

Gewaltbereitschaft und Sprachverzicht: Die filmische Verhandlung der Nahrungsmittelproduktion in Nikolaus Geyrhalters *Unser täglich Brot*

Sabine Nöllgen

Die Frage, wie Nahrungsmittel produziert und verteilt werden, stellt eine der zentralen Herausforderungen in Hinblick auf die Zukunftsfähigkeit heutiger Gesellschaften dar. Denn sowohl was die weitgehend chemikaliengestützten, energieintensiven Anbaumethoden als auch die ebenso energieintensive globale Nahrungsmittelverteilung angeht, tragen Nahrungsmittelproduktion und -verteilung gegenwärtig massiv zur Zerstörung der lebenserhaltenden Systeme des Planeten Erde bei. Dieser Tatbestand, wie auch damit zusammenhängenden Fragen der gesunden Ernährung, geraten zunehmend in den Blickwinkel ernährungsbewusster Konsument_innen, Journalist_innen, Ernährungswissenschaftler_innen, Umwelthistoriker_innen und Politiker_innen.¹ Medienberichte zu den Themen Nahrung und Ernährung erreichen in den deutschsprachigen Ländern heute ein Massenpublikum und verschaffen öffentlichen Fernsehsendern hohe Einschaltquoten, wie das Beispiel der im Oktober 2010 im Ersten Deutschen Fernsehen (ARD) ausgestrahlten Themenwoche „Essen ist Leben“ zeigt. Bei der gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Thema Nahrung und Ernährung nehmen Künstler_innen eine entscheidende Rolle ein, wie die starke Medienpräsenz der Schriftstellerin und Autorin des autobiographischen Selbstversuchs *Anständig Essen*, Karen Duve, zeigt, die während der ARD-Themenwoche mehrfach in Gesprächsrunden im Fernsehen präsent war. Aber auch filmische Ar-

¹ Auch in der geschriebenen Sprache ist es wichtig, nicht-männliche Positionen sichtbar zu machen. Deshalb verwende ich in diesem Text den Unterstrich, der im Unterschied zum Binnen-I deutlicher macht, dass es mehr als zwei Geschlechter und Geschlechtsrollen gibt. Frauen, inter- und transsexuelle Menschen und Menschen, die sich keinem Geschlecht eindeutig zuordnen wollen, sind eben nicht im üblichen Sprachgebrauch einfach mitgemeint. Die Verwendung des Unterstrichs möchte die Reproduktion von Zweigeschlechtlichkeit auf schriftlicher Ebene umgehen.

beiten leisten einen erheblichen Beitrag zu der gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit der Frage, wo unser Essen heute herkommt. Auf Filmfestivals erfahren Dokumentarfilme, die sich kritisch mit der gegenwärtigen Nahrungsmittelproduktion und ihren globalen Auswirkungen beschäftigen – im Presse-Jargon häufig „Food-Dokus“ genannt – seit einigen Jahren eine beachtenswerte Würdigung: So wurde der Dokumentarfilm *Unser täglich Brot* des österreichischen Filmemachers Nikolaus Geyrhalter beim International Documentary Film Festival Amsterdam 2005 mit dem Jury-Spezial-Preis ausgezeichnet; ein weiterer Dokumentarfilm aus Österreich, Erwin Wagenhofers *We Feed the World: Essen Global* (2005), gewann 2006 den Österreichischen Filmpreis wie auch den Amnesty International Human Rights Award. Auch im Rahmen des stark interdisziplinär ausgerichteten, neueren Forschungsbereichs der *food studies*² werden die Food-Dokus aus Österreich wahrgenommen: So zieht die Ernährungswissenschaftlerin Marion Nestle *Unser täglich Brot* beim Zusammenstellen eines Kanons maßgeblicher kritischer Werke zum Thema Nahrung und Ernährung in Betracht (siehe Nestle 161). Das „eigentliche Phänomen“ jedoch ist das „relativ große Kinopublikum“ (Mauer 191), das sich heute für solche Filme findet: Auch der kommerzielle Erfolg der Food-Dokus zeigt, dass das Genre Dokumentarfilm „lebendiger

² Die Gründung des neuen, interdisziplinären Forschungsgebietes *food studies*, welches historische, kulturelle, biologische und sozioökonomische Perspektiven in Bezug auf das Thema Nahrung zusammenbringt (siehe Nestle 160), kann als Reaktion der anglo-amerikanischen akademischen Welt auf die verstärkte Nahrungsmittel- und Ernährungsdebatte gewertet werden. Die Intention dieses neuen Forschungsbereiches ist es, eine breite, sowohl akademische als auch gesellschaftliche Basis für die Diskussion über gesündere, umweltverträglichere Nahrung und Ernährung zu schaffen. Darauf, dass diese Themen Ausdruck kultureller und gesellschaftlicher Paradigmen sind und daher in den Zuständigkeitsbereich der Kulturwissenschaften fallen, verweist bereits der Titel der im britischen Oxford verlegten Zeitschrift *Food, Culture and Society: Journal for the Study of Food and Society*, dem maßgeblichen Sprachrohr der *food studies*. Umfang, Inhalt und Methoden der *food studies* stehen jedoch aufgrund der interdisziplinär ausgerichteten Bandbreite seit geraumer Zeit zur Debatte.

denn je“ und „aus seiner Nische“ gekommen ist; „die Themen werden wieder wichtig“ (Wolf 105). Insofern weist vieles darauf hin, dass zu Beginn des 21. Jahrhunderts die spannendsten und aussagekräftigsten Beiträge zu den komplexen Themen Nahrung und Ernährung zum Genre des politischen Dokumentarfilms gehören.

Dem kommerziellen Erfolg der Food-Dokus sowie der zunehmenden Aufmerksamkeit, die diese Filme im akademischen Kontext erhalten, stehen Strategien der Nahrungsmittelindustrie entgegen, eine kritische Diskussion der Produktionsbedingungen zu erschweren. So war es für Nikolaus Geyrhalter „in wenigen Fällen sehr leicht“, eine offizielle Dreherlaubnis zu bekommen: Viele Firmen, so der Regisseur, hatten „Angst vor der Öffentlichkeit“ und „vor dem, was so ein Film deutlich machen könnte“.³ Dies entspricht der Beobachtung des Soziologen Harald Welzers, nach der die gegenwärtigen diskursiven Strategien der Industrie darauf abzielen, Symptome der Umweltkrise „verschwinden zu lassen und das Funktionieren zu simulieren“ (38). Tatsächlich aber sind eben jene Simulationsversuche Anzeichen dafür, dass „das kurzfristig erfolgreichste System der Menschheitsgeschichte an seine Funktionsgrenze gekommen ist“ (Welzer 38). Wenn auch Welzer an dieser Stelle nicht weiter ausführt, wie die Simulation des Funktionierens seiner Meinung nach aussehen mag: Das Agieren der Nahrungsmittelindustrie, so meine ich, kann selbst als eine solche Simulationsstrategie gewertet werden, deren Ziel darin besteht, Bilder der Nahrungsmittelproduktion so weit wie möglich zu unterdrücken – eben gerade, weil sie eine enorme Wirkung haben.

In dem vorliegenden Beitrag gehe ich von der Frage aus, mit welchen filmischen und ästhetisch-rhetorischen Mitteln die Bedingungen und Folgen der heutigen Nahrungsmittelproduktion sowie die menschliche Einflussnahme und Dominanz in Hinblick auf das nichtmenschliche Lebendige in *Unser täglich Brot* verhandelt werden. Wie Geyrhalters Film verdeutlicht, sind die Grenzen zwi-

³<http://www.unsertaeglich.brot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/UNSER%20TÄGLICH%20BROT%20Interview%20Nikolaus%20Geyrhalter.pdf>

schen Natur und Kultur in der heutigen Agrikultur⁴ porös geworden: Aufgrund von Massentierhaltung, Monokultur und Genmanipulation kann von einer so umfassenden Krise des Natürlichen die Rede sein, dass der Naturbegriff selbst in Frage steht. Rhetorisch jedoch enthält sich *Unser täglich Brot* zumindest scheinbar jeglicher eindeutigen Positionierung – im Gegensatz zur Mehrzahl der zeitgenössischen Food-Dokus verzichtet Geyrhalters Film auf eine Ergänzung und Relativierung der Filmbilder, sei es durch einen Sprecherkommentar, Interviewsegmente, Unter- und Zwischentitel oder eine diegetische Tonspur oder Filmmusik. Wie zu zeigen sein wird, kann dieser Verzicht bereits als wesentliche Aussage über ein von der Gewaltbereitschaft der Spezies Mensch geprägtes System gelten.



