

Friederike Ahrens

Mehr-als-menschliche Ästhetiken im ökologischen Film. Eine Netzwerkanalyse von Nikolaus Geyrhalters Unser täglich Brot (2005)

2020

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13748>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Ahrens, Friederike: Mehr-als-menschliche Ästhetiken im ökologischen Film. Eine Netzwerkanalyse von Nikolaus Geyrhalters Unser täglich Brot (2005). In: *ffk Journal* (2020), Nr. 5, S. 270–286. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13748>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<http://www.ffk-journal.de/?journal=ffk-journal&page=article&op=view&path%5B%5D=124&path%5B%5D=120>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Friederike Ahrens

Köln

Mehr-als-menschliche Ästhetiken im ökologischen Film

Eine Netzwerkanalyse von Nikolaus Geyrhalters
Unser täglich Brot (2005)

Abstract: Der Dokumentarfilm *Unser täglich Brot* von Nikolaus Geyrhalter beschäftigt sich mit den netzwerkartigen Verbindungen der europäischen Nahrungsmittelindustrie und bereitet diese mit bekannten Ästhetiken des ökologischen Films für seine Zuschauer_innen auf. Mittels einer Netzwerkanalyse untersucht der Artikel die Schauplätze und Akteur_innen des Films. Statt den Fokus auf die menschlichen Akteur_innen des Films zu legen, stehen seine mehr-als-menschlichen Zusammenhänge im Vordergrund. Dies verändert auch die Bewertung seiner Ästhetik: Der offensichtliche Formalismus der Bilder, hervorgebracht durch ihre Symmetrie und die klinische Betrachtungsweise, entpuppt sich als interessante Verknüpfung von Ästhetik und Ethik, da er die Zuschauer_innen mit ihrer Zeugenschaft über tierisches Leid konfrontiert und die moralisierende Haltung vieler ökologischer Filme kritisiert.

Friederike Ahrens (M.A.), Doktorandin an der Universität zu Köln und Kollegiatin der a.r.t.e.s. Graduate School of the Humanities Cologne. Studium der Angewandten Literatur- und Kulturwissenschaft an der TU Dortmund und Medienkulturanalyse an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Universität Wien und Université de Nantes. Aktuelle Forschungsschwerpunkte: *ecocinema*, Gaia-Theorie, Akteur-Medien-Theorie, Feministische Wissenschafts- und Technikforschung und Naturästhetik.

1. Die kontroverse Rezeption von *Unser täglich Brot*

Unser täglich Brot (2005) von Regisseur Nikolaus Geyrhalter wurde zwischen 2003 und 2005 in circa 26 europäischen Nahrungsmittelproduktionsstätten gefilmt, darunter verschiedene Mastbetriebe, Gewächshäuser, ein Salzstollen und ein Schlachthof. Da der Film weder ein Voice-over noch Bauchbinden einsetzt, werden die Zuschauer_innen über den genauen Ort und die Zeit des Geschehens im Unklaren gelassen. Im Grunde besteht *Unser täglich Brot* also aus der unkommentierten Aneinanderreihung verschiedener Arbeitsabläufe. Laut der Medienwissenschaftlerin Eva Hohenberger begreift der Film sich selbst als „Akt des in die Sichtbarkeit Bringens“¹ der europäischen Nahrungsmittelproduktion.

Der Film besaß bereits kurz nach seinem Erscheinen eine hohe Sichtbarkeit, da er sowohl im Kino als auch auf diversen Filmfestivals gezeigt und von Filmkritiker_innen als auch von Filmwissenschaftler_innen breit rezipiert wurde. Neben der Abwesenheit eines Voice-overs standen die statische Kamera, die vielen Totalen und der angebliche Formalismus des Films im Fokus und wurden kontrovers diskutiert. So sieht Alice Kuzniar in der Ästhetik von *Unser täglich Brot* eine Musealisierung der Produktionsstätten,² während Helen Hughes den Film als ungewöhnlich demokratische Dokumentation empfindet.³ Hohenberger hingegen kritisiert den augenscheinlichen *l'art-pour-l'art*-Anspruch des Films, der ihrer Meinung nach die Chance auf politische Kritik vergibt.⁴ Die Argumente und Beobachtungen der drei angeführten Autor_innen sollen als Anhaltspunkte für eine Netzwerkanalyse des Films dienen, welche an einigen Stellen den Blickwinkel verschiebt, um auf die mehr-als-menschlichen Ästhetiken aufmerksam zu machen. Durch den Fokus auf das Mehr-als-menschliche und die Dezentrierung des menschlichen Subjekts verknüpft *Unser täglich Brot* Ästhetik und Ethik auf besondere Weise und fordert die Zuschauer_innen in ihrer moralischen Verantwortung des Gesehenen heraus.

2. Ökologie trifft Film

Unser täglich Brot kann aufgrund seiner Funktionsweise und Ästhetik als typischer Vertreter des *eco-food films* und des *ecocinemas* angesehen werden. Die Abschnitte 2.1 und 2.2 erläutern die beiden Begriffe und arbeiten die Besonderheiten des ökologischen Kinos heraus.

¹ Hohenberger 2010: 9.

² Vgl. Kuzniar 2015: 63.

³ Vgl. Hughes 2013: 1.

⁴ Vgl. Hohenberger 2010: 14.

