

# Politische Ziele und ästhetische Strategien von Umwelt- dokumentarfilmen

Eine interdisziplinäre Annäherung

Susanne Kaul, Stefan Lange (Hrsg.)



## Thünen Report 70

**Bibliografische Information:**  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikationen in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

*Bibliographic information:*  
*The Deutsche Nationalbibliothek (German National Library) lists this publication in the German National Bibliography; detailed bibliographic data is available on the Internet at [www.dnb.de](http://www.dnb.de)*

Bereits in dieser Reihe erschienene Bände finden Sie im Internet unter [www.thuenen.de](http://www.thuenen.de)

*Volumes already published in this series are available on the Internet at [www.thuenen.de](http://www.thuenen.de)*

**Zitationsvorschlag – Suggested source citation:**

**Kaul S, Lange S** (Hrsg.) (2020) Politische Ziele und ästhetische Strategien von Umweltdokumentarfilmen - Eine interdisziplinäre Annäherung. Braunschweig: Johann Heinrich von Thünen-Institut, 224 p, Thünen Rep 70, DOI:10.3220/REP1585820523000

Die Verantwortung für die Inhalte liegt bei den jeweiligen Verfassern bzw. Verfasserinnen.

*The respective authors are responsible for the content of their publications.*



THÜNEN

## Thünen Report 70

Herausgeber/Redaktionsanschrift – *Editor/address*

Johann Heinrich von Thünen-Institut  
Bundesallee 50  
38116 Braunschweig  
Germany

[thuenen-report@thuenen.de](mailto:thuenen-report@thuenen.de)  
[www.thuenen.de](http://www.thuenen.de)

ISSN 2196-2324

ISBN 978-3-86576-205-4

DOI:10.3220/REP1585820523000

urn:nbn:de:gbv:253-202004-dn062197-5

# Politische Ziele und ästhetische Strategien von Umwelt- dokumentarfilmen

Eine interdisziplinäre Annäherung

Susanne Kaul, Stefan Lange (Hrsg.)



Thünen Report 70

Gefördert und vor Ort organisatorisch und technisch realisiert durch  
das Zentrum für interdisziplinäre Forschung (ZiF) der Universität Bielefeld



HERAUSGEBER:

**PD Dr. Susanne Kaul**

Universität Bielefeld

Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft

Postfach 10 01 31

D-33501 Bielefeld

E-Mail: [susanne.kaul@uni-bielefeld.de](mailto:susanne.kaul@uni-bielefeld.de)

**Stefan Lange**

Forschungskordinator des Johann Heinrich von Thünen-Instituts

Bundesforschungsinstitut für Ländliche Räume, Wald und Fischerei

Bundesallee 50

38116 Braunschweig

E-Mail: [stefan.lange@thuenen.de](mailto:stefan.lange@thuenen.de)

**Thünen Report 70**

Braunschweig/Deutschland, April 2020

## Vorwort

Vom 16. bis 18. Mai 2019 hat eine Arbeitsgemeinschaft zum Thema *Politische Ziele und ästhetische Strategien von Umweltdokumentarfilmen* am Bielefelder Zentrum für interdisziplinäre Forschung (ZiF) getagt. Ihr Ziel war es, im Dialog zwischen Medien-/Kulturwissenschaft, Philosophie, Agrarwissenschaften, Biologie, Umwelttechnik und Filmschaffenden herauszubekommen, wie ökologisches Wissen in Dokumentarfilmen vermittelt wird. Die Ergebnisse dieses Austausches, der eine besondere Herausforderung war, weil nicht nur Fächergrenzen überschritten wurden, sondern auch die traditionelle Kluft zwischen Geistes- und Naturwissenschaft, sind in diesem Band festgehalten worden.

Ein Jahr zuvor, im April 2018, hat der Bundesgerichtshof in Karlsruhe das Urteil gefällt, dass Filmaufnahmen von Tierschützer\*innen, auch wenn sie illegal sind, als zulässig gelten, sofern sie Misere in der Tierhaltung und Nahrungsmittelproduktion aufdecken, die für die Öffentlichkeit von erheblichem Interesse sind. Daran ist abzulesen, welche Beweiskraft die Gesellschaft einschlägigen Filmdokumentationen mittlerweile zuerkennt. Diese Erkenntnis hat uns darin bestärkt, ein gemeinsames interdisziplinäres Projekt auf die Beine zu stellen.

Medien-/Kulturwissenschaftler\*innen stoßen bei der Analyse von Umweltdokumentarfilmen mit ihrem fachspezifischen Handwerkszeug an eine Grenze, die eine naturwissenschaftliche Expertise verlangt. Etwa um zu entscheiden, ob eine bestimmte Montagetechnik, Perspektivierung oder musikalische Untermalung die Funktion besitzt, die Zuschauer\*innen in ihrer Werthaltung zu beeinflussen, bedarf es eines naturwissenschaftlichen Wissens um die exakte Sachlage und inhaltliche Richtigkeit des Dargestellten. Auf der anderen Seite konzentriert sich ein naturwissenschaftlicher Blick auf solche Filme nur auf die Inhalte, während die Medienwissenschaft die Expertise für die Darstellungstechniken mit sich bringt. Für weitergehende Fragen – welche Werte werden eigentlich mit welchem Recht in den Filmen verdeckt oder offen transportiert, mit welchen Kriterien und Begründungen wird gearbeitet – kann die Philosophie zu Rate gezogen werden. Und schließlich sind die praktischen Erfahrungen von Filmemacher\*innen, die unter den Rahmenbedingungen des heutigen Medienbetriebs an dieser sensiblen Schnittstelle von Fakten und Werthaltungen Umweltdokumentationen produzieren, für die Diskussion eines solch komplexen Themas essentiell. So entstand das Projekt von Anfang an als ein notwendig interdisziplinär anzugehendes.

Genau dieser gewählte Ansatz erschien uns auf der Tagung als besonders bereichernd und fruchtbar. Wir haben viel debattiert, zunächst über die verschiedenen methodischen Möglichkeiten, die gemeinsame Fragestellung nach den politischen Zielen und ästhetischen Strategien von Umweltdokumentarfilmen anzugehen, dies sodann an Fallbeispielen erprobt, mit dem Ergebnis, dass die Analysen fundierter und vielschichtiger werden, dass verbleibende Diskrepanzen sich hingegen eher an normativen Fragen entzünden, was ein Dokumentarfilm leisten soll und wie dezidiert er Position beziehen darf.

Diese sehr ernsthaften Diskussionen und Analysen enthielten aber auch ‚comic reliefs‘ – so haben wir gelernt:

„Mit vollem Mund isst man nicht.“

Wir danken dem Bielefelder Zentrum für interdisziplinäre Forschung (ZiF) für die Förderung der Arbeitsgemeinschaft, dem ZiF-Team vor Ort für die organisatorische und technische Unterstützung, insbesondere Marina Hoffmann für die perfekte Betreuung seitens des Tagungsbüros, den Mitdiskutant\*innen Jessie Marquardt, Hans Jürgen Wulff und Marc Menningmann, Alexa Weik von Mossner für ihren mündlichen Tagungsbeitrag zu Valentin Thurns Film TASTE THE WASTE, Stefan Adamick für das Cover-Design dieses Bandes, Josefa Eckardt für die Transkription der Diskussion von Valentin Thurns Vortrag, dem ZiF und der Gesellschaft der Freunde des Thünen-Instituts e.V. (GdF) für die Finanzierung dieser Publikation, Mareike Zech vom Thünen-Institut für die Satzrealisierung – und besonders Felicitas Schneider für ihre Mitarbeit am gesamten Projekt.

Bielefeld/Braunschweig im Dezember 2019,

*Susanne Kaul und Stefan Lange*

**Schlüsselwörter:** Umweltdokumentarfilm, ästhetische Strategie, Filmanalyse, filmische Erzählweise, Lebensmittelproduktionsystem, Lebensmittelabfälle, Fischereimanagement, CRISPR/Cas, Ernährungsverhalten, Anthropozän, Umweltethik, Ecocriticism, journalistische Standards, Environmental Humanities

## Summary

Since the beginning of the 21st century, there has been a boom in environmental documentary films in which the “ecological crisis” is illustrated, for example, by deficits in the food industry and livestock farming, food waste, climate change and biodiversity as well as the pros and cons of genetically modified food. Analysing the political goals and aesthetic strategies of such environmental documentaries was the objective of a three-day workshop at the Center of Interdisciplinary Research (ZiF) at Bielefeld University in May 2019. Bridging the traditional gap between cultural studies and natural sciences by bringing together their respective disciplinary approaches was the overall ambition of the interdisciplinary working group: agricultural science and biology focused on the production site of environmental knowledge, whilst media studies analysed aesthetic methods of communication. Ethical questions pertaining to the value of nature/environment or animal/human life were also discussed.

As the conversation between the natural sciences and the cultural/media sciences was the main focus of the workshop, a methodology day was held immediately before the analysis of the films, initially presenting and comparing the approaches to the topic from the standpoints of the various disciplines: biology, agricultural science, cultural science (environmental humanities), media science, philosophy and, finally, from the point of view of the filmmakers themselves.

During the following interdisciplinary discussions, the topics included whether films are, and always should be, aesthetically designed to convey a specific moral message or whether they should essentially be informative. The analysis of the documentaries produced a consensus on the point that there is, in fact, a wide range of sophistication, complexity, aesthetic quality and affective power in the films. The normative question as to the educational role of documentary films, by contrast, proved controversial: Should films present as balanced a pro and contra as possible and inform impartially or should they use moral arguments to take a stance, engender a sustainable community and thus themselves play a political role?

The working group paid particular attention to exploring the natural science, cultural science and media science aspects of one particular documentary, *TASTE THE WASTE* (2010), as the director, Valentin Thurn, participated in the workshop and had agreed to hold a public lecture one evening.

All in all, an interdisciplinary discussion of the individual documentaries proved very advantageous and rewarding: When the same film material offers the opportunity, on the one hand, to map out whether and, potentially, how facts are distorted or wrongly presented whilst, on the other, revealing the audio-visual means that are used to control emotions and, finally, uncovering the value judgements that tacitly underpin the piece, the knowledge deriving from the expertise of the individual disciplines flows into a dialogue that is indispensable for answering questions on media practice and social responsibility.

**Keywords:** environmental documentary, food documentary, aesthetic strategy, film analysis, cinematic narration, agro-food systems, food losses and waste, fisheries management, CRISPR/Cas, nutritional behaviour, Anthropocene, environmental ethics, ecocriticism, standards of journalism, environmental humanities, documentary turn



## Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b>	<b>i</b>
<b>Summary</b>	<b>iii</b>
<b>Einleitung</b>	<b>1</b>
<b>Sektion 1: Dialog der Disziplinen</b>	<b>11</b>
1.1. Markus Kügle: Documenting the Environment: Umweltdokumentarfilme in den Medienwissenschaften	11
1.2. Gabriele Dürbeck: Umweltdokumentarfilme aus Perspektive der Environmental Humanities	19
1.3. Christopher Zimmermann: Umweltdokumentarfilme aus Sicht der Naturwissenschaften	25
1.4. Hans Werner Ingensiep: Was ist Natur? Philosophische Reflexionen über Naturkonzepte und deren Bausteine in Umweltdokumentarfilmen	31
1.5. Claudia Ruby: Der Umweltdokumentarfilm aus journalistischer Sicht	37
<b>Sektion 2: Dialog mit Filmschaffenden</b>	<b>41</b>
2.1. Valentin Thurn über seinen Dokumentarfilm TASTE THE WASTE und die TV-Kurzfassung ESSEN IM EIMER – mit anschließender Diskussion	41
2.2. Claudia Ruby: ARD-Dokumentation CRISPR – REVOLUTION IM GENLABOR – ein Werkstattbericht	51
<b>Sektion 3: Umweltdokumentarfilme aus natur- und medienwissenschaftlicher Sicht im Vergleich</b>	<b>63</b>
3.1. Felicitas Schneider: Lebensmittel und Abfall in Valentin Thurns TASTE THE WASTE	63
3.2. Susanne Kaul: Ästhetische Strategien in Valentin Thurns TASTE THE WASTE	73
3.3. Christopher Zimmermann: Nachhaltigkeitssiegel sind auch nur Verbrauchertäuschung? Das Meeresfisch-Beispiel in DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL. DIE DUNKLE SEITE DES MSC	87
3.4. Markus Kügle: „No one wants to see dolphins dying!“ – Die audiovisuellen Totschlagargumente in DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL. DIE DUNKLE SEITE DES MSC	101

<b>Sektion 4: Ästhetik des Umweltdokumentarfilms</b>	<b>117</b>
4.1. Britta Hartmann: Fleisch und Stahl: Dokumentarfilmische Betrachtungen industriellen Schlachtens	117
4.2. Jessica Nitsche: „Wann, wenn nicht jetzt?“ – Öko-dokumentarische Strategien zwischen Schockwirkung, Wissensvermittlung, Romantisierung und Aufbruch	131
4.3. Gerd Bayer: Dramatisierungen im Dokumentarfilm: THE FUTURE OF FOOD und die Affekte der Rezipienten	145
4.4. Christian Huck: Kamera-Auge und Mund-Maschine. Zur Frage der Kontrolle in Umweltdokumentarfilmen	159
<b>Sektion 5: Philosophische Ausblicke auf Umweltdokumentarfilme: Ethik – Naturbegriff – Anthropozän</b>	<b>175</b>
5.1. Franz Theo Gottwald: Essen und Moral. Zur Dekonstruktion von Werturteilen in Umweltdokumentarfilmen	175
5.2. Kirsten Meyer: Moralische Appelle in Umweltdokumentarfilmen	185
5.3. Hans Werner Ingensiep: Mediale Dialektik – Über „Natur“ und Ernährungsstile im Film	193
5.4. Timo Skrandies: Dokumentarische Bildakte im Anthropozän	201
<b>Verantwortliche Autor*innen</b>	<b>209</b>

## Einleitung

Die ‚ökologische Krise‘ in ihren mannigfaltigen Facetten ist eines der wichtigsten Themen unserer Zeit. Sie tangiert global fast alle Lebensbereiche. Besonders relevant ist sie für den Agrar- und Ernährungssektor, weil hier die menschlichen Existenzgrundlagen unmittelbar betroffen sind: der Einfluss des Klimawandels auf die Landwirtschaft bzw. ihr Impact auf diesen, Bodendegradation, der Rückgang der Artenvielfalt, eine stetig abnehmende Zahl von Sorten, Rassen und Varietäten, auf die sich die Ernährung weltweit stützt, durch Missmanagement teils gefährdete Fischbestände, jährlich ca. 1,3 Mrd. Tonnen Lebensmittelverluste und -abfälle etc. Diese exemplarischen Punkte beschreiben die Herausforderung, die es zu meistern gilt, um eine bis 2050 auf ca. 10 Mrd. Menschen anwachsende Weltbevölkerung ausreichend und qualitativ hochwertig zu versorgen und zusätzlich den sich ändernden Ernährungsmustern vor allem in aufstrebenden Schwellenländern zu entsprechen. Die genannten Trends sind wissenschaftlich belegt und prägen mittlerweile nicht nur die öffentliche, sondern zunehmend auch die politische Diskussion. Auf internationaler Ebene seien beispielhaft die 2015 von den Vereinten Nationen verabschiedeten Sustainable Development Goals (SDG) genannt, die etliche der genannten Probleme adressieren. Auch national thematisiert die Politik eine Verbesserung der Situation. So hat das Bundesministerium für Ernährung und Landwirtschaft 2017 sowohl die „Zukunftsstrategie ökologischer Landbau – Impulse für mehr Nachhaltigkeit in Deutschland“ als auch eine „Nutztierhaltungsstrategie“ zur gleichzeitigen Optimierung von Tierwohl, Umweltschutz und Wirtschaftlichkeit veröffentlicht. Noch grundsätzlicher formuliert das Bundesministerium für Bildung und Forschung die einschlägigen Herausforderungen – deutlich wurde das zum Beispiel auf der BMBF-Agenda-Konferenz zur Nachhaltigkeitsforschung im September 2018, bei der u.a. eine „Sozial-ökologische Transformation der Agrar- und Ernährungssysteme“, „Sozial-ökologische Pfade zu einer wachstumsunabhängigen Gesellschaft“ und „Neue Konsumverhältnisse und Unternehmenstransformation“, mithin also auch fundamentale kulturelle Wandlungsprozesse, im Fokus standen. In der gesellschaftlichen Wahrnehmung entsteht jedoch zwischen den wissenschaftlichen Erkenntnissen und den darauf basierenden „neuen“ politischen Statements auf der einen Seite und dem sich unter den gegebenen ökonomischen Rahmenbedingungen vollziehenden tatsächlichen Handeln von Wirtschaft, Verbraucher\*innen und Politik auf der anderen Seite ein Widerspruch. Er entzündet sich vor allem daran, dass Intensivierung, Globalisierung und technologische Entwicklungen im Bereich von Landwirtschaft, Lebensmittelindustrie und Ernährung scheinbar unbeirrt fortschreiten und die genannten wissenschaftlichen und politischen Einsichten bislang offenbar ignorieren.

Seit Beginn des 21. Jahrhunderts gibt es daher einen Boom an Umweltdokus, sowohl in TV-Reportagen als auch im Kinoformat, in denen diese Krisen sichtbar gemacht werden. Hier wird vor allem das Format der sogenannten food documentaries in den Blick genommen, in denen es um Missstände in der Lebensmittelindustrie und bei der Nutztierhaltung, um steigende Lebensmittelverluste und -abfälle und um die Auswirkungen industrialisierter Landbewirtschaftung auf den Klimawandel geht. Diese exemplarische Fokussierung begründet sich erstens dadurch, dass

die Nahrungsmittelproduktion ein besonders dringendes und alle Rezipient\*innen betreffendes akutes Thema ist, und zweitens dadurch, dass es im Rahmen des diffizilen umweltethischen Fragekomplexes weitgehend überschaubar ist, zumal ein Konsens über das erforderliche Handeln leichter zu erzielen ist. Drittens stellt die Untersuchung deutschsprachiger Umweltdokumentarfilme von Regisseuren wie Thurn, Wagenhofer und Geyrhalter ein Forschungsdesiderat dar, während die amerikanischen food documentaries mit prominenten Schauspieler\*innen breiter rezipiert und erforscht worden sind. Im interdisziplinären Dialog zwischen Medien-/Kulturwissenschaft und Agrarwissenschaft/Biologie wird hier kollaborativ erkundet, wie ökologisches Wissen im Dokumentarfilm kommuniziert wird, welche politischen Zwecke damit verfolgt werden und mit welchen ästhetischen Verfahrensweisen welche Wirkungen intendiert werden. Die Expertise der Kultur-/Medienwissenschaft besteht darin zu zeigen, wie durch bestimmte Darstellungsverfahren Wissen und Wirklichkeit medial konstituiert wird. Der Fokus liegt auf der Analyse des Wie, während die Agrarwissenschaft/Biologie die Expertise für das Was mit sich bringt, d.h. das Urteilsvermögen darüber, inwiefern das Dargestellte nach ihrem Fachwissensstand den realen Fakten entspricht. Das Format des Dokumentarischen ist seit ca. 2004 von großer Bedeutung, u.a. weil es aufgrund der Digitalisierung einen prekären Status hat. Daher ist es unabdingbar zu untersuchen, wie die behandelten Filme mit dem Problem der Faktenvermittlung und dem filmischen Wahrheitsanspruch umgehen. Weil der Gegenstandsbereich Probleme traktiert, die als komplex eingestuft werden können, muss eine solche Analyse interdisziplinär erfolgen und die traditionelle Lücke zwischen Kultur- und Naturwissenschaft überbrücken. Eine zusätzliche interdisziplinäre Vertiefung leistet die Einbeziehung der Philosophie/Umweltethik, um zu klären, welche Werte wie vermittelt werden sollen und wie diese Wertmaßstäbe in begrifflichen Vorentscheidungen bereits enthalten sind. Außerdem enthält der Band eine transdisziplinäre Komponente, insofern auch Filmemacher\*innen ihr praktisches Wissen und ihre Erfahrungen bei der Realisierung derartiger Formate einbringen und den Einfluss eigener Werthaltungen beschreiben.

Fraglos sind die in den ausgewählten food documentaries thematisierten Probleme und Missstände von sehr komplexer Natur. Oft bergen sie Konflikte, die aus den Bedürfnissen verschiedener Interessensgruppen bzw. den Ansprüchen der Umwelt selbst resultieren. Einzelne Disziplinen können dafür kaum tragfähige Antworten erarbeiten, dazu sind die zu lösenden Teilprobleme meist viel zu verflochten. Für Fragestellungen im Bereich von Landwirtschaft, Nutztierhaltung, Fischerei und Lebensmittelherstellung gilt dies zweifellos: Durch global zunehmend vernetzte Produktions- und Handelsbeziehungen prallen unterschiedliche wirtschaftliche, ökologische und soziale Gegebenheiten aufeinander und ziehen entsprechende Kontroversen nach sich. Etliche der tangierten Umweltgüter (z.B. Luft, Wasser, Biodiversität) sind für die Allgemeinheit existentiell; für sie lassen sich keine Interessensgruppen abgrenzen, die für deren Bereitstellung eine Zahlungsbereitschaft entwickeln würden. Zudem werden an den Umgang v.a. mit Nutztieren ethische Ansprüche formuliert, die bisherige bzw. aktuelle Produktionssysteme und Handlungsmuster zunehmend in Frage stellen. Solche komplexen Probleme treten in Zeiten gesellschaftli-

cher Transformation vermehrt auf. Unlösbar im Sinne von ‚wicked problems‘ erscheinen sie indes nicht: Zum einen kann für die meisten von ihnen auf eine naturwissenschaftlich belastbare Faktenlage zurückgegriffen werden. Das gilt für die Einschätzung, ob ein Fischbestand in biologisch gutem Zustand ist, ebenso wie für physiologisch wertgebende, erhaltenswerte Eigenschaften von Lebensmitteln bei deren Verarbeitung oder für die Bedürfnisse von Nutztieren zur Entfaltung eines artgerechten Verhaltens. Zum anderen sind die angestrebten Ziele in der Regel nicht strittig: dass die Verschwendung von Lebensmitteln eingedämmt werden muss und kann, ist ebenso Konsens wie die Einschätzung, durch die Nutzung neuer Technologien Bodenbelastungen oder die negativen Folgen intensiver Monokulturen mindern zu können. Die Schwierigkeit, solche komplexen Probleme nachhaltig zu lösen, soll ungeachtet dessen nicht in Abrede gestellt werden.

Das Thema ‚Umweltdokumentarfilme‘ ist journalistisch populär, stellt aber trotz der Welle an globalisierungskritischen ‚grünen Filmen‘ seit 2004 wissenschaftlich ein Desiderat dar. Es wird von einem „documentary turn“ in der Kunst des 21. Jahrhunderts gesprochen, und es gibt entsprechend viele medienwissenschaftliche Publikationen zum Dokumentarfilm im Allgemeinen sowie einige, die dabei einen ethischen Schwerpunkt setzen, jedoch nicht im ökologischen Bereich. Auf der anderen Seite entsteht im englischsprachigen Raum eine Welle von Publikationen, die Umweltkommunikation durch Medien allgemein analysieren, aber nicht speziell Dokumentarfilme fokussieren. Zum Thema Umweltethik gibt es einige philosophische Ansätze, die jedoch in diesem Zusammenhang auch nicht die Strategien und Auswirkungen von ökologischen Dokumentarfilmen erforschen. Zum Thema Müllvermeidung und zum bewussteren Umgang mit Tierhaltung und Lebensmitteln gibt es populärwissenschaftliche Bücher wie Kreuzberger/Thurn (2011), die aber keine Analysen der entsprechenden Dokumentarfilme liefern, sondern nur das korrespondierende Printmedium darstellen. Zur hier verhandelten Thematik des ökologischen Dokumentarfilms im engeren Sinne gibt es nur sehr wenige Publikationen, die überwiegend aus dem angloamerikanischen Raum stammen. Im literatur- und kulturwissenschaftlichen Diskurs gibt es allerdings auch in Deutschland Projekte und Publikationen zu der interdisziplinären Forschungsrichtung des Ecocriticism bzw. der Environmental Humanities. (Zum Forschungsstand siehe auch die Auswahlbibliografie im Literaturverzeichnis.)

Methodisch und analytisch sind die Herangehensweisen in diesem Band weit gefächert; zugleich entsteht eine Bündelung durch die Untersuchung des gleichen bzw. gleichartigen Filmmaterials. Die gängige medienwissenschaftliche Methode ist es, Filme sowohl strukturell als auch im Kontext des Diskurses (hier vor allem über Lebensmittelproduktion und -verschwendung) und im filmhistorischen Kontext zu analysieren. Dazu gehören Fragen wie: Seit wann gibt es Umweltfilme, ab wann legen sie den Fokus auf die Food-Problematik, welche Schwerpunkte wurden in den Anfängen gesetzt und worin besteht die Entwicklung der Umweltfilme bis zur Gegenwart? Das politische oder moralische Ziel der Filme ist dabei eines der leitenden Erkenntnisinteressen des Bandes: Dabei geht es nicht zuletzt um die Frage, ob ein Umweltdokumentarfilm überhaupt ein

politisches Ziel hat, haben sollte oder vermeiden muss. Das faktisch vorhandene oder versteckte oder nicht vorhandene politische Ziel eines bestimmten Films zu ermitteln ist einfacher und weniger kontrovers als die normative Frage zu klären, welche Aufgabe eine food documentary zu erfüllen hat. Da reichen die Positionen in diesem Band vom moralischen Auftrag, den die Filme immer transportieren sollten, um aufzuklären und die Welt zu verbessern (z.B. durch die Vermeidung von Müll oder durch die Umstellung der Ernährung), bis hin zur Dekonstruktion gängiger moralischer Vorurteile, die ein künstlerisch anspruchsvoller Film sich zum Ziel setzen sollte. Umstritten sind jedoch nicht nur die normativen Ansprüche; umstritten ist auch die Frage, ob ein Umweltdokumentarfilm immer mehr oder weniger manifeste moralische Setzungen enthält oder ob er auch völlig neutral Fakten präsentieren kann. Sowohl in der Frage, was ein Film leisten kann, als auch in der Frage, was er leisten sollte, gehen die Thesen der Beiträge folglich auseinander. Dabei verfolgen alle dasselbe Erkenntnisinteresse: die politischen Ziele und die ästhetischen Strategien zu ermitteln. Die ästhetischen Strategien sind von Film zu Film verschieden, manche arbeiten mit einer Mystifikation des Meeres und ikonischen Bildern von am Plastikmüll verendenden Tieren, andere mit der Kälte der Schlachthäuser oder der Wärme einer amerikanischen Familienidylle auf einer kleinen Farm. Die Strategien dahinter ähneln sich jedoch zumeist, indem mit musikalischer Untermalung, Farbgebung und assoziativen Einbettungen Bewegtbilder erzeugt werden, die ein Ideal oder ein Feindbild propagieren. Für die Analyse solcher ästhetischer Strategien ist eine Analyse von ikonografischen Bedeutungsketten unumgänglich. Daher arbeiten einige der Beiträge vorwiegend mit dieser Methode. Andere Methoden bestehen etwa darin, den Naturbegriff herauszuarbeiten, der den Filmen zugrunde liegt, das Verhältnis zwischen Mensch und Natur zu eruieren (beispielsweise im Rückgriff auf die Anthropozän-Debatte) oder das jeweils implizierte Wahrheitskonzept (sachliche Richtigkeit, logische Konsistenz etc.) aufzudecken. Insgesamt weist der Band also bei einem gemeinsamen Mittelpunkt, der durch das im Titel fokussierte Untersuchungsziel definiert ist, ein weites Spektrum an methodischen Zuschnitten und Einzelergebnissen auf, die am jeweiligen Film gewonnen wurden. Die Analysen lassen darüber hinaus erkennen, dass sie ähnliche Bewertungen im Hinblick auf gelungene und weniger gelungene Umweltdokumentarfilme enthalten. Vereinfacht gesagt werden Filme, die transparent, differenziert und möglichst objektiv ihre Sachverhalte darstellen, jenen vorgezogen, die tendenziös ‚berichten‘. Konsens besteht darin, dass Filme, die Komplexität in dem Sinne wahren, dass sie die Dinge nicht unzulässig vereinfachen, um die Zuschauer\*innen zu beeinflussen, besser beurteilt werden als solche, die gezielt Meinungen produzieren. Umstritten ist dabei allenfalls, ob ein Film als Autorenfilm überhaupt einen eigenen Standpunkt vertreten und Lösungen anzeigen darf oder sich dessen im Dienste einer unparteiischen Aufklärung oder zum Zweck eines Aufbrechens von Gewissheiten enthalten muss.

Der Band gliedert sich in fünf Sektionen.

Die erste Sektion, „Dialog der Disziplinen“, trägt der Interdisziplinarität des Projekts Rechnung. Stellvertreter\*innen der beteiligten Disziplinen geben ein kurzes Statement darüber ab, welcher

Zugang zum Thema für ihr Metier repräsentativ ist, welche Fragen, Theorien und Arbeitsweisen dazugehören. Der Umweltdokumentarfilm wird also in diesem Auftakt aus medienwissenschaftlicher (Kügler), kulturwissenschaftlicher (Dürbeck), naturwissenschaftlicher (Zimmermann), philosophischer (Ingensiep) und journalistischer (Ruby) Sicht beleuchtet. Markus **Kügler** geht in seinem Statement „Documenting the Environment: Umweltdokumentarfilme in den Medienwissenschaften“ den Fragen nach, wie das abstrakte Sujet der Umwelt überhaupt dargestellt und vermittelt werden kann und wie filmisch ästhetische Strategien entwickelt werden können, die eine intendierte gesellschaftliche Wirkung erzielen. Im Rückgriff auf die begrifflichen und rhetorischen Elemente des ‚Dokumentarischen‘, das ‚documentum‘ und das ‚docere‘, arbeitet Kügler heraus, wie der Dokumentarfilm in der Regel sowohl authentisch darstellen als auch im Sinne einer Fürsprache für etwas belehren will. In Gabriele **Dürbecks** Kurzbeitrag „Umweltdokus aus Perspektive der Environmental Humanities“ werden die Environmental Humanities als Forschungsansatz vorgestellt, der nicht zuletzt aufgrund seiner Interdisziplinarität besonders geeignet ist, das Feld der Klimakrise und des Ecocinema zu untersuchen. Im Unterschied zum Ecocriticism, der innerhalb der US-amerikanischen Amerikanistik und Anglistik entstanden ist, weisen die Environmental Humanities ihr zufolge eine größere theoretische und methodische Vielfalt auf, die es erlaubt, der Komplexität der Mensch-Umwelt-Verhältnisse und deren filmischer Darstellung gerecht zu werden. Aus Sicht der Naturwissenschaften und zugleich in seiner Rolle als Leiter des Thünen-Instituts für Ostseefischerei erklärt Christopher **Zimmermann** seinen Zugang zu Umweltdokumentarfilmen. Er beanstandet, dass die Wahrheit nicht selten verzerrt wird, wenn komplexe wissenschaftliche Fakten in den Medien und Dokumentarfilmen enorm vereinfacht oder überzeichnet werden und zeigt auf, welche Folgen das haben kann, beispielsweise dass Verbraucher vom Fischkonsum abgeschreckt werden und damit das große Potential für die Welternährung vergeben wird. Hans Werner **Ingensiep** konzentriert sich in seinem Beitrag „Was ist Natur? Philosophische Reflexionen über Naturkonzepte und deren Bausteine in Umweltdokumentarfilmen“ auf die Herleitung und Charakterisierung unterschiedlicher Interpretationen des Begriffs Natur. Demnach durchläuft die Definition des Ausdrucks „Natur“ historisch eine Wandlung, getrieben vor allem durch den Erkenntnisfortschritt in den Naturwissenschaften sowie den zunehmenden ubiquitären Einfluss des Menschen auf alle Ökosysteme; auch heute sei der Begriff „Natur“ vielfältig und uneinheitlich aufgeladen. Ingensiep konstatiert, dass bei Umwelt- und Ernährungsdokumentationen „Natur“ bzw. „Natürlichkeit“ zwar regelmäßig als eine Art Referenzpunkt für die Darstellung anthropogener Veränderungen, resultierender Missstände oder anzustrebender Zielbilder dienen, aber aus philosophischer und ethischer Sicht stets kritisch zu hinterfragen ist, welches konkrete Naturkonzept solchen Filmen jeweils zugrunde liegt und den Rezipient\*innen gegebenenfalls als theoretisches Ideal oder praktische Handlungsanweisung an die Hand gegeben wird. Im Unterschied zu den bislang vorgestellten wissenschaftlichen Herangehensweisen an einen Dokumentarfilm beleuchtet Claudia **Ruby** in ihrem Statement „Der Umweltdokumentarfilm aus journalistischer Sicht“ die Produktionshintergründe eines ‚fertigen‘ Films vor dem Hintergrund ihrer eigenen Erfahrungen als Filmemacherin. Dazu gehören u.a. die Themenfindung, die Zusammenarbeit mit Redaktion und Produktionsfirma, die Suche nach einem

passenden Sendeplatz und einer ausreichenden Finanzierung, Recherche und die Erarbeitung eines Treatments, die eigentlichen Dreharbeiten sowie die Postproduktion.

Nach dem methodisch interdisziplinären Aufriss erfolgt eine zweite Sektion, „Dialog mit Filmschaffenden“, in welcher Valentin Thurn und Claudia Ruby über ihre eigenen Filme, deren Produktion und Rezeption berichten. **Thurn** erzählt von den verschiedenen Fassungen seiner Food Documentary (Kinofilm TASTE THE WASTE und TV-Kurzfassung ESSEN IM EIMER), der Lebensmittelkampagne, die parallel zum Film gestartet wurde, der Entstehungsgeschichte des ganzen Projekts und von den direkten Reaktionen des Publikums, das sich vielfach wachgerüttelt und aufgeklärt fühlte. Er hat das Ziel, mit seinem Film auf den Missstand der Lebensmittelverschwendung aufmerksam zu machen, und nutzt dazu mitunter ästhetische Stilmittel wie Nahaufnahmen und Musik, um über die Informationsvergabe hinaus emotional anzusprechen. Die transkribierte Diskussion mit Thurn, die auf seinen Vortrag (16.05.2019 im Zentrum für interdisziplinäre Forschung Bielefeld) folgte, enthält Fragen zu den Zielen und Erzählweisen seines Films und überdies Themen wie Mindesthaltbarkeitsdatum, Vergleich Kinofilm – TV-Reportage, politische Unterstützung der Müllforschung und Foodsharing-Bewegungen. **Ruby** stellt ihre ARD-Dokumentation CRISPR – REVOLUTION IM GENLABOR im Sinne eines Werkstattberichts vor. Darin zeigt sie auf, welche Risiken und Chancen die neue Gentechnologie in medizinischer Hinsicht sowie auf dem Ernährungssektor birgt. Selbstreflexiv erörtert sie die Schwierigkeiten auf der Darstellungsebene, da das Thema sehr abstrakt und komplex ist, und das Publikum weder überfordert noch im Stil einer Kampagne bloß in Parolen abgespeist werden sollte. Kritische Reaktionen, welche die Reportage hervorrief, werden von Ruby abgewogen im Hinblick darauf, ob Filme eine Position beziehen oder sich einer solchen enthalten sollten.

In der dritten Sektion, „Umweltdokumentarfilme aus natur- und medienwissenschaftlicher Sicht im Vergleich“, geht es gezielt darum, ein Tandem aus beiden Wissenschaftskulturen an dasselbe Filmmaterial zu setzen, damit es sowohl natur- als auch kultur-/medienwissenschaftlich untersucht wird. Das erste Gespann besteht aus Felicitas Schneider und Susanne Kaul, die TASTE THE WASTE in den Blick nehmen, das zweite aus Christopher Zimmermann und Markus Kügler, die sich dem Film DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL. DIE DUNKLE SEITE DES MSC widmen. **Schneider** erläutert in ihrem Beitrag „Lebensmittel und Abfall in Valentin Thurns TASTE THE WASTE“ nicht nur die wissenschaftlichen Fakten zur Lebensmittelverschwendung, die dem Film zugrunde liegen und zu deren Verfügbarkeit sie als Naturwissenschaftlerin selbst beigetragen hat. Sie berichtet zudem von der Entwicklung der Lebensmittelabfallforschung und anderen Entstehungshintergründen des Films, an dem sie als Akteurin bzw. Interviewpartnerin beteiligt ist. **Kaul** analysiert in ihrem Text „Ästhetische Strategien in Valentin Thurns TASTE THE WASTE“ die formalen filmischen Verfahrensweisen, derer sich die Dokumentation in aufklärerischer und appellativer Absicht bedient. Zu den herausgestellten ästhetischen Strategien gehören u.a. aufwertende Visualisierungen, stimungsleitende Musik, das Erzählen individueller Geschichten sowie Inszenierungen von Authentizität und Wissenschaftlichkeit. Ähnlich wie Schneider hat auch **Zimmermann** in seinem Beitrag

„Nachhaltigkeitssiegel sind auch nur Verbrauchertäuschung? Das Meeresfisch-Beispiel in DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL. DIE DUNKLE SEITE DES MSC“ die doppelte Aufgabe, als Naturwissenschaftler und als ‚Betroffener‘ zu sprechen. Zwar ist er kein Interviewpartner und sichtbarer Akteur der Huismann-Doku, aber als tragendes Mitglied des in dem Film attackierten Marine Stewardship Council (MSC) wird er implizit adressiert. Außer den Erörterungen zur Geschichte der Fischsiegelstandards sowie der Kritik, die in dem Dokumentarfilm daran geäußert wird, legt Zimmermann dar, wie manipulativ und unwissenschaftlich der MSC darin diskreditiert wird. Daran knüpft der Beitrag „‘No one wants to see dolphins dying!’ – Die audiovisuellen Totschlagargumente in DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL. DIE DUNKLE SEITE DES MSC“ von **Kügler** an. Er setzt sich im Unterschied zu Zimmermann nicht mit der Richtigkeit der Aussagen auseinander, die der Film über den MSC macht. Stattdessen arbeitet er im Rückgriff auf Grundfiguren der Rhetorik die formalen Strategien heraus, mit denen die Dokumentation ihre Thesen audiovisuell besiegelt.

Die vierte Sektion, „Ästhetik des Umweltdokumentarfilms“, enthält medienkulturwissenschaftliche Analysen verschiedener food documentaries im Vergleich. Britta **Hartmann** widmet sich in ihrem Text „Fleisch und Stahl: Dokumentarfilmische Betrachtungen industriellen Schlachtens“ Filmen, die uns das massenhafte, mechanische Töten von Tieren in Schlachthöfen vor Augen führen. Sie analysiert die unterschiedlichen diskursiven Zusammenhänge und politischen Horizonte, in die das Schlachten gestellt ist, in dokumentarischen Filmen wie LE SANG DES BÊTES (1949), MEAT (1976) und UNSER TÄGLICH BROT (2005). In ihrem Beitrag „Wann, wenn nicht jetzt? – Ökodokumentarische Strategien zwischen Schockwirkung, Wissensvermittlung, Romantisierung und Aufbruch“ zeigt Jessica **Nitsche** verschiedene Ausprägungen ästhetischer Strategien von Umweltdokumentarfilmen auf, indem sie die Verschwörungsnarrative von COWSPIRACY (2014) dem positivisionären Duktus von DEMAIN (2015) gegenüberstellt, der ganz ohne Feindbilder und apokalyptische Bedrohungsszenarien auskomme, dabei jedoch durch seine zuweilen beschönigende Werbeästhetik in das andere Extrem umschlage. Gerd **Bayer** untersucht in seinem Beitrag „Dramatisierungen im Dokumentarfilm: THE FUTURE OF FOOD und die Affekte der Rezipienten“ kritisch, inwiefern der genannte Film – möge er auch ein ethisch sinnvolles Ziel verfolgen – durch seine Darstellungsmittel auf klischeehafte Weise Narrative von Natur, Familie und Nation hervorruft und mit bedrohlichen Bildern von Technik und Chemie kontrastiert, die im Hinblick auf das, was politisch zu tun wäre, zu kurz greifen. Christian **Huck** untersucht in seinem Text „Kamera-Auge und Mund-Maschine. Zur Frage der Kontrolle in Umweltdokumentarfilmen“, wie in ausgewählten food documentaries – THE FUTURE OF FOOD (2004), UNSER TÄGLICH BROT (2005), WE FEED THE WORLD (2005) und FOOD INC. (2008) – der Akt des Essens behandelt wird und was dies über die Beziehung zur Natur aussagt. Dabei zeigt sich eine Differenz zwischen Essenden und Sprechenden, die ethnisch und geschlechterspezifisch determiniert ist und mit Zuschreibungen von Kontrolle über die Umwelt einhergeht.

Die fünfte Sektion, „Philosophische Ausblicke auf Umweltdokumentarfilme: Ethik – Naturbegriff – Anthropozän“, schließt an die Fallstudien ein Set an philosophischen, sowohl ethischen als auch

epistemologischen Perspektiven an, die das Untersuchungsfeld erweitern und vertiefen. Franz Theo **Gottwalds** Beitrag „Essen und Moral. Zur Dekonstruktion von Werturteilen in Umweltdokumentarfilmen“ geht von der These aus, dass allen Umweltdokumentarfilmen ein moralisches Werturteil zugrunde liegt, sei es ein implizites oder ein explizit ausformuliertes, sei es ein schwaches, das sich in aufklärerischer Absicht manifestiert, oder ein starkes, das zu einem umweltgerechteren Verhalten auffordert. Gottwald plädiert für eine selbstreflexive und transparente Darstellung, die zudem unzulässige Kurzschlüsse zwischen Sein und Sollen vermeidet. Kirsten **Meyer** arbeitet in ihrem Beitrag „Moralische Appelle in Umweltdokumentarfilmen“ die normativen Botschaften und impliziten Annahmen ausgewählter Filme (TASTE THE WASTE, DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL. DIE DUNKLE SEITE DES MSC und THE FUTURE OF FOOD) heraus, die auf eine Änderung im Konsumverhalten der Verbraucher\*innen zielen. Auch ästhetische Strategien wie das Erzeugen von Identifikationsfiguren oder das Setzen auf Schockwirkung nimmt sie dabei in den Blick und diskutiert überdies anhand des in den Filmen kritisierten Umweltverhaltens die ethische Dimension unseres Umgangs mit künftigen Generationen. Hans Werner **Ingensiep** zeigt in seinem Text „Mediale Dialektik – Über ‚Natur‘ und Ernährungsstile im Film“ exemplarisch anhand dreier Filme (REVOLTE DER SCHIMPANSEN, ICH FIND BILLIG-FLEISCH SUPER!, ALBATROSS), wie in Sujets verschiedener Umwelt- und Ernährungsdokumentationen die Darstellung von Gegensätzen medial dafür genutzt wird, die Rezipient\*innen über bestimmte Sachverhalte aufzuklären und ihnen eine Positionierung zu ermöglichen. An den in diesen Filmen aufeinanderprallenden Antagonismen – Natur/Kultur; Fleischgenuss/industrielle Tierhaltung; paradisiische Schönheit/Umweltzerstörung – arbeitet der Autor heraus, wie auf diese Weise filmische Botschaften zwar vermeintlich einfach zu erzeugen sind, die tieferliegenden philosophischen Konflikte und ethischen Abwägungserfordernisse jedoch oft nur unzureichend adressiert werden, und skizziert mögliche Wege für deren grundlegende Reflexion. Timo **Skrandies** nähert sich in seinem Beitrag „Dokumentarische Bildakte im Anthropozän“ dem Thema Umweltdokumentarfilme über das Deutungsmuster des Anthropozän, das den epistemologischen Vorteil hat, traditionelle Dichotomien wie Natur versus Kultur/Technik auf prozessuale und relationale Konzepte hin zu überschreiten. Dazu analysiert er Mishka Henners FEEDLOTS (Belgien 2012-13) bzw. einen dokumentarischen Fernsehbericht darüber sowie den aus dem Jahr 2002 stammenden Videoclip REMIND ME der norwegischen Band Royksopp.

## Auswahlbibliografie

### Zum Thema ökologischer Film/Dokumentarfilm

BRERETON, P (2015): Environmental Ethics and Film. London

DUVALL, J A (2017): The Environmental Documentary: Cinema Activism in the 21<sup>st</sup> Century. New York/London

INGRAM, D (2004): Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema. Exeter

WEIK VON MOSSNER, A (HG.) (2014): Moving Environments: Affect, Emotion, Ecology and Film. Waterloo u.a.

### Zum Thema Ecocriticism, Environmental Humanities und Anthropozän

DÜRBECK, G (2018) Narrative des Anthropozän – Systematisierung eines interdisziplinären Diskurses. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 2.1, S. 1-20

DÜRBECK, G/ STOBBE, U (Hg.) (2015): Ecocriticism. Eine Einführung. Köln

HEISE, U K/ CHRISTENSEN, J/ NIEMANN, M (Hg.) (2017): The Routledge Companion to Environmental Humanities. New York/London

### Zum Dokumentarfilm

NICHOLS, B (2016): Speaking Truths with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary. Oakland

NINEY, F (2011): Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. Marburg

SCHADT, T (2017): Das Gefühl des Augenblicks: Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms. Köln

### Zum Thema Lebensmittelproduktion, Tierhaltung, Meeresressourcen

THURN, V /KREUTZBERGER, S (2011): Die Essensvernichter: Taste the Waste - Warum die Hälfte aller Lebensmittel im Müll landet und wer dafür verantwortlich ist. Köln

LÖWENSTEIN, F (2011): FOOD CRASH: Wir werden uns ökologisch ernähren oder gar nicht mehr. München

SCHNEIDER, F (2016): Aufkommen und Vermeidung von Lebensmittelabfällen in Industrieländern. Wien

ZIMMERMANN, C / KRAFT, N (2017): Meeresfisch: Nachhaltig genutzt oder vom Aussterben bedroht? Aus *Politik Zeitgesch.* 67 (51-52), S. 10-16

### Zum Thema Umweltethik

GOTTWALD, F-T / INGENSIEP, H W / MEINHARDT, M (HG.) (2010): Food Ethics. Berlin

MEYER, K (2003): Der Wert der Natur. Begründungsvielfalt im Naturschutz. Paderborn

OTT, K / DIERKS, J / VOGET-KLESCHIN, L (HG.) (2016): Handbuch Umweltethik. Stuttgart



## Sektion 1: Dialog der Disziplinen

### 1.1. Markus Kügle: *Documenting the Environment*: Umweltdokumentarfilme in den Medienwissenschaften

#### 1.1.1. Einleitung

Aus medienwissenschaftlicher oder streng genommen, aus dokumentarfilmtheoretischer Perspektive heraus sind bei den so genannten Umweltdokumentarfilmen [*environmental documentaries*] drei Punkte oder vielmehr Herausforderungen von besonderem Interesse, welche sowohl an die Produzierenden dieser *documentaries* als auch an deren Rezipierende ergehen:

1. Die Herausforderung, das unfilmische Sujet in Bewegtbild und Ton vermitteln zu können.
2. Die Herausforderung, mit den Bewegtbildern eine authentifizierende Lektüre nahelegen zu können, die Bewegtbilder also authentisch gestalten zu können.
3. Die Herausforderung, geeignete Lösungsvorschläge für die ausgestellten Probleme anbieten zu können bzw. eben davon überzeugen zu können.

Daraus ergeben sich nun folgende Fragestellungen: Wie kann ein solch unfilmisches Sujet wie das der *environment* glaubhaft dargestellt und vermittelt werden? Wie können sich hierfür adäquate ästhetische Strategien gestalten, welche wiederum imstande sind, Einfluss auf das Konsumverhalten der Rezipierenden, die Politik und somit auch langfristig auf die Sphären von Industrie, Ökonomie sowie Ökologie nehmen zu können?

#### 1.1.2. Adäquate Vermittlung des Sujets in Bewegtbild und Ton

Die *environment* stellt in Gänze ein hochgradig unfilmisches Sujet dar. Es handelt sich dabei nicht um die freie, von Menschenhand unberührte Natur, welche Dokumentarfilmschaffende mittels einer langen Expedition in entlegene Gebiete der Welt vor die Linse bekommen haben. Es ist ebenso nicht (nur) das 'natürliche' Umfeld, das ursprüngliche, vor der menschlichen Zivilisation vorhandene Ökosystem, in welchem sich die Lebewesen von Geburt an befinden (sollen), sondern ein hochkomplexes, auf mehreren Ebenen wirkendes System, in und mit welchem es permanent zu Interaktionen, wenn nicht gar Interpenetrationen<sup>1</sup> von unterschiedlichsten Entitäten kommt. Gemeinhin wird hierfür eine Unterteilung in soziale, ökologische und ökonomische Säulen, Subsys-

---

<sup>1</sup> Vgl. Parsons, T (1959): "An Approach to Psychological Theory in Terms of the Theory of Action". In: Koch, S (Hg.): *Psychology: A Study of a Science*. New York: McGraw-Hill, S. 612-711. S. 649. Luhmann, N (1987): *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987. S. 290.

teme oder Sphären getroffen. Doch dabei liegt ein Fall von grober Komplexitätsreduktion vor. Bei der *environment* haben wir es mit einem sozialen Konstrukt, ja mit einem sozialen Totalphänomen [*un fait social total*] zu tun. Dies hat der Soziologe Marcel Mauss bereits 1924 in *Essai sur le don* wie folgt beschrieben:

Alles, was das eigentliche, gesellschaftliche Leben der Gesellschaften ausmacht, ... ist darin verwoben. In diesen (wie wir sie nennen möchten) ‚totalen‘ gesellschaftlichen Phänomenen kommen alle Arten von Institutionen gleichzeitig und mit einem Schlag zum Ausdruck: religiöse, rechtliche und moralische – sie betreffen Politik und Familie zugleich; ökonomische – diese setzen besondere Formen der Produktion und Konsumtion oder vielmehr der Leistung und Verteilung voraus; ganz zu schweigen von den ästhetischen Phänomenen.<sup>2</sup>

Zum einen ist die Sphäre des Sozialen hier weitaus feiner ausdifferenziert (Religion, Recht, Moral, Politik und Familie), zum anderen kommt überdies die Ästhetik als beinahe schon eigener Teilbereich prägnant hinzu. An eine adäquate audiovisuelle Vermittlung von *environment* hat somit zum einen der Anspruch zu ergehen, all diese diversen Ebenen aufzuzeigen, sowie die intersystemischen oder interspezifischen Wechselwirkungen zwischen ihnen zu reflektieren. Zum anderen muss darin speziell die Rolle, ja die *agency* des/der Menschen kritisch verhandelt werden.<sup>3</sup> Denn spätestens seit Beginn des Jahrtausends unternehmen zahlreiche audiovisuelle Erzeugnisse den Versuch, uns eine solch komplexe *environment* nahe zu bringen<sup>4</sup>. Hier wird vorrangig per (audio)visueller Medien ein nicht unkontrovers aufgenommenes 'B(ewegt)bild' geschaffen, welches von der Aussage her dahingehend tendiert, dass vorrangig die westliche Zivilisation an der Verschmutzung und Zerstörung von Umwelt die Verantwortung trägt, wir jedoch imstande sind, diesen Raubbau 'ganz leicht' durch geringfügige Veränderungen des Konsumverhaltens zu verhindern. Dass es allein dadurch schon zu Verkürzungen, wenn nicht gar Verfälschungen des Sachverhalts, des großen Ganzen kommen kann/muss, liegt auf der Hand. Aber es liegt auch in der Sache selbst begründet. So hat Eva Hohenberger jene audiovisuellen Erzeugnisse ab den 2000er Jahren als grüne Filme bezeichnet und herausgestellt, dass deren Sujet "primär als diskursives Phänomen"<sup>5</sup> begriffen werden muss. Ein diskursives Phänomen kann jedoch nicht abgefilmt werden. Es wäre, wie Ursula von Keitz betont, "zwar in Zahlen und abstrakten Werten fassbar, kann aber allenfalls als sprachlich fassbare Entität figurieren. Was die Kamera filmen

---

<sup>2</sup> Mauss, M (1968): *Die Gabe: Form und Funktion des Austausches in archaischen Gesellschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 17f.

<sup>3</sup> Mit dem sozialwissenschaftlichen Terminus der *agency* ist nicht allein die Handlungsmacht oder -fähigkeit von menschlichen oder nicht-menschlichen Akteuren gemeint. Es schließt in aktuelleren Diskursen das Handeln selbst mit ein.

<sup>4</sup> *SUPER SIZE ME* (Morgan Spurlock: USA 2004), *DARWIN'S NIGHTMARE* (Hubert Sauper: F/AT/BEL 2004), *WE FEED THE WORLD* (Erwin Wagenhofer: AT 2005), *UNSER TÄGLICH BROT* (Nikolaus Geyrhalter: AT/D 2005), *EARTHLINGS* (Shaun Monson: USA 2005), *FAST FOOD NATION* (Richard Linklater: USA 2006) und *THE COVE* (Louie Psihoyos: USA 2009) können hierfür exemplarisch stehen.

<sup>5</sup> Hohenberger, E (2010): "Bilder der Globalisierung. Visualisierungsstrategien in Darwins Alptraum, We feed the World und Unser täglich Brot". In: Zürcher Hochschule der Künste: *Zeigen. Nicht zeigen. Visualisierung und Imagination*, S. 1-16. S. 2.

kann, ist demgegenüber stets raumzeitlich gebunden."<sup>6</sup> Kurzum: Wir haben es bei den *environmental documentaries* einerseits mit einer prinzipiellen Unmöglichkeit zu tun, DIE *environment* audiovisuell herauszustellen. Dies lassen sich die Filme auch geradezu selbstreflexiv anmerken, denn stets geht es darum, äußerst aufwändig B(ewegt)bilder für das Sujet erst noch zu finden, Aufnahmen von vor Ort, welche in der Lage sind, die diffizile Sachlage der aktuellen *environment* dementsprechend zu exhibieren. Demgemäß haben wir es mit Erzeugnissen in Bewegtbild und Ton zu tun, welche den ambitionierten wie auch respektablen Versuch unternehmen, quasi Näherungswerte ans Sujet zu vermitteln. Sie tun dies, indem sie – der Idee des *un fait social total* folgend – akribisch diverse Subsysteme/Sphären durchleuchten, in welchen das Sujet wirkt, genauer an deren Rändern die Wechselwirkungen und Knotenpunkte ausmachen, woraus sich schließlich eine Konturierung des Begriffs ergeben kann. Hier liegt durchaus der Anspruch vor, den Gegenstand in seiner Komplexität sowie die Komplexität des Gegenstandes vermitteln zu wollen – fernab des Zustandes reinen Abfilmens.

### 1.1.3. Die Authentizität einer Visualisierung des Unsichtbaren

Die *environment* kann somit lediglich Visualisierung, dezidiert keine Abbildung erfahren. Visualisierung ist nach Hohenberger wie folgt zu begreifen:

In der Didaktik [...] meint Visualisierung die Verbildlichung abstrakter Tatbestände, Begriffe und Zusammenhänge, etwa in einer Infografik. Ich möchte im Folgenden, an solche Bestimmungen anschließend, sie aber auch erweiternd, unter Visualisierung jenen Prozeß [sic] verstehen, der etwas Unsichtbarem ein Bild gibt. Das schließt die grafische Präsentation von statistischen Daten noch ein, würde aber ebenso auf die Figur der Justitia zutreffen, die eine Visualisierung der Gerechtigkeit darstellt.<sup>7</sup>

Kurzum: Wie stelle ich etwas überzeugend dar, was (noch) nicht vorhanden ist? Genau das macht die *environmental documentaries* so interessant. Denn: "Sichtbarmachen kann, muss aber nichts mit Abbilden zu tun haben, braucht Abbildung nicht notwendigerweise als referentiellen Bezugspunkt"<sup>8</sup>. Und wenn es bei der Visualisierung um jenen Prozess geht, bei welchem etwas Unsichtbarem ein Bild gegeben wird, genauer ein Bewegtbild mit Ton, dann haben wir es dabei – per Rückgriff auf die Linguistik – mit Verfahren der Rhetorik zu tun, genauer, mit rhetorischen Stilmitteln, mit bestimmten semantischen Figuren. Die Tropen zählen hierzu, etwa die Metonymie, die Metapher, die Synekdoche oder die Katachrese. Wesentlich für den Tropus ist die Substitution, der Austausch eines Wortes oder Satzteils. Und wie im Medium der Schrift ein Wort durch ein anderes

---

<sup>6</sup> von Keitz, U (2010): "Effekte der Globalisierung im aktuellen politischen Dokumentarfilm". In: Kühnhardt, L/Mayer, T (Hg.): *Gestaltung der Globalität – Annäherung an Begriff, Deutung und Methodik*, S. 61-68. S. 61.

<sup>7</sup> Hohenberger, E (2010), a. a. O. S. 2.

<sup>8</sup> Rheinberger, H-J (2001): "Objekt und Repräsentation". In: Heintz, B/Huber, J (Hg.): *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*. Zürich/Wien/New York: Springer, S. 55-61. S. 57.

ersetzt wird, erfolgt in den *environmental documentaries* das Remplacieren des Unsichtbaren durch ein Sichtbares. Hierfür gibt es verschiedene Varianten, um dem Unsichtbaren ein B(ewegt)bild, eine Erscheinung oder eben ein 'Gesicht' verleihen zu können.<sup>9</sup> Und natürlich agieren diese wie auch immer medial vermittelten Surrogate nach Judith Butler rein rhetorisch, will heißen, sie "referieren [...] auf nichts und niemanden mehr"<sup>10</sup> und bringen lediglich das Phänomen hervor, welches sie aussagen. Wie einst Bill Nichols hervorgehoben hat, kreieren die Dokumentarfilmschaffenden zuhauf bestimmte Repräsentationen, sie "führen Argumente an oder formulieren ihre eigenen Überzeugungsstrategien, um uns davon zu überzeugen, ihre Ansichten angemessen zu akzeptieren"<sup>11</sup>. Sie tun es jedoch auf eine bestimmte Weise, wofür in gegebener Kürze der Begriff des Dokumentarischen näher beleuchtet werden muss:

Das Dokumentarische begründet sich schon vom Begriff her auf das *documentum* einerseits und das *docere* andererseits. Der Begriff des Dokumentarfilms oder eben der *documentary* kam am 8. Februar 1926 auf, in einer Filmkritik von *The New York Sun* zu *MOANA: A ROMANCE OF THE GOLDEN AGE* (Robert J. Flaherty: USA 1926), geschrieben hat sie der Schotte John Grierson<sup>12</sup>. Ausgehend davon wurde *NANOOK OF THE NORTH* (Robert J. Flaherty: USA 1922), das Filmdebüt Flahertys, rückwirkend zum offiziell ersten (US-amerikanischen) Dokumentarfilm erklärt. Charakteristisch für ein documentary ist folgendes: Ein gewisser *documentary value*, welcher jedoch nicht (automatisch) den Bewegtbildern innewohnt, sondern durch diese erzeugt wird, erst durch diese erzeugt werden muss, ähnlich dem Tauschwert einer Ware nach Marx, welcher ebenso erst 'gemeinschaftlich-gesellschaftlich' seine Hervorbringung zu erfahren hat. Authentizität ist demzufolge keine ontologische Kategorie, kein Wesen, Wesensmerkmal, welches den B(ewegt)bildern inhärent wäre, es ist vielmehr ein Rezeptionsmodus, ein Verhandlungsgegenstand, welcher sich aus bestimmten formalen Gestaltungen, aus bestimmten Inszenierungs-Modi ergibt. Die objektive Echtheit, die Wahrheit möglicherweise ist demzufolge weniger in der Quelle selbst zu finden als in ihrem sie konstituierenden Außen. Es ist das sinnstiftende Narrativ, welches das Quellenmaterial erst als solches hervorbringt, wodurch Authentizitätssignalisierungen erreicht werden und wohinter die Konstruktion anschließend zurücktritt. Ziel dessen ist, dass es sich en masse beim "aus dem Kontext gerissene[n], meist fragmentarische[n] Original"<sup>13</sup> um all jenes handelt, was als authen-

<sup>9</sup> Am häufigsten kommen hierfür synekdochische Verfahren zum Einsatz, Einzelfälle, welche prägnant für das große Ganze stehen sollen (*pars pro toto*), dicht gefolgt vom Einsatz von Schock- und Ekelbildern, von Metaphern also. Überdies finden zuhauf abstrakte Visualisierungen wie Infografiken, Tabellen und Diagramme Verwendung, welche in Sachen Visualisierung katachretische Verfahren darstellen.

<sup>10</sup> Butler, J (1997): *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 285.

<sup>11</sup> "They also make representations, mount arguments, or formulate persuasive strategies of their own, setting out to persuade us to accept their views as appropriate." Nichols, B (2001): *Introduction to Documentary*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 2001. S. 5. [Übersetzung des Verfassers].

<sup>12</sup> Grierson, J (1979 [1926]): "Flaherty's Poetic Moana". In: Jacobs, L (Hg.): *The Documentary Tradition*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., S. 25-26.S. 26.

<sup>13</sup> Pirker, E U/Rüdiger, M (2010): "Authentizitätsfiktionen in modernen Geschichtskulturen: Annäherungen". In: Dies/Klein, C/Leienecker, T/Oesterle, C/Sénécheau, M/Uike-Bormann, M (Hg.): *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen*. Bielefeld: transcript, S. 11-30. S. 16.

tisch gehandelt wird. Nach Grierson haben wir es dabei vorrangig mit den Eindrücken von "original actor[s]" in "original scene[s]"<sup>14</sup> zu tun. Bei MOANA sind dies beispielsweise all jene Aufnahmen aus dem "daily life of a Polynesian youth and his family"<sup>15</sup>. Sie sind es oder dürfen als visuelle Rechen-schaft der Ereignisse [*visual account of events*] gelten, weil Flaherty vorab in den Texttafeln des Filmes 'glaubhaft' versichert hat/versichern konnte, dass er zwei Jahre bei den Polynesier\*innen gelebt hatte. Und aus einem solchen Umstand heraus kann erst Authentizität bzw. ein Eindruck davon entstehen, wenn die Filme, die Filmschaffenden suggerieren (zu suggerieren imstande sind), dass sie im Dienste der Wahrheit(ssuche) hinaus in die große weite Welt gegangen sind. Dement-sprechend geht ja der Begriff *documentary* zurück auf das *documentum*, den Beleg einer Sache, die Beurkundung oder Verbrieftheit. Die Bewegtbilder müssen also derart gestaltet sein, dass wir bereit sind, sie als wahr, echt oder eben authentisch anzunehmen. Dazu gehört ebenso das bewusste Auslassen und Nicht-Zeigen(-Können), das Vermögen, Lücken zu setzen, Leerstellen als solche stehen zu lassen. André Bazin hob diesbezüglich an KON-TIKI (Thor Heyerdahl: NOR/SWE 1950) hervor, dass es gerade die Imperfektion wäre, welche für Authentizität bürgen könne: "die fehlenden Bilder sind der Negativabdruck des Abenteurers, seine eingravierte Inschrift"<sup>16</sup>. Dass in einem solchen Fall von Wahrheitssuche nicht immer alles bebildert werden kann, ist den *docu-mentaries* inhärent, mehr noch, es leistet seinen gewichtigen Beitrag zur Authentizität. Jedoch sind dies en gros Effekte (teils auch Affekte), welche ebenso durch eine geschickte (fiktionale) Inszenie-rung induziert werden können.

Wir haben es also mit einer bestimmten Art von Inszenierung zu tun, einer solchen, die sich weigert, bloße Inszenierung zu sein. Authentizität und Inszenierung stehen demzufolge in einem diffizilen Wechselverhältnis. Authentizität entsteht erst durch eine bestimmte, eine reflexiv gegen sich selbst gerichtete Inszenierung<sup>17</sup>, wodurch ein ephemerer, suspendierender Eindruck von Unmittelbarkeit zu entstehen hat. Und erst unter solchen Rahmenbedingungen kann ein *docu-mentary value* hervorgebracht werden, woraus sich wiederum die oder eine Botschaft, bzw. Lehre (das *docere*) ableiten lässt. Authentizität zu erzeugen, ist zudem *summum bonum* wie auch uner-reichbares Ideal aller Dokumentarschaffenden. Und dass es dabei auch künstlerische Freiheiten geben kann/soll/muss, schloss ja schon Grierson nicht aus, denn es kreist das dokumentarische

---

<sup>14</sup> Grierson, J (1996 [1932]): "First Principles of Documentary". In MacDonald, K/Cousins, M (Hg.): *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*. London: Faber, S. 97-111. S. 97.

<sup>15</sup> Grierson, J (1979), a. a. O. S. 26.

<sup>16</sup> Bazin, A (2009): "Der Film und die Erforschung der Erde". In: Fischer, R (Hg.): *Was ist Film?* Berlin: Fischer 2009, S. 50-60. S. 59.

<sup>17</sup> Es ist das "grundlegende Paradoxon des Authentischen, das Unmittelbarkeit postuliert, während es den Effekt der Unmittelbarkeit nur durch künstlerische Vermittlung zeigen kann." Zeller, C (2010): *Ästhetik des Authentischen*. Literatur und Kunst um 1970. Berlin/New York: De Gruyter. S. 284.

Interesse stets um "the creative treatment of actuality"<sup>18</sup>, ferner darum, dem Komplex von Observation Form und Muster zu geben.<sup>19</sup>

#### 1.1.4. Vom Bewegtbild zur Bewegung

Es geht in den *environmental documentaries* jedoch nicht nur darum, die momentanen Zustände in diesem Bereich so authentisch wie möglich zu vermitteln, nicht einfach nur darum, den oder einen katastrophalen Ist-Zustand zu postulieren, sondern darüber hinaus ein 'So darf es nicht sein', ein 'So kann es nicht weitergehen' zu artikulieren. Zielführende Lösungsvorschläge oder konkrete Handlungsanweisungen sind also ebenso darin integriert. So meint ja nach Gayatri Spivak die Repräsentation nicht nur das Zeigen einer Sache, sondern auch, Fürsprache für jemand oder etwas zu halten. Und damit sind wir beim *docere*, dem Belehren, dem didaktischen Anspruch<sup>20</sup>. Hohenberger konstatierte hierzu:

Die aus all dem ableitbare Politik zielt auf Empörung (dass Nahrungsmittel vernichtet werden, dass ihre Überproduktion zu Armut führt) und auf die Selbstregulierung einer kaufkräftigen Konsumentenschicht, die auf Billigprodukte verzichten kann.<sup>21</sup>

Umweltdokumentarfilme sind demgemäß als pädagogisch wertvoll für Konsument\*innen anzusehen. Bewerkstelligt wird dies per audiovisueller Argumente. Ein *argumentum* ist nun die Darlegung oder das Beweismittel. Das *argumentum* ist deswegen vom Begriff her mit dem *documentum* eng verwandt. Die Theorie der Argumentation bewegt sich jedoch zwischen den Polen der Disziplinen von Logik und Rhetorik. Und vor allem die Rhetorik hat dabei nicht immer viel mit der Wahrheit zu tun, es ist die Überredung, streng genommen noch nicht einmal die Überzeugung. Vom Aufbau her besteht das Argument gemeinhin aus zwei aufeinander folgenden Prämissen und der Konklusion (Syllogismus). Und genau dem wird in den *environmental documentaries* durch den rigorosen Zusammenschritt zweier verschiedener Szenen, welche nicht unbedingt direkt etwas miteinander zu tun haben (müssen), kongenial entsprochen. So werden beispielsweise direkte Zusammenhänge zwischen desolaten Zuständen in Massentierhaltungsanlagen und der Profitgier von Konzernen evoziert. Ein solches Verfahren ist nicht frei von induktiven Fehlschlüssen, vorschneller Verallgemeinerung und Koinzidenz, aber teils auch so beabsichtigt und liegt bereits im Filmschnitt begründet, welcher sich linguistische Gewohnheiten zunutze macht:

<sup>18</sup> Grierson, J (1979), a. a. O. S. 25.

<sup>19</sup> Vgl. Grierson, J (1946): "Postwar Patterns", *Hollywood Quarterly*, 1, S. 159-165: "to give form and pattern to the complex of direct observation". Und Flaherty selbst hat ja sowohl seinen *NANOOK* wie auch seine *MOANA* inszeniert, bzw. re-inszeniert (*reenactment*).

<sup>20</sup> Dies ist zudem Teil der Rhetorik, genauer sind es die drei Wirkungsgrade der *officia oratoris*, der gelungenen Rede. Neben dem *docere/probare* gibt es noch das *conciliare/delectare* und das *movere/flectere*.

<sup>21</sup> Hohenberger, E (2010), a. a. O. S. 7.

Wenn zwei Bilder aufeinander folgen, neigen sie nicht per se dazu, miteinander zu artikulieren, also im Verbund eine Aussage zu formulieren. Zuerst fungieren sie als autonome Zellen (anders als wir glauben, da wir alle Opfer der linguistischen Gewohnheit [*victimes d'habitude linguistiques*] sind.<sup>22</sup>

Die *documentaries* entstehen eben in erster Linie in der Phase der Postproduktion, im Schnitt. Und was einen rigorosen Zusammenschnitt erfährt, wird in der Rezeption beinahe automatisch zusammen gedacht. Was darum ebenso nähere Betrachtung erfordert, ist die Wirkungsweise bestimmter audiovisueller Argumente, die audiovisuellen Rhetoriken, mit denen *environmental documentaries* operieren, vor allem, weil sich mittlerweile viele rhetorische Stilmittel eingebürgert haben und zu Klischees verkommen sind. Und das wären sie also, die drei großen Herausforderungen der *environmental documentaries*.

### 1.1.5. Literaturverzeichnis

- BAZIN, A (2009): "Der Film und die Erforschung der Erde". In: Fischer, R (Hg.): *Was ist Film?* Berlin: Fischer 2009, S. 50-60
- BUTLER, J (1997): *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- GRIERSON, J (1979 [1926]): "Flaherty's Poetic Moana". In: Jacobs, L. (Hg.): *The Documentary Tradition*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., S. 25-26
- GRIERSON, J (1996 [1932]): "First Principles of Documentary". In: MacDonald, K/Cousins, M (Hg.): *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*. London: Faber, S. 97-111
- GRIERSON, J (1946): "Postwar Patterns", *Hollywood Quarterly*, 1, S. 159-165
- HOHENBERGER, E (2010): "Bilder der Globalisierung. Visualisierungsstrategien in Darwins Alptraum, We feed the World und Unser täglich Brot". In: Zürcher Hochschule der Künste: *Zeigen. Nicht zeigen. Visualisierung und Imagination*, S. 1-16
- VON KEITZ, U (2010): "Effekte der Globalisierung im aktuellen politischen Dokumentarfilm". In: Kühnhardt, L/Mayer, T (Hg.): *Gestaltung der Globalität – Annäherung an Begriff, Deutung und Methodik*, S. 61-68
- LUHMANN, N (1987): *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987
- MAUSS, M (1968 [1924]): *Die Gabe: Form und Funktion des Austausches in archaischen Gesellschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- NICHOLS, B (2001): *Introduction to Documentary*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- ODART, J-P (1969): "La suture", *Cahiers du cinéma*, Nr. 211, S.36-39
- PARSONS, T (1959): "An Approach to Psychological Theory in Terms of the Theory of Action". In: Koch, S (Hg.): *Psychology: A Study of a Science*. New York: McGraw-Hill, S. 612-711

---

<sup>22</sup> Oudart, J-P (1969): "La suture", *Cahiers du cinéma*, Nr. 211, S.36-39. S. 37. [Übersetzung des Verfassers].

PIRKER, E U/RÜDIGER, M (2010): "Authentizitätsfiktionen in modernen Geschichtskulturen: Annäherungen". In: Dies/Klein, C/ Leindecker, T/Oesterle, C/Sénécheau, M/Uike-Bormann, M (Hg.): *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen*. Bielefeld: transcript, S. 11-30

RHEINBERGER, H-J (2001): "Objekt und Repräsentation". In: Heintz, B/Huber, J (Hg.): *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*. Zürich/Wien/New York: Springer, S. 55-61

ZELLER, C (2010): *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970*. Berlin/New York: De Gruyter

### 1.1.6. Filmverzeichnis

NANOOK OF THE NORTH (Robert J. Flaherty: USA 1922)

Moana: A Romance of the Golden Age (Robert J. Flaherty: USA 1926)

KON-TIKI (Thor Heyerdahl: NOR/SWE 1950)

SUPER SIZE ME (Morgan Spurlock: USA 2004)

DARWIN'S NIGHTMARE (Hubert Sauper: F/AUT/BEL 2004)

WE FEED THE WORLD (Erwin Wagenhofer: AT 2005)

UNSER TÄGLICH BROT (Nikolaus Geyrhalter: AT/D 2005)

EARTHLINGS (Shaun Monson: USA 2005)

FAST FOOD NATION (Richard Linklater: USA 2006)

THE COVE (Louie Psihoyos: USA 2009)

## 1.2. Gabriele Dürbeck: Umweltdokumentarfilme aus Perspektive der Environmental Humanities

Die rapide ansteigende Anzahl, ästhetische Vielfalt und der investigative Gehalt von Umweltdokumentarfilmen seit Mitte der 2000er Jahren weisen auf ein neues, global entstandenes Bewusstsein der Dringlichkeit von Umweltfragen und der Suche nach Antworten in einer Zeit hin, die treffend mit „Klimakrise“ (Redlener et al. 2019) oder „global weirding“ (Friedman 2010) bezeichnet wird. Obgleich Umweltdokumentarfilme als vorzügliche Medien gelten, eine Vorstellung von der Bedrohung des Planeten zu vermitteln und für ein zivilgesellschaftliches, politisches Engagement in Richtung auf ein verändertes Verhalten zu werben, sind sie bislang noch kaum erforscht. Dies verlangt Expertise und Zusammenarbeit verschiedener Wissenschaften. Dafür stellen die Environmental Humanities, die sich in den letzten zehn Jahren als interdisziplinäres Forschungsfeld etabliert haben, einen vorzüglichen Ansatzpunkt dar.

### 1.2.1. Environmental Humanities (EH)

Environmental Humanities haben sich als Pendant zu den Environmental Sciences seit ca. zehn Jahren als „umbrella term“ (Heise 2013, 19) für die inter- und transdisziplinäre Vernetzung von so verschiedenen, bereits bestehenden Bereichen wie Ecocriticism, Umweltgeschichte, Umweltphilosophie, Umweltethnologie, Kulturgeographie oder Politische Ökologie entwickelt. Oft sind sie aus „pragmatischen Zusammenschlüssen v.a. in Form von Forschernetzwerken, Forschungszentren, integrierten Studienprogrammen und Nachwuchsprogrammen“ (Wilke 2015, 95) hervorgegangen und haben sich in den verschiedensten Ländern wie den USA, dem UK, Australien, Taiwan oder Schweden institutionalisiert<sup>23</sup> oder sind dabei, dies zu tun. Die EH versuchen einer Ausdifferenzierung der geistes- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen entgegenzuwirken, indem sie die gemeinsamen oder sich überlappenden Arbeitsfelder in umweltbezogenen Fragestellungen betonen (vgl. Heise 2016). Gleichwohl gibt es unterschiedliche Entwicklungen der EH in den verschiedenen Ländern. So sehen sie es auch als eine ihrer Aufgaben an, die unterschiedlichen historischen und kulturellen Traditionen der einzelnen Länder und Regionen in die Forschung aufzunehmen und deren jeweiligen Schwerpunkte durch vergleichende Analyse herauszuarbeiten.

EH lassen sich als Antwort auf die vielgestaltigen Herausforderungen der Umweltkrise verstehen. Auf Basis von sozial-, geistes- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen sind sie auf die Analyse

---

<sup>23</sup> Genannt seien u.a. das *Rachel Carson Center of Environmental Humanities and Social Sciences* in München (seit 2009), die *Environmental Humanities at UCLA*, das *Environmental Humanities Laboratory* an der Stockholm University oder das *Research Centre of Environmental Humanities* at Bath Spa University. Wichtige Organe sind die Zeitschriften *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* (ISLE, seit 1991), *ecozona@: European Journal of Literature, Culture and Environment* (seit 2010), die in Australien erscheinende Zeitschrift *Environmental Humanities Review* (seit 2012) sowie *Resilience. A Journal of the Environmental Humanities* (seit 2014).

von Umweltproblemen ausgerichtet, indem sie sich mit fundamentalen Fragen von Bedeutung, Werten, Verantwortung und Wissensproduktion in einer Zeit des rapiden Umweltwandels befassen (Bird Rose et al. 2012, 1). Wichtig ist dabei die Neubestimmung der ontologischen Sonderstellung der menschlichen Spezies. Hat man die Natur und die Umwelt lange Zeit als das Gegenüber, als unendliche Ressource, als Kulisse menschlicher Handlungen gesehen, betonen viele neuere Studien aus Neomaterialismus und Posthumanismus die enge Wechselbeziehung von Natur und Kultur. Der Mensch wird als „Teil von Netzwerken verteilter Handlungsträger“ konzipiert, „die auch Tiere, Pflanzen, Substanzen und Gegenstände einschließen“ (Heise 2015, 40). Donna Haraway (2003, 2) hat für diesen Zusammenhang den sinnfälligen Begriff von „NatureCulture“ geprägt. Man kann dies auch als „Interdependenz-Narrativ“ von Naturen und Kulturen bezeichnen (Dürbeck 2018, 13-15). Die Konzeption von „NatureCultures“ verlangt nach einer transhumanen, relationalen, netzwerkbezogenen Erforschung der natürlichen, kulturellen und gesellschaftlichen Umwelten. Zudem plädieren die EH für „slow scholarship“ (Bergthaller et al. 2014, 265), d.h. nicht für die Suche nach vorschnellen Lösungsansätzen, sondern nach einem tieferen Verständnis und einer Reflexion auf die Geschichte und auf dauerhafte Erfahrungen der unterschiedlichen Mensch-Umwelt-Verhältnisse. Das heißt, der Entwurf eines besseren Lebens auf unserem Planeten erfordert die Verbindung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, indem wir nicht nur untersuchen, wer wir sind und wo wir stehen, sondern auch, wie wir dorthin gekommen sind und wie es weitergehen kann. Wichtig dafür ist die Bereitschaft von „riskantem Denken“ (ibid., 266), das auf moralische Sicherheiten verzichtet, Leitplanken des politischen Diskurses überschreitet und bei komplexen Sachverhalten verweilt. Die Aufgabe besteht darin, dass Problemzusammenhänge nicht pauschalierend vereinfacht, sondern in ihrer Komplexität durch interdisziplinäre Zusammenarbeit analysiert werden.

Oftmals werden die EH lediglich als Erweiterung des Ecocriticism verstanden, der sich der Erforschung von Mensch-Umweltbeziehungen widmet und Konzepte, Wertvorstellungen und Repräsentationen von Natur und Umwelt analysiert. Der Ecocriticism hat sich, ausgehend von der US-amerikanischen Amerikanistik und Anglistik, seit den frühen 1990er Jahren dynamisch auch in vielen anderen Ländern sowie in weiteren Disziplinen wie Germanistik, Komparatistik, Kultur- und Medienwissenschaften etabliert (cf. Dürbeck und Stobbe 2015; Bühler 2016). Demgegenüber sind die EH nicht nur heterogener und breiter ausgerichtet, sondern weisen auch eine größere theoretische und methodische Vielfalt auf und beziehen in der Regel sozialwissenschaftliche Fragestellungen ein. Dabei sehen sie es als ihre Aufgabe an, diejenigen Werte zu befördern, die für den Aufbau einer nachhaltigen Gesellschaft notwendig sind (Nye et al. 2013). So haben sie auch den Anspruch, eine breitere Öffentlichkeit zu erreichen, indem sie die Zusammenarbeit mit Partnern außerhalb der Universitäten suchen und eine vermittelnde und zugleich kritische Position zwischen akademischer Beschäftigung mit Umweltfragen und politischer Umweltbewegung einnehmen. Umweltdokumentarfilme, die in diesem Band im Zentrum stehen, verlangen nach einer interdisziplinären Behandlung, wie sie die EH leisten; zudem sind sie auf eine breite öffentliche Vermittlung der Umweltthemen angelegt.

### 1.2.2. Schlaglichter der Environmental Humanities auf Umweltdokus

Da das thematische Spektrum der EH denkbar breit ist und auch Themenfelder wie Stadtökologie, Umweltgerechtigkeit, Petrokapitalismus, Postkolonialismus und Nord-Süd-Konflikt, Animal Studies und ‚multispecies entanglements‘ umfasst, wird eine entsprechende Offenheit für die Themenvielfalt von Umweltdokumentarfilmen vorausgesetzt. Aus Perspektive der EH werden im Folgenden einige Schlaglichter auf Umweltdokus seit Mitte der 2000er Jahre geworfen.