Abb. 1: Das Logo der „Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion“

Bereits das Firmenzeichen der 1994 von Nikolaus Geyrhalter gegründeten Produktionsfirma Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion (NGF), deren Schwerpunkt auf Kinodokumentarfilmen mit Autor_innen-Handschrift und Arbeiten für Qualitätsprogramme im Fernsehen liegt, verweist darauf, dass das filmische Schaffen dieser Produktionsgruppe für eine umweltorientierte Analyse von besonderem Interesse ist (Abb. 1). Das Firmenlogo zeigt einen einzelnen Menschen in einer weiten Landschaft, an dessen Horizont sich eine Bergkette abzeichnet, und löst damit ein Reflektieren über die wechselseitige Beziehung zwischen Mensch und Umwelt

⁴ Ganz bewusst benutze ich hier die deutsche Entsprechung des englischen *agriculture* – nach McCann „a specialized form of human management of the natural world“ (39) – um zu betonen, dass es sich bei Agrikultur um eine Kulturleistung handelt und es daher die Kulturwissenschaften sind, die bei der Diskussion über die heutige Nahrungsmittelproduktion einen wichtigen Beitrag zu leisten haben.

aus. Mit Michael Pekler stellen sich mir beim Betrachten des Logos Fragen wie „Wo findet man diesen Horizont, über den man blicken muss, um die Welt vielleicht besser zu verstehen?“ Und: „Wohin ist der Blick zu richten, wenn man etwas von der Welt erfahren will?“ (6).

Auffällig ist zunächst der Titel des Filmes. Bei „Unser täglich Brot“ handelt es sich um ein Zitat aus dem christlichen Vaterunser, dem bekanntesten Gebet des Christentums, welches eine Mischung aus Bittgebet und Lobpreisung darstellt, die in christlichen Gottesdiensten regelmäßig gesprochen wird. Vervollständigt lautet das titelgebende Textzitat „Unser täglich Brot gib uns heute“ und bringt die Bitte zum Ausdruck, die Ernte möge erfolgreich ausfallen. Das Zitat verweist weiter auf den hohen Symbolgehalt des Brotes – unerlässliches Grundnahrungsmittel in vielen – auch östlichen – Kulturen der Welt und seit seiner Erfindung in Ägypten ca. 5000 v. Ch. „der Inbegriff des Lebensnotwendigen“ (Hörisch 55). „Unser täglich Brot“ ist aber auch eine formelhafte Phrase, die zum Topos in der Debatte um die globale Nahrungsmittelverteilung geworden ist. So war in den siebziger Jahren immer wieder in Bezug auf die vom Hunger bedrohte Dritte Welt vom „Kampf ums täglich Brot“ die Rede; etwa spricht Ulrich Beck in seiner soziologischen Untersuchung der achtziger Jahre, *Risikogesellschaft*, vom „Kampf ums täglich Brot“, an dessen Stelle in den „hochentwickelten, reichen Wohlfahrtsstaaten des Westens“ das Problem der Überernährung oder auch der „dicken Bäuche“ getreten sei (Beck 27). 2012 diente „Unser täglich Brot“ dem Landesmuseum für Technik und Arbeit Mannheim als Titel einer Ausstellung zur Industrialisierung der Ernährung. In deren Folge hat der Topos eine weitere Konnotation angenommen: Mit der Titelgebung *Unser täglich Gift* (2010) spielt die französische Regisseurin Marie Monique Robin in ihrem für den Fernsehsender ARTE produzierten Fernsehdokumentarfilm auf die Nutzung von Pestiziden und Herbiziden im Nahrungsmittelanbau an. Somit wird auch im Rahmen der Debatte um die gesundheitlichen Folgen industriell hergestellter Nahrungsmittel auf den Topos des „täglichen Brotes“ zurückgegriffen.

Geyrhalters filmische und konzeptionelle Verfahrensweise kann als filmische Standortbegehung der heutigen Produktionsorte der Nahrungsmittelindustrie bezeichnet werden, welche ungewöhnliche Einblicke in gegenwärtige Produktionsstätten der Nahrungsmittelindustrie ermöglicht. Auf einen Einstieg in das Thema mittels „Bilderreigen“⁵ folgen 26 an verschiedenen Orten Europas gefilmte Einzelszenen. Elf dieser Szenen bebildern die Massentierhaltung, neun Szenen die Ernte von Obst und Gemüse. Die übrigen Szenen zeigen den Gemüseanbau, eine Szene den Salzabbau unter Tag. Auffälligstes Stilmittel ist dabei das Fehlen eines Sprecherkommentars und, vielmehr noch, der Verzicht auf jegliche gesprochene Meinungsäußerung, etwa in Interviewsegmenten mit Insidern oder Kritikern der Nahrungsmittelindustrie. Dadurch verfolgt *Unser täglich Brot*, zumindest auf den ersten Blick, keine eindeutige Agenda wie viele von Meinungsäußerungen dominierte Food-Dokus, in welchen die Wirksamkeit des Bildes durch die hinzutretende Sprache ergänzt oder auch relativiert wird.⁶ Auch auf Sprache als Schrift im Bild (*inserts*) und als Schrift zwischen den Bildern (Zwischentitel) verzichtet Geyrhalter – möglicherweise im Vertrauen darauf, dass das Wort nicht mehr an Information liefert als bereits das Bild. Verzichtet wird damit jedoch auch auf die Kontextualisierung der Filmbilder; erst ein im Internet einsehbares „Szenen-Erinnerungs-Protokoll“ verschafft einen Sach- und Situationszusammenhang, aus dem heraus das Bildmaterial besser verstanden werden kann.⁷ Gleiches gilt für die auditive Dimension: Statt auf eine Relativierung der Wirksamkeit des Bildes durch eine zusätzliche auditive Ebene (wie etwa eine nicht-diegetische Tonspur oder Filmmusik) setzt Geyrhalter auf die Ver-

⁵<http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/UNSER%20TAEGLICH%20BROT%20Schulmaterialien.pdf> [Zugriff am 27/04/17]

⁶Ich denke hier an die amerikanischen Dokumentarfilme *Food, Inc.* (2008) und *Vegucated* (2011), die rhetorisch das Ziel verfolgen, Filmzuschauer_innen zu einer reflektierten Ernährungsweise zu bringen.

⁷Siehe <http://unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/UNSER%20TAEGLICH%20BROT%20Schulmaterialien.pdf>. Das Szenen-Erinnerungs-Protokoll befindet sich auf Seite 22 der Schulmaterialien.

stärkung des Wirklichkeitseindrucks durch im Bild lokalisierte (synchrone) Geräusche oder auch Umgebungsgeräusche. Somit ist Geyrhalters filmische Standortbegehung von einer Ästhetik geprägt, die als Ästhetik des Verzichts bezeichnet werden kann.

Das Resultat Geyrhalters stilistischer und rhetorischer Entscheidungen ist wiederholt als Mangel aufgenommen. So schreibt der Filmkritiker Rob Nelson dem Film die didaktische Qualität einer Power-Point-Präsentation zu und kommentiert: „The documentarian does have his rules. One: voiceovers are verboten“ („Doc-Making Off the Map“). Was allzu regelhaft erscheint hat jedoch filmgeschichtlich Tradition: Auch im Direct Cinema – einem Dokumentarfilmgenre, das in den 50er Jahren in Amerika entstand – gilt es als stilistisches Ideal, auf die Beeinflussung des Zuschauers bewusst zu verzichten; die beobachteten Vorgänge sollen so wirklichkeitsgetreu wie möglich aufgezeichnet und das gefilmte Geschehen durch die Anwesenheit der Kamera so wenig wie möglich beeinflusst werden (*observational camera*).⁸ Zusammengefasst führten diese stilistischen Entscheidungen jedoch zu dem Vorwurf, das Verhältnis zum Sujet sei letzten Endes standpunkt- und kritiklos – ein Vorwurf, der auf den ersten Blick auch *Unser täglich Brot* gemacht werden könnte. Geyrhalters Standortbegehung verschafft den Filmzuschauer_innen Einblicke in vollautomatisierte Abläufe in so gut wie allen Phasen des Obst- und Gemüseanbaus und der Tierhaltung – und damit auch in die beeindruckende technische Effizienz, von der die Agrikultur seit der Ablösung menschlicher Arbeitskraft durch Hochtechnologie geprägt ist. In diesem Sinn kommen auch Filmzuschauer_innen mit einer technozentrischen Perspektive – der zufolge die Macht der Technologie als beruhigend empfunden und die Anwendung rationaler und vermeintlich „wertfreier“ Technik begrüßt wird – auf ihre Kosten, lässt doch Geyrhalters kommentatorische Abstinenz Raum für eine auf die menschliche Kulturleistung der Technologie fokussierte

⁸ Siehe Bender, „Direct Cinema“, <http://filmlexikon.unikel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=124> (24.6.2013).

