

**Masterarbeit**

# Kommunikation ökologischer Probleme im nonfiktionalen Film

---

## Gesellschaftskritik und alternative Handlungsentwürfe

zur Erlangung des akademischen Grades Master of Arts (M.A.) im interdisziplinären Studiengang Medien und Gesellschaft an der Universität Siegen, Fakultät I – Philosophische Fakultät.

Vorgelegt von: Katrin Hedemann

Erstgutachterin: Prof. Dr. Sigrid Baringhorst

Zweitgutachterin: PD Dr. Sandra Nuy

Siegen, den 07. August 2018

Diese Masterarbeit ist unter einer Creative Commons Lizenz veröffentlicht:  
Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitung 3.0 Deutschland (CC BY-NC-ND 3.0 DE). Um den Vertragstext der Lizenz einzusehen, folgen Sie bitte dem  
Hyperlink: [creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/de/](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/de/)



## **Danksagung**

An dieser Stelle möchte ich mich herzlich bei allen bedanken, die durch ihre fachliche und persönliche Unterstützung zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben.

An erster Stelle danke ich Prof. Dr. Sigrid Baringhorst und Dr. Sandra Nuy dafür, dass sie sich viel Zeit für mich genommen haben und mir wertvolle Anregungen besonders zur Entwicklung meiner Methode gegeben haben.

Mein Dank gilt außerdem Prof. Dr. Ursula von Keitz und Inga Selck, beide vom DFG Projekt zur Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland 1945 bis 2005. Sie stellten mir freundlicherweise vorab Datenbankabfragen zu den Stichworten Ökologie und Naturschutz bereit, bevor die Webseite zur Dokumentarfilmgeschichte online ging.

Von Herzen danke ich allen Freundinnen und Freunden und meiner WG für geduldiges Zuhören und Korrekturlesen und technische Unterstützung.

Und schließlich bedanke ich mich bei meinen Eltern, die mir das Studium ermöglicht haben und immer ein offenes Ohr für mich hatten.

# Inhalt

Einleitung.....	1
1 Die Ökologiebewegung in Deutschland .....	3
1.1 Soziale Bewegungen.....	3
1.2 Die Geschichte der Ökologiebewegung .....	5
1.2.1 Historische Vorläufer.....	5
1.2.2 Die moderne Ökologiebewegung.....	6
1.2.3 Auf dem Weg zu einer Ernährungsbewegung.....	9
1.2.4 Ablehnung der Gentechnologie in Deutschland .....	10
2 Dokumentarfilm .....	12
2.1 Begriffsbestimmung .....	12
2.2 Formen des Dokumentarfilms.....	13
2.3 Dokumentarfilme als Medium sozialer Bewegungen .....	15
2.3.1 Historische Ausgangspunkte .....	15
2.3.2 Social Issue Documentary.....	17
2.3.3 Videobewegung.....	18
2.3.4 Bewegungsfilme .....	18
2.3.5 Videoaktivismus.....	19
3 Thematisierung ökologischer Probleme im Dokumentarfilm .....	20
3.1 Environmental Documentary .....	20
3.2 Umweltdokumentarfilme in Deutschland .....	22
3.2.1 Der Natur- und Tierfilm .....	22
3.2.2 Die Filme der Anti-Atomkraft Bewegung .....	25
3.2.3 Ökologische Themen im Dokumentarfilm ab den 1980er Jahren.....	27
3.2.4 Lösungsorientierte Filme – ein neues Phänomen? .....	32
3.2.5 Themenspezifische Filmfestivals in Deutschland .....	35
3.2.6 Zwischenfazit: Umweltdokumentarfilme im gesellschaftlichen Kontext.....	37
4 Entwicklung einer Analysemethode.....	39
4.1 Bisherige Ansätze zum Umweltdokumentarfilm.....	39
4.2 Grundlage 1: Filmrhetorik .....	41
4.3 Grundlage 2: Der Framing-Ansatz .....	45
4.4 Entwicklung eines mehrdimensionalen Analyseschemas .....	47

5 Vergleichende Filmanalyse .....	51
5.1 LEBEN AUSSER KONTROLLE .....	52
5.1.1 Außerfilmischer Kontext.....	52
5.1.2 Makrostruktur .....	55
5.1.3 Diagnostic Framing.....	58
5.1.4 Prognostic Framing.....	62
5.1.5 Motivational Framing .....	67
5.2 VOICES OF TRANSITION .....	69
5.2.1 Außerfilmischer Kontext.....	69
5.2.2 Makrostruktur .....	71
5.2.3 Diagnostic Framing.....	73
5.2.4 Prognostic Framing.....	77
5.2.5 Motivational Framing .....	81
5.3 Abschließende Gegenüberstellung .....	83
Fazit .....	87
Abkürzungsverzeichnis .....	90
Abbildungsverzeichnis.....	91
Filmverzeichnis.....	92
Quellenverzeichnis .....	93
Anhang .....	101
A) Bildanhang von LAK.....	101
B) Bildanhang von VOT.....	105
C) Tabelle 1: Frames von LAK .....	108
D) Tabelle 2: Makrostruktur von LAK .....	109
E) Tabelle 3: Frames von VOT.....	111
F) Tabelle 4: Makrostruktur von VOT .....	112
G) Hinweis auf den ursprünglichen digitalen Anhang.....	114
H) Umweltdokumentarfilme aus Deutschland.....	114
I) Themenfelder des Medienkursbuch Ökologie.....	132

„Gentechnik ist zerstörerisch, sie vergiftet den Boden und ist ein Verbrechen gegen unsere Gesundheit. Deswegen muss man sie ablehnen. Gleichzeitig möchte ich die Zuschauer ermutigen, sich mehr zu erkundigen, woher ihre Lebensmittel stammen.“

Bertram Verhaag<sup>1</sup>

„Wenn alle Leute im Kino die Köpfe zusammenstecken und anfangen zu überlegen, ‘was können wir mit dieser positiven Energie, die einem der Film vermittelt, anfangen?’... Dann habe ich das Gefühl, dass der Film sein Ziel erreicht hat. Er war ja von Anfang an als eine Art Werkzeug im Dienst der sozial-ökologischen Bewegung gedacht, als eine Art Katalysator für den Wandel.“

Nils Aguilar<sup>2</sup>

## Einleitung

Seit den 1970er Jahren besteht in Deutschland und international ein verstärktes öffentliches Interesse an den unerwünschten Folgen von Wirtschaft und Konsum für die Umwelt. In den Medien sind wir immer wieder mit Themen wie dem Klimawandel, dem Artensterben oder den Folgen von intensiver Landwirtschaft und Tierzucht konfrontiert. Dabei sind jedoch viele Umweltprobleme der direkten Wahrnehmung von Bürger\_innen entzogen. Sie treten räumlich weit entfernt auf oder zeigen sich durch kumulative Effekte erst mit zeitlicher Verzögerung. Ohnehin muss ein Zustand zunächst als gesellschaftlich relevantes Problem erkannt werden. Das setzt die Wahrnehmung einer Differenz zu einem normativ gewünschten Zustand voraus (Saretzki 2015: 674). Damit eine Problemwahrnehmung möglich ist, braucht es Wissenschaft, öffentliche Debatten, Medien – es braucht Kommunikation. Niklas Luhmann (1986: 63) drückt dies so aus:

„Es mögen Fische sterben oder Menschen, das Baden in Seen oder Flüssen mag Krankheiten erzeugen, es mag kein Öl mehr aus den Pumpen kommen und die Durchschnittstemperaturen mögen sinken oder steigen: solange nicht darüber kommuniziert wird, hat dies keine gesellschaftlichen Auswirkungen. Die Gesellschaft ist ein zwar umweltempfindliches, aber operativ geschlossenes System. Sie beobachtet nur durch Kommunikation.“

Besteht erst ein gesellschaftliches Problembewusstsein zu einem Sachverhalt, so sind die Ursachen des Problems und Lösungsansätze doch oft umstritten. Akteure aus Wissenschaft, Politik, Wirtschaft und sozialen Bewegungen versuchen jeweils von ihren Deutungen zu überzeugen. Ein Medium, in dem dies geschieht, sind Dokumentarfilme. Seit dem Jahr 2000 entwickelte sich im anglo-amerikanischen Raum ein Forschungsfeld, das sich der Darstellung von Natur und Umwelt im Film widmet. Was die wissenschaftliche Bearbeitung der Geschichte von Umweltdokumentarfilmen aus Deutschland anbelangt, besteht bisher eine Forschungslücke, sowohl von Seiten der Medienwissenschaft (Klein 2017: 185-187), als auch in der sozialen Bewegungs-

<sup>1</sup> Zitat aus einem Interview mit Bertram Verhaag (Brehl 2017: 49).

<sup>2</sup> Zitat aus dem Interview mit Nils Aguilar (Mollenhauer 2015).

forschung. Ein Ziel dieser Arbeit ist darum, einen historischen Überblick über die Thematisierung von ökologischen Problemen im nonfiktionalen Film in Deutschland, mit einem Fokus auf Dokumentarfilme und Bewegungsfilm, zu geben (Kapitel 3). Dem vorangestellt werden ein theoretischer Zugang zu sozialen Bewegungen sowie eine Zusammenfassung der Entwicklung der Umweltbewegung als historischer Kontext (Kapitel 1). Zudem soll der Begriff des Dokumentarfilms näher bestimmt werden und in welchem Verhältnis er zu sozialen Bewegungen stehen kann (Kapitel 2). Dokumentarfilme zirkulieren in Netzwerken von Bewegungsorganisationen und anderen politischen Gruppen. Sie werden eingesetzt, um zu informieren, zu diskutieren und zum Handeln im Sinne der Organisation zu mobilisieren. Aber auch in Bildungskontexten werden Dokumentarfilme eingesetzt. Da die Filme keine objektive Darstellung von Realität zeigen, sondern immer eine durch die subjektive Haltung der Filmemacher\_innen bearbeitete Realität, ist es gerade bei politisch relevanten Themen wichtig zu reflektieren, welche Deutungsrahmen (Frames) eines Problems Filme verbreiten und mit welcher Rhetorik sie ihr Publikum überzeugen wollen. Die Hoffnung der Filmemacher\_innen von Umweltdokumentarfilmen liegt oft darin, über Kommunikation eine Handlungsänderung zu erwirken – als Konsument\_innen, als Bürger\_innen, als Entscheider\_innen in Wirtschaft oder Politik. In dieser Arbeit soll ein Analyseschema entwickelt und angewendet werden, basierend auf dem Framing-Ansatz der sozialen Bewegungsforschung sowie der Analyse der Filmrhetorik (Kapitel 4). Seit etwa zehn Jahren ist bei internationalen und deutschen Umweltdokumentarfilmen ein deutlicher Zuwachs an Filmen zu bemerken, bei denen nicht mehr die Gesellschaftskritik im Vordergrund steht, sondern in denen vor allem alternative Handlungsmöglichkeiten<sup>3</sup> als Problemlösung aufgezeigt werden. Diese beiden Typen – kritisierende und lösungsorientierte Filme – sollen anhand der zuvor entwickelten Analysemethode gegenübergestellt werden (Kapitel 5). Dazu werden zwei Filme exemplarisch verglichen: als gesellschaftskritischer Dokumentarfilm *LEBEN AUSSER KONTROLLE – VON GENFOOD UND DESIGNERBABYS* (D 2004) vom Dokumentarfilmer Bertram Verhaag; sowie der lösungsorientierte Film *VOICES OF TRANSITION* (D/F 2012) von Nils Aguilar. Ersterer kritisiert die verschiedenen Anwendungsformen von Gentechnik und porträtiert den Widerstand weltweit, verweist aber kaum auf Handlungsmöglichkeiten für ein Publikum

---

<sup>3</sup> Wenn im Titel von alternativen Handlungsentwürfen die Rede ist, so sind damit Praktiken gemeint, welche als Alternative zu kritisierten gesellschaftlichen Praktiken in den Filmen vorgeschlagen werden, zum Beispiel Praktiken der ökologischen Landwirtschaft oder verändertes Alltagshandeln und Konsumpraktiken.

in Deutschland. Letzterer zeigt alternative Praktiken für eine ökologische Landwirtschaft und regionale Nahrungsmittelversorgung auf, will aber auch zur politischen Partizipation im Kontext der Transition Town Bewegung mobilisieren. Mit der Gegenüberstellung sind folgende Fragen zu beantworten: Wie unterscheidet sich die Rhetorik, mit der kritisierende und lösungsorientierte Dokumentarfilme die Zuschauer\_innen von einem Problem, seinen Ursachen, Lösungsansätzen und konkreten Handlungen überzeugen wollen? Welche Implikationen könnte dies in Bezug auf den Erfolg der Filme – von ihrer Deutung zu überzeugen und die Rezipienten zum Handeln zu mobilisieren – haben? Filme können mit ihrer Kommunikation zur Politisierung oder Individualisierung eines Problems beitragen sowie die Verantwortung und Lösung des Problems verschiedenen Handlungsträgern aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereichen zuschreiben. Ihr Framing und ihre Rhetorik zu untersuchen, soll dazu beitragen, die Mobilisierung öffentlicher Meinungen und Handlungsweisen in Bezug auf Umweltprobleme besser zu verstehen.

## **1 Die Ökologiebewegung in Deutschland**

### **1.1 Soziale Bewegungen**

Soziale Bewegungen – und eine solche ist die Ökologie- oder Umweltbewegung – sind Netzwerke von Organisationen und loserer Gruppen, die verbunden sind durch eine kollektive Identität und den Anspruch gesellschaftlichen Wandel zu beeinflussen, ihn entweder voranzutreiben oder zu verhindern (Roth und Rucht 2008: 13). Dabei formieren sich soziale Bewegungen um ein bestimmtes Thema, das sie als gesellschaftliches Problem hervorheben und bearbeiten. Dieses zentrale Thema ist der Grund, weshalb eine Bewegung existiert. Ihre Fähigkeit, Aufmerksamkeit auf dieses Thema zu lenken und Mitstreiter für ihr Anliegen zu mobilisieren, gehört zu den wichtigsten Merkmalen einer Bewegung (ebd.: 21). Wird der Konflikt um das zentrale Thema im Geschichtsverlauf aufgelöst, kann die Bewegung verschwinden (Rucht 1988: 313). Bis dahin sind die Zahl der Anhängerschaft und das Maß an Aktivität Schwankungen unterlegen und auch die Ziele und Strategien können sich wandeln (ebd.). In der Öffentlichkeit ist die Bewegung mal mehr und mal weniger sichtbar. Auf lange Sicht können soziale Bewegungen als „Fortsetzungsgeschichte“ (Roth und Rucht 2008: 12) betrachtet werden. So haben die meisten gegenwärtigen sozialen Bewegungen historische Vorläufer mit ähnlichen Motiven. Bewegungen erschaffen sich in diesem Rahmen ihre eigenen „Kontinuitätskonstruktionen“ (ebd.: 22), indem sie selektiv an ihre Wurzeln oder Traditionen erinnern oder sich abgrenzen. Zu anderen

gleichzeitig stattfindenden Bewegungen kann Abgrenzung stattfinden. Oder aber es gibt thematische Überschneidungen und überlappende Anhängerschaften, weshalb Roth und Rucht in dem Fall von einer „Bewegungsfamilie“ (ebd.: 21) sprechen.