Umweltdokumentarfilme sind ein Untergenre von Dokumentarfilmen, die durch „a creative treatment of actuality“<sup>24</sup> und Non-Fiktionalität gekennzeichnet sind. Zugleich gehören Umweltdokus zum Ecocinema, zu dem u.a. Naturfilme, Tierfilme, umweltbezogene Experimentalfilme wie auch Katastrophen- und Science-Fiction-Filme zählen. Yann Arthus-Bertrand, Regisseur der weltweit rezipierten Umweltdoku HOME (2009), betont die künstlerische Verarbeitung von aktuellen Themen und ergänzt, Umweltdokus können „informieren, provozieren, auf Missstände hinweisen und Partei auf moralischer und politischer Ebene ergreifen“, weshalb sie „einen wichtigen Beitrag [zu] unsere[r] Meinungsbildung [leisten]“ (Ordnung u.a. 2007, 9). Sie informieren möglichst umfassend über ein Umweltproblem oder zeigen Wege für ein nachhaltiges Leben in der Zukunft auf. Sie vermitteln aktuelles Wissen zu spezifischen umweltbezogenen Gegenständen (z.B. Klimawandel, Gletscherschmelze, Industrieunfälle, Plastik, Ernährung, Müll). Dabei werden die Filme daran gemessen, ob die Informationen sachgerecht aufbereitet sind. Für eine angemessene Informationsvergabe verwenden sie meist Interviews mit Wissenschaftler\*innen und Fachleuten wie auch mit Aktivist\*innen und Betroffenen, wobei oft ein/e Protagonist\*in als Identifikationsfigur durch den Film führt. Bisweilen spielen biographische Elemente zur anschaulichen Wissensvermittlung eine tragende Rolle wie etwa bei James Balog in der prämierten Dokumentation CHASING ICE (2012). Nicht selten bieten Umweltdokus ein breites Vermittlungsprogramm mit Unterrichtsmaterialien und öffentlichen Vorträgen in Bildungseinrichtungen und politischen Arenen, wie etwa bei der Oscar-prämierten Doku AN INCONVENIENT TRUTH (2006) von Davis Guggenheim und Al Gore. In seiner weltweiten edukativen Vermarktung stellt dieser Film sicherlich einen wichtigen Meilenstein in der Umweltdoku des 21. Jahrhunderts dar.<sup>25</sup> Und Craig Leeson's Doku A PLASTIC OCEAN (2016), die auch mit reichlich Begleitmaterial ausgestattet ist, kann sich auf die Fahnen schreiben, dass sie nach zwei Jahren bereits in 60 Ländern auf sechs Kontinenten gezeigt wurde, die Nummer 1 der Dokus auf iTunes in den USA, dem UK und Kanada war, Untertitel in 12 Sprachen besitzt und von der UNESCO gefördert wurde.<sup>26</sup> Darüber hinaus hat das Sundance Institute 2017 ein *Climate Change Lab* als Initiative zur Förderung von Filmen gegrün-

---

<sup>24</sup> Das Zitat stammt von John Grierson, dem Wegbereiter des Dokumentarfilms als Genre (vgl. Kerrigan und McIntyre 2010).

<sup>25</sup> Mit 49 Millionen eingespielten US-Dollar ist AN INCONVENIENT TRUTH derzeit auch der dritterfolgreichste Dokumentarfilm der Geschichte. Die Fortsetzung AN INCONVENIENT SEQUEL: TRUTH TO POWER (IMMER NOCH EINE UNBEQUEME WAHRHEIT – UNSERE ZEIT LÄUFT) wurde beim Sundance Filmfestival 2017 uraufgeführt; ob ihm eine ähnlich breite und globale Rezeption beschert sein wird, ist schwer einschätzbar.

<sup>26</sup> <https://craigleeson.com>

det, die Geschichten mit Bezug zu Umwelt, Umweltschutz und Klimawandel erkunden (Williams 2016).

Die Erzähl- und Darstellungsweise von Umweltdokus ist wie bei der Wissenspopularisierung in der Regel sachlich, anschaulich und verständlich, wobei zugleich eine Vielzahl von ästhetischen und affektiven Strategien durch die Wahl des Filmsets, der globalen Schauplätze und bestimmter Techniken eingesetzt wird. In der Regel verfügen Umweltdokus über eine klare Botschaft, schärfen die Wahrnehmung und wollen Problembewusstsein wecken. Manche meinen sogar, sie sollten aufrütteln und einen Sinn für Dringlichkeit vermitteln. Einige Umweltdokus verwenden daher eine alarmierende oder apokalyptische Bildsprache bzw. streuen solche Elemente ein und sind dezidiert appellativ und auf konkrete Verhaltensänderung für eine nachhaltige Zukunft ausgerichtet. Doch wäre für jede einzelne Umweltdoku zu klären, ob sie nur auf ein allgemeines ‚Es muss dringend etwas geändert werden‘ angelegt ist oder ob sie bestimmte Akteure in der Politik, in Industrie und Wirtschaft oder der allgemeinen Bevölkerung adressiert und dadurch konkrete Veränderungsmöglichkeiten (wie etwa in Valentin Thurns *TASTE THE WASTE*, 2010) aufzeigen kann. Ob emotional aufwühlende Bilder das Publikum besser erreichen und wie über Faszination, Empathie, Schock oder Ekel zum Nachdenken und Umdenken animiert werden kann, ist Gegenstand der wachsenden empirischen Wirkungsforschung (vgl. Weik von Mossner 2017).

Viele Umweltdokus verkaufen sich über die Ästhetik und die schönen Bilder einer großartigen und faszinierenden Natur, die aber durch den Menschen mutwillig zerstört wird. So wird gezeigt, wie der Mensch die natürlichen Ressourcen rücksichtslos ausbeutet und eine große Wunde wie etwa durch den Kohletagebau hinterlässt. Oft sind es Großaufnahmen und Bilder aus der Vogelperspektive, die nicht selten eine Ästhetik der Erhabenheit evozieren. Man denke an die Natur-Doku *EARTH* (2007) mit Whole-Earth-Effekten für die IMAX-Großbildleinwand mit einem Budget von rund 40 Millionen Euro oder an die Doku *ANTHROPOCENE: THE HUMAN EPOCH* (2018); letztere setzt die großräumige Zurichtung und technologische Zerstörung von Landschaften in Szene, indem Natur und Umwelt oft als menschenleer und aus großer Distanz inszeniert werden. Zum Teil sind die Bilder auch einer Hochglanzästhetik geschuldet, wie wir sie aus dem Erfolgsfilm *NOMADEN DER LÜFTE* von 2001 oder von David Attenboroughs gepriesenen Naturfilmen kennen (und erwarten). Zum Teil sind sie auch darauf angelegt, ein eher romantisches Begehren nach unberührter Natur zu befriedigen wie etwa in der Salgado-Hommage *DAS SALZ DER ERDE* (2017) von Wim Wenders und Juliano Ribeiro Salgado.

Aus der Perspektive der Environmental Humanities scheinen mir besonders solche Umweltdokumentarfilme spannend zu sein, die eine Involviertheit und die vielfachen ‚entanglements‘ des Menschen mit der Umwelt zeigen. Beispiele dafür wären der Dokumentarfilm *WATERMARK* (2013) von Jennifer Baichwal und Edward Burtynsky, die mit der Frage ansetzt: „How does water shape us, and then how do we shape water?“ und dann 20 individuelle Geschichten von Mensch-Wasser-Beziehungen erzählt, oder Werner Herzogs Antarktis-Dokumentation *ENCOUNTERS AT THE*

END OF THE WORLD (2007), die Bilder von berückender Schönheit aus dem Laboratorium der Evolution zeigt, aber zugleich den Blick auf die Bedrohtheit des ‚Territoriums‘ und die bevorstehende neokoloniale Ausbeutung der Ressourcen lenkt, sobald das Eis abschmilzt. Nachhaltig aus Sicht der EH sind Umweltdokus mit Geschichten, die lokal verankert sind und zugleich eine globale Dimension haben, die den Menschen als Teil der nicht-menschlichen Welt zeigen und die zugleich relational, multidirektional und kulturell divers sind. Nachhaltig sind sie, wenn sie durch ihre ästhetischen Strategien und Technologien das Publikum sowohl kognitiv als auch emotional erreichen, es für die Missstände sensibilisieren und dadurch eine Veränderung des prometheischen, ausbeutenden, konsumorientierten Verhaltens gegenüber der Umwelt ermöglichen. Nachhaltig sind sie, wenn sie auf Grundlage einer netzwerkbezogenen Vorstellung ein Problembewusstsein für die Wechselwirkungen der natürlichen, kulturellen und gesellschaftlichen Umwelten in Richtung auf das zukünftige Überleben der Menschheit und des Planeten entwickeln.

### 1.2.3. Literaturverzeichnis

- BERGTHALLER, H/EMMETT, R/JOHNS-PUTRA, A ET AL. (2014): Mapping Common Ground: Ecocriticism, Environmental History, and the Environmental Humanities. In: *Environmental Humanities* 5 (2014), 261-276
- BIRD ROSE, D u.a. (2012) Thinking Through the Environment, Unsettling the Humanities. In: *Environmental Humanities* 1.1, 1-15
- BÜHLER, B (2016): Ecocriticism. Grundlagen – Theorien – Interpretationen. Eine Einführung. Stuttgart: Metzler
- DÜRBECK, G (2018): Narrative des Anthropozän – Systematisierung eines interdisziplinären Diskurses. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 2.1, S. 1-20
- DÜRBECK, G/STOBBE, U (Hrsg.) (2015): *Ecocriticism. Eine Einführung*. Köln: Böhlau
- FRIEDMAN, TL (2010): Global Weirding is Here. In: *New York Times*, 17.10.2010, <https://www.nytimes.com/2010/02/17/opinion/17friedman.html>
- HARAWAY, D (2003): *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: University of Chicago Press
- HEISE, UK (2013): Comparative Ecocriticism in the Anthropocene. In: *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*, 19-30
- HEISE, UK (2015): Posthumanismus. Den Menschen neu denken. In: Nina Möllers u.a. (Hg.): *Willkommen im Anthropozän. Unsere Verantwortung für die Zukunft der Erde*. München: Deutsches Museum Verlag, 38-42
- HEISE, UK (2016): The Environmental Humanities and the Futures of the Human. In: *New German Critique* 128/43, 21-31
- NYE, DE/RUGG, L/FLEMING, J/EMMETT, R (2013): The Emergence of Environmental Humanities. In: *MISTRA* (May 2013), 1-43
- KERRIGAN S/MCINTYRE, P (2010): The ‘creative treatment of actuality’: Rationalizing and reconceptualizing the notion of creativity for documentary practice. In: *Journal of Media Practice* 11.2, 111-130

- ORDNUNG G/HILGERS LV/PRASSE M (2007): HOME, ein Film von Yann Arthus-Bertrand. In: *film-ABC/Materialien 20*, Begleitende Unterrichtsmaterialien für Lehrerinnen und Lehrer
- REDLENER C/JENKINS C/REDLENER I (2019): Our planet is in crisis. But until we call it a crisis, no one will listen. We study disaster preparedness, and 'climate change' is far too mild to describe the existential threat we face. In: *The Guardian*, 31.07.2019, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/jul/31/climate-crisis-change-language>
- WEIK VON MOSSNER A (2017): Touching the Senses: Environments and Technologies at the Movies. In: Heise UK, Christensen J, Niemann M (Hrsg.): *The Routledge Companion to the Environmental Humanities*. New York: Routledge, 337-345
- WILKE S (2015): Environmental Humanities. In: Dürbeck G, Stobbe U (Hrsg.) *Ecocriticism. Eine Einführung*. Köln: Böhlau, 94-106
- WILLIAMS T (2016): Can Funders Help Filmmakers Connect With the Public on Climate Change? In: <https://www.insidephilanthropy.com/climate-change/2016/4/26/can-funders-help-filmmakers-connect-with-the-public-on-clima.html>, 26. April 2016

#### 1.2.4. Filmverzeichnis

- AN INCONVENIENT TRUTH (Davis Guggenheim, Al Gore: USA 2006)
- AN INCONVENIENT SEQUEL: TRUTH TO POWER (Bonni Cohen, Jon Shenk, Al Gore: USA 2017)
- A PLASTIC OCEAN (Craig Leeson: USA 2016)
- ANTHROPOCENE: THE HUMAN EPOCH (Jennifer Baichwal, Nicholas de Pencier, Edward Burtynsky: CA 2018)
- CHASING ICE (Jeff Orlowski: USA 2012)
- DAS SALZ DER ERDE (Wim Wenders, Juliano Ribeiro Salgado: F/BRA 2017).
- EARTH (Alastair Fothergill, Mark Linfield: GB 2007)
- Encounters at the End of the World (Werner Herzog: USA 2007)
- HOME (Yann Arthus-Bertrand: F 2009).
- NOMADEN DER LÜFTE (Jacques Cluzaud, Michel Debats, Jacques Perrin: F 2001)
- TASTE THE WASTE (Valentin Thurn: D 2010)
- WATERMARK (Jennifer Baichwal, Edward Burtynsky: CA 2013)

### 1.3. Christopher Zimmermann: Umweltdokumentarfilme aus Sicht der Naturwissenschaften

**Komplexität** ist mein Thema – Naturwissenschaftler sind geradezu besessen von Komplexität. Dies ist erwartbar, denn eine wesentliche intrinsische Motivation des Forschens ist, immer noch mehr herauszufinden, den Dingen auf den Grund zu gehen, Zusammenhänge zu eruieren und diese bis ins Detail zu beschreiben.

Medienschaffende, aber auch Politiker und Vertreter von Umweltverbänden lieben dagegen die Vereinfachung. Auch dies ist verständlich, denn sie müssen ja primär ihre Zielgruppe, den Bürger/Leser/Spender, erreichen. Und je komplexer der Sachverhalt dargestellt wird, desto größer ist die Gefahr, die Aufmerksamkeit des Adressaten zu verlieren: Einfache Botschaften verkaufen sich besser.

Vereinfachung ist eine hohe Kunst, und Medienschaffende sind dafür viel besser geeignet als Naturwissenschaftler. Letztere beklagen allerdings sehr häufig, dass das Reduzieren auf verdau-bare Häppchen nicht sorgfältig genug erfolgt. Vereinfachung birgt immer die Gefahr, dass sinn-volle Lösungen verbaut werden und die zentralen Aussagen nicht *einfach*, sondern *einfach falsch* werden. Wissenschaftliche Erkenntnisse werden dann nur noch zur Kommunikation, vielleicht sogar zur Manipulation verwendet. Um den Wahrheitsgehalt der Inhalte oder die fachlich noch korrekte Darstellung der Erkenntnisse geht es dann gar nicht mehr. Lösungen werden nicht zielorientiert und auf das echte Problem bezogen entwickelt, sondern auf das vermeintlich leichter kommunizierbare. Ich unterstelle immerhin, dass die meisten Medienschaffenden es gut meinen, mit dem Tenor „ist doch egal, ob alles genau so stimmt, wenn nur die Kernbotschaft nicht ganz daneben ist und man Menschen aktiviert“. Natürlich wollen auch wir Naturwissen-schaftler etwas bewegen, aber eben mit den richtigen Mitteln und nicht um jeden Preis. Die Hauptsache ist nicht, dass sich etwas bewegt, denn dann bewegt es sich zu oft in die falsche Richtung.

In der Meereswissenschaft gibt es viele Beispiele für Verkürzung, bewusste oder unbewusste Fehlkommunikation und die Propagierung untauglicher Lösungen. Das Meer eignet sich als Projektionsfläche ideal – ein uns Landlebewesen fremder, geheimnisvoller, mystifizierter Lebens-raum. Und wenigstens unterbewusst fühlt mancher: „Wir haben an Land schon soviel kaputt gemacht, dann lasst uns wenigstens das Meer in Ruhe lassen“. An Land sind wir eher bereit, selbst viel schwerwiegendere ökologische Auswirkungen des menschlichen Handels zu akzeptie-ren. Wir haben uns längst daran gewöhnt, dass Felder zubetoniert, Wälder gerodet und Flüsse begradigt werden. Das Meer gar nicht nutzen ist natürlich aus Sicht der Versorgung der Weltbe-völkerung mit wertvollem tierischen Protein gar keine gute Idee – Fisch aus dem Meer ist auch ökologisch vorteilhaft, insbesondere im Vergleich zur terrestrischen Produktion. Die drei folgen-den Beispiele zeigen, dass die Wahrheit mitunter auf der Strecke bleibt, wenn komplexe wissen-schaftliche Fakten übermäßig vereinfacht oder überzeichnet werden (schwarz-weiß statt Grautö-ne) und welche Folgen das haben kann.

### 1.3.1. Die Meere sind leergefischt

Eines der beliebtesten Eingangstatements bei Diskussionen über die Nutzung der Meere ist, dass sie leergefischt seien und man wilden Meeresfisch daher eigentlich nur mit schlechtem Gewissen verzehren dürfte. Gern werden die Zahlen der Welternährungsorganisation FAO zum Zustand der Fischbestände als Beleg angeführt und dann getextet: „93% der Weltfischbestände sind überfischt oder bis an den Rand des Erträglichen befischt“, was suggeriert, dass auch diese in Kürze kollabieren werden. Dies ist eine grobe Fehlinterpretation der FAO-Daten und so weit verbreitet, dass sich die FAO im letzten Report dieser Art zu einer Klarstellung veranlasst sah. Dort heißt es jetzt: „Die Kategorien ‚maximal genutzt‘ und ‚nicht nachhaltig genutzt‘ dürfen nicht zusammen gefasst werden.“<sup>27</sup> 60% der Fischbestände werden nachhaltig maximal genutzt. Dies ist die international vereinbarte Zielvorgabe. Nur 33% sind überfischt, kollabiert oder sich erholend – das ist ein zu hoher Anteil, aber offenbar ist ein Drittel für die Kommunikation nicht dramatisch genug. Ginge es nach der FAO, würden 100% der Bestände maximal genutzt. Der Effekt dieser Zusammenfassung der Kategorien wäre im schlimmsten Fall, dass Menschen Meeresfisch nur mit schlechtem Gewissen essen oder sogar vermeiden, obwohl dies (nach der Nutzung von Insekten) die umweltschonendste Möglichkeit der Ernährung mit tierischem Protein ist<sup>28</sup>. An Land erzeugte Lebewesen haben in fast jedem Fall eine schlechtere Energiebilanz und größere negative Umweltauswirkungen (z.B. nach den Parametern Klimagasausstoß, Versauerungspotential, Überdüngungspotential). Durch die plakative, simplifizierende Darstellung könnten Verbraucher vom Fischkonsum abgeschreckt und das enorme Potential für die Welternährung, aber auch für die Adressierung des Zusammenhangs zwischen Ernährung und Klimawandel vergeben werden. Wie leicht die bestehenden Probleme mit der Überfischung zu adressieren wären, geht dann unter.

### 1.3.2. Plastikmüll im Meer

Plastikmüll ist zweifelsohne eines der großen Probleme unserer Zeit. 400 Millionen Tonnen Plastik werden jedes Jahr produziert, in den vergangenen 30 Jahren hat sich die Kunststoffmenge verzwanzigfacht, und nur ein verschwindend geringer Teil wird *recycled*. Mehr als zwei Drittel der 78 Millionen Tonnen Plastik-Verpackungsmüll landet z.B. auf Deponien (zum großen Teil in Übersee) oder wieder in der Natur. Aus kaum nachvollziehbaren Gründen genießt das Problem „Plastikmüll im Meer“ überproportionale Aufmerksamkeit. Der interessierte westliche Konsument glaubt, dass es in den Ozeanen riesige Müllstrudel gibt, und dass sich Meeresbewohner in unfassbarer Zahl in endlos weiterfischenden Geisternetzen verheddern oder ihre Mägen mit unverdaulichem Plastikabfall füllen und grausam zu Tode kommen. 2050 soll es mehr Plastik als Fisch im Meer geben. Und all der ins Meer gelangte Müll wird irgendwann zu Mikroplastik

---

<sup>27</sup> FAO (2018): The State of World Fisheries and Aquaculture 2018 - Meeting the sustainable development goals. Rome. Licence: CC BY-NC-SA 3.0 IGO. S. 39.

<sup>28</sup> HILBORN R/BANOBI J/HALL SJ/PUCYLOWSKI T/WALSWORTH TE (2018): The environmental cost of animal source foods. *Front Ecol Environ* 2018; 16(6): 329–335.

zerrieben und landet so – die ultimative Strafe für den Verursacher Mensch – wieder auf unserem Teller. Es gibt weltweite Programme, wie das des kanadischen Premiers Justin Trudeau, die in erster Linie auf die Reinhaltung des Meeres zielen – als wenn wir das globale Plastikmüllproblem lösen können, wenn wir nur verhindern, dass der Müll ins Meer gelangt. Die Zahlen sprechen eine ganz andere Sprache: Nicht einmal 3% des Plastikmülls, der global anfällt, landet im Meer. Davon sedimentieren 94% schnell, weitere 5% landen früher oder später an einem Strand. Macht also 1% Plastikmüll im Meer, der dauerhaft weiter im Wasser schwimmt, oder insgesamt 0,03% des globalen Plastikmülls. Nur dieser Anteil kann zu Mikroplastik zerrieben werden und damit in die Nahrungskette gelangen. Langzeituntersuchungen zeigen aber, dass der Mikroplastikanteil in Fischmägen in den vergangenen 30 Jahren gar nicht zugenommen hat, trotz einer Vervielfachung des Angebots – offenbar wird das gefressene Plastik einfach wieder ausgeschieden. Und da wir in aller Regel (Achtung: Ausnahme Muscheln!) nicht das ganze Tier mitsamt Magen verspeisen, sondern nur das Filet, und da es bislang keinen Beleg dafür gibt, dass Mikroplastik aus dem Verdauungstrakt in die Muskulatur wandern kann, ist die These „das Plastik landet auf unserem Teller“ einfach nicht wahr. Und bei allen anderen Fakten sieht es ähnlich aus: Die höchste Konzentration von Plastikmüll im *Great Pacific Garbage Patch* liegt bei wenigen 100 kg pro Quadratkilometer, man muss also schon lange suchen, um dort überhaupt Plastik zu finden, anders als am Rand aller mitteleuropäischer Straßen. Wieviel Fisch es in den Weltmeeren gibt, weiß niemand. Aber selbst wenn man nur die bekannten, kommerziell genutzten Bestände berechnet, kommt man nur dann auf eine vergleichbare Masse Plastik im Jahr 2050, wenn man den exponentiellen Zuwachs der vergangenen 20 Jahre über weitere 30 Jahre extrapoliert. Ein solcher ungebrochener Zuwachs ist nicht nur sehr unwahrscheinlich, das Vorgehen ist auch wissenschaftlich höchst unseriös: Man extrapoliert nicht über eine Periode, die länger ist als der Beobachtungszeitraum. Verloren gegangene Fischernetze sinken in den meisten Fällen schnell zu Boden und fangen dann nicht mehr. Die Menge der Geisternetze wird fast beliebig nach oben manipuliert, indem beispielsweise ein sechs Kilometer langes Stellnetz nicht als ein Netz gezählt wird. Man zählt stattdessen die 50 Meter langen Unterabschnitte eines solchen Fanggerätes und hat dann auf einen Schlag 120 verlorene „Netze“. Wenn die Maßeinheit nicht „Anzahl Netze“, sondern Masse ist, wird gern die auf dem Netz über Jahre angesiedelte Biomasse mitgewogen. Sie beträgt oft ein Vielfaches der Netzmasse und ist eher ein Zeichen dafür, dass man das gut eingewachsene Netz lieber auf dem Meeresgrund gelassen hätte.

Die Vermüllung der Umwelt mit kaum abbaubaren Stoffen ist ein unbestreitbares Problem, an Land wie im Meer. Wenn in Hunderten von Jahren jemand bei Kernbohrungen auf die Schicht unserer Zeit stößt, wird er diese leicht als „Plastikzeitalter“ identifizieren können, so ubiquitär sind Kunststoffe inzwischen in jedem Medium zu finden. Nun könnte man argumentieren, dass es doch egal ist, wie man eine Sensibilisierung des Konsumenten für ein ja unbestreitbares Problem erreicht. Wenn die Verschmutzung des Meeres besonders emotional besetzt ist, ist das vielleicht wirklich ein guter Haken. Aber leider führt diese Konzentration auf einen vergleichsweise winzigen Aspekt des Gesamtproblems zu unsinnigen Auswirkungen und einer Verschwendung wie immer begrenzter Ressourcen. Beispiel hierfür ist das weltweit beachtete *Ocean Cleanup Project* des jungen Niederländers Boyan Slat, der viel Spendengelder einsammelte, um schwimmendes

Plastik aus dem Pazifik zu filtern und vor Ort zu verbrennen. Kritiker merkten früh an, dass man kaum Plastik aus dem Meer fischen kann, ohne auch Organismen zu fangen, und dass der ökologische Schaden durch diese Aktion noch vergrößert werden könnte. Tatsächlich funktioniert der Ansatz bis heute nicht und verschwendet Ressourcen wie Geld, Energie und Personal, die zur Vermeidung von Plastikmüll ungleich effizienter eingesetzt werden könnten.

Selbst die derzeitige Ausprägung der Müllvermeidung geht nicht in die richtige Richtung, trotz der vielen Sensibilisierung: Deutsche Lebensmittelhändler überbieten sich im Bemühen, leichte Plastiktüten an der Gemüsetheke zu vermeiden, gleichzeitig werden immer mehr Lebensmittel – vor allem Wurst und Käse – in Kunststoff verpackt, und die Alternativen zur Plastiktüte sind häufig nicht umweltfreundlicher. Eine belastbare Lebenszyklus-Analyse fehlt oder wird nicht beachtet. Vor allem aber ist der Konsument davon überzeugt, dass er mit der Vermeidung von Plastiktüten und der Reinhaltung der Meere schon genug getan habe. Im schlimmsten Fall könnte er den Verzehr von Fisch wegen der vermeintlichen Belastung der eigenen Gesundheit durch Mikroplastik vermeiden und stattdessen lieber zu Fleisch aus der Landproduktion greifen und damit seinen ökologischen Fußabdruck vergrößern. Und schließlich gibt es weit drängendere Probleme für den Zustand unserer Meere als ausgerechnet den Plastikmüll eintrag: Erwärmung, Versauerung, Überfischung, Vergiftung, Überdüngung – nichts davon hat mit dem Plastikeintrag zu tun.

### 1.3.3. Pulsbaumkurre

Eine der invasivsten Meeres-Fischereimethoden in unseren Breiten ist die Baumkurre, eine Art Schlitten mit zwischen den Kufen gespannten Ketten und Netzen, die vor allem in der Nordsee zum Fang von Plattfischen (darunter die wertvolle Seezunge) eingesetzt wird. Die Zielarten leben eingegraben in der oberen Schicht des Meeresbodens und müssen daher „ausgegraben“ werden, wenn man sie fangen möchte. Auch wenn diese schweren Grundsleppnetze nicht mehr als vier Zentimeter in den Meeresboden eindringen, kann eine intensive Fischerei die Lebensgemeinschaften am Grund verändern. Die Fangmethode ist daher berechtigt in der Kritik. Mit leichteren Fanggeräten wie Stell- oder Treibnetzen werden jedoch weniger Plattfische gefangen. Zudem haben sie häufig andere unerwünschte Nebenwirkungen, etwa Delfinbeifänge. Nachhaltiger sind diese Methoden also auch nicht. Eine Übergangslösung könnte das neue Fanggerät Pulsbaumkurre sein: Hier werden eingegrabene Fische nicht mechanisch durch „Ausgraben“, sondern durch das Anlegen eines elektrischen Feldes aufgescheucht. Der ökologische Fußabdruck und insbesondere der Einfluss auf den Meeresboden sinkt durch die Verwendung dieser Pulsbaumkurre erheblich, wie die inzwischen umfangreichen wissenschaftlichen Untersuchungen zweifelsfrei belegen. Dennoch hat die kleine französische Umweltorganisation Bloom dieses Thema für sich entdeckt und skandalisiert die Fangmethode. Sie setzt auf emotional aufgeladene Bilder von Fischen, die auf dem elektrischen Stuhl sterben, also „*electrocuted*“ werden. Interessanterweise diskreditiert die Organisation, die sonst immer fordert, dass der wissenschaftlichen Empfehlung möglichst genau gefolgt werden soll, genau die wissenschaftlichen Quellen als „industriefinan-

ziert“, die den geringeren Umwelteinfluss der Methode belegen. Es geht erkennbar um etwas anderes: Das Bild der unter dem Strom leidenden Fische ist so stark, dass es sich für die Generierung von Aufmerksamkeit und Spenden hervorragend eignet. Außerdem bietet sich eine gute Gelegenheit, sich an der ungeschickt agierenden niederländischen Regierung zu rächen, die über Jahre Fischer mit Lizenzen ausgestattet hat, obwohl die Forschungen nicht abgeschlossen waren. Schließlich bietet dieses Beispiel eine Möglichkeit, kleine französische Küstenfischer als gut und große, finanzkräftige niederländische Fischer als böse darzustellen: Das neue Fanggerät kostet rund 80.000 Euro und ist damit nicht für jedermann erschwinglich. Am Ende hatte Bloom Erfolg, viele Medien haben ohne die eigentlich gebotene Nachrecherche die Argumente der Umweltorganisation übernommen. Der Druck war so groß, dass schließlich das Europaparlament mehrheitlich für ein Verbot der Nutzung elektrischen Stroms in der Meeresfischerei ab 2021 gestimmt hat. Die umweltschädlichere herkömmliche Baumkurre bleibt dagegen erlaubt. Der Umwelt hat die Kampagne einen Bärendienst erwiesen.

Die zentralen Fragen für mich in Bezug auf Umweltdokumentationen sind also: Wie kann man sinnvoll vereinfachen, ohne dass die Wahrheit und mit ihr geeignete Lösungsansätze auf der Strecke bleiben? Und: Wieviel Komplexität kann man dem Zuschauer oder Leser zumuten?

#### **1.3.4. Literaturverzeichnis**

FAO (2018): The State of World Fisheries and Aquaculture 2018 - Meeting the sustainable development goals. Rome. Licence: CC BY-NC-SA 3.0 IGO. S. 39.

HILBORN R/BANOBI J/HALL SJ/PUCYLOWSKI T/WALSWORTH TE (2018): The Environmental Cost Of Animal Source Foods. *Front Ecol Environ* 2018; 16(6): 329–335.



## 1.4. Hans Werner Ingensiep: Was ist Natur? Philosophische Reflexionen über Naturkonzepte und deren Bausteine in Umweltdokumentarfilmen

Was ist Natur? Wer so fragt, scheint bereits verloren zu haben; denn ganz offensichtlich zeigen allein die abendländische Kulturgeschichte und deren Geschichte der Wissenschaften sowie das weite Feld aktueller Narrative und Paradigmen, dass Definitionen und Bestimmungen der „Natur“ weder diachron noch synchron auf einen begrifflichen Nenner zu bringen sind. Der „essentialistische“ Naturbegriff, der zu wissen vorgibt, was „Natur“ wesensmäßig ausmacht, ist zwar populär, aber wissenschaftlich tot, zumindest dann, wenn in solchen Aussagen unwiderlegbare, dogmatische Wesensaussagen über eine reale Entität namens „Natur“ verkündet werden. Kritisch betrachtet, gibt es keinen absoluten Wesenskern der Natur, da alles vom Subjekt oder vom Zeitgeist abhängige epistemische Konstruktionen sind.

Dennoch möchte ich einige systematische Schneisen durch bisherige Naturvorstellungen schlagen und zumindest Elemente oder Bausteine unterschiedlicher zeitgenössischer Naturbegriffe skizzieren. In aktuellen Ernährungsfragen spielt der Begriff „Natur“ - z.B. im Kontext von Diskussionen über „Natürlichkeit“ bzw. „Un- oder Widernatürlichkeit“ - eine wichtige Rolle; denn nicht selten wird implizit oder explizit gefordert, dass eine Lebensform im Einklang mit der „Natur“ stehen solle.

Ein Philosoph, der zudem Biologe und „Naturwissenschaftler“ ist, ist daher in besonderer Weise herausgefordert, in einem ersten Schritt wenigstens einige systematische und elementare Annäherungen an die „Natur“ anzubieten und im Hinblick auf das Thema Film und Ernährung zu illustrieren. Im zweiten Schritt möchte ich sehr unterschiedliche, konkretere Vorstellungen von Natur im europäischen Denken der letzten fünfhundert Jahre ansprechen, was hier nur stichwortartig geschehen kann. Ich konzentriere mich daher auf generelle Perspektiven auf „Natur“, die auch in Naturdokumentationen eine wichtige Rolle spielen und quasi im Hintergrund Regie führen: denn sie bestimmen oder suggerieren, was für ein Naturbegriff gerade relevant ist. Besondere Leitfragen sind: Welche Kernperspektive auf „Natur“ wird jeweils eingenommen bzw. dominiert im Film? Welche soziomorphen Projektionen auf „Natur“ werden vorgenommen? Welche Art von Beziehung zur „Natur“ wird induziert?

### 1.4.1. Drei unterschiedliche Perspektiven auf „Natur“

- Natur = **Gesetze**. Diese explanative, nomothetische Perspektive beschreibt „Natur“ als Gesetzeswerk, z.B. als funktionierendes „Ökosystem“, dessen synchrone Stabilität durch ein Räuber-Beute-Gleichgewicht aufrechterhalten wird. Vorbild dabei ist die Physik mit ihren mathematischen Gleichungen; in der Ökologie sind es z.B. die klassischen Regeln der Populationsdynamik nach Lotka-Volterra, die diese Räuber-Beute-Beziehungen beschreiben sollen. Wenn im Film ein Löwe an der Wasserstelle eine Gazelle reißt oder ein Steinadler sich auf ein Lamm stürzt, wird nicht selten implizit oder explizit darauf verwiesen, dies erfolge eben nach den Gesetzen der Natur, womit zugleich eine gewisse theoretische Distanz zum Geschehen und eine „natürliche“ Legitimation verbunden wird. Wer leben will, muss Lebewesen töten,

seien es andere Tiere oder Pflanzen. Die Populationsdynamik ist mathematisch beschreibbar, das Individuum agiert dann scheinbar als Agent, als Vollstrecker dieser „Naturgesetze“.

Diese „Gesetze“ sind also abstrakte Konzepte und werden meist auf Formeln gebracht, welche die „natürlichen“ Verhältnisse quantitativ beschreiben sollen. Naturforscher orientieren sich zudem an dem quantitativen Energiefluss oder an Grundkräften wie der Gravitationskraft oder der elektromagnetischen Wechselwirkung und erklären damit „kausal“ konkrete Prozesse. In Naturfilmen werden zwar auch solche „natürlichen“ Regeln und Gesetze angesprochen, meist aber nur indirekt: der quantitative Energiefluss, z.B. der Input und Output in einem bestimmten Ökosystem, wäre wohl auch für Rezipienten eine höchst abstrakte und weniger interessante Betrachtungsweise von „Natur“.

- Natur = **Phänomene**. Ausgangspunkte für den phänomenalen Naturbegriff sind die vielfältigen, subjektiv wahrnehmbaren Dinge in Raum und Zeit - die Vielfalt der Tiere, Pflanzen, Landschaften etc. Solche Phänomene werden in Naturfilmen meist sehr konkret vorgeführt und sollen faszinieren. Diverse spezielle mediale Techniken zielen vor allem auf unsere Sinne, auf die sinnliche Wahrnehmung der Dinge der Natur – primär auf das Sehen und Hören. Die Flucht der Gazelle, das Brüllen der Löwen sind nur sinnlich erfassbare Phänomene, die Emotionen hervorrufen, die durch Schrecken faszinieren. Diese „Phänomene“ der Natur sind sinnlich erfahrbar und erlebbar, die „Gesetze“ der Natur als solche dagegen nicht, denn sie sind ein Produkt abstrakter Reflexion.
- Natur = **Geschichte**. Diese historiografische Perspektive erzählt von natürlichen Ereignissen in ihrem zeitlichen Wandel. „Natur“ wird dabei z.B. als ein historischer Prozess, als „Evolution“ in Hunderten von Jahrmillionen rekonstruiert. So lässt sich ein diachroner Wandel in der Vielfalt bzw. eine „Höherentwicklung“ der Arten - von der Amöbe bis zum Menschen – erzählen und nachvollziehen. Pragmatisch kann dieser historische Naturbegriff aus aktueller Sicht noch weiter unterteilt werden in:

Natur als **Geschichte ohne den Menschen**. Eine solche Natur wird manchmal als besonders „natürlich“ angesehen, z.B. als durchgängig unbeeinflusst durch menschliche Aktivitäten und dann auch als „Wildnis“ bezeichnet.

Natur als **Geschichte mit dem Menschen**. Sie wird als anthropogene Natur oder auch als menschengemachte „Kultur“ oder als „zweite, technische Natur“ in der ersten Natur verstanden – heute markiert als ein besonderes Erdzeitalter - als „Anthropozän“.

Im Rahmen dieser großen evolutionären Geschichte sind es die vielen kleinen Geschichten, welche auch im Film Lebensformen und Interaktionen illustrieren, z.B. die Geschichte einer Gruppe von Schimpansen, die von einem Alphaschimpanse angeführt wird, oder von Schimpansengruppen, die untereinander einen „Krieg“ führen. Solche Geschichten erscheinen dann im Kontext einer Geschichte ohne den Menschen. Wenn aber der zerstörte Lebensraum von Orang Utans durch Palmölplantagen gezeigt wird, ist klar, dass in dieser Geschichte der Mensch agiert: Wir sind im Anthropozän angelangt.

Doch zu beachten ist: Der dritte Schlüsselbegriff der „Geschichte“ ist weit mehr als der erste der „Gesetze“ von der Kulturgeschichte abhängig. Letztlich geht es um komplexe Erzähleinheiten in

der Zeit, die von der Amöbe bis Einstein aneinander gekettet werden - wie in der Evolutionstheorie. Gerade diese historiografische Perspektive auf „Natur“ wirft Fragen auf, wer dabei was selektiert und warum historisch re- oder konstruiert.

Mit Blick auf die letzten paar tausend Jahre (z.B. von Landschaftsveränderung) oder wenige hundert Jahre (z.B. von Klimawandel) erlangt dann die jeweilige anthropogene Erzähleinheit, also die Geschichte mit dem Menschen, im Kontrast zur Geschichte ohne den Menschen eine besondere Bedeutung. Suggestiert wird die Frage: Welche „Geschichte“ ist besser? Eine mit oder ohne den Menschen? In einem Urteil über die jeweilige Geschichte wird eine existentielle Wertentscheidung angestoßen, z.B. die Frage: Hat diese vermeintliche Siegerspezies der Evolution namens homo sapiens sapiens es nun geschafft, ihre und anderer Lebewesen Lebensgrundlagen zu zerstören? Oder es kommt vor diesem Hintergrund zu fatalistischen Zukunftsurteilen, wie z.B., dass die Evolution auch ohne den Menschen weitergehe.

Derartige Botschaften können auch durch Naturfilme vermittelt werden. Solche Narrative sind insofern problematisch, da aus philosophischer Sicht immer gefragt werden muss, welche Bausteine von „Natur“ dabei eingesetzt und kombiniert werden, z.B., ob eine streng nomothetische deterministische Perspektive eingenommen wird. Ferner fragt sich, welche Handlungsperspektiven damit eröffnet werden und welche Art von Naturbeziehung auf diese Weise filmisch manifestiert wird.

### 1.4.2. Vom Wandel der Naturvorstellungen

Dass aktuelle Naturfilme durch historische Naturvorstellungen geprägt sind, ist eine triviale Aussage, doch nichtsdestoweniger bedeutsam. Welche Konzepte werden bevorzugt? Der historische Wandel der Naturbilder im europäischen Denken lässt sich im Hinblick auf die aktuelle Bedeutungsvielfalt nur sehr grob skizzieren. Der klassische Dreisprung – vom animistischen Mythos über die Religion und Theologie bis hin zur Naturwissenschaft – ist ein möglicher Ansatz, wobei gegenwärtig insbesondere den Biowissenschaften, der Chemie und der Physik eine dominante Definitionshoheit für „Natur“ zugestanden wird, aber eben auch der Politik.

Einige klassische Naturvorstellungen, die auch in Naturdokumentationen hineinspielen, darin direkt oder indirekt angesprochen werden, hier als Stichworte:

- Animismus – die Vorstellung einer beseelten Natur, sei es von Pflanzen, Tieren oder Landschaften, insbesondere bei sogenannten „wilden“ Naturvölkern. Das „geheime Leben der Bäume“ (Wohlleben) erfreut sich aktuell besonderer Beliebtheit im Film.
- Natur als „Paradies“: eine religiös motivierte Vorstellung, entstanden in Nomaden- oder Bauernkulturen, wird heute als zurückprojizierte Utopie und Lebensform gedeutet. Nach alttestamentlicher Vorstellung führte ein „Sündenfall“ zur Vertreibung gottesnaher Kreaturen und damit in eine von Arbeit und Seufzen gezeichnete Jetztnatur. Diese negative natura lapsa kann im Christentum erst im „Jenseits“ oder mittels einer wissenschaftlich-technischen Naturutopie schon im „Diesseits“ (Francis Bacon) überwunden werden.

- Als eine andere, positive Version dieser Paradies-Utopie kann auch Rousseaus Leitspruch „Zurück zur Natur“, zum Urzustand, zur Freiheit, zur „Wildnis“ und zur Abkehr von einer degenerierten Gesellschaftsform angesehen werden. Gerade dieses Naturkonzept hat Impulse für moderne alternative Ernährungs- und Lebensformen gegeben.
- Natur als Stufenordnung: ein sich von der Antike bis zur Neuzeit immer weiter ausdifferenzierendes Naturkonzept, wonach alle Dinge der Natur – die anorganischen und organischen Wesen wie Pflanze, Tier und Mensch – hierarchisch unterschieden und angeordnet werden. Ein antikes-mittelalterliches Beispiel ist die aristotelisch-thomistische Drei-Seelen-Lehre (Pflanzen-, Tier- und Menschenseele). In der Neuzeit wird sie in eine Vorstellung der scala naturae ausdifferenziert und transformiert, im 18. Jahrhundert z.B. von Charles Bonnet.
- Diese hierarchische Ordnung aller Dinge basiert auf Komplexitätskriterien oder/und einer internen entelechialen und externen teleologischen Nutzen- und Fressordnung, die Beziehungen zwischen allen Lebewesen bestimmt. Demnach dient das Anorganische als Lebensgrundlage für alle organischen Lebewesen, im Organischen sind dann die niederen Pflanzen für manche Tiere und die Menschen da, sowie alle Tiere und Pflanzen für das höchste Seelenwesen, den Menschen - ausgestattet mit einer anima rationalis. Dies wäre eine metaphysische Grundlage des Anthropozentrismus.
- Haushalt der Natur: die Vorstellung von einer oeconomia naturae (Carl von Linné 1749), wonach im natürlichen Werden und Vergehen viele wechselseitige Abhängigkeiten zwischen allen Lebewesen, Pflanzen und Tieren bestehen, das Ganze aber durch Kreislauf, Harmonie und Gleichgewicht bestimmt ist. Letztlich wurde diese Ordnung durch Gott garantiert.
- Natürliche Evolution: eine im 19. Jahrhundert etablierte Vorstellung von einem durch natürliche Entwicklung bzw. Selektion (Darwin) hervorgebrachten Artenwandel bzw. Entstehung einer natürlichen Artenvielfalt. In modernen Naturfilmen ist es Kult, auf die Darwinsche Selektionstheorie und den „Kampf ums Dasein“ zu verweisen.
- Natur als Ökosystem: eine im 20. Jahrhundert durch die Ökologie manifestierte Vorstellung vom Gleichgewicht und Kreislauf oder Energiefluss gemäß natürlichen Prozessen, die biophysikalisch durch „Naturgesetze“ beschrieben und erklärt werden.
- Natur als Selbstorganisation & Chaos: eine in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts etablierte Vorstellung von einem sich selbst organisierenden bzw. chaotischen Naturgeschehen. Es folgt u.a. dem synergetischen Prinzip „Ordnung durch Fluktuation“, d.h., dass kleinste, zufällige Veränderungen („Fluktuationen“) große neue Ordnungsmuster (z.B. andere Ökosysteme) hervorbringen können.

### 1.4.3. Fazit

Naturfilme und Ernährungsvorstellungen können auf unterschiedliche Weise durch diese klassischen und modernen Naturkonzepte (z.B. Evolution, Hierarchie, Kreislaufdenken) imprägniert sein. Alle diese Naturkonzepte haben in der einen oder anderen Form dazu beigetragen, die mediale „Natur“ zu formen und auch zu einem zentralen Thema in der Ethik und Politik zu

machen. Der ehemalige Umweltminister Klaus Toepfer bringt im Netz diese politisch-ökonomische Perspektive programmatisch so auf den Punkt: „Natur ist Kapital –vermutlich das Wertvollste, das wir auf dieser Welt besitzen.“ - Was ist für die Reflexion auf Naturfilme daraus zu folgern? Zumindest lassen sich Rückschlüsse ziehen, welches Naturkonzept und welche Bausteine mit welchen Absichten und Einstellungen von den Filmemachern in Naturfilmen bevorzugt werden. Ferner wäre bei jeder Naturkonstruktion zu fragen: Welche Identifikationen und Naturbeziehungen ergeben sich daraus? Denn diese können im Prinzip theoretisch und praktisch sehr unterschiedlich sein. Ist die Perspektive auf die Natur eine offene mit einem starken Gestaltungsspielraum für Menschen, kann die Botschaft lauten: Tut etwas, um diese „Natur“ unterstützend zu bewahren (z.B. als natürliches Kreislaufgeschehen)! Ist aber die Perspektive geschlossen, deterministisch oder fatalistisch, kann die Botschaft lauten: Die „Natur“ geht auch ohne den Menschen ihren Weg, also ist es gleichgültig, was immer Menschen tun (z.B. als posthumanistische Evolution)!



## 1.5. Claudia Ruby: Der Umweltdokumentarfilm aus journalistischer Sicht

Meine Rolle bei diesem Workshop ist ja die der Praktikerin. Und ich glaube, es gibt einen fundamentalen Unterschied zwischen dem journalistischen und dem wissenschaftlichen Blick auf das Thema. Die verschiedenen Disziplinen, die wir gerade gehört haben, beschäftigen sich mit dem fertigen Produkt: Sie analysieren und kritisieren den Film. Vielleicht regen Sie sich darüber auf, was die Filmemacher wieder verzapft haben oder sind begeistert von schönen Bildern und einer gelungenen Dramaturgie. D.h. es geht in der Regel um das fertige Ergebnis.

Für mich hingegen ist der Film sozusagen das Endprodukt eines ziemlich langen Weges – daran hängt eine ganze Kette von Geschichten, von Problemen, von kleinen Erfolgen und Hindernissen.

Ich erzähle zum Einstieg kurz den Ablauf, der am Ende zu einem solchen Dokumentarfilm führt. Ganz am Anfang steht natürlich die Begeisterung für ein Thema, für eine Person oder auch die Empörung über einen Missstand. Sofort danach – oder auch gleichzeitig – beginnt eine Kette von Hürden, die ich überwinden muss, damit es überhaupt zu einem Film kommt, damit es gelingt, ihn zu realisieren. Heute würde man vermutlich nicht von Hürden sprechen, sondern von: Herausforderungen.

Als allererstes muss ich einen Redakteur von meiner Idee überzeugen; eine Produktionsfirma, die sich des Themas annimmt, brauche ich in der Regel auch. Ganz oft reicht das aber nicht aus: Für eine Dokumentation in der ARD zum Beispiel muss normalerweise die Chefredakteurskonferenz ihr Okay geben. Dort sitzen dann Vertreter aus den verschiedenen Sendern, meist sind das Menschen, die von dem Thema, um das es geht, wenig bis keine Ahnung haben.

Bitte nicht falsch verstehen: Das sind alles kluge, hochgebildete Redakteure, auf der Höhe der politischen Diskussion, aber sehr häufig kommen sie aus der Politik-, manchmal aus der Wirtschaftsredaktion. Umwelt und Wissenschaft sind für sie – wenn man böse will – „Gedöns“ oder auch „Nische“. So hat ja Tom Buhrow, der Intendant des WDR, die Wissenschaft einmal bezeichnet. Daraufhin hat die WPK, der Verband der Wissenschaftsjournalisten, eine Kampagne gestartet, um klar zu machen, wie zentral Wissenschaft ist (<http://keine-nische.de>).

Bezeichnend ist ja, dass es in der ARD keinen festen Sendeplatz für Dokumentationen aus dem Bereich Umwelt und Wissenschaft gibt. Diese Themen konkurrieren also, zum Beispiel auf dem Sendeplatz „Die Story im Ersten“ am Montagabend, mit Themen wie: Rechtsextremismus, Europawahl, Verschuldung oder Amazon – um nur ein paar Beispiele aus den letzten Wochen zu nennen.

In dieser Runde muss ich jetzt zum Beispiel mit meinem Film über die sogenannte Genschere Crispr punkten. Entscheidungsgrundlage ist ein Exposé, bei dem die zentrale Aussage des Filmes in wenigen Sätzen formuliert wird. Das ist der sogenannte Erzählsatz. Der soll sowohl die Herausforderung, also das Problem, thematisieren, um das es im Film gehen wird, als auch die Fallhöhe

formulieren – das ist so etwas wie die Relevanz des Themas. Zu diesem Exposé gehören dann noch einige weitere Seiten, auf denen der Ablauf des Filmes, mögliche Protagonisten und Beispiele beschrieben sind.

Ich muss damit rechnen, dass diejenigen, die meinem Film den Zuschlag geben sollen, vielleicht nur den Erzsatz gelesen haben – im besten Fall dockt der an etwas an, was sie bereits aus der Presse kennen. Und jetzt sind wir an dem Punkt, wo die Zuspitzung beginnt und die Differenzierung leider oft auf der Strecke bleibt. Als Erzsatz könnte ich formulieren:

*Crispr ist eine neue Gentechnik, die große Gefahren mit sich bringt. Sie kann zu Designer-Babies und Frankenstein-Food führen.*

Oder ich schreibe:

*Crispr ist eine spannende neue Technik, sie hat enorme Chancen und Risiken, und deshalb ist wichtig, dass wir uns damit auseinandersetzen.*

Der zweite Satz entwickelt nicht dieselbe Überzeugungskraft wie der erste Satz, der Gefahren an die Wand malt – obwohl er der Wahrheit vermutlich näherkommt. Höchstwahrscheinlich zieht die abwägende Formulierung den Kürzeren und bekommt keinen Zuschlag. Erfolgreicher sind in der direkten Konkurrenz häufig Filmexposés, die genau diese Zuspitzung betreiben. Ich finde das extrem schade, und ich glaube auch, dass es nicht im Interesse der Zuschauer ist. Die lassen sich nämlich durchaus auf komplexe Inhalte ein – vorausgesetzt, der Film ist gut gemacht, die Argumentation ist nachvollziehbar und die Beispiele sind überzeugend und fesselnd. Auch Zuschauer spüren ja häufig eine unzulässige Zuspitzung – und ich fürchte, wir verlieren da ein Stück Glaubwürdigkeit. Aber: In der Konkurrenz der Exposés setzen eben viele auf den Drama-Faktor.

Angenommen, ich habe es geschafft, ich habe ein Go und einen Sendeplatz, dann beginnt die Umsetzung. Auch da geht es zunächst ganz banal um das Budget, um die Zahl der Dreh- und Reisetage. Wo will ich hinfahren? Okay, eine USA-Reise muss bei Crispr wohl sein. Wo drehen wir in Deutschland? China wäre auch spannend für das Thema, aber das klappt auf keinen Fall. Wenn Arte dabei ist, wäre es schön, ein französisches Beispiel im Film zu haben. Welche Wissenschaftler möchte ich interviewen, welche Vertreter von Umweltgruppen? Wie parteiisch oder ausgewogen soll mein Film sein? Kommen die Menschen, die spannende Projekte machen, auch vor der Kamera gut rüber? Können sie ihr Anliegen gut und allgemeinverständlich formulieren? Das alles sind Voraussetzungen dafür, dass es gelingt, Zuschauer zu fesseln und zu interessieren.

Bleiben wir bei dem Film „CRISPR – REVOLUTION IM GENLABOR“: Hier beschäftige ich mich mit einer Technik, die im Labor stattfindet – und für unser Auge unsichtbar ist. Wie geht man mit diesem Problem um? Was kann die Grafik leisten? Wie setze ich Dinge ins Bild, die sich dem menschlichen Auge entziehen? Es ist vielleicht banal, aber ein Film bedeutet Teamarbeit: Mit welchem Kameramann kann ich für welches Projekt zusammenarbeiten, mit welchem Cutter, Musiker,

Grafiker? All das hat Einfluss auf den späteren Look des Films. Denn natürlich habe ich als Autorin und Regisseurin eine Vorstellung, wie der Film werden soll. Aber ich profitiere auch enorm von dem kreativen Potential und dem Austausch mit den anderen Gewerken.

Dann wird das Drehbuch geschrieben, da geht es dann endlich um die Dinge, über die sich dann später auch der Zuschauer – oder die Wissenschaftlerin – Gedanken macht: Wie bauen wir die Dramaturgie auf? Welche ästhetischen Mittel werden eingesetzt? Welchen Look soll der Film bekommen – wird er eher wie eine Reportage mit bewegter Kamera gedreht oder gibt es viele Inszenierungen? Wo sind die Höhe- und Wendepunkte der Geschichte? All das ist extrem wichtig und macht viel Spaß macht, aber es ist für mich eben nur ein kleiner Ausschnitt in dem ganzen Prozess.

Und egal, wie toll man das alles geplant hat, wenn man dann tatsächlich unterwegs ist, um zu filmen, ist auf einmal alles anders. Das ist auch gut so, und es gibt positive Überraschungen. Aber wenn man Pech hat, ist der entscheidende Drehtag auf dem Acker total verregnet. Die Flüge sind so eng gebucht, dass man nicht verschieben kann. Ein Protagonist wird krank. Tiere machen nicht das, was sie sonst immer tun. Es gibt unendlich viel, was schief gehen kann. Und was man dann spontan vor Ort oder später im Schnitt ausbügeln muss, damit man im Film das Gefühl hat, das alles genau so ist, wie es immer schon geplant war.

Denn Sie als Zuschauer oder als Medienwissenschaftler beurteilen dann – völlig zu Recht – das fertige Ergebnis und nicht die Gedanken, die wir uns vielleicht im Entstehungsprozess gemacht haben und die – aus welchen Gründen auch immer – keinen Eingang in den Film gefunden haben.

### 1.5.1. Filmverzeichnis

CRISPR – REVOLUTION IM GENLABOR (Autor & Regie: Claudia Ruby Redaktion: Martin Schneider (SWR), Längengrad Filmproduktion, D 2017)



## Sektion 2: Dialog mit Filmschaffenden

### 2.1. Valentin Thurn über seinen Dokumentarfilm TASTE THE WASTE und die TV-Kurzfassung ESSEN IM EIMER – mit anschließender Diskussion<sup>29</sup>

**Valentin Thurn:** Die Beschäftigung mit der Wertschätzung für Lebensmittel hat mich dazu gebracht, die Produktion zu beginnen. Jetzt sehen wir die Kurzfassung, die in den Schulen häufig gezeigt wird, wo die Aufmerksamkeitsspanne nicht für einen 90-Minüter reicht. Der Film ist eigentlich nie als pädagogisches Werk konzipiert worden. Er enthält sehr viel vom Kinofilm in kürzerer Form und in einer anderen Reihenfolge.

*(Es folgt ein Screening des TV-Films ESSEN IM EIMER.)*

**Valentin Thurn:** Es gab einige Überlegungen im Vorfeld, wie der Film zu gestalten sei. Denn es war einer der ersten Filme, die Lebensmittelverschwendung im deutschsprachigen Raum thematisierten. Es hatte bis dahin kaum wissenschaftliche Versuche gegeben, das Ausmaß der Verschwendung zu erfassen. Der Film reagiert auf eine gesellschaftliche Verdrängung dieses Themas. Wir haben das entwickelt im Rahmen einer Documentary Campus Master School, und was uns geholfen hat, waren Statements der Teilnehmer aus den angelsächsischen Ländern, die gesagt haben: „Valentin, think big! Think out of the box!“ und uns darauf hinwiesen, auch außerhalb des Kinos eine Spielfläche zu sehen. Ein Kinostart hat ja die Möglichkeit, viel Presse zu generieren. Jetzt gab es zunächst eine Fernsehausstrahlung. Und wir haben sie zum Anlass genommen, eine ganze Kampagne zu machen. Die Bilder des Films sind dann fast schon emblematisch geworden und in vielen Schulbüchern gelandet. Daraus ist eine Wertediskussion ganz eigener Art entstanden; denn das Publikum fühlte sich ertappt. Klaus Töpfer, unser ehemaliger Umweltminister, meinte, es sei ein Weckruf. Das Thema hat schon über Jahrzehnte existiert, aber keiner wollte es wahrhaben. Auch ich habe in der Umweltbewegung der 1980er Jahre nur über Verpackungsmüll diskutiert, aber nicht über Lebensmittelmüll. Wenn man dann so etwas thematisieren will, überlegt man sich: „Wie erreiche ich ein breites Publikum?“ Der Fernsehfilm ist einfacher in der Sprache als der Kinofilm. Begriffe wie „Nachhaltigkeit“ und „Ernährungssouveränität“ waren tabu. Aber vor allem war eines tabu: der Zeigefinger. Der moralische Zeigefinger kommt nicht nur nicht an, sondern ist kontraproduktiv. Klar, das ist natürlich Moral, wenn ich den Hunger in Afrika mit unserer Verschwendung vergleiche, aber die Frage ist: „Wie präsentiere ich das?“ Mache ich einen Vorwurf: „Du machst was falsch.“ Oder sage ich nur: „Da ist etwas, das schief geht“, stelle Fakten nebeneinander und zeige die Betroffenheit von Protagonisten. Um den Zuschauer nicht

---

<sup>29</sup> TASTE THE WASTE (Valentin Thurn: D 2010) / ESSEN IM EIMER. DIE GROBE LEBENSMITTELVERSCHWENDUNG (ARD-TV-Sendung, 30-Minuten-Kurzfassung basierend auf TASTE THE WASTE 2010). Der folgende Text beruht auf der Aufzeichnung eines Vortrags von Valentin Thurn und einer anschließenden Diskussion, die am 16.05.2019 im Zentrum für interdisziplinäre Forschung Bielefeld stattgefunden haben. Die Aufzeichnung haben Josefa Eckardt und Susanne Kaul transkribiert, gekürzt und für eine bessere Lesbarkeit überarbeitet.

ratlos im Kinossessel zurückzulassen, haben wir positive Beispiele gebracht, um die Lebensmittelwertschätzung zu steigern. Wir haben es aber auch auf die Titelseiten von Boulevardzeitschriften geschafft, indem wir einfach Zahlen produziert haben. Es gab damals allerdings nicht viel Forschung dazu; es gab eine Studie in England und Felicitas Schneiders Forschung in Wien, ansonsten gab es nicht viel. Da haben wir gesagt: „Wenn sich der englische und österreichische Verbraucher sich nicht groß vom deutschen unterscheidet, dann muss man die Zahlen nur hochrechnen.“ Wir haben viel recherchiert, aber die Fakten waren damals nur begrenzt vorhanden. Was wir hatten, haben wir dann in ein Buch gepackt, das wir parallel zum Kinostart veröffentlicht haben. Es gab auch einige Übersetzungen davon, bis nach Ost-Asien. Erst haben wir versucht, ein reines Sachbuch daraus zu machen. Aber es wäre schwierig geworden, das in einem Publikumsverlag unterzubringen. Wir wollten aber ein breites Publikum ansprechen. Wir haben dann die Sachbuchanteile mit persönlichen Beschreibungen der Dreharbeiten verwoben. Das hat sich sehr gut verkauft; wir waren sogar zwei Wochen auf der Spiegel-Bestsellerliste. Was dem ganzen medial die Krone aufgesetzt hat, war die Überlegung: „Wie kriegen wir eine Kampagne zum Kinostart lanciert?“ Die Kampagne wurde bereits vor Drehbeginn entworfen. Als der Film dann in der Berlinale war, begann das Orchestrieren der Events. Da gab es z.B. Kochaktionen: Lebensmittel, die weggeworfen wurden, weil sie nicht der Norm entsprachen, wurden in Fußgängerzonen gekocht, von der Slow-Food-Jugend und den Tafeln beispielweise. Da war die mediale Aufmerksamkeit sehr groß. Es war aber auch etwas Psychologisches dabei, das uns erst im Laufe der Dreharbeiten klar wurde: „Warum reagieren Menschen so auf das Aussortieren von Lebensmitteln?“ Wenn da solche Massen weggeworfen werden, fühlen wir uns verantwortlich und betroffen. Viele Menschen wollten, nachdem sie den Film gesehen hatten, auf der Social-Media-Ebene etwas tun und haben sich bei mir gemeldet, weil sie eine Internetplattform mit dem gleichen Titel errichten wollten. Ich habe dann jahrelang die Foodsharing-Bewegung, die daraus entstanden ist, mitbegleitet. All diese Bewegungen haben das System nicht verändert, aber es hat Demonstrationen gegeben und Diskussionen, die bis in die Bundespolitik gelangt sind. Die damalige Ernährungsministerin Ilse Aigner meinte, es sei unglaublich, dass es in Deutschland keine Zahlen dazu gäbe; sie würde das gern erheben lassen. Sie hat dann eine Studie in Auftrag gegeben, an der auch Felicitas Schneider beteiligt war. Deutschland ist im internationalen Vergleich da aber nicht am schnellsten, was sicherlich auch mit der Verflechtung zwischen Lobby und Politik zu tun hat.

**Susanne Kaul:** Vielen Dank, lieber Valentin Thurn! Wir haben einiges gelernt über die Kampagne rund um den Film TASTE THE WASTE. Es ist schön, eine Selbstbeschreibung eines Regisseurs über seinen Film zu bekommen mit den Absichten, die damit verbunden sind. Ich möchte das Stichwort „nicht-moralisierend“ aufgreifen, also dass der moralische Zeigefinger nicht so stark sein soll, sondern vor allem Lösungsvorschläge gemacht werden sollen. Ich würde gern einsteigen mit der Frage der Moralisierung oder Nicht-Moralisierung. Kann ein Film überhaupt nicht-moralisierend sein? Es besteht eine große Bandbreite zwischen dem moralischen Zeigefinger und dem Fehlen von Moral. Ich würde so ad hoc aus meinem medienwissenschaftlichen Blick sagen, dass es zum einen perspektivierte moralische Elemente gibt, wenn die Leute interviewt werden, zum Beispiel wenn der Bauer vom Siggimarkt hier in Bielefeld dann sagt: 'das tut dem alten

Bauern weh'. Also es geht nicht nur ums Geld, sondern es tut eben auch moralisch weh, wenn die Sachen weggeworfen werden. Das ist die eine Methode. Desweiteren hat ein Filmemacher die Möglichkeit, moralisch einzuwirken, indem er traurige Musik einspielt, zum Beispiel die Gitarrenmusik, wenn der Container die Lebensmittel beerdigt. Da ist so ein anthropomorphisierendes Moment drin, wenn die Lebensmittel in die Presse kommen. Das wären Mittel, die nicht perspektiviert sind auf die interviewten Personen, sondern als moralisierende Statements des Filmemachers gesehen werden können, oder?

**Valentin Thurn:** Da gibt es noch mehr. Auch welche, die noch subtiler sind, die man nicht auf den ersten Blick wahrnimmt. Der Film ist für einen Kinofilm vergleichsweise mit sehr vielen Naheinstellungen gedreht. Das merkt man, wenn man im Kino sitzt, vielleicht weiter vorn. Das hat bei einigen Zuschauern für Unwohlsein gesorgt. Und die Musik natürlich. Natürlich gibt es darin Moral. Allein schon durch die Auswahl der Interviewpartner und der O-Töne, die dann letztendlich aus langen Interviews ausgewählt werden, bringen wir natürlich das Thema 'ethische Fragestellungen' oder 'Moral', wie auch immer man das benennen will, mit in den Film. Auch wenn wir den Zeigefinger vermeiden wollen. Es ist natürlich ein moralisches Thema, ganz klar. Da gab es nochmal eine Gelegenheit, bei der ich überlegt hab – naja, Kampagne klingt schwierig für einen Journalisten, und dann hat mich eine Redaktion im WDR eingeladen, ich solle doch mal ein Vortrag halten über Kampagnen-Journalismus. Wer eine journalistische Ausbildung gemacht hat, dem rollen sich die Zehennägel auf, denn es ist eigentlich ein Widerspruch. Da ich aus dem Journalismus komme, war für mich der Schritt ins Kino ja auch eine neue Welt. Da wurde Meinung eher gefragt. Ich hab mich da vergleichsweise zurückgehalten. Das Kino ist der Platz, wo polemisch auch ausgeteilt wird und es nicht genug Meinung sein kann. Da ich aber aus dem Journalismus komme, wie gesagt, bin ich eher der Auffassung, die Leute sind intelligent genug, sich die eigene Meinung zu bilden. Ich möchte eigentlich lieber, dass Menschen ganz unterschiedlicher Weltanschauung aus dem Film rausgehen und sagen: „Da hab ich was rausgezogen“, „Da geh ich vielleicht nicht mit dem Filmemacher mit, aber das und das fand ich gut“. So ein bisschen Freiraum für die eigene Meinung. Da hab ich mir bei der Gelegenheit, als ich diesen Vortrag 'Kampagnen-Journalismus' halten sollte, mal überlegt: „Was ist denn anders an einer Kampagne, die ich als Filmemacher oder als Medienmacher und Greenpeace oder eine andere NGO machen würde?“ Das lag dann doch auf der Hand. Eine NGO hat ein klares Ziel, will ein Gesetz ändern oder Spenden sammeln, also hat eine Agenda. Und meine Agenda war eigentlich, eine Wertediskussion anzustoßen. Ich sprach ja von der Verdrängung, die ist doch nur passiert, weil man da über diesen Wert nicht diskutiert hat. Aus welchen Gründen auch immer. Ich wollte aber eine gesellschaftliche Debatte anstoßen. Ich glaube das ist breit und offen genug und rechtfertigt auch eine journalistische Haltung, bei der ich das Gegenüber fair behandle. An Objektivität glaub ich nicht, weil die ganzen Möglichkeiten, die man so hat und auch nutzt, um auszuwählen, die sind natürlich subjektiv. Aber trotzdem gibt es ein paar Grundlinien. Und eine davon ist: Andere Seite hören und auch wiedergeben.

**Hans-Werner Ingensiep:** Eine technische Nachfrage zu der Kurzfassung: Mich würde interessieren, warum Sie welche Teile in dem doch auf Schüleradressaten und Werteanstoß hin konstruier-

ten Film weggelassen haben und warum. Und die zweite Frage ist für mich: Wie haben aus Ihrer Erfahrung die Adressaten dann in den Schulen reagiert? Welche Art von Wertediskussion wurde da angestoßen? Gibt es da Untersuchungen, Überlegungen, haben Sie da Erfahrungen?

**Valentin Thurn:** Es gibt jede Menge, ich habe aber den Überblick verloren über Master- oder sonstige Arbeiten. Ich habe mein kleines Sample von Screenings in Schulen, wo ich mit Schülern diskutiert habe, bis hin zu einer vierten Grundschulklasse, aber das war sicherlich der unterste Rand. Es funktioniert, weil jeder mit Essen und Wegwerfen zu tun hat. Wir hatten dazwischen noch eine 45-Minuten-Fassung, die lief abends in der ARD. Die unterschied sich ein bisschen von dieser, aber war ähnlich. Fernsehen ist ja immer ein bisschen dichter in der Information gepackt und mit diesem Kommentar, der oft für eine Distanz sorgt, also die Emotionalisierung unterdrückt, die man eigentlich bei Filmen wunderbar haben kann. Im Kino haben wir auf Kommentar verzichtet, so dass die Menge an Information nicht größer ist als beim TV-Film, aber man erfährt über das Bild eigene Geschichten, die, wenn Sie zugequatscht werden, dann doch nicht zu spüren sind. Es ist letztendlich eine stärker kognitive Strategie, wenn ein Film so stark enggeführt wird mit einem Kommentar, als wenn man Raum für Gedanken und Gefühle lässt. Das war mein erster Kinofilm, aber ich muss sagen, ich hab mich ganz bewusst für Kino entschieden, weil ich von Zuschauern aus *WE FEED THE WORLD*<sup>30</sup> gehört habe: "Ich hab diesen Film gesehen und mein Leben geändert. Ich hab was ganz anderes gemacht." Ich dachte mir: "Wow, wenn das ein Film erreichen kann, das ist doch eigentlich eine noble Sache." Also ich denke mir, das ist irgendwie gelungen. Wenn ich mir in München das ‚Kartoffelkombinat‘<sup>31</sup> ansehe; der erste Newsletter beginnt: „Wir haben TASTE THE WASTE gesehen; wir haben beschlossen, wir müssen was anders machen“. Das ist für mich das größte Lob. Alle anderen Zahlen sind mir nicht so wichtig, weil das so ein Impact ist, der viel bleibender ist als alles andere. Das ist eine Motivation für eine grundlegende Änderung. Das ist inzwischen eine riesige Lebensmittelkooperative mit 1500 Mitgliedern geworden. Dann ist das eine tolle Sache. Da freu ich mich ungemein, das kann ein Fernsehfilm kaum erreichen. Da wird der Verstand erreicht, aber offenbar geht das nicht tiefer, und das liegt an vielen Dingen, im Kino ist man natürlich den Botschaften viel intensiver ausgesetzt, weil man da viele Details im Bild entdeckt. So eine Immersion, also auch der Ton; man hört viel mehr Details. Das ist ein Erlebnis, was emotional offenbar dazu führen kann, dass etwas haften bleibt. Im Fernsehen hat man zehnmal so viele Zuschauer, auch mit den Wiederholungen, und trotzdem bügeln die vielleicht nebenher oder machen etwas anderes und gucken nicht richtig hin. Also es ist eine andere Art des Impacts, der da übrig bleibt. Obwohl man durchaus beim Fernsehen auch, denk ich mir, Gedanken anstoßen kann. Aber eben offenbar nicht in dieser Tiefe. Das war für mich der Grund, Kino zu machen. Natürlich hab ich trotzdem – und nicht nur weil wir das zur Finanzierung brauchten, sondern auch mit Freude – auch kürzere Stücke, auch Magazinstücke zu dem Thema gemacht für das Fernsehen, weil ich denke, dass auch das seinen Weg finden wird.

---

<sup>30</sup> *WE FEED THE WORLD* (Dokumentarfilm von Erwin Wagenhofer: AT 2005).

<sup>31</sup> Vgl.: <https://www.kartoffelkombinat.de/blog/> (abgerufen am 4.11.2019).

**Hans Jürgen Wulff:** Ich würde gern zur Musik nachfragen. Die ist in sich sehr vielgestaltig. Zum Teil verwendet ihr sowas wie die Muzak, also die Musik, die im Fahrstuhl und interessanterweise gern in Lebensmittelabteilungen erklingt, also ‚durig‘, wohlgefällig u.ä. An anderen Stellen sind dann aber, vor allem wenn Müll produziert wird, nicht aufgelöste Akkorde dominant, die generisch belegt sind und im Horrorfilm vor der Katastrophe gespielt werden. Wie kommt die Musik da rein? Hat es da Überlegungen gegeben? Vielleicht eine Dramaturgie dahinter. Was ist da gewesen?

**Valentin Thurn:** Die Dramaturgie ist hier in der Kurzfassung leider nur in Bruchstücken zu erkennen. Letztlich entsteht sie im Schnitt. Oft wird zu viel Musik eingesetzt, die Wirkung der Pausen unterschätzt. Mal fünf Minuten gar nichts an Musik, damit das, was dann kommt, auch wirklich wirkt. Wir haben viele lange Gespräche mit dem Komponisten geführt. Das ist das Schöne, wenn man Filmförderung kriegt und sich einen Komponisten auch leisten kann. Ich hab einen rausgesucht, bei dem ich wusste, er macht auch neue Musik, also für den normalen Menschen fast Unhörbares; aber gleichzeitig auch Pop – seine Gitarrenmusik ist schon sehr poppig. Wir haben uns die Bild- und Filmdramaturgie angeschaut. Hier gibt es eine Kurve, die geht langsam los und dann geht es steil nach oben. Also er hat das, was meine Absicht war, nachvollzogen bzw. in Absprache mit mir dort emotionalisiert, wo es zu wenig war, und dort weggenommen, wo es mir zu viel war. Teilweise haben wir gesagt, hier ist das Bild stark genug, da brauch ich nichts mehr. Also Musikstück auf Musikstück, so wie es in der Kurzfassung kam, haben wir im Kinofilm vermieden. Also es gab auch schon den einen oder anderen, der nach einem Soundtrack gefragt hat. Das haben wir nicht gemacht, soweit ging es nicht. Aber ich finde, er hat einen guten Job gemacht. Sein Künstlernamen ist Pluramon, er heißt aber in Wirklichkeit Marcus Schmickler.

**Claudia Ruby:** Mir hat die Musik gefallen. Sie hat den Inhalt gut unterstützt und war auch nicht zu dominant. Was mich noch interessiert, ist die begleitende Kampagne: Habt ihr die von Anfang an mitgedacht und mitgeplant? Und wie habt ihr das finanziert?

**Valentin Thurn:** Also ein bisschen recherchiert hatten wir schon vorher. Das war ein Jahr lang diese Entwicklungszeit im Documentary Campus. Dann gab es bei dem Pitching ein unmoralisches Angebot der ARD, die sagten: "Wir nehmen Euren Film, Ihr müsst aber in elf Monaten fertig sein. Da haben wir eine Themenwoche." Und sie haben auch soviel Geld geboten, dass wir gesagt haben: "Hm, wir wollten Kino machen, aber wir wissen nicht so richtig, ich hab noch nie Kino vorher gemacht, kriegen wir das Geld? Also jetzt nehmen wir lieber mal den Spatz in der Hand als die Taube auf dem Dach und hoffen, dass wir anschließend diese Fernsehausstrahlung als ersten Stein für so eine Kampagne nehmen." Das heißt, zur Fernsehausstrahlung gab es noch keine richtige Kampagne. Außer einer medialen Begleitung, also dieser Express-Titel war in der Zeit vor der Fernsehausstrahlung. Die Titelseite der Boulevardzeitung Express und viele andere Medienberichte haben wir erreicht, indem wir die Filmbewerbung auf Zahlen mit News-Wert gestützt haben. Aber eine Restekochen-in-der-Innenstadt-Veranstaltung, das hätte da nicht gepasst. Das passt gut zum Kinostart, aber nicht so sehr zum Fernsehen. Wir haben es konzipiert in dieser Entwicklungsphase schon vor den Dreharbeiten. Haben es dann weiterentwickelt, als die Fern-

sehausstrahlung dann durch war. Als wir gemerkt haben, dass es eingeschlagen hat, hatten wir wirklich nicht viel Zeit. Es war eher so ein Abarbeiten von dem, was wir vorher konzipiert hatten, bis zur Berlinale. Und dann gab es aber ein halbes Jahr Zeit, um das gut vorzubereiten.

**Gabriele Dürbeck:** Ich habe zwei Fragen. Einmal eine Frage zum Titel, war TASTE THE WASTE als zugkräftiger Titel am Anfang da oder ist er mit der Zeit entstanden? Und dann fand ich es sehr schön, wie Sie selbst den Prozess geschildert haben, wie Sie zu diesem Film kamen: der erste Kinofilm, dann das Buch, dann die Kampagne, die Begleitüberlegung. Das ist ja ein Prozess, den Sie ja gar nicht unbedingt vollkommen in der Hand oder so geplant hatten. Würden Sie sich selber da als so einen Erkunder sehen? Weil Sie ja sagen, Sie kommen vom Wissenschaftsjournalismus her, dass Sie so einen offenen, neugierigen Weg gegangen sind, also dass Sie das wie ein Forschungsprojekt angegangen sind. Und wenn es so wäre, was dann sozusagen der emotionale Teil ist, weil Sie ja auch die Emotionen für den Kinofilm sehr in den Vordergrund gestellt haben. Wo wir jetzt schon die Gelegenheit haben, mit Ihnen selber zu sprechen, würde ich gern wissen, wie dieser Erkundungsweg eigentlich für Sie war und was sich auch für Sie verändert hat im Laufe dieses Prozesses.

**Valentin Thurn:** Tatsächlich hatten wir vieles konzipiert. Wir wollten ein Buch zum Kinostart machen. Aber dass zuerst die Fernsehausstrahlung kommt, das haben wir so nicht konzipiert. Das hat uns dann eben ereilt. Auch dieser ganze Erfolg, der hat tatsächlich uns auch überrollt. Also eine kleine Produktionsfirma, ein kleiner Verleih, wir sind alle komplett überrollt worden davon. Wir haben unsere Möglichkeiten auch nur teilweise nutzen können. Wenn wir da besser aufgestellt gewesen wären, mit mehr Leuten, hätten wir vielleicht noch etwas Größeres daraus gemacht. Von der Motivation, warum ich da bei der Stange war, das muss man natürlich schon auch sagen, das hat sicherlich was mit meiner Familiengeschichte zu tun. "Essen ist heilig, Wegwerfen ist eine Sünde", sagte meine Mutter immer. Die gehört halt zu denen, das sind nicht so wenige, die nach dem Krieg auch wirklich noch Hunger erlebt haben. Ich hatte dieses Erlebnis einfach zwei Jahre bevor wir gedreht haben. Das ging mir genauso. Ich hab eine kleine Sozialreportage über Containerer gemacht. Ich hab damals den Begriff ‚dumpster diver‘ in ‚Mülltaucher‘ übersetzt. Da war aber eher so ein soziales Interesse: „Warum machen die das?“ Ok, das ist ein Protest gegen die Wegwerfgesellschaft, aber das ist ja auch eklig in den Tonnen. Mir war die Größenordnung aber überhaupt nicht klar. Und als sie die Tonnen aufgemacht haben, hat das auch meine Augen geöffnet. Es war wirklich wie so ein Schlag, der mich da getroffen hat, und ich wollte wissen: „Warum sind das solche Mengen? Warum schmeißen Unternehmen die Waren im Wert von Millionen weg?“ Da ist mir überhaupt klar geworden, das Thema ist riesig, und je weiter ich mich da hineinverteeft hab, desto größer wurde es. Da kamen sozusagen dieser familiäre Background, die Erziehung und eben der journalistische Instinkt plötzlich zusammen. Ich habe zwei, drei Jahre investiert, bis wir dann tatsächlich draußen waren. Das hat viel minutiöse Vorbereitung, es hat auch ein Team gebraucht; einen Kinoverleih, der Geld investiert hat, einen Festivaldirektor, der gesagt hat: „Das ist etwas Besonderes“. Da waren schon viele beteiligt, bis wir dann soweit kamen.

**Markus Kügle:** Ich hätte zwei Fragen, was die Produktionsumstände angeht. Auf der einen Seite diese tolle Verhältnismäßigkeit der Hoch- und Umrechnung, die es im Film gab, diese Vergleiche – beispielsweise: was hier weggeschmissen worden ist, kann Niedersachsen ernähren, insgesamt kann es dreimal die Welt ernähren und so weiter – wie kamen die genau zustande? Sie haben englische Studien erwähnt. Da haben wir die Feldforschung von Felicitas Schneider. Aber ging das so einfach, dass man da zu solchen sehr griffigen und sehr persuasiven Strategien gekommen ist? Oder wurde da hinter den Kulissen sehr viel geschraubt, berechnet, überlegt, wie man das umbauen kann? Das wäre die erste Frage.

**Valentin Thurn:** Da hab ich immer wieder festgestellt, bei ganz vielen Leuten, dass sie Angst haben, dass sie sich vielleicht verrechnen. Ich bin jetzt auch nicht so ein Wahnsinnsmathematiker, aber ich hab halt in meinem Studium bei Statistik ein bisschen aufgepasst. Und ich fand das immer spannend, Größenvergleiche auch verständlich zu machen. Aber erstmal war natürlich überhaupt das Berechnen, wieviel Prozent vom Brot wird denn weggeworfen. Und dann war es aber auch gar nicht weit zu sagen, ok, es sind 10-20%. In Österreich 400 € pro Haushalt. Eine bestimmte Zahl, soviel wird weggeworfen pro Person oder Haushalt und Jahr. Das hab ich mir angeschaut, ok, jetzt rechnen wir das mal hoch, auf die deutsche Gesamtbevölkerung. Welches Unternehmen macht soviel Umsatz? Hat keiner gepasst, weil Aldi natürlich sehr viel Umsatz im Ausland macht, aber Aldi in Deutschland hat gepasst. Also muss man ein bisschen suchen, aber dann haben wir den griffigsten Vergleich genommen. Es war tatsächlich Arbeit, ein paar Tage Recherchearbeit, die ich auch nicht delegieren konnte.