2.1 *ecocinema*

Wie die Anzahl der erscheinenden Filme und einschlägigen Publikationen zeigt, formiert sich seit Mitte der 1990er Jahre das sogenannte *ecocinema*. Etwa zur gleichen Zeit entstehen die *ecocinema studies*.⁵ Wie *ecocinema* definiert wird, welche Filme dazuzählen und wo die Abgrenzung zu anderen Genres, Kinotraditionen und Gruppierungen stattfindet, wird im Fachdiskurs kontrovers diskutiert.⁶ Stephen Rust, Salma Monani und Sean Cubitt definieren *ecocinema* in *Ecocinema Theory and Practice* (2013), einem der grundlegenden Texte der *ecocinema studies*, als Kategorie von Filmen, welche die zahlreichen Beziehungen des Kinos mit der Welt erforschen.⁷ Diese Beziehungen umfassen nicht nur die kulturelle und materielle Einbettung des Kinos, sondern erweitern sie um die ökologischen und ökopolitischen Netzwerke eines Films. Jeder Film kann folglich als Beispiel des *ecocinemas* gelten.⁸ Eine so breite Definition läuft offensichtlich Gefahr, die Kategorie heuristisch redundant zu machen. Andererseits eröffnet sie auch die Möglichkeit, jeden Film auf seine ökologischen Aspekte hin zu untersuchen. Eine engere thematische Definition gruppiert Filme anhand ihres Interesses an ökologischen und ökokritischen Fragestellungen (z. B. zu Themen wie dem Klimawandel, dem Artensterben und der Massentierhaltung). Für die *ecocinema studies* hat sich diese Eingrenzung des *ecocinemas* in vielen Fällen als unzureichend herausgestellt, da beliebte Filmbeispiele wie *The Day After Tomorrow* (2004) und *We Feed the World* (2005) mehr Potenzial für die Analyse der ökologischen Ästhetik liefern als für einen thematischen Vergleich. Forscher_innen wie Rasheed Araeen haben in der Folge Begriffe wie „ecoaesthetics“⁹ entwickelt, um speziell die ästhetischen Beziehungen des *ecocinemas* mit der Welt zu untersuchen.

Im deutschsprachigen Raum wurde den *ecocinema studies* bisher wenig Beachtung geschenkt, was durchaus überraschend ist, da es einige sehr präzente Filmemacher_innen wie Erwin Wagenhofer oder Nikolaus Geyrhalter gibt, die sich im Feld *ecocinema* (auf Deutsch: ökologischer Film) betätigen. Neben dem später genauer zu untersuchenden Dokumentarfilm *Unser täglich Brot* (2005) drehte Geyrhalter bereits 1999 *Pripyat*, der sich mit den Auswirkungen der Tschernobyl-Katastrophe

⁵ Vgl. Chu 2017.

⁶ Ebenso wird diskutiert, ob *ecocinema* nun als Genre, als Kinotradition oder als heuristische Gruppierung sehr unterschiedlicher Filme verstanden werden sollte. Da die Diskussion hier nicht weiter vertieft werden kann, schließe ich mich dem letztgenannten Ansatz an, da er die weiteste Grenzziehung erlaubt.

⁷ Vgl. Rust/Monani/Cubitt 2013: 3. Rust, Monani und Cubitt entscheiden sich sehr bewusst für den Begriff *world* („Welt“), da es ihnen nicht nur um die Beziehungen zur Umwelt oder Lebenswelt geht.

⁸ Vgl. Murray/Heumann 2014: xiii.

⁹ Araeen 2009: 679.

beschäftigt, und auch sein neuester Film *Erde* (2019) zeigt ein starkes ökologisches Interesse an den Beziehungen zwischen Mensch und Welt.

2.2 eco-food films

Unser täglich Brot ist ebenso wie Wagenhofers *We Feed the World* einer Unterkategorie des ökologischen Films zuzurechnen, den sogenannten *eco-food films*. Robin L. Murray und Joseph K. Heumann beschreiben mit dem Begriff eine Gruppe von größtenteils dokumentarischen Filmen, die sich mit der industriellen Nahrungsmittelproduktion und der Ökologie des Essens auseinandersetzen.¹⁰ Die industrielle Herstellung von Fleisch steht dabei oft im Fokus, da sie tierische und menschliche Schicksale im Produktionssystem verknüpft. In ihrer Adressierung sind die meisten *eco-food films* sehr eindeutig an ein wohlhabendes Publikum des Global North gerichtet, welches in die dargestellten Prozesse des Produktionssystems durch den Konsum bestimmter Nahrungsmittel (wie Fleisch) eingebunden ist. Wie Hohenberger beobachtet, finden sich in Filmen wie *Unser täglich Brot* oftmals moralische Appelle an die individuellen Zuschauer_innen, ihre Konsumgewohnheiten zu reflektieren und sich „bewusst“ zu ernähren.¹¹

3. Filmische Netzwerke

3.1 Filmische Netzwerkanalyse als Methode

Für die Analyse eines Films, der die Verbindungen zwischen verschiedenen Akteur_innen eines Nahrungsmittelproduktionssystems nachverfolgt, bietet sich eine Methode der Filmanalyse an, welche das Denkmodell des Netzwerks ernst nimmt. Während die Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) nach Michel Callon, John Law und Bruno Latour in erster Linie eine netzwerkorientierte soziologische Theorie darstellt, haben Akteur-Medien-Theoretiker_innen wie Tristan Thielmann und Erhard Schüttpelz gezeigt, dass es ebenso fruchtbar sein kann, Medien als Akteur-Netzwerke zu betrachten.¹² Mithilfe einer ANT-Analyse (oder kurz: Netzwerkanalyse) lassen sich Handlungsverflechtungen aufzeigen und konkrete Verknüpfungen rekonstruieren.¹³ In der Netzwerkanalyse geht es folglich um die Erforschung und die Darstellung eines Akteur-Netzwerks.¹⁴

¹⁰ Vgl. Murray/Heumann 2012: 43.