Die Organisation von Widerspruch, in ihrer sichtbarsten Form als Protestereignisse, gehört zu den Kernaktivitäten von sozialen Bewegungen. Allerdings geht ihr Versuch, Einfluss auf den Wandel zu nehmen, über die bloße Ablehnung gesellschaftlicher Verhältnisse hinaus, indem sie eigene Vorstellungen und Ziele entwickeln, wozu in der Regel politische sowie kulturelle Ziele gehören (ebd.: 15). Die alltägliche und kulturelle Veränderungspraxis sozialer Bewegungen findet meist weniger öffentlich sichtbar statt, zum Beispiel in wissenschaftlichen Einrichtungen, Subkulturen, lokalen Bewegungsmilieus oder transnationalen Bewegungsnetzwerken, wie auch innerhalb bestehender Institutionen (ebd.: 22). Die Strategien und Aktionsformen prägen maßgeblich den Charakter einer sozialen Bewegung (ebd.: 26).

Die soziale Bewegungsforschung hat unterschiedliche Ansätze entwickelt, um die Mobilisierungserfolge sozialer Bewegungen zu erklären. Dazu gehören strukturelle Ansätze wie der „resource mobilization approach“ oder der „political process approach“ oder kulturelle Ansätze, die unter der Bezeichnung „new social movement approaches“ zusammengefasst werden (Scholl 2014: 233-236). Der erste Ansatz untersucht die Möglichkeiten sozialer Bewegungen, Ressourcen unterschiedlicher Art zu mobilisieren: „material, human, social-organizational, cultural and moral“ (Edwards und Kane 2014: 212f.). Der zweite Ansatz interessiert sich für die historisch-politischen Gelegenheiten, unter denen soziale Bewegungen entstehen (Scholl 2014: 236). Die kulturellen Ansätze der neuen sozialen Bewegungsforschung befassen sich zum Beispiel mit den weniger sichtbaren und latenten Netzwerken hinter den einzelnen Protestereignissen, mit dem dynamischen und konfliktiven Prozess des Aushandelns einer kollektiven Identität (Scholl 2014: 239-241) und dem Streben der Bewegungen danach, die Alltagskultur, soziale Beziehungen und demokratische Prozesse zu verändern (ebd.: 253). Der Framing-Ansatz nimmt die aktive und dynamische Bedeutungsproduktion sozialer Bewegungen in den Blick: wie sie Ereignisse und Phänomene interpretieren und kommunizieren, immer mit dem Ziel Anhänger und Unterstützer zu mobilisieren und Gegner zu demobilisieren (Snow und Benford 1988: 198). Dieser Ansatz untersucht die „expressiven Dimensionen von Bewegungspolitik“ (ebd.: 24), denn ohne „starke Emotionen und Motive, ohne Moral und Empörung, ohne Mitleid und Solidarität, ohne Zuspitzung und Dramatisierung“ (ebd.) können soziale Bewegungen nicht entstehen und bestehen. An dieser Stelle sei auf Kapitel vier dieser Arbeit verwiesen,

in dem der Framing-Ansatz als Perspektive auf die Rhetorik in Umwelt-dokumentarfilmen genutzt wird.

Zu den neuen sozialen Bewegungen, die in den westlichen Industrieländern in den 1960er/70er Jahren aufkamen, werden unter anderem die Ökologiebewegung und die Anti-Atomkraft-Bewegung gezählt. In den 1970er Jahren gelang es diesen beiden Themen am stärksten zu mobilisieren (Roth und Rucht 2008: 32). In den folgenden Abschnitten sollen die Geschichte der Ökologiebewegung inklusive der Anti-Atomkraft-Bewegung überblicksartig dargestellt werden. Außerdem wird dargelegt, wie Ernährung und Gentechnologie in Bezug auf ökologische Fragen diskutiert werden. Diese Ausführungen schildern den historischen und gesellschaftlichen Rahmen, in dem professionelle Dokumentarfilmer\_innen begannen, sich ökologischen Problemen zuzuwenden, in dem aber auch Bewegungsakteure das Medium Film zur Kommunikation über ihre Anliegen, Ziele und Bewegungsaktivitäten entdeckten.

## **1.2 Die Geschichte der Ökologiebewegung**

### **1.2.1 Historische Vorläufer**

Wie viele soziale Bewegungen hat die Ökologiebewegung ihre historischen Vorläufer. Das wird insbesondere dann deutlich, wenn nicht nur Protestereignisse, sondern auch ideengeschichtliche Hintergründe und kulturelle Praktiken von Bewegungen betrachtet werden. In diesem Sinne kann die Kritik der Romantiker an der Objektivierung von Natur als Vorläufer der modernen Ökologiebewegung bezeichnet werden. Die wirtschaftliche Depression der 1880er Jahre verstärkte die Probleme der Industrialisierung in den stark wachsenden Industriestädten wie Massenelend, schlechte hygienische Verhältnisse, Luft- und Wasserverschmutzung (Brand 2008: 220f.). In Reaktion darauf entstand ein Netz „natur- lebens- und kulturreformerische Bewegungen“ (ebd.: 221). Sie verbanden Motive der Großstadtfeindschaft und Zivilisationskritik mit der Verklärung von Natur, Wildnis, Handwerk, Folklore und dem Leben auf dem Land. Zu diesem Bewegungsnetz gehörten Bodenreform- und Gartenstadtbewegung, Siedlerbewegung, Vegetarismus und naturgemäßer Landbau, Wandervogelbewegung, Kleider- und Sexualreform, Nacktkultur und Naturheilkundebewegung (Brand 2008: 221; Tripold 2012: 210f.). Entschieden politisch traten diese Bewegungen nicht auf. Ihre kulturellen Elemente jedoch und ihr Experimentieren mit alternativen Alltagspraktiken und Lebensstilen weisen Ähnlichkeiten zu einigen Strömungen der Ökologiebewegung im 21. Jahrhundert auf. Das Mensch-Umwelt-Verhältnis ist ein wandelbares. Während der Weimarer Republik verschwand die Zivilisationskritik weitgehend, Naturschutz sollte der Erhaltung von menschlichem

Erholungsraum zur Regeneration der Arbeitskraft dienen (Brand 2008: 222). Während dem Nationalsozialismus erhielt der Natur-, Tier- und Heimatschutz durch die Blut- und Boden-Ideologie Auftrieb, solange bis die Kriegswirtschaft Vorrang erhielt (ebd.: 222f.). In der Nachkriegszeit stand der Wiederaufbau im Vordergrund, außerdem haftete Begriffen wie Natur, Landschaft und Heimat ein ideologischer Makel an (ebd.: 223). In den 1950er und 60er Jahren wurden Stimmen für Natur- und Tierschutz wieder lauter und neue Vereine und Dachverbände wurden gegründet (ebd.).

### **1.2.2 Die moderne Ökologiebewegung**

Die moderne Umweltbewegung zeichnet sich im Gegensatz zu ihren Vorläufern durch ein „systemisches Verständnis gesellschaftlicher Naturverhältnisse“ (Brand 2008: 220) aus, indem sie erkennt, dass Gefährdungen der menschlichen Umwelt Folgen von Naturnutzung sind. Auch der heute selbstverständliche globale Horizont der Problemwahrnehmung und der Suche nach Lösungen wurzelt in diesen bedeutenden Veränderungen in der Wahrnehmung und auch der Begrifflichkeit Mitte der 1960er Jahre. Es wurde ab da nicht mehr von 'Naturschutz', sondern von 'Umweltschutz' gesprochen, wenn die Folgen der industriellen Naturnutzung problematisiert wurden (ebd.: 223). Maßgeblich beeinflusst wurde dieser Perspektivenwechsel durch neue systemische Konzepte in der Wissenschaft. Beispielhaft dafür ist die Veröffentlichung *Limits to Growth* (Meadows et al. 1972), der erste Bericht an den Club of Rome, der sich mit den Zusammenhängen von Bevölkerungswachstum, Wirtschaftswachstum, Landnutzung, Energieverbrauch sowie dem Rohstoff- und Materialverbrauch der Wirtschaft auseinandersetzt.

Zwischen 1969 und 1972 etablierte sich Umweltschutz in Deutschland als eigenes Politikfeld, das sich in den folgenden Jahren institutionalisierte (Brand 2008: 224; Böcher und Töller 2012: 27f.). 1970/71 formierte und verdichtete sich außerdem der Bürgerprotest gegen geplante Atomkraftwerke in Form von organisierten Bürgereinsprüchen, Kundgebungen und Protestmärschen (Rucht 2008: 248f.). Eine bedeutende Organisationsform dieser Bewegung waren Bürgerinitiativen, die sich Mitte der 1970er Jahre zunehmend regional und überregional zusammenschlossen (Rucht 1980: 79-81). Der Widerstand wuchs und auch radikalere politische Gruppen schlossen sich der jungen Anti-Atomkraft-Bewegung an (Rucht 2008: 252). Ein Brennpunkt war das geplante Atomkraftwerk in Wyhl (Baden-Württemberg). Eine Großdemonstration mit rund 28.000 Beteiligten im Februar 1975 und die anschließende mehrmonatige Besetzung des Baugeländes entwickelte eine Signalwirkung für den Protest gegen Bauvorhaben an anderen Standorten (ebd.: 249-254). Eskalationen zwischen Polizei und Demonstranten in Brokdorf (Schleswig-

Holstein) und Grohnde (Niedersachsen) führten zu „bürgerkriegsähnlichen Auseinandersetzungen“ (Rucht 1980: 91). Neben einem militanten Flügel blieb aber auch ein gewaltfrei agierender Flügel der Bewegung weiter von Bedeutung. Ende der 70er Jahre rückte der Konflikt um die geplante Konzentration von Wiederaufbereitung und Endlagerung im Raum Gorleben (Niedersachsen) in den Mittelpunkt. Ein symbolischer Protestakt bestand in der Errichtung eines Anti-Atomdorfes auf dem Baugelände – die 'Freie Republik Wendland'. Die Besetzung wurde schließlich gewaltsam geräumt und das Hüttendorf zerstört (Rucht 2008: 262). Der Konflikt wurde halbwegs entschärft, die Pläne für diesen Standort vorübergehend aufgegeben (ebd.: 253). Jeder neue Standort, der für den Bau der Wiederaufbereitungsanlage in den Blick genommen wurde, rief allerdings neue Proteststürme hervor, wie schließlich im bayerischen Wackersdorf. Ab 1977 lässt sich die Ökologiebewegung Rucht (1980: 93) zufolge in drei Hauptrichtungen unterteilen, welche auf unterschiedliche Weise nach Lösungen für ökologische Probleme suchten: Die *wissenschaftlich-technisch* orientierte Richtung suchte nach umweltverträglicheren Produktionsmethoden und Energieversorgungssystemen; eine *sinnhaft* orientierte Bewegung suchte nach alternativen Lebensstilen und knüpfte an naturromantische und sozialutopische Ideen an; ein dritter Zweig nahm den Weg über parlamentarische Institutionen.

Ökologische Orientierungen erfuhren in den 1980er Jahren eine breite gesellschaftliche Diffusion und Umweltthemen wie das Waldsterben erlangten eine hohe Priorität in öffentlichen Debatten (Brand 2008: 226f.). Die Partei 'Die Grünen' zog 1983 in den Bundestag ein. Der Reaktorunfall von Tschernobyl 1986 gab der Anti-Atomkraft-Bewegung weiter Auftrieb und führte zur Schaffung des Bundesministeriums für Umwelt, Naturschutz und Reaktorsicherheit. Infolge der Katastrophe wurden die Pläne für eine deutsche Wiederaufbereitungsanlage fallengelassen (Rucht 2008: 250-254). Das Schlagwort der Umweltpolitik hieß „Ökologische Modernisierung“ (Brand 2008: 227) und diese ergriff in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre auch die Industrie.

Ab 1991/92 verdrängte die Relevanz der deutschen Wiedervereinigung und deren soziale und ökonomische Folgen die Umweltdebatte (ebd.: 228). Die Umweltbewegung geriet auch in Anbetracht der sich verschlechternden Wirtschaftslage in die Defensive und verlagerte in Folge ihre Strategie von lokalen Standortkonflikten zu einer „Frage der Lebensstile“ (ebd.). Auch die Anti-Atomkraft-Bewegung ließ sichtlich nach, als 1992/93 mit den sogenannten Konsensgesprächen der Ausstieg aus der Kernenergie eingeleitet wurde (Rucht 2008: 254f.). Die Lebensstilorientierung gerade der ostdeutschen Umweltbewegung drückte sich auch in der Gründung von Kommunen und Ökodörfern aus (Brand 2008: 231). Mitte der 1990er Jahre entstand das

internationale 'Global Ecovillage Network' (Schibel 2008: 538). Die Umweltpolitik wurde zunehmend zu einem Bereich europäischer und internationaler Politik, mit Klimakonferenzen in Rio (1992), Berlin (1995) und Kyoto (1997) (Böcher und Töller 2012: 32f.). Die UNCED-Konferenz (United Nations Conference on Environment and Development) hatte zwar bereits 1992 in Rio 'Nachhaltige Entwicklung' zum neuen Leitbild ernannt, es dauerte allerdings noch bis Mitte der 1990er Jahre, bis dieses Leitbild auch in Deutschland Verbreitung fand (Brand 2008: 229f.). Damit rückte die Verbindung von ökologischen, ökonomischen und sozialen Entwicklungsaspekten in den Fokus. Der Diskurs über Nachhaltigkeit definierte ab da umweltpolitische Inhalte als gesamtgesellschaftliche Verantwortung (Böcher und Töller 2012: 33-35) .

Unter einer rot-grünen Koalition (1998 bis 2005) und dem grünen Bundesumweltminister Jürgen Trittin erhielt Umweltpolitik wieder eine höhere Priorität. Dazu gehörte die Durchsetzung des Erneuerbare-Energien-Gesetzes und des Atomausstiegs (Böcher und Töller 2012: 33-35). Die anschließende große Koalition mit Umweltminister Sigmar Gabriel (SPD) setzte wieder auf ökologische Modernisierung (ebd.: 35). Ab 2007 rückte das Thema Klimawandel verstärkt in den Mittelpunkt der öffentlichen Aufmerksamkeit. Dem Dokumentarfilm AN INCONVENIENT TRUTH US 2006) und den Berichten des IPCC (Intergovernmental Panel on Climate Change) werden dabei tragende Rollen zugeschrieben (Egner 2007: 254; Brand 2008: 230). Die Folge war eine breite öffentliche Sensibilisierung für Klimafragen. Mit der Klimabewegung formierte sich ein neuer Teil der Ökologie-Bewegungsfamilie, zunächst in Großbritannien und dann auch in Deutschland. 2008 wurde das erste Klimacamp in Deutschland nahe Hamburg organisiert (Bosse 2015: 394). Die Bewegung setzt auf lokalen Protest gegen Kohleabbau, mit regelmäßigen Protestcamps und Blockaden von Kohle-Infrastruktur (ebd.: 398).