**Markus Kügle:** Zur zweiten Frage: Wir hatten außerdem in den 2000ern diese ganzen Lebensmittelkandale, vom BSE angefangen und so ging es ja ‚munter‘ weiter. War es dann nicht auch ein moralisches Dilemma, vor diesem Hintergrund das Mindesthaltbarkeitsdatum so ein bisschen vorsichtiger zu gestalten und zu relativieren? Klar, von den Fakten her passt es, aber war das in der Zeit damals nicht ein wenig problematisch?

**Valentin Thurn:** Es ist, glaub ich, einer der Gründe, warum ich damals mit Thilo Bode auf den Bühnen immer regelrecht aneinandergeraten bin, obwohl ich nach wie vor super finde, was Foodwatch macht, aber der war erstmal so, das widerspricht doch dem Verbraucherschutzgedanken. Vielleicht hat er es inzwischen begriffen, das weiß ich nicht... Ja, es gab durchaus ein paar, die dann gemeint haben, das könnte doch dazu führen, dass Leute irgendwie Mist an andere verticken. Dabei geht es hier doch darum, dass aus formalen Gründen gut essbare Lebensmittel vernichtet werden. Das Gesetz ist eigentlich gar nicht schlecht, das unterscheidet ja zwei Daten. Nur beim Verbrauchsdatum geht es um Gesundheit. Das Mindesthaltbarkeitsdatum hingegen ist nicht gesundheitsrelevant. Da kann man auch noch Wochen nach Ablauf dran probieren. Man wird nicht krank; wenn es dann um ist, merkt man es schon. Allerdings werden beide Daten oft verwechselt, weil sie nicht gut unterscheidbar aufgedruckt werden. Das hat nichts mit dieser Debatte mit diesen Qualitätsmängeln zu tun, sondern es hat eher damit was zu tun, dass es als Marketinginstrument genutzt wird, um den Umsatz hoch zu halten. Ich war in der Molkerei. Wenn eine Charge unterschiedliche Daten kriegt – also an einem Tag wird etwas in den

Supermarkt geliefert, von der gleichen Charge ein paar Tage später nochmal etwas, kriegt es ein anderes Datum drauf, damit die Kunden denken, es kommt frische Ware. Dabei ist es am gleichen Tag hergestellt worden. Mein Joghurt, zumindest der Industrijoghurt, hält ja in Wirklichkeit monatelang, auch wenn das Datum schon nach wenigen Wochen abläuft. Das sind eigentlich auch klare Fakten, die dann überzeugt haben. Aber Sie haben schon recht, wir mussten schon gegen Skepsis anargumentieren. Aber das ging dann irgendwann. Die Beamten in Deutschland haben oft schon so ein bisschen preußischen Geist eingesogen. Gerade bei der Lebensmittelkontrolle stellt man fest, es gibt so eine Hälfte, die stramm nach Wortlaut eines Gesetzes versuchen vorzugehen, oder nach dem scheinbaren Wortlaut. Ein anderer Teil aber erkennt unser Argument an: Hier werden aus formalen Gründen Lebensmittel weggeworfen, die eigentlich gut sind. Egal wo, im Catering oder sonstwo. Und natürlich will man jetzt nicht unterschiedliche Standards. Hier haben wir vielleicht die Lebensmittel, die über den Supermarkt verkauft werden dürfen, aber bei der Tafel gelten geringere Standards? Also das ist schwierig. Das hat aber auch nie jemand gefordert, sondern eher: Wie gehen wir damit um, wenn wir eigentlich wissen, diese sind gut, aber rein formal müssten sie vernichtet werden. Und da hatten wir auch die Unterstützung eines großen Teils der Verbraucherschützer. Die Verbraucherzentrale hat sich sehr stark des Themas angenommen, relativ frühzeitig. Und ein großer Teil der Kontrolleure. Wir haben in Köln einen relativ guten Draht zum Umweltamt damals entwickelt, weil die gesagt haben: "Ja, Ihr habt Recht. Da müssen wir etwas tun." Wir wollen natürlich nach wie vor den Verbraucher vor schlechter Ware schützen, aber unsinnigerweise gute Lebensmittel wegzuerwerfen, macht auch keinen Sinn. Wir müssen gleichzeitig für mehr Wertschätzung eintreten. Das ist auch unsere Aufgabe. Und für mehr Qualitätsbewusstsein. Also "Traut Euren Sinnen!", kam damals auf als Botschaft, "Schmeckt, riecht, schaut Euch das an!"

**Alexa Weik von Mossner:** Das ist sehr interessant für mich, das alles zu hören, ich bin ja in der besonderen Situation, dass ich morgen aus filmwissenschaftlicher Sicht über die narrativen Strategien des Films sprechen soll, deswegen ist das sehr interessant für mich zu hören, dass ich das in vieler Weise genauso analysiert habe, wie Sie es uns gerade erzählt haben, wie Sie es von sich aus gebaut haben. Das ist dann schon erleichternd. Und wir haben ja schon mal drüber gesprochen, über Ihren Film, 2013 bei einem Screening in München. Die Fernsehversion habe ich zum ersten Mal gesehen. Und da bin ich jetzt neugierig, was fehlt, unter anderem der ganze Teil in Japan. Da wollte ich nach den Gründen fragen. Klar, es musste irgendwas rausfallen, aber warum diese Sequenz, vor allem auch die Sequenz mit der Schweinezucht? Liegt das daran, dass das in dem anderen Film, den ESSENSRETTEN<sup>32</sup>, dann verwendet worden ist? Oder gab es da Gründe, warum das rausgenommen wurde?

**Valentin Thurn:** DIE ESSENSRETTEN sind ja ein Folgeprojekt, wo es um Lösungsansätze geht. Die Debatte, ob Essen, das weggeworfen wird, als Tierfutter verwendet werden kann oder nicht, ist natürlich wichtig, aber war nicht so zentral. Das ist der Hauptgrund, warum Japan rausgefallen ist.

---

<sup>32</sup> DIE ESSENSRETTEN, Dokumentarfilm von Valentin Thurn (D 2013).

Wenn man irgendwo kürzen konnte, dann bei den Lösungsansätzen und bei dem Thema Tierfutter. Es sind aber auch, was ich schon auch schade fand, die Mülltaucher aus Wien weggefallen. Aber die konnte man nicht so kurz zusammenklopfen wie die, die wir da in Deutschland gedreht haben. Ansonsten ist tatsächlich von den relevanten Kapiteln, wo es um Wegschmeißen auf dem Acker, beim Bäcker, beim Verbraucher geht, alles drin. Wir zeigen nie einen Verbraucher, aber Felicitas Schneider thematisiert das ja beim Müllsortieren. Ich hab wirklich ein Feedback vom Publikum, wir haben bestimmt 100 Filmdiskussionen inzwischen gehabt. Die fühlten sich sehr angesprochen, ohne dass jemals ein Verbraucher in dem Film gezeigt worden wäre. Selbst in der 30-Minuten-Fassung ist die Thematik Afrika und die Hungernden mit enthalten. Was nicht mit drin ist, was schon auch wichtig ist, aber was komplexer ist, ist das Thema Börse, Nahrungsmittelspekulation. Und dann von den Lösungsansätzen das Schulesen fehlt zum Beispiel. Ein paar kleinere Kapitel, die nicht unwichtig sind, aber die nicht so zentral sind.

**Hans Jürgen Wulff:** Ich möchte Skepsis anmelden. Du hattest vorhin gesprochen von der These, dass Kino wirkungsmächtiger, nachhaltiger einwirken könnte auf sowas wie subjektive Lebenshaltung. Da würde ich erstens mal große Skepsis anmelden, weil ich keinerlei empirische Daten dazu habe. Ich weiß sehr wohl, dass in der Fernsehgeschichte solche Sachen kurzfristige Wirkungen erzielt haben, zum Beispiel nach Panoramaberichten über krebskranke Fische ging der Fischumsatz die drei Wochen danach um 70% zurück oder so ähnlich. Oder der ‚Morbus Mohl‘-Effekt: Hans Mohl vom ZDF-Gesundheitsmagazin Praxis berichtet über Lungenkrankheiten und danach ist die Anzahl der Leute, denen es in der Brust weh tut, um Faktor drei gegenüber der Vorwoche höher. Auf der anderen Seite wissen wir aber auch aus dem Fernsehen, wenn man eine Konzeptgeschichte wie die populäre Wissensgeschichte über Smog anguckt – der Ausgangspunkt ist ein Fernsehspiel, was nie im Kino gelaufen ist. Von daher glaube ich, muss man da sehr vorsichtig sein mit solchen Behauptungen. Insofern würde ich auch diesen Zusammenhang eures Films mit der Kampagne sehr viel stärker machen. Weil das dazu führt, dass hier eine Verankerung im Gedächtnis von Leuten stattfindet, die den Film im Fernsehen, eben nicht im Kino, mitgekriegt haben. Das heißt, wir müssen, wenn wir diese Sachen in Richtung einer Praxiologie des Umweltfilms oder so entwickeln wollen, sehr viel stärker sowas wie Marketing für die Themen, sowas wie Eventreihen, Filme, systematische Abende in Akademien usw. zusammendenken. Also von daher Mut machen bei diesen Kampagnen. Du hast das jetzt dargestellt, als wär das ein Abfallprodukt. Also ich würde das eher umgekehrt sehen. Es ist ein schöner Film, der aber vor allen Dingen dadurch nachhaltig geworden ist, dass er mit diesen Aktionen kombiniert worden ist.

**Valentin Thurn:** Also sie haben sicherlich viel Aufsehen erregt. Aber das Kernprodukt war trotzdem der Film. Ja, das wär interessant, da mehr Forschung zu haben. In den angelsächsischen Ländern ist der Impact inzwischen ein Thema der Forschung. Beim Fernsehfilm ist es vielleicht auch nochmal ein anderer Grund, warum ich die Wirkung niedriger einschätze. Hat vielleicht auch damit zu tun, dass ich, wenn ich einen Fernsehfilm mache, selten viel Feedback kriege. Ich sehe das Publikum ja nicht, ich diskutiere ja nicht mit dem Publikum. Es könnte also sein, dass es ein subjektiver Eindruck ist, ja. Beim Kinofilm bin ich sehr häufig im Kino gewesen, hatte einen direkten Kontakt mit dem Publikum. Aber zum Teil hat das auch mit Mundpropaganda zu tun. Ich

war dann auf dem Markt in der Zeit um den Kinostart, und da haben die Menschen, die dann da in der Schlange standen, über Lebensmittelverschwendung diskutiert, ohne ins Kino gegangen zu sein. Also die haben gesagt: „Ich hab den Film nicht gesehen“, aber die haben über das Thema diskutiert. Fand ich jetzt auch interessant für mich. Da scheint dann irgendwas thematisch weitergetragen worden zu sein. Ob das aus den Medien kam, oder wie sie darauf kamen, weiß ich nicht. Da kannst du noch so ein großes Marketingbudget für den Kinofilm haben, es ist völlig sinnlos, wenn die Mundpropaganda nicht funktioniert. Also wenn nicht einer seinem Freund sagt: "Du musst da reingehen." Zum Teil funktioniert es über soziale Medien, aber zum Teil wirklich einfach nur durch das Weitererzählen. Das ist, glaub ich, noch ein bisschen unbestechlicher, als wenn man sich durch das Fernsehen zappt und vielleicht zufällig dran hängen bleibt und dann leider nur die Hälfte vom Film sieht.

**Susanne Kaul:** Vielen Dank. Unsere Sendezeit ist um, deswegen kann ich die übrigen Wortmeldungen jetzt leider nicht mehr berücksichtigen. Wir haben ja morgen die Gelegenheit, das ein oder andere mit aufzunehmen. Also, ganz herzlichen Dank, lieber Valentin Thurn, für den Vortrag und die Diskussion. Und danke auch allen Teilnehmenden und Gästen, die gekommen sind. Das war eine schöne Perspektive, um zu sehen, wie nicht nur politische Ziele im Film durch ästhetische Strategien dargestellt werden, sondern wie der Film auch als politische Strategie oder als Teil einer politischen Kampagne genutzt werden kann. Also vielen Dank und schönen Abend noch.

### 2.1.1. Filmverzeichnis

DIE ESSENSRETTEN (Valentin Thurn: D 2013)

TASTE THE WASTE (Valentin Thurn: D 2010)

WE FEED THE WORLD (Erwin Wagenhofer: AT 2005)

## 2.2. Claudia Ruby: ARD-Dokumentation CRISPR – REVOLUTION IM GENLABOR – ein Werkstattbericht

### 2.2.1. Inhalt: Worum geht es bei diesem Film?

Der Film, den die ARD am 4. Dezember 2017 ausgestrahlt hat, beschäftigt sich mit der Genschere Crispr. Im Exposé haben wir beschrieben, worum es in dieser TV-Dokumentation gehen soll:

#### Auszug aus dem Film-Exposé:

*Seit kurzem haben Genetiker ein neues Werkzeug in der Hand. Effizient, schnell und günstig können sie jetzt das Erbgut aller Lebewesen verändern wie nie zuvor. Einige hoffen auf eine Welt ohne Krankheiten und Hunger - andere fürchten, die Büchse der Pandora zu öffnen. Doch wie groß sind Chancen und Risiken wirklich? Nötig wäre eine intensive gesellschaftliche Debatte über die neue Technologie, doch bisher weiß kaum jemand, was in den Genlabors geschieht. Der CRISPR-Zug hat bereits kräftig Fahrt aufgenommen: Heilversuche werden durchgeführt, neue Pflanzen und Tiere erzeugt. Selbst die menschliche Keimbahn, das Band zwischen den Generationen, ist nicht mehr tabu. Wenn Embryonen manipuliert werden, überträgt sich diese Veränderung automatisch auf alle folgenden Generationen. Wir sollten also dringend darüber diskutieren, wohin die Reise geht. Und welche Risiken wir auf dem Weg eingehen wollen. Der Film will diese Debatte anstoßen.*

Die Dokumentation stellt also eine neue Methode aus dem Genlabor vor und beschreibt, worin der Unterschied zwischen alter und neuer Gentechnologie besteht. Er zeigt auf, in welchen Feldern diese Technik bereits zum Einsatz kommt und welche Anwendungen in Zukunft denkbar wären. Er schildert Chancen und Risiken, um eine gesellschaftliche Debatte über den Einsatz der Genschere Crispr anzustoßen.

### 2.2.2. Entstehungsgeschichte: Wie kam es zu einem Film über dieses Thema?

Den Anstoß zu diesem Thema haben tatsächlich diverse Zeitungsartikel und Diskussionen mit Kolleginnen und Kollegen gegeben. Plötzlich war die Technik mit dem unaussprechlichen Namen in aller Munde. Crispr/Cas9 war eine Art Wunderding, das einerseits gehypt und andererseits verteufelt wurde.

Hier ein paar Schlagzeilen, die damals in der Zeitung standen – und so ähnlich auch immer noch in der Zeitung stehen könnten:

- „Verrückt nach Crispr“ (Süddeutsche Zeitung, 24.11.2016)
- „Gentechnik – Wie das Anrühren einer Tütensuppe“ (Der Spiegel, 11.02.2017)

- „Der Code des neuen Lebens“ (Handelsblatt, 9.03.2017)
- „Das Designer-Baby ist nur noch eine Frage der Zeit“ (Welt, 27.07.2017)
- „Dafür gibt es den Nobelpreis“ (n-tv online, 17.08.2016)

Mir erschien diese Ambivalenz extrem spannend – und zum Glück hatte ich einen Redakteur (Martin Schneider vom SWR) und einen Produzenten (Thomas Weidenbach von der Längengrad Filmproduktion), die genau das ebenfalls spannend fanden und Lust hatten, hier auf eine Spurensuche zu gehen.

Von Anfang an wollten wir die Technik selbst, also Crispr, zum Thema machen – was zum einen ein eher ungewöhnlicher Zugang ist und zum anderen auch Schwierigkeiten mit sich bringt, denn es hatte zur Folge, dass wir uns im Film mit zwei ganz unterschiedlichen Themenfeldern beschäftigen mussten: nämlich mit der Medizin und mit der Landwirtschaft. Auf den ersten Blick haben diese beiden Felder wenig bis gar nichts miteinander zu tun, beim genaueren Hinschauen jedoch gibt es durchaus Parallelen: In beiden Bereichen existieren enorme Chancen und Risiken, und in beiden Bereichen gibt es wünschenswerte Anwendungen und ethische Grenzen, über die intensiv gerungen wird.

Im Labor existieren noch weitere Anwendungen der Genschere, mit denen wir uns im Film nicht weiter beschäftigt haben. Zum Beispiel spielt die Technik für die Grundlagenforschung in verschiedensten Bereichen eine wichtige Rolle und wird deshalb sehr breit angewandt. Die Zahl der Publikationen zu diesem Thema steigt von Jahr zu Jahr. Auch mit dem Thema „gene drive“, vermittelt durch die Genschere Crispr, haben wir uns im Film nicht beschäftigt. Das hätte schlicht den Rahmen von 45 Minuten gesprengt und die Zuschauer eher verwirrt. Tatsächlich haben wir dem Publikum auch so schon eine Menge Komplexität zugemutet.

Der Pretitle, also die ersten rund zwei Minuten vor dem Titel, zeigt den thematischen Bogen auf, dem wir im weiteren Verlauf folgen wollen.

### **Auszug aus dem Filmtext - Pretitle**

Für Gavriel läuft die Zeit. Seine Muskeln werden immer schwächer. Die Beine versagen ihm schon den Dienst. Irgendwann wird es auch Herz- und Atemmuskulatur treffen. Doch seit kurzem gibt es Hoffnung für Gavriel. Genforscher haben eine neue Technik entwickelt. Crispr heißt sie. Eine Art Schere, die das Erbgut, die Gene, präzise verändern kann. Ganz neue Therapien werden möglich. Der Fahrstuhl im Wohnzimmer erleichtert Gavriels Alltag. Doch er weiß, dass sein Leben vom Fortschritt der Medizin abhängt.

### **O-Ton Prof. Ronald Cohn, SickKids Hospital Toronto**

*“Crispr is going to change and probably even revolutionize the way how we are going to practice medicine one day.”*

### **Over-voice**

***„Crispr wird die Medizin von Grund auf verändern – vielleicht sogar revolutionieren.“***

Und nicht nur die Medizin. Mit Hilfe der Crispr-Technik sollen auch Pflanzen mit neuen Eigenschaften entstehen: widerstandsfähig gegen Schädlinge oder Dürren. Selbst einige Biobauern sehen in der Genschere Chancen. Und plädieren dafür, sie zu nutzen. Doch Kritiker warnen vor einer neuen Ära der Gentechnik. Denn mit der Genschere werden Eingriffe in das Erbgut möglich, die bislang undenkbar waren.

### **O-Ton Prof. Peter Dabrock, Vorsitzender des Deutschen Ethikrates**

*„Auf jeden Fall wird es unsere Gesellschaft verändern. Und deswegen müssen sich nicht nur die Wissenschaftler, sondern eigentlich auch muss sich die Gesellschaft mit dem Thema Genschere beschäftigen.“*

Was darf die Medizin? Was die Landwirtschaft? Welche Chancen und Risiken birgt die Genschere Crispr?

Dieser Pretitle zeigt bereits das Dilemma des Films, mit dem wir von Anfang an gekämpft haben: die enorme Komplexität und Vielschichtigkeit des Themas. Und der Text zeigt – hoffentlich – auch, dass wir keinen Kampagnenfilm machen wollten: weder für noch gegen die Gentechnik. Der Film hat eine Haltung, darum wird es später noch gehen, aber wir schlagen uns nicht klar auf eine Seite, sondern wir versuchen, herauszufinden, was es mit dieser Technik auf sich hat. Aus journalistischer Sicht fanden wir das genau den richtigen Ansatz, dennoch wird er im Umweltdokumentarfilm eher selten gewählt. Wir haben ja auch bei diesem ZiF-Symposium diverse Beispiele gesehen, bei denen der Dokumentarfilm – zu Recht – sehr klar einen Missstand anprangert (zum Beispiel der Film TASTE THE WASTE von Valentin Thurn). Besonders im Bereich der Gentechnik ist unser Ansatz eher ungewöhnlich, die meisten Filme zu diesem Thema nehmen eine äußerst kritische Sicht ein (etwa GEKAUFTE WAHRHEIT - GENTECHNIK IM MAGNETFELD DES GELDES und DER ACHTE SCHÖPFUNGSTAG – ZIVILCOURAGE IN ALTÖTTING von Bertram Verhaag oder DIE SAAT DER GIER von Ingolf Gritschneider und Michael Heussen). Auf diese Erwartungshaltung traf dann auch unser Film. Entsprechend bekamen wir vom Publikum einerseits viel Lob und Anerkennung, aber auch viel Kritik – darum wird es später noch gehen.

### 2.2.3. Welche Probleme gab es bei der Umsetzung?

Die erste Schwierigkeit liegt bereits im Namen: Crispr steht für „clustered regularly interspaced small palindromic repeats“. Dieses Wortungetüm kann man kaum aussprechen, und man kann es keinem Zuschauer, keiner Zuschauerin zumuten. Die Schwierigkeit geht aber über den bloßen Namen hinaus, denn es geht ja tatsächlich um eine komplizierte Technik, um Gentechnik noch dazu, und die gilt in vielen Redaktionen als schwierig und unbeliebt zugleich. Tatsächlich haben wir zu Anfang auch Absagen mit genau dieser Begründung bekommen: Das Thema sei zu kompliziert, Gentechnik wolle doch niemand sehen.

Zum Glück haben sowohl der Produzent als auch der Redakteur sehr an das Projekt geglaubt und wollten diesen Film zu machen, so dass wir schließlich auch die Programmkonferenz der „Story im Ersten“ überzeugen konnten.

Die Bedenken der Kollegen hatten durchaus eine reale Grundlage, denn tatsächlich ist Crispr nicht sonderlich fernsehtauglich: Wir reden immer von der „Genschere“ – weil das ein Bild ist, unter dem man sich etwas vorstellen kann. In der Realität allerdings handelt es sich natürlich nicht um eine Schere, sondern um Moleküle, die in der Zelle bestimmte Aufgaben übernehmen, indem sie zum Beispiel andere Moleküle – nämlich das Erbmateriale DNA – schneiden können. Alles das findet in der Zelle auf mikroskopischer Ebene statt und ist somit für das menschliche Auge und die Fernsehkamera unsichtbar. Dazu kommt: Die Technik stand damals noch so sehr am Anfang, dass es kaum Anwendungen gab, die wir zeigen konnten. Die erste Veröffentlichung zu Crispr erschien im Jahr 2012, unser Film wurde Ende 2017 ausgestrahlt. Für die medizinische Forschung ist das ein extrem kurzer Zeitraum. Es gab also keine geheilten Patienten, es gab auch keine Opfer dieser Technik. Die ersten klinischen Studien liefen gerade erst an, immer wieder kam es zu Verzögerungen. Völlig normal im Forschungsbetrieb, allerdings kaum vereinbar mit den Abläufen einer Fernsehproduktion. Bei einer Studie, die wir gerne portraitiert hätten, verschob sich der Starttermin immer weiter nach hinten, so dass es schließlich für uns zu spät war. In der Landwirtschaft sah es nicht viel anders aus: Crispr-Pflanzen gab es damals im Labor und im Gewächshaus – aber nicht auf dem Feld und schon gar nicht im Supermarkt, also nicht an den Orten, an denen sie unserem Publikum schon einmal hätten begegnet sein können. Crispr hatte mit dem Alltag unserer Zuschauerinnen und Zuschauer (noch) nichts zu tun. Trotzdem wollten wir, dass sich die Gesellschaft mit diesem Thema beschäftigt – angesichts vieler anderer drängender Probleme ein schwieriges Unterfangen.

Ich kann mich erinnern, dass ich damals mit Kollegen gesprochen haben, die sagten: Ja, spannendes Thema, aber schreib doch einen Artikel, mach was fürs Radio. Das ist nicht fernsehtauglich, da musst Du noch ein paar Jahre warten.

### 2.2.4. Die Grafik: Wie bebildert man eine Genschere?

Die klassische Lösung in solchen Fällen ist eine Grafik – je nach Budget entweder als 2D oder als 3D-Animation. Man versucht also das Geschehen in der Zelle möglichst naturgetreu abzubilden. In einer solchen Animation würde man dann eine strickleiterförmige DNA sehen, Moleküle, die sich aneinander binden, Bruchstücke, die entstehen und wieder zusammengefügt werden. Oft erscheint so etwas realistisch, hilft einem wissenschaftlich nicht vorgebildeten Zuschauer aber dennoch kaum dabei zu verstehen, was in der Zelle nun wirklich geschieht. Dazu kommt: Vor allem eine 3D-Animation ist noch immer teuer und aufwändig. Wir haben uns schließlich für einen anderen Weg entschieden (s. Abb. 1).

**Abbildung 1:** Grafik zur Genschere Crispr



Quelle: Screenshot der Dokumentation CRISPR – REVOLUTION IM GENLABOR (SWR, 2016).

Wir sind also auf eine abstrakte Ebene gegangen. Die DNA stellen wir dabei als Buch oder Text des Lebens dar, und die Genschere - tatsächlich eine Schere – fügt Worte ein, löscht einzelne Worte oder ersetzt den Text. Alles, was wir im Foto sehen, bewegt sich im Film, die Schere fährt die DNA entlang, bis sie die passende Stelle gefunden hat, und dazu erklärt der Kommentar, was hier passiert.

#### Auszug Filmtext - Grafik

*Unser Erbgut ist so etwas wie das Buch des Lebens. Ein ellenlanger Text aus Milliarden Buchstaben. Doch manchmal kommt es zu Schreibfehlern: Mutationen. Und die können zu Krankheiten führen. Jetzt kommt Crispr ins Spiel. Das Molekül funktioniert wie eine Schere mit Adressaufkleber. Es sucht einen bestimmten Text, dockt an und schneidet den Fehler heraus. Oder ändert den Text. Oder baut noch etwas ein. So einfach und präzise ging das bisher nicht.*

Diesen „Look“ haben wir dann später wieder aufgegriffen, um zum Beispiel zu erklären, um welche konkreten Mutationen es bei Gavriel geht oder welche Ansätze in der Pflanzenzucht verfolgt werden.

### 2.2.5. Die Suche nach Beispielen und Protagonisten

Wie bereits berichtet, gab es zu Anfang weder Patienten noch Produkte. Durch die Presse geister-ten damals die angeblich ersten Crispr-Champignons, die in den USA verkauft würden. Das hat mich sehr gefreut, ich wollte diese Champignons natürlich sofort kaufen und filmen – aber dann stellte sich heraus, dass das wohl eine typische Zeitungssente war. Denn die Champignons wurden zwar in einem Labor erzeugt, kaufen konnte man die jedoch nirgends, es gab noch nicht einmal die konkrete Absicht, sie zu vermarkten. Erst jetzt – zwei Jahre später – kommen in den USA ganz langsam die ersten Pflanzen auf den Markt.

Eine Dokumentation in der ARD kann jedoch unmöglich 45 Minuten im Labor spielen. Wir haben ja auch nicht für einen speziellen Wissenschafts-Sendeplatz produziert – sondern für die Sendereihe „Die Story im Ersten“ in der ARD, also für einen Sendepplatz, bei dem die gesellschaftliche Relevanz eines Themas wichtig ist und nicht die wissenschaftliche Neuheit allein. Unser Ziel war es, möglichst viele Menschen zu erreichen, nicht nur solche, die sich besonders für Forschung und Technik interessieren.

#### Die Medizin

Deshalb war ich sehr glücklich, als ich in der Wochenzeitung „Die Zeit“ einen Bericht von Max Rauner las, der das Schicksal von Gavriel Rosenfeld und die Forschung von Ronald Cohn schilderte. Ich habe dann mit Ronald Cohn Kontakt aufgenommen, der unser Vorhaben sofort interessant fand. Leider wollte die Familie Rosenfeld zunächst nicht ins Fernsehen. Vor allem Gavriel wünscht sich nichts mehr, als ein normaler Junge zu sein – das sagt er im Film auch sehr deutlich. Auch das war für ihn ein Grund, nicht ins Fernsehen zu gehen. Und die Eltern waren mit Arbeit, drei Kindern und ihren Stiftungsaktivitäten mehr als ausgelastet. Andererseits wollten sie aber auch über die Krankheit informieren und deutlich machen, was die Aussicht auf neue Therapien für Kinder wie Gavriel bedeutet. Wir haben uns dann am Rande einer Tagung in London getroffen, und schließlich haben die Rosenfelds zugestimmt. Auch wenn das im Film vielleicht nach mehr aussieht: Wir haben einen Tag mit Gavriel und seiner Mutter gedreht, durften dann aber auch privates Filmmaterial der Familie nutzen. Für unsere Dokumentation ist dieses Fallbeispiel enorm wichtig: Am konkreten Beispiel von Gavriel und seiner Familie macht die Geschichte klar, worum es bei Crispr gehen kann – nämlich um Heilung, im Extremfall um Leben oder Sterben. Das konkrete Beispiel gibt der abstrakten Labortechnik eine Bedeutung im realen Leben. Die Familiengeschichte zeigt zum einen die Chancen auf, wir thematisieren aber auch die Risiken, in dem wir den Vergleich zu früheren, gescheiterten Versuchen einer Gentherapie ziehen. Wissenschaft, Politik und Gesellschaft müssen sich damit auseinandersetzen und entscheiden, wie sie Chancen und Risiken gewichten wollen.

## Neue Pflanzen – Crispr in der Landwirtschaft

Das zweite große Thema des Films, die Landwirtschaft, ist sicher noch weitaus stärker umstritten als die Medizin. So war es bei mir zu Anfang auch. Wie fast jeder, der in den 1980er Jahren in Deutschland in die Schule gegangen ist, stand ich der Gentechnik extrem ablehnend gegenüber. Das war „Frankenstein-Food“. Im Biologiestudium hat sich das schon ein bisschen relativiert, aber ich war noch immer extrem skeptisch – und habe früher auch so berichtet.

Als ich mich jetzt für diese Dokumentation erneut in das Thema gestürzt habe, hat sich mein Bild allmählich gewandelt. Ich habe viel gelesen und vor allem mit Menschen von allen Seiten gesprochen: mit Kritikern, Umweltvertretern, Wissenschaftlern und Pflanzenzüchtern. Und mit der Zeit wurde das Bild immer komplizierter. Ich schildere kurz den Prozess, der während der Recherche stattgefunden hat – nicht um die Leserinnen und Leser zu überzeugen, sondern um klar zu machen, welche Überlegungen zu diesem Film geführt haben: Im April 2016 führte die Berliner Tageszeitung ein Interview mit Urs Niggli, das daraufhin große Wellen schlug – und mich zum Nachdenken bzw. Recherchieren brachte. Niggli ist seit 1990 Direktor des Forschungsinstituts für biologischen Landbau (FiBL) in der Schweiz – eine der wichtigsten und renommiertesten Forschungsinstitutionen für den Ökolandbau. Und ausgerechnet Niggli, der früher selbst gegen Gentechnik protestiert hatte, sagte nun: „Crispr hat großes Potential“. Man solle jede Anwendung einzeln bewerten, selbst im Biolandbau gebe es Chancen: "Wenn man moderne Sorten widerstandsfähiger gegen Krankheiten macht, könnte man damit im großen Maßstab Pestizide einsparen." Diese Aussagen führten zu massiven Protesten von Umwelt- und Ökoanbauverbänden. Der Druck auf Urs Niggli war so groß, dass er schließlich mehrere TV-Auftritte zu diesem Thema absagte, auch uns wollte er, anders als ursprünglich zugesagt, kein Interview mehr geben. Offenbar kann es sich selbst ein derart profilierter Forscher wie Urs Niggli nicht leisten, in dieser Frage eine abweichende Meinung zu vertreten. Das hat mir sehr zu denken gegeben.

Umgekehrt haben die Umweltverbände ja in vielen Punkten recht: Vieles an unserem Landwirtschaftssystem ist hochproblematisch: die intensive Produktion, der Einsatz von Pestiziden, das Insekten- und Vogelsterben. Allerdings finden wir diese Umweltprobleme in sehr ähnlicher Weise in den USA, wo sehr viele gentechnisch veränderte Pflanzen zum Einsatz kommen, und in Europa, wo fast keine gentechnisch veränderten Pflanzen auf den Feldern stehen. Meiner Meinung nach haben diese Probleme daher nichts mit der Technik der Pflanzenzüchtung zu tun, sondern mit unserem Wirtschaftssystem, mit der Art, wie wir die Landwirtschaft organisieren. Verantwortlich sind Patente und die enorme Marktmacht der Konzerne, ebenso wie die immer weiter fortschreitenden Konzentrationsprozesse in der Branche.

Die Technik selbst ist ein Werkzeug, das man sinnvoll oder weniger sinnvoll einsetzen kann; man kann damit eine nachhaltige, umweltfreundliche Landwirtschaft fördern – oder das genaue Gegenteil. Die politischen Rahmenbedingungen bestimmen, was mit der Technik geschieht – und darin steckt für mich die Chance von Crispr: Mit dieser Technik wäre es theoretisch möglich, der

Macht der Konzerne etwas entgegen zu setzen – die speziellen Eigenschaften der Genschere machen das wahrscheinlicher als bei der alten Technik: Crispr ist in der Regel einfacher und kostengünstiger einzusetzen, die Genschere ist präziser, und es sind Anwendungen möglich, bei denen die Artgrenze nicht überschritten wird. Das war ja immer ein wichtiges Argument gegen die konventionelle Gentechnik. Man könnte also Pflanzen produzieren, die nicht primär dazu da sind, Gewinne zu generieren, sondern die einen Mehrwert für Umwelt und Verbraucher darstellen. Zum Beispiel Pflanzen, die nicht gegen Pflanzenschutzmittel resistent sind, sondern gegen Krankheitserreger – und folglich weniger Pestizide brauchen.

Genau das ist für mich die entscheidende Frage im Film: Geht auch mit Crispr alles so weiter wie bisher – oder schaffen wir es, die Weichen umzustellen? Mit dieser Frage besuchen wir im Film den Agrarkonzern DuPont Pioneer, mittlerweile DowDuPont, der größte Agrarkonzern weltweit. Zum Einstieg in das Landwirtschaftsthema geht auch bei uns eine Tür auf, ein Motiv, mit dem wir uns hier im Symposium schon öfter beschäftigt haben. Das Rolltor fährt nach oben, und wir blicken in eine Welt, die normalerweise verschlossen bleibt. Im Forschungs-Gewächshaus fahren Maispflanzen auf Laufbändern von Station zu Station, Temperatur, Bewässerung – alles ist genau geregelt. Es hat viele Monate gedauert, bis wir diese Drehgenehmigung bekommen haben, und eigentlich wussten wir kurz vor dem Abflug immer noch nicht, ob es wirklich klappt oder ob wir am Ende nur ein Interview mit dem für Crispr verantwortlichen Forschungsdirektor bekommen werden.

**Abbildung 2:** Gewächshäuser von DuPont Pioneer



Quelle: Screenshot der Dokumentation CRISPR – REVOLUTION IM GENLABOR (SWR, 2016).

### **Auszug Filmtext: Geht alles weiter wie bisher?**

*Wieder einmal sind es die großen Konzerne, die die Entwicklung der Gentechnik vorantreiben. Als in den 1990er Jahren die ersten gentechnisch veränderten Pflanzen entwickelt wurden, versprachen Pioneer, Monsanto & Co, Pflanzen zu produzieren, die die Umwelt schonen und gesünder für die Verbraucher seien. Doch bis heute gibt es diese Pflanzen nicht.*

*Stattdessen hat die Gentechnik dabei geholfen, die Industrialisierung der Landwirtschaft voranzutreiben. Monokulturen und der Einsatz von Pestiziden nehmen zu. Rund 80 Prozent aller genveränderten Pflanzen sind heute gegen ein Unkrautvernichtungsmittel resistent. Die Saatgutkonzerne verkaufen das Spritzmittel gegen die Unkräuter gleich mit. Ein lohnendes Geschäft. Genau das sorgt für Proteste. (...) Auf dieses Klima des Misstrauens treffen jetzt auch die neuen Crispr-Pflanzen. Stärken tatsächlich auch sie vor allem die Macht der Saatgutkonzerne?*

Mit widerstreitenden Gefühlen verlassen wir den Konzern, sprechen mit dem Kritiker Felix Prinz zu Löwenstein und stellen dann das Ehepaar Pamela Ronald und Raoul Adamchak vor – sie ist Gentechnikerin, er Biobauer. Gemeinsam suchen die beiden nach einem Weg, die neue Technik so einzusetzen, dass auch Umwelt und Verbraucher davon profitieren. Doch die beiden – und viele andere Forschungsgruppen, die genau das probieren – brauchen nicht nur Erfolge im Labor, sie brauchen auch die passenden politischen und rechtlichen Regelungen. Wie kompliziert die Zusammenhänge sind, macht Raoul Adamchak in seinem Statement klar – es fasst für mich das Dilemma des Streits um die Gentechnik eindrucksvoll zusammen. Inhaltlich eine ganz entscheidende Stelle des Films:

#### **Auszug Filmtext – O-Ton von Raoul Adamchak, Biobauer (University of California, Davis)**

*“The resistance to genetically engineered crops and all the regulatory steps that have been imposed, have played into the hands of these large companies. Because now only the large companies can afford to develop new genetically engineered crops.”*

#### Over-Voice

*„In gewisser Weise haben der Widerstand gegen die Gentechnik und all die gesetzlichen Hürden den großen Konzernen in die Hände gespielt. Denn jetzt können es sich nur diese Konzerne leisten, neue gentechnisch veränderte Sorten zu entwickeln.“*

Diese Aussage widerspricht zunächst den Erwartungen des Publikums, doch letztlich beschreibt sie genau das, was in den USA geschehen ist. Und auch bei uns fürchten kleinere Pflanzenzüchter – zum Beispiel der Kartoffelzüchter Heinrich Böhm, den wir im Film porträtieren - dieselbe Entwicklung. Während der Filmproduktion wurde vor dem Europäischen Gerichtshof gerade die Frage verhandelt, wie die neue Crispr-Technik einzustufen ist: als konventionelle Züchtung oder als Gentechnik. Dazu sagt der mittelständische Pflanzenzüchter im Film:

#### **Auszug Filmtext – O-Ton Dr. Heinrich Böhm, Kartoffelzüchter, Europlant Lüneburg**

*„Also wenn das vergleichbar wird mit den herkömmlichen Gentechnik-Regeln, dann wird es eine Technik sein, die für uns leicht die finanziellen Mittel übersteigt. Das werden wir nicht schaffen. Dann sind wir aus dem Rennen.“*

Inzwischen hat der EuGH entschieden, dass Crispr-Pflanzen genau wie Gentechnik zu behandeln sind. In Europa werden sie also vorerst nicht auf den Feldern stehen. In den USA und anderen Ländern dagegen kommen die ersten Produkte auf den Markt – zum Teil ohne Kennzeichnung, weil sich die veränderten Produkte oft kaum von natürlichen Mutationen unterscheiden lassen. Was das für den Markt der Pflanzenzüchtung bedeutet, ist noch völlig offen. Eine Entwicklung steht allerdings mittlerweile fest: Es sind vor allem die großen Konzerne, die das Geschäft mit den Crispr-Pflanzen machen werden.

Heute muss ich sagen: Es sieht so aus, als ob es mit Crispr genauso weiter geht wie mit der konventionellen Gentechnik. Es werden Pflanzen produziert, die zwar nicht gefährlich sind, die aber vor allem den Gewinn der Konzerne mehren und nicht zu einer nachhaltigeren Landwirtschaft beitragen. Die Politik hätte die Weichen in eine andere Richtung stellen können, doch bisher ist das nicht geschehen.

Während der Filmproduktion haben wir permanent mit diesem „einerseits – andererseits“, mit der Kluft zwischen Möglichkeit und Realität gekämpft. Noch im Schneiderraum haben wir intensiv diskutiert, wie wir Chancen und Risiken korrekt gewichten.

### 2.2.6. REAKTIONEN – Der Film und das Publikum

Die ARD hat diese Dokumentation leider um 0 Uhr ausgestrahlt, nach einer politischen Doku über Helmut Kohl. Das ist sehr schade, denn um die Zeit ist die Bereitschaft, sich mit komplizierten wissenschaftlichen Zusammenhängen zu beschäftigen, naturgemäß gering. Wir hatten dennoch eine akzeptable Einschaltquote, in absoluten Zahlen schauen zu einer so späten Zeit aber natürlich weniger Menschen zu.

Die Resonanz ist sehr unterschiedlich ausgefallen – es gab Lob – z.B: „Der Film stellt beeindruckend viele Sichtweisen dar, er ist nicht wissenschaftsfeindlich, tolle Protagonisten.“ „Sachlich und trotzdem packend.“ Eine Forscherin der TU München wollte den Film in ihren Vorlesungen einsetzen, 2018 wurde er beim Filmfestival „Pariscience“ gezeigt und mehrfach in den dritten Programmen der ARD wiederholt. Aber es gab natürlich auch Kritik: Der Film würde Werbung für die Gentechnik machen, die Risiken verschweigen und die Chancen übertrieben darstellen.

#### **Diskussion beim ZiF-Symposium**

Im Wesentlichen gab es in der Diskussion im Rahmen unseres interdisziplinären Symposiums dieselben Kritikpunkte, die ich oben bereits erwähnt habe. Allerdings vermute ich im Nachhinein, dass durch die kurzen Auszüge, die ich gezeigt habe, ein etwas verzerrter Eindruck entstanden ist.

Auch im Symposium haben wir intensiv über das Pro und Contra der (neuen) Gentechnik diskutiert. Einige Teilnehmer warfen dem Film vor, dass er einseitig sei und Position pro Gentechnik beziehen würde. Das wurde dann von einem anderen Teilnehmer damit gekontert, dass wir es in den vergangenen Tagen durchaus positiv gewürdigt haben, wenn ein Film genau das tut: wenn er also eine Haltung hat, ohne gegenläufige Aspekte zu unterdrücken. Genau wie nach der Ausstrahlung gab es also positive und negative Kritik. Erschüttert hat mich der Vorwurf eines Seminargastes, der mir kaum verklausuliert vorwarf, ich könnte von der Industrie für diesen Film bezahlt worden sein. Das ist ein Vorwurf, der leider bei derartigen Themen immer wieder erhoben wird. Aus meiner Sicht handelt es sich dabei vor allem um ein Ablenkungsmanöver, denn man setzt sich nicht inhaltlich mit dem Film auseinander und wägt die Argumente ab, sondern diskreditiert den Filmemacher bzw. die Filmemacherin.

Ein Diskussionspunkt hat mich sehr überrascht, weil ich ihn so noch nicht gehört hatte – deshalb schildere ich ihn hier: Ein Teilnehmer vermutete, dass wir Gavriel Rosenfeld ausgewählt haben, weil er ein jüdischer Junge ist. „Im Film geschieht nichts ohne Absicht“, so der Seminarteilnehmer. Wenn die Chance besteht, dass ein jüdisches Kind geheilt werden kann, könne sich das deutsche Publikum besonders schwer gegen diese Technik entscheiden, argumentierte er weiter. Wir als Filmemacher hätten auf diese Weise das Publikum zu einer positiven Haltung motiviert oder auch manipuliert.

Mich hat diese Sichtweise sehr überrascht, denn in der Genese des Films war es so, dass der Name „Rosenfeld“ zwar auf eine jüdische Familie hindeutet, ich die jüdische Herkunft aber dennoch lange nicht realisiert hatte. Erst als ich sah, dass Gavriel eine Kippa trägt, habe ich mich mit diesem Aspekt auseinandergesetzt – und wir haben entschieden, dass es übergriffig wäre, den Jungen zu bitten, die Kippa abzusetzen. Auch wenn es sich also hier sicher nicht um eine bewusste Manipulation handelt, ist diese Geschichte ein Beispiel dafür, wie komplex die Botschaften der Bilder interpretiert werden, und dass quasi in jedem Zuschauer ein eigener Film abläuft, den man als Autor und Regisseur nur bis zu einem gewissen Grad lenken kann.

Tatsächlich werden Protagonisten für Dokumentationen ja oft sehr passgenau ausgewählt. Das setzt allerdings voraus, dass man eine Auswahl hat – wir waren froh, dass es überhaupt einen Fall gab, mit dem wir dieses komplexe Thema einem großen Publikum nahebringen konnten. Hautfarbe, Alter oder Religion der Protagonisten spielten für uns in diesem Fall keine Rolle, denn inhaltlich passt der Fall hervorragend: Er macht deutlich, dass in der Anwendung der Technik sowohl große Chancen als auch große Risiken stecken.

Zusammenfassend ist es für mich nach wie vor die richtige Entscheidung gewesen, einen differenzierten Film zu machen, der zwar eine Haltung hat, aber nicht eindeutig Position bezieht. Unser wichtigstes Anliegen bestand darin, zu informieren und die Debatte anzuregen. Die Genschere Crispr berührt so viele Bereiche unseres Lebens, dass es eine intensive gesellschaftliche Auseinandersetzung mit dieser Technik braucht. Die Diskussionen auf dem Symposium und nach der Ausstrahlung des Films zeigen mir, dass wir dieses Ziel erreicht haben.

### 2.2.7. Filmverzeichnis

CRISPR – REVOLUTION IM GENLABOR (Claudia Ruby: D 2017)

DER ACHTE SCHÖPFUNGSTAG – ZIVILCOURAGE IN ALTÖTTING (Bertram Verhaag: D 2010)

DIE SAAT DER GIER (Ingolf Gritschneider und Michael Heussen: D 2018)

GEKAUFTE WAHRHEIT - GENTECHNIK IM MAGNETFELD DES GELDES (Bertram Verhaag: D 2010)

TASTE THE WASTE (Valentin Thurn: D 2010)

## Sektion 3: Umweltdokumentarfilme aus natur- und medienwissenschaftlicher Sicht im Vergleich

### 3.1. Felicitas Schneider: Lebensmittel und Abfall in Valentin Thurns TASTE THE WASTE

#### 3.1.1. Betrachtungsebenen für diesen Beitrag

Ich möchte drei Blickwinkel auf den Film TASTE THE WASTE in meinen Beitrag einbeziehen: zunächst eine persönliche Sicht als jemand, der im Film zu Wort kommt, dann die wissenschaftliche Sicht zu den dargestellten Inhalten und am Ende die Betrachtung der Auswirkungen des Films auf meine Arbeit.

Ich arbeite seit 2001 an dem Thema Lebensmittelabfall, also seit mittlerweile 18 Jahren. Zu Beginn hat niemand etwas mit der Dimension von Lebensmittelabfall anfangen können. Weder in der wissenschaftlichen noch in der politischen und gesellschaftlichen Wahrnehmung kam dieses Thema irgendwo vor. Auch nicht in meiner eigenen, bis ich den Entschluss gefasst hatte, während meines Studiums einen Nebenjob im Lebensmitteleinzelhandel anzunehmen. Ich war in einer mittelgroßen Filiale eines großen österreichischen Unternehmens tätig, und das hat meine heile Welt verändert. In meiner Familie wurde immer alles aufgegessen und insgesamt sehr sorgsam mit Ressourcen aller Art umgegangen. Mich hat umgehauen, was in meiner Filiale übrig bleibt und nicht verkauft werden kann, auch wenn ich mich noch so bemüht habe, dem Bedarf entsprechend zu bestellen. Ich habe großes Unverständnis gegenüber dem Benehmen meiner Kunden entwickelt. Wie sie im Geschäft mit der Ware umgehen und was ihnen bei der Auswahl eines Produktes wichtig ist. Warum sie sich zwei oder drei Bananen herunterreißen, aber schon einzeln im Karton liegende auf keinen Fall kaufen. Und ich war ziemlich frustriert, weil es für mich keine Handlungsalternativen gegeben hat. Egal, welche Maßnahme ich mir einfallen ließ, ich bin in der Umsetzung nicht weit gekommen. Da tauchten diverse rechtliche, organisatorische und strukturelle Probleme als unüberwindbare Hindernisse auf. So war es aus steuerrechtlichen Gründen untersagt, dass Mitarbeiter übrig gebliebene, ausgebuchte Ware mit nach Hause nehmen, weil dies einem Vorteil aus dem Dienstverhältnis entspricht und entsprechend zu versteuern ist (analog zu einem Diensthandy beispielsweise). Dieses Fass wollte niemand öffnen. Nicht verkaufte Adventkalender durften aus Platzgründen im Lager nicht bis zum nächsten Jahr aufgehoben werden, auch wenn das Mindesthaltbarkeitsdatum weit über nächste Weihnachten hinausging. Darüber hinaus konnte ich im Umkreis meiner Filiale keine soziale Einrichtung finden, die Kapazitäten gehabt hätte, von uns ausgebuchte Produkte auf regelmäßiger Basis abzuholen. Die Hürden schienen nie enden wollend.

### 3.1.2. Meine persönliche Sicht

Daher habe ich gleich zu Beginn meiner wissenschaftlichen Arbeit in der Abfallwirtschaft alles daran gesetzt, zum Thema forschen zu können. Als rein drittmittelfinanzierte Mitarbeiterin konnte ich nicht immer das Thema erforschen, das der nächste logische Schritt gewesen wäre, sondern das, wofür ich gerade eine Finanzierung auftreiben konnte. Anfang Jahr 2010 kam die Anfrage von Valentin Thurn. Ich hatte vorher schon zahlreiche Interviews für nationale und internationale Zeitungen, Radio und sogar Livesendungen im Fernsehen absolviert, wo die Zuseher anrufen und Fragen stellen konnten. Allen gemein war, dass man meist viel zu wenig Zeit hatte, den Sachverhalt dieses sehr komplexen Themengebietes darzustellen und so immer viele wichtige Aspekte zu kurz gekommen sind. In der Folge war man angreifbar als Wissenschaftler, weil Gesichtspunkte im Interview gefehlt haben oder im Nachhinein falsch interpretiert werden konnten. Wie Christopher Zimmermann in seinem Statement zum Dialog der Disziplinen als Vertreter der Naturwissenschaft ausführt, birgt die Vereinfachung eines komplexen Zusammenhanges die Gefahr, dass Lösungen als naheliegend und sinnvoll erscheinen, die jedoch bei genauere Betrachtung keine Verbesserung oder schlimmstenfalls sogar eine Verschlechterung der Situation mit sich bringen. Trotzdem war mir eine gute Zusammenarbeit mit Medien immer wichtig, damit das Thema überhaupt eine Chance hat, nach und nach in die Mitte der Gesellschaft zu rücken. Die Kunst ist es also, wissenschaftlich korrekt, das heißt faktenbasierend und möglichst objektiv, in einer Art zu kommunizieren, die einerseits für die Zuseher oder Zuhörer verständlich ist und andererseits sendungsrelevante Redakteure positiv stimmt. Und dann kommt Valentin Thurn und will eine Fernsehdokumentation, ein Buch und einen Kinofilm zum Thema machen! Ich war sehr skeptisch, und nach dem ersten Gespräch mit Valentin Thurn und Stefan Kreutzberger<sup>33</sup> lautete mein Standpunkt „warten wir mal die Dreharbeiten zur Fernsehdoku ab und sehen dann weiter“.

Wenn man in die Gestaltung des Gesamtkonzepts nicht eingebunden ist, braucht man großes Vertrauen in den Journalisten, dass die von mir investierte Arbeit sinnvoll genutzt und meine Reputation sorgsam behandelt wird. Eine Schausortierung von Abfällen ist optisch schön in Szene zu setzen, aber mit sehr viel Aufwand verbunden. Die Ausrüstung wie der Pick-up, die Plateauwaage, der Sortiertisch, die Abdeckfolien, die Arbeitsbekleidung mit Handschuhen und Mundschutz und die Mörteltröge muss zusammengesucht, vorbereitet und für den Termin reserviert werden. Wir hatten parallel andere Projekte laufen, die auf die gleiche Ausrüstung zugegriffen haben. Oft sind Verzögerungen bei Probenahmen nicht möglich, z.B. wenn chemische Parameter zu einem bestimmten Zeitpunkt bestimmt werden müssen. Die Protokolle für die Eintragung der gewogenen Massen an verschiedenen Lebensmittelabfällen und anderen Abfällen müssen erstellt werden. In das Sortierprotokoll kann man nicht irgendwas eintragen, was keinen Sinn ergibt. Wenn es ins Bild kommen sollte, kann jeder Sachkundige Schwarz auf Weiß sehen, welche wissenschaftliche Handschrift das Protokoll trägt. Ob diese Arbeit am Ende ins Bild kommt, weiß

---

<sup>33</sup> Valentin Thurn und Stefan Kreutzberger haben gemeinsam das Buch „Die Essensvernichter“ zum Film geschrieben, das die insgesamt für den Film recherchierten Fakten zusammenfasst (Kreutzberger und Thurn, 2011).

man ja nicht. Die mithelfenden Studenten müssen die notwendigen Impfungen aufweisen und verfügbar sein. Außerdem sollten sie schon einmal bei einer richtigen Abfallsortieranalyse mitgearbeitet haben, damit die Arbeitsabläufe routiniert vor sich gehen können und der Dreh nicht unterbrochen werden muss, weil jemand nicht weiß, was zu tun ist. Ein chaotischer Eindruck des Teams wäre auch nicht förderlich für die Reputation der eigenen Forschungseinrichtung. Normalerweise muss der zu sortierende Abfall in Kooperation mit einem Entsorgungsunternehmen eingesammelt und bereitgestellt werden. In diesem Fall hat das Filmteam diese Arbeit komplett übernommen. In beiden Fällen weiß man nicht, welche Abfallbehälter bereitgestellt werden und was sie enthalten. Ob ausreichend Lebensmittelabfälle zum Vorschein kommen, anhand derer etwas erklärt werden kann oder zu denen ich gerade die Zahlen richtig im Kopf habe oder ob man einen Bauschuttcontainer erwischt.

Am Ende steht man persönlich für seine Aussagen gerade. Diese müssen so vermittelt werden, dass sie verständlich sind und den sich ergebenden Sachverhalt möglichst inhaltlich umfassend und richtig darstellen, ohne langatmig zu sein. Auch wenn man nicht weiß, welcher Satz im fertigen Film rausgestrichen wird oder in welchen Kontext eine Aussage mit anderen Szenen gesetzt wird. Meine Erfahrungen zeigten zudem, dass man aus der Sicht von Außenstehenden auch für den Gesamteindruck des fertigen Films mitverantwortlich gemacht wird, nicht nur für die eigenen Aussagen. Vorwürfe wie „warum hast Du denn das nicht noch gesagt, das hätte dem Film eine andere Perspektive gegeben“ sind häufig. Entgegensetzen kann man dem jedoch wenig.

Zum letzten Punkt meiner persönlichen Sicht. Ich bin nicht besonders eitel, aber wollen Sie sich selbst im Fernsehen im Blaumann mit dem Kopf nach unten im Mistkübel stecken sehen? Womöglich auch noch aus der Perspektive von hinten unten? Auch wenn ich 100 % dazu stehe, was ich mache, man will ja trotzdem nicht als seltsamer Wissenschaftler rüberkommen, der mit erhobenem Zeigefinger aus dem Müllkübel springt und anderen vorschreibt, dass sie aufessen sollen. Die mir immer noch unangenehme Szene im Film ist jedoch genau die Sequenz (Abbildung 1), auf die ich heute noch angesprochen werde. Offensichtlich eine starke Bildbotschaft, die in Erinnerung bleibt.

**Abbildung 1:** Szene aus *TASTE THE WASTE*



Quelle: Screenshot TASTE THE WASTE.

### 3.1.3. Meine wissenschaftliche Sicht

Die wissenschaftliche Sicht – das sind für mich Zahlen und Fakten. In der wissenschaftlichen Literatur wurden zum Zeitpunkt des Drehs von *TASTE THE WASTE* geschätzt, dass zwischen 10 und 60 % der weltweiten Lebensmittelproduktion als Abfall anfällt, obwohl die Lebensmittel genießbar sind. Im Film und im Buch werden 50 % angenommen. Das hätte ich als Wissenschaftlerin niemals gemacht, aber für den Film und das daraus entstandene Buch finde ich das völlig in Ordnung. Es gab keine wissenschaftliche Erkenntnis, ob diese Zahl falsch ist oder nicht. Erst 2011 erschien eine Studie im Auftrag der Welternährungsorganisation (FAO), welche diese Schätzung auf 30 % festlegte<sup>34</sup>. Ob das der richtige Wert ist, wird seitdem diskutiert. Seit 2015 gibt es die im Film geforderte Halbierung der Lebensmittelabfälle im Rahmen des Sustainable Development Goals 12.3 sogar in der Agenda 2030 der Vereinten Nationen<sup>35</sup>. Zudem geht es meiner Meinung nach in einem Dokumentationsfilm eher darum zu zeigen, „es ist zu viel und wir sollten etwas unternehmen“.

Nun weg von den quantitativen hin zu den qualitativen Aspekten des Themas und zur Ausgewogenheit des vermittelten Inhaltes. Prinzipiell sagt jeder Befragte, dass er selbst keine Lebensmittel wegwirft. Das machen immer nur die Anderen oder zumindest werfen Andere viel mehr

<sup>34</sup> Siehe Gustavsson et al. (2011).

<sup>35</sup> Siehe Vereinte Nationen (2015).

Lebensmittel weg als man selbst. Bei der Suche nach Ursachen für die Lebensmittelverschwendung schiebt ein Akteur einem anderen die Schuld zu, um selbst besser dazustehen. Ein weltweit gesellschaftlich sensibles Thema – die wenigsten werfen Lebensmittel gern weg beziehungsweise ist es den wenigsten Menschen egal, wenn sie Lebensmittel wegwerfen (müssen). Das zeigen wissenschaftliche Studien.

Auch für die Wissenschaft stellt sich bei den dahinterliegenden Gründen oft die Frage, was war zuerst da – die Henne oder das Ei? Ist die EU schuld mit ihrer krummen Gurkenverordnung, dass scheinbar makelbehaftete Produkte nicht an den Konsumenten verkauft werden können<sup>36</sup>? Oder hat der Handel den Konsumenten jahrelang dazu erzogen, zweibeinige Karotten nicht essen zu wollen? Oder besteht der moderne Konsument auf die perfekt gleiche Länge bei Zucchini, und der Handel richtet sich bloß danach? Dazu gibt es keine abschließende wissenschaftliche Meinung – alles stimmt in gewissem Ausmaß, und viele Faktoren haben Einfluss auf unsere Versorgung mit Lebensmitteln. Aus meiner Sicht zeigt TASTE THE WASTE diese Diskrepanz bei den verschiedenen Akteuren sehr gut und ausgewogen auf. Jeder Akteur unterliegt im bestehenden globalen System bestimmten Zwängen und muss den eigenen Handlungsspielraum erst erkennen und zu nutzen lernen. Statements wie „das haben wir immer schon so gemacht“ und „das machen die anderen auch so“, die ich fast täglich als Entschuldigung für das Nichtstun zu hören bekomme, werden durch die verschiedenen Beispiele, die im Film gezeigt werden, ad absurdum geführt. Es gibt eben auch Akteure, die es anders machen, und es funktioniert trotzdem. Man muss sich nur trauen.

Der Film gibt – nicht in chronologischer Reihenfolge, aber meines Erachtens einem roten Faden folgend – vielen Akteuren einen Platz. Von den Kleinbauern in Afrika, über Landwirte in Europa, EU-Behörden, Wissenschaftlern, Lebensmittelhändlern, gesellschaftlichen Gruppen, die für sich einen alternativen Weg gefunden haben (wie die Mitglieder einer Community Supported Agriculture<sup>37</sup> oder dumpster diver<sup>38</sup>) bis hin zu Unternehmen der Entsorgungswirtschaft. Ein aus meiner Sicht wesentlicher Aspekt des Films ist, dass er die vorhandene persönliche Betroffenheit der meisten Protagonisten zeigt, die mit ihrer moralischen Verantwortung irgendwie umgehen müssen. Auch die, die sich auf Vorschriften berufen, haben ein schlechtes Gewissen beim Wegwerfen von Lebensmitteln. Aus meiner Sicht ist diese gefühlte moralische Verpflichtung neben allen wissenschaftlichen Berechnungen zum ernährungsphysiologischen Wert, zu den Umweltauswirkungen, ökonomischer Gesamtrechnung und Handelsstatistiken ein wichtiger, intrinsischer

---

<sup>36</sup> 26 der viel zitierten spezifischen Vermarktungsnormen, die u.a. die Größe, das Aussehen, den Krümmungsgrad oder die Farbe von Obst und Gemüse regelten, wurden mit Juli 2009 von der EU außer Kraft gesetzt. Es verblieben 10 spezifische Vermarktungsnormen, die sich jedoch auf rund 75 % des Handelswerts von Obst und Gemüse in der EU auswirken.

<sup>37</sup> Das Modell der Community Supported Agriculture ist in Deutschland mit dem Modell der solidarischen Landwirtschaft vergleichbar. Private Haushalte tragen die Kosten eines landwirtschaftlichen Betriebes und erhalten im Gegenzug anteilig zu ihrer finanziellen Beteiligung dessen Produkte.

<sup>38</sup> Dumpster diver werden in Deutschland meist mit dem Begriff Mülltaucher übersetzt. Das sind Personen, die weggeworfene Lebensmittel aus betrieblichen Müllbehältern für den (eigenen) Verzehr holen, was allein schon nach geltendem Abfallrecht illegal ist. Hinzu kommt meist noch das unbefugte Betreten der (oft versperrten) Liegenschaft.

Antrieb für viele Akteure, etwas am System ändern zu wollen und teilweise in der Praxis tatsächlich nach Wegen zu suchen, diese Veränderungen umzusetzen. Das schwingt meines Erachtens bei vielen der Protagonisten im Film mit und reflektiert dadurch auch die Praxis, die ich täglich bei meiner Arbeit sehe. Auch wenn auf dem Weg zur Veränderung oft die Barrieren immer noch als unüberwindbar erscheinen und Akteure resignieren. Das schlechte Gewissen vieler Akteure ist ein wesentlicher Ansatzpunkt für die Entwicklung von Maßnahmen zur Vermeidung.

In der Abfallwirtschaft gibt es eine rechtlich verankerte Hierarchie<sup>39</sup>, wie man mit Abfällen allgemein umzugehen hat und welche Prioritäten bei der Auswahl von Verwertungs- und Behandlungsoptionen gesetzt werden müssen. An oberster Stelle – also mit größter Priorität – steht die Abfallvermeidung, das bedeutet, dass Abfälle als solche gar nicht erst anfallen sollen. Erst, wenn Abfälle nicht vermieden werden können, dann sollten sie einer stofflichen Verwertung zugeführt werden (z.B. Kompostierung). Wenn das auch nicht möglich ist, steht eine energetische Nutzung wie in der Biogasanlage oder als Brennstoff für den Bäckereiofen auf der Liste der Optionen. Nur, wenn alle oben genannten Vermeidungs- und Verwertungsmöglichkeiten nicht umgesetzt werden können, ist am Ende eine Deponierung vorgesehen. Bei den im Film gezeigten Beispielen, wie man es besser machen könnte, werden verschiedene Arten an Vermeidungsmaßnahmen gezeigt: Solche, die „nur“ das Symptom bekämpfen (z.B. Verarbeitung von Überschussbrot zu Tierfutter), und solche, die sich um die eigentliche Ursache kümmern. Manchmal gehen diese auch Hand in Hand mit Verwertung. Im Film beschreibt der Bäckermeister, dass er zum Eindämmen seiner Brotabfälle Verträge als Vorkassenshop in großen Supermärkten gekündigt hat, weil diese von ihm gefordert haben, dass sein Brotregal bis zum Schluss gefüllt sein müsse. Das wäre eine Maßnahme, die auf Ursachen abzielt – kein Vorkassenshop, keine vertragliche Verpflichtung zu unverkäuflichen Überschüssen. Nachdem er jedoch auch in seinen eigenen Filialen die produzierten Mengen bisher nicht passgenau auf die Kundennachfrage einpendeln konnte, gibt er seine Überschüsse an die Tafeln ab (Symptombekämpfung) und nutzt die Restmengen für die Beheizung seiner eigenen Brotöfen (energetische Nutzung). Ein anderes Beispiel zeigt die Tafeln, die mit überschüssigen, gespendeten Lebensmitteln aus dem Handel und der Industrie, kochen. Damit wird Symptombehandlung betrieben, weil die Lebensmittel schon als Überschuss angefallen sind. Zumindest werden sie dadurch nicht weggeworfen, sondern doch noch gegessen. Das mag zunächst als systemerhaltend und daher als weniger erstrebens- oder unterstützenswert eingestuft werden als eine Reduzierung der Überschüsse am Ort der Entstehung. Man kommt bei diesem Beispiel also in ein ethisches Dilemma, weil auf der einen Seite die generelle Reduzierung der überschüssigen Mengen erstrebenswerter ist als die Weitergabe an soziale Einrichtungen. Auf der anderen Seite findet man die Unterstützung von sozial benachteiligten Menschen mit Lebensmitteln auch wertvoll und will ihnen diese nicht wegrationalisieren. Sind solche Beispiele im Film für die Kernbotschaft förderlich oder eher hinderlich? Die gespendeten Lebensmittel werden im angesprochenen Beispiel gemeinsam mit Kindern aus benachteiligten Verhältnissen verarbeitet und ihnen dabei Kenntnisse und Fähigkeiten zu Lebensmitteln, deren Verarbeitung

---

<sup>39</sup> vgl. Abfallrahmenrichtlinie 98/2008, Artikel 4.

und Wertigkeit vermittelt. Dies beeinflusst das Verhalten und das Bewusstsein dieser Kinder, die Untersuchungen zufolge von ihrem Elternhaus oft zu wenig Ernährungsbildung mitbekommen. Kinder sind zukünftige Konsumenten und die Praxis zeigt, dass in privaten Haushalten anteilig die meisten Lebensmittel weggeworfen werden<sup>40</sup>. Als Optimist kann geschlossen werden, dass diese symptom bekämpfende Maßnahme mittelfristig einen Beitrag zur Reduzierung von Lebensmittelabfällen in Haushalten führen wird. Was darüber hinaus im Film nicht gezeigt wird, sind die Interaktionen zwischen Tafelorganisationen und kooperierenden Unternehmen, der Politik oder Gesellschaft, die auch das System generell hinterfragen. Als letztes Beispiel möchte ich noch die Slow Food-Veranstaltung herausgreifen, bei der im Zuge der Symptombekämpfung (Kochen mit bereits als Überschuss angefallenen Lebensmitteln) die Fehlfunktionen des Versorgungssystems in die Mitte der Gesellschaft gebracht und diskutiert werden, was (mittelfristig) zu vermehrter Vermeidung am Ort der Entstehung nach sich zieht.

Durch die Darstellung der Vernetzung der verschiedenen Themenfelder und Strukturen zeigt der Film aus meiner Sicht deutlich, dass für eine tiefgreifende Veränderung alle Akteure mithelfen müssen. Es gibt weder den EINEN Schuldigen, der Lebensmittel wegwirft, noch die EINE Maßnahme, die alles zum Positiven ändert. Nur eine Vielzahl an (auch kleinen) Veränderungen kann zum Ziel führen.

Am Ende des Films wird eine Veranstaltung von Slow Food gezeigt, auf welcher der Slow Food-Gründer Carlo Petrini sagt, dass es von schlechtem Geschmack zeugt, wenn man wahllos Lebensmittel in seinen Einkaufswagen häuft. Eine für mich wesentliche Botschaft, dass Lebensmittelabfallvermeidung nicht mit Verzicht einhergehen muss, sondern der vollständige Genuss sorgfältig ausgewählter Lebensmittel das Ziel ist.

### 3.1.4. Meine Sicht auf die Auswirkungen des Films

Der Film hatte zumindest in Europa großen Einfluss auf politische Entscheidungsträger, aber auch auf Unternehmen. Ich selbst habe für einige Projekte endlich eine Finanzierung oder Partnerbetriebe auftreiben können, weil die Beteiligten den Film gesehen haben und so auf das Thema aufmerksam geworden sind bzw. der Film den endgültigen Anstoß gegeben hat, etwas zu tun. Es war das Ende des standardisierten „Unter-den-Teppichkehrens“ und gelegentlich der Anfang einer aktiven Kommunikation nach außen mit der Botschaft „wir machen etwas dagegen“. Mit den umgesetzten Projekten konnte die damals sehr spärliche Kenntnislage zu Lebensmittelabfällen wesentlich verbessert und Zusammenhänge erstmals erkannt werden.

---

<sup>40</sup> Nach einer aktuellen Studie zeichnen die privaten Haushalte in Deutschland für 6,14 Mio. t Lebensmittelabfall verantwortlich. Dieser Wert entspricht rund 52 % aller in Deutschland weggeworfenen Lebensmittel. Von dieser Menge wären theoretisch etwa 2,69 t vermeidbar, was pro Kopf und Jahr 32,9 kg entspricht (Schmidt et al., 2019).

In TASTE THE WASTE werden komplexe Sachverhalte meiner Meinung nach in kurzer Zeit sehr verständlich und nachvollziehbar dargestellt. Detailfragen, wie jene zum ethischen Dilemma, welches im vorigen Kapitel kurz angesprochen wird, kommen dabei zu kurz. Das finde ich in Ordnung. Knapp zwei Jahre nach TASTE THE WASTE gab es noch einen zweiten Film von Valentin Thurn, DIE ESSENSRETTETTER, mit vielen Beispielen zu weltweiten Aktivitäten zur Vermeidung von Lebensmittelabfällen. In diesem werden weitere Beispiele für Vermeidungsmaßnahmen präsentiert und mit dem Gesamtsystem der Lebensmittelversorgung in Verbindung gebracht. Aus wissenschaftlicher Sicht wird es nie möglich sein, alle Lebensmittelabfälle in der Entstehung zu vermeiden. Der individuelle menschliche Faktor mit all seinen Fehlentscheidungen ist dafür zu präsent und wird darüber hinaus von technischen Störungen oder politisch-gesellschaftlichen Werten, die Kollateralschäden in Kauf nehmen, sowie unvorhersehbaren Einflüssen aus dem Klima/dem Wetter begleitet. Es muss daher immer einen Mix aus verschiedenen Maßnahmen geben, die Überschüsse schon an der Entstehung hindern oder nach ihrer Entstehung das Beste daraus machen.

Ich hatte den persönlichen Eindruck, dass Lebensmittelabfälle mit dem Film endlich vom Tabu zum gesellschaftlich relevanten Thema geworden sind. Man hat sich getraut, auch als Unternehmen mit seinen Kunden über Lebensmittelabfälle zu kommunizieren oder ein Projekt zu finanzieren, um sich Aufkommen, Gründe und mögliche Maßnahmen im eigenen Wirkungsbereich genauer anzusehen. Es gab eine Richtungsänderung vom Abstreiten des Wegwerfens oder der Suche nach dem Schuldigen hin zu Handlungsspielräumen und Veränderungsmöglichkeiten. Man hat plötzlich festgestellt, dass eine Menge Geld betriebs- und volkswirtschaftlich verloren wird, wenn Lebensmittel weggeworfen werden, auch wenn der derzeitige Preis für Lebensmittel bei Weitem nicht die gesamten Kosten abbildet. Und dass Vermeidungsmaßnahmen sich daher meist in kurzer Zeit wieder amortisiert haben. Auch die politische Diskussion wurde etwas beschleunigt. Für meine Forschung haben sich neue Kooperationen ergeben und mein Handlungsspielraum als Wissenschaftlerin hat sich auf zusätzliche Länder erweitert. Die Erfahrung mit TASTE THE WASTE hat für mich gezeigt, dass Naturwissenschaft und Dokumentarfilme durchaus harmonisch zusammengeführt werden und positive Effekte auf gesellschaftliche Entwicklungen initiieren können.

### 3.1.5. Literaturverzeichnis

ABFALLRAHMENRICHTLINIE (2008) Richtlinie 2008/98/EG des europäischen Parlaments und des Rates vom 19. November 2008 über Abfälle und zur Aufhebung bestimmter Richtlinien. Amtsblatt der Europäischen Union, L 312/3, Straßburg, 22.11.2008

GUSTAVSSON J/CEDERBERG C/SONESSON U/VAN OTTERDIJK R/MEYBECK A (2011) Global Food Losses and Food Waste - Extent, Causes and Prevention. FAO, Rome, verfügbar unter [www.fao.org/docrep/014/mb060e/mb060e00.pdf](http://www.fao.org/docrep/014/mb060e/mb060e00.pdf)

KREUTZBERGER S/THURN V (2011) Die Essensvernichter: Warum die Hälfte aller Lebensmittel im Müll landet und wer dafür verantwortlich ist. Kiepenheuer & Witsch, 2011, 336 Seiten, ISBN 3462304674, 9783462304671

SCHMIDT TG/SCHNEIDER F/LEVERENZ D/HAFNER G (2019) Lebensmittelabfälle in Deutschland - Baseline 2015. Braunschweig: Johann Heinrich von Thünen-Institut, 103 Seiten, Thünen-Report 71, DOI:10.3220/REP1563519883000, verfügbar unter [https://literatur.thuenen.de/digbib\\_extern/dn061131.pdf](https://literatur.thuenen.de/digbib_extern/dn061131.pdf)

VEREINTE NATIONEN (2015) Transformation unserer Welt: die Agenda 2030 für nachhaltige Entwicklung. Siebzigste Tagung, Ergebnisdokument, 18.09.2015, verfügbar unter <https://www.un.org/Depts/german/gv-70/band1/ar70001.pdf>

### **3.1.6. Filmverzeichnis**

DIE ESSENSRETTETTER (Valentin Thurn: D 2013)

TASTE THE WASTE (Valentin Thurn: D 2010)



## 3.2. Susanne Kaul: Ästhetische Strategien in Valentin Thurns TASTE THE WASTE

### 3.2.1. Warum der Film mit den Wiener Mülltauchern beginnt: fünf repräsentative ästhetische Strategien

Valentin Thurns Dokumentarfilm TASTE THE WASTE (2010) befasst sich mit der massenhaften Verschwendung von Lebensmitteln, die noch essbar sind, aber kurz vor Ablauf des Haltbarkeitsdatums stehen, durch frischere Ware abgelöst werden oder bestimmten äußerlichen Normen nicht entsprechen. Dazu werden vorwiegend im Stil einer Reportage Supermärkte, Bäckereien und Bauernhöfe aufgesucht, um in Interviews zu ermitteln, wie viele Tonnen an genießbarem Essen aus welchen Gründen weggeworfen werden. Zu den geschilderten Gründen zählen Industriestandards (z. B. die Verordnung hinsichtlich des Krümmungsgrads von Gurken) sowie die angeblichen Ansprüche der Verbraucher\*innen, jeden Tag bis Geschäftsschluss die volle Auswahl an Brotsorten zur Verfügung zu haben und nur Lebensmittel angeboten zu bekommen, deren Mindesthaltbarkeitsdatum nicht kurz vor Ablauf steht.<sup>41</sup> Die Auswirkungen der Verschwendung auf den Klimawandel und den Hunger in der Welt werden zudem global in den Blick genommen.

Zu Beginn der Dokumentation werden wir auf eine nächtliche Fahrradtour mitgenommen: Zwei sogenannte Mülltaucher suchen mit Taschenlampen im Abfallbehälter eines Supermarkts nach verwertbaren Lebensmitteln. Die Zuschauer\*innen tauchen noch vor der Titeleinblendung des Kinofilms direkt und ohne eine Erklärung durch eine Kommentarstimme im Voice Over (wie sie in TV-Reportagen zur besseren Orientierung üblich ist) in das Geschehen vor Ort ein. Einer der befragten jungen Akteure erzählt, dass er seinen Nahrungsbedarf zu 90 Prozent aus dieser Abfallbeute decken kann. Nur alle zwei Wochen müsse er zum Beispiel Olivenöl zum Kochen dazukaufen, aber Gemüse sei täglich frisch vorhanden. Entscheidend dabei ist, dass er das nicht tut, weil er kein Geld hat, sondern um ein politisches Zeichen gegen die Lebensmittelverschwendung zu setzen. Es geht also nicht um ihn und sein persönliches Survival Training als ‚dumpster diver‘, sondern darum, ein behebbares ethisches Problem zu demonstrieren.

Diese Geschichte steht nicht nur deshalb am Anfang, weil sie eine reizvolle Kuriosität ist und unsere Aufmerksamkeit auf eine verbotene Mülltonnen-Odyssee durch Wiens dunkle Hinterhöfe lenkt. Sie bildet vor allem darum den Auftakt, weil sie ein Statement zum Ausdruck bringt, das zwar durch die Mülltaucher perspektiviert ist, aber dennoch die wesentliche Botschaft des ganzen Films repräsentiert: das umweltschädliche Wegwerfen von essbaren Nahrungsmitteln ist vermeidbar. Die Perspektivierung hat den Vorteil, dass der Film nicht explizit moralisch belehrend daherkommt, sondern seine Botschaft indirekt über die Geschichten ihrer Akteure vermittelt.

---

<sup>41</sup> Zu den Themen und Thesen von TASTE THE WASTE siehe den Beitrag von Felicitas Schneider in diesem Band, der die Fakten zur Lebensmittelverschwendung sowohl allgemein wissenschaftlich als auch aus Sicht einer Abfallexpertin, die zugleich Akteurin des Films ist, erörtert. Ich danke Felicitas Schneider für Hintergrundinformationen zu ihrer Arbeit, wie sie in Valentin Thurns Film gezeigt wird.

Außerdem sind die Interviewpartner so gewählt, dass verschiedene Gruppen von Zuschauer\*innen mit ihnen sympathisieren können, denn der eine entspricht eher dem Typus Student (Identifikationspotenzial für gebildetes Publikum), der andere eher dem Typus Öko (Identifikationspotenzial für Umweltaktivist\*innen).

Die Bilder, die uns das erbeutete Essen der Mülltaucher zeigen, bekräftigen dessen Wertschätzung; der Fahrradkorb ist voll von Orangen, Marillen, Ananas und anderen frischen Lebensmitteln, die genauso appetitlich aussehen wie im Supermarktregal (siehe Abbildung 1). In einer späteren Sequenz über ein Mülltaucherpaar in Deutschland wird zudem gezeigt, wie das gerettete Essen zuhause schmackhaft zubereitet wird: Der Wert der weggeworfenen Ware – der Nährwert und damit zugleich der ethische Wert – wird damit ästhetisch sinnfällig gemacht.

**Abbildung 1:** Fahrradkorb der Wiener Mülltaucher



Quelle: Screenshot TASTE THE WASTE.

Es ist ein Unterschied, ob Zahlen und Fakten abstrakt über Lebensmittelabfälle informieren oder ob dies sinnlich wahrnehmbar dargeboten wird. Als Zuschauerin sehe ich das fast makellose, zum Teil noch eingeschweißte Obst und Gemüse und finde es allein durch diesen Anblick erschreckend, dass es achtlos in die Mülltonne geworfen wurde. Der Wert der ausrangierten Nahrungsmittel wird dadurch sichtbar gemacht. Diese konkret visualisierende Darstellungsweise bringt eine moralische Wirkung hervor, denn sie ist zugleich Werte vermittelnd und Empörung erweckend. Das Kinoformat verstärkt genau diese Wirkung, indem es – im Unterschied zur schneller geschnittenen, informationsgesättigten TV-Reportage – auf Bilder und Nahaufnahmen setzt, eine

dezenzente musikalische Stimmungsuntermalung verwendet und sprachliche Kommentare einschränkt.