¹¹ Vgl. Hohenberger 2010: 10.

¹² Vgl. Thielmann/Schüttpelz 2013.

¹³ Vgl. ebd.: 10.

¹⁴ Mit „Netzwerkanalyse“ meine ich hier explizit die ANT-Analyse. Neben der ANT gibt es natürlich weitere Netzwerktheorien, wie Luhmanns Systemtheorie oder Bourdieus Ressourcen-Netzwerke, welche sich ebenso für Netzwerkanalysen anbieten.

Mit dem Begriff Akteur-Netzwerk stellt Latour heraus, dass Akteur_innen bereits in sich Netzwerke von Vermittlungen sind.¹⁵ Wenn man von einem Film als Akteur spricht, meint man also immer schon die netzwerkartigen Verbindungen zwischen Regisseur_in, Kamera, Montage, gefilmter Realität, Publikum und vielem mehr. In diesem Sinne ist ein Film die Handlungsverflechtung menschlicher, technischer und weiterer mehr-als-menschlicher Agentien. Die Tatsache, dass die ANT nicht-menschliche Akteur_innen ernst nimmt und ihnen Handlungspotenzial (*agency*) zugesteht, macht sie für den ökologischen Film besonders interessant. Viele ökologische Filme positionieren sich kritisch gegenüber einer anthropozentrischen Sichtweise und versuchen, stattdessen andere Akteur_innen wie Tiere, Pflanzen und Cyborgs ins Zentrum zu rücken. Während in der ANT sehr dichotom zwischen dem Menschlichen und dem Nichtmenschlichen unterschieden wird, scheint es insbesondere in der filmischen Netzwerkanalyse Sinn zu machen, von mehr-als-menschlichen Agentien zu sprechen. Ich entlehne den Begriff Donna Haraway, die „more-than-humans“ als einen Teil ihrer „intra-active entities-in-assemblages“ nennt, welche den bereits in sich heterogenen Akteur_innen in Latours Akteur-Netzwerken nicht unähnlich sind.¹⁶ Mehr-als-menschliche Akteur_innen können sowohl Menschen als auch Tiere, Pflanzen, Maschinen, Cyborgs und viele andere sein, deren Heterogenität und Verschränkung mit anderen Akteur_innen bereits in der Bezeichnung mitgedacht wird. Im Film können dies beispielsweise die Kamera, die Darsteller_innen oder das Schnittprogramm sein.

Nicht jeder Film eignet sich für eine Netzwerkanalyse, da Filme (ebenso wie alle anderen Akteur-Netzwerke) Blackboxes sein können. Eine Blackbox simuliert eine abgeschlossene Einheit, deren Handlungsverflechtungen sich nicht nachvollziehen lassen.¹⁷ Latour übernimmt den Begriff aus der Systemtheorie, wo er ein System bezeichnet, welches nur anhand seines äußerlichen Verhaltens beschrieben werden kann und dessen Innenleben unsichtbar bleibt.¹⁸ In der ANT stellt Latour anhand des Blackbox-Begriffs den Unterschied zwischen Zwischengliedern (*intermediaries*) und Mittler_innen (*mediators*) heraus. Zwischenglieder sind Blackboxes, die als Einheit zählen, selbst wenn sie im Inneren aus vielen Teilen bestehen.¹⁹ Ein analysierbares Akteur-Netzwerk hingegen ist ein Mittler und somit offen, da seine Handlungsverflechtungen sich zu allen Seiten hin fortsetzen. Eine ANT-Analyse kann demnach nur bestimmte Teile beleuchten. Die filmische Netzwerkanalyse von *Unser täglich Brot* widmet sich insbesondere zwei Aspekten, die für die Untersuchung der mehr-als-menschlichen Ästhetiken im Film besonderes interessant erscheinen: zum einen der Frage nach den Akteur_innen des Films und zum anderen

¹⁵ Vgl. Latour 2007: 236.

¹⁶ Vgl. Haraway 2016: 192.

¹⁷ Vgl. Thielmann/Schüttpelz 2013: 23.

¹⁸ Vgl. Berghaus 2011: 110.

¹⁹ Vgl. Thielmann/Schüttpelz 2013: 23.

der Frage nach den besonderen Ästhetiken, die aus der netzwerkartigen Funktionsweise des Films hervorgehen.

Am Anfang einer ANT-Analyse steht zunächst die genaue Beobachtung des Akteur-Netzwerks, sodass die Handlungsknoten und die beteiligten Akteur_innen sichtbar werden. Für eine Netzwerkanalyse der filmischen Akteur_innen in *Unser täglich Brot* sind folgende Aspekte für die Beobachtung relevant: erstens die Frage, wer und was im Film gezeigt wird, zweitens die Frage, wer und was handelt, und drittens die Frage, wer und was den Film performativ hervorbringt.

3.2 Wer und was wird im Film gezeigt?

Wie Hohenberger bereits schreibt, scheint die Herstellung von Sichtbarkeit eines der Hauptanliegen von *Unser täglich Brot* zu sein. Durch den vermehrten Einsatz von Totalen wird im Film vor allem eine Übersicht über die gefilmten Produktionsstätten geschaffen. Zusätzlich wird ein Weitwinkelobjektiv eingesetzt, sodass die langen Industriehallen optisch noch weiter gestreckt werden.²⁰ Durch den weiten Bildausschnitt, in dem oftmals viele mehr-als-menschliche Akteur_innen gleichzeitig zu sehen sind, wird den Zuschauer_innen eine rasche Orientierung erschwert, da sie keinen Protagonist_innen folgen können.