Rezeption.⁹ Die perfektionierte Wirksamkeit der Apparate, die Konrad Mrusek von einer „Roboterlandwirtschaft“ sprechen läßt, löst jedoch gleichzeitig Ambivalenz aus: So ist der Moment, in dem ein maschineller Greifarm mit einem ohrenbetäubenden Geräusch einen Olivenbaum schüttelt und alle Oliven innerhalb weniger Sekunden zu Boden fallen läßt, für den Drehbuchautoren und Filmkritiker Günter Pscheider „wie ein Wunder“; selten hat man seiner Meinung nach im Kino „ein prägnanteres Bild für die Allmacht der Technik gesehen“ („Tempel der Effizienz“). Ist hier von der „Allmacht der Technik“ die Rede, so kommt keineswegs nur Bewunderung *für* Technologie, sondern auch ein Unwohlsein angesichts der Machtfülle technischer Apparate zum Ausdruck. So sieht der Filmkritiker Ulrich Kriest in bestimmten, im Film gezeigten Apparaturen (etwa bei der maschinellen Ausweidung und dem Filetieren von Lachsen) „so viel an ins Destruktive umgeschlagener Kreativität, dass man nicht umhin kann, die schöpferische Intelligenz dahinter zu bewundern und zugleich zu fürchten“ („Unser täglich Brot“). Diese Kommentare spiegeln eine gesamtgesellschaftliche Entwicklung wieder: Während wissenschaftliche Erkenntnisse und ihre technologische Umsetzung schneller voranschreiten denn je und sowohl die materielle Umwelt als auch unsere gesellschaftlichen Werte verändern, treffen Wissenschaft und Technologie zunehmend auf Skepsis und Widerstand, und zwar

⁹ Nach Timothy O’Riordan lassen sich zwei einander entgegen gesetzte Sichtweisen auf Natur und Umwelt kontrastieren. Den ökozentrischen Modus beschreibt O’Riordan als auf der Vorannahme einer natürlichen Ordnung basierend, in der sich alles nach natürlichen Gesetzen bewegt und in der eine perfekte, jedoch sehr störanfällige Balance besteht solange der Mensch nicht eingreift. Ökozentrismus „argues for low impact technology (but is not anti-technological); it decries bigness and impersonality in all forms (but especially in the city); and demands a code of behavior that seeks permanence and stability based upon ecological principles“ (1) wie beispielsweise Biodiversität. Nach O’Riordan in seinem umweltwissenschaftlichen Grundlagenwerk *Environmentalism* richtet der Technozentrist seine Hauptaufmerksamkeit eher auf die Mittel an sich, „particularly the managerial principles, since its optimism about the continued improvement of the human condition allows it to be rather less troubled about the evaluative significance of its achievements“ (1).

nicht nur aufgrund der wenig wünschenswerten – durch ihre schnelle Entwicklung generierten – Nebenwirkungen, sondern auch in Hinsicht auf ihre Grundannahmen in Bezug auf Natur und Fortschritt.¹⁰

Unser täglich Brot ist dominiert von Innenaufnahmen, bei denen eine statische Kamera so positioniert ist, dass der Blick der Zuschauer_innen auf eine auf die Bildmitte zulaufende Gerade gerichtet ist (Abb. 2, 3 und 7). Das vorherrschende Kompositionsprinzip ist somit Linearität – eine Ästhetik, mit der auch die Webseite zum Film agiert.¹¹ In den Gewächshausaufnahmen vollziehen überwiegend weite und totale Kameraeinstellungen



Abb. 2: Nach der Ernte abgedeckte Anbaufläche im Gewächshaus (Segment aus dem einführenden Bilderbogen)

(*long shots*) die Monotonie heutiger agrikulturner Organisationsformen und -prinzipien ästhetisch nach. Diese Organisationsformen beruhen darauf, dass die zum Einsatz kommende Maschinerie effizient durch die Anbaubereiche bewegt werden kann. Die Geradlinigkeit erscheint monoton im Vergleich zu den nicht-linearen Gestaltungsprinzipien des – auf den Begründer der Anthroposophie, Rudolf Steiner, zurückgehenden – biodynamischen Pflanzenanbaus, der sich durch Kleinteiligkeit, Wechselwirtschaft und damit eine Ästhetik der Abwechslung auszeichnet. Im Standbild-

¹⁰ Siehe dazu Heise, „Postmodernism“ 137-138.

¹¹ Siehe <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/website. jart?rel= de&contentid=1130864824947>.

beispiel (Abb. 2) setzt sich die Eintönigkeit in der Farbgebung weiter fort: Das Filmbild ist vom monochromen Weiß der Abdeckfolie dominiert; sowohl Grün, die Symbolfarbe des Vegetativen und Lebendigen, als auch Braun, Symbolfarbe der Erde, sind durch eine Farbe ersetzt, die gemeinhin nicht mit Pflanzenwachstum assoziiert wird. Hier vollzieht *Unser täglich Brot* die Ästhetik der Kunstwelt „hochgradig unnatürlicher Einheiten“ nach, wie sie die heutigen Anbauflächen darstellen. Die vermeintlich „ländliche“ Sphäre der Agrikultur, so zeigt der Film, ist zu einer artifiziellen Kunstwelt geworden, die mit der agrikulturell geprägten Landschaft der ersten Hälfte des Zwanzigsten Jahrhunderts kaum mehr etwas gemeinsam hat. Nur noch als Artefakt postmoderner Lebenswelten gemeinsam mit Industriebrachen, Verkehrsachsen und Parkhäusern - können solche Anbauflächen noch in die Landschaftsdiskussion mit einbezogen werden.¹²

Die Organisationsformen der heutigen Agrikultur resultieren aus dem „bewussten Unterfangen“, so der Umwelthistoriker Frank Uekoetter, „to build a production system around a single plant“ („Magic“ 4). Sie sind der unendlich komplexen Welt „of flesh and blood, root and web“, wie die australische Philosophin Val Plumwood in *Environmental Culture* herausstellt (14), rücksichtslos aufgezwungen und stellen die gestalterische Folge einer übersteigerten Rationalität dar, welche die intellektuelle und kulturelle Krise, in der wir uns heute befinden, maßgeblich ausmacht. Fälschlicherweise wird diese Krise, so Plumwood, als „ökologische Krise“ bezeichnet:

The crisis of failure in which we stand is conventionally said to be a crisis of ecology, which suggests a crisis of failing of nature. In reality, the

¹² Zum postmodernen Landschaftsbegriff siehe Fischer, „Landschaft als kulturwissenschaftliche Kategorie“ (2008), 19-20. Helmut Schneider spricht von Landschaft als einem „diffus zwischen Geographie und Ästhetik schillernden Begriff“ (Schneider vii). Seit Mitte der 1990er Jahre erfährt die Kategorie der Landschaft, so Norbert Fischer, „eine wissenschaftliche Konjunktur und wird in unterschiedlichen Disziplinen zwischen Geografie, Geschichte und Gartenarchitektur kontrovers diskutiert, konzeptualisiert und theoretisch neu ausgeleuchtet“ (20).

„ecological crisis“ is a crisis or failing of reason and culture, a crisis of monological forms of both that are unable to adapt themselves to the earth and to the limits of other kinds of life. (*Environmental Culture* 15)

Zentral an dieser Stelle – wie auch in Plumwoods Gegenwartsanalyse insgesamt – ist der Begriff der „monologischen Formen“ oder auch Strukturen, welche die Autorin als rein verstandesmäßig generierte („ratiogenic“) organisatorische Muster versteht, welche allein der Logik der Gewinnmaximierung folgen und somit als „hyperkapitalistisch“ zu beschreiben sind (14). An der agrikulturellen Präsenz dieser Muster, die in einem antagonistischen Verhältnis zu den Formen des Lebendigen stehen, kann, so Plumwood, ein kulturelles oder auch intellektuelles Versagen abgelesen werden. Auch David Orr sieht die heutige Agrikulturlandschaft als Resultat ihrer ökonomischen Bedingungen. Nach Orr stellt ein Maisfeld in Iowa heute weniger etwas Natürliches, sondern vielmehr eine „komplizierte menschliche Vorrichtung“ dar, die von einer Vielzahl von Faktoren bestimmt ist: „importiertem Öl, Supertankern, Pipelines, Warenmärkten, Banken und Zinssätzen, staatlichen Behörden, zukünftigen Märkten, Maschinerie, Liefer-systemen für Ersatzteile und im Agrargeschäft verankerten Firmen, die Saatgut, Kunstdünger, Herbizide und Pestizide verkaufen“ (meine Übersetzung von Orr 56).¹³ Agrikulturell veränderte Landschaft ist demnach durch ein Geflecht ökonomischer und politischer Faktoren bestimmt, die eine weniger profitträchtige Organisationsweise – wie etwa die biodynamische – nicht mehr zulassen. Stellt Monokultur das bewusste Unterfangen dar, „ein Produktionssystem um eine einzige Pflanze herum zu bauen“ (meine Übersetzung von Uekoetter, „Magic“ 4), so vollzieht Geyrhalters Film eben jenes Produktionssystem filmästhetisch nach. Dass die Film-bilder die Tendenz zur Eintönigkeit haben und in der Gesamtschau

¹³ „An Iowa cornfield is a complicated human contrivance resulting from imported oil, supertankers, pipelines, commodity markets, bank and interest rates, federal agencies, future markets, machinery, spare parts supply systems, and agribusiness companies that sell seeds, fertilizers, herbicides, and pesticides“ (Orr 56).

zuweilen auch langweilen können, ist dabei ein Nebeneffekt, der in Kauf genommen wird.¹⁴ Geyrhalter positioniert sich, so könnte man provokativ formulieren, indem er Langeweile erzeugt – auch wenn er durch ästhetisch-rhetorische Verzichtentscheidungen seine Möglichkeiten, zu den Filmbildern via Sprecherkommentar selbst Stellung zu nehmen, zumindest auf den ersten Blick deutlich einschränkt.