Es ist außerdem ein Unterschied, ob der Film Bilder und Zahlen liefert oder diese durch individuelle Geschichten transportiert, in denen die Mülltaucher Robert und Gerhard von ihren persönlichen Erfahrungen und Handlungsmotivationen berichten. Das Erzählen einzelner Menschen davon, wie schockiert sie über die Lebensmittelverschwendung sind und wie weitreichend diese ist, ferner, dass es ihnen gelingt, sich fast ausschließlich vom Containern zu ernähren und dass sie damit ein Zeichen setzen wollen: Dies ist eine weitere wichtige ästhetische Strategie des Films, durch personalisierte Geschichten das Kinopublikum anzusprechen und emotional abzuholen. Darin liegt außerdem ein konstruktiver Appell: „Seht her, es ist möglich, etwas zu ändern!“

Die audiovisuellen und narrativen Verfahrensweisen sind also gleich in dieser ersten Sequenz:

- **Teaser:** Aufmerksamkeit wecken durch eine spannende Geschichte, die als Neugier erregender Anreißer die Ouvertüre des Films bildet
- **Pars pro toto:** anhand einer perspektivierten Haltung von Interviewpartnern die Botschaft des Films repräsentieren
- **Visualisierung/Nahaufnahmen:** Sinnlich wahrnehmbar vor Augen führen, dass es ästhetisch und ernährungsphysiologisch wertvolle Lebensmittel sind, die vernichtet werden
- **Kinoästhetik:** Durch Reduktion von Information/permanenter Kommentierung, durch aussagekräftige Bilder und durch stimmungsverstärkende Musik auf nachhaltige emotionale Wirkung setzen
- **Narrativität:** personenbezogene Geschichten erzählen und damit die affektive Wirkung stärken

Der letzte Punkt muss über die besprochene Sequenz hinausgehend in den Blick genommen werden, damit die Effektivität dieses Verfahrens klarer wird. Interviewpartner\*innen erzählen ihre eigene Geschichte und berühren durch ihre persönliche Involviertheit die Zuschauer\*innen: Dies ist eine zentrale ästhetische Strategie des Dokumentarfilms, die nicht nur den Zweck erfüllt, eine Pluralität von Perspektiven nebeneinanderzustellen oder durch eine Perspektive die Botschaft des Films zu repräsentieren (vgl. Punkt 2: „Pars pro toto“). Es ist vielmehr so, dass individuelle Geschichten affektiv etwas leisten, das Zahlen und Fakten nicht erreichen können. Die Psychologen Paul Slovic und Daniel Västfjäll argumentieren auf der Grundlage der Verhaltensforschung, dass Zahlen kein Mitgefühl auslösen, wie es für motivierendes Handeln erforderlich ist: „numbers fail to trigger the emotion or feeling necessary to motivate action“, weil die abstrakte Vorstellungskraft nicht ausreicht, etwas in uns zu bewegen; dazu bedarf es vielmehr singulärer Stories betroffener Menschen, die Affekte transportieren: „Without affect, information lacks meaning and will not be used in judgment and decision making.“<sup>42</sup> Daher sind beispielsweise die

---

<sup>42</sup> Västfjäll, D/Slovic, P (2015), S. 55-56.

Interviews mit dem Kartoffelbauern und der Frau aus Kamerun starke, Resonanz reizende Elemente in Valentin Thurns Film. Beide Interviewpartner klagen über die Verschwendung ihrer wertvollen Lebensmittel. Der Film lässt sie ihre Geschichte erzählen und transportiert ihre Emotionen zudem in abschließenden Betroffenheitsbekundungen in Großeinstellungen. Der Landwirt Friedrich Wilhelm Graefe zu Baringdorf, der seine Kartoffeln auf dem Bielefelder Siggimarkt verkauft und fast die Hälfte wegen einer Handelsnorm aussortieren muss, die sich nur nach dem Aussehen, nicht nach der Qualität richtet, sagt abschließend, dass es ihm nicht nur ums Geld ginge, sondern dass diese Verschwendung auch nicht richtig sei: „Einem alten Bauern tut das weh.“ Auch die Kamerunerin Véronique Abounà Ndong, die mit großem Engagement bei einer Pariser Tafel arbeitet, klagt darüber, dass es ihr persönlich sehr weh täte zu sehen, wie das Obst und Gemüse, das tausende von Kilometern aus ihrem Geburtsland Kamerun komme und dort so teuer sei, dass die Nachbarfamilie in ihrem Heimatdorf es sich nicht leisten könne, in Europa einfach auf dem Müll lande.

### 3.2.2. Audiovisuelle Wertevermittlung: Die Bestattung der Bananen und das verlassene Brötchenbaby

Die Sequenz über die Abfälle eines französischen Supermarktes, die in der Fernsehfassung *ESSEN IM EIMER* im Stil eines Enthüllungsjournalismus eingeleitet wird, zeigt in der Kinofassung ohne Voice-Over-Kommentar Impressionen des Überangebots an Waren, Kurzinterviews mit den Angestellten und die Unmengen an Lebensmitteln, die noch gut sind und dennoch aussortiert werden. (Die TV-Version wird mit einem Voice-Over-Kommentar eingeleitet, der uns mitteilt, dass deutsche Supermärkte sich nicht dabei filmen lassen wollten, wie sie Lebensmittel wegwerfen. Dieser explizite Hinweis auf eine Auskunftsverweigerung suggeriert eine journalistische Enthüllung eines wirtschaftlichen Skandals.) Von dem französischen Supermarkt, der die Dreharbeiten erlaubt hat, erfahren wir, dass die Waren bereits mehrere Tage vor Ablauf des Mindesthaltbarkeitsdatums entsorgt werden und dass dies einer der Gründe ist, warum mindestens 500 Tonnen Abfälle im Jahr in solchen Supermärkten anfallen. Das Mindesthaltbarkeitsdatum werde von der Industrie festgelegt, nicht von einer Behörde, die aus Rücksicht auf gesundheitliche Risiken agiere. Das Datum garantiere nur spezielle Eigenschaften in Aussehen und Konsistenz. Hier bestehe kein Gesundheitsrisiko nach Ablauf. (Anders ist es bei Fleisch, Fisch und Eiprodukten: Diese bekommen im rohen Zustand ein Verbrauchsdatum, kein MHD, um gesundheitliche Risiken auszuschließen.) Auch in den Interviews, die in der Kinofassung enthalten sind, spielt das Mindesthaltbarkeitsdatum eine zentrale Rolle: Missverständnis der Verbraucher\*innen hinsichtlich des Mindesthaltbarkeitsdatums; zunehmende Verkürzung des Mindesthaltbarkeitsdatums durch die Hersteller etc. Die relevanten Informationen und Botschaften hinsichtlich der Verschwendung werden auch ohne den Off-Kommentar transportiert. Das Ausbleiben desselben lässt mehr Raum für ein Sehen und Staunen über den Luxus des Angebots, den Überfluss, die schiereren Massen in den Regalen – und in den Müllcontainern.

Besonders eindrucksvoll ist die Darstellung der Zerstörung des frischen Obsts und Gemüses am Ende der Sequenz. Hier wird wieder mit der Visualisierung in Nahaufnahmen gearbeitet, die auf der Kinoleinwand effektiv sichtbar macht, dass die Bananen und Tomaten, welche en masse weggeworfen werden, alles andere als verdorben sind (siehe Abbildung 2).

**Abbildung 2:** Bananen und Tomaten in der Müllpresse eines französischen Supermarkts



Quelle: Screenshot TASTE THE WASTE.

Über die Ebene der Ästhetik werden hier ethische Werte vermittelt: Das Schöne der Natur wird auf maschinelle Weise vernichtet. Es wird in containergroße Müllsäcke geworfen und in der Müllpresse zerquetscht. Dieser Vorgang wird in einer Weise dargestellt, in der eine weitere wichtige ästhetische Strategie zutage kommt, die zugespitzt als ‚Anthropomorphisierung‘ der Lebensmittel bezeichnet werden kann. (Damit ist nicht gemeint, dass die Bananen menschliche Eigenschaften bekommen, also etwa um Hilfe schreien wie in einem Animationsfilm, sondern dass ihre Vernichtung hier in Analogie zum Verlust menschlichen Lebens inszeniert wird.) Die weißen Müllcontainersäcke mit den Bananen und Tomaten weisen im Kontext des emotionalen Skripts, das hier getriggert wird, eine Analogie zu Leichentüchern auf und werden in die Müllkompressionsmaschine abgesenkt wie ein Sarg in die Grube. Dazu ertönt traurig anmutende Gitarrenmusik in fragmentierten Melodisch-Moll-Akkorden, durch welche die gedankliche und gefühlsmäßige Verknüpfung zur Beisetzung unausweichlich wird. Die Lebensmittel werden somit beseelt und erhalten den Wert menschlichen Lebens, dessen Zerstörung Mitleid erweckt.

Natürlich zeigt die Kamera vor Ort, was real geschieht. Gleichwohl werden durch die Art der Darstellung – Naheinstellung der schönen Bananen, Sargniederlegung, melancholische Stim-

mungsmusik – Assoziationen zu einem Bestattungsritual geweckt. Die Banane als reale, weggeworfene Supermarktbanane ist eine Authentizitätsinszenierung – Authentizität, insofern die Banane faktisch so entsorgt wird wie gezeigt; Inszenierung, insofern diese Bananen zugleich als fiktive Filmbananen zu Opfern einer Massenvernichtung stilisiert werden. Diese anthropomorphisierende Form der audiovisuellen Darstellung impliziert – plakativ gesagt – die ethische Botschaft, dass mit der Lebensmittelverschwendung der Supermärkte die Würde der Banane verletzt wird.

Ein Dokumentarfilm ist grundsätzlich nie frei von Inszenierung. Es werden Motive ausgewählt, es wird eine Auswahl getroffen, es werden Perspektiven gesucht, es wird kadriert, mit Musik unterlegt, geschnitten etc.<sup>43</sup> So erzählen Filme, dokumentarische wie auch fiktionale. Damit muss dem Dokumentarfilm keine Manipulation oder Unwahrheit unterstellt werden. Die Mittel können so eingesetzt werden, dass sie auf repräsentative Weise zeigen, was ist. Allerdings ist „zeigen, was ist“ zumeist mit Werthaltungen verbunden, und Valentin Thurns Film bekennt sich moralisch klar als Gegner von Lebensmittelverschwendung.

Die audiovisuelle Darstellung transportiert unabhängig von dem, was in dem Film in Interviews an moralischen Werten behauptet wird, bereits eine implizite Ethik: Die ästhetische Ansicht von fast makellosen Lebensmitteln macht sie auf selbstevidente Weise zu etwas ethisch Schützenswertem. Ihre Vernichtung, die in der Schlusseinstellung dadurch pointiert wird, dass nur noch eine eklige bräunliche Suppe übrig bleibt, die aus der Presse läuft (siehe Abbildung 3), impliziert somit einen Mangel an Wertschätzung. (Auf der Linie der Analogie Lebensmittel-Lebewesen ließe sich das Auslaufen der Flüssigkeit auch als Bluten interpretieren.) Der Verzicht auf den aufklärend-informierenden Duktus des Off-Kommentars, wie er in der TV-Fassung gebraucht wird, verstärkt die ästhetische Wirkung und vermittelt die ethische Wertung daher eher auf einer emotionalen als reflexiven Ebene.

---

<sup>43</sup> Zum Verhältnis zwischen Wahrheit und Inszeniertheit im Dokumentarfilm vgl. Niney, F (2012), S. 52f.

**Abbildung 3:** Müllpresse mit auslaufender Müllsuppe

Quelle: Screenshot TASTE THE WASTE.

Eine weitere Strategie, die Wertschätzung der Lebensmittel formal zu erhöhen, besteht in der Langsamkeit der Darstellung des Vernichtungsprozesses. Der Angestellte des Supermarktes in Lille, Sylvain Sadoine, nimmt die Bananen und Tomaten auf behutsame, wertschätzende Weise in die Hand und wirft sie vorsichtig in den Container, obwohl klar ist, dass sie zerstört werden. Die gemächliche Geschwindigkeit des Wegwerfens ist unrealistisch, weil sie extrem ineffektiv ist. Wirkungsästhetisch erfüllen das bedächtige Arbeits- und Darstellungstempo jedoch den oben genannten wertsteigernden Zweck.

Die audiovisuellen Verfahrensweisen in dieser Sequenz sind:

- Impressionen wirken lassen: durch Nahaufnahmen, stimmungserzeugende Musik, stellenweise gedehnte Darstellungsdauer und Verzicht auf erklärende Kommentare wird der Wert der Lebensmittel wahrnehmbar gemacht, während die Vernichtung derselben auf moralische Empörung abzielt
- Anthropomorphisierung/Beseelung: durch Bilder des Herabsenkens (Container = Leichensack/Sarg) und melancholische Off-Musik wird eine Analogie zum menschlichen Beisetzungsritual evoziert, die die genannte ethische Botschaft verstärkt

Die vermenschlichende Empathie mit dem Nahrungsmittel wird in jener Einstellung in sehr dramatischer Form zugespitzt, in der ein einsames Brötchen am Straßenrand zurückbleibt (siehe Abbildung 4), während die Brotmassen in einem LKW hinter Gitterstäben deportiert werden. Auch hier haben wir wie bei den Bananen eine Nahaufnahme bei niedriger Blickachse, die den

verkannten Wert des einzelnen Nahrungsmittels wirken lässt; entscheidend wirkungsprägend ist dabei das Subskript der menschlichen Massenvernichtung und des Sozialdramas, das die Oberflächendarstellung der Lebensmittelverschwendung hier unterfüttert: Durch mögliche Assoziation zum Holocaust und zum verlassenen Baby wird diese Einstellung zu einem Schlüsselbild, das den Kinozuschauer\*innen emotional präsent bleibt.<sup>44</sup>

**Abbildung 4:** Das verlassene Brötchenbaby



Quelle: Screenshot TASTE THE WASTE.

### 3.2.3. Wissenschaftlichkeitsstil: Die Abfallexpertin und die Schrifttafeln

Eine zentrale Sequenz des Films ist die über die Arbeit der Abfallforschung in Wien. In gestutzter und kommentierter Form ist sie auch in den Fernsehkurzfassungen enthalten. Sie ist deshalb zentral, weil sie wesentliche Informationen vermittelt, durch die die Botschaft des Films als wissenschaftlich gesichert erscheint. Es soll hier nicht darum gehen, die Wissenschaftlichkeit des Films in Frage zu stellen und etwa den genannten Zahlen andere gegenüberzustellen.<sup>45</sup> Es geht

---

<sup>44</sup> Inwiefern solche Einstellungen in Thurns Film zentrale Impulsgeber für die Konstruktion moralisch aufgeladener Bedeutungen sind, wurde auf der ZiF-Tagung diskutiert. Kritisch beurteilt wird die sozialmelodramatische Dimension dieser Einstellung in einer Rezension des Films von Carsten Tritt auf <http://www.schnitt.de/202,6884,01.html> (abgerufen am 25.11.2019).

<sup>45</sup> Felicitas Schneider schreibt in diesem Band zur Wissenschaftlichkeit von TASTE THE WASTE: „In der wissenschaftlichen Literatur wurden zum Zeitpunkt des Drehs von TASTE THE WASTE geschätzt, dass zwischen 10 und 60 % der weltweiten

um eine Fokussierung auf die ästhetischen Strategien, also auf die Mittel, mit denen der Film sich ein Wissenschaftlichkeitsetikett gibt; anders gesagt geht es um die Frage, wie – ungeachtet der Korrektheit der genannten Fakten und Zahlen – ein Erscheinungsbild von gesichertem Wissen erzeugt wird.

Ein Interview mit Expert\*innen ist ein Mittel, um sachliche Informationen einzuholen. In dieser Hinsicht fällt es nicht in den Sektor ‚ästhetische Strategien‘, sofern es um Inhalte, Richtigstellungen und Erklärungen geht. Gleichzeitig gibt es viele Möglichkeiten, Inhalte zu transportieren, etwa durch einen Kommentar, durch Schrifttafeln, durch Einblendung von Informationsmaterial oder auch allein durch Bilder, sofern diese die relevanten Informationen transportieren. Das Experteninterview ist eine solcher Verfahrensweisen. Im Folgenden stelle ich heraus, warum gerade dieses Darstellungsmittel eine formale Taktik ist, die ‚Aura‘ von Wissenschaftlichkeit zu erzeugen. (Damit ist nicht gemeint, dass in Wahrheit keine wissenschaftliche Fundiertheit vorliegt, sondern dass die Frage der sachlichen Richtigkeit bei der folgenden medienwissenschaftlichen Untersuchung ausgeklammert wird.)

Es werden Einstellungen gezeigt, in denen wir dem Team eines Abfallforschungsinstituts bei der Arbeit in einem Entsorgungsbetrieb zusehen.<sup>46</sup> Zu Wort kommt eine Expertin, deren Namen und Amt wir durch eine Schrifteinblendung erfahren: Felicitas Schneider vom Institut für Abfallwirtschaft Wien. Was wir im Folgenden erfahren, darf also als wissenschaftlich abgesichert gelten, weil die schriftliche Nennung von Name, Ort und Zuordnung zu einem Institut beglaubigend wirken.

Felicitas Schneider unterbricht ihre Arbeit, um in einem Interview<sup>47</sup> zu erklären, was sie tut und herausgefunden hat, beispielsweise zeigt sie aus dem Supermarktabfall geholte, eingeschweißte Lebensmittel, deren Mindesthaltbarkeitsdatum noch zwei Wochen gültig ist. Als Erklärung für diese Verschwendung führt sie Gründe an: zum Beispiel, dass Regale aufgrund der Neulieferung leergeräumt werden müssen, dass Verpackungen eingerissen sind oder dass Milchprodukte bereits kurz vor Ablauf des Mindesthaltbarkeitsdatums stehen. Eine wissenschaftliche Erhebung ihres Teams habe ergeben, dass pro Supermarktfiliale im Schnitt 45 kg pro Tag an genießbaren Lebensmitteln weggeworfen werden. Schwer zu ermitteln sei, welche Rolle das Verhalten der Verbraucher\*innen dabei spiele, denn von der Hand zu weisen sei ja nicht, dass sie lieber den makellosen Apfel als den mit der Druckstelle kaufen. Die Vernichtung von Lebensmitteln gehe

---

Lebensmittelproduktion als Abfall anfällt, obwohl die Lebensmittel genießbar sind. Im Film und im Buch werden 50 % angenommen. [...] Es gab keine wissenschaftliche Erkenntnis, ob diese Zahl falsch ist oder nicht. Erst 2011 erschien eine Studie im Auftrag der Welternährungsorganisation (FAO), welche diese Schätzung auf 30 % festlegte.“

<sup>46</sup> Es handelt sich um eine Halle beim damaligen Behälterlager der MA 48 (Magistratsabteilung 48), die in Wien für die Müllabfuhr zuständig ist.

<sup>47</sup> In dem Interview ist nicht wahrnehmbar, dass der Regisseur Valentin Thurn die Fragen stellt. Der Film ist so aufgezeichnet und geschnitten, dass nur die Antworten von Felicitas Schneider zu sehen und zu hören sind.

aber nicht nur aus Supermarktabfällen hervor, sondern auch aus den Mülltonnen der Konsument\*innen.<sup>48</sup> Auch hier finden sich genießbare, teils noch eingeschweißte Waren, während Befragungen ergeben, dass die Menschen ihren Nahrungsmittelabfall viel niedriger einschätzen als er faktisch ist. Schneider erklärt überdies, was filmisch nicht unmittelbar sichtbar gemacht werden kann: Mit dem Wegwerfen der Lebensmittel gehe eine Verschwendung der Aufwendungen (Ressourcen, Energien, Arbeitszeit) einher, die entlang der Vorkette aufgebracht worden seien.

Diese Informationen werden in einem ernsten, sachlichen Stil präsentiert. Die Forscher\*innen sind bei der Arbeit zu sehen: Den Zuschauer\*innen wird demzufolge die unmittelbare Zeugenschaft einer simultan faktisch ablaufenden wissenschaftlichen Untersuchung suggeriert. Rational und mit Fakten und Zahlen abgesichert, präsentiert die Expertin das Ausmaß der Lebensmittelverschwendung aus ihrem Forschungsumfeld. Der Stil des Interviews unterscheidet sich von den Interviews mit den Aktivist\*innen und betroffenen Landwirt\*innen, deren Wortbeiträge subjektiv und durch Affekte wie Protestwillen, Enttäuschung, Empörung etc. geprägt sind. Räumlich wird das Interview (im Unterschied zu den nächtlichen Hinterhöfen, der Küche zuhause oder den Bauernhöfen) an einem öffentlichen Ort lokalisiert: in den Hallen der Wiener Abfallwirtschaft. Das hat den Zweck, die Forschungsarbeit sinnlich erfahrbar zu machen und visuell zu beglaubigen. Auf der Bildebene wird die Wissenschaftlichkeit des Interviews zudem durch die Staubmaske und die Arbeitskleidung verdichtet (siehe Abbildung 5): ikonografisch wird somit sinnfällig, dass eine Wissenschaftlerin die Wahrheit des Gesagten verbürgt. Einstellungen von Messgeräten (Waage) und Protokollbögen verstärken diese Charakteristik.

---

<sup>48</sup> Diese ist eine der wenigen Stellen in TASTE THE WASTE, an denen die Perspektive der Verbraucher\*innen zumindest indirekt zu Wort kommt. Felicitas Schneider hinterfragt kritisch, wie sinnvoll die Ansprüche auf makellos aussehende Ware sind. Vgl. Kreuzberger/Thurn (2015), S. 70-73.

**Abbildung 5:** Abfallexpertin Felicitas Schneider mit Staubmaske

Quelle: Screenshot TASTE THE WASTE.

Eine weitere Strategie, die sich auf der Ebene des Kameraverhaltens abspielt, ist der Enthüllungsästhetik entlehnt, obwohl sie hier keinen enthüllenden Zweck erfüllt. Enthüllungsästhetik funktioniert in der Regel so, dass aus versteckten Positionen gefilmt wird, um etwas zu offenbaren, das bislang geheim gehalten wurde, weil es skandalöses Potenzial hat. Der Dokumentarfilm lüftet dann den Vorhang und klärt sein Publikum über die Wahrheit hinter den Verschleierungstaktiken der Essensindustrie auf.<sup>49</sup> In TASTE THE WASTE gibt es eine Stelle, an der die Arbeit der Abfallforschung, die auf einem Tapeziertisch betrieben wird, aus einer Perspektive aufgezeichnet wird, die im Stil einer versteckten Kamera durch eine Lücke zwischen Müllcontainern hindurchblickt (siehe Abbildung 6).

---

<sup>49</sup> Auch Christian Huck weist im vorliegenden Band darauf hin, dass zu Beginn von FOOD INC. die Lüftung des Schleiens beschworen wird, allerdings in diesem Beispiel nicht über die versteckte Kamera, sondern explizit sprachlich: „There is this deliberate veil, this curtain, that’s dropped between us and where our food is coming from. The industry doesn’t want you to know the truth about what you’re eating, because if you knew, you might not want to eat it. If you follow the food chain back from those shrink-wrapped packages of meat, you find a very different reality.“

**Abbildung 6:** Versteckte Kamera



Quelle: Screenshot TASTE THE WASTE.

Der Zweck ist hier nicht negativ der, zu enthüllen, welche zwielichtigen Machenschaften im Verborgenen geschehen, sondern positiv den Eindruck vorzuspiegeln, dass wir die Forscher\*innen bei ihrer realen Arbeit unbemerkt beobachten können. Die Szenen sind gezielt so authentisch inszeniert, dass sie wie echte Live-Einblicke wirken. Dass diese Einstellungen eine ‚Aufführung‘ zeigen, macht sie gleichwohl nicht unwahr. Die Arbeit der Abfallforschung wird hier auf vereinfacht-exemplarische Weise repräsentativ dargestellt und zeigt somit Wahres.

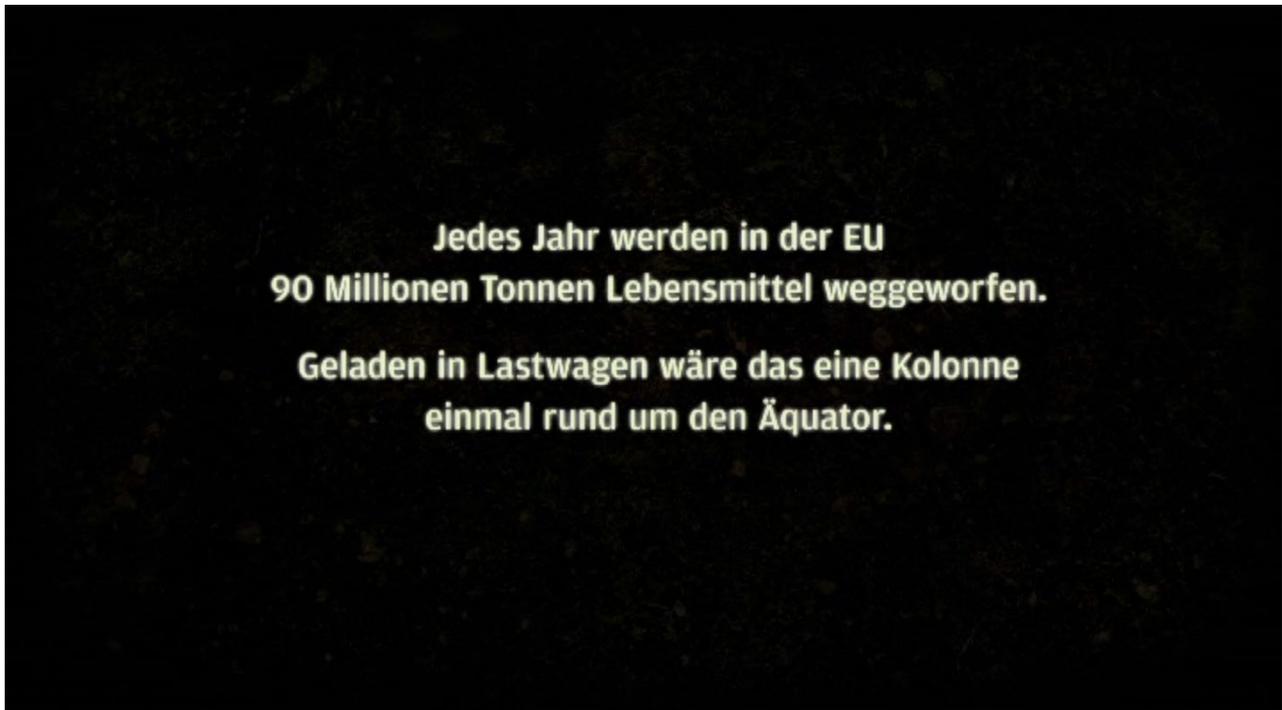
Die ästhetischen Strategien in dieser Sequenz sind also ungeachtet der sachlichen Richtigkeit des Gezeigten:

- eine Authentizitätsinszenierung
- und eine Aufmachung im Wissenschaftlichkeitslook

Das Expertenstatement ist eine der Säulen, die den Dokumentarfilm wissenschaftlich tragfähig erscheinen lassen. Die zweite tragende Säule von TASTE THE WASTE ist die Schrifttafel. Durch wiederkehrende Schrifteinstellungen wird der Eindruck erzeugt, dass der Film ein gesichertes Wissen transportiert, das man getrost nach Hause tragen kann, weil man es Weiß auf Schwarz besitzt. Das gedruckte Wort, das zwischen die Sequenzen geschoben wird, verleiht den vermittelten Informationen den Anschein wissenschaftlicher Abgesicherheit. Darüber hinaus verstärkt die Handlichkeit des kompakten, anschaulich gemachten Wissenspäckchens die Evidenz des Ausgesagten. Informationen, die zu komplex wären, um sie auf eine kurze Schrifttafel zu bannen, wären nicht greifbar, nicht nach Hause tragbar, blieben nicht nachhaltig und zitierbar im Gedächtnis und

verliefen als unübersichtliche Infostreuungen im Sande. Fast alle Schrifftafeln arbeiten damit, dass sie ein schockierendes, zahlenunterfüttertes Faktum benennen und dies durch einen prägnanten Vergleich veranschaulichen. Beispielsweise: „Jedes Jahr werden in der EU 90 Millionen Tonnen Lebensmittel weggeworfen. Geladen in Lastwagen wäre das eine Kolonne einmal rund um den Äquator.“ (siehe Abbildung 7)

**Abbildung 7:** Schrifftafel mit Zahl und Vergleich



Quelle: Screenshot TASTE THE WASTE.

Eine wissenschaftliche Tatsache wird mit einer Zahl präsentiert. Weil Zahlen zwar in ihrer schieren Größe erstaunen können, aber für die meisten Menschen schwer fassbar sind, wird ein Vergleich mitgeliefert, der eine bildliche Vorstellung ermöglicht.

Neben der auditiv sprachlichen Kenntnisvermittlung durch die Fachfrau suggeriert diese visuelle Präsentationsform ein evidentes Wissen, das

- als in Stein gemeißelt (in Schrift gebannter Wissensbestand)
- handlich verpackt (Kürze und Griffigkeit mit nur einer Zahl)
- und bildlich fassbar (durch einen Vergleich anschaulich gemacht)

erscheint.

Valentin Thurns Film will nicht manipulieren, sondern über Missstände aufklären und somit moralische Werte vermitteln, ohne explizit zu appellieren. Sobald etwas als Missstand identifi-

ziert und mit der Betroffenheit der Protagonisten emotional unterfüttert wird, sind moralische Werturteile impliziert. In diesem Fall lassen sie sich so ausbuchstabieren: „Es ist nicht richtig, Lebensmittel zu verschwenden.“ Diese moralische Grundthese wird vorausgesetzt und nicht hinterfragt oder begründet. Darauf aufbauend wird erklärt, wo die Gründe der Verschwendung liegen können, und es werden mögliche Ausgänge aus der Misere skizziert.

Im Unterschied etwa zu Geyrhalters Film UNSER TÄGLICH BROT steht der Aufklärungsduktus bei Thurn im Vordergrund, wenngleich der Kinofilm im Vergleich zu den TV-Fassungen mehr auf audiovisuelle Wirkung setzt. Die ästhetischen Mittel sind bei Thurn aber nie künstlerischer Selbstzweck, sondern notorisch politisch motiviert; sie modellieren kein Kunstkino, wie Geyrhalters Dokumentarfilm es durch seine Formstrenge (die Sterilität und Symmetrie der Bilder, die langen unkommentierten Einstellungen, die vorwiegend zentralperspektivische Ausrichtung etc.) tut.<sup>50</sup>

Ob es die Aufgabe einer filmischen Dokumentation ist, so neutral wie möglich Fakten in ihrer Komplexität zu präsentieren, ohne meinungsbildende Haltungen einzunehmen, ist umstritten und gehört nicht mehr zur hier unternommenen Analyse der ästhetischen Mittel, derer sich der Film bedient. Festhalten möchte ich abschließend aber zumindest, dass es nicht notwendig mit Komplexitätsreduktion und Manipulation einhergehen muss, wenn ein Film eine klare Haltung einnimmt. Ein Dokumentarfilm kann differenziert Fakten nebeneinander stellen, ausgewogen Pro und Contra darstellen, bei der Wahrheit bleiben – und gleichwohl eine klare Position beziehen und diese begründen, ohne die Zuschauer damit zu täuschen oder zu bevormunden. Dies tut TASTE THE WASTE, auch wenn der Film insofern reduktionistisch ist, als er seine normative Basisannahme, dass Lebensmittel nicht verschwendet werden sollen, nicht reflektiert.

### 3.2.4. Literaturverzeichnis

KREUTZBERGER, S/THURN, V (2015): Die Essensvernichter. Warum die Hälfte aller Lebensmittel im Müll landet und wer dafür verantwortlich ist. 2. Auflage. Köln

NINEY, F (2012): Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen. Übersetzt und herausgegeben von H.-B. Heller und M. Steinle. Marburg

VÄSTFJÄLL, D/SLOVIC, P (2015). The More Who Die, the Less We Care: Psychic Numbing and Genocide. In David Kim & Susanne Kaul (eds.): Imagining Human Rights. De Gruyter. S. 55-68

### 3.2.5. Filmverzeichnis

ESSEN IM EIMER (Valentin Thurn: D 2013)

TASTE THE WASTE (Valentin Thurn: D 2010)

UNSER TÄGLICH BROT (Nikolaus Geyrhalter: AT/D 2005)

---

<sup>50</sup> Vgl. hierzu den Beitrag von Britta Hartmann in diesem Band.

### 3.3. Christopher Zimmermann: Nachhaltigkeitssiegel sind auch nur Verbrauchertäuschung? Das Meeresfisch-Beispiel in DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL. DIE DUNKLE SEITE DES MSC

Ich werde aus Sicht eines Insiders über die technisch-inhaltliche Seite der Huismann-Dokumentation berichten: Ich war 6 Jahre lang Vorsitzender des Technischen Beratungsgremiums des Marine Stewardship Council (MSC) und bin weiter dessen Mitglied. Das *Technical Advisory Board* ist die Gruppe von Experten, die sich ohne Bezahlung durch den MSC um die permanente Fortentwicklung des weltweit führenden Standards für die Nachhaltigkeitszertifizierung von Wildfisch-Fischereiprodukten kümmert, um ihn aktuell und glaubwürdig zu halten. In dieser Funktion war ich auch Mitglied des Aufsichtsrates des MSC.

#### 3.3.1. Einführung: Ecolabeling und MSC

Der MSC wurde vor über 20 Jahren gegründet vom WWF und Unilever, damals einem der größten Fischhändler der Welt. Ausgangspunkt war neben den Umweltaspekten die Befürchtung, dass der Nachschub an Meeresfisch immer knapper werden würde: Die Politik bekam die Probleme durch Überfischung nicht in den Griff. Da der Kunde begriffen hatte, dass Meeresfisch ein wertvolles und gesundes Nahrungsmittel ist, spielten steigende Kosten im Vergleich zum schwieriger werdenden *sourcing* eine untergeordnete Rolle. Die Initiatoren beschlossen daher, die Kräfte des Marktes zu nutzen, um die Situation in den Meeren zu verbessern: Durch eine freiwillige Kennzeichnung besonders nachhaltiger Fischereien sollte durch Verbraucher und Handel ein *pull* entstehen, der zu einer positiven Veränderung der Fischereien führt. Diese Verbraucherbeteiligung ist ein durchaus bewährtes Konzept, die Fischführer der Umweltverbände gehen im Prinzip den gleichen Weg, müssen aber entweder stark pauschalisieren, um für die Einkaufsentscheidung verwendbar zu sein, oder werden mit zunehmender Komplexität für den Endkonsumenten immer nutzloser. Inzwischen ist der MSC längst unabhängig von seinen Gründern und ein eingetragener, gemeinnütziger Umweltverband, das älteste und wichtigste Ökolabel für Wildfisch auf dem Markt. Es gibt, wie bei einem funktionierenden Ansatz nicht anders zu erwarten, inzwischen zahlreiche Mitbewerber, darunter regionale Standards (z.B. Icelandic Responsible Fisheries oder den des Alaska Seafood Marketing Institute) oder solche, die nur bestimmte Aspekte der Fischerei betrachten (wie das Dolphin Safe-Label des Earth Island Institute). Bislang hat erstaunlicher Weise kein anderer globaler Standard einen höheren ökologischen Anspruch als der MSC, selbst wenn das wie beim Naturland Wildfisch-Siegel immer wieder propagiert wird. Es gibt verschiedene Messlatten, die zum Vergleich der Siegel herangezogen werden können, vor allem die „Mindestkriterien für die Nachhaltigkeitszertifizierung von Fischprodukten“ der Welternährungsorganisation FAO, oder seit einigen Jahren das *benchmarking* der Global Sustainable Seafood Initiative (GSSI). Und obwohl der MSC bei all diesen Vergleichen regelmäßig als Bester abschneidet, richtet sich die Kritik am Ansatz oder am Anspruch fast ausschließlich gegen ihn – was bei der marktbeherrschenden Stellung dieses Standards vielleicht verständlich ist.

Die Definition des Standard-Ansatzes ist für die Beurteilung, ob eine Kritik berechtigt ist oder nicht, besonders wichtig. Es geht nicht darum, mit Hilfe des MSC-Siegels sämtliche Probleme des Meeres zu lösen, sondern nur um den Sektor Wildfischfischerei. Der MSC hatte nie den Anspruch, ein Qualitäts- oder Gesundheitssiegel zu sein, es gibt zum Beispiel auch keine Provisionen im Standard, die Anreize für Touristen schaffen, das Meer nicht mit Plastikmüll zu belasten (für die Fischerei gibt es diese Anreize natürlich schon). Es geht „nur“ darum, die unvermeidlichen Umweltauswirkungen einer sehr bedeutenden menschlichen Nutzung des Meeres, der Fischerei, so weit wie möglich zu reduzieren. Und natürlich ist eine Fundamentalkritik, die die Ansicht vertritt, dass viel zu viel Fisch gegessen werde und man den Konsum daher reduzieren und nicht auch noch durch ein Ökolabel fördern sollte, vom MSC überhaupt nicht adressierbar.

Der Maßstab für die MSC-Zertifizierung ist *best practice*, orientiert sich also nicht an einem utopischen „Goldstandard“, sondern an der derzeit regelmäßig machbaren Reduzierung der Umweltauswirkungen. Um dieses Niveau zu erreichen, sind jedoch für die meisten Fischereien erhebliche Anstrengungen erforderlich. Und da *best practice* kein festgeschriebenes Ziel ist, sondern kontinuierlich angepasst werden muss, wird auch der Standard dauernd weiter entwickelt – spätestens alle fünf Jahre grundlegend, dazwischen zweimal im Jahr nach Bedarf. Nach der *theory of change*, die der Idee des MSC zugrunde liegt, sollen permanent Anreize geschaffen werden, damit sich Fischereien transformieren. *Early adopters* bekommen einen Preisaufschlag als Anreiz (bis 25%), für *late adopters* steigt der Druck, weil sie sonst riskieren, den Marktzugang zu verlieren. In den ersten 15 Jahren war dies tatsächlich nur eine Theorie, seit fünf Jahren reicht die Datenbasis, um nachzuweisen, dass der Ansatz tatsächlich funktioniert, also zu einer positiven Veränderung der Fischereien führt (z.B. Gutierrez et al. 2012). Der Standard ist streng wissenschaftsbasiert, es gibt daher fast keine pauschalen Ausschlüsse (Ausnahmen: international geächtete Fangmethoden wie Sprengstoffe oder Gift, und die Jagd auf Seesäuger, Vögel, Reptilien und Amphibien). Die Beteiligung der *stakeholder* an vielen Schritten des Zertifizierungsprozesses und der Standard-Weiterentwicklung gehört ebenso zu den Grundprinzipien wie eine hohe Transparenz: Alle Dokumente der Fischereibewertung sind öffentlich zugänglich. Beides hilft auch, die erheblichen und unvermeidlichen Unsicherheiten in der Fischereiwissenschaft zu minimieren. Der Standard wird – einer Forderung der FAO-Minimalkriterien folgend – unabhängig von der Zertifizierung entwickelt, die Zertifizierung selbst erfolgt durch akkreditierte Zertifizierer.

Die Entwicklung der MSC-zertifizierten Fischereien hat langsam begonnen, dann aber, vor allem nach der Selbstverpflichtung des Handels, in absehbarer Zeit nur noch MSC-zertifizierte Ware zu verkaufen, schnell an Fahrt aufgenommen. Der Handel beabsichtigt, dem Kunden das Gefühl zu geben, dass er sich um Nachhaltigkeit kümmert und dem Konsumenten diese Last abnimmt. Er lässt dem Kunden daher auch keine Wahl mehr zwischen – ansonsten identischer – gelabelter und ungelabelter Ware. In den meisten Fällen hat der Konsument sich ohnehin für die günstigeren Artikel entschieden; der Konsument ist also leider kein ernstzunehmender Akteur in diesem Geschäft.

Ende 2018 waren über 50% der Wildfisch-Produkte auf dem deutschen Markt MSC-gelabelt, und rund 12% der weltweiten Fangmenge nach diesem Standard zertifiziert, das entspricht rund 10 Millionen Tonnen Frischfisch-Anlandemenge, Tendenz weiter steigend. 40% der Fischereien, die sich um das MSC-Siegel bemühen, fallen übrigens in der Vorbewertung durch und begeben sich nicht in die Hauptbegutachtung; diese Bewertungen sind vertraulich, um die Schwelle für den Einstieg in die Bewertung nicht zu hoch zu setzen.

### 3.3.2. Kritik am MSC

Es gibt in den letzten Jahren zunehmende Kritik am MSC und seinem Standard. Einige ist sachlich und berechtigt, andere einfach nur destruktiv und die Forderungen unerfüllbar, weil sie gegen das Grundprinzip des MSC (Nutzung von Marktkräften) oder gegen die Anforderungen der FAO verstoßen. Der Standard sei, so einige Kritiker, zu komplex und damit zu teuer in der Anwendung, und dadurch würden große, industrialisierte und finanzkräftige Fischereien bevorzugt, kleine tropische Fischereien dagegen ausgeschlossen. Andere kritisieren, dass der Standard zu lasch sei, bestimmte Elemente (wie Sozialstandards) nicht oder nicht ausreichend enthalte. Sie sprechen von Verbrauchertäuschung und bezweifeln die Unabhängigkeit der Organisation von den Kunden: Der Standard würde immer gerade so angepasst, dass die Einnahmen des MSC nicht in Gefahr gerieten oder sogar maximiert werden könnten. Alle diese Vorwürfe werden in Huismanns Umweltdokumentation DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL – DIE DUNKLE SEITE DES MSC (Abb. 1) aufgegriffen, ohne neue Argumente oder Belege zu liefern. Die Anwürfe werden mit zunehmender Bedeutung des MSC vehementer, und das, obwohl vielfach nachgewiesen wurde, dass der MSC-Standard der verlässlichste und anspruchsvollste Nachhaltigkeitsstandard in diesem Bereich ist (siehe z.B. WWF 2012 oder GSSI 2019). Es gäbe also reichlich Gelegenheit, sich an anderen, weniger anspruchsvollen Standards abzarbeiten, um „Verbrauchertäuschung“ zu vermeiden, aber offenbar ist der MSC als Ziel lohnender. Man muss eine bestimmte Sichtbarkeit im Markt erreicht haben, um Ziel solcher Kritik zu werden. Am Ende findet innerhalb des MSC-Programms ein permanenter Wettstreit zwischen den Akteursinteressen statt, also denen der Fischerei, der Umweltverbände, des Handels, begleitet von der Wissenschaft – genau wie das vor 20 Jahren bei der Gründung des MSC angelegt wurde. Dass Umweltverbände versuchen, ihren *stake* zu verbreitern und permanenten Druck auf die Fischerei auszuüben, ist Teil ihrer Aufgabe und des Spannungsfeldes, in dem der MSC operiert. Er ist immer auf Ausgleich bedacht, denn wenn der Standard zu niedrig angelegt wird, verliert er die Unterstützung der Umweltverbände und damit auch das Interesse des Handels; wenn er zu anspruchsvoll wird, finden sich keine Fischereien, die sich zertifizieren lassen wollen. Dann gibt es auch keine gelabelte Ware auf dem Markt und der *pull* durch erhöhte Nachfrage bleibt aus. In diesem Zusammenhang erscheint es auch sinnvoll, Fischereien im Programm aufzunehmen, die noch nicht so gut sind, dass es nichts zu verbessern gäbe, solange sie nur bereits nachhaltig operieren. Denn in der Phase unmittelbar vor und nach der Zertifizierung sind die Änderungen in den Fischereien und damit der positive Nutzen für das Meeres-Ökosystem am größten.

**Abbildung 1:** Titelbild der Umweltreportage von Wilfried Huismann

Quelle: Screenshot DIE DUNKLE SEITE DES MSC – DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL.

Wilfried Huismann, der Autor der Umweltdokumentation über den MSC, ist dreifacher Grimme-Preisträger; für mich als Laien erscheint das zunächst wie ein Garant für hohe journalistische Qualität. In ähnlicher Aufmachung hat er 2011 den Film DER PAKT MIT DEM PANDA über den WWF gedreht; viele Rechercheergebnisse aus dieser Dokumentation sind in den MSC-Film eingeflossen. Viele Aussagen des Films DER PAKT MIT DEM PANDA waren hochumstritten, und der WWF hatte seinerzeit wegen mangelhafter Sorgfalt, falscher Tatsachenbehauptungen, übler Nachrede etc. geklagt. In fünf von sechs Fällen hatte der WWF vor Gericht Recht bekommen, und Huismann musste zentrale Formulierungen der Reportage grundlegend ändern. Aus dieser gerichtlichen Auseinandersetzung mit dem WWF hat Huismann offensichtlich gelernt, wie er so geschickt formuliert, dass die Aussagen vor Gericht nicht beanstandet werden können. Ein wiederkehrendes Element in DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL – DIE DUNKLE SEITE DES MSC ist beispielsweise das Anheben der Erzähler-Stimme am Ende einer Aussage, so dass dies als Frage verstanden werden könnte. Der Autor des Films kann also argumentieren, dass er sich die Ansicht nicht zu Eigen gemacht hat, auch wenn es beim Zuschauer als faktisches *statement* ankommt.

Die Umweltdoku ist in der Reihe „Die Story“ der ARD angelegt worden. Die Selbstdarstellung der Serie ist, dass sie auf die Macht der Bilder setze, investigativ und modern sei, sie ist durch schnelle Schnitte und zahlreiche Ortswechsel charakterisiert.

Im Film selber gibt es drei Haupthandlungsstränge:

- **Konflikt kleine Küstenfischerei versus industrielle Fischerei:** Die meisten umweltinteressierten Menschen in Deutschland glauben, dass die industrielle Fischerei das Meer leerfischt und den Meeresboden zerstört. Die kleine Fischerei ist dagegen positiv belegt, ihr wird ein nennenswerter Einfluss auf die Meeresumwelt nicht zugetraut. Greenpeace bezeichnet diese Fischer als „fair“. Die große, also schlechte Fischerei wird angeblich vom MSC bevorzugt.
- **Delfinbeifänge** in einer mexikanischen Thunfischfischerei.
- **Shark finning** in einer spanischen Hochseefischerei, also das Abschneiden von Flossen von lebenden Haien und das Verwerfen der restlichen Körper.

Dazwischen eingewoben sind Nebenaspekte wie Glaubwürdigkeit, Finanzierung des MSC, Fischerei in Schutzgebieten, Zulassen bestimmter Fanggeräte, Meeresbodenzerstörung usw.

### 3.3.3. Kleine Küstenfischerei vs. industrielle Fischerei und die Finanzierung des MSC

Im ersten Handlungsstrang kommt ein Vertreter einer spanischen kleinen Küstenfischerei, der Fischer Jose Luis Rodriguez, zu Wort. Er sagt, der MSC sei Betrug, weil er industriellen Fangflotten helfe. An späterer Stelle bestätigt Daniel Pauly, bekannter Professor an der University of British Columbia, dass alle Überfischungsprobleme gelöst werden könnten, wenn man nur die industriellen Fischereien verbieten würde. Kleine Fischer seien *per se* nachhaltig, sie könnten das Meer gar nicht zerstören. Ich bin völlig anderer Meinung: Viele Tausend kleine Fischer haben genau den gleichen Einfluss auf das Ökosystem und die Fischbestände wie wenige große, denn sie entnehmen die gleiche Menge Fisch. Oft genug haben Kleinfischereien noch größere Mengen unerwünschter Beifänge. Hier gibt es auch den ersten logischen Bruch in der Dokumentation: Wenn man annähme, dass das Problem mit der Nutzung der Weltmeere tatsächlich vor allem durch die großen Fischereien verursacht wird, dann wäre es doch besonders sinnvoll, wenn sich ein Ökobilabel genau um dieses Metier kümmert. Stattdessen wird der MSC aber genau dafür kritisiert. Unklar ist auch, warum der Autor eine spanische Fischerei für diese Aufnahmen aufsuchte: Die gleichen Aussagen wären auch von deutschen kleinen Küstenfischern zu bekommen gewesen, auch diese bezeichnen das MSC-Programm häufig als „modernen Ablasshandel“ und sind der Meinung, dass es bei ihnen nichts zu verbessern gäbe. Hier stand offenbar die Reise zu einem exotischeren Ort im Mittelpunkt der Auswahl des Interviewpartners.

Kleines Detail am Rande, und im Vorgriff auf die schrecklichen Bilder von dem Massaker an den Haien im dritten Handlungsstrang: Rodriguez schlachtet einen frisch gefangenen Oktopus, während er sich über den MSC äußert (Abb. 2). Oktopoden sind Weichtiere mit neun Gehirnen, acht davon verteilt auf die Basen der acht Arme. Diese Tiere sind jedoch nur schwierig zu töten, schon gar nicht schnell und schmerzarm. Hier wird dargestellt, wie der Fischer hochprofessionell mit wenigen Schnitten den Oktopus tötet, dann wird weggedreht. In Wahrheit verendet das Tier

langsam und qualvoll. Der Punkt ist: Man hätte exakt die gleichen Bilder verwenden können, um den Fischer Rodriguez als Tierquälerei darzustellen, wenn das gewollt gewesen wäre. Die Haie, deren Verstümmelung später im Film Entsetzen auslöst, sind natürlich Wirbeltiere und keine Wirbellosen wie der Krake, aber letztere sind eher intelligenter als Haie. Dennoch arbeitet Rodriguez angeblich nachhaltig, einfach weil er zu einer kleinen Fischerei gehört. Mit einer sauberen wissenschaftlichen Bewertung hat das nichts zu tun<sup>51</sup>.

**Abbildung 2:** Fischer Rodriguez verarbeitet einen lebenden Oktopus



Quelle: Screenshot DIE DUNKLE SEITE DES MSC – DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL

Inhaltlich gibt es im MSC-Standard keinerlei Diskriminierung von Kleinfischereien, das würde auch den Mindestkriterien der FAO widersprechen. Strukturell könnten kleine Fischereien allerdings benachteiligt sein, weil der Standard komplex und damit teuer in der Anwendung ist. Um hier Abhilfe zu schaffen, werden innerhalb des Standards, aber auch z.B. durch unterstützende Regierungen, Gegenmaßnahmen getroffen: So wurde die MSC-Begutachtung der kleinen Herings-Küstenfischerei in Mecklenburg-Vorpommern komplett vom Land bezahlt, aus Steuermitteln. Der MSC reinvestiert Einnahmen aus Lizenzabgaben in Programme, um Kleinfischereien die Vorbe-gutachtung zu erleichtern oder den Standard auch für datenarme Fischereien zugänglich zu machen. Diese sind überdurchschnittlich oft Kleinstfischereien oder solche aus dem globalen Süden. Nicht praktikabel ist dagegen, dass der MSC zwei verschiedene Standards zur Verfügung stellt: Einen für die vermeintlich harmlosen Kleinfischereien und einen für die vermeintlich

<sup>51</sup> Vgl. den Beitrag von Kirsten Meyer im vorliegenden Band, in dem die ethischen Kriterien dieses Dokumentarfilms hinterfragt werden, der die Tötung von Delfinen, nicht aber die von Thunfischen beanstandet.

zerstörerischen industriellen Fischereien, denn dann wäre das Programm nicht mehr global anwendbar. Am Rande: In der Dokumentation wird geäußert, der MSC „gibt an, gemeinnützig zu sein“ – mit dieser Formulierung wird unterstellt, dass der MSC nicht gemeinnützig sei, sondern nur eine besonders perfide Methode, um den Profit auf Kosten der Umwelt zu maximieren. Tatsächlich generiert der MSC natürlich Einnahmen, ungefähr zu drei Vierteln aus Lizenzabgaben des Handels (*logo licensing fees*) und zu einem Viertel aus Zuwendungen philanthropischer Stiftungen, aber er ist eine *charity* nach den Gesetzen des Vereinigten Königreichs. Ich weiß aus eigener Anschauung, wie viel Aufwand getrieben wird, um den Finanzämtern die gemeinnützige Verwendung aller Ausgaben im Detail nachzuweisen.

Daniel Pauly äußert: „Nur eine Zertifizierung spült Geld in das System. Wer in böser Absicht handelt, kann das alles tun: Lügen, alles Mögliche erfinden. Die MSC-Leute sind auf die dunkle Seite gewechselt, ganz und gar.“ Diese Aussage wird nur unterlegt mit der suggerierten Generierung von Profit und der angeblichen, in Wirklichkeit aber nicht vorhandenen Gemeinnützigkeit. Wer würde von Greenpeace und anderen Umweltverbänden behaupten, dass sie sich zwar gemeinnützig nennen, in Wahrheit aber eine Gelddruckmaschine seien?

#### 3.3.4. Delfinbeifänge in der mexikanischen Thunfischfischerei

Die Kernfrage dieses Handlungsstranges ist: „Ein Delfin-Massensterben mit Ökosiegel: Kann das sein?“ Die Zertifizierung dieser mexikanischen Thunfischfischerei ist kontrovers, denn sie nutzt das Vorkommen von Delfinen an der Wasseroberfläche als Indikator für das Vorhandensein von Thunen unter den Delfinen. Die Fischerei verwendet Ringwaden, Umschließungsnetze, die ganze Fischschwärme einkreisen und dann zusammengezogen werden. Dabei können auch Delfine beifangen werden. Die präsentierten Aufnahmen sind jedoch über 30 Jahre alt, teilweise aus der Zeit vor der Gründung des MSC. Die Bilder könnten unter anderem dazu geführt haben, dass der MSC gegründet wurde, als Kritik am MSC-Programm taugen sie nicht.

Tatsächlich hat die mexikanische Fischerei ihre Delfinbeifänge um 99,5% reduziert, um das MSC-Siegel bekommen zu können. Auf jeder Fangreise sind Taucher an Bord, um gefangene Delfine zu befreien. Das heißt: Es sterben immer noch Delfine in Ringwaden, und möglicherweise lassen sich mit viel Mühe ähnliche Aufnahmen wie vor 30 Jahren machen, mit einzelnen Delfinen. Der MSC-Zertifizierungsreport von 2017<sup>52</sup> gibt an, es seien im Beobachtungszeitraum 471 Delfine in dieser Fischerei zu Tode gekommen. Über die vermutlich erhebliche Unschärfe dieser Zahl kann diskutiert werden, aber die Zertifizierung hat die Anreize geschaffen, mit viel Aufwand die Sterblichkeit der Seesäuger drastisch zu reduzieren. Die Verifizierung der tatsächlichen Anzahl beifangener Delfine ist ein Problem, wie der Fischereibeobachter im Film sagt, hier ist einer der ganz wenigen validen Kritikpunkte der Huismann-Dokumentation. Aber die einzige Möglichkeit, die Zuverlässig-

---

<sup>52</sup> <https://fisheries.msc.org/en/fisheries/northeastern-tropical-pacific-purse-seine-yellowfin-and-skipjack-tuna-fishery/@assessments>

keit der Berichte zu erhöhen, ist die Information an die Behörden oder an den MSC. Huismann hat auf beides verzichtet. Der anonyme *Whistleblower* im Film sorgt auch nach seiner Aussage nicht dafür, dass der Missstand behoben wird. Es wird eher gefeiert, dass es den Missstand gibt. Um einen maximalen Schutz der Delfine sicher zu stellen, diskutiert der MSC derzeit im Rahmen der Überarbeitung des Standards, sogar die absichtliche Belästigung (*deliberate harassment*) von Seesäugetern auszuschließen. Ein Aussetzen auf Delfinschulen wäre dann auch nicht mehr möglich.

Huismann gibt an, dass die Ringwadenfischerei auf Thune international geächtet sei, wenige Minuten später erwähnt er dann aber, dass der europäische Handel die Produkte aus dieser Fischerei boykottiere, und suggeriert damit, dass es ungeheuerlich sei, dass die Fischerei MSC-zertifiziert wurde. Eine der beiden Aussagen kann aber nicht stimmen, denn Ware aus einer geächteten Fischerei ist nicht verfügbar und kann dann auch nicht boykottiert werden. Tatsächlich ist die erste Aussage einfach falsch. Die Ringwadenfischerei ist nicht verboten, nicht einmal das Aussetzen auf Delfine, unter denen sich Thunfischschwärme befinden, ist untersagt. Der Film entlarvt die Lüge selbst, aber mit so vielen Zwischenstationen in anderen Ländern und Fischereien, dass der Zuschauer dies kaum bemerken kann.

*Whistleblower* spielen im Film eine wichtige Rolle. Auf der Brüsseler Fischmesse trifft Huismann einen vermeintlichen *Insider*, der sagt, der MSC vergäbe das Siegel an Fischereien, die es nicht verdient hätten, und das Team solle sich doch mal in Mexiko umschaun. Fakt ist: Der MSC vergibt keine Siegel, sondern setzt den Standard, die Zertifizierung wird durch unabhängige Dritte durchgeführt, die Zertifizierer. Das Konzept des „etwas verdient Habens“ gibt es im Standard nicht, Fischereien müssen vielmehr nachweisen, dass sie nachhaltig operieren (und natürlich kann man über die Definition von Nachhaltigkeit im Detail streiten). Huismann sagt: „Laut MSC ist das Töten von Säugetieren als Fangmethode verboten“ – dieser Satz ist inhaltlich sinnlos, denn das Töten von Säugetieren ist gar keine Fangmethode, man kann dadurch keine Fische fangen. Tatsächlich verbietet der MSC-Standard unerwünschte Beifänge nicht (auch nicht von Delfinen), sondern schafft erfolgreich Anreize für deren Minimierung und fordert, dass die Anzahl der Beifänge die Erholung der Population der beigefangenen Tiere nicht behindern dürfen.

Schließlich nähert sich das Filmteam mit einem Motorboot in einem Seehafen einem Fangschiff und wird von einer Wache vertrieben – vermeintlich ein Zeichen dafür, dass die Fischerei etwas zu verbergen hat. Tatsächlich gelten seit 9/11 aber in allen Seehäfen der Welt strenge Zugangsbeschränkungen, die eine unangemeldete Annäherung an ein Schiff verhindern sollen.

### 3.3.5. *Shark finning* in einer spanischen Hochseefischerei

Der dritte Handlungsstrang verwendet Bilder, denen man sich kaum entziehen kann. Die Brutalität, mit der lebenden Wirbeltieren die Flossen abgetrennt werden, die sterbenden Körper dann über Bord geworfen werden und langsam zu Boden trudeln, ist unerträglich. Dazu stellt der Autor

die Frage: „Haifischflossensuppe – demnächst auch mit dem Ökosiegel des MSC?“ Tatsächlich geht es aber gar nicht um die Zertifizierung einer Haifischflossensuppe, es geht auch nicht um die Zertifizierung einer Fischerei mit Zielart Hai, sondern um die Überprüfung der Nachhaltigkeit einer Fischerei, in der Haie als Beifang auftreten. Man kann sich sicher trefflich darüber streiten, ob man es noch als Beifang bezeichnen kann, wenn mehr Haie als Fische der Zielart auftreten (das passiert tatsächlich: Solche Fischereien heißen nach internationaler Definition immer noch Schwertfischfischerei). Huismann suggeriert, dass schon das Vorhandensein abgeschnittener Haifischflossen eine illegale Aktivität belege. Das ist nicht der Fall: *Shark finning*, also das Abschneiden von Haiflossen und Verwerfen des Körpers, ist in Gewässern der Europäischen Union illegal, in den meisten anderen Seegebieten jedoch nicht. Die Filmaufnahmen wurden in Uruguay gemacht, wo die Praxis nicht verboten ist – bedauerlicherweise, und dagegen kann man sehr gern Kampagnen starten. Denn auch dort ist es nach unseren Maßstäben unethisch<sup>53</sup>. Der Fang von Haien für den menschlichen Konsum kann dagegen durchaus ethisch sein, und um *shark finning* zu verhindern, reicht die Vorschrift, dass die Flossen nur verbunden mit dem dazugehörigen Körper angelandet werden dürfen (*fins naturally attached*).

Die verwendeten Bilder des sterbenden, ohne Flossen bewegungsunfähigen Hais kommen von der Umweltorganisation Oceana (Abb. 3). Sie sind schon einige Jahre alt, es gibt nur diese Aufnahmen, die ich schon viele Male in verschiedenen Zusammenhängen gesehen habe. Genau diese Aufnahmen haben 2011 dazu geführt, dass der MSC-Aufsichtsrat in Berlin beschlossen hat, dass solche Aufnahmen nicht in Verbindung mit MSC-zertifizierten Fischereien entstehen sollen. Ich war damals Mitglied des Aufsichtsrates, und wir haben zum stärksten Mittel gegriffen, das uns zur Verfügung stand: Wir haben Fischereien, in denen *shark finning* stattfindet, *out of scope* gesetzt. Sie sind damit wie Wal- und Seevogelfang nicht zertifizierbar, aus ethischen Gründen und ohne eine Überprüfung, ob diese Praxis tatsächlich Einfluss auf die nachhaltige Nutzung hat oder nicht. Genau mit diesen Bildern den MSC zu kritisieren, ist daher widersinnig. Aber es wird noch unsachlicher: Durch den ganzen Themenfaden *shark finning* wird suggeriert, dass die beobachtete Fischerei MSC-zertifiziert sei. An einer Stelle spät im Film, bei 28:50 min, nach dem fünften Rückschnitt und nachdem wir die Flotte schon in Uruguay beobachtet haben, wird – zurück im nordwestspanischen Vigo – in einem Nebensatz erwähnt: „Die Fischerei hat sich freiwillig aus der MSC-Bewertung zurückgezogen. Sie kann aber jederzeit zurückkehren.“ Es handelt sich also **nicht** um eine MSC-zertifizierte Fischerei, weil sie – auch wegen der Haibeifänge – nicht nachweisen konnte, dass sie jederzeit nachhaltig operiert. Dieses wichtige Detail ist jedoch so gut verborgen, dass es mit einiger Sicherheit auch ein aufmerksamer Zuschauer nicht entdeckt. Die Kritik am MSC verpufft an dieser Stelle aber, denn offenbar funktioniert der Standard, um solche Fischereien auszuschließen. Und dass eine ausgeschiedene oder durch den Bewertungsprozess gefallene Fischerei sich erneut bewerben darf, ist bei einem freiwilligen Schema gewollt. Die Fischerei könnte sich ja fundamental geändert und die Anreize damit funktioniert haben.

---

<sup>53</sup> Vgl. auch hier den Beitrag von Kirsten Meyer in diesem Band.

**Abbildung 3:** Hai, dem die Flossen abgeschnitten wurden und der sterbend ins Meer zurückgeworfen wurde – Dokumentation der NGO Oceana



Quelle: Screenshot DIE DUNKLE SEITE DES MSC – DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL

### 3.3.6. Andere Beispiele für die Manipulation des Zuschauers

Neben den drei Haupthandlungssträngen gibt es weitere Kritikpunkte, die so oder ähnlich schon oft vorgebracht und entkräftet werden konnten. Rainer Froese, bekannter NGO-affiner Fischereibiologe aus Kiel, äußert, dass er nicht verstehen könne, wie eine MSC-Zertifizierung die Fischerei in Schutzgebieten erlaube. Tatsächlich fordert der MSC-Standard natürlich, dass alle legalen Verpflichtungen auch zu Fischereiverboten in Schutzgebieten eingehalten werden. In den allermeisten Meeresschutzgebieten ist die Fischerei aber erlaubt, es gibt daher gar keine Handhabe, dort operierende Fischereien vom Siegel auszuschließen. Froeses Aussage wird mit Bildern einer wunderbaren Kaltwasser-Unterwasserwelt unterlegt (Abb. 4). Es wird angegeben, dass die Aufnahmen im Öresund zwischen Dänemark und Schweden gemacht worden seien – das ist eher unwahrscheinlich, weil es die auf den Bildern gezeigten großen Jakobsmuscheln dort nicht gibt; wahrscheinlicher stammen die Aufnahmen von der norwegischen Küste. Im Anschluss wird eine Weichbodengemeinschaft gezeigt, aus einem anderen Gebiet mit viel geringerer Biodiversität, und es wird suggeriert, dass dies eine Vorher-Nachher-Aufnahme vom gleichen Gebiet nach intensiver Grundschleppnetzfisherei sei. Dies führt zur Aussage, dass viele MSC-zertifizierte Fischereien mit den „umstrittenen Grundschleppnetzen“ arbeiten, und jedem Zuschauer soll sofort klarwerden, dass diese Fischereien nicht nachhaltig sein können. Wie oben erwähnt, ist der MSC-Standard wissenschaftsbasiert und spricht deshalb keine pauschalen Abwertungen für

bestimmte Fischereimethoden aus. Das wäre auch nicht sinnvoll, weil es Kombinationen von Gebieten und Zielarten gibt, für die selbst schwere Grundschleppnetze die nachhaltigste Fangmethode sind. Ein solches Beispiel ist die Baumkurrenfischerei auf Plattfische im östlichen Ärmelkanal, die dem durch den Tidenstrom umgelagerten Meeresboden keine zusätzliche Störung hinzufügt, während leichtere Stell- und Treibnetze ohne Bodenberührung unvermeidliche Beifänge von Delfinen haben.

**Abbildung 4:** Vergleich zweier Kaltwasser-Habitats, die suggerieren, dass es sich um eine vorher-nachher-Aufnahme handelt, die den Einfluss einer Grundschleppnetzfisherei belegt



Quelle: Screenshot DIE DUNKLE SEITE DES MSC – DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL

Im Interview mit einem niederländischen Vertreter der Ecofish-group äußert dieser, dass er der Kritik an seinem Fanggerät durch die MSC-Zertifizierung begegnen und demonstrieren möchte, dass er nachhaltig fischt. Er sagt „*the discussion stops after labelling*“, und Huismann übersetzt mit „...dann gibt es keine Fragen mehr – ein Ökosiegel, damit es keine Fragen mehr gibt?“. Diese Fehlübersetzung verdreht den Sinn der Aussage des Fischers ins Gegenteil.

Doch die Manipulation des Zuschauers beschränkt sich nicht auf offensichtliche Falschinformationen und Fehlübersetzungen, sie adressiert vielfach das Unterbewusstsein des Rezipienten: So werden alle interviewten Personen, die Stellung gegen den MSC beziehen, gut ausgeleuchtet und in natürlicher oder angenehmer Umgebung dargestellt (Abb. 5): Daniel Pauly, als „Gründungsberater des MSC“ bezeichnet – wie Hunderte andere Experten und Stakeholder, die in der Gründungsphase beigetragen haben – sitzt vor einem unscharfen Hintergrund mit warmen Tönen. Rainer Froese wird auf seinem Segelboot gefilmt, Samuel LaBudde beim Bäumepflanzen in den US-Südstaaten. Das alles ist für die Geschichte völlig irrelevant, aber man soll sofort merken: Das sind Naturburschen, die wissen genau, wovon sie reden, sie sind entspannt und glaubwürdig. Auf der anderen Seite stehen die Befürworter des MSC: Das Licht kommt von oben, die Köpfe sind angeschnitten, die Personen wirken augenblicklich unsympathisch. Rupert Howes, Geschäftsführer des MSC, wurde offenbar gebeten, für Antexterbilder eine mehrspurige Straße in der City of London unmittelbar vor dem MSC-Gebäude zu queren – er zieht den Kopf zwischen die Schultern und versucht, die Straße schnell zu passieren, bevor er einem Doppeldeckerbus in die Quere kommt. Die Anmutung ist erneut: Diese Person muss etwas zu verbergen haben, denn warum

sollte man sonst mit eingezogenem Kopf gehetzt laufen. Der spanische Thunfischkönig, der am Rande einer Konferenz in Vigo interviewt wird, sieht ohnehin aus, als sei er aus einem Corleone-Der-Pate-Film entsprungen. Aber der Eindruck wird noch verstärkt, weil er über ausgewählte Sequenzen nicht direkt, sondern von einer Leinwand im Vortragsraum abgefilmt wird und damit noch übermächtiger, noch bedrohlicher erscheint.

**Abbildung 5:** Vergleich positiv (links) und negativ (rechts) konnotierter Interviewpartner



Quelle: Screenshots DIE DUNKLE SEITE DES MSC. DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL

Und als ob das noch nicht reicht, wird nach einer kurzen Totale vom MSC-Hauptquartier in der City of London, einem viktorianischen, fünfgeschossigen, ansehnlichen, aber nicht sehr prächtigen Gebäude, für viele Sekunden ein anderes Bild unterlegt. Es zeigt ein auf den ersten Blick ähnliches Gebäude – viktorianisch, weiß –, das aber von einem neugeschossigen Glaspalast überwuchert zu werden scheint (Abb. 6). Die Anmutung ist bedrohlich, man fragt sich, ob sich der

MSC mit seinen vielen Einkünften (darum geht es in der Filmsequenz erneut) einen solchen Palast leisten kann. Tatsächlich ist das Gebäude ungefähr 200 Meter vom MSC-Hauptquartier entfernt, an der Ecke Farringdon St/Holborn Viaduct, und hat mit dem MSC überhaupt nichts zu tun. Über die Motivation des Filmemachers für diesen Schnitt kann ich nur spekulieren: Unterbewusst wird dem Zuschauer klargemacht, dass der MSC auf die dunkle Seite gewechselt und nur am Profit interessiert sei.

**Abbildung 6:** Marine House, Sitz des MSC-Sekretariats (oben) und eines Bürogebäudes in der Nähe (unten)



Quelle: Screenshots DIE DUNKLE SEITE DES MSC – DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL

### 3.3.7. Was will der Autor des Films bewirken?

Die für mich wichtigste offene Frage ist: Was will Huismann eigentlich bewirken? Was ist die Idee hinter der Dokumentation, die, wie hoffentlich klar geworden ist, nur zu sehr geringen Anteilen dokumentiert und vor allem viel manipuliert? Huismann tritt die MSC-Idee in den Staub, sät Zweifel, bleibt den tatsächlichen Beleg für seine Kritik aber schuldig. Dass der MSC-Ansatz funktioniert, ist inzwischen nachgewiesen. Es gibt natürlich eine Menge berechtigter Kritik am MSC, und der Standard muss und wird sich weiterentwickeln. Die hier vorgebrachte Kritik ist aber nur manipulativ, schlecht recherchiert und macht mich ratlos. Will Huismann Missstände aufdecken, um sie abzustellen? Warum argumentiert er dann nicht nachvollziehbar, und was ist die Lösung? Was macht der Verbraucher, wenn er diesen Film gesehen hat? Wahrscheinlich fühlt er sich bestätigt im latent vorhandenen Gefühl, an jeder Ecke betrogen zu werden – und hier sogar, wenn er es gut meint und einem Ökozertifikat vertraut. Nach diesen Informationen kann man auch gelabelten Wildfisch ja kaum mehr guten Gewissens essen. Greift er dann lieber zu Produkten aus der Mast an Land und erweist der globalen Umwelt damit einen Bärendienst?

Die Reaktion in der Öffentlichkeit auf die Ausstrahlung war erstaunlich verhalten, was vielleicht auch an der randständigen Sendezeit ab 22:30 Uhr lag. Es gab die Rückmeldungen der üblichen Verdächtigen wie Anrufe von Umweltverband-Vertreterinnen, die uns aufforderten, die Zusammenarbeit des Thünen-Instituts mit dem MSC zu überdenken. Mir persönlich tut es leid um die viele wohlmeinende Arbeit derjenigen, die sich für Verbesserungen der Meeresumwelt einsetzen und viel Energie in die Entwicklung eines glaubwürdigen Standards investieren, der dann ohne sachliche Argumente diskreditiert wird – im besten Fall uninformiert, im schlimmsten Fall böswillig.

### 3.3.8. Literaturverzeichnis

GSSI (2019): Benchmarking Reports der Global Sustainable Seafood Initiative ([https://www.ourgssi.org/wp-content/uploads/2019/10/MSC\\_Updated-Benchmark-Report\\_Oct-2019.pdf](https://www.ourgssi.org/wp-content/uploads/2019/10/MSC_Updated-Benchmark-Report_Oct-2019.pdf)), Zugriff am 01.12.2019

GUTIERREZ, NL/VALENCIA, SR/BRANCH, TA/AGNEW, DJ/BAUM, JK/ET AL. (2012): Eco-Label Conveys Reliable Information on Fish Stock Health to Seafood Consumers. PLoS ONE 7(8): e43765.  
doi:10.1371/journal.pone.0043765

WWF (2012): Comparison of Wild-Capture Fisheries Certification Schemes – Update ([http://awsassets.panda.org/downloads/wwf\\_report\\_comparison\\_wild\\_capture\\_fisheries\\_schemes.pdf](http://awsassets.panda.org/downloads/wwf_report_comparison_wild_capture_fisheries_schemes.pdf)), Zugriff am 01.12.2019

### 3.3.9. Filmverzeichnis

Das Geschäft mit dem Fischsiegel – Die dunkle Seite des MSC (Wilfried Huismann: D 2018)

Der Pakt mit dem Panda – Was uns der WWF verschweigt (Wilfried Huismann: D/IDN/USA 2011)

## 3.4. Markus Kügle: „No one wants to see dolphins dying!“ – Die audiovisuellen Totschlagargumente in DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL. DIE DUNKLE SEITE DES MSC

### 3.4.1. Einleitung

Prägnante Worte: „No one wants to see dolphins dying!“ [00:13:46-00:13:48] Erklärt, ja beinahe konstatiert wurden diese von Rupert Howes, seines Zeichens immerhin Geschäftsführer des MSC, des seit 1997 bestehenden *Marine Stewardship Council* in einem Interview. Und genau deswegen müssen offenbar bei Wilfried Huismann Bilder von den Todeskämpfen dieser mit Abstand bei uns in der westlichen Welt beliebtesten Säugetiere der Weltmeere aussagekräftig in Szene gesetzt werden. Und das ist noch nicht genug! Grausam verstümmelte Haie, welche, semantisch hochgradig aufgeladen, also überaus symbolträchtig in Zeitlupe auf den Meeresboden sinken, stellen eine weitere Visualität dar, mit welcher eine gewichtige Aussage unterstrichen werden soll, jene nämlich, dass sich die ökologisch durchaus hehren Ziele und Bestrebungen des MSC mittlerweile ins komplette Gegenteil verkehrt haben. Die Rede ist von DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL. DIE DUNKLE SEITE DES MSC. Damit haben wir es mit einem Umweltdokumentarfilm [*environmental documentary*] des WDR aus dem Jahre 2018 zu tun. Huismann, eigentlich seit Jahrzehnten renommierter Fernsehjournalist, zeichnete sich dafür als Regisseur maßgeblich verantwortlich. Hinsichtlich dessen soll es an dieser Stelle weniger um eine Abhandlung darüber gehen, ob die Behauptung, dass der MSC zur *dunklen Seite* (des schnöden Mammons, des rücksichtslosen Raubtierkapitalismus) übergewechselt ist, der (naturwissenschaftlich konfigurierten) Wahrheit entspricht<sup>54</sup>. Dokumentarfilme bzw. dokumentarfilmtheoretische Annahmen haben ohnehin herzlich wenig mit Wahrheit zu tun. Worum es stattdessen gehen soll, das ist die Frage, inwieweit sich all jene dargestellten Situationen und daraus postulierten Verhältnismäßigkeiten in DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL als überzeugend gestalten, ferner, woher die Umstände dafür in audiovisuellen Medienerzeugnissen herrühren (können). Dementsprechend wird das dokumentarische Erzeugnis in Bewegtbild und Ton mittels Begrifflichkeiten der Rhetorik gefasst. Huismann verfolgt demzufolge in und mit seiner *documentary* eine klare These und liefert dafür audiovisuelle Argumente in einer expliziten Anordnung. Dezidiert geht es darum, dass im Bereich der industriellen Hochseefischerei enormer ökologischer Schaden durch Beifang entsteht. So werden beispielsweise bei der Jagd nach Thunfischen mittels Schleppnetzen auch Delfine getötet. Und der MSC ist ursprünglich auf den Plan getreten, genau solche Zustände zu verhindern. Allerdings gäbe es nach Huismann aktuell vermehrt Hinweise darauf, dass der MSC so gearteten Raubbau an der Fauna des Meeres stillschweigend toleriert. Will heißen, die ahnungslosen Endverbraucher\*innen, welche dem meeresblauen Logo auf der Thunfischdose bedingungslos vertrauen, machen sich nunmehr mitschuldig an einem maritimen Massenmord an Delfinen. Wie hinsichtlich dessen nun die audiovisuellen Überredungsstrategien von Huismann ergehen und wirken, zu

---

<sup>54</sup> Das hat in diesem Sammelband bereits Christopher Zimmermann in seinem Beitrag geleistet. Danke dafür!

wirken haben, steht im Fokus dieses Artikels. Eine so geartete Sichtweise gestattet es, bestimmte B(ewegt)ild-Typen und Montagefiguren auf ihren persuasiven Wirkungsgrad hin zu untersuchen.

### 3.4.2. Der Topos

Womit wir es hier zu tun haben: DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL steht als so deklarierte *environmental documentary* in einer langen Tradition. Bereits in den 1970er Jahren wurde das problematische Verhältnis prägnant aufgezeigt, in welchem sich Ökologie und Ökonomie befinden (können). Exemplifiziert werden kann dafür zuvörderst FLASCHENKINDER (Peter Krieg: BRD 1975). Hier wurde der bewegtbildliche Nachweis dafür erbracht, dass der Verkauf von Nestlé-Babynahrung in der Dritten Welt weitaus mehr Schaden anrichtet als Nutzen bringt. Von der Stoßrichtung her ähnlich gelagert sind die Intentionen von SEPTEMBERWEIZEN (Peter Krieg: BRD 1980), DSCHUNGELBURGER: HACKFLEISCHORDNUNG INTERNATIONAL (Peter Heller: BRD 1985) oder DAS BROT DES SIEGERS ODER DIE SCHLACHT UM DIE MÄGEN DER WELT (Peter Heller: BRD 1988). Gemein haben diese frühen *environmental documentaries* die von Seiten der neuen Linken herrührende Kritik an viel zu großen, weil global operierenden Unternehmen aus dem Bereich der Ernährungsindustrie (Nestlé, McDonalds, Burger King). Dezidiert werden Missstände wie die Ausbeutung von billigen Arbeitskräften in der Dritten Welt, die systematische Zerstörung der Umwelt sowie die gesundheitliche Gefährdung der Endverbraucher\*innen angeprangert. Ab Anfang der 2000er Jahre kam es im Bereich der *environmental documentaries* dahingehend zu einem Sprung, einer ästhetischen wie auch argumentationstechnischen Weiterentwicklung, als dass der Bildtypus des gequälten, damit per se Mitleid erregenden Tieres so stark gemacht wurde wie niemals zuvor, ferner, dass explizit die Insistierung auf einen (zuweilen kruden) Verschwörungs-Topos erfolgte und die alles entscheidende Handlungsmacht der westlichen Konsument\*innen als Lösung der aufgezeigten Probleme eine regelrechte Beschwörung erfuhr. Dies gestaltete sich schließlich in Sachen Resonanz für die breite Masse als überzeugendes Argumentationskonzept:

In den letzten Jahren wurden mehrere kritische Dokumentarfilme über die Nahrungsin-  
dustrie gedreht. Wie die Filmrezensionen nahelegen, sind es gerade jene Bilder, die den  
,unethischen' Umgang mit Tieren zeigen (kleine Küken in Fabriken auf Förderbändern)  
oder den technologischen Anbau von Pflanzen in laborähnlichen Umgebungen (z. B.  
Tomatenkulturen ohne Kontakt zur Erde) [...], welche Ablehnung und Kritik hervorrufen.<sup>55</sup>

Ablehnung und Kritik solcherart führte sodann allmählich zur Einführung diverser Bio- oder Ökosiegel, mit welchen die unterschiedlichsten Nahrungsmittel sukzessive ausgestattet wur-

---

<sup>55</sup> Arnold, M (2012): "Nachhaltigkeit und Demokratie. Das Wissen, die Moral und die Diskurse der Medien", in: Egner, H/Schmid, M (Hg.): Jenseits traditioneller Wissenschaft? Zur Rolle von Wissenschaft in einer vorsorgenden Gesellschaft. München: Oekom 2012. S. 111-133. S. 124.

den<sup>56</sup>. Was also in den *environmental documentaries* als Weg zum Erfolg vorgezeichnet wurde, ein ökologisch bewusster, verantwortungsvoller Konsum, dafür schienen mit einem Mal wegweisende Zeichen zu existieren, welche es den Konsument\*innen nunmehr erlaubten, informiert und wissend per Kaufentscheidung über den Fort- oder eben Niedergang von ökologischem Raubbau mitzubestimmen. Dieses Forcieren einer Handlungsmacht der Endverbraucher\*innen kann durchaus als markante Zäsur angesehen werden<sup>57</sup>. All dies hat vor gut und gerne neun Jahren stattgefunden. Nunmehr befinden wir uns quasi in oder auf der dritten Welle der *environmental documentaries*, in welcher es thematisch vermehrt um eine kritische Auseinandersetzung mit den (Er)Folgen der zweiten geht<sup>58</sup>. Hierzu kann prägnant DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL gezählt werden, wird darin doch untersucht, ob das MSC-Logo, ein weiteres Zeichen im Reigen von Wegbeschreibungen hin zu einem ökologisch verantwortungsbewussten Konsum, auch wirklich hält, was es verspricht.

### 3.4.3. Von der Dokumentation zur Argumentation

Ich möchte die Dokumentation DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL als Argumentation begreifen. Beim *argumentum* haben wir es von der Wortbedeutung her mit einer Darlegung oder einem Beweismittel zu tun. Das *argumentum* wie auch das *documentum* sind demzufolge vom Begriff her eng verwandt. Die Theorie der Argumentation bewegt sich jedoch zwischen den Polen der Disziplinen von Logik und Rhetorik. Vor allem die Rhetorik hat dabei nicht immer viel mit der Wahrheit zu tun, geht es dabei doch vornehmlich um die Persuasion, also die Überredung, streng genommen noch nicht einmal um die Überzeugung. Vom Aufbau her besteht das Argument in seiner einfachsten Form aus zwei aufeinander folgenden Prämissen und der Konklusion daraus (Syllogismus). Und genau dem wird vor allem in den *environmental documentaries* durch den rigorosen Zusammenschritt verschiedener Szenen entsprochen, mindestens zweier Szenen, welche nicht immer unbedingt kausallogisch etwas miteinander zu tun haben. Auf eine solche Weise werden beispielsweise 'direkte' Zusammenhänge zwischen den desolaten Zuständen in einer Massentierhaltungsanlage und der Profitgier ernährungsindustrieller Firmen hergestellt. Ein solches Verfahren von Darstellung, Vermittlung und eben Argumentation ist jedoch nicht frei von (induktiven) Fehlschlüssen, nicht frei von vorschneller Verallgemeinerung und Koinzidenz,

---

<sup>56</sup> Umweltdokumentarfilme sind hierfür sicherlich nicht allein verantwortlich, doch kommt ihnen bzw. ihrer 'Breitenwirksamkeit' eine gewichtige Rolle in diesen Diskursen zu.