Kuzniar wertet die Wahl der Einstellungsgröße aufgrund ihrer Distanz zur gefilmten Realität als Hinweis auf die desinteressierte Haltung des Films.²¹ Sie würde sich hingegen mehr Close-ups von Menschen und Tieren wünschen. In dieser Kritik verbirgt sich die normative Annahme, dass nur diese Akteur_innen eines Films sein können. Geyrhalter hingegen scheint sich für die mechanisierten Abläufe zu interessieren, an denen Menschen, Maschinen, Tiere, Pflanzen und andere Akteur_innen gleichermaßen beteiligt sind. Man könnte somit von einem „in die Sichtbarkeit Bringen“ der Orte sprechen, was allerdings ebenso als Evidenz-Argument gelesen werden kann. *Unser täglich Brot* erschafft die Illusion eines vollständigen Einblicks in seine Schauplätze und ihrer „wahrhaftigen“ Darstellung.

3.3 Wer und was handelt im Film?

Wie bereits beobachtet, sind in der totalen Bildeinstellung oftmals eine Vielzahl von mehr-als-menschlichen Akteur_innen sowie parallele Handlungen zu sehen. Zusätzlich sind viele Einstellungen sehr lang, sodass der Fokus der Zuschauer_innen sich durch das Bild bewegen kann.

²⁰ Vgl. Hohenberger 2010: 2.

²¹ Vgl. Kuzniar 2015: 64.



Abb. 1: Zerlegungsprozess von Schweinekadavern in einem Schlachthof
Screenshot aus *Unser täglich Brot*: 00:43:34

In der abgebildeten Szene, welche den Zerlegungsprozess von Schweinekadavern in einem Schlachthof zeigt, führen zwei Arbeiter_innen parallel und hintereinander ihre Arbeitsprozesse aus: Die Frau im Vordergrund schneidet die Klauen ab, der Mann scheint die restlichen Innereien zu entfernen. Gleichzeitig dreht das Band, an welchem die toten Schweine hängen, sich kontinuierlich weiter und bringt immer neue Kadaver ins Bild. Hohenberger sieht in den Bildern eine „Entgegensetzung von Maschine und lebendigem Körper“²², wobei es vielmehr so scheint, als wären Maschine, lebendiger und toter Körper durch die gemeinsame Bewegung miteinander verbunden. Die Menschen und die Maschine bewegen sich in Einklang und selbst die toten Körper der Schweine werden von der Maschine auf gespenstische Weise bewegt, sodass ein perfekt komponiertes Bild entsteht. Während in diesem Beispiel die Menschen durch die Wahl des Bildausschnitts in den Fokus gerückt werden, gibt es im Film auch einige Bilder, in denen keine Menschen zu sehen sind.

Wenn keine Menschen zu sehen sind, bedeutet dies jedoch nicht, dass menschliches Handlungspotenzial für die Szenen keine Rolle spielt. Zum einen bestimmt der Bildausschnitt immer das Blickfeld der Zuschauer_innen; alles, was außerhalb dieses Rahmens stattfindet, bleibt in der Blackbox. Zum anderen lässt sich die beobachtende Kamera nicht als rein technische Akteurin und unabhängig von der filmenden Person lesen, sondern muss immer in ihrer Verschränkung mit dem Menschen dahinter gesehen werden. Das Kamera-Mensch-Agens wird allerdings in nur wenigen Szenen sichtbar gemacht, vielmehr scheint Geyrhalter den Ein-

²² Hohenberger 2010: 8.

druck einer objektiven, unsichtbaren Kamera generieren zu wollen. Einzelne Blicke in die Kamera (von Menschen und Tieren) durchbrechen die vierte Wand und heben sich von den restlichen Bildern folglich stärker ab.

3.4 Wer und was bringt den Film performativ hervor?

Neben den gefilmten mehr-als-menschlichen Agentien, die bereits besprochen wurden, sind noch andere Akteur_innen an der performativen Hervorbringung des Films beteiligt.²³ Geyrhalter als Regisseur, der Kameraassistent sowie die Film- und Montagetechnik scheinen recht offensichtliche Teile des filmischen Akteur-Netzwerks zu sein. Es braucht jedoch auch ein intendiertes Publikum, das sich beim Schauen mit dem Film auseinandersetzt und in gewisser Weise vom Film betroffen ist, da es um die alltäglichen Nahrungsmittel der durchschnittlichen Europäer_innen geht.

Ebenso braucht es die Verweise des Dokumentarfilms auf die ihn umgebende Welt, in der die dargestellten Abläufe der Nahrungsmittelindustrie auf ähnliche Weise stattfinden bzw. sich von den gefilmten unterscheiden. In *Unser täglich Brot* spielen diese Verweise eine besondere Rolle, da sie auf ein gewisses Vorwissen der Zuschauer_innen zurückgreifen, ohne das sich die einzelnen Bilder des Films kaum einordnen lassen. Beispielsweise müssen die Zuschauer_innen bereits wissen, dass in der Aufzucht von Hühnern die Küken nach Geschlecht sortiert und männliche Küken oftmals getötet werden.²⁴ An diesen Stellen wird der Bezug, den ökologische Filme zur Welt etablieren, besonders deutlich, da es nicht nur um eine Übereinstimmung zwischen filmischer und „realer“ Welt geht, sondern auch um den ethisch-affektiven Einbezug der Zuschauer_innen in das Gesehene.²⁵ Dieses müssen die Zuschauer_innen nun für sich verantworten, wobei nicht moralische Verantwortung gemeint ist, sondern Haraways Übung in Antwortfähigkeit (*response-ability*). Bei der *response-ability* geht es um die Möglichkeit einer Antwort;

²³ Da eine performative Hervorbringung eine Wechselseitigkeit voraussetzt, könnte man ebenso die Frage stellen, wie die mehr-als-menschlichen Akteur_innen durch den Film hervorgebracht werden. An dieser Stelle soll jedoch nur die oben genannte Fragerichtung verfolgt werden.