Eintönigkeit wird auch dann filmisch verhandelt, wenn die Kamera mobil ist. Häufig ist sie auf landwirtschaftliche Geräte montiert und wird dadurch selbst Teil der landwirtschaftlichen Maschinerie. Beispiele sind das Mitfahren der Kamera auf einer Fütterungsmaschine, welche die Gänge eines Kuhstalls abfährt, oder bei der vollautomatisierten Kartoffelernte (Abb. 3). Dieses Mitfahren der Kamera ermöglicht den Filmzuschauer_innen eine unmittelbare (wenngleich filmisch vermittelte) Teilnahme an den Arbeitsabläufen. Dabei werden sie dem monotonen Rhythmus der Arbeitsabläufe unmittelbar ausgesetzt und gezwungen, die eigene Wahrnehmung diesem Rhythmus anzupassen – und zwar sowohl visuell als auch auditiv.

¹⁴ Spreche ich von Langeweile als einer möglichen Zuschauerreaktion, so beziehe ich dabei auf Erfahrungen beim gemeinsamen Sehen des Filmes im Freundes- und Bekanntenkreis wie auch bei der Diskussion des Filmes im Rahmen des Seminars „Contemporary Germany“, welches ich 2010 im Deutschprogramm der University of Washington (Seattle) unterrichtet habe.



Abb. 3: Die Kamera fährt bei der Kartoffelernte mit.

Ein Wegschauen wird verunmöglicht. Von Bedeutung ist auch der Blick der Kamera, der häufig von den Personen, welche die Fahrzeuge bedienen, weg auf den maschinellen Vorgang selbst gerichtet ist, wobei der Eindruck einer Landwirtschaft ohne Menschen entsteht. Dabei stellt *Unser täglich Brot* auch auditiv ein unmittelbares Dabeisein her. Da Geyrhalters Film auf eine diegetische Tonspur sowie auf Filmmusik verzichtet, werden die bereits beschriebenen Fahrten der Kamera auditiv von lauten Maschinengeräuschen dominiert. Beim Segment der Tierfütterung mittels Fütterungsmaschine werden die Tiergeräusche von diesem Maschinengeräusch vollständig überlagert. Eine Fahrt mit dem Sprühgerät (im Gewächshaus) hingegen ist dominiert von einer eigenartigen Stille – zu hören ist hier nur das Sprühgeräusch.

Obwohl es sich bei *Unser täglich Brot* um eine Standortbegehung gegenwärtiger Produktionsstätten der Nahrungsmittelindustrie handelt, evozieren viele Aufnahmen eine zukünftige Welt, in welcher der Nahrungsmittelanbau immer künstlichere Formen annimmt. Insbesondere die Kunstwelten der Gewächshäuser rufen eine Science-Fiction-Welt auf: Hier bewegen sich technische Apparate vollautomatisch durch den Raum; die wenigen menschlichen Akteure tragen in einzelnen Gewächshausaufnahmen Ganzkörperschutzanzüge und Gesichtsmasken. Doch diese Science-Fiction-Figuren tragen die Anzüge nicht, um sich gegen die feindliche Umwelt fremder Planeten zu schützen, sondern vielmehr als

Sicherheitsmaßnahme gegen das eigene Vorgehen. In den Monokulturen spielt der Einsatz von Pflanzen„schutz“mitteln neben den bereits beschriebenen, räumlichen Organisationsprinzipien eine wesentliche Rolle: Schädlingsbekämpfungs- und Unkrautvernichtungsmittel werden zur Bekämpfung derjenigen Insekten und Unkrautarten eingesetzt, welche der großflächige Anbau bzw. die großflächige Präsenz jeweils nur einer Pflanzensorte mit sich bringt. Wie das Genre Science-Fiction selbst scheinen diese Aufnahmen sowohl den Möglichkeiten als auch den Fallstricken der Industriegesellschaft nachzuspüren und zu fragen, ob diese nicht länger unter Kontrolle hat, was sie geschaffen hat. Gleichzeitig erinnert das Futuristische dieser Filmbilder auch daran, dass nicht nur das Jetzt und Hier der Nahrungsmittelproduktion zur Debatte steht, sondern vielmehr noch die Frage, wo der Weg, den wir eingeschlagen haben, überhaupt hinführt. Die Landwirtschaft, so Schwägerl, „ist auch heute eine der wichtigsten Kräfte, aus denen die Zukunft entsteht“ (80). Doch wie sollte oder könnte diese Zukunft aussehen oder verändert werden?

Nicht nur an Science-Fiction-Welten lassen die Ganzkörperschutzanzüge und Gesichtsmasken der Arbeiter_innen im Gewächshaus denken. Auch zu den Gasmasken des Ersten Weltkrieges stehen die Gesichtsmasken in einer assoziativen Nähe, die nicht rein zufällig ist. Wie die Historikerin Sarah Jansen zeigt, stellte der Erste Weltkrieg in mehrfacher Hinsicht eine Zäsur dar. Nicht nur fand der erste militärische Gaswaffeneinsatz statt, auch begann eine Verflechtung von Militärwesen und „Schädlings“bekämpfung in der Landwirtschaft, die bis heute andauert.¹⁵ Das Ende des Ersten Weltkrieges läutete den massiven Eintritt der chemischen Industrie in die industrielle Produktion von Insektiziden ein, ermöglicht und organisiert durch eine Kooperation von Entomologen, Physiko-Chemikern und Toxikologen des Gaskriegs, die den „Transfer materieller Techniken und militärischer Strukturen des Gaskriegs in die angewandte Entomologie“ (Jansen 335) konzipierten. Die bis heute andauernde Verflechtung von Agrikultur und Militärwesen

¹⁵ Hier folge ich Jansen, die den Begriff „Schädlinge“ durchgehend in Anführungszeichen setzt.

geht mit einer Konfiguration des „Schädlings“ als „ein mit Massenvernichtungsmitteln tötbares Objekt“ (Jansen 371) einher.¹⁶ Auch die „soldatisch aufgereihten Paprikastauden“ in der fünften Szene, die Christiane Grepe beobachtet („Wia’d Sau“), lassen sich zu dieser agrikulturnen Praxis in Bezug setzen, wird solch eine Geradlinigkeit doch durch den Einsatz von Chemikalien erst ermöglicht.

Insbesondere das Segment des zunächst idyllisch erscheinenden, blühenden Sonnenblumenfeldes rückt die Nahrungsmittelproduktion in eine assoziative Nähe zum Militäreinsatz. Hier suggeriert die Kameraeinstellung den Filmzuschauer_innen, sich selbst mitten im Sonnenblumenfeld zu befinden. Ein Kleinflugzeug erscheint im Bild, bewegt sich am Bildrand entlang, dreht ab und kommt dann direkt auf die Kamera und damit den Filmzuschauer zu. Im Tiefflug bewegt es sich direkt über die Kamera – und somit die Köpfe der Zuschauer_innen – hinweg. Dabei wird eine Substanz versprüht, die sich über das Sonnenblumenfeld ausbreitet. Wie Günther Pschieder zeigt, zitiert diese „Hitchcocksche Einstellung“ der Kamera die als „crop duster attack“ bekannt gewordene Sequenz aus Alfred Hitchcocks *North by Northwest*, eine der bekanntesten Hitchcock-Szenen überhaupt.¹⁷ Wie in Hitchcocks Thriller lässt die Kamera für die Filmzuschauer_innen den Eindruck entstehen, selbst in eine Chemikalienwolke eingehüllt zu sein. Auch in Hinblick auf die „Fortsetzung des Luftkrieges nun gegen Insekten“ (Jansen 357) nach Ende des Weltkrieges lässt sich das Segment kontextualisieren: Durch den umfassenden Einsatz des Arsens bei der „Schädlings“bekämpfung vom Flugzeug aus wurden die Ergebnisse der Gaswaffenforschung des so genannten „Vaters des Gaskriegs“, Fritz Haber (1868-1934), in die Friedensjahre gerettet

¹⁶ Zur Kontinuität von Kriegs- und landwirtschaftlicher Produktion siehe auch den Kapitelabschnitt „Die Chemisierung der Landwirtschaft“ in Frank Uekoetters *Die Wahrheit ist auf dem Feld: Eine Wissensgeschichte der deutschen Landwirtschaft* (2010).