<sup>57</sup> Der Appell ergeht also dahingehend, dass eine Veränderung des Einkaufsverhaltens der Konsument\*innen ausreicht, um die 'Welt zu retten'. Kurzum scheint es möglich zu sein, all die ökologischen Missstände durch ökonomisch irrationales Konsumverhalten zu beheben, 'ganz einfach', indem für ein Produkt freiwillig ein höherer Preis bezahlt wird. So ausgerichtete Argumentationen entlassen allerdings die Politik aus ihrer Verantwortung, regulierende Rahmenbedingungen zu schaffen, die nachhaltiges Verhalten auch ökonomisch attraktiv machen. Ich danke Stefan Lange für den Hinweis auf diese schwierige Problemkonstellation, welche zumeist im Dunkeln bleibt.

<sup>58</sup> Offenbar haben wir es hier mit einem rein deutschen Phänomen zu tun. Nirgendwo werden Bio- und Ökosiegel in Umweltdokumentarfilmen so harsch kritisiert, wie bei uns. Exemplarisch hierfür: DER PAKT MIT DEM PANDA (Wilfried Huismann: DE/IDN/USA 2011), MORE THAN HONEY (Markus Imhoof: DE 2012), DIE BIO-ILLUSION (Christan Jentzsch: DE 2014), DIE GRÜNE LÜGE (Werner Boote: DE 2018) oder eben DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL.

genannt, aber das liegt bereits im filmischen Diskurs begründet, welcher sich seit jeher linguistische Gepflogenheiten zunutze macht. So urteilte diesbezüglich bereits Jean-Pierre Oudart wie folgt:

Wir nehmen auf diese Weise [...] die Schwierigkeiten eines filmischen Diskurses wahr, nämlich als eine einfache Artikulation von aufeinander folgenden Aufnahmen. Wenn zwei Bilder aufeinander folgen, neigen sie nicht per se dazu, miteinander zu artikulieren, also im Verbund eine Aussage zu formulieren. Zuerst fungieren sie als autonome Zellen (anders als wir glauben, da wir alle Opfer der linguistischen Gewohnheit [*victimes d'habitude linguistiques*] sind).<sup>59</sup>

Vor allem Dokumentarfilme entstehen in erster Linie in der Phase der Postproduktion, im Schnitt. Was zusammen geschnitten auf der Leinwand erscheint, wird in der Rezeption beinahe automatisch zusammen gedacht, gerade in dokumentarischen Formen allgemein anerkannt immer wieder gerne über alle raumzeitlichen Kausalitäten hinweg. Paralogrammen solcherart sind des Öfteren allerdings auch genau so, genau als solche beabsichtigt. Was demzufolge eingehende Betrachtung erfordert, ist die Funktionsweise bestimmter audiovisueller Argumente, die audiovisuellen Rhetoriken, mit denen *environmental documentaries* operieren, vor allem, weil sich mittlerweile viele rhetorische Stilmittel elaboriert haben, wenn sie zwischenzeitlich nicht gar zu reinen Klischees verkommen sind. Die Extremform dabei ist sicherlich das so benannte Totschlagargument, das *thought-terminating cliché*, wie es von der Funktion und Wirkungsweise her treffender im angelsächsischen Raum bezeichnet wird. Denn mit 'verfilmten' Formen dieser rabulistischen Überredungsstrategie haben wir es vermehrt im Bereich der *environmental documentaries* zu tun<sup>60</sup>. In diesem Sinne sind all jene dokumentarischen Formen als Rhetoriken in Bewegtbild und Ton aufzufassen, welche ihre Argumente, ihre Strategien der Überredung mit ganz bestimmten audiovisuellen Modi (Bewegtbildtypen wie auch Montagefiguren) gewährleisten.

Zur Rhetorik formulierte schon Aristoteles in der griechischen Antike ein Konzept aus. Die gesprochene Rede wird dabei unterteilt in drei Grade der Persuasion, in das *docere*, das *delectere* und das *movere*. Die Überredungskunst, konkret das *dicere ad persuadendum accommodate*, das überzeugende (Aus)Sagen, setzt sich im Wesentlichen zusammen aus den erwähnten drei Formen der Argumentation. In diesem Sinne müsst(en) die Zuhörer\*innen ex aequo erfreut (*delectere*), belehrt (*docere*), sowie bewegt (*movere*), affiziert, mitunter gar erschüttert werden, um den Effekt der Überredung an ihnen zu vollziehen. Bei dieser Trias der Argumentationsarten handelt es sich in der Summe um die so genannte *officia oratoris*, die maßgebliche Aufgabe

<sup>59</sup> "[O]n perçoit ainsi les difficultés d'un discours cinématographique qui, [...] articule simplement les plans entre eux. Car si deux images, se succédant, ne tendent pas à s'articuler, mais fonctionnent d'abord comme des cellules autonomes (nous croyons le contraire car nous sommes victimes d'habitude linguistiques." Oudart, JP (1969): "La suture", Cahiers du cinéma, Nr. 211, S.36-39. S. 37. [Übers. d. Verf.]

<sup>60</sup> Am bekanntesten in diesem Zusammenhang ist dabei sicherlich das regelrechte Schockbild eines leidenden, sterbenden Tieres, doch dazu mehr im Kapitel über die Metapher.

des/der Sprechenden. Und auf diese Weise könne die Rede erst gelingen. Immensen Anteil am Gelingen der Überredung haben dabei im Rhetorischen die Tropen. Dabei handelt es sich um uneigentliche oder bildhafte Ausdrücke, sprachliche Stilmittel ganz allgemein, Stilfiguren schon eher, welche ebenso die Rede schmücken wie auch die Meinungsbildung subtil beeinflussen sollen, also welchen es obliegt, die Wirkung der Aussage maßgeblich zu steuern. Als Trope, beschrieb schon Quintilian, "die kunstvolle Vertauschung der eigentlichen Bedeutung eines Wortes oder Ausdruckes mit einer anderen"<sup>61</sup>. Von ihm erging zudem die Einteilung und Benennung als *figurae per immutationem*, als stilistische Figur. Am bekanntesten ist in diesem Zusammenhang sicherlich die Metapher, die populärste Trope, ach was, bereits bei Quintilian die "häufigste und schönste"<sup>62</sup>. Und an diesem Bestand hat sich bis heute nichts geändert. Doch darüber hinaus gibt es noch prägnant die Metonymie, die Synekdoche, die Katachrese, und ebenso wird die Ironie dazu gezählt, obwohl es sich dabei im strengeren Sinne um keine Trope handelt.

Grundlegend geht es bei Tropen aber um die Substitution, den Austausch eines Wortes durch ein anderes (oder im Fall der Ironie erfährt der Sachverhalt einen Tausch) und der daraus resultierenden Wirkung beim Publikum. Von Prägnanz ist dabei die Verhältnismäßigkeit von Nähe und Ferne, welche sich zwischen dem eigentlichen, dem ausgetauschten Wort (*verbum proprium*) und dem Wort des Austauschs ergibt. Diese hierzu ist, dass vor allem die *environmental documentaries* vom Prinzip her mit finiten audiovisuellen Tropen arbeiten, gerade weil es sich bei deren Sujet um ein diskursives, ein nicht direkt abfilmbares, ein erst sichtbar zu Machendes handelt, darüber hinaus, weil sie ein didaktisches, ja sogar konsumentenpädagogisches Ziel verfolgen. Und DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL entspricht ganz klar all jenen rhetorischen Stilmitteln, welche bereits seit Anfang der *environmental documentaries*, wenn nicht gar der *documentaries* überhaupt (!) ausgebildet wurden. Dies führt einerseits dazu, dass die Fernsehdokumentation DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL als eine solche sehr gut gemacht ist. Gut gemacht im handwerklichen Sinne, wenn es auf die Inszenierungstechnischen Aspekte ankommt, wenn es darum geht, ob die Inszenierung imstande ist, das zu Dokumentierende sowie den damit verbundenen Standpunkt dementsprechend 'rüberzubringen'. Und das lässt sich dezidiert auf den Einsatz von audiovisuellen Tropen zurückführen. Andererseits haben wir es bei genauer Betrachtung eben 'nur' mit rhetorischen Stilfiguren zu tun, Techniken also, die zuvörderst einen emotionalen Effekt, wenn nicht gar Affekt hervorrufen sollen, um die rationale Auseinandersetzung mit dem in Bewegtbild und Ton vorgebrachten Argument maßgeblich zu beeinflussen.

---

<sup>61</sup> Quintilianus, MF, zit. nach Ueding, G/Steinbrink, B (1994): Grundriß der Rhetorik. Geschichte - Technik - Methode. Stuttgart: Metzler 1994. S. 287.

<sup>62</sup> Ebd. S. 290.

### 3.4.4. Die audiovisuellen Tropen Teil 1: Die metonymischen Operationen

Da hätten wir als erstes die Metonymie. Als Trope zeichnet sie sich zuvörderst durch eine Vertauschung des Namens aus [griech.: μετ-ωνυμία, bzw. met-onymia = meta (danach, dahinter) + onyma (Name)]<sup>63</sup>. Ihre Wirkmacht zieht sie aus dem Prinzip der Verschiebung [*déplacement*], dabei ist die metonymische Substitution stets durch Kontiguität, durch eine hohe raum-zeitliche Nachbarschaft zum *verbum proprium* gekennzeichnet. Übertragen auf das Filmische wurde diese Trope schon früh<sup>64</sup>. Demnach muss der Film, das audiovisuelle Medienerzeugnis, gleich ob Spielfilm oder Dokumentarfilm, vom Sinn her als metonym angesehen werden, da auf eine solche Weise der wie auch immer geartete Inhalt quasi von Szene zu Szene 'weitergeschoben' wird, wodurch er sich überhaupt entwickelt und damit erst konstituiert. Speziell bei dokumentarischen Formen finden sich solche kontinuierlichen, also metonymischen 'Schnittmuster' vor allem, wenn es darum geht, den Eindruck von Authentizität zu erzeugen. Authentizität ist dabei keine ontologische Kategorie, kein Zustand, welcher den Bildern inhärent wäre, es ist vielmehr ein Rezeptionseffekt, der mit bestimmten Modi der Inszenierung – eben rhetorischen Stilfiguren des Audiovisuellen – erreicht werden kann<sup>65</sup>. Und dazu tragen markant bestimmte aufnahmetechnische Verfahren bei, die als metonymisch bezeichnet werden können. Diese stilistische Figur der Ver- bzw. Weiterschiebung funktioniert nun auf vier Ebenen:

1. In DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL begeben sich die Dokumentierenden demonstrativ hinaus in die große, weite Welt. Die Nordsee, London, Brüssel, Mazatlán in Mexiko, die USA, Montevideo (Uruguay), Vancouver, Vigo in Spanien, Galizien und die Azoren stellen dabei die Etappen dieser Reise dar, in welcher ostentativ Wahrheitssuche vor Ort betrieben werden soll. Total gehaltene Aufnahmen mit text inserts, welche en passant darüber informieren, wo wir uns gerade befinden, stehen am Beginn jeder Reiseetappe und schaffen somit Übersicht, mehr noch, sie generieren die Struktur<sup>66</sup>. Ein Expeditions-Topos kreuzt sich somit aussagekräftig mit der Idee einer Feldforschung per Kamera. Das entspricht kongenial dem Ideal der *documentary*: So wurde bereits von John Grierson, immerhin Schöpfer dieses Terminus, ferner der Vater des britischen und kanadischen Dokumentarfilmes, das Prinzip des *travlogue*, des Reisens an fremde Orte, genauer das ausgestellte und somit dokumentierte Reisen an fremde Orte als erster Punkt für das Erreichen eines *documentary value* angesehen<sup>67</sup>.

<sup>63</sup> Das ωνυμία von μετ-ωνυμία geht etymologisch auf das Benennen (ονομάζω) zurück.

<sup>64</sup> Vgl. Jakobson, R (1996 [1930]): "Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik", in: Haverkamp, A (Hg): Theorie der Metapher. Darmstadt: Wiss. Buchges. S. 163 - 174.

<sup>65</sup> Das Dokumentarische muss demzufolge als reines Erzeugnis formaler Gestaltung unter Berücksichtigung bestimmter jeweils vorherrschender Rezeptionserwartungen der *Wirklichkeit* gegenüber begriffen werden.

<sup>66</sup> Dem Kameramann Michael Dreyer gelangen hier durchaus eindrucksvoll wirkende Aufnahmen von Städten und Örtlichkeiten (zum Teil sogar aus der Luft). Das sollte hier nicht unerwähnt bleiben.

<sup>67</sup> Grierson, J (1996 [1932]): "First Principles of Documentary". In MacDonald, K./Cousins, M. (Hg.): Imagining Reality: The Faber Book of Documentary. London: Faber, S. 97-111. S. 21.

2. Darüber hinaus geht es ebenso um Ursachenforschung. So bezeichnet die Metonymie ja nicht nur das real-physikalisch Naheliegende, das örtlich Benachbarte, sondern auch die Herkunft einer Sache, den Herkunftsort, den Erzeuger, den Rohstoff. Dementsprechend ist das Verfahren einer Weltreise als subtiler Hinweis auf den Vorsatz zu lesen, den Dingen auf den Grund zu gehen. An Originalschauplätzen wird demgemäß nach Beweisen gesucht (wenn auch oft nur Indizien gefunden werden). Suggestiert wird durch diese internationale Ermittlung en passant der enorme produktionstechnische Aufwand, welcher betrieben werden muss, um die Wahrheit (wenn es denn eine solche überhaupt gibt) zu finden. Damit haben wir es mit einem Authentizitätssignal frei nach Manfred Hattendorf zu tun<sup>68</sup>. Was somit eindrucksvoll gerahmt wird, ist der Vorsatz und der Anspruch, ein *argumentum ad oculus*, einen Bildbeweis, wenn nicht gar mehrere zu finden, oder zumindest einen Augenzeugen. Aber das geschieht nur dann in persuasiver Manier, vielleicht sogar authentisch, wenn es sich aus dem metonymischen Verfahren direkt ergibt. Dass dabei noch Expert\*innen mit einbezogen werden müssen, welche aus dem bloßen Fund auch wirklich einen Befund machen, dass ist dann bereits eine andere rhetorische Stilfigur, jene der Synekdoche. Dazu später mehr. Als metonymisch kann das Prinzip der weltweit operierenden Wahrheitssuche bezeichnet werden, welche die Komplexität des Gegenstandes ebenso verdeutlicht wie den Anspruch der Dokumentarist\*innen diesen Gegenstand in seiner Komplexität erfassen zu wollen.

3. Wilfried Huismann verwendet diese metonymische Operation seiner "weltweiten Spurensuche" [00:02:48-00:02:50] allerdings nicht nur, um sein Publikum explizit anzuvisieren, es damit quasi mit auf die Reise zu nehmen. Was sich darüber hinaus aus dieser Taktik der permanenten (Fort- und Weiter)Bewegung auf verschiedenen Ebenen beiläufig ergibt, so subtil, dass es vordergründig nicht auffällt, das ist ein allseits wohl bekanntes Narrativ. Wir befinden uns hier im Bereich des politischen Thrillers, wo es um das Aufdecken einer Intrige, wenn nicht gar einer groß angelegten Verschwörung geht, welche aus den augenscheinlich akribisch arbeitenden Dokumentarist\*innen aufklärerische, ja sogar investigative Detektiv\*innen oder Spion\*innen macht, welche abseits der offiziellen Institutionen (Gegen)Position beziehen und uns zeigen wollen, dass die Welt nicht so ist wie allgemein angenommen. Wir haben es hier mit dem Wahrheitsanspruch des Transparent-Machens zu tun. Und auf dieser Ebene findet sich auch ein gewichtiger Unterschied zwischen Spielfilm und Dokumentarfilm: Denn der Spielfilm arbeitet daran, uns seine fiktionale Welt als realistisch zu verkaufen, der Dokumentarfilm hingegen will uns unsere Welt – jene gegenwärtige des anvisierten Publikums – als unrealistisch verkaufen: So wie wir sie zu kennen glauben, ist sie nicht. Bestrebungen solcherart lassen sich unter dem Begriff der Verschwörung fassen, stellt dieser doch ein, wenn nicht das wirkmächtige Narrativ der Postmoderne dar<sup>69</sup>. Wovon viele – sicherlich nicht alle, aber die meisten – *environmental documentaries* publikumsträchtig zehren, ist die Spannung, welche sich aus einem solchen Konstrukt

---

<sup>68</sup> Vgl.: Hattendorf, M (1994): Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Münster: Ölschläger. S. 311.

<sup>69</sup> Vgl. Jameson, F (1995): The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System. Bloomington/London: Indiana University Press.

ziehen lässt. Denn der Vorsatz des Aufdeckens einer Verschwörung gestattet die 'glaubhafte' Verwendung gewisser Inszenierungs-Modi, welche sonst eher im Bereich des *conspiracy film* Einsatz finden<sup>70</sup>.

4. Aber es wird auf diese Weise nicht nur eine 'verschobene' Welt zutage gefördert, sondern in demselben Maß auch ein vorläufiger Freispruch für die Endverbraucher\*innen erlassen. Und in der Hinsicht trifft es sich gut, dass eine psychoanalytische Betrachtung der Metonymie aus dem Prinzip der Verschiebung eine solche der Verdrängung gemacht hat<sup>71</sup>. So sind ja die *environmental documentaries* klar an die westliche Konsumgesellschaft adressiert, es geht darum, pädagogisch auf das Kaufverhalten einzuwirken. Bei dieser Klientel muss das *delectare* angesetzt werden. Und um dies erreichen zu können, wird der ökologische Raubbau, durch welchen billige Preise im Supermarkt erst ermöglicht werden, nicht den Endverbraucher\*innen zur Last gelegt. Das sind all jene, welche bei Huismann zu Anfang mittels der Interviewtechnik des *vox populi* kurz ins Bild und damit zu Wort kommen. "Was darf ich essen, wenn ich das Leben im Ozean bewahren will?" [00:01:37-00:01:40], lautet hier eine der richtungweisenden Fragen. Und: "Wie glaubwürdig ist das vom WWF und der Lebensmittelindustrie gegründete Siegel wirklich?" [00:02:40-00:02:45] Suggestiertes Resultat daraus: Die Käuferschaft weiß ja nicht wirklich, ob das MSC-Logo für zertifizierte nachhaltige Fischerei steht. Der Wille für eine *ecological correctness*, eine ökologisch korrekte Ernährung ist vorhanden. Schuld trifft die Endverbraucher\*innen somit nicht, wenn überspitzt formuliert die Delfine aussterben, denn sie haben guten Gewissens die Thunfischdose mit dem Zertifikat des *Marine Stewardship Council* eingekauft. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Verantwortung der Endverbraucher\*innen entfällt dadurch. Wenn es also eine Bedrohung für die Fauna und Flora der Weltmeere gibt, so zumindest das *déplacement* dieser Argumentationsweise, dann erfolgt diese von einer anderen Ebene aus. Das adressierte Publikum wird durch diese elegante Rhetorik vorab freigesprochen, denn sie wissen ja nicht, was sie tun, es können sodann alle getrost mit Ablehnung und Entrüstung reagieren, vorzugsweise darüber, arglistig hinters Licht geführt worden zu sein, und anschließend ihre Handlungsmacht auf dem Markt ergreifen, damit die Zustände sich ändern. Ganz klassisch haben wir es hier mit Aufklärung als lösungsorientierter Perspektive zu tun. Und ein solches Ziel wird schließlich nicht dadurch erreicht, dass die bloße Vorführung der schwerwiegenden Folgen als harscher Vorwurf an die Käufer\*innen in den westlichen Läden ergeht. Die Schuld, wenn auch nur Mit- oder Teilschuld, muss verdrängt werden, sie wird ganz allgemein den Chief Executive Officers, den Shareholdern oder mangels Alternativen, den Pressesprecher\*innen global agierender Unternehmen, oder beim GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL eben dem MSC-Chief-Executive Rupert Howes angelastet. Was also ebenso über die rein räumliche Komponente hinaus verschoben oder gar

<sup>70</sup> So werden die Interviews mit Augenzeug\*innen gerne im Stil einer verdeckten Ermittlung gedreht, mit *hidden cam* und nachträglicher Anonymisierung des/der Aussagenden per *blurred faces*, Stimmverzerrung oder nochmaligen Einsprechens des O-Tons durch eine andere Person.

<sup>71</sup> Vom Begriff her nahe liegend, da *déplacement* sowohl Verschiebung, 'Deplatzierung' im räumlichen Sinne, wie eben auch im psychischen Sinne bedeuten kann. Vgl.: Lacan, J (1996 [1957]): "Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud", in: Haverkamp, A (Hg): Theorie der Metapher. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1996. S. 175 - 215. S. 36.

verdrängt wird, das ist die Anklage des Publikums. Dieses wurde ja arglistig getäuscht, weswegen das daraus gewonnene schlechte Gewissen in helle Empörung umgewandelt werden kann. Und die empörte Ablehnung soll nicht im kompletten Konsumverzicht, sondern in der Ablehnung bestimmter Konsumprodukte aufgehen. Zwar ist es beileibe nicht so simpel, kann es auch gar nicht sein, aber worum es an dieser Stelle gehen soll, ist, dass sich eine solche, so gestaltete Taktik der Überredung bei den *environmental documentaries* adäquat mit der rhetorischen Stilfigur der Metonymie kurzschließen lässt.

### 3.4.5. Die audiovisuellen Tropen Teil 2: Die synekdochischen Operationen

Die Metonymie ist jedoch nicht die einzige Trope, welche Einsatz findet und maßgeblich mithilft, bestimmte Argumente auszuformulieren. Denn das *delectare* des *displacements* mündet zwecks *docere* stets in einer Synekdoche. Die Synekdoche ist ebenfalls eine Grenzverschiebungstrobe, allerdings eine solche, bei welcher sich die Beziehung zwischen (Einzel)Teil und Ganzem weniger direkt, tatsächlich, physisch oder realistisch gestaltet. Während die Metonymie noch auf tatsächliche Verbindungen und reale, physikalische 'Nachbarschaften' rekurrierte, baut die Synekdoche eher auf abstrakte Verhältnisse von Beziehung und Nähe auf. Kurzum: Es ist eine ordnungsgebende Sache, die innerhalb desselben Konzepts 'mit-verstanden' werden könne, respektive müsse. Die Synekdoche steht für das *pars pro toto* (oder umgekehrt für das *totum pro parte*). Audiovisuelle Entsprechung in den *environmental documentaries* findet sich hierzu in den großen Aufnahmen der Interviews, den *talking heads*, dezidiert in den Aussagen der Augenzeug\*innen oder den Meinungen der Expert\*innen. Und ähnlich wie die Verschiebung der Metonymie zu Verdrängung führen kann, haben wir hier unter der Trope der Synekdoche die Gefahr einer vorschnellen Verallgemeinerung, wenn rigoros vom *pars* aufs *toto* geschlossen wird. Ein Paralogismus, ein Fehlschluss, ein Irrtum in der Anwendung von logischen Regeln in Sachen Schlussfolgerung.

Bei DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL zeigt sich dies besonders auffällig an folgendem Beispiel: Da haben wir es recht aussagekräftig, weil so ungemein überzeugend mit Sam LaBudde zu tun, einem naturverbundenen Biologen, welcher vor gut dreißig Jahren undercover auf einem mexikanischen Fischfangkutter angeheuert hat und nun die Erlebnisse von damals rekapituliert, mitten im Wald, fernab der Zivilisation, wie es die Aufnahmen von ihm suggerieren, an einem nicht näher bestimmten Ort im mittleren Westen der USA<sup>72</sup>. Zu interviewende Personen werden in *documentaries* und Fernseh-Reportagen gerne in ihrem 'natürlichen Lebensraum' auf- und somit angenommen.<sup>73</sup> Dies konfiguriert sodann recht flott, weil auf den ersten Eindruck so normal und 'aus dem Leben gegriffen', die Echtheit des noch kommenden Statements. Die

---

<sup>72</sup> TC: [00:08:54-00:09:21] Dies ist ein Umstand, welcher bei genauerer Überlegung Irritation hervorruft, denn alle Orte wurden bis zu diesem Zeitpunkt noch penibel per *text insert* benannt.

<sup>73</sup> Damit haben wir es mit einem Aspekt zu tun, den Christopher Zimmermann in seinem Beitrag zu *Das Geschäft mit dem Fischsiegel* noch ausführlicher behandelt hat.

metonymische Operation leitet somit in einem fließenden Übergang die synekdochische ein. Und um das *docere* zu gewährleisten, erzählt LaBudde sodann von seinen Erfahrungen beim mexikanischen Fischfang. Hunderte von Delfinen sind ihm zufolge damals umgekommen [00:10:31], als Beifang bei der Jagd nach Thunfischen. Was hier konvergiert, sind sogar zwei Verfahren der dokumentarfilmischen Synekdoche: Die Aussage von Augenzeug\*innen und die Meinung von Expert\*innen. Eine Konjunktion zweier solcher Sprecherinstanzen gestaltet sich von der Persuasion her als nicht unproblematisch, denn gemeinhin sorgen die Augenzeug\*innen für das *argumentum ad oculus*, welches sodann von Expert\*innen erklärt, bewertet, verifiziert und damit authentifiziert wird. Wenn ein beliebiger Sachverhalt per Meinung von Expert\*innen beglaubigt wird/werden soll, dann handelt es sich dabei um ein *argumentum ad verecundiam*. Dies wurde schon von Arthur Schopenhauer als Kunstgriff bezeichnet, mit dem per anerkannter Autorität die Überredung gewährleistet werden soll: "Statt der Gründe brauche man Autoritäten."<sup>74</sup> Wenn nun allerdings, wie von Huismann vorgeführt, der Experte Sam LaBudde sich selbst 'begutachten' muss, dann liegt hier durchaus ein Fall von Befangenheit vor, was imstande ist, Zweifel an der Echtheit der Aussage aufkommen zu lassen, wie auch an der Objektivität der daraus gezogenen Schlüsse. Weiters handelt es sich hier von der Logik her sogar um zwei Trugschlüsse, welche stets mit der audiovisuellen Synekdoche einhergehen und offenbar immer wieder gerne bei deren Verwendung in Kauf genommen werden: Den Fehler in der logischen Distribution auf der einen Seite und das *cum hoc, ergo propter hoc/post hoc, ergo propter hoc* auf der anderen Seite. Was in beiden Fällen vorliegt, das ist der Tatbestand vorschneller Verallgemeinerung. Prägnante, aussagekräftige Einzelfälle werden plakativ in den Vordergrund gerückt, nicht selten in direkter visueller Entsprechung bildfüllend in Großaufnahme, sodass die Gewichtigkeit des Vorgetragenen implizit auf eine skeptisch angenommene Dunkelziffer verweist. Im Falle von Sam LaBuddes Augenzeugenbericht gestaltet sich dies derart, dass ein Fischfangunternehmen, welches bereits vor dreißig Jahren hunderte von Delfinen am Tag (!) getötet oder zumindest deren Massensterben billigend in Kauf genommen hat, zum jetzigen Zeitpunkt den Verursacher für einen noch weitaus größeren ökologischen Schaden darstellt. Vom Gefühl her, rein intuitiv, grob kopfrechnerisch betrachtet, hat dieses Argument Potential zur Überredung. Aber dieses Potential speist sich aus dem Fakt, dass eine solche Konklusion ohne weitere Prämissen ergangen ist, dass rigoros vom *pars* aufs *toto* geschlossen wurde, ohne Einbezug weiterer Informationen und ohne Aktualisierung des Tatbestands. Und dabei haben wir es mit einem Fehlschluss in Sachen logischer Distribution der Bestandteile des Arguments, eben der Prämissen, zu tun. Was somit ohne nähere Erläuterung von Seiten Huismanns vorausgesetzt und impliziert wird, ist, dass ein solches Unternehmen das Zertifikat für nachhaltige Fischerei erhalten hat, weil der MSC nun einmal zur dunklen Seite übergewechselt ist. Nicht nur, dass wir es hier mit einem Zirkelschluss zu tun haben, schwerer wiegt der Umstand eines *cum hoc, ergo propter hoc/post hoc, ergo propter hoc*. Dieser Fehlschluss kann wie folgt definiert werden:

---

<sup>74</sup> Schopenhauer, A (2008 [1831]): Die Kunst Recht zu behalten. Megaphone eBooks. S. 30.

In diesem Fall werden bisherige Beobachtungen nicht nur verallgemeinert, sondern es wird zusätzlich etwas behauptet, das auch bisher gar nicht beobachtet worden ist. Der Fehlschluss besteht hier darin, dass man aufgrund allein der Tatsache, dass B auf A zeitlich folgt, schließt, dass B wegen A erfolgt, dass B also durch A verursacht wird. (von lat. "post hoc" = "nach diesem"; und "propter hoc" = "wegen diesem"). Die Frage, ob jeweils ein Kausalzusammenhang oder bloß ein zufälliges Zusammentreffen vorliegt, ist oft nicht leicht zu beantworten.<sup>75</sup>

Der 'Beweis' dafür, dass es sich beim *Marine Stewardship Council* um eine nunmehr korrupte Organisation handelt, wird also dahingehend erbracht, als dass ihm die Nähe zu einer 'Organisation' vorgeworfen wird, welche vor drei Jahrzehnten ökologisch verbrecherisch agiert hat. Logisch haltbar ist ein solches 'Argument' damit in keiner Weise, keine Frage, jedoch speist sich die intuitiv wahrgenommene Überzeugungskraft einer solch steilen – nennen wir es mal – These maßgeblich aus dem Gehalt der Aussage eines Augenzeugen, welcher zudem noch auf diesem Gebiet als offiziell ausgewiesener Experte brillieren kann. Und das sind auch schon die wesentlichen Merkmale, Funktionen und persuasiven Wirkungsweisen der audiovisuellen Synekdoche im Bereich der *environmental documentaries*.

### 3.4.6. Die audiovisuellen Tropen Teil 3: Die metaphorischen Operationen

Damit nun beim Publikum erst gar nicht der Hauch eines Zweifels an dem Wahrheits- wie auch Wirkungsgehalt der Aussage von Sam LaBudde aufzukommen imstande ist, wird auf der Ebene des Schnitts ein in Sachen Argumentation taktisch cleveres Manöver vollführt – Olaf Strecker zeichnete sich hierfür verantwortlich. Denn während des Interviews wird auf *footage*, auf Archivmaterial, geschnitten, welches in bester Videoqualität der 1980er Jahre die Zustände, von denen berichtet wird, zu beglaubigen scheint. Diese Aufnahmen sind zudem von LaBudde selbst angefertigt worden. Der Status von Augenzeug\*innenschaft wird somit dem Medium der Videokamera überantwortet. Denn schon nach Michael Zyrd "signifiziert Found Footage in einem metaphorischen Sinne, weil es breitgefächerte und grundverschiedene Bedeutungszusammenhänge wachruft."<sup>76</sup> Da haben wir es also, wie von einer naturwissenschaftlichen Instanz im Interview und zusätzlich per *voice over* bestätigt wird, mit Bewegtbildern zu tun, welche damals auf der angesprochenen Seereise gemacht wurden. Zu sehen sind in einzelnen *takes* die Crew des Fangschiffs, die Fischerei mit dem Ringwadennetz sowie Delfine in dem Schwarm von Thunfischen, welche aus dem Wasser gezogen werden. Während LaBudde somit noch von dem Massensterben der Meeressäuger erzählt, wird auf visueller Ebene dafür der Bildbeweis erbracht. Was hier vorliegt, soll nun als metaphorisches Verfahren verstanden werden. So handelt es sich bei der Metapher um die dritte prägnante Trope in dieser signifikanten, weil signifizierenden

---

<sup>75</sup> Brülisauer, B (2008): Was können wir wissen? Grundprobleme der Erkenntnistheorie. Stuttgart: W. Kohlhammer. S. 97.

<sup>76</sup> Zyrd, M (2002): "Found Footage-Film als diskursive Metageschichte", *Montage AV* 11/1/2002. S. 113-134. S. 126.

Argumentationsverkettung, ferner um die erste Sprungtrope. Von etymologischer Warte aus wird dabei schon auf das dynamische Prinzip des 'Übertragens' verwiesen, denn das  $\phi\omicron\rho\rho\acute{\alpha}$  der Metapher ( $\mu\epsilon\tau\alpha\text{-}\phi\omicron\rho\rho\acute{\alpha}$ ) steht in der ursprünglichen Wortbedeutung für das Laufen, Anlaufen. Aristoteles hierzu:

Eine Metapher ist die Übertragung eines Wortes (das somit in uneigentlicher Bedeutung verwendet wird), und zwar entweder von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die Gattung, oder von einer Art auf eine andere, oder nach den Regeln der Analogie.<sup>77</sup>

Während bei Metonymie und Synekdoche noch eine 'gewisse Nähe' oder 'unmittelbare Nachbarschaft' attestiert werden konnte, von welcher ausgehend eine direkte Grenzverschiebung vorgenommen wurde, 'springt' bei der Metapher die Vermittlung des jeweiligen Sachverhalts – was 'Eigentlichkeit', Kohärenz, referentielle Illusion, Diegese oder Kausallogik angeht. Sprünge solcherart, welche unter Umständen Vergleiche eines mitunter weiten 'Herholens' (topologisch wie konzeptuell gemeint) beim Beschreiben und Argumentieren gestatten, dürften im Wesentlichen für die hohe Popularität und den immensen Gebrauch dieser Trope als hauptverantwortlich angenommen werden. Mit einem so gearteten Verbrauch gehen jedoch auch arge Defizite in Sachen Aussagequalität einher. Dem war allerdings schon immer so. Stand noch bei der Metonymie die Kontiguität als Relation im Vordergrund, findet sich bei der Metapher 'nur noch' die Similarität, eine ungefähre Ähnlichkeit, was zum Prinzip von Verdichtung [*condensation*] führt. Als Stammfunktion ergibt sich daraus eine logische Verlegenheit, ferner die Ambition von Veranschaulichung, gepaart mit dem Anspruch, einen Erkenntnisschock [*noochoc*] hervorrufen zu wollen<sup>78</sup>. Eine anwendbare Definition für eine metaphorische Operation wäre demzufolge der Zusammenschritt zweier Bilder, welcher für einen Bruch in der (zuvor) etablierten Ästhetik sorgt. Mit dem großen Wort Ästhetik ist an dieser Stelle jener Stil gemeint, welcher zuvor mittels Kameraarbeit, Äußerungsinstanzen und Montagerhythmus gesetzt worden ist. Diese Einheitlichkeit (Zeit, Ort, Handlung) erfährt nun harsche Zäsuren oder grobe Einschnitte. Dies soll zuvörderst und oft auch 'nur' eine emotionale Reaktion auslösen. Ein solcher Affekt oder eben Schock definiert sich psychoanalytisch dadurch, "den Reizschutz zu durchbrechen"<sup>79</sup>, kurz, das Rationale, ja sogar die Vernunft auszuschalten. Bei Gilles Deleuze steht hierbei das intensive Erfahren von Körperlichkeit im Vordergrund<sup>80</sup>. Einen ästhetischen Bruch benötigt es ferner, damit das Publikum dieses Übertragene nicht als referentiell ansieht, sondern als Mittel, um auf das Diskursive, eben das 'Verdichtete' hinweisen zu können. Ihre Entsprechung im Bereich der *environmental documentaries* findet die audiovisuelle Metapher also, wenn es um den persuasiven Grad des *movere* geht.

<sup>77</sup> Aristoteles (1976 [335 v. Chr.]): Poetik. Stuttgart: Reclam. S. 89.

<sup>78</sup> Vgl. Deleuze, G (1991 [1985]): Das Zeit-Bild, Kino 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 208.

<sup>79</sup> Freud, S (1920): Jenseits des Lustprinzips. Leipzig/Wien/Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag. S. 214.

<sup>80</sup> Deleuze, G (1988 [1970]): Spinoza. Practical Philosophy. San Francisco: City Light Books. S. 49.

Dementsprechend ist im *footage* von Sam LaBudde sodann ein einzelner Delfin im Schleppnetz zu sehen, welcher von der Winde nach oben zum Mast gezogen wird und danach offenbar leblos übers Deck rollt [00:10:17-00:10:35]. Wir haben es hier mit keiner durchgängigen Szene zu tun, sie ist von drei Schnitten durchzogen, wird aber von jenem auf der Tonspur durchgängigen Kommentar kompakt zusammengehalten. Auffällig ist dabei, dass wir weder die Hundertschaft von toten Delfinen sehen, von welchen buchstäblich die Rede ist, noch, dass wir im so offerierten Beweismaterial das Zerquetscht-Werden der Meeressäuger erkennen können, worauf LaBudde in seiner Aussage eindringlich verweist. Konklusion daraus ist, dass die Verantwortlichen hierfür nunmehr das MSC-Logo erhalten haben. Aber es wird nicht näher erläutert, bei welchem Unternehmen LaBudde genau mit dabei war. Denn danach kommt eine Aposiopese (ein Spezialfall der Ellipse), eine bedeutungsschwere Pause zur Anwendung, welcher allerdings keine Konklusion folgt, sondern welche einen abrupten Szenenwechsel einleitet. Der Umschnitt auf eine Konferenz in Spanien scheint die Frage danach, welcher Betrieb gemeint ist, implizit zu beantworten. Dort wird sodann Antonio Suarez interviewt, der Vorsitzende der mexikanischen Firma *Grupo Marítimo Industrial S.A de C.V*, kurz Grupomar. Was bei einem solchen Übergang quasi als 'natürliche Folgerung' angenommen werden kann, ist, dass LaBudde damals auf einem der Schiffe von Suarez unterwegs gewesen ist. Nähere, spezifizierende Aussagen, welche in der Lage sind, alle Zweifel auszuschließen, ergehen dazu nicht. Den Zuschauer\*innen bleibt nur die vage Spekulation darüber, resultierend aus jener von Oudart so genannten *linguistischen Gewohnheit*, welcher sich der Filmschnitt zuhauf zunutze macht, um Zusammenhänge zu generieren und als naturalisiert wirken zu lassen. Mangels weiterer Informationen und Alternativen muss dafür der Szenen- und Ortswechsel als einziger Anhaltspunkt genommen werden. Wahr beziehungsweise offiziell erwiesen ist, dass Fischfangunternehmen, welche mit Ringwaden ihrer Arbeit nachgehen, mittlerweile das MSC-Logo erhalten haben, allerdings unter der Auflage, dass die mitgefangenen Delfine befreit werden! Kernstück eines Gegenarguments hierzu ist das Videobild eines toten Delfins. Nun haben sich seit der zweiten Welle der *environmental documentaries* die Schockbilder von leidenden, sterbenden Tieren als Hauptargument gegen die Nahrungsmittelindustrie etabliert. Ein regelrechter *animal torture porn*, welcher wirkmächtig auf dem Prinzip eines *argumentum ad hominem* fußt. Dementsprechend entfaltet die Zur-Schau-Stellung eines sterbenden Delfins<sup>81</sup> so ungemein wirkmächtiges Potential. Natürlich werden auch verstümmelte Haie gezeigt, und en gros geht es in DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL auch um die Ausrottung dieser Fische, aber prestigeträchtiger und somit persuasiver scheinen andere tote Tiere zu sein: „No one wants to see dolphins dying!“ [00:13:46-00:13:48] Und niemand, wirklich niemand will für den Tod von Flipper verantwortlich sein.

---

<sup>81</sup> Allerspätestens seit THE COVE (Louie Psihoyos: USA 2009).

### 3.4.7. Die Persuasion mittels Totschlagargumenten

Allgemein geht es in DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL um folgendes: Das MSC-Logo hält nicht, was es verspricht, wofür es so signifikant als Zeichen steht. Das Gütesiegel erhalten nunmehr auch industrielle Unternehmen, welche Ringwadenfischerei betreiben, wenn sich ihr Beifang in 'erträglichen' Grenzen hält. Demzufolge lässt Huismann im Interview Rupert Howes davon berichten, dass in der industriellen Fischerei die Sterberate der Delfine um "99,5 %" [0014:13-00:14:14] gesenkt worden ist, allerdings nachdem er das *argumentum ad hominem* seines *animal torture porns* gezeigt hat. Zweifel an der Aussage Howes sind damit effekt-, wenn nicht gar affektiv gesät. Und wie blanker Hohn mutet es an, wenn aus dem Off folgender Kommentar ergeht: "Laut MSC sterben nicht mehr tausende Delfine auf den mexikanischen Schiffen, sondern nur noch 482 pro Jahr." [00:14:18-00:14:26] Zuvor jedoch konnte die audiovisuelle Trope der Metapher schon dazu überreden, dass bereits ein einziger toter Delfin in einem Fischernetz zu viel ist.

Was bei der Auseinandersetzung mit den persuasiven Strategien von DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL nachgewiesen werden konnte, ist, dass die audiovisuellen Argumente keinesfalls als logisch oder wahr bezeichnet werden können. Nichtsdestotrotz können sie überaus überredend wirken, vor allem in der besonders wirkungsvollen Kombination von metonymisch, synekdochisch und metaphorisch operierenden Bewegtbildtypen. Die Beweisführung in zahlreichen *environmental documentaries* wird mittlerweile vermehrt auf eine solche Weise erzielt. Und dies muss in Gänze nur noch als *thought-terminating clichés* begriffen werden, als Totschlagargumente, welche Robert Jay Lifton im Jahre 1961 wie folgt definiert hat:

The language of the totalist environment is characterized by the thought-terminating cliché. The most far-reaching and complex of human problems are compressed into brief, highly reductive, definitive-sounding phrases, easily memorized and easily expressed. They become the start and finish of any ideological analysis.<sup>82</sup>

Wir sind also in punkto Auseinandersetzung mit dokumentarischen Formen, welche (markt)politisch argumentieren wollen (nicht nur solcher, welche die Umwelt zum Thema haben), in einer heiklen Phase angekommen, in welcher die audiovisuellen Tropen nicht mehr so effizient zu funktionieren scheinen, wie sie es vor etwa zehn Jahren noch getan haben. Sie halten weniger einem kritischen Blick stand. Darüber hinaus scheint das Sujet der Umwelt(zerstörung) komplexer geworden zu sein. Diesbezüglich müssen wir uns (wie auch die Dokumentierenden sich) mehr denn je mit der logischen Tatsache auseinandersetzen, dass zwischen der Verifikation einer Aussage und der Falsifikation einer Aussage keine symmetrische Beziehung (mehr) besteht, wenn eine solche jemals bestanden hat!<sup>83</sup> Die Problematik einer so gearteten Asymmetrie zeigt sich markant bei der kritischen bis vorverurteilenden In-Frage-Stellung des MSC in der Fernsehdokumentation von

<sup>82</sup> Lifton, RJ (1961): *Thought Reform and the Psychology of Totalism*. New York: W. W. Norton & Co.. S. 429.

<sup>83</sup> Vielen Dank an Hans Werner Ingensiep für diesen Hinweis!

Huismann. Die Qualität des MSC wird dabei an dem Umstand festgemacht, dass kein Delfin mehr als Beifang zu Tode kommen darf, aber dabei handelt es sich offenbar um ein in der Realität des Fischfangs unmöglich zu erreichendes Telos. Dass eine drastische Reduzierung der Sterbefälle der Tiere zwar keine Ideallösung darstellt, aber offenbar als nicht hinnehmbare Lösung beurteilt wird, hilft den Einkäufer\*innen im Supermarkt wenig. Denn wenn am Kühlregal ein Boykott von Produkten, welche vom MSC zertifiziert worden sind, stattfindet, und darauf will DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL schließlich hinaus, bleibt beunruhigend die Frage offen, was anstelle dessen noch mit gutem Gewissen gegessen werden kann ... da ja niemand Delfine sterben sehen will.

### 3.4.8. Literaturverzeichnis

- ARISTOTELES (1976 [335 v. Chr.]): *Poetik*. Stuttgart: Reclam.
- ARNOLD, M (2012): "Nachhaltigkeit und Demokratie. Das Wissen, die Moral und die Diskurse der Medien", in: Egner, H./Schmid, M. (Hg.): *Jenseits traditioneller Wissenschaft? Zur Rolle von Wissenschaft in einer vorsorgenden Gesellschaft*. München: Oekom 2012. S. 111-133
- BRÜLISAUER, B (2008): *Was können wir wissen?: Grundprobleme der Erkenntnistheorie*. Stuttgart: W. Kohlhammer
- DELEUZE, G (1988 [1970]): *Spinoza. Practical Philosophy*. San Francisco: City Light Books
- DELEUZE, G (1991 [1985]): *Das Zeit-Bild, Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- FREUD, S (1920): *Jenseits des Lustprinzips*. Leipzig/Wien/Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag
- GRIERSON, J (1996 [1932]): "First Principles of Documentary". In MacDonald, K./Cousins, M. (Hg.): *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*. London: Faber, S. 97-111
- HATTENDORF, M (1994): *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Münster: Ölschläger
- JAKOBSON, R (1996 [1930]): "Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik", in: Haverkamp, A. (Hg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt: Wiss. Buchges. S. 163 - 174
- JAMESON, F (1995): *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. Bloomington/London: Indiana University Press
- LACAN, J (1996 [1957]): "Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud", in: Haverkamp, A. (Hg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1996. S. 175 - 215
- LIFTON, RJ (1961): *Thought Reform and the Psychology of Totalism*. New York: W. W. Norton & Co..
- ODART, JP (1969): "La suture", *Cahiers du cinéma*, Nr. 211, S.36-39
- SCHOPENHAUER, A (2008 [1831]): *Die Kunst Recht zu behalten*. Megaphone eBooks
- UEDING, G/STEINBRINK, B (1994): *Grundriß der Rhetorik. Geschichte - Technik - Methode*. Stuttgart: Metzler
- ZRYD, M (2002): "Found Footage-Film als diskursive Metageschichte", *Montage AV* 11/1/2002. S. 113-134

### 3.4.9. Filmverzeichnis

- DAS BROT DES SIEGERS ODER DIE SCHLACHT UM DIE MÄGEN DER WELT (Peter Heller, BRD 1988)
- DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL. DIE DUNKLE SEITE DES MSC (Wilfried Huismann, D 2018)

DER PAKT MIT DEM PANDA (Wilfried Huismann, D/IDN/USA 2011)

DIE BIO-ILLUSION (Christan Jentsch, D 2014)

DIE GRÜNE LÜGE (Werner Boote, D 2018)

DSCHUNGBURGER: HACKFLEISCHORDNUNG INTERNATIONAL (Peter Heller, BRD 1985)

FLASCHENKINDER (Peter Krieg, BRD 1975)

MORE THAN HONEY (Markus Imhoof, CH/D/AT 2012)

SEPTEMBERWEIZEN (Peter Krieg, BRD 1980)

THE COVE (Louie Psihoyos, USA 2009)

## Sektion 4: Ästhetik des Umweltdokumentarfilms

### 4.1. Britta Hartmann: Fleisch und Stahl: Dokumentarfilmische Betrachtungen industriellen Schlachtens<sup>84</sup>

Wer regelmäßig Dokumentarfilme, vor allem ethnografische, schaut, wird Zeuge einer Unzahl von Tierschlachtungen. Gerade am Anfang der Filme ist die rituelle Schlachtung von Ziegen, Schafen oder auch Rindern ein beliebtes Motiv zur Anzeige von Authentizität und der Nähe des Filmemachers zu den Menschen einer fremden Kultur. Er ist nah dran an den Dingen des Lebens, zuweilen wird das Tier gar zu Ehren seines Besuchs geopfert, da schuldet er Dank und würdigt die Geste durch die des Films. Außerdem ist das Schlachten am Anfang ein deutliches Signal, das die genüssliche Zuschauerhaltung durchkreuzt und einen anderen, nüchtern-untersuchenden, wissenschaftlichen Rezeptionsmodus nahelegt. Neben diesen ethnografischen Filmen, in denen Tiere geschlachtet werden, gibt es dokumentarische Arbeiten, die das Schlachten ganz in den Mittelpunkt stellen, indem sie das Augenmerk auf das gewerbsmäßige und industrielle Schlachten legen, das die Zuschauerin auf ganz andere Weise faszinieren oder schaudern lassen mag.

#### 4.1.1. Schlachthof als Motiv

In der westlichen Welt wird mit steigendem Fleischbedarf im Zuge der Industrialisierung und des Bevölkerungswachstums die traditionelle Hausschlachtung auf dem Bauernhof oder in Metzgereien durch Schlachthöfe abgelöst. Das gewerbsmäßige Töten und Verarbeiten von Tieren ist von nun an den Blicken entzogen, und der Schlachthof wird zum dunklen Ort der Imagination und zur wirkmächtigen Metapher für das Verdrängte der Gesellschaft. „Über ihnen liegt ein Tabu“, formuliert der Literatur- und Kulturhistoriker Erhard Schütz, „die Verdeckung des dunklen Grundes unserer Zivilisation“ (Schütz 2007, 291). Als Ort, an dem Humanität und Zivilisiertheit fraglich werden und emotionsloser Grausamkeit zu weichen scheinen, wird der Schlachthof zum literarischen Motiv (etwa in Döblins *Berlin Alexanderplatz* oder in Brechts *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*).

Vorbild und Prototyp dieser Motiv- und Diskursgeschichte ist Upton Sinclairs *The Jungle*, der die grausamen Zustände in „Packingtown“ schildert, den riesigen *stockyards* von Chicago, die seit den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts errichtet wurden; jährlich bis zu 15 Millionen Tiere sind hier getötet und verarbeitet worden. *The Jungle*, 1905 in Fortsetzungen in der sozialistischen Zeitung *Appeal to Reason* und kurz darauf, 1906, in Buchform erschienen, ist eine Enthüllungs-

---

<sup>84</sup> Mit Dank an Hans J. Wulff, der den Anstoß zu diesem Thema gab und mir einige prägnante Formulierungen großzügig überlassen hat.

und Sozialreportage mit klarer politischer Agenda. Das Buch wurde bereits 1914 verfilmt, doch der Film gilt als verschollen.

*The Jungle* hatte enorme Resonanz, führte zu einem Aufschrei der Empörung und bereits im Jahr der Veröffentlichung zu Verbesserungen in den Chicagoer Schlachthöfen durch Nahrungs- und Verbraucherschutzgesetze wie den *Pure Food and Drug Act* und den *Federal Meat Inspection Act* (beide 1906). Nichts änderte sich dadurch an der Produktion am laufenden Band (oder besser: am laufenden Haken), dem „Fordismus“ der Fleischgewinnung, lange bevor in den Ford-Werken die Fließband-Produktion vermeintlich erfunden wurde. Und vor allem änderte sich nichts an den ausbeuterischen und gefährlichen Arbeitsbedingungen, über die sich Sinclair mehr empörte als über die zweifelhafte Qualität des *corned beef*.

Im Buch findet sich eine genaue Schilderung des Schlachtens in seinen verschiedenen Schritten, wie sie von den jeweils zuständigen Arbeitern ausgeführt wurden:

Along one side of the room ran a narrow gallery, a few feet from the floor; into which gallery the cattle were driven by men with goads which gave them electric shocks. Once crowded in here, the creatures were prisoned, each in a separate pen, by gates that shut, leaving them no room to turn around, and while they stood bellowing and plunging, over the top of the pen there leaned one of the “knockers,” armed with a sledge hammer, and watching for a chance to deal a blow. The room echoed with the thuds in quick succession, and the stamping and kicking of the steers. The instant the animal had fallen, the “knocker” passed on to another, while a second man raised a lever, and the side of the pen was raised, and the animal, still kicking and struggling, slid out to the ‘killing bed.’ Here a man put shackles about one leg, and pressed another lever, and the body was jerked up into the air. There were fifteen or twenty such pens, and it was a matter of only a couple of minutes to knock fifteen or twenty cattle and roll them out. Then once more the gates were opened, and another lot rushed in, and so out of each pen there rolled a steady stream of carcasses, which the men upon the killing beds had to get out of the way.

The manner in which they did this was something to be seen and never forgotten. They worked with furious intensity, literally upon the run – at a pace with which there is nothing to be compared except a football game. (Sinclair 2003 [1906], 40/41)

Sinclair's Text zeigt zu diesem relativ frühen Zeitpunkt in der Geschichte, die durch die Figur eines neu in Chicago ankommenden, hier noch hoffnungsfrohen litauischen Einwanderers fokalisiert ist, eine Faszination für die Vorgänge im Inneren der Schlachthöfe. Durchzogen ist sie vom Bedauern für die gequälten Schlachttiere, mündet dann in die Anklage der grausamen Arbeitsbedingungen und schließlich in die Erkenntnis des Protagonisten (die der Leser lange vor ihm gewinnt), dass die Arbeiter den Kapitalisten ebenso Vieh sind, das um sein alleiniges Kapital, die Arbeitskraft, beraubt und hernach Verelendung und Tod überlassen wird.

**Abbildung 1:** Arbeitsteilung in einem Chicagoer Schlachthof, Fotografie aus dem Jahr 1906

Quelle: Alamy Stockphotos.

Schütz beschreibt die „Mechanik des Tötens“ als Kern einer höchst effizienten Rationalisierung, die zudem auf restlose Verwertung des Tiers („bis auf das Quieken“) setzt, und er arbeitet die Wahrnehmung und mediale Verarbeitung des Ortes durch die Besucher, europäische Journalisten und Literaten, heraus: eine Mischung unterschiedlicher Affekte, von Faszination und Entsetzen, von Neugier, Abgestoßen-Sein, aber auch Abstumpfung und Apathie.

Der Dokumentarfilm hat sich früh diesem Sujet gewidmet. Bereits 1897 entstand der einminütige (Laufzeit einer Filmspule) Edison-Film CATTLE DRIVEN TO SLAUGHTER, ein für die Zeit typischer Film der

„Ansicht“. Er zeigt, wie die Rinder zu den „killing beds“ getrieben werden, das Filmen im Gebäude ist dem Kamera-Operateur schon aus Gründen unzureichenden Lichts verwehrt.

Die folgende, chronologisch geordnete Aufstellung thematisch einschlägiger Dokumentarfilme, von denen ich einige in meinen Betrachtungen streifen werde, bezeugt die Vielfalt der Zugänge ebenso wie die dauerhafte Präsenz des Themas. Zudem mag sie andeuten, wie eng die Filme mit Diskursen der gesellschaftlichen Kommunikation interagieren, die Fragen der Ernährung, der Kommerzialisierung der Nahrungsmittelproduktion, des Verbraucherschutzes, des Tierwohls und der Ökologie betreffen.

DER STÄDT. SCHLACHTHOF IN ANSBACH ERRICHTET 1887 ERWEITERT 1923 DURCH EINE KÜHLANLAGE, 1926 DURCH EINEN VIEHHOF (D 1927, Kurz-Dokumentarfilm, Reklafilm/Hans Knöllinger)

BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (D 1927, Walther Ruttmann)

VON DER SCHLACHTUNG (D 1931, Kurz-Dokumentarfilm)

SCHLACHTHOF DRESDEN (D 1947, Kurz-Dokumentarfilm, Auftraggeber: Sowjetische Militär-Administration)

LE SANG DES BÊTES (Das Blut der Tiere, F 1949, Kurz-Dokumentarfilm, Georges Franju)

TECHNIK UND HYGIENE IN DER FLEISCHWIRTSCHAFT (1. FOLGE) (BRD 1955, Kurz-Dokumentarfilm, Ernst Munck)

RATIONALISIERUNG IN DER FLEISCHEREI (BRD 1958, Kurz-Dokumentarfilm, N.N.)

...UND MORGEN KOMMEN DIE POLINNEN (DDR 1975, TV-Dokumentarfilm, Gitta Nickel)

MEAT (USA 1976, Frederick Wiseman)

TRIPTYCHON MIT RINDERN (D 1990, Kurz-Dokumentarfilm, Werner Biedermann)

SCHLACHTHOF (D 1994, Kurz-Dokumentarfilm, Ralf Kukula)

WE FEED THE WORLD – ESSEN GLOBAL (AT 2005; Erwin Wagenhofer)

WORKINGMAN'S DEATH (D/AU 2005, Michael Glawogger)

EARTHLINGS (USA 2005, Shaun Monson)

UNSER TÄGLICH BROT (AT/D 2005, Nikolaus Geyrhalter)

PERSONALEINGANG (F 2013, Manuela Frésil)

DIE SCHLACHTFABRIK (F 2015, TV-Doku, Raphaël Girardot/Vincent Gaullier)

Die cursorische Liste macht schnell deutlich, dass vor der Welle von Eco-Food-Filmen (vgl. Murray 2012) das Interesse an Schlachthöfen eher sachlicher Natur war: Im Vordergrund stehen die Abläufe und Möglichkeiten ihrer Rationalisierung, der Schlachthof ist Teil der städtischen Infrastruktur. Bei Ruttmann wird er Teil des entworfenen Berlin-Bilds als Stadt der rhythmisierten Moderne, der Bewegung, der Ruhelosigkeit, des mechanischen Getriebes und des mechanischen Menschen.

### 4.1.2. Das dokumentarische Anliegen: Sehen-Machen, Verstehen-Wollen

In seiner Beantwortung der Frage eines Fans, warum er Vegetarier geworden sei, schildert Nick Cave in seinem Blog eine Erfahrung, die er auf einem Straßenmarkt in Marrakesch gemacht habe, auf dem Tiere zum Kauf angeboten und vor Ort geschlachtet wurden. Unmittelbar und drastisch sei ihm vor Augen geführt worden, was er eigentlich längst wusste, aber eben nie gesehen hatte: „[I]t was the *seeing*, the close proximity to the cruelty, that made all the differences.“<sup>85</sup>

Sehen-Machen, uns gesellschaftliche Bereiche zugänglich machen, die uns verschlossen sind oder die wir zu betreten uns nicht getrauen, die Erkundung der Welt auch und gerade in ihren abgeschirmten Bereichen, ist eines der programmatischen Interessen des Dokumentarfilms. Die Frage lautet also: Mit welcher Absicht nähern sich die Filme den Schlachthöfen und den dem Auge entzogenen Vorgängen in ihrem Inneren? Mit welchen Visualisierungsstrategien, mit welcher Rhetorik und mit welchen Haltungen und Intentionen widmen sie sich diesem tabuisierten Ort der massenhaften Tötung von Tieren zum Zwecke des Verzehrs?

Das dokumentarische Projekt geht weit über das Registrative hinaus: Der Dokumentarfilm liefert nicht schlichtweg Dokumentation der Welt, sondern stellt seine Bilder und Töne in Zusammenhänge, in denen sie nicht allein wiedergeben, was sicht- und hörbar ist, sondern vielmehr als Elemente in komplexen Aussagen oder Mitteilungsakten genutzt werden, seien diese Aussageformen narrativ, deskriptiv, assoziativ, expositorisch, argumentativ und/oder persuasiv. Der Dokumentarfilm ist vor die Aufgabe gestellt, vom konkret Sichtbaren ausgehend zugleich Abstraktes und damit Unsichtbares zu visualisieren, wie Eva Hohenberger schreibt (2010, 1).

So ist denn auch das Motiv des Schlachthofs eingebunden in Diskurse, in denen es bedeutsam wird, und diese Bedeutungen sind gebunden an spezifische, zeitgebundene Wissenshorizonte und Überzeugungssysteme. Über den historischen Wandel der dokumentarischen Strategien werden die Verschiebungen in diesen Horizontstrukturen sichtbar. Ich werde im Folgenden an drei Beispielen zeigen, wie unterschiedlich die politischen, kommunikationsethischen und ästhetischen Horizonte sind, die die Filme rahmen, und wie verschieden darum auch die Dramaturgien des Zeigens sind, denen sie jeweils folgen.

### 4.1.3. LE SANG DES BETES (Georges Franju, F 1949)

Die Angst vor dem Schlachthaus sei es gewesen, die ihn dazu gebracht habe, dieses Sujet für seinen ersten Film zu wählen, soll Georges Franju gesagt haben (Milne 1975). Der Film zeichnet sich aus durch den eigenwilligen Wechsel und manchmal scharfen Kontrast zwischen surrealen

---

<sup>85</sup> Nick Cave: *The Red Hand Files*, 39, Mai 2019; Herv.i.O.; <https://www.theredhandfiles.com/what-made-you-become-a-vegetarian/> [letzter Zugriff am 16.12.2019].

oder poetischen Bildern im räumlichen Umfeld der Schlachthöfe – begleitet von Musik und einer träumerischen weiblichen Kommentirstimme – und den genau registrierenden und in dieser Nüchternheit grausamen Szenen aus dem Schlachthof, die wiederum von einem männlichen Kommentar begleitet sind, der die Vorgänge erläutert (verfasst hat sie der Tierfilm-Avantgardist und Surrealist Jean Painlevé). Die Sachlichkeit und vollkommene Emotionslosigkeit des Kommentars trifft auf das affektive Schock-Moment des Tötens und Zerteilens, das dem Zuschauer in all seinen Details dargeboten wird (vgl. Ragotzky 2016).

„Realismus und Surrealismus“, so der Titel eines Artikels von Franju (1968), prägen den Film gleichermaßen. Das Töten der Tiere wird gezeigt als ein routinierter, vollkommen emotionsloser Akt, aber die Männer, die hier bei der Arbeit gezeigt werden und deren einzelne Handgriffe der Kommentar in nüchternem Erklär-Duktus darlegt, sind namentlich benannte Experten ihres Fachs, die ihrer Arbeit mit geübter Präzision nachgehen, um die Tiere schnell vom Leben in den Tod zu befördern. Gegen Ende singt einer von ihnen den populären romantischen Schlager „La Mer“.

### Abbildung 2 u. 3: Realismus und Surrealismus des Schlachtens: LE SANG DES BÊTES



Quelle: Screenshots LE SANG DES BÊTES.

Theater der Grausamkeit als Versuch einer existenzialistischen Erkundung: Formuliert wird keine eindeutige moralische Position, von der aus geurteilt wird. Franju wählt den Drehmonat November, weil das Blut der Tiere in der kalten Halle dampfte und die arbeitenden Schlachter in Dunst hüllte, was für eine spezielle Atmosphäre und Irrealisierung sorgt (solche Dunstbilder begegnen uns vielfach wieder). Hal Gladfelder fasst die Ambivalenz dieser Bilder so: „The animals' blood becomes, perhaps cruelly, an aesthetic means, but a means for revealing, precisely, the horror of bloodshed“ (2009, 1176).

LE SANG DES BÊTES ist ein Angriff auf den Zuschauer, urteilt Jeannette Sloniowski, insofern er gegen dessen Erwartungen an die ästhetischen oder edukativen Versprechen der Gattung Dokumentarfilm verstoße: „If anything, the Franju film might be read as an assault on safe, aesthetic spectatorship and the Griersonian school of moral improvement“ (1998, 177). Der Film, so die Autorin weiter, verurteile nicht, er entschuldige nicht, er *zeige*. Alle Interpretationen des Films, alle Versuche, ihn moralisch, politisch, allegorisch zu lesen, streben nach Vereindeutigung eines

radikal indifferenten Texts. Der Tod der Tiere ist notwendig, wenn Menschen Fleisch essen wollen (vgl. *ibid.*, 186).

Nur am Rande möchte ich hinweisen auf Michael Glawoggers *WORKING MAN'S DEATH*, der in einem „Löwen“ überschriebenen Abschnitt den Schlachthof in Port Hartcourt in Nigeria zeigt und als Inferno darbietet, als Breughelsches Höllen-Wimmelbild aus Menschen und Tierleibern, aus Blut, abgeschlagenen Köpfen und Hörnern, abgezogenen Häuten, Innereien, dunklem Matsch und dem Qualm brennender Autoreifen, auf denen die Rinderköpfe geröstet werden. Der Film zeigt Afrika abermals als den dunklen Kontinent – ein Ort des kulturell „Anderen“, der den europäischen Betrachter erschauern lässt angesichts der primitiven Form massenhaften Schlachtens, das unter freiem Himmel, vor aller Augen und unter hygienisch katastrophalen Bedingungen vollzogen wird. Eine Bestätigung unseres Wissens um die Teilung der globalisierten Welt und die Erleichterung, Bewohner der „hellen“ Seite zu sein?

#### 4.1.4. MEAT (Frederick Wiseman, USA 1976)

Über MEAT ist vergleichsweise wenig geschrieben worden (vgl. Tuch 1987), vielleicht gilt der Vorgang der Fleischerzeugung als weniger gesellschaftlich relevant denn Wisemans filmische Untersuchungen anderer sozialer Institutionen wie Polizei, Militär, Schule, das amerikanische Gesundheitswesen oder das Wohlfahrtssystem (vgl. Hohenberger 2009). Wie in all seinen Filmen interessiert sich Wiseman auch in MEAT für das Funktionieren einer Institution, hier der fleischverarbeitenden Industrie, repräsentiert durch einen der größten Betriebe in den USA: Im Zentrum der genauen Beobachtung sämtlicher Teilvorgänge von der Weide bis zum Verladen der portioniert abgepackten Ware auf Lastwagen steht die Effizienz der Massenproduktion fleischlicher Nahrung: Szenen des Pflegens, Kontrollierens, Zusammentreibens, Schlachtens, des Zerteilens, des Verarbeitens und Verpackens des Produkts stehen neben Beobachtungen der Arbeiter bei der Schlachtung am laufenden Band, aber auch bei der Essenspause in der Kantine, beim Rauchen, beim Reinigen von Arbeitsplatz und -kleidung sowie beim Abstempeln der Zeitkarten. Wie für Wiseman typisch, wechseln sich längere Sequenzen und kürzere Zwischenbilder ab, wobei im Zentrum lange Szenen von Aushandlungsprozessen stehen: Es geht um die Auseinandersetzungen von Gewerkschaftsvertretern mit der Geschäftsleitung, die Vorgänge weiter rationalisieren und Arbeitskräfte einsparen will; es geht um die Arbeiter, die sich der Steigerung des Akkords widersetzen; es geht um Reduktion der Kosten durch Einsparung bei der Fütterung der Tiere wie um das Lancieren neuer Produkte oder Verhandlungen mit den Kunden. Die Institution „Fleischerzeugung“ ergibt sich erst aus diesem komplexen Gefüge von praktischen Vollzügen, von Warenverhältnissen und kapitalistischen Wertschöpfungen, von gesellschaftlichen und juristischen Rahmenbedingungen und Anforderungen sowie von physischen und ökonomischen Machtverhältnissen. Und im Hintergrund scheint, gänzlich unromantisch, der Mythos vom amerikanischen Westen auf, wenn Cowboys auf Pferden Rinder in die Koppeln treiben.

**Abbildung 4:** Arbeitsvollzüge des industriellen Schlachtens: MEAT

Quelle: Screenshot-Collage aus MEAT.

Wisemans Film, der dem nicht-eingreifenden Beobachtungsansatz des Direct Cinema folgt, ohne auf dessen narrativierend-dramatisierende Strategien zu setzen, kommt ohne Voice-over-Kommentar, ohne Schriftinserts oder musikalische Lenkung aus. Einige der Vorgänge bleiben erratisch, fügen sich erst allmählich zu einer facettenartigen Beschreibung einer Institution, die sich aus materiellen und immateriellen Anteilen und Prozessen zusammensetzt. Nicht die Bilder für sich vermögen dies zu zeigen: Erst die Montage bezieht die Sachverhalte aufeinander und analysiert sie als Bestimmungsstücke von kapitalistischer Warenförmigkeit und Abhängigkeitsverhältnissen.

Franju wie Wiseman konfrontieren uns mit ‚lebendigen‘ Bildern vom Töten, Bildern, die nah herangehen an den Übergang vom Tier zum Fleisch. Im Falle von *LE SANG DES BÊTES* im Modus des routinierten blutigen Handwerks, im Falle von *MEAT* im Modus des Fließbands, der Rationalisierung und der Effizienz der Massenproduktion, an deren Ende in Plastikfolie verpackte Ware steht, der man die Spuren der Gewalt nicht ansieht.

#### 4.1.5. UNSER TÄGLICH BROT (Nikolaus Geyrhalter, D 2005)

UNSER TÄGLICH BROT ist einer von mehreren österreichischen Dokumentarfilmen zu Globalisierung und Ernährung, die im Jahr 2005 herauskamen und allesamt an den Kinokassen erfolgreich waren (Binter 2009). UNSER TÄGLICH BROT war dabei der in der kritischen Bewertung erfolgreichste: Er wurde auf zahlreichen Festivals weltweit mit Preisen bedacht und 2008 dann mit dem Grimme-Preis ausgezeichnet, der höchsten Anerkennung für den deutschsprachigen Dokumentarfilm. „Der in ungewöhnlichem Rhythmus montierte Dokumentarfilm führt in komplexe und geheimnisvolle Bilderwelten, konfrontiert mit einer ins Destruktive umgeschlagenen Kreativität und regt zum Nachdenken über den biblischen Schöpfungsauftrag an“, beschreibt das *Lexikon des internationalen Films* dessen Verfahren und Qualitäten.

Viel ist geschrieben worden über die strenge Kadrierung der Bilder durch eine zumeist unbewegte Kamera, die mit einem Weitwinkelobjektiv und in vergleichsweise langen Einstellungen im Breitwandformat Räume und Gegenstände in strikt zentralperspektivischer Ausrichtung erfasst.<sup>86</sup> Der Rekurs auf die Kunstgeschichte ist ebenso greifbar wie der auf die zeitgenössische Fotografie, namentlich in der Ausdruckslosigkeit (*dead pan*) der Akteure, die sich gegen jede persönliche Interpretation sperren. Die Atmosphäre der Unbehaglichkeit und der Unvertrautheit mit den gezeigten Prozessen, Handlungen und Environments bleibt im gesamten Film erhalten. Die Bilder, vor allem die Innenaufnahmen, gemahnen aber auch an futuristische fiktionale Welten, wie sie uns aus Science-Fiction-Filmen geläufig sind. Die endlosen Fluchten von Gängen, Fließbändern und Produktionsstraßen etwa erinnern deutlich an die nüchternen Korridore von Raumstationen wie in Stanley Kubricks *2001 – A SPACE ODYSSEY* (GB/USA 1968) oder an die klaustrophobischen Erfahrungen in den Eingeweiden des Raumschiffs von *ALIEN* (Ridley Scott, GB/USA 1979).

Die kategoriale Form des Films unterscheidet sich deutlich von den anderen hier präsentierten Beispielen: Setzt sich bei Wiseman die Institution Fleischerzeugung aus Facetten zusammen, so stellt Geyrhalters Film ähnlich kadrierte, also formal verwandte Szenen unterschiedlichen Inhalts nebeneinander, die gerade nicht einem konkreten Gesamtprozess zugehörig sind. Vielmehr arbeiten sie einem übergreifenden Topos (im Sinne eines Vorstellungsbilds) von durchrationalisierter, hocheffizienter, mechanisierter, industrieller Nahrungsmittelproduktion zu, gerade – und das ist ja der Kern der Aussage – unter Absehen von den Spezifika der jeweiligen Produkte und der Prozesse ihrer Erzeugung: die Verarbeitung von Eiern, Paprika, Äpfeln oder eben Hühnern, Schweinen, Rindern wird katalogartig durchgeblättert.

Der Sound und der Rhythmus der Maschinen wird dabei zum verbindenden Element eines Zusammenhangs, der nicht zwischen den dargestellten Sachverhalten direkt besteht, sondern auf einer darüberliegenden topologisch-diskursiven Ebene hergestellt werden muss. Es sind Muster, die die Vorgänge zusammenfügen.

---

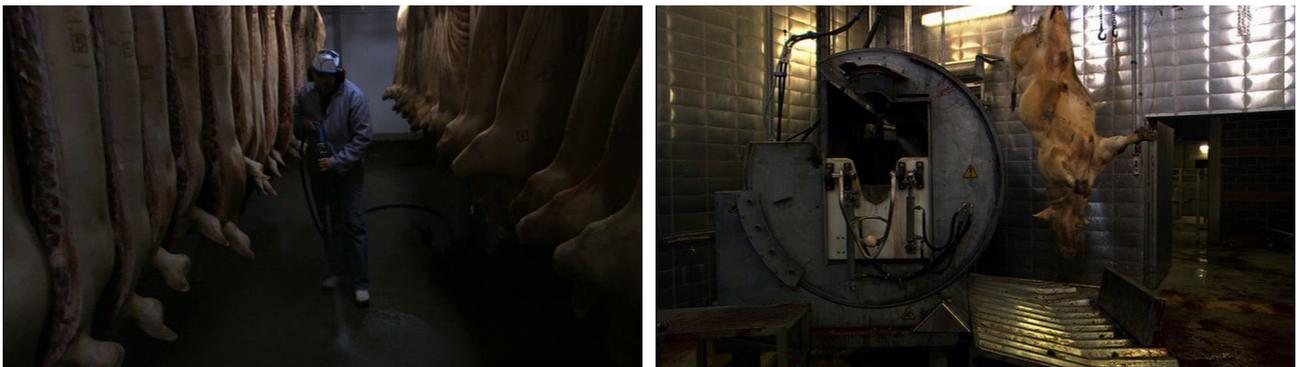
<sup>86</sup> Vgl. etwa die Texte von Janka (2006); Öhner (2006); Hughes (2013); Kuzniar (2015).

Unentwegt wiederholt der Film die Entgegensetzung von Maschine und lebendigem Körper, von Technik und Natur, Metall und Fleisch. Seine sorgfältig kadrierten Bilder, die sich in der Geometrie ihrer Komposition der gleichen Rationalität im Ästhetischen bedienen wie sie der Planung und Durchführung der Produktion eigen sind, verdoppeln lediglich das Dispositiv des Industriellen. Umso stärker wird daher die Frage nach dem Kontext. (Hohenberger 2010, 8)

Man müsste länger diskutieren, ob Geyrhalter bloß die Oberfläche der Dinge verdoppelt. Die Kälte und Unlebendigkeit der Bilder in UNSER TÄGLICH BROT bilden einen scharfen Kontrast zu den lebendigen Bildern bei Franju und unterscheiden sich auch deutlich von denen Wisemans, auch wenn beide bei aller Differenz ihres ästhetischen und repräsentationalen Anliegens heranrücken an den Prozess, nach Blickpunkten suchen, sich orientieren im Raum und in den Vorgängen, denen man das Verstehen-Wollen ansieht.

Der Titel des Geyrhalter-Films ist in seiner moralischen Implikation nahezu selbsterklärend: Die Gebetszeile „Unser täglich Brot...“ endet ja mit „...und vergib uns unsere Schuld“. Der Film thematisiert die Schuldfrage nicht explizit, sondern verschiebt die *implicatio* in die Rezeption, als über allem schwebende Frage. Schlachten bildet in UNSER TÄGLICH BROT die thematische Klammer. Der Film beginnt im Schlachthaus und setzt vor den Titel „Unser täglich Brot“ eine Vorsequenz, die einen Arbeiter zwischen aufgehängten und ausgebluteten Schweinehälften beim Reinigen des Bodens mit einer Druckspritze zeigt. Der erste Eindruck zählt, sagt man. Was hier in Form und Inhalt des Bildes vermittelt wird, ist Sauberkeit, Hygiene, ja Sterilität. Das tierische Produkt ist zur Ruhe gekommen, blutleer, keimfrei, befreit von Schmerz und Qual – auch für die Augen des Zuschauers. Schon hier beginnt das Spiel mit der moralischen Ambivalenz: Die Bilder sind zugleich wohlkomponiert „schön“ und von suggestiver Bedrohung. Auch die immer wieder angespielte Motivkette des Reinigens trägt zu diesem Eindruck bei. Im Dokumentarfilm wird aufgeräumt und geputzt, vor allem am Schluss, als Zeichen, dass es dem Ende zu geht (Hartmann 2012). UNSER TÄGLICH BROT setzt Reinigen und Schlachten in einen formalen Rahmen: Der Film beginnt und endet im Schlachthaus und mit dem Vorgang des Putzens, die Tilgung des Bluts der Tiere. Die ‚Reinheit‘ der Vorgänge spiegelt sich in den aseptischen Bildern.

**Abbildung 5 u. 6:** Sterile Bilder, sauberes Töten: UNSER TÄGLICH BROT



Quelle: Screenshots aus UNSER TÄGLICH BROT.

Verlagert man aber die moralische Implikatur des Gezeigten in die Rezeption, so stellt sich die Frage, ob tatsächlich der Zuschauer dem Gesehenen die Emotionen hinzufügt, die den Bildern abgezogen sind? Lehnt er sich also auf und engagiert sich in einer „ausgehandelten“ oder „widerständigen“ Lesart, wie die Cultural Studies es beschrieben haben? Oder ergibt er sich der Folge der immer gleichen aseptischen Bilder und lässt sich allmählich einlullen vom Sound der Maschinen? Man könnte thesenhaft zuspitzen, dass die moralische Verhandlung hier, wo der Zeigegehalt dominant ist, nicht im Film geführt wird, sondern an die Mitwirkung des Zuschauers gebunden ist, der die Bilder in komplexere Aussagen hinein weiterentwickeln muss. Er entwirft imaginativ unwillkürlich die (Gegen-)Bilder, die der Film gerade nicht zeigt. Das Bild vom idyllischen Bauernhof, wo glückliche Bio-Kühe auf sonnenbeschienenen Almwiesen grasen und die Töne ihrer Glocken durch die Täler klingen: Dieses Bild ist radikal ab- und gerade dadurch anwesend – als imaginativer Gegenentwurf zur Gleichförmigkeit industrieller, durchmechanisierter Landwirtschaft, wie Vrääth Öhner (2006) in seiner Kritik des Films schreibt.

UNSER TÄGLICH BROT ist – wie die anderen hier vorgestellten Beispiele auch – uneindeutig, die Haltung dahinter und vielleicht sogar die Handlungsanweisung an den Zuschauer nicht zweifelsfrei dingfest zu machen. So unterschiedlich die ästhetischen Programme der Filme sein mögen, auf so verschiedenen politischen, künstlerischen und kommunikativen Strategien und Programmatiken sie fußen, so sind sie am Ende zum Zuschauer hin offen, eine Qualität, die sie als Kunstwerke auszeichnet und von Propaganda und Meinungspublizistik essenziell unterscheidet.