Aber auch Fragen des Konsum- und Lebensstils sind wichtiger geworden. Teile der Umweltbewegung zu Beginn des 21. Jahrhunderts haben sich „von einer Protest- zu einer proaktiven Umsetzungsbewegung gewandelt“ (Brand 2008: 242). Neben der Schwierigkeit, Alltagsroutinen zu verändern, halten Lebensstilpraktiken auch neue Möglichkeiten bereit, ökologische Fragen fröhlich, lustbetont und mit Spaß anzugehen (Uekötter 2011: 237f.). Eine Schwierigkeit, Entscheidungen im Bereich ökologischer Lebensstile zu treffen, liegt in der Komplexität die verschiedenen positiven und negativen Folgen von Handlungen zu beurteilen. Darum ist Wissen in diesen Bereichen unerlässlich, es braucht sowohl zuverlässige Einzelinformationen als auch systemisches Denken (ebd.). Dieses Denken haben sich die aktuellen Bewegungen zu Eigen gemacht. So hat sich unter anderem eine Reihe von wachstumskritischen

Ansätzen herausgebildet, die in dem Paradigma des grenzenlosen Wirtschaftswachstums eine zentrale Gefahr für Klima, Umwelt und soziale Gerechtigkeit sehen (Rätz et al. 2011; Konzeptwerk Neue Ökonomie et al. 2017). In vielen westlichen Industrienationen sind vielfältige Bewegungen im Aufbruch, die sich konkret und praktisch für den Aufbau nachhaltigerer Systeme zur Versorgung der Grundbedürfnisse einsetzen (Schlosberg und Coles 2016: 162-164): Ernährungsbewegungen etablieren nachhaltige Ernährungspraktiken und Strukturen der Nahrungsmittelversorgung (vgl. Kapitel 1.2.3); Bürgerenergieprojekte setzen sich für eine demokratisierte, dezentrale Energiewende ein; Transition Town Initiativen wollen Wirtschaftskreisläufe relokalisieren und damit der Abhängigkeit von Erdöl und globalen Warentransporten etwas entgegensetzen; zu guter Letzt, sehen neue Bewegungen des Do-It-Yourself, des Reparierens und Upcyclings das Selbermachen als Alternative zur globalen Produktion schnelllebiger Konsumgüter. Es geht den Aktiven dabei nicht darum, nur einzelne Aspekte ihres privaten Lebensstils umzugestalten, sondern neue Systeme der Erzeugung von Nahrungsmitteln oder Energie aufzubauen und damit die sozial-ökologischen Praktiken der Versorgung zu institutionalisieren (ebd.: 165). Diese Bewegungen verbinden Gesellschaftskritik und Kritik an den gängigen Praktiken von Warenproduktion, Distribution, Konsumption und Entsorgung mit dem praktischen Aufbau von Alternativen. Sie erschaffen gezielt in der Gegenwart jene alternativen oder utopischen sozialen Verhältnisse, welche ihren Zielen entsprechen. Dieser Modus des Politischen kann als „prefigurative politics“ oder „prefiguration“ bezeichnet werden (Yates 2014: 2). Schlosberg und Coles (2016: 161) sprechen ergänzend von einer neuen Politik des „sustainable materialism“ und „environmentalism of everyday life“. Kropp und Stinner (2018: 30) verstehen solche neuen Unternehmen und Projekte als „soziale Innovationen“ bzw. „Nachhaltigkeitsinnovationen“. Sie orientieren sich an nicht-ökonomischen Zielen und rücken die gemeinsame Entwicklung neuartiger Praktiken der Bedarfsdeckung in den Vordergrund.

### **1.2.3 Auf dem Weg zu einer Ernährungsbewegung**

Ab den 1980er Jahren wurde Ernährung in Deutschland zunehmend auch in Bezug auf ihre ökologischen Folgen thematisiert. Einen Überblick dazu gibt Rückert-John (2011: 348f.): Vorläufer zu aktuellen Debatten um nachhaltige Ernährung entstanden anfangs im Kontext umwelt- und entwicklungspolitischer Debatten. Mit einer zunehmenden Orientierung an konkreten Handlungs- und Bedürfnisfeldern nahm die deutschsprachige Nachhaltigkeitsdebatte seit Mitte der 1990er Jahre Ernährung im Kontext des gesamten Produktlebenszyklus und Konsumprozesses in den Blick. Politische Studien Ende der 1990er Jahre betrachteten Verbraucher\_innen als zentrale Akteure,

die durch „eine Politik mit dem Einkaufskorb“ (ebd.: 350) den Strukturwandel voranbringen sollten. Ab etwa 2007 wurde Ernährung zunehmend als soziale Praxis in Alltagskontexten von Verbraucher\_innen wahrgenommen. Eine Praxis, die geprägt ist durch Sozialisation und Biographien, die im Zusammenhang steht mit sozialen Erwartungen und Rollen, die Ausdruck von kollektiven Mustern und Werten ist und im Kontext gesellschaftlicher Bedingungen steht (ebd.: 352-359). All diese Faktoren bestimmen die Möglichkeiten und auch die Hemmnisse für einen Wandel hin zu einer nachhaltigeren Ernährungspraxis.

Die Diskrepanz zwischen Werten und Alltagshandeln der Verbraucher\_innen deutet auch bei der Ernährung auf eine für umweltbewusstes Handeln typische Einstellungs-Verhaltens-Lücke hin. Die Bevölkerung ist mehrheitlich von der Schädlichkeit chemischer Schädlings- und Unkrautbekämpfungsmittel für die Natur und die biologische Vielfalt überzeugt – 91 Prozent im Jahr 2015 (BfN 2015: 32). Auch der Einsatz von Kunstdünger wurde in der selben Studie von 74 Prozent der Befragten als schädlich angesehen. Demgegenüber lag im selben Jahr der Anteil der Bevölkerung, der fast ausschließlich oder überwiegend Bioprodukte kauft, bei zusammengenommen 5,96 Prozent (Statista 2018: 13). 47,3 Prozent hingegen konsumierten selten oder nie Bioprodukte. In der Landwirtschaft stieg zwischen 1996 und 2016 der Anteil der ökologisch bewirtschafteten Flächen von 2,1 auf 7,5 Prozent (UBA 2018). Gegenüber diesen zähen Entwicklungen hat sich eine vielgestaltige, dezentrale Ernährungsbewegung formiert. Die einzelnen Bewegungen tragen die Frage der Versorgung mit Nahrungsmitteln zurück in die Städte (Kropp und Stinner 2018: 29f.). Sie entwickeln gezielt praktische Ansätze, um sozial und ökologisch nachhaltige Ernährungspraktiken und -systeme auf lokaler oder regionaler Ebene zu etablieren. Dazu gehören kollektives Urban Gardening auf öffentlichen Flächen, Solidarische Landwirtschaft, die Slow Food Bewegung, Urban- oder Rooftop-Farming, Aquaponik, Selbsternteprojekte, essbare Grünanlagen, Foodsharing, Ernährungsräte, Food Assemblies und Food-Coops (Müller 2012; Schlosberg und Coles 2016: 162-164; Kropp und Stinner 2018: 29f.).

#### **1.2.4 Ablehnung der Gentechnologie in Deutschland**

Bei der Bio- und Gentechnik lässt sich von einer „*Querschnittstechnologie*“ (Gill 2008: 614, Hervorheb. im Original) sprechen, die vielschichtig ist und in verschiedenen wissenschaftlichen Teildisziplinen und Anwendungsbereichen zum Einsatz kommt bzw. debattiert wird. Bekannte Anwendungsbereiche sind: Grüne Gentechnik, also die gentechnische Behandlung von Pflanzen, rote Gentechnik bei menschlichen oder tierischen Genen und weiße Gentechnik bei Mikroorganismen (Rucht et al. 2008: 34f.).

Die Anfänge der Gentechnik-Forschung liegen im Jahr 1970, als es zum ersten Mal gelang, das DNA-Molekül gezielt aufzuschneiden und mit Genen eines anderen Organismus neu zusammzusetzen (Gill 2008: 615). Im Vergleich zur Freisetzung von Bakterien, wurden Nutzpflanzen in den USA als relativ unproblematisch, weil kontrollierbar, eingestuft. So kamen Anfang der 1990er Jahre die ersten transgenen Lebensmittel auf den US-Markt. Die Reaktionen fielen verhalten aus. Eine Kennzeichnung blieb aus. Der Einsatz von Gentechnik in der Landwirtschaft hatte sich in den USA Mitte der 1990er Jahre durchgesetzt (ebd.: 617f.).

In Deutschland hingegen lösten Anfang der 1990er Jahre durch das Gentechnikgesetz genehmigte Freisetzungen regionalen Widerstand in Form von Demonstrationen, Feldbesetzungen und Sabotageaktionen aus (Gill 2008: 618). Im Zuge des kommerziellen Einsatzes in anderen Ländern sowie der ersten Importe von gentechnisch verändertem Soja in die EU 1996, weitete sich die Diskussion um gentechnisch veränderte Nahrungsmittel aus (Rucht et al. 2008: 35). Wirtschaftliche, soziale und ökologische Folgen gerieten in den Blick und neue politische Akteure wandten sich dem Thema zu: „Landwirte, Lebensmittelhändler, Verbraucherschützer, Parteien, Gewerkschaften und globalisierungskritische Organisationen“ (ebd.: 36). 1996/97 kam es zu vermehrtem Protest, als erstmals größere Mengen von 'Genfood' nach Deutschland importiert wurden. Danach flaute der Protest, wahrscheinlich aufgrund des EU-Moratoriums für die Zulassung gentechnisch veränderter Pflanzen von 1998 bis 2004, ab (ebd.). In Deutschland wurde zwischen 2006 und 2008 der transgene Mais *MON810* von Monsanto<sup>4</sup> angebaut (Informationsdienst Gentechnik o.J.). Die Bevölkerung in Deutschland stand dem Einsatz von Gentechnik in der Landwirtschaft jedoch größtenteils ablehnend gegenüber. 2009 sprachen sich 87 Prozent für ein Verbot gentechnisch veränderter Organismen in der Landwirtschaft aus (BMUB und BfN 2015: 41). Seit 2009 ist der Anbau von *MON810* Mais in Deutschland durch eine Schutzklausel verboten. Zusätzlich unterzeichnete Deutschland 2016 die Opt-Out Regelung, mit der EU-Mitgliedsstaaten den Anbau in der EU zugelassener transgener Sorten untersagen können. Seitdem 2012 auch die Zulassung für die gentechnisch veränderte Kartoffel *Amflora* aufgehoben wurde, werden keine gentechnisch veränderten Pflanzen mehr in Deutschland angebaut (BfN 2018). Es sind aber weiterhin gentechnisch veränderte Sorten für den Import und die Verarbeitung zugelassen, welche besonders als Tierfutter Verwendung finden (ebd.). Seit 2003 besteht eine EU-weite Kennzeichnungspflicht für Lebens- und Futtermittel, die

---

<sup>4</sup> Der US-Saatgutkonzern Monsanto wurde im Juni 2018 von dem Leverkusener Pharma- und Agrarchemiekonzern Bayer aufgekauft. Der Firmenname Monsanto wird aufgegeben (o. A. 2018).

gentechnisch veränderte Organismen enthalten oder daraus hergestellt wurden (BVL 2018). Ausgenommen davon sind jedoch Produkte von Tieren, die mit gentechnisch veränderten Futtermitteln gefüttert wurden.

Nach diesem Überblick über die deutsche Ökologiebewegung, soll das nächste Kapitel den Begriff des Dokumentarfilms näher bestimmen und darlegen, in welchem Verhältnis Dokumentarfilme zu sozialen Bewegungen stehen.

## **2 Dokumentarfilm**

### **2.1 Begriffsbestimmung**

Nonfiktionale Filme grenzen sich Thorolf Lipp (2012: 29) zufolge gegenüber fiktionalen Filmen dadurch ab, dass sie sich auf die Realität beziehen und keine von Schauspielern dargestellten Rollen beinhalten. Neben den Dokumentarfilmen können, solange sie den Kriterien entsprechen, auch Features, Lehrfilme, Industrie- und Werbefilme in diese Kategorie fallen, ebenso wie einige Formen des Fernsehjournalismus. In dieser Arbeit sollen vor allem Dokumentarfilme, als eine Untergattung nonfiktionaler Filme, und Bewegungsfilme in den Blick genommen werden. Neben der „Nichtfiktionalität des Materials“ (Hohenberger 1998: 21) unterscheidet sich der Dokumentarfilm vom Spielfilm auch auf institutioneller Ebene, etwa durch andere Vertriebsstrukturen, auf der Ebene seines gesellschaftlichen Anspruches Aufklärung und Wissen zu vermitteln, und durch die „Aktivierung realitätsbezogener Schemata“ (ebd.), durch welche die Filme als Filme über die reale Welt erkannt werden. Dokumentarfilme stellen ihren Wirklichkeitsbezug schon im Namen heraus, denn das Dokumentarische steht für „Beweis, Beleg, eine Wahrheit oder einen Sachverhalt zeigend, darlegend oder nachweisend“ (Heinze 2013: 307). Eine starke normative Aufladung und damit Erwartungshaltung des Publikums ist an das Genre Dokumentarfilm gerichtet. Diese tritt immer wieder in Debatten um Dokumentarfilme zutage, deren Wirklichkeitsbezug öffentlich angefochten wird. Doch Dokumentarfilme sind mehr als Dokumente oder reine Fakten. Sie zeigen stets nur einen Ausschnitt der Wirklichkeit (Keutzer et al. 2014: 288). Dokumentarfilmer\_innen treffen eine ganze Reihe von bewussten Entscheidungen, zum Beispiel über die Wahl des Motivs, des Bildausschnittes und der Kameraperspektive. Aber auch in der Montage des Films arbeiten sie selektiv und subjektiv mit dem Ausgangsmaterial.<sup>5</sup> Die Filme organisieren Bilder und Ton, bringen sie in eine Struktur und bündeln dabei

---

<sup>5</sup> Eine detaillierte Übersicht über die verschiedenen Ebenen der Inszenierung im Dokumentarfilm während Pre-Production, Dreharbeiten und Post-Production gibt Hattendorf (1999: 218).

Erfahrungen zu einem umfassenden Konzept oder einer Geschichte (Nichols 2010: 101). Viele Dokumentarfilme stellen dabei eine Argumentationsstruktur her, in der wiederum die implizite oder explizite Haltung der Filmemacher\_innen gegenüber dem Thema des Films zu erkennen ist (Keutzer et al. 2014: 288).

Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung und Theoretisierung des Dokumentarfilms setzte weitgehend erst etwa 1970 ein (Hattendorf 1999: 28). Zuvor bestanden vor allem normative Theorien zum Dokumentarfilm, die aus der Praxis kamen. Hohenberger (1998) gibt einen Überblick über drei verschiedene Arten der Theorien zum Dokumentarfilm: normative Dokumentarfilmtheorien, reflexive Dokumentarfilmtheorien und dekonstruktive Dokumentarfilmtheorien. Die normativen Theorien (Dziga Vertov, John Grierson, Klaus Wildenhahn) stellen eine enge Verbindung zwischen dem Wirklichkeitsbezug des Dokumentarfilms und einer „interventionistische[n] soziale[n] Funktion“ (ebd.: 9) her, was die Filme deutlich in Richtung sozialer Bewegungen und politischer Interessen rückt.

## 2.2 Formen des Dokumentarfilms

Ein Dokumentarfilmtheoretiker der reflexiven Richtung ist Bill Nichols. Dokumentarfilme können sich in ihrer Form deutlich voneinander unterscheiden, daher gibt sein Konzept der sechs Modi des Dokumentarischen einen hilfreichen, systematischen Überblick. Jeder der Modi steht für spezifische Qualitäten, durch die der Film eine bestimmte Haltung gegenüber seinem Thema, aber auch dem Publikum gegenüber, einnimmt. Verschiedene historische Strömungen des Dokumentarfilms, auch die explizit politisch-interventionistischen, lassen sich in die Klassifizierung einordnen. Der folgende Überblick fasst die sechs Modi nach Nichols (2010: 210f.) zusammen:

1. **Der expositorische Modus:** Filme dieses Typs wollen Wissen über abstrakte Ideen oder Konzepte vermitteln. Ihre Haltung äußert sich oft in Form einer klassischen Rede in ihrem Streben nach Wahrheit und ihrem Wunsch, ein Publikum zu informieren und zu bewegen. Um ihre Perspektive zu illustrieren oder ihre Argumentation zu stützen, kombinieren die Filme Bildmaterial unterschiedlicher Herkunft, von unterschiedlichen Zeiten und Orten. Unterstützend machen expositorische Dokumentarfilme oft Gebrauch von einem Voice-Over-Kommentar und einer expressiven und kognitiven Tonspur, die ganz der Kontrolle der Filmemacher\_innen unterliegt. Ethische Bedenken bestehen in Bezug auf die historische Exaktheit und Verifizierbarkeit der Darstellung und das Vertrauen, welches sie beim Publikum wecken wollen.
2. **Der poetische Modus:** Poetische Dokumentarfilme wollen eine affektive und andere Art die Welt zu sehen und zu verstehen anbieten, wollen das Vertraute in neuer Weise

erfahrbar machen. Ungeachtet ihrer Herkunft werden die Bilder genutzt um eine Stimmung oder ein Muster aufzubauen. Die Tonspur ist sehr kontrolliert angelegt, um die Expressivität, das Muster und den Rhythmus des Films zu unterstützen.