²⁴ Das Schreddern selbst wird im Film nicht gezeigt, auch wenn der Film dramaturgisch durchaus darauf anspielt. Stattdessen wird die Entschnabelung der Küken gefilmt, die aufgrund des fehlenden Voice-overs für die meisten Zuschauer_innen wohl unverständlich bleibt. Alles, was die Zuschauer_innen sehen, ist eine Arbeiterin, die die Küken an eine Maschine hält, welche ein kurzes Klickgeräusch von sich gibt; vgl. Kuzniar 2015: 68.

²⁵ Wie Michaela Ott in Rückbezug auf Gilles Deleuzes Affekt-Bild schreibt, geht es bei medialer Affizierung um die Weigerung, einen Film als reine Bewegungs- und Handlungswiedergabe bzw. als Selbstpräsentation des Bildlichen zu verstehen. Das Affekt-Bild stellt eine Möglichkeit der Artikulation dar, welche jenseits menschlicher Ausdrucksfähigkeit operiert; vgl. Ott 2010: 41. Man könnte folglich von Affizierung als filmischer Praxis des Mehr-als-menschlichen sprechen.

den Moment, in dem mich etwas angeht, weil ich es gesehen habe und für mich selbst zumindest eine affektive Antwort finden muss.²⁶ Als performative Praxis spielt *response-ability* für ökologische Filme eine wichtige Rolle, da die moralische sowie die affektive Publikums-Adressierung besonders ausgeprägt zu sein scheint.

4. Mehr-als-menschliche Ästhetiken in *Unser täglich Brot*

Wie die Netzwerkanalyse von *Unser täglich Brot* zeigt, lässt sich die Ästhetik des Films kaum ohne Rückbezug auf seinen Inhalt und die ethische Wertung seiner Darstellungsweise diskutieren. Was Hohenberger als „Etikettierbarkeit des Kunstanspruchs“²⁷ auslegt, bedeutet zunächst einmal, dass Geyrhalter die Ästhetik seines Werks ernst nimmt und sehr bewusst einsetzt. Hierbei greift er auf verschiedene Ästhetiken des Mediums Film und der bildenden Kunst zurück, zitiert und kommentiert diese. Vier Unterpunkte erscheinen für die Untersuchung besonders fruchtbar: die Symmetrie der Bilder, die Musealisierung der Schauplätze, die Darstellung der erhabenen Natur und die Ästhetisierung des tierischen Todes.

4.1 Symmetrie²⁸



Abb. 2: Die Brüterei für Hühnereier. Screenshot aus *Unser täglich Brot*: 00:06:17

²⁶ Vgl. Haraway 2016: 115–116.

²⁷ Hohenberger 2010: 2.

²⁸ Der Begriff „Symmetrie“ wird sowohl in der ANT als auch in der Ästhetiktheorie verwendet und dient somit als gutes Beispiel für die Verknüpfung von Netzwerk- und ästhetischer Theorie. In der ANT beschreibt das Symmetrieprinzip die analoge Betrachtung von menschlichen und nicht-menschlichen Akteur_innen; vgl. Latour 2007: 131.

Die Symmetrie der Bilder ist die wohl auffälligste Ästhetik des Films. In der Bildkomposition wird die Unterschiedlichkeit der Schauplätze beinahe aufgehoben, da sich die einzelnen Orte sehr ähneln. Fast jedes Bild (wie beispielsweise die Brüterei für Hühnereier in Abb. 2 besitzt eine starke Zentralperspektive mit Fluchtpunkt. Die Menschen befinden sich oft in der Mitte des Bildes (siehe auch Abb. 1) und um sie herum sind die anderen mehr-als-menschlichen Akteur_innen angeordnet. Man kann also im wahrsten Sinne des Wortes von einer anthropozentristischen Bildkomposition sprechen, die das Bild um den zentralen Menschen herum anordnet. Die Perspektive der Zuschauer_innen, welche diametral zum Fluchtpunkt ist, verstärkt den Eindruck.

In der Montage lassen sich die Bilder aufgrund ihrer Symmetrie sehr leicht miteinander kombinieren und bauen eine ästhetische Beziehung zwischen den verschiedenen Schauplätzen auf, die von den Zuschauer_innen auch auf die inhaltliche Ebene übertragen werden kann. So scheint der Film grundlegende Mechanismen der Nahrungsmittelindustrie sichtbar zu machen, welche beispielsweise mit Tieren ebenso verfährt wie mit Pflanzen. In gleicher Weise scheint es für die Anordnung von Körpern in den gefilmten Örtlichkeiten keinen Unterschied zu machen, ob diese tot oder lebendig sind.

Die bildliche Symmetrie wird besonders gut in der totalen Kameraeinstellung sichtbar, was einer der Gründe für ihren häufigen Einsatz sein könnte. Die menschlichen Akteur_innen bewegen sich durch die Räume (so wie der Arbeiter in Abb. 2) und werden nur sehr selten direkt in den Fokus genommen, was zumindest teilweise den Anthropozentrismus der Bilder bricht, da die Menschen eben keine Protagonist_innen sind, deren Handlungen von der Kamera verfolgt werden, sondern ebenso wie alle anderen in die mehr-als-menschlichen Produktionsabläufe vor Ort eingebunden. So hängen die technischen Gerätschaften (wie die Knochensäge der Frau in Abb. 1) oft an langen Kabeln oder Schläuchen, welche auf das Außerhalb der Kadrierung verweisen und die Menschen an ihren spezifischen Ort binden.