#### 4.1.6. Literaturverzeichnis

- BINTER, JTS (2009): *We Shoot the World. Österreichische Dokumentarfilmer und die Globalisierung.* Berlin/Wien: LIT
- CAVE, N (2019): *The Red Hand Files*, 39, Mai 2019; Herv.i.O.; <https://www.theredhandfiles.com/what-made-you-become-a-vegetarian/> [letzter Zugriff am 16.12.2019]
- FEDERAL MEAT INSPECTION ACT OF 1906, P.L. 59-382. 34 Stat. 669, House Bill 18537. LegisWorks. June 30, 1906
- FRANJU, G (1968): *Réalisme et surréalisme.* In: Georges Vialle: *Georges Franju.* Paris: Seghers, S. 84-87
- GLADFELDER, H (2009): *LE SANG DES BÊTES.* In: *Encyclopedia of the Documentary Film.* Hg. v. Ian Aitken. London / New York: Routledge, Bd. 3., S. 1176-1177
- HARTMANN, B (2012): *Aufräumen im Dokumentarfilm.* In: *Motive des Films. Ein kasuistischer Fischzug.* Hg. v. Christine N. Brinckmann, Britta Hartmann & Ludger Kaczmarek. Marburg: Schüren, S. 311-319
- HOHENBERGER, E (HG.) (2009): *Frederick Wiseman.* Kino des Sozialen. Berlin: Vorwerk 8 (Texte zum Dokumentarfilm 12.)
- HOHENBERGER, E (2010): *Bilder der Globalisierung. Visualisierungsstrategien in DARWINS ALPTRAUM, WE FEED THE WORLD und UNSER TÄGLICH BROT.* In: *ZDOK*, 10 („Visualisierung und Imagination“); URL: <https://blog.zhdk.ch/zdok/files/2017/11/Hohenberger.pdf> [letzter Zugriff am 16.12.2019]
- HUGHES, H (2013): *Arguments Without Words in UNSER TÄGLICH BROT (Geyrhalter 2005).* In: *Continuum. Journal of Media and Cultural Studies* 27,3, S. 347-364

- JANKA, E (2006): UNSER TÄGLICH BROT. Ein Film von Nikolaus Geyrhalter. Materialien für den Schulunterricht. Wien: Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion (NGF)
- KUZNIAR, A (2015): Nikolaus Geyrhalter's UNSER TÄGLICH BROT: Preservation, the Food Industry, and the Interrogation of Visual Evidence. In: Exhibiting the German Past: Museums, Film, and Musealization. Hg. v. Gabriele Mueller & Peter Mclsaac. Toronto: University of Toronto Press, S. 63-80
- MILNE, T (1975): Georges Franju: The Haunted Void [Interview]. In: Sight and Sound 44,2, S. 68-71
- MURRAY, RL ET AL. (2012): Contemporary Eco-food Films: The Documentary Tradition. In: Studies in Documentary Film 6,1, S. 43-59
- ÖHNER, V (2006): Ohne Ort. UNSER TÄGLICH BROT von Nikolaus Geyrhalter. In: Kolik Film, 5, S. 81-83.
- PURE FOOD AND DRUG ACT (1906). United States Statutes at Large (59th Cong., Sess. I, Chp. 3915, p. 768-772; cited as 34 Stat. 768)
- RAGOTZKY, T (2016): DAS BLUT DER TIERE. In: Tierfilm. Hg. v. Ingo Lehmann & Hans J. Wulff. Stuttgart: Reclam, S. 33-40
- SCHÜTZ, E (2007): Restlos, rastlos – Chicagos Schlachthöfe im Sinn. Chicagos Fleischindustrie und das mediale Handwerk ihrer Besucher. In: Die schönen und die nützlichen Künste. Literatur, Technik und Medien seit der Aufklärung. Hg. v. Knut Hieckethier. München: Fink, S. 291-300.
- SINCLAIR, U (2003) The Jungle [1906]. Mit einer Einf. v. Morris Dickstein. New York: Bantam Dell (Bantam Classics.)
- SLONIOWSKI, J (1998): "It Was an Atrocious Film": Georges Franju's THE BLOOD OF THE BEASTS. In: Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video. Hg. v. Barry Keith Grant & Jeannette Sloniowski. Detroit: Wayne State University Press, S. 171-187.
- TUCH, R (1987): Frederick Wiseman's Cinema of Alienation. A Vision of Work on the Assembly Line. In: Film Library Quarterly 11,3, S. 9-15 u. 49

#### 4.1.7. Filmverzeichnis

- ALIEN (Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt, Ridley Scott: GB/USA 1979)
- BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (Walther Ruttmann: D 1927)
- CATTLE DRIVEN TO SLAUGHTER (Edison, anon.: USA 1897)
- DER STÄDT. SCHLACHTHOF IN ANSBACH ERRICHTET 1887 ERWEITERT 1923 DURCH EINE KÜHLANLAGE, 1926 DURCH EINEN VIEHHOF (Kurz-Dokumentarfilm, Reklafilm/Hans Knöllinger: D 1927)
- DIE SCHLACHTFABRIK (TV-Doku, Arte, Raphaël Girardot/Vincent Gaullier; F 2015)
- EARTHLINGS (Shaun Monson: USA 2005)
- LE SANG DES BÊTES (Das Blut der Tiere, Kurz-Dokumentarfilm, Georges Franju: F 1949)
- MEAT (Frederick Wiseman: USA 1976)
- PERSONALEINGANG (Manuela Frésil: F 2013)
- RATIONALISIERUNG IN DER FLEISCHEREI (Kurz-Dokumentarfilm, Werner Krause Filmproduktion für Handwerk und Industrie (Hamburg-Niendorf): BRD 1958)
- SCHLACHTHOF (Kurz-Dokumentarfilm, Ralf Kukula: D 1994)
- SCHLACHTHOF DRESDEN (Kurz-Dokumentarfilm, Auftraggeber: Sowjetische Militär-Administration: D 1947)
- TECHNIK UND HYGIENE IN DER FLEISCHWIRTSCHAFT (1. Folge) (Kurz-Dokumentarfilm, Ernst Munck: BRD 1955)

TRIPTYCHON MIT RINDERN (Kurz-Dokumentarfilm, Werner Biedermann: D 1990)

...UND MORGEN KOMMEN DIE POLINNEN (TV-Dokumentarfilm, Gitta Nickel: DDR 1975)

UNSER TÄGLICH BROT (Nikolaus Geyrhalter: AT/D 2005)

VON DER SCHLACHTUNG (Kurz-Dokumentarfilm, Arnold Kühnemann-Film (Berlin): D 1931)

WE FEED THE WORLD – ESSEN GLOBAL (Erwin Wagenhofer: AT 2005)

WORKINGMAN'S DEATH (Michael Glawogger: D/A 2005)

2001: A SPACE ODYSSEY (2001: Odyssee im Weltraum, Stanley Kubrick: GB/USA 1968)



## 4.2. Jessica Nitsche: „Wann, wenn nicht jetzt?“ – Öko-dokumentarische Strategien zwischen Schockwirkung, Wissensvermittlung, Romantisierung und Aufbruch

„Du sagst, du willst die Welt nicht ändern, und ich frag mich, wie machst Du das nur?  
Du bist doch kein Geist in der Flasche und du bist auch kein Loch in der Natur.  
Denn nach jedem Schritt, den du gehst und nach jedem Wort, das du sagst,  
Und nach jedem Bissen, den du isst, ist die Welt anders als sie vorher war.  
Wann, wenn nicht jetzt? Wo, wenn nicht hier?  
Wie, wenn ohne Liebe? Wer, wenn nicht wir?“<sup>87</sup>

Die Fragen und Forderungen, die sich in Rio Reisers Song *Wann?* artikulieren, stammen bereits aus dem Jahr 1987. Was sich seit den 1980er Jahren nicht geändert hat, ist die krisenhafte ökologische Situation. Was sich geändert hat, ist die Anzahl der Filme, die diese mit den unterschiedlichsten Schwerpunktsetzungen und sogar im Kino zu sehen geben.

Dieser Beitrag widmet sich zwei Umweltdokumentarfilmen und deren verschiedenen ästhetischen und politischen Strategien: Dem US-amerikanischen Film *COWSPIRACY* von Kip Andersen und Keegan Kuhn aus dem Jahr 2014 und dem französischen Film *DEMAIN* aus dem Jahr 2015 von Cyril Dion und Mélanie Laurent (deutscher Titel: *TOMORROW. DIE WELT IST VOLLER LÖSUNGEN*). Vergleichbar sind diese beiden Filme eigentlich nicht – sie stammen zum einen von unterschiedlichen Kontinenten und behandeln zum anderen unterschiedlich gelagerte Themen. Ich habe diese Auswahl getroffen, weil auf dieser Basis die Breite des Spektrums aufgezeigt werden kann, wie Umweltdokumentationen arbeiten und welche Ziele sie verfolgen.

Zunächst möchte ich die Gemeinsamkeiten vorstellen, die trotz aller Differenzen bestehen: Beide Filme richten sich an eine *breite Öffentlichkeit* und weniger an ein Fachpublikum. Beide sind so angelegt, dass in besonderem Maße ein *junges Publikum* angesprochen wird, insbesondere aufgrund der Identifikationsmöglichkeit durch die jungen Protagonist\*innen. Beide Filmprojekte arbeiten mit *Interviews* und lassen zahlreiche *Fachleute* und auch Personen aus der Praxis zu Wort kommen, wie zum Beispiel Will Tuttle (Autor des Buches *The World Peace Diet* und Verfechter der veganen Lebensform)<sup>88</sup> und die indische Aktivistin, Feministin und Globalisierungskritikerin Vandana Shiva, die für ihre Aktivitäten den *Right Livelihood Award* erhielt.

Beide Filme liefern zahlreiche und fundierte Informationen zu den Themen, die sie bearbeiten; von einer wissenschaftlich-sachlichen Darstellung, die gleichberechtigt Pro- und Kontra-

---

<sup>87</sup> Rio Reiser: *Wann?* (1. Strophe), Album: *Blinder Passagier*, CBS 1987.

<sup>88</sup> Tuttle W (2005): *The World Peace Diet. Eating for Spiritual and Social Harmony*. New York: Lantern Books (dt. (2014): *Ernährung und Bewusstsein. Warum das, was wir essen, die Welt nachhaltig beeinflusst*. Amersang: Crotona Verlag); ders.: Hrsg. (2018): *Buddhism and Veganism. Essays Connecting Spiritual Awakening and Animal Liberation*. Danvers: Vegan Publishers.

Argumente abwägt, kann aber dennoch in beiden Fällen nicht die Rede sein. Stattdessen tritt die Vermittlung einer politischen Botschaft in den Vordergrund.

Beide Filme haben eigene Websites.<sup>89</sup> Zu TOMORROW. DIE WELT IST VOLLER LÖSUNGEN findet man dort sogar ausführliches pädagogisches Begleitmaterial und das Presseheft. Auch hier zeigt sich, dass das Interesse der Filmemacher\*innen darüber hinausgeht, nur gut informieren und unterhalten zu wollen. Sie alle haben eine *Mission*, die über das reine Filmemachen hinausgeht. Formuliert werden klare Aussagen über den krisenhaften ökologischen Zustand der Welt, das problematische Verhalten der Menschen und die katastrophalen Auswirkungen dessen, dass wirtschaftliche Ziele den ökologischen kontinuierlich übergeordnet werden. Auch werden – mit jeweils unterschiedlicher Gewichtung – Möglichkeiten angeboten, es anders zu machen und seinen persönlichen Teil zu einer Verbesserung der Situation beizutragen. Die Filme haben ein aufklärerisches Anliegen und zielen auf die Verbreitung ihrer Botschaft ab: auf ein zukünftig ökologisch und gesellschaftlich verantwortungsvolle(re)s Handeln. Trotz der zahlreichen Gemeinsamkeiten arbeiten sie auf sehr unterschiedliche Art und Weise und verwenden verschiedene Strategien, dieser Botschaft Gewicht zu verleihen. Auf diese Differenzen möchte ich im Folgenden eingehen und zugleich die damit jeweils einhergehenden Probleme aufzeigen.

#### 4.2.1. COWSPIRACY – zwischen Verschwörung und Vision

Hinsichtlich der stilistischen Mittel, mit denen in COWSPIRACY gearbeitet wird, ist bereits der Titel aufschlussreich: Als Wortspiel mit dem Begriff *conspiracy* ist schon angedeutet: Es geht um eine Verschwörung – und diese Verschwörung hat etwas mit Kühen zu tun. Der Hauptangriffspunkt des Films ist die überbordende Rindfleischproduktion und damit einhergehend der viel zu hohe Fleischkonsum in den USA. Der Film ist im Stil des Investigativjournalismus gestaltet. Zum Teil wird mit unkenntlich gemachten Gesichtern gearbeitet, wodurch nahegelegt wird: Hier gibt es Personen, die etwas zu verbergen haben. COWSPIRACY ist sowohl informativ wie auch spannend und verbindet *education* und *entertainment*.<sup>90</sup> Seine Spannung bezieht er nicht zuletzt daher, dass er verschwörungstheoretische Narrative aufruft. Dies geschieht keinesfalls nur implizit, sondern ganz explizit durch den Titel, aber auch auf der Tonebene wie auch durch Schnitt und Erzählstrategie.

---

<sup>89</sup> URL: <https://www.cowspiracy.com/>; URL: <http://www.tomorrow-derfilm.de/>, Abrufdatum: 16.08.2019.

<sup>90</sup> Duvall, JA (2017): *The Environmental Documentary. Cinema Activism in the 21st Century*. New York/London: Bloomsbury Publishing Inc, S. 48.

**Abbildung 1:** DVD-Hülle v. COWSPIRACY (USA 2014, Kip Andersen und Keegan Kuhn)



Quelle: DVD-Hülle von COWSPIRACY.

Protagonist des Films ist Kip Andersen selbst, der sich zu Beginn aus dem Off sprechend als kalifornischer Umweltaktivist vorstellt, über seine unbeschwertere, typisch amerikanische Kindheit spricht und dazu Familienfotos präsentiert. Auf diese Weise wird ein persönlicher Bezug zu den Zuschauenden hergestellt, die den Rechercheprozess im weiteren Verlauf des Films mitverfolgen. Durch den jungen und aktivistischen Protagonisten, der sich nicht als allwissender Experte, sondern als wissbegieriger und an Nachhaltigkeit interessierter Mensch vorstellt, wird ein junges Publikum angesprochen. Auch im weiteren Verlauf wird der Film durch den Off-Kommentar von Andersen begleitet.

Bemerkenswert ist, dass am Anfang von COWSPIRACY auf einen anderen Film rekurriert wird: EINE UNBEQUEME WAHRHEIT (Originaltitel: AN INCONVENIENT TRUTH) aus dem Jahr 2006 von Davis Guggenheim.<sup>91</sup> John Duvall nennt diesen Film in seiner umfassenden Studie den „King Kong“ of all

---

<sup>91</sup> EINE UNBEQUEME WAHRHEIT (USA 2006, R.: Davis Guggenheim). 2017 erschien eine Fortsetzung zu diesem Film: IMMER NOCH EINE UNBEQUEME WAHRHEIT – UNSERE ZEIT LÄUFT AB (USA 2017, R: Bonni Cohen, Jon Shenk). Eine ausführliche Besprechung des ersten Films findet sich bei Duvall: The Environmental Documentary, S. 86–102.

environmental documentary films“<sup>92</sup>, der mehr Menschen erreicht habe als alle Sachstandsberichte des Weltklimarats (*IPCC, Intergovernmental Panel on Climate Change*) zusammen. Im Mittelpunkt steht der frühere Vizepräsident der USA, Al Gore, als engagierter Umweltschützer. Der Film zeigt Ausschnitte aus seinen Vorträgen über die globale Erderwärmung wie auch biografische Elemente und Ausführungen dazu, wie er zu seiner Überzeugung kam.

Über diesen Film sagt der Protagonist, er habe seiner unbeschwerten Kindheit ein jähes Ende bereitet. *AN INCONVENIENT TRUTH* habe ihn nachhaltig geprägt und zu einem zwanghaften Umweltschützer gemacht, der alle Vorschläge von Al Gore, sich umweltschonend zu verhalten, befolgt habe (beispielsweise durch Mülltrennung, Radfahren und Wasser sparen).

Mit dem Verweis auf den Film reiht sich *COWSPIRACY* selbst in die Filmgeschichte der Umweltdokumentationen ein und schreibt diesen zugleich das Potential zu, zu einem ‚life-changing-event‘ werden und sowohl Bewusstwerdungsprozesse als auch Verhaltensänderungen in Gang setzen zu können.

Die Motivation zu dem Film *COWSPIRACY* war eine spezifische: Die Beobachtung nämlich, dass die Viehwirtschaft einen extrem großen Anteil an dem Klimawandel hat und zugleich ein Problem ist, das von der amerikanischen Regierung überhaupt nicht, aber auch von Umweltschutzorganisationen in zu geringem Maße aufgegriffen wird.

Der Film verwendet zahlreiche und zum Teil animierte Statistiken und anschauliche, lebensnahe Beispiele und Vergleiche und arbeitet mit einer extremen Fakten- und Informationsflut.

**Abbildung 2 u. 3:** Visualisierung des immensen Wasserverbrauchs durch Massentierhaltung im Vergleich zur privaten Nutzung



Quelle: Screenshot *COWSPIRACY*.

Durch vielfach eingebrachte Zahlen, Daten und Fakten wird in *COWSPIRACY* der Versuch unternommen, Glaubwürdigkeit zu erzeugen. An dieser Stelle soll jedoch auch nicht unerwähnt

<sup>92</sup> Duvall: *The Environmental Documentary*, S. 86.

bleiben, dass der Film für seine zu ungenauen Recherchen kritisiert wurde und die genannten Zahlen als problematisch angesehen wurden, insbesondere die Angaben zum Wasserverbrauch und die Aussage, Viehzucht sei zu 51% für die globale Erwärmung verantwortlich. So wird in dem Blog *filmefuerdieerde.org* empfohlen, den Film nur mit korrigierenden Hinweisen zu den Zahlen zu Wasser und Klimawirkung zu zeigen. Dort heißt es:

„Natürlich ist der Fleischkonsum ein äußerst wichtiger Faktor bezüglich Klimaerwärmung und Urwaldabholzung, aber nicht der einzige und natürlich ‚braucht‘ Massentierhaltung viel Wasser, aber es kommt eben sehr drauf an, wie es wo gebraucht wird und kann nicht so leicht generalisiert werden.“<sup>93</sup>

Hier wird nicht der Film in seinem grundsätzlichen Anliegen kritisiert, sondern dafür, dass die ungenaue Recherche den Film tendenziös erscheinen lässt und dessen Glaubwürdigkeit mindert.

Ein Spannungsbogen wird in *COWSPIRACY* dadurch erzeugt, dass das Thema so inszeniert wird, dass die Zuschauer\*innen eine Verschwörung – eine ‚Cowspiracy‘ – wittern. Auf der Suche nach Antworten von Expert\*innen gerät der Protagonist immer wieder an Personen, die um das Thema herumreden, das ihm selbst zentral erscheint: die CO<sub>2</sub>-Emissionen wie auch extremer Wasserverbrauch durch Viehzucht und Agrarwirtschaft und deren Auswirkungen auf das Klima.

Kip Andersen besucht zahlreiche Institutionen und Initiativen, die sich Umweltschutz und Nachhaltigkeit auf die Fahnen schreiben, wie zum Beispiel *Greenpeace*, *Rainforest Action Network*, *Amazon Watch* oder *Oceana*. Diese weichen bei der konkreten Nachfrage nach den Folgen der Nutztierhaltung aus, meistens mit dem Argument, für dieses Thema seien sie keine Expert\*innen. In der 33. Filmminute hören wir den Protagonisten daher sagen:

„Ich drehte mich im Kreis. Alle gaben dieselben Antworten. Ich schien in eine Art von *cowspiracy*, eine Kuhverschwörungszone geraten zu sein, wo niemand über Kühe reden durfte. Wollte mir wirklich keiner die Hauptursache für die Regenwaldzerstörung nennen?“ (00:32:58)

Als ‚Kuhverschwörung‘ wird das Ganze also aufgezo- gen, weil der Film vermittelt, dass die Problematik der CO<sub>2</sub>-Emissionen durch die Rindfleischproduktion sowohl von der Regierung als auch von Umweltorganisationen bewusst ignoriert bzw. verheimlicht wird. Die verschwörungstheoretische Anmutung ist zugleich das Hauptproblem des Films und der Vorwurf gegenüber den Filmemachern, „vorschnell eine Verschwörung von NGOs gewittert zu haben“, ist nicht von der

---

<sup>93</sup> Faktencheck Cowspiracy (2016): Die vermeintliche Verschwörung der Umweltorganisationen. In: Filme für die Erde Magazin, URL: <https://blog.filmefuerdieerde.org/cowspiracy-und-die-vermeintliche-verschwörung-der-umweltorganisationen/>, Abrufdatum: 16.08.2019. Vgl. dazu auch Dough Boucher (2016): Movie Review: There’s a Vast Cowspiracy about Climate Change. In: Union of Concerned Scientists. Science for a Healthy Planet and Safer World, URL: <https://blog.ucsusa.org/doug-boucher/cowspiracy-movie-review>, Abrufdatum: 16.08.2019.

Hand zu weisen.<sup>94</sup> Kritisiert werden kann, dass diese damit ausgerechnet diejenigen Institutionen angreifen, die sich seit Jahrzehnten für Nachhaltigkeit und Aufklärung über ökologische Probleme einsetzen. Problematisch erscheint mir in erster Linie die Art und Weise, *wie* dieser Angriff erfolgt. Denn der Film arbeitet mit einer Form des Experteninterviews, die insbesondere dazu dient, Fachleute bloßzustellen. Umweltexpert\*innen werden als unwissend und naiv vorgeführt und deren Arbeitsgebiete vollkommen zu Unrecht für marginal erklärt. Im Umkehrschluss stilisiert sich der Protagonist auf diese Weise zum Helden, der den Expert\*innen überlegen ist. Mit dieser Strategie schadet der Film ausgerechnet jenen, die sich – wenn auch mit anderer Schwerpunktsetzung – für Umweltschutz und Nachhaltigkeit engagieren.<sup>95</sup>

Darüber hinaus dient zur Heldenstilisierung, dass sich der Protagonist offenbar mehr und mehr einer lebensgefährlichen Situation aussetzt. Als er Leila Salazar Lopez, Direktorin von *Amazon Watch*, fragt, warum er von Umweltorganisationen keine Frage auf die Antwort bekommt, warum so wenig gegen die Nutztierhaltung unternommen wird, berichtet diese über Personen, die sich gegen die Vieh- und Agrarwirtschaft aufgelehnt haben und dadurch zu Tode gekommen seien. Auf der Tonebene wird die Situation durch einen entsprechend bedrohlichen Sound verstärkt.

**Abbildung 4:** Dorothy Stang, die sich vehement gegen die Praktiken der Massentierhaltung aussprach, wurde 2005 erschossen



Quelle: Screenshot COWSPIRACY.

<sup>94</sup> Faktencheck Cowspiracy: Die vermeintliche Verschwörung der Umweltorganisationen.

<sup>95</sup> Greenpeace war aufgrund von Zweifeln an dem Filmprojekt nicht bereit, ein Interview zu geben. Die Filmemacher nutzten die fehlende Bereitschaft dazu, den Verdacht zu erhärten, die Umweltorganisation sei an der beschworenen Verschwörung beteiligt. Greenpeace hat dazu eine Stellungnahme verfasst, in der es heißt: „However, our US office declined to take part in this project as they felt sure our position would be misrepresented (as it has been for several other organisations featured in the film). But sadly our reasons for not taking part have been misrepresented as well, in an attempt to create a sensationalist conspiracy where none exists.“ Robin Oakley: Cows, conspiracies, and Greenpeace, 19.10.2015, URL: <https://www.greenpeace.org/archive-international/en/news/Blogs/makingwaves/food-for-life-cowspiracy/blog/54404/>, Abrufdatum: 16.08.2019.

Als Opfer wird die US-amerikanische Nonne Dorothy Stang angeführt, die im brasilianischen Regenwald lebte und sich für dessen Erhalt einsetzte. Sie prangerte die Zerstörung des Regenwaldes durch die Viehhaltung an und wurde im Jahr 2005 – so der Wortlaut des Films – „von einem Auftragskiller der Viehbarone niedergeschossen“ (00:35:20). Anschließend ist vor schwarzem Hintergrund der Schriftzug zu lesen: „Mehr als 1100 Aktivisten wurden in den letzten 20 Jahren in Brasilien getötet.“ Eine Information dazu, wie diese Zahl zustande kommt und welche Art von Aktivist\*innen sie einschließt, gibt es nicht. An dieser Stelle legt der Film durch das Zusammenspiel von Schnitt, Sound und den vermittelten Informationen nahe, die Umweltorganisationen, die er befragt hat, würden aus *Angst* vor den möglicherweise tödlichen Folgen schweigen.

Dieses Bedrohungsszenario steigert durchaus die Spannung des Films, erscheint jedoch konstruiert und es bleibt zu diskutieren, ob die Glaubwürdigkeit dadurch nicht eher eingeschränkt wird.

Ergänzt werden muss an dieser Stelle jedoch, dass in den USA eine etwas andere Situation vorherrscht als beispielsweise in Deutschland. Diese wird im Film von Howard Lyman ausgeführt, der selbst 45 Jahre lang Viehzüchter war. Es handelt sich um das von ihm kritisierte *food disparagement law* (auch: *food libel laws* oder umgangssprachlich *veggie libel laws*)<sup>96</sup>. Diese Gesetzgebung verbietet es, Fehler in der Lebensmittelindustrie offenzulegen oder anders formuliert: Sie erleichtert es Nahrungsmittelunternehmen, Kritiker aufgrund von Verunglimpfung zu verklagen. Dies habe zur Folge, dass Tierrechts- und Umweltaktivist\*innen und Organisationen gegen das Gesetz zur Terrorismusbekämpfung verstoßen, wenn sie gegen die Viehwirtschaft agieren, und deshalb unter Beobachtung des FBI stehen. So wird beispielsweise die Tierrechtsbewegung *Animal Liberation Front* in den USA als terroristische Vereinigung eingestuft.<sup>97</sup>

Die Frage des Protagonisten, ob er sich wegen seines Filmprojekts Sorgen machen müsse, wird von allen Befragten mit „Ja“ beantwortet. Dies stürzt den Protagonisten kurz in Angst und Zweifel, lässt ihn dann jedoch gestärkt und noch überzeugter von der Wichtigkeit seines Projekts weiterarbeiten:

„Sollte ich meine Kamera beiseitelegen und aufgeben? Dann wurde mir klar, dass dieses Thema viel wichtiger war als alle persönlichen Bedenken. Alles Leben auf der Erde hing

---

<sup>96</sup> URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Food\\_libel\\_laws](https://en.wikipedia.org/wiki/Food_libel_laws), Abrufdatum: 16.08.2019.

<sup>97</sup> Ein Interesse an der Kriminalisierung von Tierrechts-Initiativen artikuliert sich mitunter auch in Deutschland, dabei wird dann wiederum auf die Situation in den USA verwiesen: „Wie das Fachmagazin *jagderleben.de* berichtet, werde die ‚Animal Liberation Front‘ in den USA als terroristische Vereinigung eingestuft. Von 22 politisch motivierten Attacken auf Agrar- und Jagdeinrichtungen in Niedersachsen würden 13 dieser Organisation zugerechnet, hatte das Landwirtschaftsministerium laut *jagderleben* kürzlich mitgeteilt.“ URL: <https://www.agrarheute.com/land-leben/vandalismus-militante-tierrechtler-beschaedigen-hochsitze-551439>; vgl. auch: Christian Fuchs/Greta Taubert (2014): Die Vegane Armee Fraktion, ZEIT Nr. 36, URL: <https://www.zeit.de/2014/36/tierschutz-tierrechte-radikale-aktivisten>, Abrufdatum: 16.08.2019.

von unseren Aktivitäten ab. Entweder man lebt für seine Ziele oder man stirbt umsonst. Mir blieb keine Wahl. Ich fasste den Entschluss, die Wahrheit herauszufinden.“ (01:01:03)

Verschwörungstheorien wird nachgesagt, Angstdiskurse zu evozieren und damit Utopien zu verhindern und nicht zukunftsorientiert zu sein. Dieser Vorwurf kann COWSPIRACY jedoch nicht gemacht werden. Denn trotz des verschwörungstheoretischen Stils hat der Film schlussendlich eine zukunftsweisende Vision. Er lässt die Zuschauer\*innen den Bewusstseinsprozess seines Protagonisten mitverfolgen. Dieser ist schließlich überzeugt davon, dass die aktuellen Umweltprobleme nur durch eine vegane Ernährung zu lösen seien und sich Nutztierhaltung und Nachhaltigkeit fundamental widersprechen. Daher entscheidet er sich als Konsequenz aus seinen durch die Recherchen gewonnenen Erkenntnissen für eine vegane Lebensweise.

Der Film endet damit, dass diese Perspektive nicht als die einer einzelnen Person, sondern – indem wieder verschiedene Personen zu Wort kommen – einer ganzen Bewegung vorgestellt wird. Am Ende steht daher nicht Resignation, sondern der Aufruf, seinen Beitrag zu einer ökologisch vertretbaren Lebensweise zu leisten („Tu, was in deinen Möglichkeiten steht, an jedem Tag deines Lebens.“, 01:24:30) wie auch die hoffnungsvolle Feststellung, dass sich die Botschaft, die auch der Film vermitteln will, viele Anhänger\*innen findet und sich immer weiter verbreitet („Wir sind Teil einer immer größer werdenden Bewegung – eine gute Nachricht.“, 01:24:47). So hoffnungsvoll wie fordernd schließt der Film mit den Worten des ehemaligen Viehzüchters Howard Lyman: „Sie können die Welt verändern! Sie müssen die Welt verändern!“.

Ich möchte einige zentrale Aspekte und Problematiken dieses Films noch einmal zusammenfassen: Um den Film spektakulärer zu gestalten und Spannung zu erzeugen, wird an verschwörungstheoretische Narrative angeknüpft, die Feinde werden bis hin zur Lebensbedrohung hochstilisiert, um das Handeln des Protagonisten als besonders heldenhaft und gefährlich vorzustellen. Auch der Botschaft des Films wird dadurch, dass der Protagonist das Filmprojekt gegen alle Widerstände und, überzeugt von dessen Wichtigkeit, durchsetzt, mehr Gewicht verliehen. Eine sachliche und neutrale Darstellung der Thematik – die sowohl den Unterhaltungswert als auch die Spannung des Films verringern würde – wird hier also nicht verfolgt. Zu fragen bleibt, ob diese Strategien in Bezug auf Umweltdokumentationen als Problem angesehen werden können, weil sie die Glaubwürdigkeit mindern oder ob sie als legitime Praxis verstanden werden, um Aufmerksamkeit auf das Thema zu generieren, eine breitere Öffentlichkeit anzusprechen und Menschen nicht nur zum Nachdenken, sondern auch zum *Handeln* zu bewegen.

### 4.2.2. DEMAIN / TOMORROW – next generation: visionäre Öko-Dokus?

**Abbildung 5:** DVD-Hülle v. TOMORROW. DIE WELT IST VOLLER LÖSUNGEN (F 2015, Cyril Dion und Mélanie Laurent; Originaltitel: DEMAIN)



Quelle: DVD-Hülle von TOMORROW. DIE WELT IST VOLLER LÖSUNGEN.

Der zweite Film, um den es nun geht, ist dem ersten Beispiel diametral entgegengesetzt. COWSPIRACY weist zahlreiche Merkmale des investigativen Journalismus auf und teilt die Welt recht eindeutig auf in Gut und Böse – in Freunde und Feinde. TOMORROW von Cyril Dion und Mélanie Laurent<sup>98</sup> ist hingegen alles andere als ein investigativer Dokumentarfilm, denn die Feinde sucht man darin vergeblich. „Immer wieder sieht man Filmemacher und Gesprächspartner bei freundschaftlichen Begrüßungen, beim gemeinsamen Arbeiten auf dem Feld oder zu Mahlzeiten zusammen am Tisch sitzen“<sup>99</sup>. Das liegt daran, dass in TOMORROW nur die ‚Freunde‘ zu Wort kom-

<sup>98</sup> Zu den Filmemacher\*innen: Cyril Dion ist Autor, Regisseur und Aktivist, 2010 war er Koproduzent des Films *Good Food bad food* von Coline Serreau über alternative Modelle in der Landwirtschaft, Mélanie Laurent ist Schauspielerin.

<sup>99</sup> Pädagogisches Begleitmaterial zu *Tomorrow. Die Welt ist voller Lösungen*, URL: <http://www.tomorrow-derfilm.de/download.html>, Abrufdatum: 16.08.2019, S. 8.

men. Auf Feindbilder und Bedrohungsszenarien wird – abgesehen vom Anfang des Films – gänzlich verzichtet.

Am Anfang steht der Rekurs auf die Studie *Approaching a State Shift in Earth's Biosphere*, an der Wissenschaftler\*innen aus verschiedenen Disziplinen beteiligt waren, um eine ökologische Zustandsbeschreibung der Erde vorzunehmen. Die Ergebnisse wurden 2012 in der Wissenschaftszeitschrift *Nature* veröffentlicht und enthalten die Prognose, dass die Ökosysteme in sehr absehbarer Zeit (2040-2100)<sup>100</sup> kollabieren werden, sofern nicht eine grundsätzliche Veränderung hinsichtlich der Übernutzung und Ausbeutung der natürlichen Ressourcen eintrete. Der Film knüpft mit seinem Anfangsszenario – wie auch *COWSPIRACY* – an andere Umwelt-Dokumentationen an, die über problematische oder auch katastrophalen Zustände aufklären, beispielsweise an *WE FEED THE WORLD* (AT 2005, Erwin Wagenhofer) oder *EINE UNBEQUEME WAHRHEIT* (USA 2006, Davis Guggenheim).

Er schlägt dann jedoch bewusst eine ganz andere Richtung ein, und zwar aufgrund eines Mangels, den die Filmemacher\*innen an den früheren Filmen beobachtet haben. Diese haben ihrer Auffassung nach nicht ausreichend zeigen können, „wie der Einzelne angesichts der Vielzahl von Problemen einen nachhaltigen, eigenen Beitrag zur Verbesserung leisten kann“, und laufen Gefahr, durch die „Flut apokalyptischer Informationen“ lediglich zu Angst, Erstarrung und Resignation zu führen. Daher besteht die Strategie von *TOMORROW* genau darin, „machbare Alternativen“ vorzustellen und „Lösungsansätze, die auf lokaler Ebene bereits funktionieren“.<sup>101</sup> Der Film arbeitet also nicht problem-, sondern lösungsorientiert und rückt – seinem Titel getreu – die visionäre Perspektive in den Vordergrund. Er will mit einer klaren Vision Menschen für eine Veränderung ermutigen und begeistern. Diese Veränderung – so legt der Film unmissverständlich nahe – habe sich auf ganz unterschiedlichen Ebenen abzuspielen: nicht nur in der Landwirtschaft, sondern auch hinsichtlich der Energiegewinnung, des Wohnens, der Wirtschaft, der Bildung und der politischen Organisation von Gesellschaften – ein Rundumschlag also. Zu diesem Zweck haben die Filmemacher\*innen zehn Länder bereist und Projekte und Initiativen besucht, die auf unterschiedlichste Weise alternative Wege finden, nachhaltig und gesellschaftlich wie auch ökologisch verantwortungsvoll zu wirtschaften.<sup>102</sup>

Der erste Teil widmet sich dem Thema Landwirtschaft, hier ist also auch die größte thematische Nähe zu *COWSPIRACY* zu sehen. Das Filmteam nimmt unter anderem Urban-Gardening-Projekte in Detroit in den Blick. Bemerkenswert ist, dass diese Projekte nicht aus einer zurück-zur-Natur-Romantik heraus entstanden sind, sondern aus der Krise wie auch mit Blick auf die Probleme der Zukunft. Die Bevölkerung von Detroit ist seit 1960 extrem gesunken, da mit dem dortigen Zusammenbruch der Autoindustrie die Jobs wegfielen. Die Nahrungsmittelversorgung mit frischem

---

<sup>100</sup> Pädagogisches Begleitmaterial zu *Tomorrow*, S. 6.

<sup>101</sup> Ebd.

<sup>102</sup> Die bereisten Länder sind Frankreich, La Réunion, Dänemark, Finnland, Indien, Großbritannien, die Vereinigten Staaten, die Schweiz, Schweden und Island.

Obst und Gemüse wurde zum Problem für die in Detroit verbleibende und überwiegend arme Bevölkerung. Aus dieser Situation heraus entstanden Projekte wie *Keep on Growing Detroit*, mit 20.000 freiwilligen Mitarbeiter\*innen und 1.400 organic farms und Gärten, deren Ziel es ist, Detroit zu einer Stadt zu machen, die sich selbst versorgen kann – die Nahrung also unmittelbar dort zu produzieren, wo sie gebraucht wird.

Auf der Tonebene wird auch dieser Film durch einen Off-Kommentar der Filmemacher\*innen begleitet. Wie auch in *COWSPIRACY* handelt es sich nicht um die im traditionellen Dokumentarfilm beliebte tiefe (Männer-)Stimme aus dem Off, sondern um eine Berichterstattung, die die Zuschauer\*innen an den Bewusstseinsprozessen, die die Protagonist\*innen durchlaufen, teilhaben lassen. Darüber hinaus sind sie – auch dies eine Gemeinsamkeit zu *COWSPIRACY* – vielfach selbst im Film zu sehen.

Im Aufbau folgt *TOMORROW* einer didaktischen Logik. Der Film gliedert sich in fünf Teile, mit denen die Bereiche Landwirtschaft, Energie, Wirtschaft, Demokratie und Bildung abgedeckt werden. Die Zusammenhänge zwischen den einzelnen Teilen werden im Kommentar nachvollziehbar erläutert. Am Ende versucht der Film durch eine Animation zu visualisieren, wie weit verbreitet alternative Lösungsansätze bereits weltweit sind.

**Abbildung 6:** Visualisierung der weltweiten Verbreitung des Anliegens, ausschließlich erneuerbare Energien zu nutzen



Quelle: Screenshot *TOMORROW*. DIE WELT IST VOLLER LÖSUNGEN.

Der Film lässt seine Zuschauer\*innen am Ende nicht verstört zurück, sondern versucht unter Hervorhebung der Wichtigkeit von Vielfalt, Kooperation und Demokratie, Hoffnung und Kraft für die Zukunft und die Umsetzung visionärer Projekte zu vermitteln.

So eindeutig der Film einerseits dem Dokumentarfilmgenre zuzurechnen ist, so vielfältig sind andererseits die Bezüge zu anderen Filmgenres: Dadurch, dass er alle Informationen extrem gut

strukturiert, leicht verständlich und sehr anschaulich vermittelt, weist er zum Teil Merkmale eines Lehrfilms auf. Diese werden jedoch auf anderer Ebene wieder durchbrochen, beispielsweise durch den Soundtrack. Ein Großteil der Filmmusik stammt von der Songwriterin Fredrika Stahl und wurde für den Film geschrieben und zum Teil „passgenau für einzelne fertig gestellte Sequenzen komponiert“<sup>103</sup>. Neben den informativen Teilen des Films gibt es Sequenzen, die ausschließlich von Musik begleitet werden und hinsichtlich ihrer Ästhetik auch Teil eines Musikvideos sein könnten. Durch die Begeisterung in eigener Sache und die ausschließlich positive Ausrichtung des Films sind darüber hinaus auch Assoziationen zu einem Werbefilm nicht von der Hand zu weisen.

Die Filmmacher\*innen wollen ihre Zuschauer\*innen dazu bringen, „das eigene Handeln als wichtigsten Aktivposten im Kampf um eine andere Zukunft [zu] begreifen“<sup>104</sup>. Sie arbeiten zu diesem Zweck bewusst einseitig. Interviewt werden nicht in erster Linie die ‚Helden der Szene‘ – also populäre Wissenschaftler\*innen und Expert\*innen, sondern die jeweiligen Projekt-Mitarbeiter\*innen. Die Projekte, die im Film vorgestellt werden, werden weder kritisiert noch kontrovers diskutiert. Diese Strategie kann als zu einseitig oder auch als romantisierend kritisiert werden, sie kann aber auch mit dem Argument verteidigt werden, dass die Gegner\*innen in den Massenmedien omnipräsent sind und es hier darum geht, gerade die weniger gehörten Positionen ausführlich zu Wort kommen zu lassen.<sup>105</sup>

Innerhalb des Symposiums zeichnete sich die These ab, dass dieser Film mit seiner positivisionären Perspektive eine neue Tendenz markiert, die nicht isoliert, sondern auch als Reaktion auf die vorangegangene ‚Generation‘ von Öko-Dokus betrachtet werden sollte.

### 4.2.3. „more poetic and artistic in style, and sometimes both“ – Schlussbemerkung und Ausblick

In seiner Studie *The Environmental Documentary. Cinema Activism in the 21st Century* stellt Duvall die Kombination von education und entertainment als zentrales Merkmal für Umwelt-Dokumentarfilme des 20. Jahrhunderts heraus: „In summary, most of the environmental documentaries of the twentieth century were framed as encounters with the world of nature through modes that attempted to combine education with entertainment.“<sup>106</sup> Ohne Zweifel verbinden auch COWSPIRACY und TOMORROW education und entertainment. In den jüngeren Umweltdokumentationen kommt Duvall zufolge jedoch noch etwas hinzu und auch dies wird durch die beiden

<sup>103</sup> Pädagogisches Begleitmaterial zu *Tomorrow*, S. 9.

<sup>104</sup> Ebd., S. 7.

<sup>105</sup> Ein aktuelles Beispiel für eine ähnliche Strategie ist der Dokumentarfilm FAIR TRADERS (2018) von Nino Jacusso über drei fair und nachhaltig arbeitende Unternehmen.

<sup>106</sup> Duvall: *The Environmental Documentary*, S. 48.

besprochenen Filme mit jeweils unterschiedlicher Gewichtung bestätigt: „As the century wound down, however, innovative programs ventured into modes that were more pointedly critical of their failures of modern civilization in protecting the environment [COWSPIRACY], were more poetic and artistic in style, and sometimes both [TOMORROW].“<sup>107</sup>

Fragen, die die Auseinandersetzung mit diesen beiden Filmen aufgeworfen hat und die möglicherweise auch als Zugriff auf andere Umweltdokumentationen fruchtbar sein könnten, sind folgende: Welche Gewichtung von Aufklärung über die aktuellen Probleme einerseits und Vorstellung von Lösungsansätzen andererseits wird praktiziert bzw. erscheint sinnvoll? – Auf welche Weise knüpfen Umweltdokumentationen an andere Filmgenres (z.B. Lehrfilm) und bestimmte (beispielsweise verschwörungstheoretische) Narrative an, und welche Konsequenz hat dies für die jeweiligen Filme? – Welche Atmosphären werden erzeugt? Überspitzt formuliert: Wird ein dystopisches Bedrohungsszenario aufgebaut oder handelt es sich um einen Werbefilm für eine ‚schöne neue Welt‘? – Und schließlich: Sind Filme wie TOMORROW tatsächlich als eine neue Generation von Umweltdokumentationen zu beschreiben, die dem investigativ-apokalyptischen Extrem ein optimistisch-visionäres entgegensetzen, um Handlungsfähigkeit anstelle von Ohnmacht zu vermitteln? – Um die letzte Frage irgendwann beantworten zu können, sind die zukünftigen Entwicklungen im Feld der Umweltdokumentarfilme im Blick zu behalten.

#### 4.2.4. Literaturverzeichnis

BOUCHER, D (2016): Movie Review: There’s a Vast Cowspiracy about Climate Change. In: Union of Concerned Scientists. Science for a healthy planet and safer world, URL: <https://blog.ucsusa.org/doug-boucher/cowspiracy-movie-review>, Abrufdatum: 16.08.2019

DUVALL, JA (2017): The Environmental Documentary. Cinema Activism in the 21<sup>st</sup> Century. New York/London: Bloomsbury Publishing Inc

FAKTENCHECK COWSPIRACY (2016): Die vermeintliche Verschwörung der Umweltorganisationen. In: Filme für die Erde Magazin, URL: <https://blog.filmefuerdieerde.org/cowspiracy-und-die-vermeintliche-verschwörung-der-umweltorganisationen/>, Abrufdatum: 16.08.2019

FUCHS, C/TAUBERT G (2014): Die Vegane Armee Fraktion, ZEIT Nr. 36, URL: <https://www.zeit.de/2014/36/tierschutz-tierrechte-radikale-aktivisten>, Abrufdatum 16.08.2019

<http://www.tomorrow-derfilm.de/>, Abrufdatum: 16.08.2019

<https://www.cowspiracy.com/>, Abrufdatum:16.08.2019

OAKLEY, R (2015): Cows, conspiracies, and Greenpeace, URL: <https://www.greenpeace.org/archive-international/en/news/Blogs/makingwaves/food-for-life-cowspiracy/blog/54404/>, Abrufdatum: 16.08.2019

REISER, R: WANN? (1. Strophe), Album: Blinder Passagier, CBS 1987

---

<sup>107</sup> Ebd.

TUTTLE, W HRSG. (2018): Buddhism and Veganism. Essays Connecting Spiritual Awakening and Animal Liberation. Danvers: Vegan Publishers

TUTTLE, W (2005): The World Peace Diet. Eating for Spiritual and Social Harmony. New York: Lantern Books

(dt. (2014): Ernährung und Bewusstsein. Warum das, was wir essen, die Welt nachhaltig beeinflusst.

Amerang: Crotona Verlag)

#### 4.2.5. Filmverzeichnis

AN INCONVENIENT TRUTH (dt. Titel: Eine unbequeme Wahrheit, Davis Guggenheim: USA 2006)

COWSPIRACY (Kip Andersen/Keegan Kuhn: USA 2014)

DEMAIN (dt. Titel: TOMORROW. DIE WELT IST VOLLER LÖSUNGEN, Cyril Dion / Mélanie Laurent: F 2015)

FAIR TRADERS (Nino Jacusso: CH 2018)

WE FEED THE WORLD (Erwin Wagenhofer: AT 2005)

### 4.3. Gerd Bayer: Dramatisierungen im Dokumentarfilm: THE FUTURE OF FOOD und die Affekte der Rezipienten

In seiner Monographie *The Environmental Documentary: Cinema Activism in the Twenty-First Century* attestiert John Duvall Dokumentarfilmen mit Bezug auf Aristoteles, dass sie auf mindestens drei Ebenen auf ihr Publikum einwirken: zum ersten über das logische Argumentieren und Präsentieren von (wie man ergänzen könnte, vermeintlichen) Fakten, also über *Logos*; zum zweiten über die Einbindung von Autoritäten und der von ihnen ausgehenden Expertise, also über *Ethos*; und zum dritten über Einbindung emotionaler und empathischer Bezüge, also über *Pathos* (Duvall 2017, 12). Der vorliegende Aufsatz über einen aktuellen Umweltdokumentarfilm folgt in groben Zügen dieser Einteilung, will allerdings neben der Diskussion der verwendeten Darstellungsmittel auch eine kritische Reflexion über die ästhetischen und politischen Parameter des Films versuchen. Bei aller Sympathie für das im Film ausgedrückte Anliegen soll hier also auch gefragt werden, an welchen Stellen und zu welchen Themenfeldern die Ausrichtung des Dokumentarfilms vielleicht doch eher das Wohlbefinden seiner Rezipienten ins Auge fasst und sich einer schonungslosen Darstellung der logischen nächsten Schritte verweigert. Dabei zeigt sich, um einige der Schlussfolgerungen gleich ein wenig zu relativieren, dass schon der Abstand von 15 Jahren seit Erscheinen von *THE FUTURE OF FOOD* (2004) zu einigen grundsätzlichen Erkenntnissen über die Tragweite ökologischen Handelns geführt hat, was den vorliegenden Versuch einer Beschäftigung mit der Thematik im Jahre 2004 seltsam naiv und zu kurz gegriffen erscheinen lässt.

Die ersten Eindrücke des Films können durchaus solche der Verwunderung sein, vor allem darüber, mit welcher Ambivalenz der Film die tatsächlich notwendigen Veränderungen einer globalen Krise über eine Rückbesinnung auf vermeintlich konventionelle Werte und Prinzipien herbeizuführen sucht. Aus einer nordamerikanischen Perspektive betrachtet, werden diese Reaktionen jedoch bald schlüssig und nachvollziehbar, stehen sie doch in einer langen Tradition der Auseinandersetzung mit Natur, Umwelt, Ackerbau und nationaler Identität. Um diese stark verschränkten Narrative aus dem komplexen Bildmaterial des Films sichtbar zu machen, wurde für diesen Aufsatz der Schnitt des Films quasi rückgängig gemacht und dadurch das Bildmaterial in einzelne Standbilder zurückgeführt, die dann wiederum einer thematischen Gruppierung unterzogen wurden. Dadurch wird die Grammatik des Films zumindest in Teilen rückschließbar. Dieses Verfahren lässt dann auch deutlich erkennen, in welcher Form der Film seinem eigenen Anspruch nicht gerecht wird und wie er seinen eigenen politischen Idealen entgegenläuft.

*THE FUTURE OF FOOD* beginnt mit Bildern aus der Natur, die auf eher drollige, ästhetisch ansprechende Art und unter Verwendung beinahe schon taktile Nähe positive Assoziationen hervorrufen wollen. Der Film schwenkt aber dann schon sehr bald auf eine andere Schiene um: Gerade mit Bezug auf den Titel *THE FUTURE OF FOOD* erweist sich der Film im Hinblick auf seine zeitliche Logik von besonderem Interesse und von erstaunlicher Eigenheit. Schon früh sieht man sich in der Rezeption mit Landmaschinen konfrontiert, die unter Zuhilfenahme erst von Maultieren und anderen animalischen Kräften, später dann von leistungsstarken Motoren und Traktoren der

landwirtschaftlichen Parzelle zusetzen (Abb. 1). Der Film bedient eine verklärende Ästhetik des Pflugs, in der die fruchtbare Scholle in der Tradition von Knut Hamsuns Klassiker *Der Segen der Erde* (1917) auf eine eher subtile Art mit Narrativen der Nation und der Besitznahme durch kulturell definierte Land-Bearbeiter verschränkt wird. Im Zeitalter der Trump'schen "America First"-Doktrin bekommt diese Art von imagologischer Engführung im historischen Rückblick sogar noch eine zusätzliche Schärfe und bedauerlicherweise auch Aktualität.

**Abbildung 1:** Historische Landmaschinen im Einsatz



Quelle: Screenshot THE FUTURE OF FOOD.

Die konkret zur Anwendung gebrachte Bildersprache im Film geht von einer ursprünglichen Schwarz-Weiß-Ästhetik zunehmend in Formen der Kolorierung über, die auch aufgrund der verwendeten archivarischen oder gar privaten Bildquellen in Form von VHS und eventuell sogar V8-Material eine Art der Farbsättigung und ein Niveau von Bildschärfe vorstellen, das historisierende und latent auch nostalgische Rezeptionseinstellungen evozieren könnte. Selbst die Bildquellen, die tagesaktuell zum Zeitpunkt der Dreharbeiten die Gegenwart darstellen, verwenden Material der Güteklasse B-Movie oder sogar „found footage“, nähern sich ihrem Sujet also eindeutig nicht von einem hochauflösenden oder technologisch am möglichen Stand der Technik orientierten Produktionsverfahren.

Betrachtet man die landmaschinentechnische Kontextualisierung einer der Hauptfiguren des Films, Percy, so fällt direkt auf: die vorgeführten Fahrzeuge wurden nicht in der jüngeren Vergangenheit angeschafft, sondern stehen eher für eine über längere Zeit entwickelte Verbundenheit zwischen Mensch und Maschine (Abb. 2). Diese Ästhetik der alten Technik, die den Film über seine gesamte Laufzeit in zahlreichen Einzelszenen immer wieder deutlich markiert, wirft unter-

schiedliche Fragen über die Einstellung der Filmemacher sowohl zu Technikentwicklung im Speziellen als auch zu Historischem im Allgemeinen auf. Eine ikonographisch sehr machtvolle Einstellung stellt die nordamerikanische Landschaft (hier die kanadische) in ein klares Kontrastivverhältnis zwischen Maschine und Natur. Stellt man diese konkrete Bildsprache in den Kontext einer frühen und einflussreichen Studie aus dem amerikanistischen Ecocriticism, Leo Marx' *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America* (1964), zeigen sich auffallende und bezeichnende Parallelen. Als ein Gründungstext der ökologischen Literaturwissenschaft thematisiert die Studie von Marx ganz explizit die Idee einer nostalgisch eingefärbten Rückbesinnung auf die Industrialisierung der vormals eher naturbelassenen Landschaft, die sich am Bild der Eisenbahn abarbeitet: „The locomotive, associated with fire, smoke, speed, iron, and noise, is the leading symbol of the new industrial power.“ (Marx, 27) Wie in Marx' Studie zu literarischen Texten zeigt sich auch in THE FUTURE OF FOOD eine ebenso wirkmächtige wie nostalgisch-verklärende Darstellung des Kontaktbereichs zwischen Natur und Technik (Abb. 3).

### Abbildung 2 u. 3: Landarbeit als Nostalgie



Quelle: Screenshot THE FUTURE OF FOOD.

Anders als in der historisierenden Rückbesinnung auf die Bedeutung der Eisenbahn für die Erschließung des nordamerikanischen Kontinents, sorgt die Technologie in diesem Dokumentarfilm primär für Momente der Rückbesinnung auf das persönliche und direkte Umfeld der Hauptakteure des amerikanischen Landwirtschaftsdramas. In THE FUTURE OF FOOD ersetzt deswegen konsequenterweise der Traktor die Lokomotive. Der Film ist durchsetzt von einer imaginierten Landwirtschaftsnostalgie, die sich durch die fast schon fetischiertere Darstellung von Landwirtschaftsmaschinen visuelle Präsenz verschafft. Die Bilder erinnern dabei teilweise an Bilder des klassischen Hollywoodkinos, mit Pickup-Trucks im Retrodesign (oder sogar tatsächlich als Oldtimer-Fahrzeug), die an Marlon Brando und James Dean erinnern (Abb. 4). Die Fahrzeuge stehen für eine verlorene Welt des amerikanischen ländlichen Bürgertums, für eine Zeit vor der Vorstadt, vor der Urbanisierung und ihrer von James Howard Kunstler als Geographie des Nirgendwo beschriebenen Implosion, vor der virtuellen Wende der Millennials und somit auch vor all den globalen Herausforderungen, die nicht mehr alleine technologisch beherrschbar und lösbar werden. So ist es auch nur konsequent, dass der Film neben seinen nostalgischen Blicken auf den Bauern in mechanistischer Bearbeitung seiner Scholle auch einen durchaus unheimlichen Blick auf die Kehrseite von Technik, insbesondere auch in ihren Bezügen zur amerikanischen Geschich-

te, unternimmt, die weiter unten noch ausführlicher zur Sprache kommen sollen. Im Vordergrund stehen jedoch weitgehend die nostalgisierenden Blicke auf die tägliche Praxis bäuerlichen Schaffens, die ihren Teil mit dazu beitragen, dass die Betrachtung des Films auch ein Unbehagen über die dargestellte Aufladung des Films mit wertekonservativen Ideologemen auslösen kann.

**Abbildung 4:** Pickup-Truck im Retro-Look



Quelle: Screenshot THE FUTURE OF FOOD.

Lawrence Buell hat in seiner Studie zur globalen ethischen Verantwortung der Literatur, insbesondere auch im ökologischen Kontext, bereits darauf hingewiesen, dass die starke Verknüpfung der Kulturindustrie mit den anderen Kräften der Marktwirtschaft oft zu einer Vermengung und dabei auch zu einer Verharmlosung der unterschiedlichen Technologiefolgen kommen kann. Er stellte fest:

A more Machiavellian discursive manipulation, one all newspaper readers and television watchers encounter daily, is greenwash: advertisement campaigns by oil, chemical, and other multinational corporations to persuade the public that their technological miracles will not disrupt the environment. (Buell 2001, 198)

Der Film greift diese Tradition verschiedentlich auf, wobei er es allerdings dem Publikum überlässt, die Widersprüchlichkeit zwischen den Textbotschaften und der Wirklichkeit selbst zu entdecken. Die Unverfrorenheit, mit der in der Vergangenheit etwa für DDT geworben wurde, lässt hier allerdings kaum Zweifel aufkommen, dass es sich in solchen Kontexten eindeutig um die Art von „Weißwaschen“ (beziehungsweise sogar „Grünwaschen“) handelt, das Buell thematisiert (Abb. 5).

**Abbildung 5:** Weißwaschende Werbung für Umweltgift

Quelle: Screenshot THE FUTURE OF FOOD.

Spannender ist jedoch noch die Tatsache, dass der Film sogar die subversive Dynamik dieser Verkitschung übernimmt, und zwar immer dann, wenn die Bilder den Alltag amerikanischer Landwirte visualisieren. Die gewählte Sprache mit ihrem hochfrequenten Rekurrenzen auf die immer gleichen Topoi landtechnischer Architektur, insbesondere den Maissilos, könnte geradezu als Paradebeispiele dafür dienen, was Buell direkt im nächsten Absatz vertieft:

The mass circulation of images of clean, shining storage tanks set amidst rolling pastures or amber waves of grain makes one fear that global environmental culture, if there really is such a thing, may be grounded in nothing better than a shallow cosmopolitanism and an evisceration of cultural particularity. (Buell 2001, 198)

Die neokolonialen und durchweg unsolidarischen Aspekte der kosmopolitischen Seite des Films kommen später noch zur Sprache; zunächst lohnt sich jedoch ein Verharren bei den von Buell so trefflich beschriebenen verklärenden Bildern, die auch THE FUTURE OF FOOD von den Verhältnissen der Landwirtschaft auf dem amerikanischen Lande zeichnet. Reduziert man diese Darstellungen auf ihre gemeinsame Anspruchshaltung, so vermitteln sie den Eindruck, ihnen ginge es primär um eine Umkehrung der Zeit, ein nostalgisches Sehnen nach Vorherrschaft, nach Gemeinschaft, nach Werten und nach Freiheit. Dieser Sehnsucht gegenüber steht die Angst, wobei der Film lange Unklarheit darüber belässt, wovon sich diese Angst nährt: von dem sich anbahnenden Kontrollverlust und dem daraus resultierenden Bedeutungsverlust der eigenen Zivilisation? Von der finanziellen Übernahme durch das Großkapital und die agro-chemische Industrie? Womöglich von existentiellen Sorgen, die weniger ökologischer denn ökonomischer Art sind?

Neben diesen angstinduzierenden Tönen greift der Film gelegentlich auch in humoristische Register, wodurch allerdings die Ernsthaftigkeit des eigentlichen thematischen Bestrebens ein wenig unterlaufen wird, allerdings wohl aus didaktisch wohlbegründeten Überlegungen. An einigen wenigen Stellen greift THE FUTURE OF FOOD eventuell sogar zu einem latent ironischen Duktus, um die Brisanz der Thematik für die Rezipienten erträglicher zu machen. Es gibt zumindest eine Stelle, an der offensichtlich auch humoristische Mittel eingesetzt werden, wenngleich es eher spekulativ bleiben muss, ob dieser Effekt tatsächlich von den Filmemachern intendiert war oder sich eher ungewollt entwickelt. Mehrfach kommt der Film auf das Thema der engen persönlichen Verschränkung von Agroindustrie und Politik zu sprechen. Dabei wird mehr als insinuiert, dass die häufigen Wechsel zwischen Arbeitgebern aus Industrie und Regierung durchaus zu Interessenkonflikten führen können. Explizit angesprochen wird die Problematik durch eine kurze Szene, in der die Namen zentraler Entscheidungsträger als Text eingeblendet werden, während das Bild eine Drehtür zeigt, durch die namenlose Statisten in offiziöser Geschäftskleidung laufen. Dazu läuft in Abwesenheit der sonst fast omnipräsenten Erzählerstimme eine fröhliche Jahrmarktsmusik (Abb. 6). Der Bruch im Ton von der sonst vorherrschenden Stimmung der ernsthaften Betroffenheit zu der fast schon karnevalesken Unbekümmertheit in dieser Szene ist auffallend und schwer zu erklären. Soll hier suggeriert werden, dass man sich über diese latente Korrumpierung des zentralen Funktionierens demokratischer Entscheidungsgremien ohnehin nur distanziert amüsieren kann? Wird das opportunistische Verhalten der betroffenen Personen damit gutgeheißen oder zumindest stillschweigend akzeptiert?

**Abbildung 6:** Die Drehtür zwischen Industrie und Politik



Quelle: Screenshot THE FUTURE OF FOOD.

Man mag sich hier fragen, an welcher Stelle, wenn nicht hier, es gälte, politisch aktiv und verantwortlich gegenzusteuern. Der Film verzichtet zwar grundsätzlich auf handlungsanweisende Elemente und regt bestenfalls zu Formen des „best practice“ an – etwa wenn er die wachsende Bedeutung von Bio-Produkten und die Einführung von lokalen Vermarktungsstrategien statistisch anführt beziehungsweise sie in bewusst euphorisierter Vertretung ihrer Akteure zur Sprache kommen lässt –; dennoch verwundert der affektive Bruch in dieser Drehtürszene, die eher Resignation oder Amüsement auf Seiten der Rezipienten hervorrufen soll als eine offene Empörung und daraus resultierende Handlungsmuster. Auch wenn der Film das systemische Problem der zu engen Vernetzung zwischen Industrie und Gesetzgebung offen thematisiert, legt der Darstellungsmodus in dieser konkreten Szene wenig Dringlichkeit an den Tag.

Wenn der Film die bedrohlichen Seiten der Agroindustrie veranschaulichen möchte, greift er stattdessen zu zwei sich ständig wiederholenden Tropen: zum einen den chemische Substanzen versprühenden Helikopter und zum anderen das Versuchslabor. Die Bilder der Kleinhubschrauber werden nicht nur amerikanische Betrachter des Films direkt an die unrühmlichen Einsätze von militärischen Flugmaschinen erinnern, die unter Einsatz von hochtoxischen Chemikalien Mensch und Natur der vermeintlichen Gegner zu vernichten suchten (Abb. 7, Abb. 8, Abb. 9).

#### Abbildung 7, 8 u. 9: Gifteinsatz aus der Luft



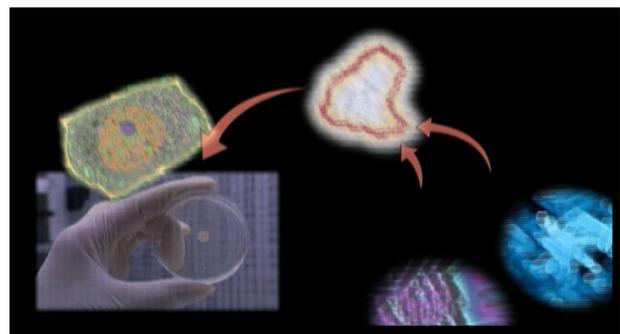
Quelle: Screenshots THE FUTURE OF FOOD.

Die direkte Verbindung von Agent Orange und der modernen Agrochemie ist nicht der einzige Moment im Film, in dem die zunehmende Technologisierung der Landwirtschaft als ein Nachwirken der Entwicklungsbemühungen in den militärisch-industriellen Sphären der Kampfmittelher-

stellung dargestellt wird. Die sich aufdrängende Parallelität zwischen den menschenverachtenden Herbizideinsätzen auf asiatischen Kampffeldern und dem ebenfalls massiven Chemieeinsatz bei der Schädlingsbekämpfung im amerikanischen Kernbereich landwirtschaftlicher Produktion bleibt wohl nicht allen Zuschauern verborgen. So unerfreulich die Vernarbung in der Geschichtsvergessenheit amerikanischer Erinnerungskultur auch sein mag, das Evozieren dieses unrühmlichen Kapitels über die giftsprühenden Helikopter drängt die Zuschauer von THE FUTURE OF FOOD gleichsam dazu, auch dem aktuellen Einsatz von Sprühmitteln mit einer negativen Einstellung zu begegnen.

Der andere Bereich, in dem Technologie explizit in den Film implementiert ist, bezieht sich auf Laborszenen. Hier ist den Filmmachern ein eher sorgloser Umgang mit Bildmaterial zu attestieren (Abb. 10, Abb. 11). Zwar zeigen verschiedene Schaubilder und tatsächliche Laborfotos den Zuschauern, wie bestimmte medizintechnische oder chemische Vorgänge ablaufen, womit zumindest im Kern ein zentrales, nämlich didaktisches Interesse der Form Dokumentarfilm gewahrt bleibt; allerdings zeigen die Laboraufnahmen – etwa das wiederkehrende Motiv einer Laborratte – auch, dass hier mit wenig konkreten Überschneidungen zum aktuellen Themenbereich zu rechnen ist. Warum etwa eine Ratte in einem leeren Reagenzglas sitzt (man könnte hier an die bekannten Versuche aus der Depressionsforschung denken) und dort auf eine wie auch immer geartete Form von Labortests wartet, bleibt alles andere als klar (Abb. 12).

**Abbildung 10, 11 u. 12:** Laborbilder aus der Schublade



Quelle: Screenshots THE FUTURE OF FOOD.

Auch die Tatsache, dass die gleichen Bilder in nur durch ihren Bildausschnitt differenzierter Weise rekurrieren, mag nicht überzeugend den Eindruck vermitteln, dass es den Autoren primär um die tatsächliche Vermittlung von fachlichem Wissen über die Lebensmittelchemie sowie ihrer Risikobereiche ging. Vielmehr entsteht hier der Eindruck, dass ein eher diffuses Bild mit Bezug auf die wohl perfide Motivation von Technologieforschung erzeugt werden soll. Ähnlich wie über die Helikoptereinsätze eine Verbindung zu den Gräueltaten der US-Armee in Vietnam evoziert wird, verweisen die teils wenig motivierten Technikeinblendungen auf ein Bedrohungsszenarium, dass in der Tradition der Frankenstein-Verfilmungen den Bereichen Technologie und Medizinfor- schung per se eine moralisch verwerfliche Grundeinstellung zuschreibt.

Eine ähnlich motivierte Oberflächlichkeit lässt sich auch im Kontext der globalen Folgen biologi- scher Experimente erkennen. Sein offensichtliches Desinteresse an den spezifischen Herausfor- derungen, die sich fernab der industrialisierten westlichen Welt aufgrund von Klimaveränderun- gen ergeben, macht der Film nur zu deutlich, wenn auch primär dadurch, dass die entsprechen- den Themenbereiche kaum einen zentralen Status einnehmen. So zeigen die Bilder von einem mexikanischen Lebensmittelmarkt zwar auch die Reichhaltigkeit der indigenen Maissorten, eine Thematik, die den Saatgutmonopolen der Agroindustrie diametral entgegengesetzt ist; die entsprechende Filmsequenz fällt jedoch auch dadurch auf, dass hier vor allem die Lebensfreude und Gemeinschaft der Menschen in Mexiko klischeehaft ausgebreitet wird. Die daraus resultie- rende Emotionalisierung des Dargestellten findet sich auch in den hier verwendeten Schnitttech- niken, vor allem in der Verwendung von diegetischer Musik, die allerdings nicht mit dem Schnitt endet, sondern deren Präsenz sich durch extradiegetische Fortführung auch auf die nächsten Bilder des Marktes überträgt, den Rezipienten also auf einen exotischen und vermeintlich au- thentischen Spaziergang einlädt, der die Nahrungsmittel und einfachen Bedürfnisse der mexika- nischen Marktbesucher vor unseren Augen ausbreitet.

Wenn die Kamera in den globalen Süden schwenkt und die Situation dort veranschaulicht, dann fast ausschließlich aus einer dem Betrachter aus anthropologischen Diskursen bereits mehr als vertrauten Warte der Distanzierung. Johannes Fabian hat in *Time and the Other* einflussreich argumentiert, dass die Anthropologie in der Auseinandersetzung mit nicht-europäischen Kultur- räumen gerne zum Mittel der historischen Distanzierung greift, was er als „denial of coevalness“ begrifflich zu fassen versucht. Indem den Anderen eine Existenz in der Frühphase menschlicher Entwicklung zugemessen wird, ergibt sich eine quasi natürliche und chrono-logische Zuweisung des Westens als gegenwärtig und übermächtig. Dieser Rückbezug in eine für den Westen bereits überwundene Vorzeit lässt sich auch in THE FUTURE OF FOOD immer dann beobachten, wenn die Kamera sich aus der westlichen Welt entfernt und typische Orte der vermeintlichen Unterent- wicklung rahmt: dann wird das Land mit Händen und Spitzhacke bearbeitet; dann ziehen Ochsen den Pflug; und dann wird mit Händen gesät und geerntet (Abb. 13, Abb. 14, Abb. 15). Die Abwe- senheit jeglicher Art von moderner Technologie steht dabei in einem deutlichen Kontrast selbst zu der in 1950er-Jahre-Nostalgie verharrenden Verklärung der amerikanischen Landwirtschaft. Während hier der einzelne Agronom in hehrer Eintracht mit seiner Anbaufläche in Verbund steht,

bleiben für die Bauern in Afrika und Lateinamerika vor allem Staub, Elend und Überbevölkerung als Signifikanten bestehen.

**Abbildung 13, 14 u. 15:** Exotisierende Blicke



Quelle: Screenshots THE FUTURE OF FOOD.

Diese historische Zurückweisung der globalen Peripherie ist deshalb besonders bedenklich, da viele der bedrohlichen Entwicklungen auf dem ökologischen Gebiet just diese Regionen sogar noch vor dem entwickelten Westen erreichen. Amitav Ghosh, promovierter Anthropologe und zugleich einer der erfolgreichsten indischen Gegenwartsautoren, hat nach einer beeindruckenden Liste von globalen Bestsellern jüngst einen Band zur Klimakrise vorgelegt, in dem er essayistisch das gesammelte Versagen der Kulturschaffenden, insbesondere der Literaten, vor den dringlichsten Aufklärungsarbeiten zum ökologischen Zustand des Planeten anprangert; wobei zu ergänzen wäre, dass es durchaus auch postkoloniale Autoren gibt, die dezidiert zu ökologischen und politisch visionären Aspekten der Umweltpolitik geschrieben haben (vgl. Bayer 2019). Eindrucksvoll und provokant betitelt als *The Great Derangement*, greift Ghoshs Werk explizit die zeitliche Differenz zwischen den Klimafolgen und ihren Opfern auf: „The Anthropocene has reversed the temporal order of modernity: those at the margins are now the first to experience the future that awaits all of us; it is they who confront most directly what Thoreau called vast, Titanic, inhuman nature.“ (Ghosh 2016, 62-3) Ghoshs Einsicht in die Dringlichkeit, gerade die peripheren Räume in ihrer prekären Vulnerabilität ernst zu nehmen, steht in direktem Kontrast zu den temporalen Rückverschiebungen in THE FUTURE OF FOOD des ehemaligen Kolonialraums in eine fast schon bukolische Entrücktheit, von der fast nicht vorstellbar ist, dass sie nach gefühlten Jahrhunderten des Fortbestehens unter Druck geraten könnte; im Gegenteil: Der Film scheint die

Nähe und Vertrautheit zwischen den Menschen und ihren ackerbaulichen Produktionsmitteln als positives Gegengewicht zu den rein merkantilistischen und auf höchstem Grade technologisierten Zugängen der globalen Korporationen zu sehen. Hier greift der Film den schon von Leo Marx beschriebenen Manichäismus zwischen Landarbeit und Technologie indirekt auf: „For it is industrialization, represented by images of machine technology, that provides the counterforce in the American archetype of the pastoral design“ (Marx 1964, 26). Der Verlust dieser pastoralen Einheit wird hier auf die in ihrer Frühform verbliebene Landwirtschaftstechnik in den globalen Peripherien projiziert. Während der Bauer in den peripheren Räumen mit ehrlicher Arbeit Subsistenz in harmonischer Verschränkung mit Boden und Klima zu betreiben scheint, belohnt von reichen Ernten und hoher Qualität – also einer Verbindung obliegt, die offenbar auch der nostalgische amerikanische Landwirt in seinen 50er-Jahre-Traktoren und Pick-up-Trucks einzulösen in der Lage ist –, so hat sich die Agroindustrie von dieser naturalistischen Nähe entfremdet. Aus dieser Distanz, so der Film, erwachsen bedrohliche Szenarien.

Die Bedrohung scheint dabei in großem Grade auf die notorischen „family values“ der bürgerlichen amerikanischen Mitte abzielen: auf ihren Wohlstand, ihre gefühlte Unabhängigkeit und ihre virile Freiheit. Gerade der letzte Punkt, inklusive einer immer wieder spürbaren Sexualisierung der Thematik, durchzieht den Film auf nicht nur latente Weise. Betrachtet man THE FUTURE OF FOOD durch die Brille von Slavoj Zizeks Filmanalysen in *Enjoy your Symptom!*, fallen unterschiedliche Szenen auf, die Sigmund Freud wohl als Bedrohung der sexuellen Freiheit der amerikanischen Baby-Boomers betrachten würde. Die Darstellung von Maiskolben weist in den US-Kontexten wiederholt deutlich phallische Züge auf, vor allem in der kurzen Einstellung, in der ein verschrumpelter Maiskolben, an sich schon ein Zerrbild erektiler Dysfunktion, durch die Betitelung „spermicidal corn“ direkt in eine Metapher für die Verhinderung männlicher Virilität überführt wird (Abb. 16). Die Resonanzen wiederholen sich in den Einstellungen, in denen Maiskolben mit schmelzender Butter bestrichen werden, wobei hier exploitativ-phallogozentrische Züge zusätzlich zum Kulturchauvinismus hinzutreten (Abb. 17). Die vermeintliche Bedeutung von Sexualität für das Fortbestehen der amerikanischen Kernfamilie wird zusätzlich durch Bilder evoziert, die Lebensmittel als appetitlich-metaphorische Verweise auf den weiblichen Reproduktionsapparat instrumentalisieren: sowohl appetitlich aufgeschnittene Lachssteaks als auch die orale Zwangsernährung von Fischen etabliert hier ein Narrativ männlich dominierter Geschlechterverhältnisse (Abb. 18, Abb. 19). Die Sexualisierung weiblicher Geschlechtlichkeit wiederholt sich selbst auf der Umschlaghülle der DVD, die in mehr als bedenklicher Manier unbekleidete weibliche Körper in den Kontext der Lebensmittelherstellung stellt und den Konsum landwirtschaftlicher Produkte, hier insbesondere eine lasziv beleckte Erdbeere, zur Konsumation verkörperter Sexualität stilisiert. Das nostalgische Narrativ der Familienwerte geht hier direkt in den phallogozentrischen Blick männlicher Ausbeutung über.

**Abbildung 16, 17, 18 u. 19:** Bedrohliche Naturerotik

Quelle: Screenshots THE FUTURE OF FOOD.

Auch die Schlusszene des Films ruft über die Darstellung einer Familienidylle ländlichen Lebens – Bauer und Sohn führen eine dralle Kuh durch eine Landschaft überbündender Fruchtbarkeit – eine Verbindung zu den „family values“ des Dokumentarfilms auf den Plan (Abb. 20). Wenn dann noch ein militaristisch mit Gasmasken versehener Landwirt Erdbeeren besprüht, die, so legt der Schnitt nahe, direkt danach von einem unschuldigen Kind genüsslich vernascht werden, ist das zentrale Fortbestehen dieser Familienidylle bedroht. Die semantischen Signifikanzen dieser Ikonographie, in allen Teilaspekten dekonstruktivistischer Differenz, erfahren im letzten Schnitt des Films eine Bestätigung, sehen die Betrachter doch zuletzt eine Pustebume, deren Samen durch einen heftigen Windstoß nach rechts aus dem Rahmen geblasen werden (Abb. 21).

**Abbildung 20 u. 21:** Familienwerte, vom Winde bedroht

Quelle: Screenshots THE FUTURE OF FOOD.

### 4.3.1. Literaturverzeichnis

BAYER, G (2019): When Earth Matters: Bessie Head's *When Rain Clouds Gather*. *Open Cultural Studies* 3.1

BUELL, L (2001): *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*. Cambridge. Harvard University Press

DUVALL, JA (2017): *The Environmental Documentary: Cinema Activism in the Twenty-First Century*. London. Bloomsbury

HAMSUN, K (2004): *Der Segen der Erde*. Übersetzt von Julius Sandmeier. München. DTV

MARX, L (1964): *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. Oxford. Oxford University Press

FABIAN, J (1983): *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York. Columbia University Press

GHOSH, A (2016): *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. Chicago. Chicago University Press

KUNSTLER, JH (1993): *The Geography of Nowhere*. New York. Simon and Schuster

ZIZEK, S (1992): *Enjoy your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out*. London. Routledge

### 4.3.2. Filmverzeichnis

THE FUTURE OF FOOD (Deborah Koons: USA 2004)



## 4.4. Christian Huck: Kamera-Auge und Mund-Maschine. Zur Frage der Kontrolle in Umweltdokumentarfilmen

### 4.4.1. Mensch und Um-Welt

Das Kino ist vielleicht der denkbar schlechteste Ort, um sich als Teil der Umwelt fühlen zu können. Zentrale Idee und praktische Voraussetzung des Kinos ist es, jedes Außen, jede Umwelt auszuschließen: keine Lichter, Geräusche, Gerüche, keine Dinge der Welt, schon gar keine Natur haben im Kinosaal Platz; die riesenhafte Leinwand, der bombastische Sound und der Geruch von Popcorn übertünchen noch die letzten Reste von Welt. Auf der Leinwand und aus den Boxen entsteht dann eine neue, schönere, dramatischere, ja wahrere Welt, die der Zuschauer aus sicherer Distanz beobachten, begehren, verdrängen kann.

Gerade der klassische, expositorische Dokumentarfilm bedient dieses Versprechen einer wahren Welt, verspricht Aufklärung, und zwar gerade im Gegensatz zur Welt der Verstellung außerhalb des Kinosaals, gegen die Lügen der Massenmedien und der Mächtigen (vgl. Huck 2012). Zu Beginn von *FOOD INC.*, einem der Filme, mit denen ich mich im Folgenden näher beschäftige, wird diese Macht des Kinos und des Dokumentarfilms eindringlich beschworen: „There is this deliberate veil, this curtain, that’s dropped between us and where our food is coming from. The industry doesn’t want you to know the truth about what you’re eating, because if you knew, you might not want to eat it. If you follow the food chain back from those shrink-wrapped packages of meat, you find a very different reality.“ Die Plastikfolie der industriellen Fleischverpackung versteckt, trotz ihrer vorgeblichen Transparenz, die wahre Realität; der Dokumentarfilm verspricht, den Schleier der Wahrheit zu lüften.

Meine These in diesem Aufsatz ist, dass sich gerade traditionell-expositorische Dokumentarfilme schwer damit tun, die grundlegende kinematographische Trennung von Betrachter und Betrachteten, Subjekt und Objekt aufzuheben – und dass dies entscheidende Folgen für das dargestellte und performativ hergestellte Verhältnis des Menschen zur Umwelt hat. Die Wahrheit dieser Dokumentarfilme bleibt eine Wahrheit des Objektes, die unabhängig vom Betrachter existiert; der Mensch bleibt dabei von der betrachteten Umwelt ausgeschlossen. Während die Natur passiv ihrer Entschlüsselung harrt, wird das Publikum zum Fluchtpunkt der Wahrheitsfindung. Aber ist der Mensch nicht selbst Teil dieser Natur? Und wirkt diese Natur nicht auch in und durch ihn? Ist er nicht genauso von der Natur gemacht, wie er auf diese einwirkt? Kontrolliert der Mensch die Natur oder sie ihn?

Reflexive Dokumentarfilme aus dem Bereich des feministischen, post-kolonialen oder Arbeiterfilms haben in einer ähnlichen Problemlage bereits vielfach Leistungen erbracht, die im Umweltdokumentarfilm nur wenig Eingang gefunden haben: Häufig geht es in solchermaßen emanzipatorischen Filmen um eine Dekonstruktion eingefahrener Bilder durch eine Umdrehung etablierter Blickverhältnisse; die Kameras werden von ehemaligen Objekten des Films selbst in die Hände

genommen, der Blick wird auf den zuvor unsichtbaren Betrachterstandpunkt gelenkt. Statt über den Anderen bzw. die Andere aufzuklären, wird die Zuschauer\*in eingeladen, ein/e andere/r zu werden, das andere in sich selbst zu finden; statt Wissen über ein Objekt zu vermitteln, werden Beziehungen ausgelotet, wird die Rolle des Beobachters in der Konstitution des Objekts reflektiert. Doch was wäre das Pendant zu einem *becoming other*, wie könnte etwa ein *becoming animal* filmisch aussehen? Wie kann man die Beziehung zwischen Mensch und Umwelt erfahrbar machen, statt dem Menschen die Umwelt vorzuführen?

#### 4.4.2. Die Verdrängung des Essens

Um dieser Frage etwas konkreter und weniger abstrakt nachgehen zu können, habe ich vier Filme zur genaueren Analyse ausgewählt, die sich mit dem Thema Essen beschäftigen; außerdem habe ich bei meiner Auswahl darauf geachtet, möglichst Filme aus unterschiedlichen Regionen einzubeziehen sowie Filme aus größeren und kleineren Produktionskontexten. Im Einzelnen handelt es sich um *THE FUTURE OF FOOD* (USA 2004, R: Deborah Koons Garcia), *UNSER TÄGLICH BROT* (AT/D 2005, R: Nikolaus Geyrhalter), *WE FEED THE WORLD* (AT 2005, R: Erwin Wagenhofer) und *FOOD INC.* (USA 2008, R: Robert Kenner). Um der Frage nach den Beziehungen zu Natur und Umwelt nachzugehen, die in den Filmen dar- und hergestellt werden, habe ich die Filme hinsichtlich der Frage analysiert, wie Filme *über Essen* den *Akt des Essens* behandeln.

Eine erste, rein quantitativ vorgehende Annäherung zeigt, dass in allen Filmen durchgehend von der Produktion und/oder Manipulation von Lebensmitteln gesprochen wird und diese Aspekte sehr eindrücklich bebildert werden, während dem Akt des Essens praktisch keine Aufmerksamkeit gewidmet wird, diskursiv schon gar nicht, aber auch nicht in Bildern. Während alle vier Filme die immer gleichen Bilder von Mähdrescher-Kolonnen, pestizidspritzenden Flugzeugen, Hühnermastfarmen und Massentierschlachtung zeigen, sehen wir so gut wie nie jemanden beim Essen. In *WE FEED THE WORLD* kommt in 96 Minuten nicht ein Essender vor; *FOOD INC.* widmet ganze 10 Sekunden seiner 90 Minuten dem Verzehr, was etwa 0,2% ausmacht; nur leicht besser sieht das Verhältnis in *THE FUTURE OF FOOD* aus, wo sich von 88 Minuten nicht mehr als 20 Sekunden dem Akt des Essens widmen (0,4%); nur *UNSER TÄGLICH BROT* weicht mit etwa 265 Sekunden von 92 Minuten (4,8%) von diesem Muster ab – ich werde darauf zurückkommen.