3. **Der beobachtende Modus:** Bei beobachtenden Dokumentarfilmen kann sich dem/der Zuschauer\_in durch das stille Beobachten und Zuhören neues Wissen über andere Menschen und die Welt erschließen. Die Dokumentarfilmer\_innen, die in diesem Modus arbeiten, haben eine geduldige und bescheidene Haltung gegenüber ihrem Thema. Sie stellen ihre eigene Meinung und Sichtweise weitgehend zurück, um den Zuschauer\_innen selbst diese Entscheidung zu überlassen. Aus diesem Grund verzichten beobachtende Filme auf eine nachträgliche Vertonung und Kommentierung zugunsten des synchron zu den Bildern aufgenommenen Tons. Diese Filme bauen auf die Kontinuität der Handlung, die sich ganz an den gefilmten Personen orientiert. Diesem Modus entspricht auch der Direct Cinema Ansatz, der sich in den 1960er Jahren entwickelte. Klaus Wildenhahn ist ein bekannter Vertreter dieses Ansatzes (Hoffmann 1999: 8).
4. **Der partizipative Modus:** Filme im partizipativen Modus lassen das Publikum an den Interaktionen zwischen Filmemacher\_in und Gefilmten (scheinbar direkt) teilhaben. Dies geschieht besonders in Form von Interviews, aber auch über ein konfrontatives Vorgehen, das den Gefilmten Aussagen entlocken oder sie zu Handlungen verleiten soll. Die Filme zeigen eine starke persönliche Beteiligung der Filmenden in den gefilmten Begegnungen, weshalb die sprachliche Interaktion die Tonspur des Films entscheidend prägt. Damit wird ein Teil der Kontrolle über den Film an die Situation abgegeben. Zu diesem Modus gehört der Cinéma Vérité-Ansatz von Edgar Morin und Jean Rouch, welcher sich wiederum auf Dziga Vertovs Konzept von *kinopravda* rückbezieht (Nichols 2010: 218).
5. **Der reflexive Modus:** Filme dieses Typs zeichnen sich durch eine Haltung des Zweifels und Hinterfragens aus. Sie behandeln Wissen als immer kontextgebunden. Das Framing durch Institutionen und individuelle Anschauungsweisen setzt dem Wissen Grenzen, welche der Film aufbrechen will. Dazu hinterfragt der Film, wie Wissen und Annahmen über die Welt entstehen und auch wie dabei Manipulationen möglich sind. Ein wesentliches Merkmal der Tonebene besteht in der Metakommunikation darüber, wie Kommunikation stattfindet.
6. **Der performative Modus:** Performative Dokumentarfilme nehmen eine stark persönliche Perspektive ein. Die Filme vermitteln ein Wissen über die Welt, das verkörpert ist in der Person des/der Filmemacher\_in, ihren Erfahrungen, Affekten und (Selbst-)Reflexionen. Die Tonspur besteht oft aus der Stimme des/der Filmemacher\_in, was die introspektive Funktion unterstützt. Ein Nachteil dieses Modus ist, dass durch den Fokus auf das Private, Individuelle, der Blick auf die gesellschaftliche Dimension des Themas verloren geht oder das Thema in verzerrter Weise dargestellt wird.

Nicht alle Dokumentarfilme entsprechen in Reinform einem dieser sechs Modi, aber meist wird ein Modus dominant sein. Umweltdokumentarfilme entsprechen oft dem expositorischen Modus, dessen argumentative Form die Filme darin unterstützt, das Publikum über ein ökologisches Problem aufzuklären. Aber auch typische Elemente des partizipativen Modus wie On-Screen-Interviews und (versuchte) Konfrontationen, etwa mit Unternehmensvertretern, kommen häufig vor. Es gibt auch Umweltdokumentarfilme, die dem poetischen Typ zuzurechnen sind und dabei neue Sichtweisen auf Natur, Moderne, Technologie, Produktion und Konsum ermöglichen. Dazu gehört zum Beispiel eine dreiteilige Filmreihe von Godfrey Reggio mit *KOYAANISQATSI* (US, 1982), *POWAQQATSI* (US, 1988) und *NAQOYQATSI* (US, 2002), oder die ebenfalls dreiteilige Reihe von Ron Fricke mit *CHRONOS* (US, 1985), *BARAKA* (US, 1992) und *SAMSARA* (US, 2011) (Duvall 2017: 44). Auch der Film *UNSER TÄGLICH BROT* von Nikolaus Geyrhalter (A/D, 2005) zu den Themen Ernährung und Landwirtschaft fällt in diese Kategorie. Performative Umweltdokumentarfilme finden sich bisher eher in Nordamerika, zum Beispiel in Form von Lebensstil-Experimenten, bei denen Filmemacher\_innen ihren Alltag und den Wandel ihres individuellen Lebensstils über einen bestimmten Zeitraum dokumentieren. Zum Beispiel versucht der *NO IMPACT MAN* (US, 2009) mit seiner Familie den Konsum zu reduzieren. In *THE CLEAN BIN PROJECT* (CND, 2010) versuchen die beiden Protagonisten keinen Müll mehr zu produzieren. Diesem Modus entsprechen auch unzählige Videos auf Onlinevideoplattformen wie *YouTube*. Hughes (2014: 9) zufolge verbinden sich im Umweltdokumentarfilm der poetische und der partizipative Modus mit Einflüssen aus der Konzeptkunst zu einem neuen Modus, dem „conceptual mode“. Das Besondere dieses Modus besteht für sie darin, dass Filmschaffende mehr, oder sogar alle, Funktionen des Produktions- und Distributionsprozesses bis hin zu der Organisation von Filmvorführungen selbst übernehmen. So schaffen sie ein Konzept, das über den einzelnen Film hinausgeht. In Anbetracht der Bewegungsfilm, die im folgenden Abschnitt thematisiert werden, ist dieses Verhältnis weniger neuartig. Die Neuheit gegenüber den durch die Videobewegung geschaffenen Strukturen liegt im Wesentlichen in den veränderten technischen Möglichkeiten durch das Internet.

## **2.3 Dokumentarfilme als Medium sozialer Bewegungen**

### **2.3.1 Historische Ausgangspunkte**

Ein Thema wird dann für den Dokumentarfilm interessant, wenn es nicht eindeutig ist, Zweifel aufwirft oder in öffentlichen Debatten umstritten ist. Die Idee der Kontingenz ist dabei von Bedeutung – also zu wissen, dass zum Beispiel Praktiken oder soziale

Verhältnisse auch anders sein könnten (Nichols 2010: 103). Die Geschichte des Dokumentarfilms ist daher eng verknüpft mit politischen und sozialen Themen bzw. Konflikten. Dokumentarfilme werden seit jeher sowohl von Regierungsseite als auch von Seiten verschiedener sozialer Bewegungen eingesetzt, zum Beispiel in der Arbeiterbewegung oder in den Kämpfen von sozialen Gruppen für eine kollektive Identität, gesellschaftliche Anerkennung und Rechte (ebd.: 212-252).

Die drei Klassiker der normativen Dokumentarfilmtheorien stammen von Dziga Vertov, John Grierson und Klaus Wildenhahn.<sup>6</sup> Ihre Ausgangspunkte und politischen Interessen in Verbindung mit dem Dokumentarfilm waren unterschiedlich gelagert. **Dziga Vertov** ist ein Vertreter des sowjetischen Kinos der 1920er Jahre. Er forderte ein Ende der unpolitischen, kommerziellen Spielfilme aus den Traumfabriken zu Gunsten filmischer Formen, die sich der Wirklichkeit widmen – insbesondere der Lebenswirklichkeit der Arbeiterklasse (Kreimeier: 54-57). Seine zentralen Begriffe sind *kinopravda* (Kinowahrheit), eine Art aktueller dokumentarischer Wochenschauen, und *kinoglaz* (Kinoauge), längere dokumentarische Arbeiten über gesellschaftliche Themen. Beide begründen sich im Selbstverständnis eines engagierten Journalismus. Bei den längeren Dokumentarfilmen sollten die Protagonisten die Führung in der Erzählung des Films übernehmen, durch ihre Berichte oder die Beobachtung ihres Handelns (ebd.). Damit begründete Vertov den partizipativen Modus des Dokumentarfilms. **John Grierson** hatte Sozialwissenschaften in Glasgow und Massenkommunikation und Public Relations in den USA studiert und arbeitete Ende der 1920er Jahre für eine staatliche Public Relations-Einrichtung in England, das Empire Marketing Board (Hohenberger 1998: 12). Seine Filmtheorie war „Teil staatlicher Kulturpolitik“ (ebd.: 17) und durch Ideen „staatsbürgerlicher Aufklärung und Konsensbildung“ (ebd.: 13) geprägt. Dokumentarfilme sollten, unter Berufung auf die Theorien des amerikanischen Politologen Walter Lippmann, zur Bildung von Öffentlichkeit beitragen, Wissensdefizite ausgleichen und eine Parteinahme der Bürger ermöglichen (ebd.). **Klaus Wildenhahn** war der prominenteste Vertreter des Direct Cinema-Ansatzes in Deutschland ab den 1960er Jahren. In den 1970er Jahren arbeitete er für den Norddeutschen Rundfunk (Hoffmann 1999: 8). Seine Filmtheorie zielt auf Gesellschaftskritik ab und eine vorherige Gesellschaftsanalyse ist Ausgangspunkt sowohl für die Filmtheorie als auch die -praxis (ebd.: 17). Der Dokumentarfilm hat immer „die Befreiung der Arbeit von der Herrschaft des Kapitals“ (ebd.) zum Ziel, er soll die Beherrschten vertreten, er soll der gesellschaftlichen Information und Diskussion dienen und Lösungen fordern. Wildenhahn sah die Tugend

---

<sup>6</sup> Ausführlichere Beschreibungen finden sich zum Beispiel bei Hohenberger (1998).

des Dokumentarfilmers in möglichst unauffälligen, geduldigen Langzeitbeobachtungen von sozialen Prozessen und Menschen, die gesellschaftlich sonst kaum repräsentiert sind (ebd.: 8). Damit steht er für den beobachtenden Modus des Dokumentarfilms.

Nachfolgend sollen vier neuere Konzepte vorgestellt werden, die sich implizit oder explizit mit dem Verhältnis zwischen Dokumentarfilm und sozialen Bewegungen befassen.

### **2.3.2 Social Issue Documentary**

Mit „Social Issue Documentary“ (Nichols 2010: 250) bezeichnet Nichols einen Filmtyp, bei dem der Inhalt etwa gegenüber ästhetischen Erwägungen klar im Mittelpunkt steht. Filmemacher\_innen verfolgen mit diesem Filmtyp eine Mission, zum Beispiel die Öffentlichkeit über einen Sachverhalt zu informieren. Themen der Filme sind öffentliche Angelegenheiten, Probleme oder Konzepte, die explizit benannt werden, wie etwa Armut, Ungerechtigkeit oder Schäden an der Umwelt. Die Filmemacher\_innen behalten stets die Autorität über die Darstellung. Gezielt werden gezeigte Personen und Interviewpartner\_innen ausgewählt, um die These des Films zu unterstützen. Die Individualität und Tiefe der Persönlichkeit der gefilmten Personen spielt für diesen Filmtyp keine Rolle, es handelt sich meist um Repräsentanten einer Gruppe, die mit der behandelten Angelegenheit in Verbindung steht, zum Beispiel als Opfer, Zeugen oder Experten. Für diesen Filmtyp üblich ist eine „problem/solution structure“ (ebd.: 251), die eine Erklärung für das Problem liefert und die Schwierigkeit zeigt, eine angemessene Lösung zu finden. Rhetorische Mittel können verstärkt zum Einsatz kommen, um die Zuschauer\_innen zu überzeugen. Diese Filme wollen Aspekte der Welt erklären. Sie analysieren ein Problem, und sie wollen Lösungen vorschlagen und zum Handeln mobilisieren. In seinem Anliegen, das Publikum argumentativ von einer bestimmten Problemdeutung, angemessenen Lösungen und Handlungsweisen zu überzeugen, erscheint dieser Typ Film als geeignetes Medium für soziale Bewegungen, die ihre Überzeugungen verbreiten, um Unterstützung ihrer Sache werben und damit Einfluss auf gesellschaftlichen Wandel nehmen wollen. Das genaue Verhältnis zwischen Filmemacher\_innen und sozialen Bewegungen wird von Nichols jedoch nicht bestimmt. Zum Beispiel können Filmemacher\_innen sich subjektiv einer sozialen Bewegung zugehörig fühlen und aus diesem Interesse heraus Filme produzieren. Sie können jedoch auch außerhalb einer Bewegung stehen, ein aktuelles, gesellschaftlich umstrittenes Thema aufgreifen und mit ihrem Film eine eigene Haltung dazu entwickeln. Ihr Film kann, wenn er auf Resonanz in einer Bewegung oder einem Teil davon stößt, zu Bewegungszwecken eingesetzt werden. Ebenso gut kann diese Resonanz ausbleiben oder negativ ausfallen.

In der Praxis hat sich die Filmproduktion für die Mehrheit der Bevölkerung lange Zeit als unmöglich oder zumindest sehr schwierig gestaltet. Jahrzehntlang standen der Zugang zu Filmausrüstung und zu den nötigen Kenntnissen der Filmproduktion nur Wenigen offen, da die Technologie noch sehr teuer war. Dies änderte sich erst langsam ab den 1960er Jahren im Zuge einer aufkommenden Videobewegung und im Kontext der anderen neuen sozialen Bewegungen.

### **2.3.3 Videobewegung**

Im Kontext der Studentenbewegung in der Bundesrepublik Deutschland ab 1968 entstanden erste Videokollektive (Stickel 2015: 52). In den frühen 1970er Jahren gründeten sie in verschiedenen großen Städten sogenannte Medienzentren oder Medienläden. Das Ziel dieser Gruppen lag darin, eine politische Gegenöffentlichkeit zu ermöglichen. Ein Kerngedanke der Bewegung bestand darin, „dass jeder politisch Aktive zum Produzenten werden könne“ (ebd.). Dafür vermittelten die Videogruppen die zur Produktion notwendigen Kenntnisse und stellten Kameras und Schnittplätze zur Verfügung. Die 1977 gegründete Medienwerkstatt Freiburg zum Beispiel stellte auch mobile Vorführ-Infrastrukturen mit Fernseher und Videorekorder bereit, die etwa in Kneipen aufgestellt werden konnten. Mit einer eigenen Videothek bauten sie einen Verleih von Filmen „zu Themen wie Umwelt, Repression, Medien, Jugend, Stadt usw.“ (ebd.: 53) auf. Die Filmemacher\_innen waren Teil der Videobewegung und oft selbst Betroffene, ebenso wie die Menschen vor der Kamera (ebd.: 54). Nach 1984 zerfiel die Videoszene, wofür es eine Reihe von Gründen gab (ebd.: 59f.): die wachsende Kluft zwischen erfahrenen, professionellen Gruppen und neuen, nicht professionell arbeitenden Gruppen; die Veränderung der Medienlandschaft mit einer Öffnung des öffentlich-rechtlichen Fernsehens gegenüber politischen und gesellschaftlichen Problemen; gewachsene Ansprüche der Bürgerinitiativen, die mit dem Fernsehen ein größeres Publikum zu erreichen hofften; gewachsene technische und inhaltliche Anforderungen des Publikums; sowie die gestiegenen Kosten für aktuelle Video-Technologie. Trotzdem bestehen einige der Medienzentren noch heute, wie die Recherche über jene Kollektive gezeigt hat, die an der Produktion von Filmen über die Anti-Atomkraft-Bewegung beteiligt waren (vgl. Kapitel 3.2.2).