¹⁷ In dieser Szene wird mithilfe eines „Schädlings“bekämpfungsflugzeugs ein Mordanschlag auf einen von einer Verbrecherbande verfolgten Geschäftsmann (Cary Grant) verübt, der in eine abgelegene, von industrieller Agrikultur geprägte ländliche Gegend gelockt wurde.

und damit überflüssig gewordene chemische Restbestände der Kriegsproduktion absorbiert (siehe Jansen 357). Folglich verweist das Segment des Sonnenblumenfelds wie bereits zuvor die Sequenzen des automatischen Vorgangs der Kartoffelernte sowie des Sprühens mit Schutzanzügen auf die Verflechtung von Militärwesen und Landwirtschaft – und somit die Ursprünge der heutigen „Input“-Orientierung der Landwirtschaft.¹⁸ Eine neue Dimension der Gewaltbereitschaft der Spezies Mensch ist hier erreicht: Eine Gewaltbereitschaft, die sich sowohl gegen die eigene Spezies als auch gegen die Umwelt sowie alles nichtmenschliche Lebendige richtet.

Der Diskurs der Gewalt gegen die Natur ist keineswegs neu, kann doch die gesamte Kulturleistung der Agrikultur als Beispiel der Manipulation von und Dominanz über Natur betrachtet werden, die mit der Domestizierung von Pflanzen und Tieren einhergeht. Dabei stellte die Erfindung fest-angeschirrten Pfluges im siebten Jahrhundert vor Christus einen Paradigmenwechsel dar, ermöglichte doch erst dieser Typ des Pflugs eine „Attacke“ auf Land und Boden wie der Historiker Lynn White in seinem richtungweisenden Essay „The Historical Roots of Our Ecological Crisis“ (1967) herausstellt.¹⁹ Sowohl Historiker_innen als auch Kunsthistoriker_innen, Philosoph_innen und Tiefenökolog_innen machen vom Topos der Gewalt gegen Natur und Umwelt Gebrauch: In *Landscape and Memory* spricht Simon Schama von der

¹⁸ So fasst Fitzgerald die Veränderungen in der Landwirtschaft wie folgt zusammen: „Agriculture has become much more „input“ oriented (fertilizers, pesticides, herbicides, irrigation), diversified farming has given way to specialized farming, mechanization has become the dominant form of farm power, and the number of farmers has decreased precipitously“ (38).

¹⁹ Nach White hat das Christentum eine große Schuld auf sich geladen, gerät doch mit den technischen und wissenschaftlichen Innovationen des neunzehnten Jahrhunderts – zieht man die ökologischen Folgen in Betracht – das im Christentum angelegte Machtstreben der Menschheit vollständig außer Kontrolle: Wissenschaft und Technik, so White, „joined to give mankind powers which, to judge by many of the ecological effects, are out of control. If so, Christianity bears a huge burden of guilt“ (1206).

„brutalen Manipulation der Natur“ in der Geschichte der Agrikultur (13, meine Übersetzung) während Plumwood die zunehmende Macht technologischer und ökonomischer „Waffen“ kritisiert, die in der gegenwärtigen Agrikultur zum Einsatz kommen. Auch für den Tiefenökologen James Lovelock stellt die Landwirtschaft eine militärische Praxis dar: Er setzt die Umwandlung der englischen Landschaft in Monokulturen mit einem „Krieg“ gleich (111). In der Gewalt gegen Natur und Umwelt sieht Paul Sheehan eine neue, postmoderne Konstellation, „where man wages war on the world“ (27). Die Kosten für diese neuartige Form der Kriegsführung – der Krieg gegen den Planeten selbst – könnten sich, so Sheehan, in den Dimensionen der Kosten für beide Weltkriege bewegen.

In *Unser täglich Brot* erscheint der Krieg gegen Pflanzen und Tiere auf den ersten Blick nicht als solcher – läuft er doch nüchtern und kontrolliert ab. Zu diesem Eindruck tragen neben den KamerarEinstellungen und -bewegungen, der Farbgebung und dem auditiven Eindruck die Lichtverhältnisse maßgeblich bei. Nur etwa die Hälfte der Aufnahmen in *Unser täglich Brot* sind bei natürlichem Licht gedreht, bei allen anderen Aufnahmen handelt es sich um Innenaufnahmen. Ebenso wie in den Segmenten zur Ernte bei Nacht (die drei von neun Szenen zur Ernte ausmachen) verweist das Kunstlicht hier auf die Bedingungen einer Agrikultur, in der Abläufe nicht mehr an den natürlichen Tagesrhythmus und Jahreszeiten gebunden sind. Besondere Momente stellen diejenigen Aufnahmen dar, in denen sich die Kamera zunächst im Dunkeln befindet. Im ersten Themenabschnitt, in einer Szenenfolge zur Hühnerproduktion, befindet sich die Kamera und damit der Filmzuschauer im Dunkeln; grüne Kontrolllampchen, die sich in gleichmäßigem Abstand an beiden Seiten befinden, deuten einen Gang an. Beim Einschalten des Lichts zeigt sich, dass die Kamera am Ende eines langen Ganges positioniert ist, auf dessen ganze Länge der Blick der Zuschauer_innen gerichtet ist – ein Mittelstreifen läuft linear auf die Bildmitte zu.



Abb. 4: Der heutige Hühnerstall

Der Blick auf einen Arbeiter in weißem Arbeitskittel wird freigegeben; die grünen Kontrolllämpchen erweisen sich als Markierungen für Türen, die sich an beiden Seiten des Ganges befinden (Abb. 4). Was sich *hinter* diesen Türen befindet ist nur aus dem vorausgegangenen Segment zu schließen, in welchem das Einschalten des Lichts ein ebenfalls zentrales filmisches Moment darstellt. In dieser ersten Einstellung direkt nach Ende des einführenden Bilderbogens befindet sich die Kamera in einem völlig dunklen Raum. Als im Nachbarraum Licht eingeschaltet wird zeigt sich, dass beide Räume durch ein Sichtfenster verbunden sind; der Blick auf hochgestapelte Paletten mit Küken wird freigegeben (Abb. 5). Damit entsteht ein eigenartiger Kontrast der Kunstwelt und des Lebendigen, dessen Präsenz in dieser Kunstwelt widersinnig ist. In beiden Beispielen wird durch das Einschalten des Lichts buchstäblich Licht ins Dunkel der industriellen Agrikultur gebracht – ein aufklärerischer Gestus, bei dem Klarheit und Erkenntnis die Dunkelheit des Unwissens ablöst. Gleichzeitig handelt es sich auch um einen Gestus der Enthüllung – nach Michael Renov eine der vier grundsätzlichen Tendenzen des Dokumentarfilms – die jedoch, wie das Einschalten von Licht, kontrolliert und schrittweise erfolgt.²⁰

²⁰ Siehe Renov, „Towards a Poetics of Documentary“ (1993).



Abb. 5: Das Ein- und Ausschalten des Lichtes lässt nur sorgfältig kontrollierte Einblicke in das Dunkel der gegenwärtigen Agrarindustrie zu.

