Comprehension. <http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/comprehension?q=comprehension>, Zugriff am 03.05.2016.

Oxford Learners Dictionary, Stichwort: Selfie. <http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/selfie?q=Selfie>, Zugriff am 02.07.2016.

Programm ARD: Ein Tag Leben in NRW. http://programm.ard.de/TV/hrfernsehen/ein-tag-leben-in-nrw/eid_2872215684747314, Zugriff am 17.06.2016.

Roth, Wilhelm: Der Dokumentarfilm ab 1960. http://www.thorolf-lipp.de/courses_taught/documents/WilhelmRothDirectCinemaundCinemaVerite.pdf, Zugriff am 08.10.2015.

RP Online: WDR startet Projekt "Deine Arbeit, dein Leben". <http://www.rp-online.de/panorama/fernsehen/wdr-startet-projekt-deine-arbeit-dein-leben-aid-1.4463015>, Zugriff am 01.07.2016.

Ruhrnachrichten: WDR zeigt Hobbyfilmer-Doku „Ein Tag Leben in NRW“. <http://www.ruhrnachrichten.de/nachrichten/weiterenachrichten/nordrheinwestfalen/WDR-zeigt-Hobbyfilmer-Doku-Ein-Tag-Leben-in-NRW;art5192,1785485>, Zugriff am 01.07.2016

Schleser, Dr. Max R.C. (2011): Mobile-mentary (mobile documentary) 2.0.. https://www.aut.ac.nz/_data/assets/pdf_file/0011/255197/17-Schleser.pdf, Zugriff am 30.06.2016.

Springer Gabler Verlag (Hrsg.): Gabler Wirtschaftslexikon, Stichwort: Web 2.0. <http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Archiv/80667/35/Archiv/80667/web-2-0-v9.html>, Zugriff am 10.05.2016.

Springer Gabler Verlag (Hrsg): Gabler Wirtschaftslexikon, Stichwort: Soziale Medien. <http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Archiv/569839/35/Archiv/569839/soziale-medien-v6.html>, Zugriff am 10.05.2016.

Stiftel, Ralf (2012): WDR zeigt sein Projekt „Ein Tag Leben in NRW“. <http://www.wa.de/kultur/zeigt-sein-projekt-ein-leben-nrw-2532772.html>, Zugriff am 28.06.2016.

Stribbling, Lisa (2008): Media literacy from the perspective of broadcasters and user generated content producers around the world. Commonwealth Broadcasting Association. London. <https://publicmediaalliance.org/wp-content/uploads/2014/12/MediaLiteracyandUGC.pdf>, Zugriff am 08.10.2015.

Unbekannter Autor: Cinema Verite and the new documentary. <http://cinecollage.net/cinema-verite.html>, Zugriff am 08.10.2015.

Unbekannter Autor (2013): The crowd soruces documentary. <http://www.thejourneyofdocumentary.com/blog/the-crowd-sourced-documentary/>, Zugriff am 8.10.2015.

WDR: Deine Arbeit, Dein Leben! - Fernsehen, Hörspiel und Web-Spezialangebot. <http://www1.wdr.de/fernsehen/deine-arbeit/deinearbeitdeinleben-idee102.html>, Zugriff am 18.06.2016.

WDR: Tipps zum Filmen. Von Kameratechnik bis Setting. http://www1.wdr.de/fernsehen/deine-arbeit/deinearbeitdeinleben_tipps-zum-filmen102.html, Zugriff am 18.06.2016.

Weight, Jenny (2013): At the edge of documentary: participatory online nonfiction. <http://www.textjournal.com.au/speciss/issue18/Weight.pdf>, Zugriff am 8.10.2015.

2Pilots Filmproduction: <https://www.facebook.com/deinearbeit/timeline>, Zugriff am 01.07.2016.

Verzeichnis von Bewegtbildquellen

Deine Arbeit, Dein Leben! (2015): <http://www.ardmediathek.de/tv/WDR/Deine-Arbeit-Dein-Leben/WDR-Fernsehen/Video?bcastId=18198186&documentId=28034712>, Zugriff am 20.07.2016.

Ein Tag Leben in NRW (2012): <http://www.ardmediathek.de/tv/Doku-am-Freitag/Ein-Tag-Leben-in-NRW/WDR-Fernsehen/Video?bcastId=12877116&documentId=21902346>, Zugriff am 20.07.2016.

Life in a Day (2010): https://www.youtube.com/watch?v=JaFVr_cJJIY, Zugriff am 20.07.2016.

The Film Editor's how-to guide for Life in a Day (2010): <https://www.youtube.com/watch?v=1nIIVH0R0kY>, Zugriff am 27.06.2016.

Life in a Day: A new type of filmmaking: https://www.youtube.com/watch?v=jf1AI3_qX7c, Zugriff am 27.06.2016.

Abbildungsnachweise

Abb. 1 bis Abb. 33, Abb. 129, Abb. 132: Screenshot aus dem Film **Deine Arbeit, Dein Leben!** (2015): <http://www.ardmediathek.de/tv/WDR/Deine-Arbeit-Dein-Leben/WDR-Fernsehen/Video?bcastId=18198186&documentId=28034712>, Zugriff am 20.07.2016.

Abb. 34 bis Abb. 69, Abb. 131, Abb. 133, Abb. 135, Abb. 136: Screenshot aus dem Film **Ein Tag Leben in NRW** (2012): <https://www.youtube.com/watch?v=nodalDibaBU>, Zugriff am 20.07.2016.

Abb. 70 bis Abb. 127, Abb. 129, Abb. 134, Abb. 137: Screenshot aus dem Film **Life in a Day** (2010): https://www.youtube.com/watch?v=JaFVr_cJJIY, Zugriff am 20.07.2016.

Selbstständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Bachelorarbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Stellen sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch nicht veröffentlicht.

Unterschrift

Ort, Datum