### **2.3.4 Bewegungsfilme**

Mit den unter anderem durch die Videobewegung ab 1968 entstandenen Bewegungsfilmen beschäftigt sich Julia Zutavern<sup>7</sup>. Als Bewegungsfilm definiert sie

---

<sup>7</sup> Zutavern (2015) bezieht sich in ihrer Arbeit auf Filmbeispiele aus stadt- und wohnungspolitischen Bewegungen, der Frauenbewegung und der Jugendbewegung. Keinen Bezug nimmt sie hingegen auf die Anti-Atomkraft-Bewegung und die Ökologiebewegung.

„einen (Video-)Film, der sich positiv auf eine soziale Bewegung bezieht, wobei sich diese Beziehung aus bestimmten Produktions-, Distributions- und Rezeptionsverhältnissen und den daraus resultierenden Textkonstruktionen und (politischen) Wirkungen ergibt“ (Zutavern 2015: 13). Dabei vertritt sie die These, dass die Produktion, Verbreitung und Vorführung von Bewegungsfilmen nicht nur repräsentativ sondern konstitutiv für eine Bewegung ist (ebd.: 258). Die „Politik des (Bewegungsfilms-)Films“ (ebd.) wird bestimmt durch filmische sowie außerfilmische Faktoren. Die Bewegungsfilme der 68er-Bewegung standen ganz im Zeichen der Opposition. Sie konnten vier verschiedene Funktionen erfüllen:

"Sie konnten im Namen der Bewegung *agitieren* und *provozieren*, deren Standpunkte und Aktionen (historisch und oder rechtlich) *legitimieren* oder die noch nicht oder erst in Ansätzen bestehende Bewegung *kultivieren*" (Zutavern 2015: 87).

Zu den Agitationsfilmen gehörten zum Beispiel die Lehrfilme „welche die Aktionen der Bewegung (kritisch) begleiteten und auf ein breites Publikum abzielten“ (ebd.: 87f.) oder auch die Instruktionsfilme, „die der Vorbereitung von Protestaktionen dienten, indem sie einem bewegungsinternen Publikum mehr oder weniger ernst gemeinte Anleitungen zum Straßenkampf gaben“ (ebd.). Legitimierende Filme waren deskriptiver angelegt und sollten das öffentliche Ansehen einer Bewegung rehabilitieren, wenn diese in Verruf geraten war (ebd.: 88). Provozierende Filme sollten gezielt polarisieren und öffentliche Reaktionen hervorrufen (ebd.: 89). Kultivierende Filme waren rein künstlerisch motiviert und nahmen Themen oder Ausdrucksformen einer Bewegung vorweg, weshalb sie ihr auch erst im Nachhinein zugeordnet werden können (ebd.).

Während den 1970er Jahren und bis in die 1990er Jahre, im Kontext der links-alternativen Milieus und der neuen sozialen Bewegungen, wandelten sich die Bewegungsfilme von der Opposition zur Alternative, „vom Angriff auf die herrschenden Werte, Normen, Arbeits- und Lebensbedingungen – auch in Bezug auf den etablierten Film- und Medienbetrieb – zur Pluralisierung, Ausdehnung und Erhaltung gesellschaftlicher und kultureller Nischen“ (ebd.: 262). Es bildeten sich stärker standardisierte Motive und Formen: Kampagnenfilme, Portrait-Filme (Gruppen- und Einzelportraits) und Chroniken (dokumentarischer und fiktionaler Art) (ebd.: 142).

### 2.3.5 Videoaktivismus

Neue Formen der Filmproduktion und -verbreitung im Dienste sozialer Bewegungen entstanden in den 1990er Jahren unter dem Begriff Videoaktivismus (Voß 2015: 162). Voraussetzung dafür war, dass die notwendige Produktionstechnik zugänglicher wurde: DV-Camcorder wurden erschwinglicher und lösten die analogen Kameras ab, private Computer und Schnittsoftware wurden leistungsfähiger und das Internet bot

neue Verbreitungsmöglichkeiten. Damit wurde die „[u]nabhängige Produktion und Distribution von Videobeiträgen unter semiprofessionellen Bedingungen [...] zum ersten Mal massentauglich“ (ebd.: 161). Der kanadische Filmemacher Peter Wintonick prägte für diese Ausweitung der Produktionsmöglichkeiten den Begriff „Camcorder Revolution“ (Zimmermann 2009: 256).<sup>8</sup> Videoaktivist\_innen schlossen sich zu einer neuen Generation von Videokollektiven zusammen und auch Bewegungsorganisationen wie *Greenpeace* oder *Attac* begannen die neuen Möglichkeiten zur Filmproduktion zu nutzen (ebd.: 258). Die Begleitung und Dokumentation von Demonstrationen und politische Aktionen mit der Videokamera kann mehrere taktische Funktionen für Aktivist\_innen erfüllen (Voß 2015: 161f.). Sie soll zum Beispiel die Filmenden und andere Beteiligte vor Menschenrechtsverletzungen schützen. Filme werden aber auch weiterhin zur Mobilisierung und Kampagnenarbeit eingesetzt und sollen bewegungsnahen Themen in die Öffentlichkeit bringen. Entgegen Binters These vom Wandel der Bewegungsfilm von der Opposition zur Alternative, stehen beim Konzept des Videoaktivismus weiterhin Aktivitäten der Opposition im Vordergrund. Mit dem Aufkommen einer weltweit vernetzten globalisierungskritischen Bewegung Ende der 1990er Jahre entwickelte sich ein globales Netzwerk für Graswurzel-Journalismus mit eigenen Onlineportalen wie *Indymedia* und *moveOn.org* (Zimmermann 2009: 259). Videos konnten nun erstmals zeitnah zu den dargestellten Ereignissen weltweit verbreitet werden (Voß 2015: 162). Digitale Spiegelreflexkameras mit Videofunktion und Mobiltelefone mit Kamera stellen Videoaktivist\_innen heute relativ erschwingliche, transportable und relativ leicht bedienbare Mittel zur Produktion von Videos zur Verfügung. Kostenfreie Soziale-Netzwerk- und Videoplattformen wie *YouTube*, *Vimeo*, *Facebook* und *Twitter* ermöglichen die schnelle und weltweite Verbreitung von Videos für ein potenziell großes Publikum.

Nach den Ausführungen über die Ökologiebewegung und die Dokumentar- und Bewegungsfilm, sollen beide Themen im dritten Kapitel zusammengebracht werden.

### **3 Thematisierung ökologischer Probleme im Dokumentarfilm**

#### **3.1 Environmental Documentary**

Obwohl es bereits seit den 1960er Jahren Dokumentarfilme über Umweltthemen in Deutschland gibt, haben sowohl Veröffentlichungen über den Dokumentarfilm als auch solche über Bewegungsfilm das Thema Ökologie lange übergangen. Seit dem Jahr 2000 hat sich im anglo-amerikanischen Raum das Forschungsfeld „Ecocinema“ (z.B.

---

<sup>8</sup> In deutschen Übersetzungen wird zum Teil von „Handicam-Revolution“ (Cizek 2006) gesprochen.

Willoquet-Maricondi 2010) entwickelt, das sich mit der Darstellung von Natur und auch Umweltproblemen im Film auseinandersetzt. Forschungsgegenstand sind neben Dokumentarfilmen auch Spielfilme. Dokumentarfilme, die explizit Umweltthemen behandeln, werden als „Environmental Documentary“ (Duvall 2017; Hughes 2014) bezeichnet.<sup>9</sup> Zunächst wurden vor allem einzelne Filme analysiert. Größere wissenschaftliche Aufmerksamkeit erhielt zum Beispiel Davis Guggenheims Film AN INCONVENIENT TRUTH (US 2006) über den Klimawandel.<sup>10</sup> Später rückten auch die historische Entwicklung und der gesellschaftliche Kontext der Filme in den Fokus. Helen Hughes (2014) erklärt die Entstehung des Umweltdokumentarfilm in den USA durch einen institutionellen Kontext, der von der Professionalisierung der Umweltbewegung ab den 1960er Jahren und den ersten Umweltprogrammen und öffentlichkeitswirksamen Aktionstagen der Vereinten Nationen in den 1970er Jahren bestimmt wird. John Duvall (2017) hingegen legt eine ausführliche, internationale Geschichte der Thematisierung von Umwelt im Dokumentarfilm vor und greift dafür bis zu den Anfängen des Mediums Film zurück.

Für Hughes (2014: 8) stellen Umweltdokumentarfilme im 21. Jahrhundert ein eigenes Subgenre dar, mit bestimmten Themen, einer Reihe typischer Figuren, einer eigenen Ikonographie und einer kommunikativen Funktion. Eine ganze Reihe von Akteuren hat ein Interesse daran, neue kommunikative Formen zu entwickeln und damit Einfluss auf die Öffentlichkeit auszuüben: „the scientific community, the activist community, conceptual artists, the documentary film-making community, consumers, governments and corporations“ (ebd.). Hughes betrachtet die Filme als Kommunikation, welche drei verschiedene Formen annehmen und damit Haltungen zum Ausdruck bringen kann: kontemplativ, ironisch oder argumentativ (ebd.: 118). Außerdem lässt sich die Haltung der Filme in einem Spektrum zwischen deliberativ (politischen Konsens suchend, am politischen Prozess orientiert) und antagonistisch (Konflikt provozierend) verorten (ebd.: 124). Dokumentarfilme rufen in der Öffentlichkeit immer wieder Gegenstimmen hervor, in Form von Filmkritiken, in juristischer Form<sup>11</sup> und auch in filmischer Form<sup>12</sup>. In den durch Dokumentarfilme angeregten öffentlichen Debatten sieht Hughes die Möglichkeit, dass der Film von einem Medium der Massenkommunikation mehr zu

---

<sup>9</sup> Im Folgenden wird die deutsche Bezeichnung Umweltdokumentarfilm verwendet.

<sup>10</sup> Beispielsweise bei Pösl (2008) oder Johnson (2009).

<sup>11</sup> Etwa bei an AN INCONVENIENT TRUTH (US 2006): In Großbritannien scheiterte ein Kläger vor Gericht mit der Absicht, den Film wegen wissenschaftlicher Fehler aus den Schulen zu verbannen. Das Gericht entschied schließlich, der Film dürfe in Schulen nur mit entsprechenden Hinweisen gezeigt werden (Becker 2007).

<sup>12</sup> So geschehen bei dem Film GASLAND (US 2010) von Josh Fox, der mit FRACKNATION (US/UK/PL 2013) von Ann McElhinney, Phelim McAleer and Magdalena Segieda beantwortet wurde. Nur wenige Monate danach antwortete Fox wiederum mit dem Film GASLAND PART II (US 2013).

einem dialogischen, interaktiven Medium wird (ebd.: 130f.). Dabei sollte jedoch nicht vergessen werden, dass von Seiten der Rezipienten Kontextwissen über das Thema und Rezeptionserfahrung notwendig sind, um die Darstellung des Films in Frage stellen zu können.

Deutsche Produktionen finden bei Hughes und bei Duvall kaum Beachtung. Auch in Deutschland selbst ist eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Umweltdokumentarfilmen bisher kaum erfolgt. Wie die nächsten Teilkapitel zeigen werden, hatten spezifische Entwicklungen im Umfeld der Ökologiebewegung und der Anti-Atomkraft-Bewegung in Deutschland Einfluss auf die Entstehung und Verbreitung von Umweltdokumentarfilmen.

## **3.2 Umweltdokumentarfilme in Deutschland**

### **3.2.1 Der Natur- und Tierfilm**

Die ersten Dokumentarfilme, die sich mit ökologischen Themen im weiteren Sinne befassen, sind Natur- und Tierfilme. Ihr Verhältnis zu ökologischen Problemen und damit politischen Fragen von Verursachern und Gegenmaßnahmen ist jedoch ambivalent. Natur- und Tierfilme entstanden in Deutschland ab 1919, zunächst als biologische Filme (Stutterheim 2005b: 152f.). Sie wurden von Wissenschaftlern realisiert, was die Glaubwürdigkeit beim Publikum steigern sollte. Ihr Ziel war eine „beweisführende, wissenschaftliche“ Darstellung von biologischem Wissen (Stutterheim 2005a: 175). Außerdem verschmolzen teilweise Mitte der 1920er Jahre Tier- und Expeditionsfilm (Stutterheim 2005b: 155). Carlel Martig (1996: 290) hingegen verortet die „Entdeckung der Natur im Film“ maßgeblich im Bergfilm der Weimarer Republik. In den unterschiedlichen Ansatzpunkten zeichnen sich bereits verschiedene Bestandteile oder mögliche Schwerpunkte des Genres ab: biologisches Wissen über Lebewesen sowie die Ästhetik von heimischen und exotischen Landschaften. Während der Zeit des Nationalsozialismus wurde ein Teil der Naturfilme in den Dienst der NS-Ideologie gestellt. Einige Naturfilme propagierten „rassenpolitische Grundsätze“ (Stutterheim 2005b: 154) oder eine „völkische Interpretation der Darwinschen Lehre“ (ebd.). Andere dienten der Verherrlichung des Nordens der germanischen Mythologie und der völkischen Ideologie (ebd.: 155).

In den 1950er und 60er Jahren wuchs in der Nachkriegsgesellschaft und auch in den Natur- und Tierfilmen langsam das Bewusstsein für die Auswirkungen des menschlichen Handelns auf die Umwelt. Die Filme wurden kritischer und die Filmemacher zeigten zum Teil über die Filmproduktion hinaus Engagement für Tier- und Naturschutz. Der Film *NATUR IN GEFAHR*, den Eugen Schuhmacher 1951/52 im

Auftrag des bayerischen Innenministeriums und in Zusammenarbeit mit dem Bund für Vogelschutz realisierte, kann als einer der ersten Naturschutzfilme der Bundesrepublik angesehen werden (Deutsches Filminstitut o.J., c). Der Film weist eine dreiteilige Struktur auf: von der ästhetischen unberührten Natur, über die Zerstörung durch Industrie, zu Bemühungen des Naturschutzes (ebd.). Damit ist hier schon früh eine Problem-Lösungs-Struktur angelegt. 1956 lief KEIN PLATZ FÜR WILDE TIERE von Bernhard und Michael Grzimek erfolgreich in den Kinos und wurde mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet (Deutsches Filminstitut o.J., a). Der Film kritisiert Großwildjagd und Safari-Tourismus in Afrika sowie Plantagen für den Anbau von Exportprodukten. Schon hier zeigt sich die Bedeutung des globalen Denkens für den Umweltdokumentarfilm. Der Film übt Zivilisationskritik gegenüber einem westlichen Entwicklungsmodell, dem Wachstum der Städte und der Infrastrukturen, und fordert mehr Naturschutz. 1960 erhielt Bernhard Grzimek den Oscar für den besten Dokumentarfilm für SERENGETI DARF NICHT STERBEN, in dem er sich zusammen mit seinem Sohn Michael, der tragischerweise während der Dreharbeiten tödlich verunglückte, für die Schaffung eines Nationalparks einsetzt. Bernhard Grzimek wollte den Naturfilm politisieren, war aber auch darüber hinaus politisch aktiv: 1970 wurde er Bundesbeauftragter für Naturschutz (Der Spiegel, o.A. 1973: 79), 1975 wurde er zum ersten Vorsitzenden des neu gegründeten Deutschen Natur- und Umweltschutzverein, dem späteren Bund für Umwelt und Naturschutz (BUND) ernannt (Franke 2015: 8).