Im beschriebenen Segment erhält der Blick der Kamera durch das Sichtfenster die Abtrennung dieses Bereichs und somit eine distanzierte Außenperspektive aufrecht. Sobald der Blick auf die hochgestapelten Paletten freigegeben ist, wird das Licht im Raum wieder ausgeschaltet; durch die nur punktuelle Nutzung der Lichtquelle bleibt der Einblick vereinzelt und kontrolliert. Das Ein- und Ausschalten des Lichts fungiert somit bei Geyrhalters Standortbegehung als schrittweise und kontrollierte Sichtbarmachung und Offenlegung der Bedingungen der Nahrungsmittelproduktion.²¹ Somit vollzieht *Unser täglich Brot* auf ästhetischer Ebene jene Bedingungen nach, welche die industrielle Agrikultur und Massentierhaltung paradigmatisch bestimmen. In *Unser täglich Brot* ist

²¹ Wolfgang Widerhofer (Schnitt) spricht im Interview in Bezug auf *Unser täglich Brot* von einer “Begehung, im räumlichen und im zeitlichen Sinn”. Siehe

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

das Huhn nur *ein* – im Film besonders herausgestelltes – Beispiel der menschlichen Einflussnahme auf alle ehemals „natürlichen“ Vorgänge der Reproduktion, welches verdeutlicht, dass das Nutztier der präindustriellen Agrikultur dem ausschließlich für die Nahrungsmittelproduktion bestimmten Tier Platz gemacht hat. Weitere Beispiele sind die – eine natürliche Paarung verhindernde – Absamung von Stieren, die Überprüfung des Samenmaterials im Labor, die Geburt eines Kalbs durch Kaiserschnitt, zum Säugen ihrer Ferkel festgeschnallte Säue und die manuelle Massenkastriation von Ferkeln. Der Eier- und Hühnerproduktion jedoch widmet *Unser täglich Brot* insgesamt vier Szenen – mehr als jedem anderen Nahrungsmittel. Nicht nur rein zufällig sind sie an den Beginn des Films gestellt. Beim Huhn handelt es sich bei dem im Nahrungsmittelprozess vielleicht am rücksichtslosesten utlilisierten Nutztier, das stellvertretend für alle hyperutilisierten Tiere stehen kann, wie die Namensgebung der amerikanischen Online-Tierschutzorganisation *Our Hen House* zeigt.²² Gleichzeitig ist das Ei aufgrund seiner biologischen Funktion in der Fortpflanzung und seiner Ästhetik (die ebenmäßige Form) mit einem besonders hohen Symbolwert belegt: Es steht für Ursprung, Entstehen und (Neu-)Beginn (siehe Stenzel 74). Vielfach dient das Huhn aufgrund dieses hohen Symbolwerts als Beispiel dafür, dass ein „neu zu findender ökologischer Umgang mit den Tieren“ notwendig sei (Gottwald 149). Diese Forderung steht im Gegensatz zu dem in *Unser täglich Brot* filmisch verhandelten System, welches von der Kontrolle sämtlicher Aspekte eines Hühnerlebens – von der Bebrütung des Eis bis zur vollmechanischen Schlachtung – geprägt ist. Dass gerade die Produktionsstätten selbst der Abbildung einer solch umfassenden Kontrolle entgegen wirken zeigt der Versuch des Geflügelkonzerns Wiesenhof, der – durch hohe Einschaltquoten alarmiert – die Ausstrahlung der ARD-Reportage mit dem Titel „Das System Wiesenhof – Wie ein Konzern Tiere, Menschen und Umwelt ausbeutet“ im September 2011 versuchte zu verhindern; Wiesenhof legte eine Programmbeschwerde ein und verlangte eine außerordentliche Sit-

²² Siehe <http://www.ourhenhouse.org>

zung des Rundfunkrates.²³ Um das gegenwärtige, gesellschaftlich sanktionierte Produktionssystem aufrecht zu erhalten ist folglich ein Bilderverbot notwendig – insbesondere, wenn es sich, wie im Fall des Huhns, um Tiere mit hohem Symbolwert handelt.

Zum Systemerhalt des exzessiven Fleischkonsums in den westlichen Ländern gehört es, die Fahrt zum Schlachthaus im Verborgenen stattfinden zu lassen. Vielleicht ist gerade deswegen das Filmsegment des Schweinetransports zum Schlachthaus – ein weiteres Beispiel für das Mitfahren der Kamera – besonders effektiv (Abb. 6). Hier wird der distanzierte Modus der Standortbegehung vorübergehend unterbrochen, indem eine unmittelbare visuelle Nähe zu den Schweinen auf diesem Transport hergestellt wird. Wird die Fahrt zum Schlachthaus in unser Bewusstsein zurückgeholt, kann dies traumatische Folgen haben: Als der britische Straßenkünstler Banksy 2013 einen mit Stofftieren beladenen LKW durch New York City fahren ließ, während ein Tonband aufgeregte Tiergeräusche abspielte, fingen viele Kinder an zu weinen und wurden eiligst von ihren Eltern vom Schreckensort der Straßenperformance entfernt.²⁴

Dieser Effekt war wohl kalkuliert: Selbst Fleischesser, so die Psychologin Melanie Joy, neigen dazu, nicht nur Haustiere, sondern auch Tiere, die keine Haustiere sind, als empfindungsfähige Lebewesen zu betrachten, und haben Gefühle für sie. Dies trägt zu einem gesamtgesellschaftlichen Unbehagen bei, mit den Bedingungen der Massentierhaltung konfrontiert zu werden:

Most of us, even those who are not „animal lovers“ per se, don't want to cause anyone – human or animal – to suffer, especially if that suffering is intensive and unnecessary. It is for this reason that violent ideologies have a special set of defenses that enable humane people to support inhumane practices and to not even realize what they're doing. (Joy 33)

²³<http://www.ndr.de/regional/niedersachsen/oldenburg/wiesenhof17.html>

²⁴Siehe: <http://www.npr.org/sections/thesalt/2013/10/16/235334278/banksy-latest-work-takes-on-the-meat-industry-with-puppets> (Letzter Zugriff 26.3.2017)



Abb. 6: Auch beim Transport zum Schlachthaus fährt die Kamera mit.

Gewalttätige Ideologien, so Joy, operieren mit spezifischen Verteidigungsmechanismen, die es erlauben, unmenschliche Praktiken zu unterstützen. Erst die Visualisierung dieser Praktiken stellt sich dem umfassenden Verdrängungsprozess entgegen, welcher die gesellschaftliche Abtrennung des Bereichs der Fleischproduktion und die damit einhergehende vollständige Utilisierung des Tieres für die Nahrungsmittelproduktion erlaubt. Durch das Mitfahren der Kamera beim Schweinetransport wird eine visuelle Nähe zu hyperutilisierten Nutztieren hergestellt, die üblicherweise nur Haustieren vorbehalten ist. Durch die Nähe der Kamera zu den üblicherweise reduziert wahrgenommenen „Fleisch-Tieren“ (Plumwood) in diesem Segment wird die kulturell verankerte Hypertrennung zwischen Tieren, die unterschiedlichen Zweckbestimmungen zugeordnet sind, effektiv in Frage gestellt.²⁵ Zwar gehört es auch hier

²⁵ Haustier und „Fleisch-Tier“ werden bei Plumwood in dualistischen Termini definiert und als komplementäre Tierkategorien betrachtet, „with the hyper-subjectivized and emotionally-invested ‚pet‘ privileged over the undersubjectified and emotionally devested ‚meat‘“ (Plumwood, *Environmental Culture* 160). Ferner heißt es bei Plumwood: „The hyper-separation between the ‚pet‘ animal and the ‚meat‘ animal is intensified

zu Geyrhalters Gestus des „kühlen“ Beobachtens, sich der Beeinflussung des Bildinhalts durch einen Sprecherkommentar zu entziehen: Anstatt das Segment via Sprecherkommentar zu aktualisieren, bleibt die Endbestimmung der Schweine unausgesprochen. Statt also die Tötungsmaschinerie explizit anzuprangern, arbeitet Geyrhalter folglich mit Assoziationen und einer subtilen – und damit erheblich effizienteren – Infragestellung, kann doch das Schicksal der Schweine aus dem Kontext erschlossen und somit antizipiert werden. Und auch die Platzierung des Abschnitts ist bewusst gewählt: Das Segment des Transports befindet sich im einführenden Bilderbogen, welcher mit der Reinigung des Schlachthauses beginnt (Abb. 7). Somit lässt der Schnitt die Zuschauer_innen das Schicksal der Schweine antizipieren – was den Schlachthaussegmenten, die folgen, eine noch größere Wirkung verleiht.