Wie ich im Folgenden näher ausführen möchte, klagen alle untersuchten Öko-Dokumentarfilme die Entfremdung und Verdinglichung des Essens durch die industrielle Lebensmittelproduktion an; alle Filme erheben die Anklage in Form einer Aufklärung über die wahren Umstände hinter dem nicht allzu schönen Schein. Aber, so möchte ich zeigen: Die verwendeten filmischen Mittel tragen selbst zur Verdinglichung bei. Die filmische Umsetzung der Aufklärung, insbesondere ihre Darstellung bzw. Nicht-Darstellung des Akts des Essens, distanzieren den Zuschauer von der Umwelt und machen ihn zum alleinigen Subjekt des Handelns. Akte des Essens müssen unsichtbar bleiben, so meine These, weil sie Subjekt-Objekt-Beziehungen veruneindeutlichen und

Kontrolle über Darstellung und Botschaft entziehen. Und das ist es, was bei den untersuchten Filmen im Mittelpunkt steht: Kontrolle über die Botschaft zu behalten.

Schauen wir uns nun die einzelnen Filme etwas genauer an. *WE FEED THE WORLD* zeigt vom Bauer über den Fischer, den Fischhändler, den Treibhausbetreiber, den Landmaschinenvertreter, den Sojaproduzenten und den Hühnerfarmer bis zum CEO von Nestlé diverse Beteiligte an der Herstellung von Lebensmitteln. Zu diesem Zweck reist der unsichtbar bleibende Filmemacher nach Österreich und Frankreich, in die Schweiz, die USA und nach Südamerika, um die genannten, durchwegs männlichen Akteure der Lebensmittelproduktion zu filmen. Nur ein einziges Mal hingegen, und das auch nur für wenige Sekunden, wird ein Mensch beim Konsum eines Lebensmittels gezeigt: ein Kind, zudem ein Mädchen und aus einem wohl nicht-westlichen Land stammend, trinkt Wasser.

**Abbildung 1:** Mädchen trinkt in *WE FEED THE WORLD*



Quelle: Screenshot *WE FEED THE WORLD*.

Der nächste Film, *FOOD INC.*, zeigt bereits nach wenigen Minuten, wie der Kronzeuge des Films, Enthüllungsjournalist Eric Schlosser, in einem klassischen amerikanischen Diner einen Hamburger bestellt und dann herzhaft in diesen hineinbeißt. Schlosser bekennt seine zutiefst patriotische Liebe zum Hamburger und eröffnet dem Publikum so einen einfachen Moment der Identifikation: Dieser Film ist nicht von einer wildgewordenen Veganerin gemacht, die uns alles mies machen will, sondern von einem mittelalten weißen Mann mit schütterem Haar, der Hamburger mag. Vielleicht sollten wir ihm zuhören, denn er is(s)t wie wir (bzw. unser Mann, Vater, Bruder etc.). Und er wird eine Lösung finden für unser Dilemma.

**Abbildung 2:** Eric Schlosser is loving it in FOOD INC.



Quelle: Screenshot FOOD INC.

Die Thematisierung und das Zeigen des tatsächlichen Akts des Essens bleibt jedoch auch hier die Ausnahme; schon bald rückt dieser Akt des Essens in den Hintergrund und der Film lässt Experten und Beteiligte der Essensproduktion zu Wort kommen. Anders als im performativen Dokumentarfilm, auf den sich *Food Inc.* durch die Selbstthematisierung zu beziehen scheint, wird die Produktion gesicherten Wissens hier nicht in Frage gestellt, indem etwa das Subjekt der Wissensproduktion als verstrickt in das Objekt des Wissens dargestellt wird. Hier wird, wie zu Beginn angekündigt, eine verborgene Wahrheit zum Vorschein gebracht: die Realität. Immer wieder werden *aerial shots* verwendet, um einen besseren Überblick aus der Luft zu eröffnen; hin und wieder wird mit versteckter Kamera gearbeitet, um zu zeigen, was niemand anderes zeigen will; bewegende Testimonials der Widerständigen und Unterdrückten authentifizieren das Gesagte. Der Zuschauer erlebt das Enthüllen der Wahrheit aus sicherer Entfernung.

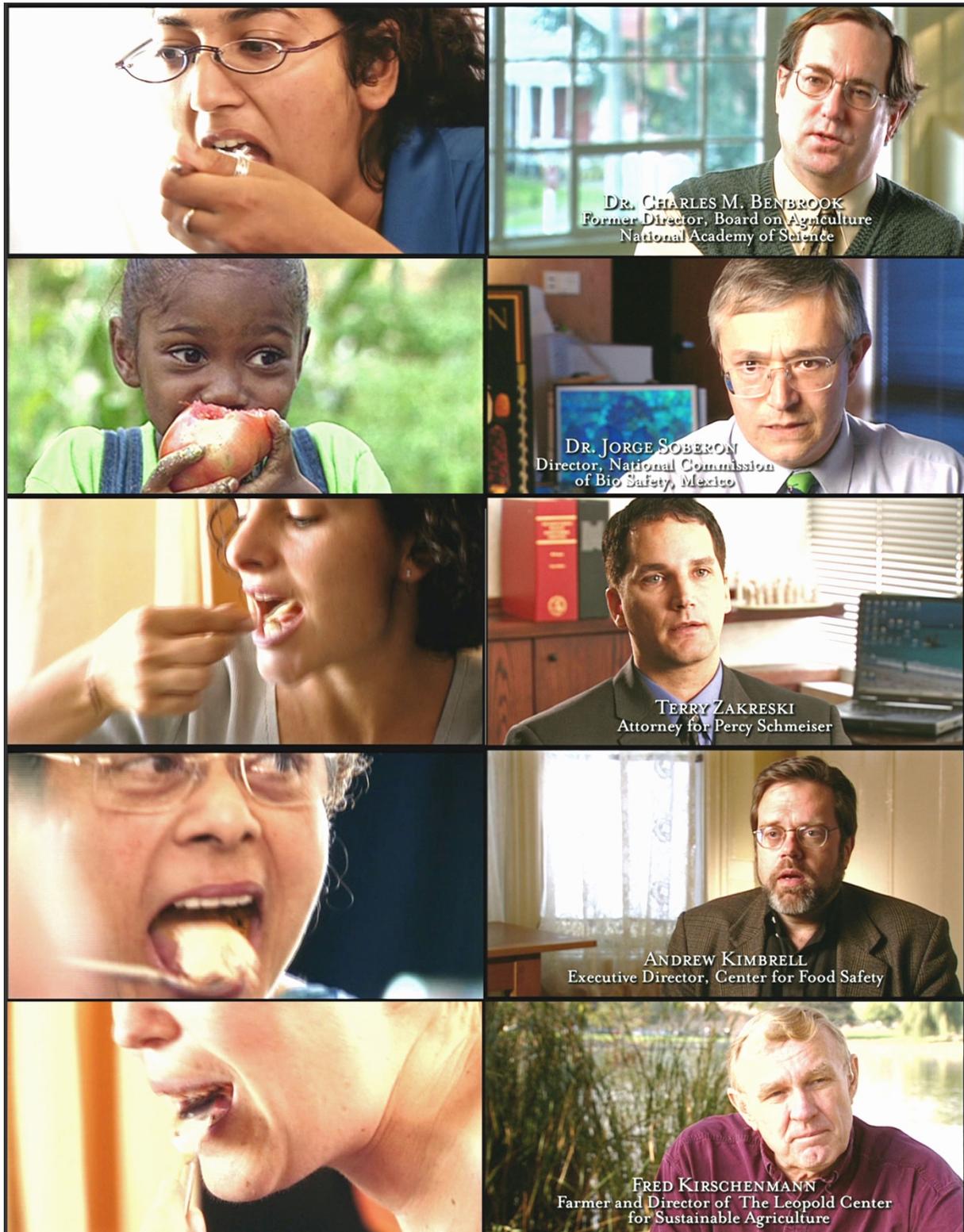
Wie schon *WE FEED THE WORLD* konzentriert sich *Food Inc.* auf die industrialisierte Produktion und die gentechnische und pharmakologische Manipulation von Lebensmitteln. Nur ein einziges weiteres Mal, bereits in der zweiten Hälfte des Films, sehen wir noch einmal den Akt des Essens: Ein durch seinen Akzent als lateinamerikanischer Einwanderer gekennzeichnete Mann und seine Familie werden beim Verzehr von Fast Food gezeigt.

**Abbildung 3:** Einwander\*innen mit Essen von *Burger King* in FOOD INC.



Quelle: Screenshot FOOD INC.

In *THE FUTURE OF FOOD* schließlich wird eine Unterscheidung überdeutlich, die sich bereits in *WE FEED THE WORLD* und *FOOD INC.* andeutet. Eine Unterscheidung zwischen denjenigen, die sprechen und wissen, und denen, die essen und fühlen, zwischen Wort und Welt. Im Gegensatz zu den vorhergehenden Filmen zeigt *THE FUTURE OF FOOD* öfter Menschen beim Essen, wenn auch jeweils nur sehr kurz. Besonders deutlich wird, was diese essenden Menschen verbindet, wenn man sie den sprechenden Experten gegenüberstellt, die den Großteil des Filmes dominieren. Da auch der Film nicht gerade subtil vorgeht, sei es erlaubt, die Gegenüberstellung etwas holzschnittartig zuzuspitzen: Während die interviewten Experten ausnahmslos männlich sind, sind die Essenden, soweit erkennbar, allesamt weiblichen Geschlechts. Zudem sind alle Experten hellhäutig, während bis auf eine Ausnahme alle Essenden als nicht-weiß markiert sind. Allen Experten wird eine offizielle Sprecherposition zugewiesen, sie sind Wissenschaftler, Rechtsanwälte oder Verbandsvorsitzende; die Essenden hingegen sind als Privatpersonen dargestellt, meist in vage intim wirkenden Räumen.

**Abbildung 4:** Essende vs. Experten in THE FUTURE OF FOOD

Quelle: Screenshots THE FUTURE OF FOOD.

Tatsächlich kann man in den meisten Fällen gar nicht erkennen, wo genau die Essenden sich befinden; aufgrund der Nahaufnahmen, die hier vorherrschen, sind die Räumlichkeiten meist verschwommen im Hintergrund, während von den Menschen nur der Kopf zu sehen ist, in Einzelfällen sogar nur der Mund; sie sind keine Subjekte, sondern von der Kamera sezierte Objekte. Im Gegensatz dazu werden die Experten mittels des klassischen *talking-head shot* gefilmt, der die Personen von der Mitte des Oberkörpers bis zum Kopf zeigt und aufgrund der Entfernung zur Kamera auch die Etablierung eines Raumes erlaubt. Im Gegensatz zu den Essenden blicken die Experten direkt in die Kamera; sie sind, nicht zuletzt durch die Texteinblendungen, als handelnde Individuen gekennzeichnet. Die Essenden hingegen werden generisch als Essende dargestellt, die vom Zuschauer angeblickt werden, ohne zurückschauen zu können. Während die Experten reden, aber nicht essen, essen die Essenden, reden aber nicht. Insgesamt, so möchte ich im Folgenden weiter ausführen, werden die Essenden so in einer Weise dargestellt, die ihnen nur ein Minimum an Kontrolle zugesteht.

#### 4.4.3. Essen und Kontrolle

In ihrem Buch über fleischliche Gelüste, *Carnal Appetites*, argumentiert die Kulturwissenschaftlerin Elsbeth Probyn überzeugend, dass Essen zwar gemeinhin mit Genuss identifiziert wird, *pleasure*, dass sich jeder gesellschaftliche Umgang mit Essen aber in Begriffen der Macht (*power*) und der Kontrolle zum Ausdruck bringt: „As a politics of feeding, it is clear that food and eating is as much marked by pleasure as it is by power; in fact, it gestures to the pleasure of control, the desire revealed in constraint“ (Probyn 2000, 18). Bei Diäten etwa erkennt man einen Widerstreit zwischen der Macht des Essens über den Essenden und der Macht des Essenden, über diese Kraft zu triumphieren. Beim Essen schwimmt, wer die Kontrolle über eine Situation hat, wer wen kontrolliert, wer wen aufisst: „And what to make of a recent *Vogue* article about a new diet that entails ‘spoiling food’? The idea is to douse whatever you like to eat in massive amounts of Tabasco, thus ensuring that you won’t be tempted. Another clever trick is to put your cigarette out in your half-eaten dessert, putting an end to picking. Does this betray a total lack of control and agency on the part of the eater, or does it point to food’s agentic qualities? There is here a complete blurring of who is in control and who is controlled, of who is eating whom“ (Probyn 2000, 24).

Wie in der Analyse von *WE FEED THE WORLD*, *FOOD INC.* und *THE FUTURE OF FOOD* deutlich wurde, wird die Frage der Kontrolle in diesen Filmen durch eine Aufteilung des Menschen in solche und solche aufgelöst: in solche, die sprechen, und in solche, die genießen. Stereotypen Mustern folgend, werden diese Positionen der Macht und der Ohnmacht nach Kategorien des Geschlechts, der ethnischen Zugehörigkeit und der Klassenzugehörigkeit geordnet. Dabei ist ganz klar, von wem man sich als Zuschauer angesprochen fühlen soll und wen man nur anschauen soll, sei es mitleidig oder (heimlich) begehrend. So lange man sich vom Essen (als Akt des Essens) fernhält, kann man demnach die Kontrolle behalten, über sich und über die Umwelt. Und eben das ist auch die

Botschaft der Filme: dass man Kontrolle über die Umwelt haben kann, wenn man sich nur selbst kontrolliert.

FOOD INC. endet mit einer Reihe von Bildtafeln, die dem Zuschauer die Kontrolle über die Situation suggerieren: „Sie können über Veränderungen dieses Systems abstimmen. Dreimal am Tag.“ Wer kontrolliert, was zum Frühstück, zum Mittag und zum Abendbrot auf den Tisch kommt, der kann auch das System kontrollieren: Reiß dich zusammen, geh nicht zu *Burger King*, und die Welt wird eine bessere sein. THE FUTURE OF FOOD endet mit einem noch eindringlicheren Plädoyer für die Macht des Verbrauchers: „Der Kunde ist noch immer König. Aber er kann nur handeln, wenn er informiert ist. Wir alle können dafür sorgen, dass diese Informationen der Öffentlichkeit zugänglich sind und die Verbraucher von ihrer Wahlmöglichkeit Gebrauch machen können.“ Es ist ganz klar: Es ist der (einzelne) Mensch, der hier die Entscheidungen trifft, und es ist eine Frage der richtigen Informationen über die Welt und über das Essen, ob der Mensch die richtigen, rationalen Entscheidungen trifft. Das Individuum bestimmt, wo es lang geht.

Der vierte Film, den ich mir angeschaut habe, UNSER TÄGLICH BROT, unterscheidet sich deutlich von den drei anderen Filmen. Eher im poetisch-observierenden Modus gestaltet, verzichtet der Film auf jegliche Erklärungen, egal ob von Experten oder Betroffenen; auch gibt es kein Voiceover, dass aus einer gottähnlichen Position die Zusammenhänge hinter und neben den Bildern erklären könnte. Stattdessen potenziert der Film die Verdinglichung der Tier- und Pflanzenwelt durch die Apparate der Agrarindustrie, indem die Verdinglichung durch den kinematographischen Apparat ins geradezu Unermessliche gesteigert wird: Nichts weicht hier von einer übergenauen Zentralperspektive ab, keine Symmetrie wird ausgelassen und kaum ein einziger Kameraschwenk eingesetzt, so dass die Künstlichkeit der filmischen Position unverkennbar wird: Hier schaut eine Maschine und kein simulierter Mensch. Eine Maschine, die nicht nur eine Welt zeigt, wie sie ist, sondern diese Welt für uns ins rechte Licht rückt. Auch die Wahrheit des Kamera-Auges, so wird deutlich, ist fabriziert.

**Abbildung 5:** Ruhig Essende in UNSER TÄGLICH BROT

Quelle: Screenshots UNSER TÄGLICH BROT.

Überraschender Weise ist UNSER TÄGLICH BROT auch derjenige Film, der mit Abstand am längsten essende Menschen zeigt. Im Großteil des Films sind kaum Menschen zu sehen; häufig sind selbstfahrende Automaten zu sehen, häufig Maschinen, die den Menschen regelmäßige Eingaben abverlangen, immer wieder dieselben Handgriffe einfordern. In fünf jeweils etwa eine Minute langen, starren Einstellungen hingegen werden die Arbeiterinnen und Arbeiter, die in der Lebensmittelproduktion tätig sind, dabei gezeigt, wie sie ihr Pausenbrot verzehren. Deutlich wird als erstes, dass die Arbeiterinnen und Arbeiter, die zuvor als Beherrschte der Produktionsbedingungen gezeigt werden, zum ersten Mal eine gewisse Kontrolle über die Situation erhalten: Sie essen langsam, nicht unbedingt genussvoll, aber dem Anschein nach selbstbestimmt. Am ungewöhnlichsten ist jedoch eine Szene auf einer Olivenplantage: Zum einzigen Mal in den gut sechs Stunden der vier untersuchten Filme wird hier gleichzeitig gesprochen und gegessen.

**Abbildung 6:** Essen und Reden in UNSER TÄGLICH BROT

Quelle: Screenshot UNSER TÄGLICH BROT.

Zum ersten Mal wird der Mund des Menschen so in seiner Doppelfunktion wahrnehmbar, als Eingang und als Ausgang, als Ort der Produktion und der Konsumtion, als Möglichkeit, mit Worten auf die Welt einzuwirken und als Öffnung zur Welt: „The mouth speaks but it does so among other things. It can also breathe, eat, spit. It has ‘not always been speaking,’ not always been an oral agency: ‘the instant speaking begins, an unstable and mobile opening forms. For a few instants, nothing is discernible; ego will not say anything. All that ego does is open up this cavity’ (Nancy)“ (Derrida 2005, 20). Schauen wir auf den Mund im Prozess des Öffnens, so bleibt für einen Moment offen, ob der Mensch als Handelnder (*subject of power*) oder als Erfahrender (*subject to power*) auftritt.

In den ersten drei untersuchten Filmen ist die zentrale Funktion des Mundes das Sprechen, und dieses Sprechen wird in erster Linie von denen ausgeführt, die die Macht für sich beanspruchen, eine Situation (neu) zu definieren. Nur sehr marginal dient der Mund in diesen Filmen dem Essen, und dieses Essen wird wie gesehen von denen ausgeführt, die sich traditionell weit entfernt von den Zentren der Macht bewegen. In dem Moment aber, in dem der Mund sich öffnet, ist noch nicht klar, ob man sprechen oder schlucken, agieren oder reagieren wird, Herrschender oder Beherrscher sein wird. UNSER TÄGLICH BROT nimmt diese Verwirrung, die der essend-sprechende Mund auslöst, zwar auf, schwächt sie aber zugleich auch ab. Die formale Distanz, die den Film auszeichnet, führt eben auch dazu, dass man die Sprechenden nicht versteht: Zum einen lässt der Abstand zur Kamera und der Verzicht auf unnatürlichen Ton (in Form von Ansteckmikrofonen etwa) nur eine sehr leise Wiedergabe des Gesprächs zu. Zum anderen verzichtet der Film auf

jegliche Untertitel, auf jegliches geschriebene Wort, so dass der Dialog in fremder Sprache ohne Sinn bleibt. Letztlich bleiben die Arbeiter so Essende, ihrer Stimme beraubt; sie bleiben Beherrschte. Sinn und Sinnlichkeit können auch hier nicht neu zusammenkommen.

#### 4.4.4. Herrschaftskritische und unbeherrschte Filme

Mit dem Essen, so wird in den Filmen gezeigt, wird zwar auch Überlebenswichtiges aufgenommen (Wasser zum Beispiel) und freudvoller Genuss geschaffen, aber mit dem Essen kommen eben auch Dinge in uns hinein, die uns krank machen (Fast Food zum Beispiel) und die uns zu Komplizen der Agrarindustrie machen (Burger zum Beispiel). Was die Filme nicht zeigen, ist, dass die Kontrolle darüber, was wir in uns aufnehmen und was uns formt, abhängig ist von den sozialen Bedingungen, in denen wir leben und essen; die Erfahrungen der Ernährung sind noch Jahre und Jahrzehnte später in Zellen, Gehirnzellen und Bakterienverbänden wirksam und zu großen Teilen jenseits der Kontrolle des Menschen; im Menschen herrscht nicht nur der Mensch, sondern eben auch das Essen.

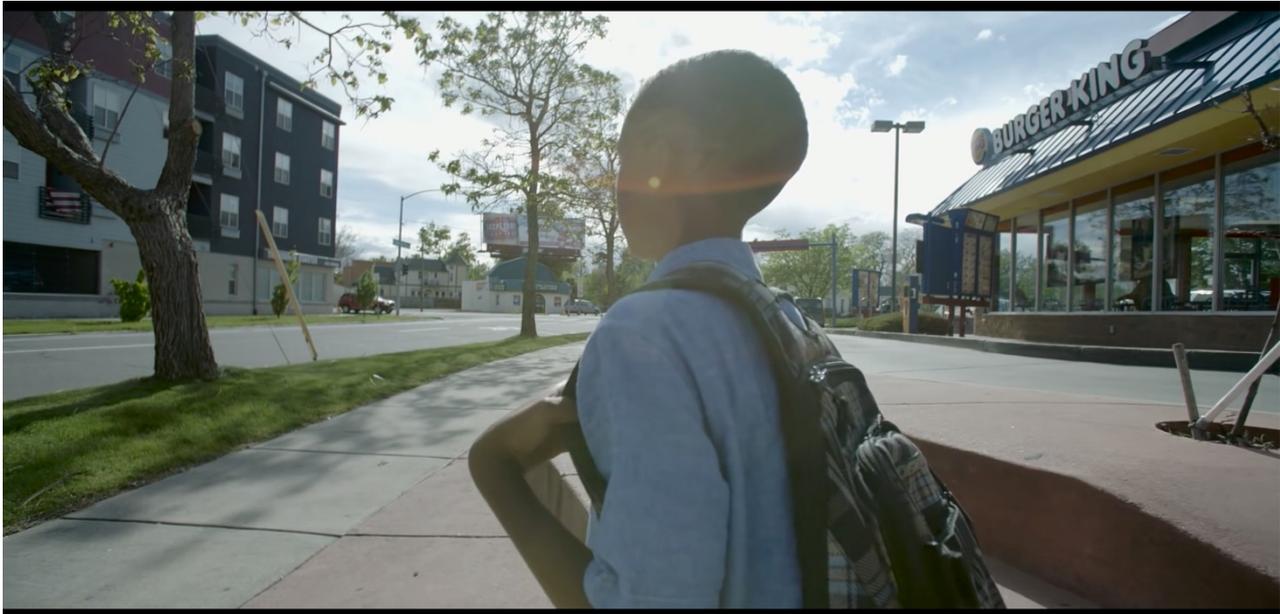
Der Mensch ist dann nicht entkörperter Kamera-Auge, das sieht, ohne gesehen zu werden, das weiß, ohne gewusst zu werden. Statt dessen ist der Mensch dann eine Mund-Maschine, die Kontrolle (in Form von Worten, Repräsentationen, Klassifizierungen) auszuüben vermag, deren Affekte aber auch einfach zu bedienen sind, deren geschmackliche Vorlieben sozialisiert sind, deren Körperfunktionen ohne Kontrolle durch ein Bewusstsein ablaufen: „we are alimentary assemblages, bodies that eat with vigorous class, ethnic and gendered appetites, mouth machines that ingest and regurgitate, articulating what we are, what we eat and what eats us“ (Probyn 2000, 32).

Akzeptieren wir, dass der Mund das ist, was uns ausmacht, und das, wodurch wir gemacht werden, stellt sich die Frage des Verhältnisses des Menschen zu seiner Umwelt neu. Und auch der Umweltdokumentarfilm, der in den oben analysierten Inkarnationen auf die Möglichkeit der Kontrolle der Situation durch den Menschen setzt, müsste sich seiner Möglichkeiten neu vergewissern. Insbesondere da diejenigen, die in den bisherigen Filmen keine Stimme gehabt haben, sondern in erster Linie gegessen haben (das heißt, die ethnisch, geschlechtlich, sozial Diskriminierten), die ersten sind, die unter schlechtem und/oder zu wenigem Essen leiden. Sie sind diejenigen, die keine große Wahl haben.

Was tun, um diesen gerecht zu werden? Eine Möglichkeit wäre herauszuarbeiten, dass der Zugang zu gesundem Essen kein technologisch-organisatorisches Problem ist, das vom weißen Mann gelöst wird, sondern ein sozial-kulturelles Problem; dass es handfest materialisierte soziale Bedingungen sind und nicht abstraktes Wissen, die Menschen und Essen zusammenbringen. Zwar hat sich inzwischen ein Bewusstsein dafür durchgesetzt, dass der Mensch seine Umwelt nicht nur beobachtet, sondern durch sein Sein auch tiefgreifend geologisch verändert; der Begriff des Anthropozäns, der sich dafür etabliert hat, verdeckt aber, dass es nicht 'der Mensch' oder 'die

Menschheit' ist, der/die die Welt durch seine Eingriffe maßgeblich verändert, sondern dass es riesige soziale und regionale Unterschiede in diesem Prozess gibt – und vor allem, dass diese Unterschiede Folgen ungleicher Verteilungen von Macht und Zugang zu Macht sind (Hartley 2016). 71% des weltweiten Ausstoßes klimaschädigender Emissionen stammen von nur 100 kapitalgetriebenen Firmen, so kann man in der Zeitung lesen.

**Abbildung 7:** *Burger King als einzige Wahl*



Quelle: Screenshot Musikvideo Cool to Live.

Zugegeben, Musikvideos sind kein klassisches Format des Dokumentarfilms, aber gerade mit geringem Budget finanzierte Videos haben unzweifelhaft dokumentarischen Charakter: Sie bringen die Welt ihrer Produktion zur Darstellung. Auf dem Weg zur Schule, so heißt es in den Lyrics von „Cool to Live“ von DJ Cavem ft. Cody ChesnuTT & Bianca Mikahn (Plant Base Records 2015), geht es am Gefängnis vorbei und an zwei Liquor Stores; im dazugehörigen Video (produziert von F4D Studios) sieht man *Burger King*. Im Hyperghetto der afroamerikanischen Unterschicht bleibt zwischen Suchtmittel und Wegsperrern nur ein trauriges Abbild des amerikanischen Traums als Zwischenstopp auf der „school-to-prison pipeline“ (Wacquant 2001). Inmitten dessen, was die Soziologie als Food Desert bezeichnet, wird selbstangebautes Gemüse zur Möglichkeit, Essen in die eigenen Hände zu nehmen. So gelingt der praktische Aufbau alternativer Strukturen zu einem System, das hier nicht nur temporär nicht richtig funktioniert, sondern absent ist. Und das geschieht nicht durch individuelle Wahl, sondern durch gemeinschaftliche Entscheidung. Hier geht es nicht darum, ein System zu verbessern, sondern eines zu verlassen, das einen schon lange verlassen hat.

Deutlich wird hier, dass die Herrschaft über das Essen keine Frage der individuell richtigen Wahl auf der Basis des nötigen Wissens ist, sondern eine praktische Frage der kollektiven Ermächtigung

unter Bedingungen, die das Individuum nicht selbst geschaffen hat. Die kulturelle Form des HipHops und die Verbreitung des Videos auf frei zugänglichen Plattformen (Youtube, Vimeo) erlaubt es, ein Publikum zu adressieren, dem der Zugang zu Programmkinos und zum Genre des Dokumentarfilms aus kulturellen und praktischen Gründen häufig verwehrt bleibt. Da ist auch ein utopischer Überschuss erlaubt.<sup>108</sup>

**Abbildung 8:** Cooles Pflanzen in „Cool to Live“



Quelle: Screenshot Musikvideo Cool to Live.

Als Alternative zu einem solchen kurzen, symbolisch zugespitzten semi-dokumentarischen Format möchte ich zum Schluss meines Essays noch kurz auf einen Film eingehen, der erst 2019 auf der Berlinale Premiere hatte und mit 154 Minuten Länge das Thema sehr weit ausbreitet. Im Zentrum von *OLANDA* (D 2019, R: Bernd Schoch) steht ein saisonales Lebensmittel der rumänischen Bergwälder: der Steinpilz. Im Pressbook zum Film heißt es: „Unter den Menschen sind ihm die Sammler\*innen am nächsten und der Film ist vor allem bei ihnen: auf Gängen durch den Wald, im Zeltlager, bei Autofahrten und Gesprächen. Von hier aus folgt er den rhizomartigen Verästelungen, die sich in Form von Geld immer weiter verzweigen: zu lokalen und international agierenden Händlern, zu einem improvisierten Schuhmarkt auf einer Lichtung, zum Glücksspiel unter Kollegen“ (Bachmann 2019, 7). Als Sujet bietet sich der Pilz fast schon zu gut an, um binäre cartesianische Logiken und kapitalistische Herrschaftssysteme zu dekonstruieren, wie die Verweise auf Deleuze und Guattaris *Rhizom* und ein kürzlich erschienenes Buch über den Matsutake-Pilz zeigen, welches den Untertitel trägt: *On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Zum einen entzieht sich der Pilz der agrarindustriellen Produktion auf Plantagen und durch seine unkontrol-

<sup>108</sup> Ich danke Laura Wegener, durch deren Masterarbeit ich auf das Musikvideo aufmerksam geworden bin.

lieblichen Wucherungen der Herrschaft durch den Menschen. Zum anderen ist der Pilz in Verbindungen von Tausch- und Kapitalwirtschaftsformen, von Handarbeit und maschinellm Vertrieb, tradiertem Wissen und digitaler Information, in lokale und globale Netzwerke verstrickt, die jeden Glauben an einfache technologisch-organisatorische Lösungen ökonomisch-ökologischer Probleme auf die Probe stellen.

Statt auf das Sujet des Films möchte ich mich daher auf die Mittel der Darstellung konzentrieren, mit denen es dem Film gelingt, sich nicht nur inhaltlich von den oben diskutierten Filmen abzusetzen, sondern auch formal; untersucht werden soll, wie es gelingen kann, ein anderes Wissen über die Umwelt nicht nur zu propagieren, sondern performativ erfahrbar zu machen. Der Film ist fast ausschließlich observierend gedreht und hält sich merklich zurück: Die ersten zwanzig Minuten sind fast durchgehend dunkel, da ohne jede künstliche Beleuchtung die Vorbereitungen der Sammler gezeigt werden, die sich noch vor dem herbstlichen Morgengrauen bereit machen. Allerdings: nach 110 Minuten wissen wir zwar eine Menge darüber, wie Pilze gesammelt, geputzt, gekauft und weitergekauft werden, wie die Pilzsammler und Pilzsammlerinnen arbeiten, leben, streiten und spielen. Wir wissen auch ein wenig darüber, wie die Tages- und Jahreszeiten den Rhythmus des Wachsens und des Sammelns bestimmen. Was es aber wirklich bedeutet, wie es sich anfühlt, übernachtigt, überarbeitet, verkaterert durch unwirtliche und gefährliche Bergwälder Pilzen nachzujagen, deren unterirdische Wege so unvorhersehbar sind wie die Orte, an denen sie sich den Menschen zeigen, wissen wir nicht. Auch deshalb verlässt der Film nach 110 Minuten den rechten Pfad der Reportage und öffnet sich anderen filmischen Möglichkeiten.

Diese anderen filmischen Möglichkeiten werden zunächst einmal von der Tonspur des audiovisuellen Gebildes Film dominiert. Essen, so hatten wir gesehen, entzieht sich der Darstellung: Wo die Verdauung beginnt, endet die Ordnung der Repräsentation. Essen lässt sich nicht von außen betrachten, Essen dringt in den Körper ein, verändert sich und den Essenden. Damit ist das Essen dem Ton näher als dem Bild. Während das Auge in unserer Welt als dasjenige gilt, welches seine Sehstrahlen aus sicherer Distanz auf das Objekt wirft, ist das Ohr, wie der Mund, eine Öffnung, in die etwas eindringt. Während das Essen in den Magen geht, geht die Musik in die Beine. Hören heißt, genau wie Essen, Teilnahme, aber es gebiert eben auch die Gefahr der Ansteckung, mit Tanzfieber oder schlimmerem (Nancy 2010, 19). Essen und Musik tendieren zu Euphorie und Rausch – und der Pilz ist nicht zuletzt auch dafür ein Symbol.

Natürlich, der größte Teil der Musik, die man im Alltag hört, ist hochgradig kodifiziert – man kann sie regelrecht lesen: jenes Riff bedeutet männliche Stärke, jener Rhythmus Exotik (vgl. Diederichsen 2008). Die an der zentralen Stelle in *OLANDA* verwendete Musik entzieht sich einer solchen Lesbarkeit zu großen Teilen. Weder wird hier ein klassischer Score eingesetzt, also extra für den Film komponierte Musik, die die artistische Produktion von Stimmungen unterstützt; noch wird hier auf Popmusik zurückgegriffen, welche die Figuren im Film bestimmten Zeiten, Orten und Szenen zuordnet. Stattdessen hören wir einen sogenannten *Drone*, ein mäanderndes, mehr als sechsminütiges Musikstück, das seine Soundqualitäten vor allem der Tatsache verdankt, dass den Maschinen, mit denen die Musiker interagieren, ein Eigenleben erlaubt wird. Die langanhaltenden

den Einzeltöne der Musik werden zunächst mit der Gitarre produziert und dann den angeschlossenen Effektgeräten, Oszillatoren, Sequenzern und Synthesizern überlassen, bis dann der Musiker wieder eingreift und einen leicht modulierten Ton an die Maschinen sendet, die daraufhin wieder ihre eigene Antwort geben usw.

Die Bilder der Szene folgen der Musik. Surreale Bilder von Imkern in spaciger Montur, archetypische Traumbilder der Karpaten, Darstellungen von unbekanntem Arbeitern beim Rauchen und Schlafen in der Dämmerung wechseln sich ab mit Landschaftsaufnahmen, die immer nur bis zum nächsten Wald und zum nächsten Bergrücken reichen und keine Orientierung bieten. Im Gegensatz zu der Kamera in *FOOD INC.* etwa erlaubt diese Kamera keinen allwissenden Überblick und keine enthüllenden Einblicke; die Montage der Bilder fügt sich nicht zu einem großen Ganzen. Stattdessen lädt die Kamera immer wieder ein, der Suche nach dem Pilz zu folgen, den Blick an dunkle Höhlenwände und moosigen Waldboden geheftet.

Anders als in klassisch-observierenden *fly-on-the-wall*-Dokumentarfilmen wird hier aber keine wackelige Handkamera eingesetzt, welche die Authentizität des mit einfachsten Mitteln Gefilmten garantieren soll. Auch auf den schmalen Trampelpfaden durch den dichten Wald strahlt die Kamera eine gewisse Ruhe aus. Wie die Musik des *Drones* verlässt sich auch die Kamera dabei nicht allein auf das Handwerk und die Inspiration des Menschen. Die Handkamera wird unterstützt von digitalen Bildstabilisatoren, die das Bild wie von Geisterhand beruhigen und somit eine ganz eigene ökologische Ästhetik erlauben (vgl. Rust 2016). Während das Maschinewerden im Falle der Musik ein Mittel zur Auf- und Abgabe von Kontrolle ist, ermöglicht die Technologie der Kamera nun einen Gewinn an Kontrolle. Während die Technologie in dem einem Falle eine übermäßige Kodifizierung verhindert, bewahrt sie im anderen davor, eine unerreichbare Unmittelbarkeit vorzugaukeln. So gelingt es *OLANDA*, der objektivierenden, gottähnlich-allwissenden Kamera der oben vorgestellten Filme nicht einfach eine subjektive, partikular relativierende Position entgegen zu stellen. In anderen Worten: Eine rückwärtsgewandte Romantisierung wird durch den merklichen Einsatz von Technologie im Produktionsprozess vermieden. Und das gilt auch auf der Ebene des Sujets, wo die Smartphones bis in die entlegensten Winkel reichen und somit den entrückt-romantisierenden – aber im Vortrag wieder gebrochenen – Off-Texten entgegenwirken.

Natur-werden darf also nicht verwechselt werden mit Natur-sein, die Abgabe von Kontrolle nicht mit deren Abwesenheit. Egal ob in Bezug auf natürliche, technologische, soziale oder kulturelle Bedingungen: Stets schreibt sich ein Film in eine Dialektik von Kontrolle-Ausüben (*subject of power*) und Kontrolliert-Werden (*subject to power*) ein. Statt sich entweder in „soporific seductions of a return to Eden“ zu ergehen, oder einer „jeremiad warning of the coming technological apocalypse“ hinzugeben (Haraway 2007), wie es Filme wie *FOOD INC.* oder *WE FEED THE WORLD* tun, bedarf es historisch, geographisch, sozial und kulturell spezifischer Analysen *jeweiliger* „na-

turecultures“<sup>109</sup>, wenn Umweltdokumentarfilme sich nicht länger aus der Welt herausfilmen wollen. Zwischen einen positivistischen Universalismus der Naturbeherrschung und einen relativistischen Partikularismus der Naturliebe passt immer noch eine kritische Empirie, die eine erkennbare Position verkörpert, die sich in bestehende Machtverhältnisse einschreibt und Verantwortung für ihren Eingriff übernimmt (vgl. Haraway 1988).

#### 4.4.5. Literaturverzeichnis

- BACHMANN, A (2019): Kurzzusammenfassung, in: Olanda, ein Film von Bernd Schoch, S. 6–9; [www.olanda-film.de/content/1-home/olanda-press-20190119.pdf](http://www.olanda-film.de/content/1-home/olanda-press-20190119.pdf) Abrufdatum: 26.09.2019
- DERRIDA, J (2005): On Touching—Jean-Luc Nancy, übers. Christine Irizarry. Stanford
- DIEDERICHSEN, D (2008): Drei Typen von Klangzeichen, in: Schulze, H (ed): Sound Studies : Traditionen – Methoden – Desiderate. Bielefeldt, S. 109–123
- HARAWAY, D (1988): Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective, in: Feminist Studies 14:3, S. 575-599
- HARAWAY, D (2007): Speculative Fabulations for Technoculture’s Generations : Taking Care of Unexpected Country, [www.patriciapiccinini.net/writing/30/310/100](http://www.patriciapiccinini.net/writing/30/310/100) Abrufdatum: 26.09.2019
- HARTLEY, D (2016): Anthropocene, Capitalocene, and the Problem of Culture. In: Moore, JW (ed): Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism. Oakland, S. 154-65
- HUCK, C (2012): Authentizität im Dokumentarfilm : Das Prinzip des falschen Umkehrschlusses als Erzählstrategie zur Beglaubigung massenmedialen Wissens. In: Weixler, A: Authentisches Erzählen : Produktion, Narration, Rezeption. Berlin, Boston, S. 239-264
- NANCY, J (2010 [2002]): Zum Gehör, übers. Esther von der Osten. Zürich
- PROBYN, E (2000): Carnal Appetites. FoodSexIdentities. New York
- RUST, A (2016): ‘Going the Distance’ : Steadicam’s ecological Aesthetic, in: Starosielski N, Walker J (eds): Sustainable Media : Critical Approaches to Media and Environment. New York, London, S. 146-159
- WACQUANT, L (2001): Deadly Symbiosis : When Ghetto and Prison Meet and Mesh, in: Punishment & Society 3:1. S. 95-133

#### 4.4.6. Filmverzeichnis

- „Cool to Live, DJ Cavem featuring Cody ChesnuTT & Bianca Mikahn“ (F4D Studios: USA 2015)
- FOOD INC. (Robert Kenner: USA 2008)
- OLANDA (Bernd Schoch: D 2019)
- THE FUTURE OF FOOD (Deborah Koons Garcia: USA 2004)
- UNSER TÄGLICH BROT (Nikolaus Geyrhalter: AT/D 2005)
- WE FEED THE WORLD (Erwin Wagenhofer: AT 2005)

---

<sup>109</sup> Näheres zum Begriff der „naturecultures“ findet sich im Beitrag von Gabriele Dürbeck.

## Sektion 5: Philosophische Ausblicke auf Umweltdokumentarfilme: Ethik – Naturbegriff – Anthropozän

### 5.1. Franz Theo Gottwald: Essen und Moral. Zur Dekonstruktion von Werturteilen in Umweltdokumentarfilmen

Umweltschäden, Klimawandel, Plastik in Ozeanen, Gülleprobleme der industriellen Tierhaltung – Filme, die nachhaltig wirken wollen, gleich ob Dokumentation oder Fiktion, nutzen, so meine Behauptung, immer eine implizite Moral, mit der sie ihre politischen Ziele und ästhetischen Strategien verfolgen. Dabei sind die zum medialen Ausdruck kommenden moralischen Gehalte nur selten selbstreflexiv im Medium – beispielsweise in eingeblendeten Texten – für die Zuschauer transparent gemacht. Vielmehr wird für die Argumentation, dem Charakter des Dokumentarischen folgend, auf Sachlichkeit, Faktenlage oder wissenschaftlich erhobene empirische Daten zurückgegriffen. Dabei wird in der Regel ausgeblendet, dass es im sozial- und kulturwissenschaftlichen Umfeld keine reine, gleichsam naturwissenschaftliche Objektivität gibt. Es muss dagegen davon ausgegangen werden, dass alle Erkenntniszusammenhänge, die in den jeweiligen Medienprodukten ihre ästhetische Gestalt finden – auch und gerade in den Nachhaltigkeitsdiskursen – immer schon von spezifischen Interessen geleitet sind.<sup>110</sup> Zu diesen Interessen gehören nicht nur politische, sondern auch und ganz besonders moralische Interessen. Ein implizites moralisches Interesse zu haben, heißt für das Filmemachen, in einer schwachen Form z.B. eine aufklärerische Absicht in Bild und Ton umzusetzen, um den Nutzer mündiger zu machen, sich ein eigenes (Wert-)Urteil zu bilden. In einer starken Form heißt ein moralisches Interesse zu verfolgen, dass ein motivierender Beitrag zu einer Haltungs- oder Verhaltensänderung beim Rezipienten geleistet werden soll, so dass die Rezipienten sich nach Wahrnehmung des medialen Beitrags umweltgerechter oder nachhaltiger entscheiden und sich z.B. beim Lebensmitteleinkauf für regionale Produkte entscheiden.

Das Verfolgen moralischer Absichten wird dabei gelegentlich mit politischen Zielen verknüpft. So z.B. im Film von Bertram Verhaag *VOM WERT DER TIERE*, in dem eine neue Tierschutzpolitik gefordert wird.<sup>111</sup> Wird der moralische Appell und die meistens Schutzanliegen aufgreifende Aufforderung zu politischem Handeln dominant und mit Gefühl ansprechenden Bildern, die z.B. Ekel hervorrufen, unterlegt, dann wird die Erwartung an das Dokumentarische, nämlich im Wesentlichen eine Sachlagendarstellung zu bieten, nicht erfüllt und seitens einer medienkritischen Öffentlichkeit Ein- oder Widerspruch erzeugt. Deshalb wird in der Regel von Medienschaffenden im Rahmen ihrer ästhetischen Strategien versucht, einen Interpretationsraum zu schaffen, der sich durch die Inszenierung von Pluralität auszeichnen soll. Unterschiedliche Inputgeber bzw. Kommentatoren aus einem Pool an Meinungsbildnern dürfen zur Einschätzung der Sachlage

---

<sup>110</sup> Vgl. HABERMAS, J (1973): Erkenntnis und Interesse, Frankfurt am Main. S. 114-115

<sup>111</sup> Vgl. *VOM WERT DER TIERE* (Bertram Verhaag: D 2014)

Stellung nehmen. Sie kreieren im Medium mit ihren Urteilen dann einen gemeinsamen interpersonalen hermeneutischen Horizont, an dem der Zuschauer sich orientieren kann, um sich eine eigene (moralische) Auffassung zu bilden und zu einem eigenen Werturteil zu gelangen.

Wenn es also in jedem Medienprodukt eine implizite moralische Dimension gibt, dann gilt es diese zu dekonstruieren, wenn der Wahrheitsgehalt oder der Geltungsanspruch des Medienprodukts kritisch überprüft werden soll.<sup>112</sup>

Um dieses insgesamt implizite Geschehen, das viele Nachhaltigkeitsdiskurse auch jenseits ihrer medialen Verarbeitung prägt, dekonstruieren zu können, sollen im Folgenden einige begriffliche Konzepte vorgestellt werden, die gleichsam wie Werkzeuge zur Ermittlung oder Aufdeckung des moralisch-politischen Kerns von Umweltdokumentarfilmen eingesetzt werden können. Dabei beziehe ich mich auf das breite Feld der Filme, die sich mit Fragen einer zukunftsfähigen Land- und Lebensmittelwirtschaft, mit nachhaltigen Ernährungsstilen, dem Vermeiden von Lebensmittelabfällen oder der Verringerung des Konsums an tierischen Erzeugnissen befassen. Dazu gehören Filme wie TASTE THE WASTE, WE FEED THE WORLD, WIR WERDEN BIOBAUERN - WIE STÄDTER EINEN HOF RETTEN, MORE THAN HONEY u.a.m.

### 5.1.1. Zur Verwendung von impliziter Moral in der Komplexitätsreduktion

Implizite Moral im Medium zu verwenden, meint, ähnlich wie beim Konzept des impliziten Wissens,<sup>113</sup> dass Filmemacher, ohne die Sprache der Moral ausdrücklich zu nutzen, aus der Fülle des zu einem Sujet vorhandenen Materials, aus der Breite der Sachlage Selektionen in Bild und Ton vornehmen, durch die sie ihre Botschaft verdichten können. Dazu setzen sie auf außersachliche Einschätzungen und nehmen Gewichtungen vor, die sich durch ihre jeweils eigene moralisch-politische Auffassung oder je persönlichen oder subjektiven Wertentscheidungen begründen. Dies ist gar nicht zu vermeiden, da moralische Intuitionen oder auch ein eigens erarbeitetes moralisches Bewusstsein zum selbstständigen Fällen von Werturteilen und politischen Entscheidungen bei Medienschaffenden wie bei allen anderen Kulturschaffenden zwangsläufig durch die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gesellschaft und ihrem Zeitgeist vorhanden sind. Von diesem moralischen Gewordensein kann kein Mensch abstrahieren. Es wirkt immer schon mit in allem Tun und bestimmt mithin auch die Auswahl von Daten, Fakten und ästhetischen Strategien.

Implizit bleibt diese Moral, solange sie nicht ausdrücklich reflektiert wird und in Auseinandersetzung mit einer oder mehrerer der ethischen Schulen (z.B. Deontologie, Konsequentialismus, christliche, buddhistische, islamische Ethik) in eine bewusste ethische Urteilsbildung überführt wird. In Prozessen der Medienproduktion fließen also vom Konzept über die Dramaturgie, ggf.

---

<sup>112</sup> Vgl. HABERMAS, J (1992): Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaates, Frankfurt am Main.

<sup>113</sup> Vgl. POLANYI, M (1985): Implizites Wissen, Frankfurt am Main.

die Kameraführung, den Schnitt und das Medienmarketing immer wieder moralische (Vor-)Urteile ein, die sich aus den moralischen Erfahrungen, Erinnerungen und Überzeugungen und den jeweils persönlichen Wertsystemen der Macher speisen. Implizite Moral fungiert dabei wie eine intuitive Performanzregulation. Sie ist eine gewachsene und gereifte lebenspraktische Fertigkeit, die ein wirkungsvolles Filmemachen ermöglicht. Dabei müssen die Regeln der ethischen Urteilskraft, also z.B. Regeln der Güterabwägung oder Diskursregeln, um möglichst herrschaftsfreie Kommunikation zu gestatten, nicht bewusst reflektiert werden.

Implizite Moral hilft bei der Komplexitätsreduktion und zum Schaffen von Übersichtlichkeit in komplexen Kontroversen – also vor allem, wenn es um Zukunftsgestaltung oder Entscheidungen geht, die sich auf lange Sicht in vielen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens sozial, ökologisch und ökonomisch auswirken mögen.

Um ein derartig komplexes, vielfältig verschachteltes Gegenstandsfeld handelt es sich zweifelsohne bei der Agrar- und Ernährungswirtschaft. Klimawandel und vielfältige Über- oder Fehlnutzungen haben die Zukunft der Ernährung unsicher gemacht.

Die damit einhergehenden Problemfelder haben immer auch eine moralisch-politische Dimension und zwingen in ihrer sich wechselseitig ungünstig beeinflussenden, aktuell dramatischen Gesamtentwicklung (CO<sub>2</sub>-Belastung, Biodiversitätsverluste, Bodendegradierung, Mikroplastik in Böden und Gewässern, Welthunger, Welthandel, Patentierung, Strukturwandel, Digitalisierung etc.) zur moralischen Positionierung und zum politischen Appell.

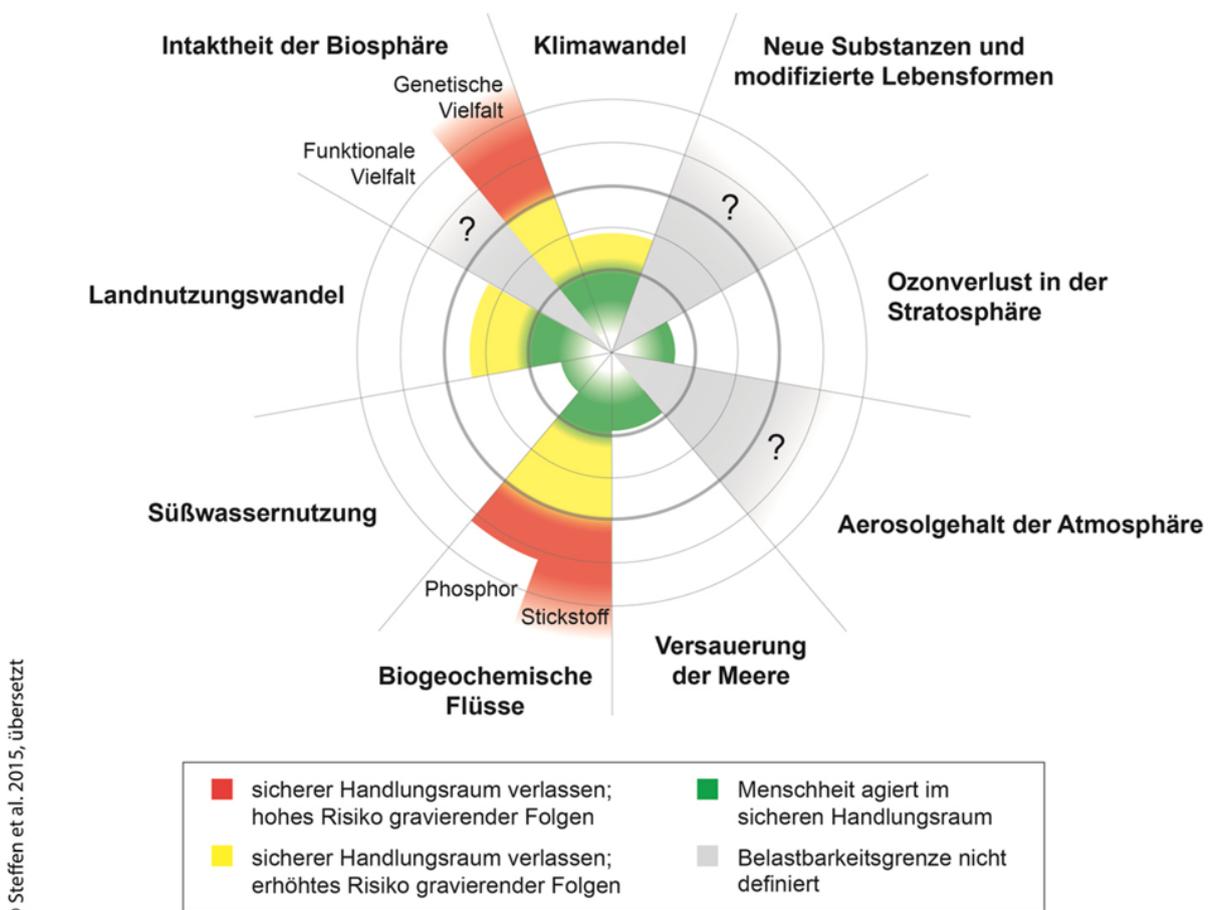
Der moralische Positionierungsdruck wird noch deutlicher, wenn die Vielzahl der Verbrauchererwartungen rund um Essen und Trinken in den Blick genommen wird: Preisgünstig, regional, tierwohlgerecht, frisch, sicher, gentechnikfrei, umweltschonend, klimagerecht, bio, geschmacklich ansprechend, transparent gelabelt usw.

Um die implizite Moral in Umweltdokumentarfilmen mit Ernährungsbezug zu dekonstruieren, sollte also auf zwei Werkzeuge zurückgegriffen werden. Zum einen gilt es, das moralische Potenzial im medialen Verarbeiten eines oder mehrerer der obigen Themen zu identifizieren und herauszufinden, wie sich im Machen eines Mediums eine implizite Moral, also ein bestimmtes moralisches Werturteil manifestiert. Wie zum Beispiel positioniert sich der Medienschaffende werturteilsmäßig in der Gewichtung von Biodiversität oder dem Strukturwandel in der Landwirtschaft? Zum anderen gilt es herauszufinden, mit welchen (moralischen) Überzeugungen für die Gewichtung bestimmter Verbrauchererwartungen optiert wird, ob also z.B. Bio stärker im geschaffenen Medium präferiert wird als Überlegungen zum Preis eines Lebensmittels.

### 5.1.2. Gesellschaftliche Anforderungen und Maßstäbe an Landwirtschaft und Ernährung

Ein zweiter Zugang zur Dekonstruktion der impliziten Moral ergibt sich mit Blick auf die Anforderungen und Maßstäbe, die im zur Diskussion stehenden Medium an (nachhaltige) Landwirtschaft und Ernährung angelegt werden. Die in Umweltdokumentarfilmen zum Ausdruck kommenden Wertaussagen finden ihre Begründung nämlich häufig in Verweisen auf die sogenannten planetaren Grenzen, die durch den schwedischen Resilienzforscher Johan Rockström und andere ermittelt wurden:<sup>114</sup>

Abbildung 1: Planetare Grenzen



Quelle: BMU, Planetare Grenzen, <https://www.bmu.de/themen/nachhaltigkeit-internationales/nachhaltige-entwicklung/integriertes-umweltprogramm-2030/planetare-belastbarkeitsgrenzen/>, 21.08.2019. (Copyright: Steffen et al. 2015, übersetzt vom BMU 2016)

<sup>114</sup> ROCKSTRÖM, J et al. (2009): Planetary boundaries: exploring the safe operating space for humanity, In: Ecology and Society. Band 14, Nr. 2.

Die dabei als Maßstab genommene Integrität der Biosphäre ist insbesondere durch landwirtschaftliche Aktivitäten bedroht, wie der Verlust genetischer Vielfalt zeigt. Aber auch die natürlichen biochemischen Stoffflüsse, die von Phosphor und Nitrat abhängen, zeigen, dass die Grenzen des industriellen Agrar- und Ernährungssystems erreicht sind. Schließlich verdeutlicht die Veränderung der Landnutzungssysteme, dass die weitere Intensivierung des Wirtschaftens auf und mit dem Lande die Tragfähigkeit der Erde zunehmend überlastet.

Zweifelsohne sind diese biophysikalischen und biochemischen Grenzen sowie die Nutzungsweisen entsprechender Ressourcen in verschiedenen agrarischen Anbauoptionen empirisch und Fakten basiert (sozusagen mit naturwissenschaftlicher Präzision) ermittelt. Aber aus diesem Erreichen bzw. Überziehen der natürlichen Grenzen auf eine moralisch gesollte Einschränkung in der bestehenden Erzeugungs- und Vermarktungsrealität von Nahrung zu schließen, führt leicht zu einem sogenannten naturalistischen Fehlschluss: d.h. von den Fakten wird auf das moralisch Gesollte geschlossen, und die Fakten werden zu einem Maßstab für eine moralische Norm für das individuelle oder gesellschaftliche Verhalten stilisiert. Damit wird ein Ernährungsstil, der die genetische Diversität schützt oder eine Landwirtschaft, die die Nitratüberschüsse senkt, zu Forderungen an Erzeuger und Verbraucher gemacht, die zwar eine faktenbasierte Plausibilität haben, aber dennoch ihrer ethischen Begründung gesondert bedürften. In ethisch durchaus kontroverser Weise müsste zunächst einmal begründet werden, dass auch zukünftige Generationen die gleichen Rechte auf die Nutzung natürlicher Ressourcen haben, um dann beim nächsten Argumentationsschritt eine Verhaltensnorm des Schützens von Ressourcen und Minimierens des Gebrauchs nicht regenerierbarer Ressourcen wie beispielsweise des Phosphors, zu begründen.<sup>115</sup> Wenn ein Übergang von Tatsachenaussagen zu Aussagen über Normen und Werte möglich ist und vielleicht sogar für die Beförderung des Gemeinwohls geboten wäre, dann, so sollte medienkritisch gefordert werden, muss dies im Medium deutlich gemacht werden.

Ein anderer, gerne in Umweltdokumentarfilmen unterlegter Maßstab einer Moral des Essverhaltens bezieht sich auf den Treibhausgasausstoß. Da der Ernährungsstil in industrialisierten Ländern, aber auch in Schwellenländern zu etwa 15 Prozent der klimaschädlichen Treibhausgasemissionen führt, folgt mit scheinbar unmittelbarer Plausibilität der moralische Imperativ, bei der Ernährung auf einen möglichst geringen Kohlenstoff-Fußabdruck zu achten.

So wird gerne auch auf den hohen CO<sub>2</sub>-Anteil bei Produkten tierischen Ursprungs verwiesen.<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> Zum Diskurs der intergenerationellen Gerechtigkeit vgl.: Stiftung für die Rechte zukünftiger Generationen (2007): Generationengerechtigkeit. Was ist Gerechtigkeit?, Ausgabe 4.

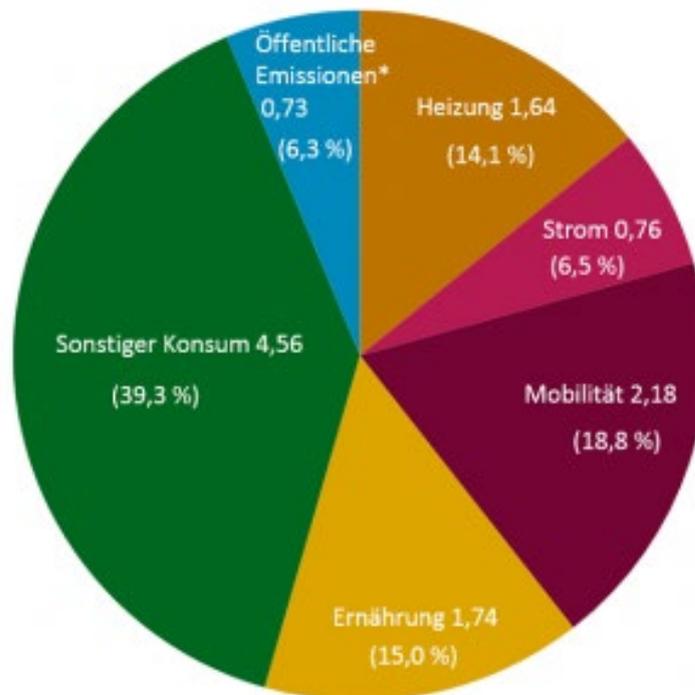
<sup>116</sup> BMU, Carbon Footprint, <https://www.bmu.de/themen/wirtschaft-produkte-ressourcen-tourismus/produkte-und-konsum/produktbereiche/konsum-und-ernaehrung/>, 21.08.2019.

**Abbildung 2:** Treibhausgasausstoß pro Kopf in Deutschland

---

**Treibhausgasausstoß pro Kopf in Deutschland nach Konsumbereichen (2017)**

(in t CO<sub>2</sub>e)



---

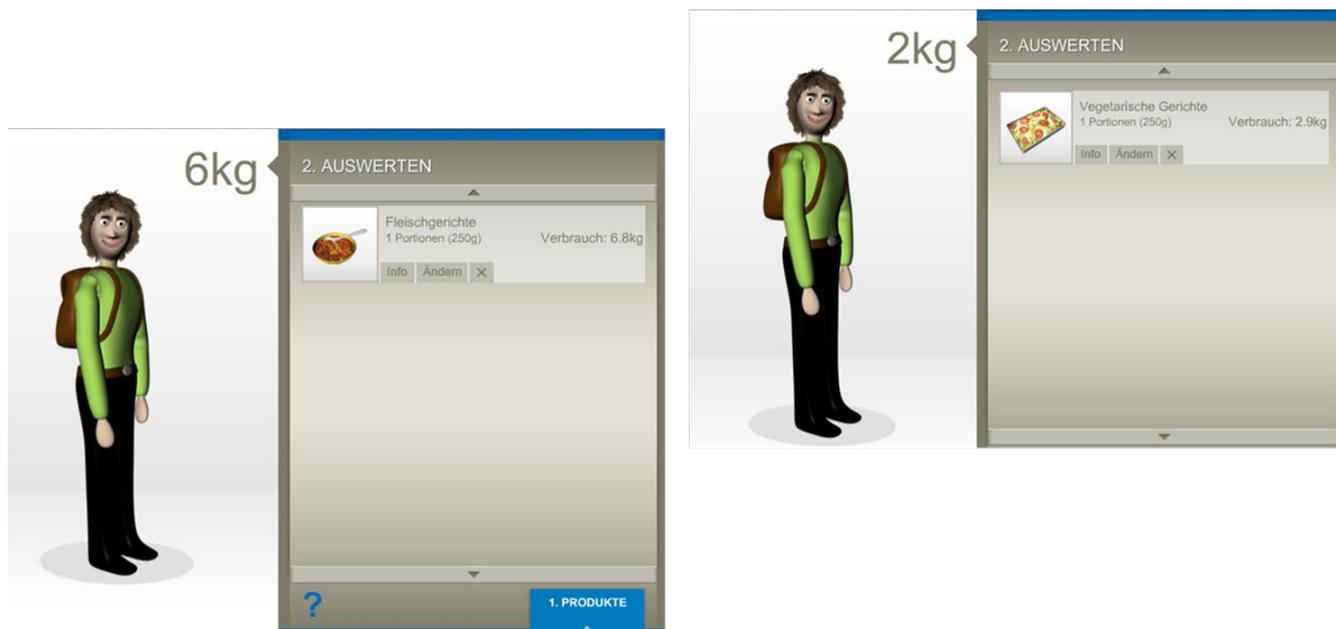
\* Emissionen aus Verwaltung, Organisation des Sozialwesens, Infrastruktur, Bildung, Wasserversorgung und Abfallentsorgung

Quelle: UBA-CO<sub>2</sub>-Rechner ([http://www.uba.co2-rechner.de/de\\_DE](http://www.uba.co2-rechner.de/de_DE))

Quelle: Umweltbundesamt, Treibhausgasausstoß, [https://www.umweltbundesamt.de/sites/default/files/medien/376/bilder/01\\_abb\\_treibhausgasausstoss\\_pro\\_kopf\\_in\\_deutschland\\_nach\\_konsumbereichen\\_2017.png](https://www.umweltbundesamt.de/sites/default/files/medien/376/bilder/01_abb_treibhausgasausstoss_pro_kopf_in_deutschland_nach_konsumbereichen_2017.png), 21.08.2019.

Mit Verweis auf derartiges Datenmaterial wird das Erzeugen und Konsumieren von Produktion tierischen Ursprungs moralisch befragt, da es ja den global-gesellschaftlich nicht angestrebten Klimawandel beschleunigt und jede erzeugte und verbrauchte Nahrungseinheit tierischer Provenienz entsprechend eine besondere Rechtfertigung benötigt, um nicht als vollkommen unverantwortlich gegenüber dem zukünftig durch den Klimawandel bedrohten Leben auf der Erde zu gelten.

Auch andere Maßstäbe wie beispielsweise der ökologische Rucksack werden gerne zitiert, um die Materialintensität pro Serviceeinheit zu vergleichen. Auf diese Weise wird dann einmal mehr gezeigt, wie problematisch Erzeugnisse tierischen Ursprungs sind im Vergleich mit Erzeugnissen pflanzlicher Art:

**Abbildung 3:** Ökologischer Fußabdruck verschiedener Ernährungsweisen

Quelle: NABU, Ökologischer Rucksack, [www.nabu.de/themen/konsumressourcenmuell/waskannichtun/oekologischerrucksack.html](http://www.nabu.de/themen/konsumressourcenmuell/waskannichtun/oekologischerrucksack.html), 21.08.2019.

Nun sind diese Maßstäbe zwar hilfreich und notwendig für die moralische Einschätzung von Haltungen dem Lebendigen gegenüber und auch zur Beurteilung der Güte unterschiedlichen Verhaltens bei der Erzeugung und beim Konsum von Nahrung. Sie sind aber moralisch nicht hinreichend. Die Güte des Entscheidungsverhaltens mit Bezug auf die Produktion und den Konsum von Lebensmitteln kann nämlich aus drei Perspektiven im Sinne einer pragmatischen Moral des Essens ermittelt werden, auch unabhängig von mehr oder weniger naturwissenschaftlich ermittelten Daten. Und auf diese drei Perspektiven müsste das jeweilige Umweltdokumentarmedium hin dekonstruiert werden, um herauszufinden, welche implizite Moral seitens der Macher prägend war.

Eine erste Perspektive erfasst den Wertebereich der physikalisch-materiellen Bedürfnisbefriedigung. In diesen Wertebereich gehören Werte wie der sensorische Genuss von Lebensmitteln, der gesundheitliche Nährwert, die gesundheitliche Unbedenklichkeit des Nahrungsmittels, seine bequeme Verfügbarkeit, sein Beitrag für eine nährstoff- oder energiereiche physiologische Effizienz.

Ein zweiter Wertebereich bündelt psychologische, psychosoziale und spirituelle Gesichtspunkte. In der Tat ist Ernährung auch von Weltanschauung abhängig (vergleiche die verschiedenen Ernährungsregeln im Hinduismus, Islam oder im Judentum). Metaphysische Ansichten regeln in vielen Gesellschaften immer noch die Nahrungspräferenzen. Auch ernährungspsychologische Gewohnheiten, die sich aus dem Ernährungsstil der Herkunftsfamilie ergeben können oder kulturelle Ernährungsmuster, die mit Festen und Feierlichkeiten (Osterei, Martinsgans o.ä.m.) einhergehen, gehören in diesen Wertebereich und müssen bei der Einschätzung der moralischen

Güte von Lebensmitteln herangezogen werden. Es ist zweifelsohne von moralischer Bedeutung, dass sich Menschen ihrer Weltanschauung oder Kultur gemäß ernähren. In einer ethisch zu untersuchenden Wertehierarchie dürften diese psychologischen, psychosozialen und spirituellen Faktoren sogar höher zu gewichten sein als die durch Maßstäbe wie den CO<sub>2</sub>-Fußabdruck vorgegebenen Kriterien zur Auswahl von Lebensmitteln. Für eine gesunde Existenz braucht es die gerade durch das Ernährungsverhalten gestiftete personale und interpersonale Identität, mindestens genauso, und vielleicht stärker noch als die Klimagerechtigkeit und ein gutes Gewissen mit Bezug auf die Umwelt.

Eine dritte Perspektive der Werteorientierung für den moralischen Entscheidungsfall für oder gegen ein bestimmtes Lebensmittel oder einen Ernährungsstil stellt das Wohlergehen der Gesellschaft dar. Genau in diese Dimension fallen ökologische Maßstäbe oder Bedenken, die sich aus den gesellschaftlich relevanten Umweltfolgen eines Produkts oder Ernährungsstils ergeben. Aber auch ökonomische Aspekte wie sichere Arbeitsplätze in der Agrar- und Ernährungswirtschaft und im Lebensmittelhandel gehören in diese Dimension. Schließlich wird dieser Wertebereich in Bezug auf Lebensmittel durch politische Aspekte geprägt. Hierzu gehört beispielsweise das politisch gemeinte Leitbild der Ernährungssouveränität.

**Abbildung 4:** Zusammenfassung der drei Dimensionen von Werteorientierungen bei Lebensmitteln

Liste von Wertebereichen in Bezug auf Lebensmittel	
Essen und Physikalisch-materielle Überlegungen	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Sensorischer Genuss</i></li> <li>• <i>Bequemlichkeit/ Effizienz</i></li> <li>• <i>Nährwert, Sicherheit</i></li> </ul>
Essen und psychologische, psychosoziale und spirituelle Gesundheit	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Weltanschauung, religiöse oder metaphysische Ansichten, Ideologien, kognitive Denkmuster, Gewohnheit, Kultur</i></li> <li>• <i>Ausformung und Bewahrung der persönlichen Identität, kulturelles Kapital, Gastfreundschaft</i></li> </ul>
Essen und Wohlergehen der Gesellschaft	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Lebensmittelsicherheit</i></li> <li>• <i>Ökologische Bedenken/ Umweltschutz</i></li> <li>• <i>Ökonomische Aspekte</i></li> <li>• <i>Politische Aspekte</i></li> </ul>

Quelle: Donald B. Thompson/ Brian McDonald (2013): What Food is “Good” for You? Toward a Pragmatic Consideration of Multiple Values Domains. In: Journal of Agricultural and Environmental Ethics, Volume 26, Issue 1, pp 137-163, Eigene Übersetzung.

Für die Dekonstruktion des Moralischen wie des Politischen in Umweltdokumentarfilmen ist es hilfreich herauszufinden, ob die Filmemacher dominant eine ökologische Wertepräferenz haben, also auf Boden, Wasser, Agro-Biodiversität und Klimaschutz hin argumentieren, um für ihre politischen Ziele zu werben. Oder ob ihnen die ökonomische Dimension eine wesentliche Entscheidungsgrundlage für das Verfolgen ihrer audiovisuellen Botschaft bietet und sie deshalb

verstärkt auf Einkommen, Vermarktung und Handel argumentativ abheben. Schließlich gibt es eindeutig identifizierbare Werturteilspräferenzen in der sozialen Dimension. Diese kommen immer dann in Wort und Bild mit einer ihnen eigenen ästhetischen Strategie zum Ausdruck, wenn auf Gesundheit, Tradition, Gender, Sicherungssysteme oder Kultur abgehoben wird.

### 5.1.3. Transparenz herstellen: Ein medienethischer Appell

Bei umweltrelevanten Themen gibt es viele Anspruchsgruppen (Landwirte, Verarbeiter, Vermarkter, Kommunikatoren, Agrarimportfirmen, Techniklieferanten, Agrarhändler, Wissenschaftler, Agrar- und Ernährungspolitiker, Konsumenten, Umwelt- und Naturschützer und viele andere mehr). In Umweltdokumentarfilmen sollen deshalb möglichst viele Stimmen zum Sprechen gebracht werden, um ein aus der Pluralität der Anschauungen sich speisendes Bild zu schaffen.

Dabei hat jede dieser Anspruchsgruppen ihre moralische Position und in der Regel ein eigenes ethisches Bezugssystem. Ein Umweltethiker argumentiert mit Bezug auf die ihn treibenden sittlichen Normen anders als ein Wissenschaftler, der das Naturwissenschaftssystem als Referenz hat. Landwirte argumentieren wieder anders als Verbraucherschützer. In diesem sehr heterogenen Feld moralischer Auffassungen und Wertentscheidungen ist der Medienmacher gefordert, eine Navigationshilfe zu geben. Das Navigieren durch komplexe moralische Kontroversen ist aber auch ein Selektieren und Gewichten. Diese Selektion und Gewichtung seitens der Medienschaffenden sollte deshalb selbstreflexiv transparent gemacht werden.

Diese Transparenz ist umso wichtiger, wenn mit den Begründungen für ein bestimmtes Handeln und den ihnen zugrunde liegenden moralischen Positionen unterschiedlicher Anspruchsgruppen Konflikte adressiert werden. Häufig dienen ästhetische Strategien dazu, einen Lösungspfad in den komplexen Kontroversen und Konflikten anzubieten und den Mediennutzern zu helfen, sich pro oder kontra einer bestimmten Konfliktlösung zu positionieren. Auch hier gilt ethisch der Imperativ, die Entscheidungsfreiheit möglichst bei den Mediennutzern zu lassen, indem die Positionierungshilfe besonders markiert wird.

Eine besondere medienethische Güte von Medien liegt schließlich vor, wenn in ihnen zum Ausdruck kommt, wie das Entscheidungshandeln bei konträrer Ausgangsbasis organisiert werden könnte. Immer dann, wenn Wertedialoge, Normenfindungsprozesse, Auseinandersetzung über Präferenzbildung, Diskussionen über die Art und Weise, wie man gesellschaftlich zu zukunftsgerichten Entscheidungen finden kann, neben allem Sachlichen einen Platz finden, kann von einer metakommunikativen Qualität gesprochen werden, die das geschaffene Medium auszeichnet.

**Fazit:** Um der freien Meinungsbildung willen könnten für kritisches Medienschaffen im Umweltdokumentarbereich drei regulative Ideen leitend sein:

Erstens müssten die Medienmacher eine Selbstaufklärung über ihre moralisch-politischen Werte und Einstellungen, also ihre Vorurteile vornehmen und im Medium mithin selbstreflexiv argumentieren.

Zweitens ginge es immer wieder um die Herstellung von Transparenz hinsichtlich der Relativität von eingesetzten Maßstäben.

Drittens sollten Fehlschlüsse vom Sein, dem Faktischen, dem (scheinbar) Natürlichen auf das moralisch Gesollte oder politisch Gebotene vermieden werden.

#### 5.1.4. Literaturverzeichnis

BMU, Carbon Footprint, <https://www.bmu.de/themen/wirtschaft-produkte-ressourcen-tourismus/produkte-und-konsum/produktbereiche/konsum-und-ernaehrung/>, 21.08.2019

BMU, Planetare Grenzen, <https://www.bmu.de/themen/nachhaltigkeit-internationales/nachhaltige-entwicklung/integriertes-umweltprogramm-2030/planetare-belastbarkeitsgrenzen/>, 21.08.2019

HABERMAS, J (1973): Erkenntnis und Interesse, Frankfurt am Main

HABERMAS, J (1992): Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaates, Frankfurt am Main.

NABU, Ökologischer Rucksack,

[www.nabu.de/themen/konsumressourcenmuell/waskannichtun/oekologischerrucksack.html](http://www.nabu.de/themen/konsumressourcenmuell/waskannichtun/oekologischerrucksack.html), 21.08.2019

POLANYI, M (1985): Implizites Wissen, Frankfurt am Main

ROCKSTRÖM, J et al. (2009): Planetary boundaries: exploring the safe operating space for humanity, In: Ecology and Society. Band 14, Nr. 2

STIFTUNG FÜR DIE RECHTE ZUKÜNFTIGER GENERATIONEN (2007): Generationengerechtigkeit. Was ist Gerechtigkeit?, Ausgabe 4

THOMPSON, DB/MCDONALD, B (2013): What Food is “Good” for You? Toward a Pragmatic Consideration of Multiple Values Domains, In: Journal of Agricultural and Environmental Ethics, Volume 26, Issue 1, pp 137-163

UMWELTBUNDESAMT, Treibhausgasausstoß,

[https://www.umweltbundesamt.de/sites/default/files/medien/376/bilder/01\\_abb\\_treibhausgasausstoss\\_pro\\_kopf\\_in\\_deutschland\\_nach\\_konsumbereichen\\_2017.png](https://www.umweltbundesamt.de/sites/default/files/medien/376/bilder/01_abb_treibhausgasausstoss_pro_kopf_in_deutschland_nach_konsumbereichen_2017.png), 21.08.2019

#### 5.1.5. Filmverzeichnis

MORE THAN HONEY (Markus Imhoof: CH/D/AT 2012)

TASTE THE WASTE (Valentin Thurn: D 2010)

VOM WERT DER TIERE (Bertram Verhaag: D 2014)

WE FEED THE WORLD (Erwin Wagenhofer: AT 2005)

WIR WERDEN BIOBAUERN - WIE STÄDTER EINEN HOF RETTEN (Stefan Lütke-Wissing: D 2016)

## 5.2. Kirsten Meyer: Moralische Appelle in Umweltdokumentarfilmen

### 5.2.1. Drei Beispiele für moralische Appelle in Umweltdokumentarfilmen

Umweltdokumentarfilme wie etwa *TASTE THE WASTE*, *DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL – DIE DUNKLE SEITE DES MSC* und *THE FUTURE OF FOOD* enthalten moralische Appelle an die Rezipient\_innen.

*TASTE THE WASTE* enthält ein moralisches Urteil über die Verschwendung von Nahrungsmitteln, und zwar nicht nur in den Supermärkten, sondern auch der individuellen Verbraucher\_innen. Man sollte, so die Botschaft dieses Films, weniger Nahrungsmittel wegwerfen und vermeintlich ungenießbare Lebensmittel doch noch auf Genießbarkeit prüfen. Wer leichtfertig Nahrungsmittel verschwendet, handelt demnach moralisch falsch: er oder sie plündert die Ressourcen dieser Erde ohne guten Grund, nur aus Nachlässigkeit. Demgegenüber gehen die Held\_innen dieses Films ganz anders mit Nahrungsmitteln um. Sie fischen Nahrungsmittel, die andere schon weg-geworfen haben, aus dem Müll.

In *DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL* geht es um Verbrauchertäuschung. Das Fischsiegel wird im Film mit einer Beruhigung des Gewissens in Verbindung gebracht. Es brachte die Verbraucher\_innen bisher dazu, guten Gewissens im Supermarkt Fisch zu kaufen, der das Siegel trägt – da dieses vermeintlich für eine nachhaltige Produktionsweise steht. Doch da man dies dem Film zufolge nicht mehr glauben sollte, bleibt nur die Option, im Supermarkt gar keinen Fisch mehr zu kaufen. Auch hier lautet die Botschaft des Filmes also: Eine Änderung der Konsumgewohnheiten ist aus moralischen Gründen unausweichlich.

Der Film *THE FUTURE OF FOOD* enthält nur indirekt Appelle an die Verbraucher\_innen, weil vorwiegend Konzerne wie Monsanto sowie das Patentrecht kritisiert werden. Aber die Rezipient\_innen des Films könnten zu der Auffassung gelangen, dass sie diejenigen Bauern und Bäuerinnen, die auf den Einsatz von *Roundup* und gentechnisch manipulierten Pflanzen verzichten, mit ihrem Konsumverhalten unterstützen sollten. Auch durch den Verweis auf die potentiellen Gesundheitsrisiken gentechnisch manipulierter Produkte legt es der Film nahe, auf andere, gentechnikfreie Produkte auszuweichen. Außerdem enthält der Film ein Lob für diejenigen, die sich in ihren Konsumententscheidungen nicht nur vom Preis der Nahrungsmittel leiten lassen. So werden etwa Menschen in Mexiko in ein gutes Licht gerückt, die keinen amerikanischen Mais importieren, obwohl dieser kostengünstiger wäre. Dafür spreche nämlich, dass so die Artenvielfalt der Maispflanzen erhalten und der nachhaltige Anbau dieser Pflanzen gesichert werden kann. Denn auf die Dauer, so der Film, sei die industrialisierte und mit gentechnischen Methoden betriebene Landwirtschaft nicht nachhaltig. Langfristig hielten das die Böden nicht aus, auf die Dauer werde der Einsatz von Chemie immer weiter ansteigen, eventuell könnte der Konsum gentechnisch manipulierter Pflanzen sogar zu Antibiotika-Resistenzen führen.

Alle drei Filme enthalten also moralische Appelle an die Verbraucher\_innen, welche auf eine Änderung ihrer Konsumgewohnheiten hinauslaufen. Die Rezipient\_innen sollen entweder bestimmte Produkte nicht mehr kaufen (z.B. Fisch), oder sie sollen diese Produkte woanders kaufen (z.B. auf dem Biomarkt statt im Supermarkt), oder sie sollen das bereits Gekaufte auch wirklich essen. Diese moralischen Appelle werden den Rezipient\_innen mit unterschiedlichen Strategien nahegebracht.