4.2 Musealisierung



Abb. 3: Die zerstückelten Tierkadaver. Screenshot aus *Unser täglich Brot*: 01:22:35

Zur Ästhetik der Musealisierung schreibt Kuzniar, dass die gefilmten Orte in *Unser täglich Brot* so klinisch sauber wirken, dass die schmutzige Arbeit der Tierhaltung, Schlachtung und Verarbeitung unentdeckt bleiben.²⁹ Wie in Abb. 3 zu sehen, wirken selbst die zerstückelten Tierkadaver sauber. Weder auf dem Boden noch auf der Kleidung der Arbeiter_innen sind Blut oder Schmutz sichtbar. Kuzniar führt den Eindruck, dass der Film kein Interesse daran zeige, hinter die saubere Fassade der Nahrungsmittelindustrie zu blicken, unter anderem auf den häufigen Einsatz der totalen Kameraeinstellung zurück.³⁰ In Close-ups würden die Blutspuren vermutlich sichtbar und die Zuschauer_innen könnten Hinweise auf die häufigen Reinigungsarbeiten finden, die den Filmdreh vor Ort begleitet haben. Jene Reinigungsarbeiten macht der Film im Übrigen sehr wohl zum Thema. Sie bilden seine narrative Klammer, da er mit dem Reinigen einer Industrieanlage beginnt und endet. Ob dies eine Kommentierung der auffällig sauberen Orte darstellt, bleibt ungewiss.

Kuzniars Ästhetik der Musealisierung bezieht sich jedoch auch auf die Zeit- und Raumlosigkeit des Films, also das Fehlen von zeitlichen und räumlichen Markern. Diese stilistische Entscheidung wirke so, als wolle Geyrhalter die Praktiken der europäischen Nahrungsmittelindustrie für die Nachwelt festhalten, sie also museal

²⁹ Vgl. Kuzniar 2015: 72–73.

³⁰ Vgl. ebd.: 67.

aufbereiten.³¹ Die beteiligten Individuen hingegen interessierten den Filmmacher nicht. Ebenso gleichgültig gehe der Film mit dem Leid der Tiere um. Durch das fehlende Voice-over, so Kuzniar, entstehe keine affizierende Ebene, die Empathie und Mitgefühl in den Zuschauer_innen wecken könne.³² Diese seien mit der Einordnung der zeit- und raumlosen Bilder so beschäftigt, dass sie zu reinen Beobachter_innen oder Voyeur_innen würden.

Auch Hughes sieht eine Verbindung zwischen dem fehlenden Voice-over und einer Historisierung der Schauplätze:

The elimination of authorial feeling is also a way in which the significance of the image can be seen as scientific or as historical even at the time when its source is present. It can be perceived as a lasting artefact that is a product of a particular time and place, something that can be returned to when the world it represents has changed.³³

Hughes verschiebt folglich das Interesse an der Zeit- und Räumlichkeit der Schauplätze auf die Zeit- und Räumlichkeit des Filmbilds, das zum Artefakt wird. Dieses Artefakt-Werden kann durchaus als Musealisierung gelesen werden, muss aber einer Affizierung nicht widersprechen. Kuzniar vergleicht *Unser täglich Brot* mit aktivistischen Filmen wie denen von PETA (People for the Ethical Treatment of Animals),³⁴ die eine klare moralische Wertung zum Thema Fleischkonsum aussprechen. *Unser täglich Brot* positioniert sich hierzu nicht und scheint sich geradezu von eben jenen Ästhetiken abzugrenzen. Das Hauptargument in Kuzniars Kritik scheint zu sein, dass Geyrhalters Film die Zeugenschaft der Kamera (und mit ihr die Zeugenschaft der Zuschauer_innen) problematisiert und sich eben nicht über eine Voice-over-Einordnung des Gesehenen rettet, sondern die Zuschauer_innen allein lässt.

³¹ Vgl. ebd.: 68.

³² Vgl. ebd.: 64.

³³ Hughes 2013: 19.

³⁴ Vgl. Kuzniar 2015: 64.

4.3 Die erhabene Natur



Abb. 4: Das Sonnenblumenfeld. Screenshot aus *Unser täglich Brot*: 00:47:16

Was Kuzniar und Hughes sehr explizit Ästhetik des Erhabenen nennen,³⁵ betitelt Hohenberger als „schönes Bild“³⁶, meint damit jedoch dieselbe Ästhetik. Die Ästhetik der erhabenen Natur, welche im ökologischen Film weit verbreitet ist, erinnert an Naturdarstellungen in romantischen Gemälden des 19. Jahrhunderts³⁷ und kontrastiert die überwältigende Weite und Macht der Natur mit dem vergleichsweise kleinen Menschen, der Zuschauer_in eines Naturspektakels wird. In der modernen Darstellungsweise werden oft Natur und Kultur in ihrer Vermischung, also beispielsweise Kulturlandschaften, zu erhabenen Naturbildern, da sie den zunehmenden Einfluss der Menschen auf die Natur zeigen.

So porträtiert auch *Unser täglich Brot* die landwirtschaftlich genutzten Flächen wie beispielsweise das Sonnenblumenfeld in Abb. 4, welches in einer Supertotalen das gesamte Bild ausfüllt. Das kleine Flugzeug, in welchem ein noch kleinerer Mensch sitzt, dient dem Größenvergleich. Wie Hohenberger schreibt, könnte das Bild – aus seinem Kontext gegriffen – ebenso in einem Werbefilm für die chemische Industrie auftauchen.³⁸ Im Gegensatz zu anderen ökologischen Filmen wird hier ein ‚schönes Bild‘ gezeigt, das weit von Bildern der Zerstörung einer schönen, idyllischen Natur durch menschliche Eingriffe entfernt ist. Allerdings operiert auch dieses Bild

³⁵ Vgl. ebd.: 78, Hughes 2013: 9.