Auch mit den Zurückwirkungen der Arbeitsbedingungen auf die in der industriellen Nahrungsmittelproduktion Tätigen setzt sich *Unser täglich Brot* auseinander. Bei den stummen Akteuren in der agrikulturnen Arbeitswelt Geyrhalters ist eine Wort- oder auch Sprachlosigkeit in mehrfacher Hinsicht zu diagnostizieren. So fehlt den Arbeitern im Film ein Fürsprecher (realisiert durch das Fehlen des Sprecherkommentars) ebenso wie die Möglichkeit, für sich selbst zu sprechen (beispielsweise in Interviews). Zu diesem Verzicht auf Interviews äußert sich Wolfgang Widerhofer (Schnitt): „Eine Interviewsituation wäre der Versuch, den entindividualisierten Industrieprozess mittels Interviews zu reindividualisieren. Wir haben uns, wenn man so will, für den horror vacui des Schweigens

as the meat animal becomes subject to the rationally instrumentalized mass-production regime of the factory farm or laboratory. The ‚familiar‘ animal disappears, and the complementary polarity of the subjectivized and underemployed ‚pet‘ animal and the reduced and instrumentalized ‚meat‘ animal takes its place“ (162). Auch Jost Hermand unterscheidet zwischen „Wohnzimmertier“ und „die einer gnadenlos mechanisierten Lebensweise unterworfenen Nutztiere“ („Gehätschelt und gefressen“ 70).

entschieden“.²⁶ Dieser „horror vacui des Schweigens“ gibt den Maschinengeräuschen viel Raum: In Bezug auf *Unser täglich Brot* spricht Christiane Grepe von einer „Stummheit der Bilder“, in denen „das Surreale, Entsinlichte dieser sterilen Produktionswelten“ durch „Summen, Rattern und Kreischen der Laufbänder und Apparate“ noch verstärkt wird. Stumm sind diese Bilder nicht nur deswegen, weil menschliche Stimmen fehlen: Selbst wenn die Akteur_innen in *Unser täglich Brot* sprechen, können sie nicht verstanden werden. Als Beispiel kann ein Segment dienen, welches Arbeiter_innen zeigt, die mit dem Bus zur Spargelernte transportiert werden: Zwar hören wir Stimmen, können jedoch die Sprache, die gesprochen wird, nicht verstehen; sowohl die Tonqualität an dieser Stelle als auch der Untertitel – der in der Filmfassung für Hörgeschädigte „Fremdsprachige Stimmen“ lautet – enthalten uns ein Verstehen vor. Somit bleiben die in der Nahrungsmittelproduktion Tätigen entweder im unmittelbaren oder im übertragenen Sinne stumm und dem Zuschauer entfremdet.

Der „horror vacui des Schweigens“ (Widerhofer) an den Produktionsstätten der Nahrungsmittelindustrie setzt sich in den gezeigten Arbeits- und Essenspausen weiter fort. Die Pausenszenen – es gibt davon insgesamt fünf – lassen sich als ironische Infragestellung der feierlichen Geselligkeit lesen, die traditionell mit dem Essen von Fleisch und Brot verbunden ist – eine Geselligkeit, die sprachgeschichtlich im altdeutschen Wort für Fleisch, *germate* oder *mate*, der mit dem man Essen teilt, verankert ist.²⁷ Auch das titelgebende Brot evoziert Geselligkeit: Der „gemeinsame Brotverzehr, das Teilen bzw. Brechen des Brotes“ dient bereits zu biblischen Zeiten als „Ursymbol der familiären, freundschaftlichen, stammesgeschichtlichen und religiösen Zusammengehörigkeit“ (Hörisch 55). In *Unser täglich Brot* jedoch wirken die Arbeitsbe-

²⁶ <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/UNSER%20TÄGLICH%20BROT%20Interview%20Wolfgang%20Widerhofer.pdf>

²⁷ Nach Paul Shepard ist *meat* (engl.) auf das indoeuropäische Wort *mad* zurückzuführen, „from which comes Old German *germate*, or ‚mate‘, one with whom food is shared. The Sanskrit is *madati*, meaning ‚rejoice‘. Meat is therefore ‚celebrated sharing‘“ (29).

dingungen auf die kommunikativ-soziale Situation zurück: Die schweigenden Arbeiter_innen des Films sind in ihrer Pause meist allein; aus dem geselligen Mahl ist das einsame, stumme Verzehren einer Pausenmahlzeit geworden.²⁸ Somit hat Massentierhaltung nicht nur für „Fleisch-Tiere“ (Plumwood) Konsequenzen, sondern auch für die menschlichen Akteur_innen in diesem Produktionssystem.

Abschließend stellt sich die Frage: Fordert *Unser täglich Brot* zu einer Überprüfung der eigenen Position als Nahrungskonsument auf? An dieser Stelle möchte ich noch einmal zu der Titelgebung zurückkehren. Wie bereits erwähnt handelt es sich bei „Unser täglich Brot“ um ein Textzitat aus dem christlichen Vaterunser, welches sowohl eine Bitte um eine ausreichend ausfallende Ernte als auch eine Lobpreisung Gottes darstellt. Kontextualisieren lässt sich *Unser täglich Brot* somit im Hinblick auf die zunehmende Hinterfragung christlicher Verhaltensparadigmen in Bezug auf Natur und Umwelt, die mit den sechziger Jahren einsetzte. Als Beitrag zu einem Diskurs der Macht *über* und Kontrolle *der* Natur, der Jahrhunderte christlichen Verhaltens bestimmte, rücken dabei insbesondere die Schöpfungsgeschichte und der darin implizite Herrschaftsauftrag („Machet sie euch untertan“) in den Fokus.²⁹ Der

²⁸ Nur ein einziges Pausengespräch findet statt: In diesem steht das Heraufsetzen des Rentenalters in Deutschland zur Diskussion; die Sorge kommt zum Ausdruck, den Arbeitsbedingungen der Nahrungsmittelproduktion gegebenenfalls länger ausgesetzt zu sein.

²⁹ Bis heute dient diejenige Passage aus Genesis 1, 28-30, in der von Herrschaft „über die Fische im Meer und über die Vögel unter dem Himmel und über alles Getier, das auf Erden kriecht“ die Rede ist, in bestimmten Kreisen dazu, eine Utilisierung der Natur und des nichtmenschlichen Lebendigen zu rechtfertigen: „Und Gott segnete sie [die Menschen] und sprach zu ihnen: Seid fruchtbar und mehret euch und füllet die Erde und machet sie euch untertan und herrschet über die Fische im Meer und über die Vögel unter dem Himmel und über alles Getier, das auf Erden kriecht.“ Nach Meinung Hartmut Böhmes in *Natur und Subjekt* wird durch die Formel „Machet euch die Erde untertan!“ (Gen. 1,28) „keineswegs die heutige Form der naturbeherrschenden Technik durch Gott selbst schon vorab legitimiert. [...] Die privilegierte Stellung des Men-

Anschluss an diesen Schulddiskurs wird in *Unser täglich Brot* durch die titelgebende Textzeile aus dem christlichen Vaterunser realisiert, lautet doch dieses Textzitat vervollständigt „Unser täglich Brot gib uns heute“ / „Und vergib uns unsere Schuld“. Zwar verweigert sich *Unser täglich Brot* aufgrund einer Absenz kommentierender Stilmittel einer expliziten, d. h. tatsächlich ausgesprochenen Aussage zur zeitgenössischen Agrikultur. Aufgrund der Titelgebung jedoch stellt *Unser täglich Brot* die Frage nach unserer Schuld in Bezug auf unseren Umgang mit dem nichtmenschlichen Lebendigen in den Raum. Zwar kann das titelgebende Vaterunser-Zitat auch als Ironisierung christlicher Verhaltensparadigmen gelesen werden, welche mit der im Film sichtbar gemachten Gewaltbereitschaft der Spezies Mensch in direktem Gegensatz stehen. Vielmehr noch aber fordert *Unser täglich Brot* zum Überdenken der eigenen Haltung gegenüber dem nichtmenschlichen Lebendigen im Rahmen einer nicht zwingend spirituell motivierten Selbstbefragung auf.

Die Schuld, auf die der Filmtitel anspielt, kann mit der Dissoziation der Spezies Mensch vom nichtmenschlichen Lebendigen in Zusammenhang gebracht werden, die in den „hochtechnisierten Agrarfabriken“ (Rahmsdorf) ihren Ausdruck findet. Zwar lässt Geyrhalters Bestandsaufnahme der Bedingungen und -folgen der Nahrungsmittelproduktion Ambivalenz zu – und zwingt die Zuschauer_innen, zu eigenen Schlussfolgerungen zu kommen. Auch zeigt der Film ein vermeintlich „sauberes“ System: *Unser täglich Brot* schließt mit der Säuberung des Schlachthauses (Abb. 7) und der Reinigung und Desinfektion der im Schlachtvorgang verwendeten Maschinen.³⁰ Zwar arbeitet Geyrhalter hier mit einer Ästhetik des Ornamentalen und nimmt eine Ästhetisierung toter Tierkörper vor. Doch verweist gerade das Ordnungsprinzip, welches hinter der ornamentalen Gleichförmigkeit der toten Tierkörper

schen ruht weniger auf einem Naturauftrag als auf seiner Einzeichnung in den heilsgeschichtlichen Plan Gottes“ (67).

³⁰ Ähnliche Bilder der Desinfektion und Reinigung des Gewächshauses liefert die viertletzte Szene.

steht, auf eine alltäglich gewordene Normalisierung der Gewalt gegen das nichtmenschliche Lebendige, welche in der heutigen Agrikultur zum Produktionsprinzip erhoben ist.