In den 1970er Jahren lockten bekannte Naturfilmer wie Heinz Sielmann, Horst Stern und Bernhard Grzimek „regelmäßig ein Millionenpublikum“ vor die Fernsehbildschirme (Piper 2008: 167). Grzimeks Serie EIN PLATZ FÜR TIERE (D 1956-1980 HR), mit ihren 175 Sendungen in 24 Jahren, und Sielmanns EXPEDITIONEN INS TIERREICH (D 1959-1992 NDR) gehörten zu den beliebtesten Sendungen der deutschen Fernsehgeschichte (Gerlach 2009: 110). Horst Stern ist bekannt für seine ab 1970 ausgestrahlte Fernsehserie STERNS STUNDEN (SDR 1970-1979), in der er oft eine kritische Haltung einnahm. Er übte zum Beispiel Kritik am mangelndem Forstschutz, dem Reitsport, der Nutztierhaltung, dem Handel mit exotischen Tieren und an Tierversuchen. In seiner Weihnachtsfolge 1971 'Bemerkungen über den Rothirsch' forderte er den Abschuss von mehr Rotwild zum Schutz des Waldes. Das rief dem Spiegel (o.A. 1973: 82) zufolge Jagdfreunde in Bayern zum Protest auf die Straßen und sorgte für Unruhe im Münchener Parlament. Einige Forstwissenschaftler unterstützten Sterns Forderungen. Der Bundestagsausschuss für Ernährung, Landwirtschaft und Forsten in Bonn veranstaltete eine Sondervorführung des Films. Schließlich reagierten die Landesregierungen in Bayern und Hessen sowie Forst- und

Jagdbehörden in Österreich. Sie änderten die Jagdgesetze und gaben höhere Rotwild-Abschüsse frei. Stern engagierte sich zudem in der außerparlamentarischen Opposition und wurde 1972 Gründungsmitglied der 'Gruppe Ökologie', in der sich Verhaltensforscher, Tier-Experten wie Grzimek und Sielmann, Forstwissenschaftler, Naturschützer und Journalisten zum Beispiel gegen eine Donau-Staustufe einsetzten. Die Gruppe verfasste Denkschriften, organisierte Pressekonferenzen und Demonstrationen. Die Gruppenmitglieder kritisierten die institutionelle Politik und das marktwirtschaftliche System scharf. Der Spiegel (o.A. 1973: 83) schrieb im Jahr darauf über die Gruppe: „Ein biologischer Stoßtrupp läuft hier Sturm, eine wissenschaftliche Opposition muckt hier auf, die, nach Gruppen-Mitglied Grzimek, 'ganze Denkgebäude zum Einsturz bringt' und der mit Begriffen wie 'rechts' und 'links' kaum beizukommen ist“.

Neben diesen politisch engagierteren Filmemachern, gab es auch weiterhin unpolitische Natur- und Tierfilme. Der Konsens über das Genre Naturfilm in den 1990er Jahren war laut Angela Lühje (1996: 179): Sie haben „abbildenden Charakter“, sie „dokumentieren Flora und Fauna sowie geologische Phänomene“, stellen deren Beziehungen dar und sie haben eine mehr oder weniger offensichtliche „Lernzielorientierung“. Sie wollen Emotionen ansprechen und faszinieren, sind dabei eher schön als schrecklich und meistens apolitisch (ebd.: 280). Lühje formuliert Qualitätskriterien zur Eignung von Natur- und Tierfilmen für die ökologische Bildung. Dabei sieht sie in dem positiven Zugang des Naturfilms eine Chance, „Akzeptanz für ökologische Problemstellungen“ (ebd.: 280) zu erreichen, ein ökologisches Bewusstsein zu schaffen, Betroffenheit hervorzurufen und im Idealfall zu einer Änderung der Lebensgewohnheiten zu führen (ebd.: 285). Sie betont aber auch, dass Natur- und Tierfilme nicht bei der Ästhetisierung der Natur stehenbleiben dürfen, sondern gesellschaftliche Kontexte reflektieren und damit einer Entpolitisierung vorbeugen sollen (ebd.: 284).

Trotzdem bieten Natur- und Tierfilme nur begrenzte Möglichkeiten, die heutige Vielfalt der ökologischen Probleme zu thematisieren. Das mag an der gewachsenen Bandbreite von umweltpolitisch relevanten Themenfeldern liegen. Komplexe ökologische Probleme gehen oft über die Auswirkungen auf Wildtiere und Naturlandschaften hinaus. In diesen Fällen können die filmischen Formen und Bilder von Natur- und Tierfilmen nicht ausreichen, um die Probleme sichtbar zu machen. Außerdem scheint heute generell wenig Interesse daran zu bestehen, den Tier- und Naturfilm zu politisieren. Gemessen an den Besucherzahlen im Kino sind Natur- und Tierfilme beim deutschen Publikum deutlich beliebter als stärker politische

Umweltdokumentarfilme. DIE REISE DER PINGUINE (F 2005) hatte 1.393.359 Besucher, NOMADEN DER LÜFTE (D/GB/F 2002) hatte 844.751 Besucher und DEEP BLUE (D/GB 2004) hatte 779.718 Besucher (Stanjek und Brunst 2006). Kay Hoffmann (2009: 264) spricht zwar von einer Rückkehr des Politischen in den Dokumentarfilm, doch gegenüber diesen erfolgreichen Natur- und Tierfilmen sind die Besucherzahlen von stärker politischen Filmen immer noch deutlich geringer. EINE UNBEQUEME WAHRHEIT (US 2006) hatte in Deutschland knapp 400.000 Kinobesucher (ebd.: 264) und Erwin Wagenhofers WE FEED THE WORLD (A 2005) etwas über 370.000 Besuchern (ebd.: 267).

### **3.2.2 Die Filme der Anti-Atomkraft Bewegung**

Die Anfänge des politischen und sozialkritischen Umweltdokumentarfilms macht Duvall (2017: 44f.) Anfang der 1980er Jahre aus. In Deutschland entwickelten sich jedoch, insbesondere durch die Videobewegung und die Anti-Atomkraft-Bewegung, entsprechende Filme bereits seit Mitte der 1970er Jahre. Die große Anzahl an Filmen der deutschen Anti-Atomkraft-Bewegung dürfte im internationalen Vergleich einzigartig sein. Die Filme erfüllten Roth (1982: 100f.) zufolge mehrere wichtige Funktionen für die Bewegung: sie vermittelten zwischen den räumlich weit auseinanderliegenden Zentren des Widerstands; sie erzeugten damit regionale und sogar transnationale Solidarität; sie dienten der Mobilisierung und sie bestärkten die Mitglieder der Bewegung in ihrem Widerstand. Politische Aktivitäten der Bewegung wie Platzbesetzungen oder Demonstrationen waren die dominanten Inhalte der Filme. Technische Fragen wurden dagegen eher selten behandelt, da diese schwierig zu filmen waren. Selbst wenn sie analytisch sind, so stecken in den Filmen „immer die Emotion des Widerstandes“ (ebd.: 100), die Kampfeslust aber auch die Ohnmacht gegenüber Anlagenbetreibern und der Polizei. Die Filme reagieren jeweils auf die politischen Umstände ihrer Zeit, die Mobilisierungserfolge und die Zusammensetzung der Bewegung, die regionale und transnationale Solidarität innerhalb der Bewegung, aber auch ihre Niederlagen (ebd.: 100f.).

Filme gegen Atomkraft entstanden in Deutschland vor allem im Zeitraum von Mitte der 1970er bis Anfang der 1990er Jahre, also während der aktivsten Zeit der Anti-Atomkraft-Bewegung. Filmwerkstätten und -kooperativen waren maßgeblich an der Produktion solcher Filme beteiligt. Dabei sind besonders die Wendländische Filmkooperative, die Medienwerkstatt Freiburg, die Medienwerkstatt Franken und das Medienpädagogik Zentrum Hamburg zu nennen. Die Gruppen setzten jeweils regionale Schwerpunkte in ihrer Arbeit und dokumentierten, oft über Jahre, das dortige

Bewegungsgeschehen.<sup>13</sup> Das 1973 gegründete **Medienpädagogik Zentrum Hamburg (mpz)** produzierte seit 1976 zahlreiche Filme zur Anti-Atomkraft-Bewegung, aber auch zu anderen Umweltthemen (Medienpädagogik Zentrum Hamburg o.J.). Die Filme gegen Atomkraft widmeten sich vor allem dem Kernkraftwerk im nahen **Brokdorf**: BROKDORF – UND BIST DU NICHT WILLIG SO BRAUCH ICH GEWALT (BRD 1976), WEHRT EUCH – BROKDORF (D 1977), VORSICHT LEBENSGEFAHR – ALLE GEWALT GEHT VOM STAAT AUS (BRD 1977), CADMIUM BRINGT AALE UM ODER DIE ELBFISCHER MERKEN'S ZUERST (BRD 1980). Nachdem das Kraftwerk 1986 den Betrieb aufgenommen hatte, verlagerte sich der thematische und lokale Schwerpunkt in FÄSSER OHNE BODEN – ATOMMÜLLTRANSPORTE IN LÜBECK (BRD 1988). Die **Wendländische Filmkooperative** wurde 1975 gegründet. Ihre Mitglieder sehen sich noch heute „als kritische, engagierte Filmemacher, denen es ein Anliegen ist, auf gesellschaftliche Schief lagen und Missstände zu reagieren“ (Wendländische Filmkooperative o.J.). Im Rahmen der Kooperative entstanden mehrere Filme über den Widerstand gegen das geplante Atommüll-Endlager sowie die Atommülltransporte in das bestehende Zwischenlager bei **Gorleben** in Niedersachsen. Dazu gehören: DIE HERREN MACHEN DAS SELBER, DASS IHNEN DER ARME MANN FEYNDT WIRD (BRD 1979), GORLEBEN: DER TRAUM VON EINER SACHE (BRD 1981), ZWISCHENZEIT (BRD 1985), DASS WIR NIEMALS DAGEWESEN SEIN WERDEN (D 1993) und HAUT AB! (D 1997). Die 1978 gegründete **Medienwerkstatt Freiburg** hatte sich zum Ziel gesetzt „mit eigenen Videofilmen in gesellschaftliche Prozesse einzugreifen, politische Aufklärungsarbeit zu leisten und Teil einer unabhängigen Kommunikationsstruktur zu werden, kurzum: Gegenöffentlichkeit herzustellen“ (Medienwerkstatt Freiburg o.J.). Zu ihrer Arbeit gehörte auch, den Widerstand gegen ein geplantes Kernkraftwerk im nahegelegenen **Wyhl** zu dokumentieren. Als Rückblick auf die Bewegung entstand S'WESCHPENÄSCHT – DIE CHRONIK VON WYHL 1972 BIS 1982 (BRD 1982). Die **Medienwerkstatt Franken** gründete sich in den 1980er Jahren als studentische Videogruppe. Ihrem Selbstverständnis nach wollten sie ein „Sprachrohr der Betroffenen“ (Medienwerkstatt Franken o.J.) sein. Ein Schwerpunkt ihrer Arbeit waren Filme über die Bewegung gegen die geplante Atommüll-Wiederaufbereitungsanlage **Wackersdorf (WAA)** im östlichen Bayern. So entstanden Filme wie 18 TAGE FREIES WACKERLAND (BRD 1986), WAA-SCHLACHTEN (BRD 1986) und ZAUNKÄMPFE (BRD 1986). Noch nachdem die Bautätigkeit 1989

---

<sup>13</sup> Die Veröffentlichungen des Laika Verlags aus der Reihe *Die Bibliothek des Widerstands*, Bände 18, 19, 23, 24 und 25 mit den Titeln *Lieber heute aktiv als morgen radioaktiv I - IV* thematisieren die Anti-Atomkraft-Bewegung und enthalten jeweils eine oder mehrere DVDs mit Filmen aus der Bewegung. Einige der hier genannten Filme sind dort veröffentlicht, andere sind zum Teil als Neuauflagen auf DVD im Direktvertrieb über die Filmkooperativen erhältlich.

eingestellt worden waren, entstanden weitere Filme wie WACKERSDORF – EIN MYTHOS (D 1996) oder SCHRECKGESPENST WAA (D 2006).

Neben den von diesen Gruppen produzierten Filmen entstanden auch Filme von professionellen Dokumentarfilmer\_innen. Manche, wie Bertram Verhaag und Claus Strigel, haben sich über Jahre dem Thema verschrieben. Von den beiden stammen die Filme SPALTPROZESSE (BRD 1987), RESTRISIKO ODER DIE ARROGANZ DER MACHT (BRD 1989) und DAS ACHTE GEBOT (D 1991). Die ersten beiden Filme dokumentieren die Ereignisse rund um Wackersdorf (DENKmal-Film o.J., d): die Spaltung in der Bevölkerung, die persönlichen und politischen Veränderungen der Menschen in der Region, die gewaltsamen Auseinandersetzungen zwischen Demonstranten und Polizei, aber auch die Gefahr durch „radioaktive Schadstoffemissionen“, die „landschaftliche, ökologische Zerstörung“ und die „atompolitischen Absichten“. RESTRISIKO dokumentiert den vom Bayerischen Umweltministerium einberufenen Erörterungstermin, mit dem die Politik auf die 881.000 schriftlichen Einwendungen aus der Bevölkerung reagierte, und stellt das Ereignis als „Demokratie-Schauveranstaltung“ dar (DENKmal-Film o.J., c). DAS ACHTE GEBOT kreist thematisch um die Sprache von Kraftwerksbetreibern und Politik und argumentiert dafür, dass es sich dabei um Täuschungsmanöver handelt (DENKmal-Film o.J.b). Damit ist der Film ein Beispiel für den reflexiven Modus des Dokumentarischen (vgl. Kapitel 2.2).

Ab Mitte der 1990er Jahre ließ die Bedeutung des Themas Atomkraft im Dokumentarfilm nach, die Zahl der Filme ist seitdem merklich gesunken. Die Bewegung flaute ab, die Zeit der großen Protestaktionen und Besetzungen war vorbei. Der Atomausstieg war mit den Konsensgesprächen von 1992/93 auf die politische Agenda gelangt (vgl. Kapitel 1.2.2).

### **3.2.3 Ökologische Themen im Dokumentarfilm ab den 1980er Jahren**

Ab Anfang der 1980er Jahre entstanden zunehmend auch thematisch breiter aufgestellte Dokumentarfilme, die sich kritisch mit verschiedenen Zweigen der Wirtschaft, Infrastrukturmaßnahmen und Konsumverhalten und deren sozialen und ökologischen Folgen auseinandersetzen. Mitte der 1990er Jahre und um die Jahrtausendwende nimmt jedoch nicht nur die Anzahl der Filme aus der Anti-Atomkraft-Bewegung, sondern auch die Anzahl der Umweltdokumentarfilme generell, ab. Diese Feststellung korrespondiert mit Irene Genharts (2013: 16) Bemerkung, der politische Dokumentarfilm habe um die Jahrtausendwende herum insgesamt als „ziemlich tot“ gegolten. Das änderte sich erst wieder gegen Mitte der 2000er Jahre. In diesem Abschnitt sollen Umweltdokumentarfilme aus Deutschland vorgestellt werden.