³⁶ Hohenberger 2010: 2.

³⁷ Exemplarisch lassen sich die Werke Caspar David Friedrichs anführen, der in vielen Gemälden eine menschliche Figur vor einer beeindruckenden Naturkulisse positionierte. *Der Wanderer über dem Nebelmeer* von 1818 stellt ein prominentes Beispiel dar.

³⁸ Vgl. ebd.: 8.

(ebenso wie die meisten anderen Bilder in *Unser täglich Brot*) mit dem typischen Standpunkt der Beobachter_in, welcher erhabenen Naturdarstellungen zu eigen ist: So besitzen die Beobachter_innen immer einen sicheren Standpunkt abseits des Naturspektakels und sind vor den Gefahren geschützt. Die Natur kann ihnen also nichts anhaben. Ein Film kann diesen Schutzwall nur durch wenige Mittel durchbrechen, einer könnte beispielsweise der direkte Blick der gefährdeten filmischen Akteur_innen in die Kamera sein.

4.4 Ästhetisierung des tierischen Todes



Abb. 5: Eine Bolzenschuss-Anlage. Screenshot aus *Unser täglich Brot*: 01:24:37

Den eigentlichen Tod eines Tieres vor der Kamera spart sich *Unser täglich Brot* dramaturgisch bis kurz vor Ende des Films auf. In Abb. 5 sieht man eine Bolzenschuss-Anlage³⁹, in welche Rinder getrieben werden. Sobald ein Rind sich in der Anlage befindet, schließt sich hinter ihm die Tür, ein Mann erscheint und gibt ihm einen Bolzenschuss in den Kopf. Das Tier sackt zusammen, die Vorrichtung neigt sich auf die rechte Seite, sodass das leblose Tier auf das Metallblech rutscht und an den Hinterbeinen aufgehängt werden kann. Die Zuschauer_innen sehen den Tod zweier Rinder (in Abb. 5 beide im Bild). Während die erste Tötung scheinbar reibungslos vonstattengeht, gerät das zweite Rind in Panik, sodass der Arbeiter es

³⁹ Ein Bolzenschussapparat wird in der Schlachtung zur Betäubung eingesetzt. Den Tieren wird ein Schuss ins Gehirn gesetzt, der sie betäubt, aber nicht tötet. Die Tötung geschieht erst durch das anschließende Abstechen und Ausbluten des Tieres. Folglich wird in der analysierten Szene nicht die eigentliche Tötung, sondern die Betäubung der Tiere gezeigt. Die Wirkung ist allerdings eine andere, da die Tierkörper nach dem Bolzenschuss leblos erscheinen.

nicht sofort betäuben kann. In Abb. 5 sehen wir den Moment, bevor er am unteren Bildrand erscheint. Das Rind in der Anlage scheint direkt in die Kamera zu schauen und somit das Kamera-Mensch-Agens bemerkt zu haben. Auch im weiteren Verlauf der Szene hält es in seiner Panik weiterhin den Blick in die Kamera, da sein Kopf in der Anlage fixiert und sein Bewegungsspielraum folglich sehr eingeschränkt ist. Die Bilder können folglich starke Affekte in den Zuschauer_innen auslösen, da ihre Zeugenschaft durch die Blick-Adressierung verstärkt wird.

Kuzniar hingegen liest die Szene anders, da die desinteressierte Haltung des Films nicht nur die Rinder, sondern figurativ auch das Publikum betäuben würde.⁴⁰ Da die Kamera sich einem Close-up verweigere, fehle der Szene eine affizierende Ebene. Hughes widerspricht dem und macht die Möglichkeit der Affizierung von der Subjektivität des Publikums und seinem Interesse an den Bildern und ihrer Ästhetik abhängig.⁴¹ Durch das fehlende Voice-over werden die Zuschauer_innen mit ihren Affekten allein gelassen und müssen die Szene für sich selbst einordnen und verantworten.⁴² Auch eine desinteressierte Haltung ist möglich, aber zumindest scheint *Unser täglich Brot* Raum für ambivalente Affekte und Antworten zu eröffnen. Kuzniars Vorschlag – die Präskription einer bestimmten Einstellungsgröße zur gezielten Affizierung des Publikums – scheint mir wiederum problematisch, da affizierende Bilder eben nicht gezielt eine bestimmte Reaktion hervorrufen. Manche Zuschauer_innen affiziert die Tötungsszene sehr stark, andere dagegen weniger oder gar nicht.

Dass der tierische Tod ästhetisiert wird und dramaturgisch den Höhepunkt des Films bildet, steht hingegen außer Frage.⁴³ Der Tod der Tiere wird für die Zuschauer_innen sichtbar gemacht und ästhetisch durch die Bildkomposition mit der Bolzenschuss-Anlage im Goldenen Schnitt aufbereitet. Dennoch kann man nicht behaupten, dass *Unser täglich Brot* dem schieren Voyeurismus verfällt oder die Dramaturgie des tierischen Todes aufbauscht. Bezeichnenderweise wird in Geyrhalters Film, der sich schließlich auch mit der Schweine- und Geflügelmast beschäftigt, nur diese eine Tötungsszene präsentiert. Wie Hohenberger folgert, wird der Prozess des Sichtbarmachens so in einer moralischen Schwebelage gehalten, die zugleich auch den Voyeurismus hinterfragt.⁴⁴ Dieser Zweifel ist laut Hohenberger allerdings rein moralisch, nicht politisch, da es um christlich konnotierte

⁴⁰ Vgl. Kuzniar 2015: 71.