Abb. 7: Ornamente toter Tierkörper bei der Reinigung des Schlachthauses

Diesen Produktionsprinzipien stellt *Unser täglich Brot* einen „horror vacui des Schweigens“ entgegen – und stellt damit zur Diskussion, welche Versprachlichungen die Radikalisierung der Gewaltbereitschaft der Spezies Mensch in der Agroindustrie überhaupt noch zulässt. Zwar vollzieht die Absenz jedweden versprachlichten Kommentars jenen Mangel an Emotion, der Massentierhaltung erst ermöglicht, ästhetisch nach. Gleichzeitig jedoch zeigt diese Absenz, dass die menschliche Einflussnahme auf Natur und Umwelt so umfassend geworden ist, dass das Beschreibungsmittel Sprache selbst zur Diskussion steht. In diesem Sinne kann *Unser täglich Brot* als Beitrag dazu gesehen werden, zeitgenössische gesellschaftliche Krisensymptome sichtbar zu machen und eine Simulation des Funktionierens, wie sie durch das Bilderverbot der Produktionsstätten der Agrikultur selbst aufrechterhalten wird, aufzubrechen. Die Frage, welcher Platz dem Menschen selbst in den Kunstwelten der Agroindustrie zukommt, bleibt im Raum stehen.

Bibliografie

- Beck, Ulrich: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt am Main: Vintage 1986
- Bender, Theo: „Direct Cinema“, <http://filmlexikon.unikiel.unikiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=124> (Zugriff 24.6.2013)
- Böhme, Hartmut: *Natur und Subjekt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988
- Brunner, Sylvia: „Wolfgang Widerhofer im Gespräch mit Sylvia Burner“, <http://www.ourdailybread.at/jart/projects/utb/releases/en/resources/OUR%20DAILY%20BREAD%20Booklet.pdf> (Zugriff 26.3.2017)
- Duve, Karen: *Anständig Essen. Ein Selbstversuch*. Berlin: Galiani 2010
- Fischer, Norbert: „Landschaft als kulturwissenschaftliche Kategorie“, in: *Zeitschrift für Volkskunde* 104/I (2008), 19-39
- Fitzgerald, Deborah: „Agriculture“, in: *The Turning Points of Environmental History*. Hrsg. v. Frank Uekoetter. Pittsburgh: University of Pittsburg Press 2010, 29-43
- Gottwald, Franz-Theo: „Agrar- und Esskultur. Zur ethischen Dimension der Ernährung“, in: *Philosophie der natürlichen Mitwelt: Grundlagen-Probleme-Perspektiven*. Hrsg. v. Hans Werner Ingensiep und Anne Eusterschulte. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, 137-154
- Grepe, Christiane: „Wia’d Sau: Gutes Essen, böses Essen. Bewegende Dokumentarfilm-DVDs über die Schrecken der Agrarindustrie“, in: *Die Zeit* (27.2.2011)
- Heise, Ursula: *Nach der Natur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010
- Heise, Ursula: „Science, Technology, and Postmodernism“, in: *The Cambridge Companion to Postmodernism*. Hrsg. v. Steven Connor. Cambridge und New York: Cambridge University Press 2004, 136-167
- Hörisch, Jochen: „Brot“, in: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. v. Günter Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart und Weimer: Verlag J.B. Metzler 2008, 55-56.
- Jansen, Sarah: „Schädlinge“: *Geschichte eines wissenschaftlichen und politischen Konstrukts 1840-1920*. Frankfurt und New York: Campus Verlag 2003

- Joy, Melanie: *Why We Love Dogs, Eat Pigs, and Wear Cows: An Introduction to Carnism*. San Francisco: Conari Press 2010
- Kriest, Ulrich: „Unser täglich Brot“
<http://www.filmzentrale.com/rezis/unsertaeglichbrotuk.htm> (Zugriff 16.8.2013)
- Lovelock, James: *The Revenge of Gaia: Earth's Climate in Crisis and the Fate of Humanity*. New York: Basic Books 2006
- Mauer, Roman: „Was essen in der zweiten Moderne? Dokumentarfilme über die Globalisierung der Nahrungsmittelindustrie“, in: *Ist man, was man isst? Essrituale im Film*. Hrsg. v. Anton Eschner und Thomas Koebner. München: Boorberg Verlag 2009, 191-205
- Mrusek, Konrad: „Wir raten den Bauern von der Gentechnik ab‘: Bauern-Präsident Gerd Sonnleitner über weniger Geld vom Staat, steigende Milchpreise und glückliche Tiere in der Roboterlandwirtschaft“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (28. November 2010)
- McCann, James C.: *Green Land, Brown Land, Black Land: An Environmental History of Africa, 1800-1990*. Portsmouth, NH und Oxford: Heinemann/James Currey 1999
- McNeill, John R.: „The First Hundred Thousand Years“, in: *The Turning Points of Environmental History*. Hrsg. v. Frank Uekoeter. Pittsburgh: University of Pittsburg Press 2010, 13-28
- Nelson, Rob: „Doc-Making Off the Map: Nikolaus Geyrhalter at Anthology“, <http://www.villagevoice.com/2010-01-12/film/doc-making-off-the-map-nikolaus-geyrhalter-at-anthology/full/> (Zugriff 18.9.2013)
- Nestle, Marion: „Writing the Food Studies Movement“, in: *Food, Culture and Society* 13.2 (2010), 160-168
- O’Riordan, Tim: *Environmentalism*. London: Pion Limited 1976
- Orr, David: *Earth in Mind: On Education, Environment, and The Human Prospect*. Washington D.C.: Island Press 1994.
- Pekler, Michael: „Über NGF“, <http://www.ourdailybread.at/jart/projects/utb/releases/en/resources/OUR%20DAILY%20BREAD%20Booklet.pdf> (Zugriff 16.8.2013)
- Plumwood, Val: *Environmental Culture: The Ecological Crisis of Reason*. London und New York: Routledge 2002

- Pscheider, Günter: „Die mitleidlosen Tempel der Effizienz“, <http://www.ray-magazin.at/magazin/2006/04/unser-taeglich-brot-mitleidlose-tempel-der-effizienz> (Zugriff 16.8.2013)
- Rahmsdorf, Inga: „Der Mais gärt“ in: *Süddeutsche Zeitung* (13./14. November 2010)
- Renov, Michael: „Towards a Poetics of Documentary“, in: *Theorizing Documentary*. Hrsg. v. Michael Renov. New York und London: Routledge 1993, 12-36
- Rohwetter, Markus: „Der Wassermann“, in: *Die Zeit* (18.8.2011).
- Sachs, Jeffrey D.: *Common Wealth. Economics for a Crowded Planet*. New York: The Penguin Press 2008
- Schama, Simon: *Landscape and Memory*. New York: Vintage Books 1995
- Schneider, Helmut J.: „Erinnerte Natur: Einleitende Bemerkungen zur poetischen Geschichte deutscher Landschaft“, in: (ders.), *Deutsche Landschaften*. Frankfurt am Main: Insel 1981, i-xxii.
- Schwägerl, Christian: *Menschenzeit: Zerstören oder gestalten? Die entscheidende Epoche unseres Planeten*. München: Riemann Verlag 2010
- Sheehan, Paul: „Postmodernism and Philosophy“, in: *The Cambridge Companion to Postmodernism*. Hrsg. v. Steven Connor. Cambridge: Cambridge University Press 2004, 20-42.
- Shepard, Paul: *The Others: How Animals Made Us Human*. Washington D.C.: Island Press 1996
- Stenzel, Julia: „Ei“, in: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. v. Günter Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart und Weimer: Verlag J.B. Metzler 2008, 74-75
- Uekoetter, Frank: *The Magic of One: Reflections on the Pathologies of Monoculture*. München: RCC Perspectives 2 (2011)
- Uekoetter, Frank: *Die Wahrheit ist auf dem Feld: Eine Wissensgeschichte der deutschen Landwirtschaft* (2010). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2010
- Unser täglich Brot* (2005, Nikolaus Geyrhalter)
- Unser täglich Gift* (2011, Marie-Monique Robin)
- Werner, Hans und Peter Weiss: *Schwarzbuch Markenfirmen*. Wien und Frankfurt am Main: Deuticke 2001

- White, Lynn: „The Historical Roots of Our Ecological Crisis“, in: *American Association of the Advancement of Science* 155 (1967), 1203-1207
- Welzer, Harald: „Apokalypse jetzt. Neues vom Weltende?“, in: *Literaturen* 3 (2010), 35-40
- Wolf, Fritz: „Zunehmende Formatierung: Über den Umgang mit dokumentarischen Sendeplätzen im Fernsehen“, in: *Dokumentarfilm im Umbruch: Kino-Fernsehen-Neue Medien*. Hrsg. v. Peter Zimmermann und Kay Hoffmann. Konstanz: UKW Verlagsgesellschaft 2006, 105-115