Ein Schwerpunkt wird dabei auf das Themenfeld Ernährung und Landwirtschaft gelegt, zu dem auch die in Kapitel fünf analysierten Filme zählen. Zunächst aber wird ein Verein vorgestellt, der die Verbreitung von Umweltdokumentarfilmen in Deutschland über 20 Jahre hinweg mit seiner Arbeit begleitet hat.

Die Verbreitung von Umweltdokumentarfilmen ging auch mit der Gründung von neuen Organisationen und thematischen Filmfestivals einher. Aus dem Anti-Atomkraft-Bewegungsumfeld um Wyhl ging im April 1984 der Verein *Ökonomia Institut für ökologische Medienarbeit* hervor.<sup>14</sup> Zu den Aktivitäten des Vereins gehörten auch die *Ökonomia Filmtage*<sup>15</sup>, die von 1984 bis 2004 in Freiburg stattfanden. Das Institut veröffentlichte zudem in drei Gesamtbänden (1985, 1993 und 1997) den Katalog *Medienkursbuch Ökologie*, in dem Filme, Videos, Tonbildschauen, Diaserien, Foliensätze sowie Sendungen des Schulfernsehens aufgeführt und in Bezug auf ihre Eignung für die Bildungsarbeit bewertet sind. Darüber hinaus wurde eine vom Umweltbundesamt geförderte Online-Filmdatenbank angelegt (UBA o.J.).<sup>16</sup> In Bildmedien, besonders in Filmen, sahen die Gründer\_innen des Ökonomia Instituts ein wichtiges Mittel, um Informationen und ein ökologisches Bewusstsein in der Bevölkerung und bei den Regierenden zu verbreiten (Ökonomia Institut 1984). Visualisierung ist für das Themenfeld ökologischer Probleme notwendig, da Ursachen sowie zentrale Strukturen und Prozesse in der Natur für den Menschen nicht sinnlich wahrnehmbar sind. So schreibt Hoimar von Ditfurth im Geleitwort zum ersten Band des Medienkursbuchs, die Filme leisteten einen wichtigen Beitrag, weil sich damit „Abläufe und kausale Zusammenhänge sichtbar machen lassen, die ohne die technischen Möglichkeiten der Zeitraffung oder -dehnung, ohne die Umsetzung in optische Tricksequenzen oder Graphiken unanschaulich bleiben“ (Ökonomia Institut 1985: 7). Filme ermöglichen es „sehend vernetzt zu denken“ (Meyer 1985: 18). Darin kommt das systemische Denken der modernen Ökologiebewegung zum Ausdruck. Die normativen Forderungen der Herausgeber\_innen des Medienkursbuchs an die Filmemacher\_innen sowie an Personen aus der ökologischen Bildungsarbeit orientierten sich an Erkenntnissen der Umweltpädagogik, der Medienpädagogik sowie an kommunikationswissenschaftlicher Kritik am deutschen Fernsehjournalismus (Ökonomia Institut 1985: 18-23). Für den ebenfalls im ersten Medienkursbuch *Ökologie*

---

<sup>14</sup> Später wird der Verein 'Ökonomia Institut für umweltbezogene Medienarbeit' genannt. Die Webseite des Vereins ist zum Zeitpunkt der Recherche für diese Arbeit nicht mehr abrufbar. Eine frühere Version einiger Seiten ist noch über das [web.archive.org](http://web.archive.org) zugänglich. Verweise auf diese Seiten sind im Quellenverzeichnis entsprechend zitiert.

<sup>15</sup> Später 'Ökonomia Internationales Umwelt Film Festival'.

<sup>16</sup> Die Filmdatenbank ist zum Zeitpunkt der Recherche für diese Arbeit nicht mehr abrufbar.

zitierten Freiburger Dokumentarfilmer Peter Krieg (Krieg 1985: 19) ist mit dem Begriff „ökologischer Film“ eine „utopische Forderung an die Filmemacher“ verbunden:

„Der Film selbst soll mit dem Zuschauer – und nicht nur mit seinem Thema – ökologisch umgehen. Der Zuschauer soll informiert und motiviert werden, nicht aber überrumpelt und irreführt werden. [...] Ein ökologischer Film soll seine Zuschauer ernst nehmen und mit 'offenen Karten' spielen. Er soll durch seine Information, seine Parteilichkeit und Betroffenheit motivieren, nicht aber durch Demagogie und Werbetricks.“

Neutralität wird nicht eingefordert, die Parteilichkeit der Filme ist durchaus gewünscht, aber die Filmemacher\_innen sollen sich auch ihrer Verantwortung gegenüber dem Publikum bewusst sein. Ähnlich argumentiert auch der Berliner Kommunikationswissenschaftler und Filmemacher Bernward Wember:

„Alle filmischen Vermittlungsformen enthalten interessenbedingte Implikationen, die auf die vermittelten Inhalte und auf die Wahrnehmung der Zuschauer etliche – oft beabsichtigte – Auswirkungen haben“ (Wember und Thorbrietz 1985: 19).<sup>17</sup>

Außerdem plädiert er für eine Balance zwischen „effektiver Betroffenheit und konstruktiver Einsicht“ (ebd.). In Kriegs und Wembers Forderungen zeigt sich die Herausforderung, welche die Filmemacher\_innen von Umweltdokumentarfilmen zu bewältigen haben. Einerseits sollen sie das Publikum emotional erreichen und Betroffenheit in Anbetracht ökologischer Probleme hervorrufen, zu einer politischen Haltung und zum Handeln motivieren. Andererseits dürfen Filmemacher\_innen sich nicht unglaubwürdig zeigen, indem sie entweder als bewusst manipulativ entlarvt werden oder als unreflektiert gegenüber der eigenen, von Werten geleiteten, Wahrnehmung und Filmproduktion eingeschätzt werden.

Die Medienkursbücher zeigen, dass es bereits Mitte der 1980er Jahre zahlreiche Filme zu einem breiten Spektrum ökologischer Themen gab (Ökimedia Institut 1985): Abfall und Recycling, Allgemeines zur Ökologie, alternatives Leben, Dorf und Stadt als Lebensraum, atomare Bedrohung, Boden, Chemie und Sondermüll, Energie, Gesundheit, Industrie und Technik, Landwirtschaft und Gartenbau, Luft, Natur und Landschaft, Ökonomie, Pflanzen und Tiere, Umweltbewegung und Umweltpolitik, Verkehr und Lärm, Wald und schließlich Wasser. Doch nicht alle der in den Medienkursbüchern verzeichneten Filme können als Dokumentar- oder Bewegungsfilm bezeichnet werden. Unter den nonfiktionalen Filmen sind auch viele kurze Filme, zum Teil von nur wenigen Minuten Länge.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Weiter ausgeführt und an einem Filmbeispiel dargelegt sind seine Thesen in *Objektiver Dokumentarfilm?* (Wember 1972: 9-11).

<sup>18</sup> Auch themenbezogene Trickfilme, Spielfilme und hybride Dokumentar-Spielfilme wurden aufgenommen. Zudem sind einige Filme aus anderen Produktionsländern aufgelistet. Außerdem wurden in allen Jahren auch Filme zu den Themen Dritte Welt und indigene Völkern aufgelistet, wenn diese ökologische Themen berührten (Ökimedia Institut 1985: 9). Hierin zeigt sich wiederum die Nähe der

Protestbewegungen dokumentierten in den 1980er Jahren nicht nur die Filme der Anti-Atomkraft-Bewegung, sondern auch Filme über den Widerstand gegen Infrastrukturprojekte wie den Ausbau des Frankfurter Flughafens mit der neuen Startbahn West: KEINE STARTBAHN WEST - TRILOGIE EINES WIDERSTANDES (BRD 1981) und KEINE STARTBAHN WEST: EINE REGION WEHRT SICH (BRD 1982); oder über den Protest von Bauern gegen den Bau einer Teststrecke für Autos: DER MENSCH, DER ZU FUSS GEHT, IST VERDÄCHTIG (BRD 1983).

Ein wichtiger Themenkomplex behandelt die Erzeugung von Energie und auch die dazu nötigen Fördermethoden. Dazu gehörten vor allem die Filme über Atomkraft, die im vorigen Kapitel vorgestellt wurden, aber auch Kohleabbau und Ölförderung. Das Thema Kohle durchzieht die Jahrzehnte: REQUIEM FÜR EIN MAIGLÖCKCHEN (BRD 1988), oder MOST – NACHRUF AUF EINE ALTE STADT (D 1999). Die Ölkatastrophe der Exxon Valdez im Jahr 1989 bot Anlass für den Film DAS ALASKA-SYNDROM (D 1991). Eine aktive Bewegung gegen Kohleabbau hat sich jedoch erst in den letzten zehn Jahren in Deutschland entwickelt (vgl. Kapitel 1.2.2). Aus dieser Bewegung stammt BEYOND THE RED LINES – JENSEITS DER ROTEN LINIEN – SYSTEMWANDEL STATT KLIMAWANDEL (D 2016) von dem Medienkollektiv *cine rebelde*. Dabei wird in dem aktuellen Film nicht mehr so stark die Landschaftszerstörung durch Kohleabbau in den Mittelpunkt gestellt, sondern vielmehr die Klimaschädlichkeit der Kohleverstromung. Außerdem dient der Film der Dokumentation der noch jungen Bewegung und ihrer Protestaktivitäten. Ab 2008 entstanden auch einige längere Filme über erneuerbare Energien, die im nächsten Teilkapitel thematisiert werden.

Ein besonders wichtiger Themenkomplex umfasst Landwirtschaft und Ernährung. Diese Filme werden auch als „Food Documentary“ bezeichnet (Small 2015; Pilgeram und Meeuf 2015; Mauer 2009). Dabei überschneiden sich häufig ökologische und soziale Probleme, Themen der Umweltbewegung und Themen der Dritte-Welt-Bewegung bzw. der globalisierungskritischen Bewegung. Ein Dokumentarfilmer, dessen Filme über die globalen Auswirkungen der Nahrungsindustrie als richtungsweisend angesehen werden, ist Peter Krieg. Er verstand seine Filme „zeitlebens auch als persönlichen Beitrag zur Entwicklungshilfe“ (Deutsches Filminstitut o.J., d) . Sein Film FLASCHENKINDER (BRD 1975) „über den tödlichen Missbrauch von Milchpulver für Neugeborene in Afrika [...] war Auslöser einer weltweiten Boykottkampagne gegen Produkte des Nahrungsmittelkonzerns Nestlé“ (Deutsches

---

verschiedenen Bewegungen innerhalb der Familie der neuen soziale Bewegungen. Auch in aktuellen Diskursen der globalisierungskritischen Bewegung und in Bezug auf Klimagerechtigkeit werden ökologische und soziale Fragen zusammen verhandelt.

ebd.). Sein vielfach ausgezeichnete Film SEPTEMBERWEIZEN (BRD 1980) zeigt die Auswirkungen der amerikanischen Agrarpolitik, des weltweiten, spekulativen Weizenhandels und der industriellen Landwirtschaft auf die Existenz von Bauern, die Umwelt, die Gesundheit der amerikanischen Bevölkerung und die Ernährungslage in der dritten Welt. Schon hier sind viele der zentralen Frames angelegt, die noch heute Umweltdokumentarfilme über Ernährung und Landwirtschaft prägen. Ein weiterer Filmemacher, der sich bereits Mitte der 1980er Jahre dem Thema Landwirtschaft und Ernährung zuwandte, ist Peter Heller. Auch sein Interessensfokus liegt auf Filmen über Entwicklungsländer. Sein Film DSCHUNGELBURGER – HACKFLEISCHORDNUNG INTERNATIONAL (BRD 1985) kritisiert die globalen Auswirkungen des westlichen Fleischkonsums und der Fast-Food-Industrie auf die Tropenwälder Lateinamerikas. Auch in seinem Film DAS BROT DES SIEGERS ODER DIE SCHLACHT UM DIE MÄGEN DER WELT (BRD 1987) macht er die amerikanische Fast-Food-Industrie für das Bauernsterben und die chemische Landwirtschaft verantwortlich. Auch Siegfried Pater und Boris Terpinc kritisierten bereits 1988 den brasilianischen Soja-Anbau für die Produktion von Milch und Fleisch für Europa, wo die Mengen den Bedarf übersteigen: DER SOJA-KOMPLEX ODER DIE PHANTASTISCHE GESCHICHTE DER EISERNEN KUH (BRD 1988). Die fortwährende Aktualität des Themas Tierhaltung und Konsum tierischer Produkte zeigt sich an aktuellen Filmen wie DAS SYSTEM MILCH (D 2017) von Andreas Pichler.

Dass Ernährung und landwirtschaftliche Praxis politisch konfliktträchtige Themen sind, wird auch bei den Filmen von Bertram Verhaag deutlich. Er setzt sich besonders mit dem Thema Gentechnik auseinander: TOTE ERNTE (D 2001), LEBEN AUSSER KONTROLLE – VON GENFOOD UND DESIGNERBABYS (D 2004), DAVID GEGEN MONSANTO – PERCY SCHMEISSER (D 2009), GEKAUFTE WAHRHEIT – GENTECHNIK IM MAGNETFELD DES GELDES (D 2009), ÁRPÁD PUSZTAI – WHISTLEBLOWER (D 2010), MONSTERLACHSE (D 2010), VANDANA SHIVA – VON SAATGUT UND SAATGUTMULTIS (D 2010), DER ACHTE SCHÖPFUNGSTAG – ZIVILCOURAGE IN ALTÖTTING (D 2010), DER LANDHÄNDLER – GANZ OHNE GENTECHNIK (D 2011). Zentrale Figuren seiner Filme sind immer wieder die indische Aktivistin Vandana Shiva sowie der kanadische Landwirt und Saatgutzüchter Percy Schmeiser. In einigen Filmen werden auch aus Deutschland einzelne Landwirte, Futtermittelhändler und Gruppierungen gezeigt, die sich gegen die Agrargentechnik einsetzen. Neben diesen Filmen, die an der Kritik und am Widerstand gegen Gentechnik orientiert sind, produzierte Verhaag auch mehrere Filme über ökologische Landwirtschaft.

Auch der Fernsehjournalist und Filmmacher Valentin Thurn hat sich in seiner Arbeit mit dem Thema Ernährung auseinandergesetzt. Nach vorhergegangenen Fernsehreportagen, zeigt er auch in seinem ersten Kinofilm *TASTE THE WASTE* (D 2010) das weltweite Problem der Verschwendung von eigentlich noch essbaren Nahrungsmitteln auf. Der Film bewegt sich entlang der gesamten Kette von Landwirtschaft, Weiterverarbeitung, Groß- und Einzelhandel, Gastronomie und Haushalten bis hin zur Resteverwertung. Am Ende kommen Menschen aus unterschiedlichen Initiativen zu Wort, die sich in der Bildungsarbeit, beim Urban Gardening oder beim Kochen mit 'geretteten' Lebensmitteln für mehr Wertschätzung der Lebensmittel und für eine Reduktion der Verschwendung einsetzen. Der Film trug dazu bei, das Thema Lebensmittelverschwendung in Deutschland bekannt zu machen. Indem er am Ende eine Reihe von Handlungsmöglichkeiten aufzeigt, lässt er das Publikum nicht ratlos zurück. Bertram Verhaag und Valentin Thurn sind beides professionelle Dokumentarfilmer, die sich in ihrer Arbeit auf die Suche nach Lösungen für eine zukunftsfähige Landwirtschaft und Ernährung machen. Darum soll ihre Arbeit im nächsten Teilkapitel noch weiter ausgeführt werden.