⁴¹ Vgl. Hughes 2013: 5.

⁴² Vgl. ebd.: 6.

⁴³ Kuzniar sieht die Szene aufgrund ihrer ‚betäubenden Wirkung‘ vielmehr als Anti-Klimax an; vgl. Kuzniar 2015: 71. Dies zeigt jedoch ebenso, dass die Dramaturgie auf die Szene hinarbeitet, sich dann jedoch ins Gegenteil verkehrt.

⁴⁴ Vgl. Hohenberger 2010: 9.

Schuld ginge.⁴⁵ Der Film hinterfrage nicht die Machtpolitiken der europäischen Nahrungsmittelindustrie, sondern laste die Schuld den Verbraucher_innen und somit den Zuschauer_innen des Films auf.⁴⁶ In der Tötungsszene scheint der Film allerdings weder ein Schuldgefühl am Tod des individuellen Rinds generieren zu wollen, da dieses charakter- und geschichtslos bleibt, noch den industriell gehaltenen und geschlachteten Rindern an sich eine Stimme zu geben, da die Szenen zu fragmentarisch sind, um ein Gesamtbild über die Situation zu erlauben. Vielmehr scheint es tatsächlich um die Antwortfähigkeit (*response-ability*) der Zuschauer_innen zu gehen, welche eng mit Körper- und Affektpolitiken verknüpft ist. Durch den Blick in die Kamera schaut das Rind die Zuschauer_innen an, es geht sie an. Wie sie damit umgehen wollen, bleibt ihnen überlassen.

Literaturverzeichnis

- Araeen, Rasheed (2009): „Ecoaesthetics. A Manifesto for the Twenty-First Century“. In: *Third Text* 23.5, S. 679–684.
- Berghaus, Margot (2011): *Luhmann leicht gemacht. Eine Einführung in die Systemtheorie*. 3. Aufl., Köln: Böhlau.
- Chu, Kiu-wai (2017): „Oxford Bibliography: Ecocinema“. In: Gabbard, Krin (Hrsg.): *Oxford Bibliographies in Cinema and Media Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Haraway, Donna (2016): *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- Hohenberger, Eva (2010): „Bilder der Globalisierung. Visualisierungsstrategien in DARWINS ALPTRAUM, WE FEED THE WORLD und UNSER TÄGLICH BROT“. In: *ZDOK.10 Visualisierung und Imagination*, S. 1–16.
- Hughes, Helen (2013): „Arguments without words in *Unser täglich Brot* (Geyrhalter, 2005)“. In: *Continuum* 27.3, <http://epubs.surrey.ac.uk/763280/3/Hughes%202013%20Arguments%20without%20words%20Author's%20Accepted%20Manuscript.pdf> (22.08.2019).
- Kuzniar, Alice (2015): „Nikolaus Geyrhalter's *Unser täglich Brot*: Preservation, the Food Industry, and the Interrogation of Visual Evidence“. In: McIsaac, Peter/Mueller, Gabriele (Hrsg.): *Exhibiting the German past. Museums, films and musealization*. Toronto: University of Toronto Press, S. 63–80.
- Latour, Bruno (2007): *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Murray, Robin/Heumann, Joseph (2012): „Contemporary eco-food films. The documentary tradition“. In: *Studies in Documentary Film* 6.1, S. 43–59.

⁴⁵ Vgl. ebd. Hohenberger bezieht sich auf den ebenso christlich konnotierten Titel des Films, welchen man mit „gib uns heute“ vervollständigen könnte.

⁴⁶ Vgl. ebd.: 10.

- Murray, Robin/Heumann, Joseph (Hrsg.) (2014): *Film & Everyday Eco-disasters*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Ott, Michaela (2010): *Affizierung. Zu einer ästhetisch-epistemischen Figur*. München: edition text + kritik.
- Rust, Stephen/Monani, Salma/Cubitt, Sean (Hrsg.) (2013): *Ecocinema Theory and Practice*. London: Routledge.
- Thielmann, Tristan/Schüttpelz, Erhard (Hrsg.) (2013): *Akteur-Medien-Theorie*. Bielefeld: transcript.

Medienverzeichnis

- Erde*. A 2019, Nikolaus Geyrhalter, 115 Min.
- Pripyat*. A 1999, Nikolaus Geyrhalter, 100 Min.
- The Day After Tomorrow*. USA 2004, Roland Emmerich, 118 Min.
- Unser täglich Brot*. A 2005, Nikolaus Geyrhalter, 92 Min.
- We Feed the World*. A 2005, Erwin Wagenhofer, 95 Min.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Zerlegungsprozess von Schweinekadavern in einem Schlachthof. Screenshot aus *Unser täglich Brot*: 00:43:34. © Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion GmbH.
- Abb. 2: Die Brüterei für Hühnereier. Screenshot aus *Unser täglich Brot*: 00:06:17. © Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion GmbH.
- Abb. 3: Die zerstückelten Tierkadaver. Screenshot aus *Unser täglich Brot*: 01:22:35. © Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion GmbH.
- Abb. 4: Das Sonnenblumenfeld. Screenshot aus *Unser täglich Brot*: 00:47:16. © Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion GmbH.
- Abb. 5: Eine Bolzenschuss-Anlage. Screenshot aus *Unser täglich Brot*: 01:24:37. © Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion GmbH.