- (1) Zum einen greifen die Filme bestimmte moralische Überzeugungen auf. Dazu zählt in TASTE THE WASTE zum Beispiel die Überzeugung, dass es schlecht ist, noch Essbares wegzuworfen. In DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL wird die Überzeugung vorausgesetzt, dass es schlimmer ist, wenn Delphine sterben als wenn Thunfische sterben. Auch eine gängige Begründung für diese Überzeugung wird zumindest angedeutet: dies sei schlimmer, weil Delphine den Menschen sehr ähnlich sind oder weil sie sogar ihrerseits dazu fähig sind, auf Menschen Rücksicht zu nehmen. Außerdem wird im Film vorausgesetzt, dass es weitaus schlimmer ist, einen Hai nur zu töten, um seine Flossen zu verwerten, als ihn zu töten, um seinen gesamten Körper zu verwerten. Die moralischen Appelle, die von den Filmen ausgehen, nehmen von diesen Urteilen ihren Ausgang. Weil es beispielsweise moralisch verwerflich sei, ein Produkt zu kaufen, bei dessen Herstellung Delphine sterben, und weil auch beim Fang von Thunfisch mit MSC-Siegel viele Delphine sterben, sollte man keinen MSC-zertifizierten Thunfisch mehr kaufen.
- (2) Weiterhin werden auf subtilere Weise Identifikationsfiguren geschaffen und bestimmte Handlungsmuster positiv oder negativ bewertet. Biobauern und -bäuerinnen oder andere Akteur\_innen, die nachhaltiger wirtschaften, werden z.B. in besonders schöner und friedlicher Umgebung präsentiert. Das Gegenteil gilt dann z.B. für die Repräsentant\_innen der industrialisierten Landwirtschaft. Solche positiven wie auch negativen Bewertungen der jeweiligen Akteur\_innen werden den Rezipient\_innen also mit Hilfe verschiedener Mittel in Bild und Ton nahegelegt. Weiterhin vermitteln viele Umweltdokumentarfilme mit unterschiedlichen Mitteln, z.B. dramatischer Musik, den Eindruck einer großen zeitlichen Dringlichkeit und zielen darauf, die Rezipient\_innen auf diese Weise in unmittelbare Handlungsbereitschaft zu versetzen. All diese Strategien operieren auf eine kognitiv nicht vollkommen transparente Weise und sind auch darauf angelegt, bei den Rezipient\_innen bestimmte Emotionen zu wecken (z.B. Mitgefühl, Empörung oder Furcht). Diese Emotionen können ihrerseits dazu beitragen, moralische Überzeugungen auszubilden (z.B. Mitgefühl mit Delphinen, welches zu der Überzeugung führt, dass man Delphine nicht töten sollte). Und solche Emotionen können die Bereitschaft verstärken, die eigenen moralischen Überzeugungen tatsächlich handlungswirksam werden zu lassen.
- (3) Eine wichtige Brücke von den moralischen Überzeugungen zu den Handlungsaufforderungen bildet schließlich die Vermittlung von Wissen über einschlägige Fakten. Dadurch wird zum Beispiel in Frage gestellt, dass man sich auf die Nachhaltigkeit eines Fischsiegels verlassen kann oder dass abgelaufene Milchprodukte nicht mehr genießbar sind. Diese Fehlinformationen werden im Film korrigiert, wobei sich der Sache nach diskutieren lässt, inwie-

fern es sich hier tatsächlich um Fehlinformationen handelt. Die Grenze zu den beiden eben genannten Strategien ist dabei schwer zu ziehen. So ist der Informationsgehalt eines Films oft nicht klar von filmischen Strategien wie Schockwirkung zu trennen. Zum anderen mischt sich die Darstellung von Sachverhalten auch mit normativen Fragen. Die Frage, ob man sich auf ein Fischsiegel verlassen kann, hängt beispielsweise auch an den Kriterien, anhand derer man die Verlässlichkeit bemisst. Mögliche Kriterien wären zum Beispiel: Kann man sich darauf verlassen, dass nur wenige Delphine sterben? Kann man sich darauf verlassen, dass der Fortbestand derjenigen Fischbestände garantiert ist, um deren Fang es geht, etwa der Thunfische? Es geht also beispielsweise in der Frage nach der Verlässlichkeit eines Fischsiegels auch um normative Kriterien.

Die verschiedenen Strategien sind eng miteinander verbunden. Das heißt aber nicht, dass man sie gedanklich nicht voneinander trennen kann. Zum einen könnte es grundsätzlich eine falsche Darstellung von Fakten geben, deren Falschheit selbst keine Frage der normativen Kriterien ist. Zum anderen hängt es von den eigenen moralischen Überzeugungen ab, wie man die präsentierten Fakten jeweils einordnet. Wenn es einem z.B. darum geht, dass keine Delphine sterben, und man im Film erfährt, dass dies auch beim Fang von MSC-zertifiziertem Fisch der Fall ist, dann wird man das MSC-Siegel aus diesem Grund für nicht verlässlich halten.

In diesem Beitrag soll es aber nicht um tierethische Fragen gehen. Stattdessen möchte ich eine andere moralische Dimension herausgreifen, die in Umweltdokumentarfilmen eine große Rolle spielt: Mir geht es um die ethische Dimension unseres Umgangs mit künftigen Generationen und den Vorwurf, dass wir die Zukunft mit unserem Umweltverhalten zum Schlechteren verändern. Umweltdokumentarfilme legen häufig das Urteil nahe, dass die jetzige Generation ihr Handeln auch mit Blick auf die Bedürfnisse künftiger Generationen ändern sollte. Die jetzige Generation plündere den Planeten, sodass nichts oder zu wenig für künftige Generationen übrigbleibe. *TASTE THE WASTE* legt zum Beispiel nahe, dass dies besonders verwerflich ist, wenn die jetzige Generation den Planeten ohne guten Grund plündert – indem sie wegwirft, was eigentlich noch genießbar wäre.

Die drei genannten Umweltdokumentarfilme verlangen, dass Menschen heute ihre Gewohnheiten ändern (z.B. ihre Ernährung umstellen), damit es künftigen Generationen besser geht. Doch kann man das verlangen und wie wäre dazu vorzugehen? Um diese Frage zu beantworten, möchte ich nun zunächst mit meinen eigenen Methoden arbeiten und so anhand eines Beispiels verdeutlichen, wie ich selbst vorgehe, um mich mit philosophischen Mitteln für eine bestimmte moralische These einzusetzen. Im letzten Teil meines Beitrags komme ich dann noch einmal auf die Vorgehensweise der Umweltdokumentarfilme zurück.

### 5.2.2. Ein Beispiel für einen philosophischen Appell

Die philosophische Positionierung hat in der angewandten Ethik große *empirische* Anteile, wie etwa in den folgenden Aussagen: Der Einfluss auf die natürliche Umwelt hat schon immer auch spätere Generationen betroffen. Dieser Zusammenhang hat heute aber andere Dimensionen und eine andere Intensität angenommen. Beispiele sind der Klimawandel, der Verlust von Biodiversität und der Eintrag giftiger Stoffe in die Umwelt. So betrifft das Problem des Klimawandels künftige Generationen in besonderer Schärfe. Auch unser Ressourcenverbrauch hat einen direkten Einfluss auf die Verfügbarkeit dieser Ressourcen für künftige Generationen. Die Art und Weise, wie Landwirtschaft betrieben wird, hat Konsequenzen für künftige Generationen, zum Beispiel durch ihre Auswirkungen auf die Qualität der Böden oder durch eine Verringerung der Artenvielfalt. Zudem hat die Landwirtschaft erheblichen Einfluss auf den Verbrauch und die Verfügbarkeit von Wasser, und in vielen Gegenden der Welt wird Wasser zu einer immer knapperen Ressource. Hier geht es also um Aussagen zu den Folgen unseres Handelns, die ihren Ausgang von bestimmten *empirischen* Fakten nehmen.

In all diesen Kontexten liegt jedoch zusätzlich die *normative* These nahe, dass auch künftige Personen über Rechte verfügen und dass diese mit bestimmten Pflichten einhergehen, die wir gegenüber künftigen Personen haben. Auch künftige Personen werden fundamentale Interessen haben (z. B. an einer nicht vergifteten Umwelt), und diesen Interessen kann bereits heute zuwider gehandelt werden (z. B. durch eine Vergiftung der Umwelt). Unter der Voraussetzung, dass Rechte fundamentale Interessen schützen, ist kaum einzusehen, warum künftige Personen davon ausgenommen sein sollten. Auch sie haben Rechte, die dazu da sind, ihre fundamentalen Interessen zu schützen.

Obwohl dieser Zusammenhang naheliegend scheint, ist die Frage, ob künftige Personen *überhaupt* Rechte haben können, in der Ethik durchaus kontrovers diskutiert worden. So wurde behauptet, dass künftige Personen deshalb keine Rechte haben können, weil sie noch gar nicht existieren. Künftige Personen existieren jetzt noch nicht, und daher könnten sie nicht jetzt die Träger\_innen von Rechten sein. Dem lässt sich allerdings entgegen, dass künftige Personen immerhin in der Zukunft Rechte haben werden, sobald sie existieren. Unser heutiges Umwelts Handeln kann dazu führen, dass die Rechte künftig existierender Personen verletzt werden. Die Rechte, die sie in der Zukunft haben werden, können durchaus eine Rolle bei der Begründung unserer heutigen Verpflichtungen spielen. Wir dürfen z.B. heute keine giftigen Substanzen hinterlassen, weil künftige Personen ein Recht auf eine gesunde Umwelt haben. Es muss also nicht gezeigt werden, dass künftige Personen bereits heute bestimmte Rechte haben, um zu erklären, warum wir heute bestimmte Verpflichtungen ihnen gegenüber haben. Es genügt zu sagen, dass wir jetzt schon in unserem Handeln berücksichtigen müssen, dass künftige Personen bestimmte Rechte haben werden, sobald sie existieren.

Doch *worauf* haben künftige Personen ein Recht oder einen Anspruch? Eine naheliegende Antwort darauf lautet, dass wir die Ansprüche künftiger Personen verletzen, wenn wir ihnen

etwas vorenthalten, auf das sie genauso dringend angewiesen sein werden wie wir. Dazu gehört z.B. eine Umwelt, die nicht die Gesundheit stark gefährdet und in der man für das eigene Überleben sorgen kann. Auf diese Antwort wird man sich am ehesten einigen können, da sie mit einem sehr basalen Verständnis von dem Inhalt dieser Rechte auskommt, demzufolge es darum geht, sehr fundamentale Bedürfnisse zu respektieren. Ich möchte aber eine stärkere These vertreten: Wir sollten künftigen Generationen den Planeten in keinem schlechteren Zustand hinterlassen als wir den Planeten selbst übernommen haben. Künftige Menschen haben uns gegenüber Ansprüche auf einen gleich guten Anteil natürlicher Ressourcen. Denn es gibt keinen guten Grund, warum uns mehr von den natürlichen Ressourcen zustünde als künftigen Generationen. Wir dürfen die Tatsache, dass wir eher da waren als sie, also nicht so schamlos ausnutzen, wie wir das zurzeit tun.<sup>117</sup>

Wie sollten wir handeln, um diese Forderung einzulösen? Hier kommen nun erneut *empirische* Thesen ins Spiel. Diese stellen einen Zusammenhang zwischen bestimmten Praktiken (etwa der Art und Weise, wie heute Landwirtschaft betrieben wird) und deren Folgen für die Lebensbedingungen künftiger Generationen her. Eine dieser Thesen betrifft unseren Konsum tierischer Produkte. Demnach wäre eine Umstellung der Ernährung durch eine starke Einschränkung des Konsums tierischer Produkte zum Beispiel ein wichtiger Beitrag zum Klimaschutz. Weiterhin würde sie den Stickstoffeintrag, den Pestizideintrag, die Trinkwasserverschmutzung und den Wasserverbrauch reduzieren, und sie wäre eine Antwort auf das Problem der Verknappung fruchtbarer Böden.

Damit komme ich also zu dem folgenden moralischen Appell: Wir sollten künftigen Generationen den Planeten nicht in einem schlechteren Zustand hinterlassen. Dafür gibt es viele verschiedene Möglichkeiten, und eine Reduktion des Fleischkonsums ist nur eine davon. Es ist ein Weg, der in jedem Fall durch zahlreiche andere Maßnahmen flankiert werden muss. Dennoch wäre eine erhebliche Reduktion des Konsums tierischer Produkte ein wichtiger Beitrag zur Berücksichtigung der moralischen Ansprüche künftiger Generationen. Neben den notwendigen strukturellen Veränderungen ist dies ein Beitrag, den auch individuelle Personen erbringen können und sollten, indem sie ihren Konsum tierischer Produkte erheblich reduzieren oder ganz einstellen.

### 5.2.3. Zurück zu den Umweltdokumentarfilmen

Gegen solche Appelle wird zuweilen eingewendet, dass sie nicht zielführend seien. Denn sie würden in der Bevölkerung nur Widerstände provozieren.<sup>118</sup> Daher sollte man die Verbindung

---

<sup>117</sup> Diese Überlegungen habe ich bereits in MEYER 2018 vorgebracht. In diesem Buch finden sich auch genauere Begründungen zu den hier nur sehr skizzenhaft präsentierten Thesen.

<sup>118</sup> Eine empirische Untersuchung dazu findet sich z.B. bei DE BOER, J/SCHÖSLER, H/BOERSEMA, J (2013). Die Autoren haben untersucht, wie Menschen auf die Forderung, weniger Fleisch zu essen, reagieren und sie kommen zu dem Ergebnis, dass solche Forderungen das Risiko in sich bergen, kontraproduktiv zu sein.

zwischen den Ernährungsgewohnheiten und dem Klimawandel aus strategischen Gründen nicht zu stark betonen. Stattdessen solle man z.B. eher betonen, dass eine Umstellung der individuellen Ernährungsgewohnheiten *gesünder* sei.

Hier geht es also um rein strategische Überlegungen. Wenn man davon ausgeht, dass möglichst viele Menschen ihren Fleischkonsum reduzieren sollten, kann man über die effektivsten Mittel nachdenken, sie dazu zu bringen. Mir scheinen Umweltdokumentarfilme dazu zunächst ein effektiveres Mittel zu sein als philosophische Bücher und Vorträge. Dies liegt zum einen an deren Reichweite und zum anderen daran, dass hier in einem stärkeren Maße bestimmte Emotionen erzeugt werden als in einem philosophischen Vortrag oder Text. Eine philosophische Perspektive, die an ihrer praktischen Relevanz nicht radikal zweifelt, muss von der folgenden optimistischen Annahme ausgehen: Sollten sich gute Gründe finden lassen, warum wir auch uns ferner stehenden Menschen moralisch etwas schuldig sind, und überzeugen uns diese Gründe, dann beeinflusst das unsere Motivation, unseren moralischen Pflichten gegenüber künftigen Generationen tatsächlich nachzukommen. Ich halte diesen Optimismus zwar nicht für grundsätzlich verfehlt, aber ich denke, Philosoph\_innen sollten trotzdem realistisch bleiben. Umweltdokumentarfilme schneiden vermutlich motivational besser ab. Verhaltensänderungen liegen im Anschluss an diese Filme näher als bei der Lektüre einer trockenen philosophischen Abhandlung.

Wie man jeweils vorgehen kann und sollte, muss sich auch auf die Standards der jeweiligen Form beziehen – die Standards für gutes Philosophieren und die Standards für gute Dokumentarfilme. Ich denke daher, dass die jeweilige Vorgehensweise nicht allein aus einer instrumentellen Perspektive beurteilt werden sollte. Selbst wenn beispielsweise das Erzeugen von Furcht und Ekel wirkungsvoll wäre, so erlauben die Standards für gutes Philosophieren diese Vorgehensweise im Rahmen einer philosophischen Argumentation nicht. Als Philosophin kann ich nicht viel zu den Standards für gute Dokumentarfilme sagen. Ich kann nur meine eigenen Beurteilungskriterien an diese Filme anlegen, und das möchte ich zum Schluss dieses Beitrags in einer bestimmten Hinsicht tun.

Ein Kriterium, das mir wichtig erscheint, ist die Beförderung der *kritischen Reflektiertheit* der Rezipient\_innen. Meines Erachtens ließe sich die kritische Reflektiertheit der Rezipient\_innen von Umweltdokumentarfilmen befördern, indem bestimmte normative Thesen, die Begründungen dafür und bestimmte empirische Thesen so präsentiert werden, dass die Rezipient\_innen in die Lage versetzt werden, diese stärker getrennt voneinander zu betrachten. Es wäre also wünschenswert, dass die Filme es den Rezipient\_innen ermöglichen, den impliziten Argumentationsgang des Films selbst nachvollziehen zu können: An welchen Stellen werden *empirische* Aussagen gemacht (z.B. darüber, wie viele noch genießbare Nahrungsmittel weggeworfen werden), wann geht es um *normative* Aussagen (etwa, dass es schlecht ist, noch genießbare Nahrungsmittel wegzuwerfen), wann um *Begründungen* für diese Aussagen (etwa, dass wir es zukünftigen Generationen schuldig sind, sorgsamer mit den knappen Ressourcen umzugehen) und wann um Strategien zur Einlösung der so begründeten Forderungen (etwa, dass Supermärkte verpflichtet werden könnten, bestimmte Maßnahmen zu ergreifen)?

Auf diese Weise können die Rezipient\_innen ihre Emotionen besser einordnen, z.B. wenn sie große Sympathien oder Antipathien für bestimmte Protagonist\_innen des Filmes hegen. Was, so können sich die Rezipient\_innen dann selbst fragen, ist der Grund dafür? Inwiefern verletzen diese Protagonist\_innen beispielsweise selbst bestimmte moralische Normen, oder inwiefern geben sie ein besonders gutes Beispiel dafür ab, wie man handeln sollte? Werden sie nur mit filmischen Mitteln in ein besonders schönes Licht gerückt, oder stehen sie auch der Sache nach auf der richtigen Seite?

Außerdem können die Rezipient\_innen so die normativen Voraussetzungen, die der Film macht, besser hinterfragen. Glauben sie selbst auch, dass es schlecht ist, Nahrungsmittel wegzuerwerfen und falls ja, was ist für sie der entscheidende Grund dafür? Denken sie auch, dass es problematischer ist, Delphine als Thunfische zu töten, und falls ja, aus welchem Grund? Warum sollte man Tiere, wenn man sie schon tötet, zumindest ganz aufessen? Oder sollte man Tiere vielleicht gar nicht essen oder gar nicht töten, also auch keine Thunfische? Geht es bei der Frage nach der Verlässlichkeit des MSC-Siegels um tierethische oder umweltethische Gründe, um unsere Pflichten gegenüber Zeitgenossen oder gegenüber künftigen Generationen?

So lässt sich auch die Relevanz der empirischen Fragen besser einordnen: Inwiefern ist der im Film vermeintlich erbrachte Nachweis, dass mehr Delphine als behauptet sterben, ein Einwand gegen die Aussagekraft des MSC-Siegels? Inwiefern ist der Hinweis, dass gentechnisch manipulierte Pflanzen andere Pflanzen kontaminieren können, ein Grund gegen den Einsatz von Gentechnik? Auch die Verbindung zwischen den vorgebrachten Informationen und den erzeugten Emotionen wird so zugänglicher. Die Rezipient\_innen können sich fragen: Was genau bereitet mir so große Sorgen? Sind es die vermeintlichen gesundheitlichen Risiken für mich selbst, für andere, oder sind es andere als diese gesundheitsbezogenen Gründe? Ist es vor allem die dramatische Musik im Film, oder sehe ich gute Gründe in der Sache?

Letztlich halte ich eine solche Vorgehensweise auch für langfristig effektiver und insofern für nachhaltiger. Wer die Entstehung seiner Emotionen (z.B. Furcht, Scham oder Wut) einordnen kann, wer erwogen hat, dass diese angemessen sind und gute Gründe dafürsprechen, wird seine durch einen Dokumentarfilm hervorgerufenen Emotionen dauerhaft wirklich ernst nehmen und nicht einfach als unbedeutende Episode abtun. Diese Gefahr besteht spätestens dann, wenn moralisches Handeln mit Verzicht verbunden ist. Ein mit filmischen Mitteln hervorgerufenes Unbehagen über die ökologischen Folgen des Fleischkonsums lässt sich, so meine Vermutung, letztlich leichter verdrängen als die Einsicht darin, dass der Fleischkonsum mit den eigenen moralischen Überzeugungen nicht vereinbar ist. Wichtig ist dabei auch, diese Überzeugungen einordnen zu können. So sollte man sich fragen können, inwiefern diese Überzeugungen ihrerseits aus bestimmten emotionalen Reaktionen hervorgehen. Und wer die eigenen moralischen Überzeugungen und die Gründe dafür besser einordnen kann, wird auch neue empirische Informationen diesen Überzeugungen besser zuordnen können. Man kann dann gezielter nach denjenigen Fakten suchen, die nötig sind, um eine moralische Haltung zu bestimmten Fragen zu entwickeln und auch Umweltdokumentarfilme selbst gezielter auf diese Fakten hin befragen.

Insofern sollte man das aufklärerische Potential von Umweltdokumentarfilmen meines Erachtens so gut es geht ausschöpfen. Neben einer sorgfältigen Recherche der relevanten Fakten gelingt das auch dadurch, dass man den Unterschied zwischen normativen und empirischen Fragen möglichst transparent macht, dass man den Rezipient\_innen eine Reflexion über ihre normativen Überzeugungen, ihre Affekte und deren jeweiliger Verbindung zu den präsentierten Fakten ermöglicht, und dass man dadurch die präsentierten Fakten einer kritischen Einordnung durch die Rezipient\_innen zugänglich macht.

#### 5.2.4. Literaturverzeichnis

DE BOER, J/SCHÖSLER, H/BOERSEMA, J (2013) Climate Change and Meat Eating. An Inconvenient Couple? In: Journal of Environmental Psychology 33, S. 1-8.

MEYER, K (2018) Was schulden wir künftigen Generationen? Herausforderung Zukunftsethik. Reclam.

#### 5.2.5. Filmverzeichnis

DAS GESCHÄFT MIT DEM FISCHSIEGEL – DIE DUNKLE SEITE DES MSC (Wilfried Huismann: D 2018)

TASTE THE WASTE (Valentin Thurn: D 2010)

THE FUTURE OF FOOD (Deborah Koons Garcia: USA 2004)

## 5.3. Hans Werner Ingensiep: Mediale Dialektik – Über „Natur“ und Ernährungsstile im Film

### 5.3.1. Einführung

Die nachfolgenden Überlegungen und exemplarischen Analysen zielen insbesondere auf die „mediale Dialektik“ in Vorstellungen von „Natur“ bzw. zu Ernährungsstilen in bestimmten aktuellen Filmgattungen, die ich kurz als „Natur-Doku“, als „Doku-Satire“ und als „Umwelt-Doku“ bezeichne. Die Analyse der konkreten Filmbeispiele sowie damit verbundene philosophische Überlegungen im Vorfeld werden deutlich machen, was unter „medialer Dialektik“ verstanden werden kann.

Im Anschluss an Hegel wird unter Dialektik der Aufweis und die Überwindung von Widersprüchen im Denken und Sein verstanden, die, kurz gesagt, durch eine methodische Erkenntnis des Entgegengesetzten auf eine Erkenntnis der Einheit abzielt. Dies geschieht nach Hegel in der Begriffsentwicklung nach dem Muster „These – Antithese – Synthese“. Der Geistesphilosoph Hegel versuchte, nach diesem dialektischen Denkmuster das Ganze der Natur und der Geschichte aus solchen Gegensätzen zu begreifen. Das wird nachfolgend nicht geschehen, wohl aber ist es ein Versuch, manche „Widersprüche“ in medialen Inszenierungen von „Natur“ und Ernährungsstilen philosophisch näher zu beleuchten. Dazu dienen drei Filme, die ganz unterschiedliche Impulse bzw. Denkanstöße zum Themenfeld liefern.

### 5.3.2. Exemplarische Filmanalysen

1. Als aktueller Einstieg ins Themenfeld „Natur“ dient die REVOLTE DER SCHIMPANSEN aus der ARD/BBC-TV-Serie WILDE DYNASTIEN vom 8.03.19 (43:27 Min.). Der Dokumentarfilm wurde wie folgt angekündigt: WILDE DYNASTIEN schreibt die Geschichte der Naturdokumentation neu. Fünf Folgen über fünf Tierarten, die zu den faszinierendsten und gefährdetsten auf dem Planeten zählen. Folge 1 begleitet eine Schimpansengruppe im Senegal. (Quelle: Film 1: WILDE DYNASTIEN, Trailer ARD 2019)

Der Film zeigt Episoden aus der Geschichte einer Gruppe „wilder“ Schimpansen in Afrika. Dazu schildert der Trailer: „Schon seit drei Jahren werden sie von einem mächtigen willensstarken Herrscher regiert. Dank seiner Position bekommt er von allem das Beste.“ Im Mittelpunkt steht ein mächtiger Alpha-Mann namens David, der permanent um seine Führungsposition und sein Leben fürchten muss. „Doch er kann niemandem trauen. Er ist umzingelt von Rivalen. Jeder will auf seinen Thron. Dafür würden sie ihn sogar töten.“ Dieser Führer wird im Verlaufe eines Dramas durch Konkurrenzkämpfe geschwächt, ja so stark verletzt, dass er die Gruppe verlassen und sich allein durchschlagen muss. Doch wird er schließlich mittels verbündeter männlicher Schimpansen seine Stellung in der Gruppe wieder zurück erlangen.

„Der Tagesspiegel“ kommentiert diese cineastische Art der Inszenierung lobend: „Der Schnitt, der die dramatischen Momente im Macht- und Überlebenskampf geschickt verdichtet, tut ein übriges. Die Autoren haben die Tiere nicht vermenschlicht, aber würdigen sie als individuelle Charaktere, die klug taktieren und Verbündete suchen, die mutig, leidensfähig, solidarisch und liebevoll sein können.“

Offenbar lebt dieses konkrete Menschenaffen-Heldenepos epistemologisch von einer naturalistischen Anthropomorphisierung ihrer Akteure. Im Rahmen solcher ästhetischer Strategien werden indirekt auch typisch menschliche Identifizierungen konstruiert und ethische Fragen aufgeworfen, z.B. wenn es um „Mord“ und „Totschlag“ in der Gruppe geht, zugleich aber ästhetisch neutralisiert und auf Distanz gehalten. Denn gerade die Vermenschlichung erlaubt die empathische Identifizierung mit David als einem „Herrscher“ in einer „wilden Dynastie“. Im obigen Kommentar wird allerdings behauptet, die Tiere würden nicht vermenschlicht. Einerseits wird die „wilde Natur“ im Macht- und Überlebenskampf beschrieben, andererseits wird den Primatenakturen Taktik, Mut, Leidensfähigkeit und sogar Solidarität und Liebe zugeschrieben – subjektive Eigenschaften, die Menschen als kulturelle Phänomene kennen. Diese filmische Inszenierung einer „wilden Natur“ partizipiert daher von Antagonismen völlig unterschiedlicher Konzepte, kurz, vom Widerspruch bestimmter Konzepte von „Natur“ und „Kultur“. Die „Natur“ wird vorwiegend darwinistisch als knallharte genegoistische Selektion, als Kampf ums Überleben und um Ressourcen verstanden. Dem treten klassische Phänomene der „Kultur“ gegenüber, sei es heroische individuelle Leidensfähigkeit und Mut, vor allem aber eine „Solidarität“ und „Liebe“ der Akteure.

Die Aufhebung und zugleich Verunklärung dieses impliziten Gegensatzes („These“ Natur - „Anti-These“ Kultur) erfolgt mittels einer epistemischen Erhöhung im Blick aufs Ganze, in einer cineastischen, eklektischen „Synthese“. Diese Art der Strategie kann als Versöhnung der Gegensätze durch eine „mediale Dialektik“ verstanden werden.

Speziell im Hinblick auf menschliche Ernährungsstile wird in dieser Darstellung nichtmenschlicher Primaten suggeriert, sich einerseits im skrupellosen Kampf der Rivalen aller möglichen Ressourcen zu bemächtigen, kurz gesagt, seiner „wilden Natur“ als Affe zu folgen. Andererseits wird nahe gelegt, im Krisenfall auf Mechanismen der „Kultur“ zählen zu können, wenn es hart auf hart kommt, sogar auf „Liebe“ und „Solidarität“. Die mediale „Natur“ bzw. die „Revolte der Schimpansen“ transportiert also implizit äußerst gegensätzliche quasimoralische Botschaften. Abgesehen davon werden in der Story diverse narzisstische Strategien genutzt, z.B. die Identifizierung mit heroischem Leiden, um die Rezipienten dieser Tierfilmgeschichte emotional zu affizieren bzw. zu überwältigen – wodurch letztlich auch tiefergehende Reflexionen auf diese Art von „Naturdokumentation“ unterbunden werden.

2. Im Film 2 wird in wenigen Minuten der Besuch einer „Fleischfabrik“ durch eine jugendliche Konsumentin inszeniert. „Ist das schön hier!“ sagt einfürend die mit Zöpfen wie Pippi Langstrumpf aufgemachte, immerzu lächelnde junge Frau. Enthusiastisch führt sie durchs

Geschehen. Während Bilder das blutige Fleischgeschäft dokumentieren, kommentiert der eingeblendete Text dies als „Einladendes Ambiente“. Hühner in Käfighaltung werden gezeigt und Küken auf dem Fließband. Manche Szenen werden durch schriftliche Einblendungen kommentiert, z.B. als „Eltern-Kind-Kabinen“; dies zielt auf die enge Haltung von Schweinen oder weitere Dokumente zu Exzessen der Massentierhaltung. Ihr Teddy fällt ins frische Tierblut, dennoch steigt die Begeisterung, denn „das Beste kommt noch“: Affektiert betritt die junge Dame ein Fleischgeschäft und kauft für wenig Geld eine fette Wurst: „Also ich find Billigfleisch super, und Du?“ (Quelle: Film 2: ICH FIND BILLIG-FLEISCH SUPER! - Sanifair Parodie | quer-beckstage vom BR 2015, Redaktion: Laura Beck).

Ob der Kurzfilm nun als Doku-Satire, als paradoxe Inszenierung oder als unangemessene Verspottung eines aktuellen, typisch karnivoren Konsumverhaltens und Ernährungsstiles angesehen werden kann, muss der Rezipient entscheiden. Manche Rezipienten lachen, andere reagieren keinesfalls belustigt, sondern fühlen sich angesichts der Bilder beleidigt. Wie auch immer, Fleischessen und Massentierhaltung werden thematisiert.

Der Film spielt mit ästhetischen Gegensätzen: Denn die blutigen Bilder erscheinen ´schrecklich`, der kommentierende Text dagegen als ´schön`. Außerdem wird alles von einem naiven, unschuldig dreinschauenden, enthusiastischen Mädchen vorgestellt. Doch beim Rezipienten verbleiben Irritationen, vielleicht auch Schuldgefühle oder moralische Skrupel. Dieses dialektische Spiel mit Glück und Unglück, Leben und Tod von Tieren sowie mit der Empathie bzw. Antipathie zielt auf emotionale Reaktion seitens der Rezipienten. Komponiert wird die Produktion eines ethischen Gegensatzes von „Schuld“ und „Unschuld“, „Gut“ und „Schlecht“, „Tötung“ und „Mord“ – alles im Dienste der Ernährung von Menschen.

Die Akteurin „Pippi Langstrumpf“ wird zum unschuldig-schuldigen Inbegriff des „Karnismus“. Darunter versteht die Sozialpsychologin und Veganerin Melany Joy (2013) ein gespaltenes gesellschaftliches Verhältnis der Konsumenten zu Tieren: Die einen (z.B. Hunde) werden zuhause wie Familienmitglieder extrem vermenschlicht und geliebt, die anderen (z.B. Schweine) fernab in Fleischfabriken anonym und in Massen getötet, um Fleisch billig produzieren und verzehren zu können. Wiederum handelt es sich um eine dialektische, schrecklich-schöne Inszenierung einer modernen Gesellschaftslüge. Dem aufgewühlten Rezipienten wird die ungemütliche Frage zugeworfen: Was ist denn nun wirklich wahr, schön und gut?

3. Im Film 3 werden die Rezipienten auf ferne Inseln versetzt, die Midway Islands im Nordpazifik, in einem Trailer zum Dokumentarfilm ALBATROSS von Chris Jordan. Mit beschaulicher Gitarrenmusik und einem romantischen Ausspruch des englischen Dichters Coleridge: „Until my ghastly tale is told, this heart within me burns“ wird der Film eröffnet. Dann folgen idyllische Filmszenen aus einer riesigen Kolonie kreischender, fliegender, brütender und fütternder Albatrosse – eine Naturparadiesidylle mit Strand und rauschendem Meer. Plötzlich bricht der Film ab, und mit dem lauten Klicken eines Fotoapparates erscheinen dokumentierende Fotos von Nestern, toten Jungtieren und deren Mageninhalt.

ten: lauter Exponate der westlichen Zivilisation wie bekannte Plastikteile, insbesondere bunte Flaschenverschlüsse aus Plastik. Sogar eine Rasierklinge erscheint, die gerade aus einem geöffneten Magen geholt wird. Nun werden Filmsequenzen eingeschaltet, mit verendenden Jungtieren in ihren letzten Atemzügen. Auch der Fotograf mit seinem Stativ erscheint im Film, wie er die toten oder sterbenden Vögel sorgfältig dokumentiert. Schließlich folgt ein kurzer Kommentar mit weiteren Filmszenen zu der mit Plastik und Plastikbojen durchsetzten Brutkolonie dieser besonderen Art von Midway-Albatrossen. Am Ende steht die mündliche Aufforderung, mitzureisen und die Schönheit der Natur zu sehen. (Quelle: Film 3: ALBATROSS, Regie: Chris Jordan, 2009)

Dieser Kurzfilm will konkrete Folgen in der planetarischen Umweltkrise dokumentieren, speziell das, was durch Plastikmüll, selbst an den entlegensten Orten der Erde, verursacht wird. Die unzähligen Schraubverschlüsse von Plastikflaschen landen irgendwie in den Mägen der jungen Albatrosse, die dann elendig verhungern. Der Gedanke wird induziert: Wer trägt die Verantwortung dafür bzw. die Schuld? Die meisten Rezipienten haben täglich ihre Plastikflaschen vor Augen und nutzen sie insbesondere für das Grundlebensmittel Wasser. Die globale Umweltpolitik und das lokale Konsumverhalten werden so kurzgeschlossen. Die zu Zehntausenden verendenden Jungalbatrosse dokumentieren und konkretisieren daher die globalen Folgen eines lokalen Verbraucherverhaltens von unbedarften Konsumenten in der planetarischen Umweltkrise.

Diese Konsumenten erwartet als Filmrezipienten zunächst ein schönes Natur- und Vogel-Paradies, melodiose Harmonie und romantische Naturpoesie. Doch alles schlägt plötzlich in eine hässliche und schockierende Wirklichkeit um. Die emotionale Botschaft lautet daher: Paradise is lost! – Gerade dieses Spiel mit Gegensätzen erzeugt eine irritierende Botschaft, weckt Emotion und Aufmerksamkeit für das Problem. So wird mediale Dialektik fruchtbar und hinterlässt wirkmächtige Gefühle und vielleicht auch neue Einsichten zum alltäglichen Konsumentenverhalten. Was dieser Film dokumentiert, war noch vor einem Jahrzehnt neu und wenig bekannt – heute ist die globale Plastikschwemme in den Weltmeeren und die Rolle von Plastik im konkreten Konsumentenverhalten wohl weltbekannt, wenn auch nicht immer als Problem anerkannt. Weniger bekannt ist, was z.B. Christopher Zimmermann betont, dass es sich dabei eher um ein Randproblem handelt, da nicht einmal 3 % des globalen Plastikmülls im Meer landen.

### 5.3.3. Philosophische und praktische Impulse

Der Rückblick auf die skizzierten Filmbeispiele offenbart einen häufig wenig beachteten philosophischen Konflikt, der sich insbesondere in manchen komplexen Strategien in Dokumentationen zeigt, die über „Natur“ bzw. Ernährungsstile aufklären möchten. Es besteht zunächst ein philosophisches Grundproblem, welches nur bedingt aufhebbar ist, aber filmisch inszeniert werden kann: Es wird die „Natur für mich“ inszeniert, wenngleich doch die „Natur an sich“ als Darstellungsziel intendiert wird. Diese „Natur für mich“ lebt vom Anthropomorphismus, vom Anthropozentrismus und vom Instrumentalismus. Daher wurde in WILDE DYNASTIEN die Affenwelt „für mich“

vermenschlicht, eine anthropozentrische Perspektive eingenommen und das Filmmaterial dahingehend instrumentalisiert als eine Story über „wilde Dynasten“, so, dass sich Rezipienten identifizieren können. Zugleich wird qua „Dokumentation“ in Anspruch genommen, die „Natur an sich“ darzustellen, wie es in der „Natur“ wirklich zugeht, z.B. bei „wilden Schimpansen“. Philosophisch betrachtet ist eben diese „Natur an sich“ gar nicht darstellbar. Es müssten dann Wesensaussagen über „Natur“ gemacht werden, wie sie „an sich“ wäre. Dann wäre ein „Essentialismus“ filmisch visualisiert und verbalisiert worden. Wissenschaftstheoretisch betrachtet kann es solche „Wesensaussagen“ nicht geben. Solche essentialistischen Aussagen stehen im Falle von Tierarten bereits a priori unter Ideologieverdacht. Idealisierungen natürlicher Verhaltensweisen als „Liebe“ oder „Solidarität“ bei bestimmten Menschenaffenarten stehen ebenso unter Verdacht wie szientistische Thesen darüber, wie „wilde Affen an sich“ sind. Jede Form eines Holismus, der vorgibt, als Konzept die Natur als Ganze begriffen zu haben, wird ebenfalls kritisch betrachtet – wer kann schon in Anspruch nehmen, „das Ganze der Natur“ erfasst zu haben?

Was für die filmische Inszenierung der „Natur“ der Affen (Film 1) ein Kernproblem ist, tangiert auch die Darstellung von karnivoren Ernährungsstilen (Film 2). Im aktuellen Kontext von Billigfleischverzehr und Massentierhaltung sollen letztlich zwei Perspektiven versöhnt werden, die in jedem individuellen Ernährungskonflikt angelegt sind – einerseits von überhaupt etwas leben zu müssen, wodurch anderes Leben unweigerlich zerstört werden muss – offenkundig bei Tieren, doch eben auch im Fall von Pflanzen. Einerseits wird die Frage aufgeworfen: Sollte nicht ganz auf Fleisch, Tierzucht und die Tiertötung verzichtet werden? Andererseits: Wird nur Pflanzliches verzehrt, wird dann auch Leben zerstört? Der „Biozentriker“ Albert Schweitzer sah daher ein grundsätzliches ethisches Lebensdilemma: Ich will leben inmitten von Leben, das leben will. Diese biozentrische Lebensformel schloss die Pflanzen bewusst ein, denen gegenüber daher auch Respekt zu zeigen sei (vgl. Altner et al. 2005). Der Bioethiker Peter Singer kritisiert Schweitzers Ethik und versucht den Lebenskonflikt dahingehend aufzulösen, dass nur leidensfähige Lebewesen ethisch zu berücksichtigen seien. Pflanzen zählt Singer nicht dazu, daher wären nur empfindungsfähige Tiere ethisch zu berücksichtigen, wobei den selbstbewussten Menschen Sonderinteressen zugestanden werden. Singers Position wird als „pathozentrischer Präferenzutilitarismus“ beschrieben (Singer 1994). Implizite ethische Konflikte sind auch in diesem Ansatz vorprogrammiert, z.B. wenn Menschen ohne permanentes Selbstbewusstsein (Embryonen, irreversibel geistig Behinderte, Wachkomapatienten ohne Emotion und Kognition etc.) aus diesem ethischen Club der Leidensfähigen prinzipiell ausgeschlossen und daher moralisch irrelevant sind. – Hier wären weitere (natur-)philosophische und ethische Fragen zu diskutieren, nicht zuletzt, was global fair für gleichberechtigte Konsumenten wäre, z.B. ein veganer oder ein ökologischer Ernährungsstil, der Tierhaltung integriert.

Man kann ferner die moralische Verantwortung für die „Natur an sich“ einfordern und zur Grundlage des globalen Natur- und Artenschutzes machen und für eine globale Konsumentenverantwortung eintreten, z.B. gegen jegliche Herstellung (Verursacherprinzip) und Nutzung von Plastikflaschen für das Grundlebensmittel Wasser (Film 3). Wäre dafür jeglicher instrumenteller

Anthropozentrismus aufzugeben und wären „Arten“ dann essentialistisch oder holistisch zu idealisieren?

Angesichts solcher Fragen zeigt sich, nicht nur epistemische und ontologische Naturparadoxien bleiben bestehen, sondern auch ethische Grundkonflikte. Wenn filmische Dokumentationen dies in der einen oder anderen Weise simplifizieren oder überspielen, werden wir nicht aufgeklärt, sondern „Natur“ und „Lebensstile“ werden verklärt. Umso wichtiger wäre es, mit der epistemologischen bzw. ethischen Reflexion der skizzierten Grundkonflikte und Dilemmata zu beginnen. Da Filme nicht selten Gefangene der oben skizzierten Dramaturgie bzw. „medialen Dialektik“ sind, bleibt die Frage offen, wieweit diese Medien zu einer solchen philosophischen Grundlagenreflexion beitragen können.

In entfernter Anlehnung an Hegel und einer klassischen Interpretation durch den Philosophen Nicolai Hartmann möchte ich in praktischer Absicht abschließend zwischen drei Begriffen von „Geist“ unterscheiden: subjektiver Geist, objektiver Geist und objektivierter Geist. Der „subjektive Geist“ wäre das jeweilige individuelle Subjekt, das im Strom der „Natur“ und „Kultur“ existiert, sich artikuliert und engagiert, z.B. in der Regie oder Redaktion eines Filmes. Der „objektive Geist“ wäre der „Zeitgeist“, der sich geschichtlich bedingt, z.B. in tierethischen oder ökologischen Themen wie in den hier analysierten Filmen, niederschlägt. Der „objektivierte Geist“ wäre die Materialisation beider Geistesformen im konkreten filmischen Produkt, das u.a. durch seine Materialität und Technik die Möglichkeiten und Grenzen der Visualisierung von Phänomenen bestimmt. Die praktischen Diskussionsfragen wären daher: 1. Welche Absichten und Interessen verfolgt das agierende cineastische Subjekt, z.B. der Regisseur? 2. Welche Komponenten des „Zeitgeistes“ sind prägend? 3. Welche Grenzen und Möglichkeiten bieten Material und Technik?

Im Falle der hier skizzierten Filmexempel zeigt die gemeinschaftliche Analyse in der Praxis, z.B. bei der Verwendung in universitären Vorlesungen oder Seminaren, dass eine solche triadische Geistesanalyse fruchtbar sein kann. Klar ist: subjektiver Geist, objektiver Geist und objektivierter Geist stehen immer miteinander in Wechselwirkung und erzeugen insofern erst gemeinsam die filmische „Botschaft“, die adressiert werden soll. Doch statt sich von Botschaften affizieren, beeindrucken, leiten oder führen zu lassen, zielt die tiefer gehende, kritische, philosophische Reflexion auf die inszenierten geistigen Konflikte, Gegensätze oder Widersprüche. Sie müssen quasi aus der Geistestriade wieder heraus reflektiert werden. So ergeben sich weitere geistige Impulse; zumindest wären Beiträge zur Aufklärung über den jeweiligen Anteil vom subjektiven, objektiven und objektivierten Geist im konkreten aktuellen gesellschaftlichen Prozess zu gewinnen. Kritische Akteure können dann Position beziehen. Die drei vorgestellten Filme sind mögliche Ausgangspunkte und bieten ad hoc interessantes Material für Analysen und Überlegungen, sei es zur „Natur“ oder zu Ernährungsstilen.

#### 5.3.4. Literaturverzeichnis

ALTNER, G/FRAMBACH, L/GOTTWALD, FT/SCHNEIDER M (HG.) (2005): Leben inmitten von Leben. Die Aktualität der Ethik Albert Schweitzers. Stuttgart 2005

JOY, M (2013): Warum wir Hunde lieben, Schweine essen und Kühe anziehen. Münster 2013

SINGER, P (1994): Praktische Ethik. Stuttgart 1994

### 5.3.5. Filmverzeichnis

REVOLTE DER SCHIMPANSEN aus der ARD/BBC-TV-Serie Wilde Dynastien (ARD, D 2019)

<https://www.daserste.de/information/reportage-dokumentation/wilde-dynastien/videos/index.htm>

ICH FIND BILLIG-FLEISCH SUPER! - Sanifair Parodie | quer-beckstage (Bayrischer Rundfunk, D 2015)

<https://www.facebook.com/quer/videos/10152880638755728/>

ALBATROSS (Chris Jordan, USA 2009) <https://www.albatrossthefilm.com/>



## 5.4. Timo Skrandies: Dokumentarische Bildakte im Anthropozän

Die Debatten der vergangenen Jahre um Klimawandel, Luftverschmutzung, Vermüllung, Ernährung, Massentierhaltung etc. haben auch die Einsicht mit sich geführt, dass ein Denken in Dichotomien (Natur/Kultur, Natur/Technik, Natur/Arbeit, Mensch-Subjekt/Tier-Objekt etc.) der Komplexität der Phänomene und Zusammenhänge nicht gerecht werden kann. Ein alternatives Angebot in diesem Zusammenhang ist seit knapp 20 Jahren das Deutungsmuster des Anthropozän. Wie immer man dazu stehen mag, auffallend ist hier der interessante Versuch, nicht in Dichotomien, sondern in Relationen und Prozessen zu denken. Damit wurde und wird aber auch allererst klar, wie unübersichtlich, kompliziert und komplex die ökologischen Relationen und Wechselwirkungen von Natur, Technik, Kultur, Politik, Ökonomie etc. sind.

Versuchen wir, über das Anthropozän im Bilde zu sein, haben wir uns einem sich immer weiter ausdifferenzierenden Netz an visuellen Artefakten, die das Anthropozän darstellen, materialisieren, vermitteln und verstehbar machen wollen, zuzuwenden. Die Sichtbarkeit des Anthropozän (wenn es sie denn gibt) ist, wie Sichtbarkeit allgemein, nicht schlicht eine „gegebene Qualität“, „die den Dingen, Personen und Vorgängen anhaftet“, ihnen essentiell angehört – „sie wird vielmehr an bestimmten Stätten (z.B. Ateliers für die Künste, Laboratorien für die Wissenschaften, statistische Büros für die Politik) erzeugt und verwaltet.“ Bilder, audio-visuelle Medien, überhaupt (medien-)technische Ensembles sind Mediatoren, die unsere Wahrnehmungen, Erfahrungen und damit auch unser Wissen materiell stabilisieren. Eine der kulturellen Leistungen des Bildes besteht also darin, dass es „etwas, das nicht festgestellt ist, für einen bestimmten historischen Zeitraum individualisiert“ (Balke 2012, 253f.). Um das Bild als eine solche „Institution“ zu verstehen, sind also insbesondere „Instanzen und Modalitäten [zu berücksichtigen], die den Prozess der Bildwerdung – seine Produktion und Zirkulation – strukturieren: Fertigkeiten, Apparate, Personen, Instrumente, Materialien, Techniken, institutionelle Räume, Verwertungsformen.“ (Balke 2012, 253)

Greifen wir diesbezüglich zwei Beispiele der visuellen Kultur heraus, um den Zusammenhang von Sichtbarkeit, Anthropozän und dem Dokumentarischen schlaglichtartig zu beleuchten. Zunächst zu Fotografien des belgischen Fotografen Mishka Henner.<sup>119</sup> Das Verhältnis von Mensch und Tier – es hat paradigmatische Bedeutung für eine (kritische) Anthropologie der Ernährung. Und es scheint, als würden wir Menschen andere Lebewesen nicht zuletzt deshalb als Tiere bezeichnen und ihnen bestimmte Fähigkeiten (wie etwa Kulturalität, Sprachfähigkeit, Empathievermögen etc.) absprechen, um von hierher eine kulturelle Vormachtstellung des Menschen begründen und rechtfertigen zu können. Mit Tieren erlauben wir uns Dinge zu tun, die wir unter Menschen als Folter, Quälerei oder Massenmord bezeichnen. Dazu gehört eine Verortung der Tiere, die nicht ‚in der Natur‘ stattfindet. Vielmehr hat das Dreiecksverhältnis von Mensch, Tier und Landschaft global eine Lebenswelt des Anthropozän ausgestaltet, für die der Historiker Rolf Peter Sieferle

---

<sup>119</sup> Hier können die Bilder eingesehen werden: <https://mishkahenner.com/Feedlots>, Abrufdatum: 29.10.2019.

den Terminus „totale Landschaft“ vorgeschlagen hat: „Diese neue Landschaft ist [...] nicht stabil und sie steuert auch keinem erkennbaren stabilem Endzustand zu. Sie bildet vielmehr einen hochdynamischen Prozess, der andauern wird, solange die industrielle Expansion von ihren energetischen Grundlagen gespeist wird [...].“ In der totalen Landschaft „wird [...] nicht nur der zivilisatorische Gegensatz von Stadt und Land, sondern auch der ökologische Gegensatz von Industriegebiet und Naturraum eingeebnet. [...] Der Übergang zur totalen Landschaft ist daher mit einer räumlichen Entdifferenzierung, mit einer Verödung und Vereinheitlichung verbunden. [...]“ Was Tiere und Pflanzen auf dem Land betrifft, „haben vor allem Prozesse der Mechanisierung und Chemisierung in der Landwirtschaft zu einer rapiden Vernichtung von Lebensräumen geführt. [...] Die industrielle Landwirtschaft hat mit der traditionellen Landwirtschaft nur den Namen gemein. Im Unterschied zu dieser ist sie kaum noch an Naturbedingungen gekoppelt, sondern immer stärker in der Lage, ihre Produktionsbedingungen technisch zu kontrollieren. Sie wird dadurch zu einem Industriezweig unter anderen, mit der Folge, dass der land- und forstwirtschaftlich genutzte Raum zu einem Sondertypus der Industrielandschaft wird.“ (Sieferle 1997, 205f., 208, 209, 210)

Die Landschaftsbilder Mishka Henners zeigen uns die „feed lots“ der USA aus der hohen Vogelperspektive und geben uns am Beispiel der Tierproduktion ein Bild jener „totalen Landschaften“, von denen Sieferle sprach. Und sie zeigen uns, als künstlerische Arbeiten verstanden, wie nahe der menschlich induzierte Schrecken an der ästhetischen Erfahrung des Erhabenen, des Schönen abstrakter Malerei und des Schmackhaften liegt. Henner fotografiert nicht selber – auch in anderen seiner Projekte nicht – sondern nutzt – ähnlich wie beispielsweise Thomas Ruff – vorgefertigtes Bildmaterial. Die quasi-dokumentarischen Bilder der feed lots-Serie stammen von Satelliten, die um den Globus kreisen (Google Earth).

Dass Henners, sagen wir, landschaftliche Ästhetisierung des trostlosen Schreckens der Tiere durchaus als paradoxe Intervention verstanden werden kann, legt ein kurzer Filmbericht aus dem US-amerikanischen Fernsehen nahe. Henner hat ihn bearbeitet und platzierte ihn auf seiner Homepage ans Ende der Fotoserie:<sup>120</sup> Ein massenmediales Filmdokument über den naiven Stolz auf unsere industrielle Leistungsfähigkeit und über die affirmative Lust am Fleischkonsum. Im Wechselspiel mit Henners „schönen“, abstrakten Form- und Farbspielen ergibt sich eine Irritation oder Mehrdeutigkeit ästhetischer Erfahrung. Diese im Wechselspiel zweier eigentlich indexikalischer und dokumentarischer Medienformen (Fotografie und Fernsehbericht) entstehende Mehrdeutigkeit führt aber überhaupt erst dazu, das Thema anders als im Modus einer Wirklichkeit behauptenden Dokumentation zu erfahren.

Ist vom Genre oder der Gattung der „Dokumentation“ die Rede, sind Begriffe wie Realität, Authentizität oder Erfahrung nicht weit, und es rücken ebenso vermeintliche Gegenbegriffe wie Fiktion oder Imagination in den Blick. Gleichwohl möchte ich stattdessen einer begrifflichen

---

<sup>120</sup> Vgl.: <https://mishkahenner.com/Feedlots>, Abrufdatum: 29.10.2019.

Verschiebung von „die Dokumentation“ zu „das Dokumentarische“ folgen. Das Dokumentarische kann meinem Verständnis nach – jenseits von Gattungsfragen – als ein Effekt medialer, teils künstlerischer Aneignungs- und Produktionsprozesse visueller Kommunikation verstanden werden. Damit ist die Frage nach den Gewichtsanteilen von Wirklichkeit und Fiktion in sogenannten Dokumentarfilmen nicht beantwortet – und soll es auch nicht sein. Im Gegenteil: Diese Frage selbst (Wirklichkeit/Fiktion/Bildstrategien) wird nun als Teil einer epistemischen Unschärfe sichtbar – die weniger aufzulösen als vielmehr produktiv zu nutzen wäre.

In diesem Sinne halten Friedrich Balke und Oliver Fahle fest: Die „medienwissenschaftlichen Reflexionen auf das Dokumentarische [haben] von einem *operative turn* profitiert, der die ontologischen Fallstricke der Frage des dokumentarischen Wirklichkeitsbezugs und der Abgrenzbarkeit einer Sphäre der ‚Bilder des Wirklichen‘ (etwa von solchen der Imagination) vermeidet oder mindestens der Reflexion unterzieht. Die dem Dokumentarischen durchaus eigene Autorität wird durch die Untersuchung der Verfahren beschreibbar, die im Rahmen unterschiedlicher Institutionen und Praktiken, Diskurse und Ästhetiken auf je spezifische Weise bild-, text- und tonmediale Elemente so arrangieren, dass ein Wirklichkeitseffekt attestiert werden kann.“ (Balke/Fahle 2014, 10)

An dem nun folgenden (filmischen) Beispiel kann man das ganz gut zeigen. Und das wird auch die Chance bieten, etwas zum Anthropozän zu sagen. Hierfür gehe ich von der Annahme aus, dass wir Menschen weder der Natur gegenübergestellt sind, noch gänzlich in ihr aufgehen. Anders gesagt: Die mit der bio- und technosphärischen Moderne einhergehende Existenzweise des Menschen ist in positionalem Denken nicht adäquat zu erfassen. Vielmehr sind Menschen Teilnehmer und machtvollere Akteure in solchen Netzwerken, die gerade durch Verflechtungen, Relationalität und Intraaktivität von Menschlichem, Nicht-menschlichem, Technologischem, Politischem, Ästhetischem und so weiter gekennzeichnet sind. Wichtig ist daher zu fragen, auf welche Weise wir die Beziehungen denken, die wir Menschen mit nicht-menschlichen Lebewesen und der sogenannten Natur unterhalten.<sup>121</sup>

Hierzu der aus dem Jahr 2002 stammende Videoclip „Remind me“ der norwegischen Band Royksopp.<sup>122</sup> Das Musikvideo lässt uns teilhaben am Alltag einer jungen Frau in London: Sie wacht auf, macht die Morgentoilette, frühstückt (Müsli, Cornflakes mit Milch), fährt mit öffentlichen Verkehrsmitteln zur Arbeit, hat soziale Kontakte, geht im Dienstleistungsgewerbe einer Bank oder Versicherung sogenannter immaterieller Arbeit nach, macht Mittagspause außerhalb der Firma (Hamburger, Softdrink), arbeitet weiter und danach geht sie in der Freizeit privaten sozialen Kontakten nach, indem sie zum Beispiel das ein oder andere Bier in einem Pub trinkt.

---

<sup>121</sup> Vgl. etwa: Barad (2012), Bennett (2010).

<sup>122</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=VF8LMQQ0rEw>, Abrufdatum: 29.10.2019.

Soweit alles normal, alles alltäglich. Das Besondere an dem Clip ist, dass wir die Hintergründe und Bedingungen gezeigt bekommen, die zur Realisierbarkeit eines normalen Alltags führen. Die Komplexität und der Grad an Detailliertheit der Vernetzungen ist hier nicht zu unterschätzen: Beispielsweise betreffen sie die Art, wo wir wohnen (Erdteil, Land, Zeitzone), wie wir wohnen (Architektursysteme), wie wir uns kleiden, dass wir auf technische Geräte reagieren und mit ihnen kommunizieren (Wecker, Küchengeräte), uns von symbolischen Systemen leiten lassen, Groß-Technologien nutzen (vernetzte Computer, Verkehrssysteme, Produktionsketten der Ernährungsindustrie). Zugleich sind unsere körperlichen Bedingungen, von den Schlafgewohnheiten und der Nahrungsaufnahme bis zur Verdauung, mit mehrstufigen Verarbeitungssystemen verbunden, die die metabolischen Prozesse zwischen Gesellschaft und Natur organisieren und im Fluss halten (Landwirtschaft, Fleisch- und Lebensmittelproduktion, Wasserkreislauf, Arbeits- und Bio-Rhythmen, Wissensökonomien). Und das alles ist eben nicht nur im Lokalen einer individuellen Lebenswelt gegeben, sondern ist in Prozesse, wechselwirkende Systeme und Infrastrukturen eingebunden, die globale Dimensionen haben.

Sind das nicht in etwa Grundannahmen zum „Anthropozän“? Es war im Jahr 2000, als Paul J. Crutzen zusammen mit seinem Koautor Eugene F. Stoermer einen lediglich rund eine Seite langen Artikel mit dem Titel „The „Anthropocene““ in einem fachwissenschaftlichen Newsletter veröffentlichte (Crutzen/Stoermer 2000). Dieser kleine Text hat seither mächtig Furore gemacht und Tonnen an Forschungsliteratur nach sich gezogen. Crutzen, von Hause aus Meteorologe und 1995 mit dem Nobelpreis für Chemie ausgezeichnet, wies damals darauf hin, dass der Mensch während des Holozän – also während der vergangenen rund zwölftausend Jahre – zu einer bedeutsamen geologischen und morphologischen Kraft bzw. Macht geworden ist. Diese „force“ äußert und materialisiert sich in Form verschiedener Einflussgrößen, wie etwa das Bevölkerungswachstum, die Industrialisierung der Produktion, Ernährung und Landwirtschaft, die globale Vernetzung von Handel und Verkehr, Ressourcenabbau, Emissionen etc. Diese Faktoren greifen, gewollt oder ungewollt, massiv in die lokalen, regionalen und globalen ökologischen Zusammenhänge und Regenerationsprozesse und -möglichkeiten der Natur ein.

Crutzen, im Unterschied zu seinen früheren Kollegen, die den Einfluss des Menschen auf die Natur noch als Teil des Holozäns gedacht hatten, lässt keinen Zweifel: Die Einwirkungen der jüngeren menschlichen Aktivitäten werden noch lange Zeit Bestand haben (Crutzen/Stoermer 2000). Als Beginn der neuen erdzeitlichen Epoche, die das Holozän ablöst und Anthropozän genannt wird, wird von ihm die Zeit um 1800 vorgeschlagen. Denn seitdem lassen sich in Messungen und Natur-Beobachtungen signifikante globale Effekte feststellen, die durch menschliche Aktivitäten hervorgebracht wurden. In einem seit einigen Jahren durch die „Anthropocene Working Group“ der „International Commission on Stratigraphy“ (ICS) diskutierten, strengeren geowissenschaftlichen Szenario beginnt das Anthropozän erst Mitte des 20. Jahrhunderts – ab

dieser Zeit ist die globale Abdeckung der Erde mit Kunststoffen, Beton und insbesondere mit Radioaktivität nachweisbar.<sup>123</sup>

Wohl gemerkt, in der Diskussion ums Anthropozän ist nicht die Rede von jener Gruppe Naturphänomene, bei denen es (noch) umstritten ist, ob sie bloße Kapriolen der intrinsischen Natur sind (also „Wetter“) oder als Symptome des menschlichen Einflusses auf die erdzeitlichen Klimabedingungen verstanden werden sollten. Wenn Anthropozänforscher von den „impacts of current human activities“ oder vom Menschen als einer globalen geophysikalischen Macht sprechen (Crutzen/Stoermer 2000), dann verweist das vielmehr auf multidimensionale Prozesse eines tiefgreifenden Wandels in den Relationen zwischen den Menschen, seinen Infrastrukturen und Dispositiven und dem „Rest der Natur“ seit der Industriellen Revolution.

Alles das passiert in dem Videoclip auch – nahezu ökologisch zirkulär. Allerdings sehen wir es in distanzierter Beobachter-Position. Zu den meisten Objekten und Vorgängen des Plots bleiben wir auf Distanz, teils in der Vogelperspektive. Die Lebenswelt wird sachlich, fast schematisch, nach Modell zerlegt, analysiert und wieder zusammengesetzt. Wenn wir nicht gerade eine Nahansicht, eine Grundriss-, eine Explosionszeichnung oder etwa Diagramme vor uns haben, werden uns die Szenen, mit starker Tendenz zur Standardisierung, in isometrischer Darstellung gezeigt: Wir kennen das aus Computerspielen, architektonischen Zeichnungen oder auch aus Wirtschaftssimulationen (wie auch in dem Roysopp-Video die Säulendiagramme von Börsenwerten und Rohstoffen).

Bruno Latour beschreibt sehr anschaulich, wie die Differenziertheit und vermeintliche Unübersichtlichkeit der gelebten, erfahrenen Welt auf eine Maßstäblichkeit des wissenschaftlichen Blicks und auf spezifische Bildformen zusammengeführt wird, ja, werden muss, um so etwas wie ein Wissen von der Natur allererst entwickeln und kommunizieren zu können. Anders gesagt: „Natur“ aus dem Feld des Virtuellen und Kontingenten in materielle Formen des Visuellen zu transferieren und diese je mit einer Kette von Referenzen abzusichern. Latour nennt die Resultate „flache Inskriptionen“: „Wenn Wissenschaftler die Natur, die Wirtschaft, die Sterne oder die Organe betrachteten, würden sie nichts *sehen*. [...] Wissenschaftler beginnen damit, etwas zu sehen, wenn sie einmal damit aufhören, die Natur anzuschauen und stattdessen ausschließlich und obsessiv auf Ausdrücke und flache Inskriptionen schauen. Was in den Debatten über Wahrnehmung immer vergessen wird, ist diese einfache Verlagerung von einer Betrachtung verwirrender dreidimensionaler Objekte zu einer Inspektion zweidimensionaler Bilder, die weniger verwirrend gemacht worden sind.“ Man kann, so Latour weiter, „verblüfft“ sein „von der außergewöhnlichen Besessenheit der Wissenschaftler von Papieren, Ausdrucken, Diagrammen, Archiven, Zusammenfassungen und Kurven auf Millimeterpapier. Gleichgültig worüber sie sprechen, beginnen sie das Gespräch mit einem gewissen Grad an Zuversicht und Glauben, den ihnen ihre Kollegen entgegenbringen, wenn sie nur einmal auf einfache, geometrisierte, zweidimensionale

---

<sup>123</sup> Vgl.: <http://quaternary.stratigraphy.org/working-groups/anthropocene/> und auch: <https://www.nature.com/articles/d41586-019-01641-5>, Abrufdatum: 29.10.2019.

Formen deuten. Die ‚Objekte‘ sind entfernt oder oft in den Labors nicht anwesend. Blutende und schreiende Ratten werden schnell entsorgt; was aus ihnen extrahiert wird, ist ein hübscher Satz von Ziffern.“ (Latour 2006, 279f.)

Damit die komplexen Verflechtungen mit den anderen Netzwerken unserer Existenzweise dokumentarisch kommunizierbar werden, scheint das Leben im Anthropozän in „flache Inskriptionen“ verwandelt werden zu müssen. So gewinnt es seine dokumentarische Glaubwürdigkeit und Objektivität. Objektivität?

Lorraine Daston und Peter Galison haben am Beispiel der Abbildungen in naturwissenschaftlichen Atlanten die veränderliche Geschichte dieser, wie sie sagen, „epistemischen Tugend“ (Daston/Galison 2007, 43) namens Objektivität nachgezeichnet und die enge Verknüpfung von Wissen, Objektivität und Bild herausgearbeitet. Dabei wird deutlich, dass „Objektivität“ eine historisch relative Größe ist, die sich wissenschaftsgeschichtlich immer wieder modifiziert hat und neu bestimmt wurde und wird. Und diese Modifikationen und Neubestimmungen waren und sind eben auch abhängig von der Art und Weise, wie Wissenschaftler mit ihrem Bildmaterial umgegangen sind. Wissenschafts- und bildgeschichtlich lassen sich seit dem späten 18. bis ins späte 20. Jahrhundert drei verschiedene Vorstellungen von „Objektivität“ herausarbeiten. Daston/Galison nennen sie „Naturwahrheit“, „mechanische Objektivität“ und „geschultes Urteil“.

In einer ersten Phase um 1800 geht es den Wissenschaftlern und den mit ihnen in ganz verschiedenen Medien und Techniken an den Abbildungen arbeitenden Künstlern darum, „nicht das wirkliche, individuelle Exemplar, das sie vor sich hatten“ wiederzugeben, „sondern ein idealisiertes, perfektioniertes oder wenigstens charakteristisches Musterbeispiel einer Spezies oder anderen natürlichen Art.“ (Daston/Galison 2007, 45) Bei der epistemischen Tugend „Naturwahrheit“ ging es also darum, „ein Bild des Charakteristischen, des Wesentlichen, des Allgemeinen, des Typischen“ zu schaffen (Daston/Galison 2007, 20). Alle „irreführenden Besonderheiten“ des „individuellen Objekts“ wurden getilgt (Daston/Galison 2007, 45). Ganz anders beim Epistem der „mechanischen Objektivität“, dessen Gültigkeit sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts durchsetzt. Nun ging es darum, die handwerklichen und künstlerischen Eingriffe und Berührungen auf ein Minimum zu reduzieren. Das neue Medium der Fotografie spielt hier selbstverständlich eine wichtige Rolle. Doch ist das mediale Können der Bildgebung nicht entscheidend gewesen, vielmehr das Interesse an der „Möglichkeit, Eingriffe auf ein Minimum zu beschränken, in der Hoffnung, ein Bild herzustellen, das nicht von Subjektivität ‚verschmutzt‘ war“ (Daston/Galison 2007, 46) – die Objekte werden nun mit „sämtlichen Besonderheiten und Asymmetrien“ dargestellt (Daston/Galison 2007, 20).

Mit Beginn des 20. Jahrhunderts setzt sich Objektivität dann als „geschultes Urteil“ durch: Die Wissenschaftler zögern nicht, „Bilder oder von Instrumenten aufgezeichnete Daten zu verbessern, um ein Muster hervorzuheben oder ein Artefakt zu tilgen.“ (Daston/Galison 2007, 49) Solchen Wissenschaftlern ist also weder an einer Idealisierung oder Typisierung der Natur gelegen, wie noch bei der „Naturwahrheit“, noch belassen sie die epistemischen Naturdinge in

ihrer vorgefundenen ‚Fehlerhaftigkeit‘. Die Wissenschaftler des „geschulten Urteils“ verstehen sich vielmehr als Experten. Sie gehen davon aus, dass ihr Wissen es möglich macht, quasi intuitiv in die bildgebenden Verfahren einzugreifen. Hierdurch werden all diejenigen Bildphänomene eliminiert, die hinderlich für das Zustandekommen einer gewünschten Bildaussage sind. So entstehen Mischungen aus „Aufzeichnungen hochempfindlicher Apparate und ‚subjektivem‘ Glätten der Daten“ (Daston/Galison 2007, 21).

Insofern wir derzeit versuchen, uns ein Bild von der Welt zu machen – und womöglich davon, welche Beziehungen wir heute zur sogenannten Natur unterhalten – sehen wir uns nun zunächst mit hoher Komplexität und Kontingenz konfrontiert. Die Produktion „erkannter Natur“ (Daston/Galison 2007, 58) – wie Daston/Galison solche Bilder mit Objektivitätsanspruch nennen – helfen uns, Referenzen ins Feld des Virtuellen zu legen.

Das Diagramm ist so ein Beispiel dafür. Diagramme „sind Geometrisierungen oder Typisierungen von Formen, deren Vereinfachung durch die Kombination mit Texten und Zahlen aufgefangen wird“ (Bruhn 2009, 169). Wir dürfen hierbei nur nicht den – zugegeben: naheliegenden – Fehler begehen, Diagramme als bloße Illustrationen oder visuelle Re-Präsentationen von ihnen vermeintlich *vorausgehenden* Wirklichkeiten anzusehen. Bildhistorisch stammt das Diagramm von den Strukturen des Textilen ab und „bezieht sich formal auf die zweidimensionale Oberflächen-gestalt“, wie Horst Bredekamp in Erinnerung ruft (Bredekamp/Werner 2005, 7). Erst hiermit werden „flache Inskriptionen“ möglich. In Diagrammen geht es um die Konstituierung und Sichtbarmachung komplexer natürlicher, politischer, symbolischer, mathematischer oder ähnlicher Wirklichkeiten in einer „definierten, ordnenden Struktur“ (Bredekamp/Werner 2005, 8). Sie erhalten damit Modell-Status: „Als Modell zeigen sie [...] eine Ordnung und haben selbst eine solche [...]. Diagramme reagieren nicht nur auf Sehgewohnheiten, sondern entwickeln diese selbsttätig weiter.“ (Bruhn 2009, 171)

Das Diagramm ist also eine durchaus traditionsreiche und einflussreiche Bildgattung; eine paradigmatische Visualisierungsstrategie, wenn es um Möglichkeiten der Verbindung sinnlich-ästhetischer Erfahrungen mit epistemologischen bzw. wissenskulturellen Inhalten, Aussagen und Strategien geht. Für die Sichtbarmachung des Anthropozän bilden diagrammatische Darstellungsformen in den zahlreichen wissenschaftlichen Publikationen, Kommissionsberichten und Medienberichten zu Klimawandel, Welternährung, Energieproblematik, Bevölkerungswachstum, Artensterben etc. das zentrale Mittel zur Visualisierung der bio-, sozio- und technosphärischen Transformationen. So gesehen ist nicht zuletzt mit dem Diagramm die bildästhetische Gestaltung – und in diesem Sinne Sichtbarmachung und Sichtbarkeit – inhärentes Moment unseres Selbst- und Weltverständnisses im Anthropozän.

### 5.4.1. Literaturverzeichnis

- BALKE, F (2012): „Sichtbarmachung“, in: Christina Bartz, Ludwig Jäger, Markus Krause u. Erika Linz (Hg.), Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen. München, 253-264
- BALKE, F/FAHLE, O (2014): „Editorial“, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft, 2/2014, 10-17
- BARAD, K (2012): Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken. Berlin
- BENNETT, J (2010): Vibrant Matter. A political ecology of things, Durham/London
- BREDEKAMP, H/WERNER, G (HG.) (2005): Diagramme und bildtextile Ordnungen. Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Berlin
- BRUHN, M (2009): Das Bild. Theorie – Geschichte – Praxis, Berlin
- CRUTZEN, P/STOERMER, E (2000): „The „Anthropocene““, in: IGBP Newsletter, Nr. 41, Mai, 17f
- DASTON, L/GALISON, P (2007): Objektivität. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- LATOUR, B (2006): “Drawing Things Together. Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente“, in: Andréa Belliger u. David J. Krieger (Hg.), ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie, Bielefeld, 259-307
- SIEFERLE, RP (1997): Rückblick auf die Natur: Eine Geschichte des Menschen und seiner Umwelt. Luchterhand, München 1997, ISBN 3-630-87993-4

### 5.4.2. Medienverzeichnis

- FEEDLOTS (Mishka Henner: B 2012-13)
- REMIND ME (Royksopp: N 2002)

## Verantwortliche Autor\*innen

Prof. Dr. Gerd Bayer  
Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Institut für Anglistik und Amerikanistik  
Bismarckstr 1, 91054 Erlangen  
E-Mail: gerd.bayer@fau.de

Prof. Dr. Gabriele Dürbeck  
Universität Vechta, Fakultät III  
Driverstr. 22-26, 49377 Vechta  
Email: gabriele.duerbeck@uni-vechta.de

Prof. Dr. Franz-Theo Gottwald  
Schweisfurth Stiftung  
Rupprechtstraße 25, 80636 München  
E-Mail: info@schweisfurth-stiftung.de

Prof. Dr. Britta Hartmann  
Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Institut für Sprach-, Medien- und  
Musikwissenschaft, Abt. Medienwissenschaft  
Lennéstr. 1, 53113 Bonn  
Email: britta.hartmann@uni-bonn.de

Prof. Dr. Christian Huck  
Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Englisches Seminar  
Olshausenstr. 40, 24098 Kiel  
E-Mail: huck@anglistik.uni-kiel.de

Prof. Dr. Hans Werner Ingensiep  
Universität Duisburg-Essen, Institut für Philosophie  
Universitätsstrasse 12, 45117 Essen  
E-Mail: h.w.ingensiep@uni-due.de

PD Dr. Susanne Kaul  
Universität Bielefeld, Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft  
Postfach 10 01 31, D-33501 Bielefeld  
E-Mail: susanne.kaul@uni-bielefeld.de

Dr. des. Markus Kügler  
Universität Mannheim, Institut für Medien- und Kommunikationswissenschaft  
B 6, 30-32 – Raum 428, 68159 Mannheim  
Email: mkuegler@mail.uni-mannheim.de

Stefan Lange

Forschungskordinator des Johann Heinrich von Thünen-Instituts  
Bundesforschungsinstitut für Ländliche Räume, Wald und Fischerei  
Bundesallee 50, 38116 Braunschweig  
E-Mail: stefan.lange@thuenen.de

Prof. Dr. Kirsten Meyer

Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Philosophie  
Unter den Linden 6, 10099 Berlin  
E-Mail: Kirsten.Meyer@philosophie.hu-berlin.de

Dr. Jessica Nitsche

Universität Paderborn, Lehrbereich Kunst / Medienästhetik (Visuelle und Neue Medien)  
Warburger Str. 100, 33098 Paderborn  
E-Mail: jessica.nitsche@uni-paderborn.de

Claudia Ruby

Journalistenbüro Horizonte  
Theodor-Heuss-Ring 26, 50668 Köln  
E-Mail: ruby@horizonte-journalisten.de

Dr. Felicitas Schneider

Thünen-Institut für Marktanalyse  
Bundesforschungsinstitut für Ländliche Räume, Wald und Fischerei  
Bundesallee 63, 38116 Braunschweig  
E-Mail: felicitas.schneider@thuenen.de

Prof. Dr. Timo Skrandies

Heinrich Heine Universität Düsseldorf, Institut für Kunstgeschichte  
Geb. 23.32.04.62, Universitätsstraße 1, 40225 Düsseldorf  
E-Mail: skrandies@hhu.de

Valentin Thurn

ThurnFilm GmbH  
Neven-DuMont-Str. 14, 50667 Köln  
E-Mail: valentin@thurnfilm.de

Dr. Christopher Zimmermann

Thünen-Institut für Ostseefischerei  
Bundesforschungsinstitut für Ländliche Räume, Wald und Fischerei  
Alter Hafen Süd 2, 18069 Rostock  
E-Mail: christopher.zimmermann@thuenen.de

# Thünen Report

Bereits in dieser Reihe erschienene Hefte – *Volumes already published in this series*

1 - 50	siehe <a href="http://www.thuenen.de/de/infothek/publikationen/thuenen-report/">http://www.thuenen.de/de/infothek/publikationen/thuenen-report/</a>
51	Stefan Neumeier <b>Modellvorhaben chance.natur – Endbericht der Begleitforschung –</b>
52	Andreas Tietz <b>Überregional aktive Kapitaleigentümer in ostdeutschen Agrarunternehmen: Entwicklungen bis 2017</b>
53	Peter Mehl (ed) <b>Aufnahme und Integration von Geflüchteten in ländliche Räume: Spezifika und (Forschungs-)herausforderungen</b> Beiträge und Ergebnisse eines Workshops am 6. und 7. März 2017 in Braunschweig
54	G. Rahmann, C. Andres, A.K. Yadav, R. Ardakani, H.B. Babalad, N. Devakumar, S.L. Goel, V. Olowe, N. Ravisankar, J.P. Saini, G. Soto, H. Willer <b>Innovative Research for Organic 3.0 - Volume 1</b> Proceedings of the Scientific Track at the Organic World Congress 2017 November 9-11 in Delhi, India
54	G. Rahmann, C. Andres, A.K. Yadav, R. Ardakani, H.B. Babalad, N. Devakumar, S.L. Goel, V. Olowe, N. Ravisankar, J.P. Saini, G. Soto, H. Willer <b>Innovative Research for Organic 3.0 - Volume 2</b> Proceedings of the Scientific Track at the Organic World Congress 2017 November 9-11 in Delhi, India
55	Anne Margarian unter Mitarbeit von Matthias Lankau und Alena Lilje <b>Strategien kleiner und mittlerer Betriebe in angespannten Arbeitsmarktlagen</b> Eine Untersuchung am Beispiel der niedersächsischen Ernährungswirtschaft
56	Frank Offermann, Martin Banse, Florian Freund, Marlen Haß, Peter Kreins, Verena Laquai, Bernhard Osterburg, Janine Pelikan, Claus Rösemann, Petra Salamon <b>Thünen-Baseline 2017 – 2027: Agrarökonomische Projektionen für Deutschland</b>
57	Hans-Dieter Haenel, Claus Rösemann, Ulrich Dämmgen, Ulrike Döring, Sebastian Wulf, Brigitte Eurich-Menden, Annette Freibauer, Helmut Döhler, Carsten Schreiner, Bernhard Osterburg <b>Calculations of gaseous and particulate emissions from German agriculture 1990 - 2016</b> <b>Berechnung von gas- und partikelförmigen Emissionen aus der deutschen Landwirtschaft 1990 – 2016</b>
58	Anja-Kristina Techen <b>Reduzierung von landwirtschaftlichen Stickstoffeinträgen in Gewässer: die Wirksamkeit von Beratung am Beispiel der hessischen WRRL-Beratung</b>
59	Katja Oehmichen, Susann Klatt, Kristin Gerber, Heino Polley, Steffi Röhling, Karsten Dunger <b>Die alternativen WEHAM-Szenarien: Holzpräferenz, Naturschutzpräferenz und Trendfortschreibung Szenarienentwicklung, Ergebnisse und Analyse</b>
60	Anne Margarian <b>Strukturwandel in der Wissensökonomie: Eine Analyse von Branchen-, Lage- und Regionseffekten in Deutschland</b>

- 61 Meike Hellmich  
**Nachhaltiges Landmanagement vor dem Hintergrund des Klimawandels als Aufgabe der räumlichen Planung - Eine Evaluation im planerischen Mehrebenensystem an den Beispielen der Altmark und des Landkreises Lüchow-Dannenburgs -**
- 62 Bernd Degen, Konstantin V. Krutovsky, Mirko Liesebach (eds.)  
**German Russian Conference on Forest Genetics - Proceedings - Ahrensburg, 2017 November 21-23**
- 63 Jutta Buschbom  
**Exploring and validating statistical reliability in forensic conservation genetics**
- 64 Anna Jacobs, Heinz Flessa, Axel Don, Arne Heidkamp, Roland Prietz, René Dechow, Andreas Gensior, Christopher Poeplau, Catharina Riggers, Florian Schneider, Bärbel Tiemeyer, Cora Vos, Mareille Wittnebel, Theresia Müller, Annelie Säurich, Andrea Fahrion-Nitschke, Sören Gebbert, Rayk Hopfstock, Angélica Jaconi, Hans Kolata, Maximilian Lorbeer, Johanna Schröder, Andreas Laggner, Christian Weiser, Annette Freibauer  
**Landwirtschaftlich genutzte Böden in Deutschland – Ergebnisse der Bodenzustandserhebung**
- 65 Jörn Sanders, Jürgen Heß (Hrsg.)  
**Leistungen des ökologischen Landbaus für Umwelt und Gesellschaft**
- 66 Patrick Kupper, Jan Cornelius Peters  
**Entwicklung regionaler Disparitäten hinsichtlich Wirtschaftskraft, sozialer Lage sowie Daseinsvorsorge und Infrastruktur in Deutschland und seinen ländlichen Räumen**
- 67 Claus Rösemann, Hans-Dieter Haanel, Ulrich Dämmgen, Ulrike Döring, Sebastian Wulf, Brigitte Eurich-Menden, Annette Freibauer, Helmut Döhler, Carsten Schreiner, Bernhard Osterburg, Roland Fuß  
**Calculations of gaseous and particulate emissions from German agriculture 1990 - 2017  
Berechnung von gas- und partikelförmigen Emissionen aus der deutschen Landwirtschaft 1990 – 2017**
- 68 Alexandra Purkus, Jan Lüdtker, Georg Becher, Matthias Dieter, Dominik Jochem, Ralph Lehnen, Mirko Liesebach, Heino Polley, Sebastian Rüter, Jörg Schweinle, Holger Weimar, Johannes Welling  
**Evaluation der Charta für Holz 2.0: Methodische Grundlagen und Evaluationskonzept**
- 69 Andreas Tietz  
**Bodengebundene Einkommensteuern in einer strukturschwachen ländlichen Gemeinde**
- 70 Susanne Kaul, Stefan Lange (Hrsg.)  
**Politische Ziele und ästhetische Strategien von Umweltdokumentarfilmen - Eine interdisziplinäre Annäherung**





THÜNEN

### **Thünen Report 70**

Herausgeber/Redaktionsanschrift

Johann Heinrich von Thünen-Institut

Bundesallee 50

38116 Braunschweig

Germany

[www.thuenen.de](http://www.thuenen.de)

ISBN 978-3-86576-205-4