### 3.2.4 Lösungsorientierte Filme – ein neues Phänomen?

Davis Guggenheims Film *AN INCONVENIENT TRUTH* (US 2006) wurde dafür kritisiert, dass er lediglich im Abspann einige praktische Handlungsmöglichkeiten aufzeigt (Pösl 2008: 108) und dass diese einen deutlichen Schwerpunkt auf grünen Konsum im Vergleich zu politischem Aktivismus legen (Johnson 2009: 39). Doch in den Jahren nach dem Film hat sich Hughes zufolge ein Wandel des öffentlichen Diskurses zum Klimawandel vollzogen:

„Towards the end of the decade and beyond it, the debate has turned away from arguing the case for climate change to scrutiny of the causes and proposed solutions. The argument that the apocalyptic tone of some of the documentaries on global warming was counterproductive briefly fed into the production of more positive films about the future [...]“ (Hughes 2014: 126).

Hughes kritisiert jedoch auch, dass diese positiven Filme eine Tendenz hätten, zu Werbung für die Industrie zu werden, indem sie spektakuläre Technologien zur Schau stellen. Diese Tendenz dürfte stark themenabhängig sein. So ist das Thema erneuerbare Energien zum Beispiel technologie-lastiger als das Thema Ernährung und Landwirtschaft. Es ist auffällig, dass sich auf internationaler Ebene unter den Filmen seit etwa 2008 vermehrt Produktionen finden, die einen optimistischeren Grundton aufweisen und sich für verschiedene Arten von Lösungen<sup>19</sup> einsetzen: in Form von

---

<sup>19</sup> Zum Begriff der Lösungen sei hier angemerkt, dass eine einzelne neue Technologie, veränderte Wirtschafts- oder Konsumpraxis, Lebensstilveränderung etc. noch nicht ein komplexes Problem wie den Klimawandel verhindern kann. Die Geschichte der Mensch-Umwelt-Beziehung hat zudem gezeigt, dass

einem individuell veränderten Lebensstil, neuen Technologien, anderen Wirtschaftsformen oder kollektiven Aktivitäten. Das legt insgesamt die Vermutung nahe, dass lösungsorientierte Filme ein neues Phänomen sind.

Ganz so einfach ist die Antwort nicht. Die Medienkursbücher Ökologie aus den 1980er und 1990er Jahren zeigen, dass es schon damals Filme gab, die konkrete Lösungen in Anbetracht ökologischer Probleme bekannt machen und verbreiten wollen. Allerdings sind diese nonfiktionalen Filme in der Regel keine Dokumentarfilme, es sind Schulfilme, Wissenschaftsfilme, Industriefilme, Filme von politischen Ministerien und einzelne Sendungen aus Fernsehformaten. Die meisten haben eine Länge zwischen 15 und 30 Minuten. Dabei reichen die Themen von Naturschutzmaßnahmen und der Rekultivierung von Landschaften über Energiesparmaßnahmen und erneuerbare Energien, Müllvermeidung und Recycling, ökologische Baustoffe, ökologische Landwirtschaft und Gärtnern, bis hin zu Haushaltstipps und umweltfreundlicher Mobilität. Längere Dokumentarfilme über Lösungsansätze sind aber tatsächlich ein Phänomen des 21. Jahrhunderts.

Zu den von Bertram Verhaag produzierten Filmen gehören ab 2001 auch eine Reihe von Fernseh- und Kinodokumentarfilmen über ökologische Landwirtschaft. Porträts von außergewöhnlichen Landwirten und ihren Höfen scheinen sich dabei besonders zu eignen, um eine persönliche Geschichte zu erzählen und zugleich Informationen über ökologische Formen der Landwirtschaft zu vermitteln. Dazu gehören zum Beispiel *DER AGRAR-REBELL* (2001) und *DER BAUER UND SEIN PRINZ* (2014) über Prinz Charles und den befreundeten Bio-Landwirt David Wilson.<sup>20</sup> In *CODE OF SURVIVAL* (2017) werden verschiedene ökologisch wirtschaftenden Agrarbetriebe weltweit vorgestellt, aber auch immer wieder in Verbindung gebracht mit der Kritik an Gentechnik, industrieller Landwirtschaft und multinationalen Agrarkonzernen wie Monsanto.

Das Engagement von Filmemacher\_innen für den sozial-ökologischen Wandel kann auch über die reine Filmproduktion hinausgehen, ähnlich wie bei den engagierte Natur- und Tierfilmern. Valentin Thurn ist nicht nur Filmemacher, sondern auch Mitbegründer von zwei Vereinen, dem *Foodsharing e.V.* (gegründet 2012)<sup>21</sup> und dem Kölner

---

vermeintliche Lösungen für ein Problem sich mitunter zu späterer Zeit selbst als problematisch oder gar gefährlich herausstellen (Radkau 2000: 244). Wenn hier von Lösungen gesprochen wird, sind damit jene Maßnahmen gemeint, welche die Akteure der Filme als Problemlösung, oder einen Beitrag dazu, umgesetzt wissen wollen.

<sup>20</sup> Der Film darf in England und anderen Ländern des Commonwealth nicht gezeigt werden, wohl da dem britischen Hof Prinz Charles' kritische Äußerungen über die industrielle Landwirtschaft zu heikel waren (Brehl 2017: 47).

<sup>21</sup> Bei Foodsharing setzten sich ehrenamtlich Engagierte dafür ein, dass noch genießbare Lebensmittel von Händlern oder Gastronomiebetrieben abgeholt und an sogenannten Fair-Teilern zum Mitnehmen

Ernährungsrat *Taste of Heimat* (gegründet 2014)<sup>22</sup>. Damit trägt der Filmmacher nicht nur über seinen Film zur Verbreitung von Handlungsideen bei, sondern engagiert sich auch für den Aufbau von Organisationen und die Schaffung von Strukturen, welche wiederum Anderen ermöglichen, sich aktiv zu beteiligen. Thurns zweiter Kinofilm *10 MILLIARDEN – WIE WERDEN WIR ALLE SATT?* (D 2015) widmet sich der Frage, wie eine zukünftige Weltbevölkerung ernährt werden kann. Mit dieser Frage ist der Film deutlich in Richtung einer Lösungsorientierung angelegt. Er zeigt die Antworten unterschiedler Akteure rund um den Globus – Agrarkonzerne, Öko-Landwirte, einen industriellen Geflügelzuchtbetrieb, eine automatisierte Salat-Fabrik, einen Gen-Lachs-Zuchtbetrieb, die Transition Town Totness Initiative, Urban Gardening und Solidarische Landwirtschaft. Der Film lässt jedoch über den Kommentar wenig Zweifel daran, welche Lösungen der Filmmacher bevorzugt und welche er ablehnt.

Viele lösungsorientierte Filme porträtieren ökologische Projekte, Technologien oder Unternehmen. Sie erzählen von den kollektiven Anstrengungen, neue Formen der Energieversorgung, der Landwirtschaft oder der Architektur zu etablieren, oder gleich ganze Ökodörfer aufzubauen. Dem Thema Energiewende haben sich besonders zwei Journalisten und Filmmacher verschrieben: Frank Farenski mit seiner Filmreihe *LEBEN MIT DER ENERGIEWENDE* (D 2012, 2014 und 2015); und Carl-A. Fechner mit seinen Filmen *DIE 4. REVOLUTION – ENERGY AUTONOMY* (D 2010), *POWER TO CHANGE: DIE ENERGIEREBELLION* (D 2016) und *CLIMATE WARRIORS* (D 2017). Gerade in Farenskis drittem Film und in den Filmen von Fechner werden dabei auch Handlungsmöglichkeiten für Bürger\_innen und Unternehmen aufgezeigt, mit denen eine dezentrale Energiewende vorangebracht werden kann. Den Aufbau der Bürgerenergiegenossenschaft Elektrizitätswerke Schönau (EWS) thematisiert *DAS SCHÖNAUER GEFÜHL* (D 2008). Von dem aktivistischen Medienkollektiv *cine rebelde* stammt der Film *DIE STRATEGIE DER KRUMMEN GURKEN* (D 2013) über die Solidarische Landwirtschaft *GartenCoop Freiburg*. Von Heidi Snel stammen Filme über Architektur aus Stroh: *STROH IM KOPF* (D 2004) und *MODERNER STROHBALLENBAU* (D 2014). Ganze Ökodörfer werden in anderen Filmen vorgestellt: *EIN NEUES WIR – ÖKOLOGISCHE GEMEINSCHAFTEN UND ÖKODÖRFER IN EUROPA (A/I/E/P/D/H/F/CH)* 2010), *FOLLOW THE RAINBOW TO FINDHORN* (D 2010) oder *LEBEN UNTER PALMEN – DAS ÖKODORF SIEBEN LINDEN* (D 2014). In diesem kurzen Abriss zeigen sich einige der Kernelemente des

---

bereitgestellt werden. Auf einer Onlineplattform können außerdem überschüssige Lebensmittel von Privatpersonen angeboten werden (Foodsharing e.V. o.J.).

<sup>22</sup> Im Ernährungsrat Köln setzen sich Bürger\_innen und Expert\_innen für eine lokale Ernährungspolitik und für eine lokale, gesunde, gerechte, effektive und ökologische Nahrungsversorgung der Stadtbewohner ein. Sie formulieren Ziele und beraten die Stadtverwaltung (Ernährungsrat Köln 2018).

Konzepts sozialer Innovationen im Bereich Nachhaltigkeit: die Materialität dieser Lösungsansätze, die Bedeutung von kollektiven Formen der Produktion und des Konsums sowie der Aufbau von neuen Strukturen. Filme über einen individuellen Lebensstilwandel gibt es in Deutschland bisher eher wenig. In Filmen wie *LIVE AND LET LIVE* (D 2013) oder *THE END OF MEAT* (D 2017) über die Tierrechtsbewegung, vermischen sich ökologische Fragen, Tierschutz, Aktivismus und vegane Ernährung als ein Lebensstil, der Gesundheit und Fitness verspricht.

Es scheint, als schreiben diese Filme die Entwicklung des Bewegungsfilms von der Opposition hin zur Alternative fort, die Binter in anderen Bewegungen Ende des 20. Jahrhunderts erkannt hat (vgl. Kapitel 2.3.4). Diese Entwicklung passt zu der neuen Orientierung der Umweltbewegung an konkreten und materiellen Lösungen, die in der vielgestaltigen Ernährungsbewegung und der Energiebewegung zum Ausdruck kommen. Diese Bewegungen setzten nicht nur auf eine praktische Umsetzung ihrer Ideale, sondern betreiben auch eine intensive Medienarbeit. Sie zeigen Präsenz in den klassischen Massenmedien und sie schaffen ihre eigenen Medienauftritte – im Print, aber besonders im Internet, auf Webseiten, Blogs, sozialen Netzwerk-Plattformen und Videoplattformen. Visuelle Praktiken spielen dabei eine wichtige Rolle: etwa um die Mengen von Lebensmitteln visuell erfahrbar zu machen, die täglich im Müll landet; oder um mit der alternativen Ästhetik eines urbanen Gartens auf ihr Projekt und die Umgestaltung städtischer Räume aufmerksam zu machen; oder um krummen Gurken und herzförmigen Kartoffeln einen neuen Wert zu geben. Es ist zu erwarten, dass das Visuelle auch zur Umdeutung von Objekten, Räumen und Praktiken in Umweltdokumentarfilmen beiträgt. In Kapitel fünf soll exemplarisch ein lösungsorientierter Film, *VOICES OF TRANSITION* (D/F 2012) von Nils Aguilar analysiert werden.

### 3.2.5 Themenspezifische Filmfestivals in Deutschland

Deutschland hat aktuell mehrere Natur-/Tier-/Umweltdokumentarfilmfestivals, davon einige größere und eine unüberschaubare Anzahl kleinerer, lokaler Festivals. Damit haben sich rund um ökologische Themen Strukturen etabliert, innerhalb derer die Filme vorgeführt, diskutiert und ausgezeichnet werden.

Das älteste Umweltdokumentarfilmfestival in Deutschland ist das vom Ökimedia Institut in Freiburg ab 1984 ausgerichtete **Ökimedia Internationales Umwelt Film Festival**. Das Festival fand im Jahr 2004 zu 21. Mal statt (Ökimedia Institut 2004). Thematische Schwerpunkte waren die EU-Osterweiterung, Heimat, Globalisierung, Konsum, Erneuerbare Energie, Küsten und Meere sowie Gentechnik (ebd.: 12-15). Zum Thema Gentechnik wurde dort Bertram Verhaags Film *LEBEN AUSSER KONTROLLE* gezeigt. In

Anlehnung an das frühere Ökimedia Festival tourt seit 2007 jährlich die **Ökofilmtour** als Wanderkino durch mehr als 60 Spielorte im ländlichen Brandenburg und bringt damit Filmvorführungen in Orte ohne eigenes Kino (o.A. 2017). Thematisch ist das Festival breit aufgestellt und zeigt nicht nur Natur- und Tierfilme, sondern auch einen großen Anteil von Dokumentarfilmen über kontroversere Themen sowie die Zusammenhänge zwischen Wirtschaft, Konsum und Umweltproblemen. Im Jahr 2002 wurde in Neuschönau im Bayerischen Wald das Festival **NaturVision** gegründet (NaturVision o.J.). Das Festival findet seit 2012 jährlich in Ludwigsburg statt und zeigt ein internationales Programm aus Tier-, Landschafts- und Umweltdokumentarfilmen. Das viertägige Festival- und Rahmenprogramm erreicht etwa 13.000 Zuschauer\_innen. Jährlich wechselnde Themenschwerpunkte sollen „Denkanstöße zu wichtigen Zukunftsfragen“ (ebd.) geben. Dazu gehörten zum Beispiel: Erneuerbare Energien (2012), Save the Waste. Müll ist Rohstoff (2013), Boden & Wasser (2014) und in den letzten drei Jahren verschiedene Themen unter dem Überthema Inseln der Zukunft (Nationalparks, Landwirtschaft und Ernährung, Ressourcen, Green IT, Stadt). Das **Darßer Naturfilmfestival** wird seit 2005 vom *Förderverein Nationalpark Bodenlandschaft* ausgerichtet. Im Zentrum steht die Verleihung des Deutschen Naturfilm-Preises. Dabei geht es vor allem um ästhetische Werte und die „Schönheit der Natur“ (Deutsche NaturfilmStiftung o.J.). Filme zu ökologischen Problemen und deren Ursachen und damit Bezugspunkte zu ökonomischen Praktiken, Lebensstilpraktiken oder umweltpolitischen Fragen sind vergleichsweise selten. Seit 2007 wird in Eckernförde jährlich das **Internationale Naturfilmfestival Green Screen** veranstaltet (Green Screen o.J.). Das fünftägige Festival wird hauptsächlich ehrenamtlich organisiert. Die Besucherzahlen sind in den letzten Jahren kontinuierlich gestiegen, zuletzt auf rund 18.100 im Jahr 2017. Neben dem Filmwettbewerb und der Diskussion über die Filme steht die Jugendbildung im Fokus der Veranstalter. Ein kommerziell organisiertes und von Sponsoren finanziertes Festival ist das **Green Me Global Festival for Sustainability**, das seit 2008 in Berlin stattfindet. Das Festival schafft eine „Plattform für grüne Filme, grüne Werbung und grüne Wirtschaft“ (Green Me o.J.).

Darüber hinaus sind Filmfestivals eine beliebte Aktionsform lokaler, im Umweltbereich engagierter Gruppen. In Freiburg etwa gründete 2014 eine studentische Gruppe das **GreenMotions Filmfestival**. Die Veranstalter wollen „ein tiefes Bewusstsein für nachhaltiges Handeln und Denken“ schaffen und das Publikum soll gezielt „durch positive, konstruktive und lösungsorientierte Filme zum Handeln motiviert werden“ (GreenMotions o.J.). Zu den Regeln für den Filmwettbewerb gehört daher, dass die

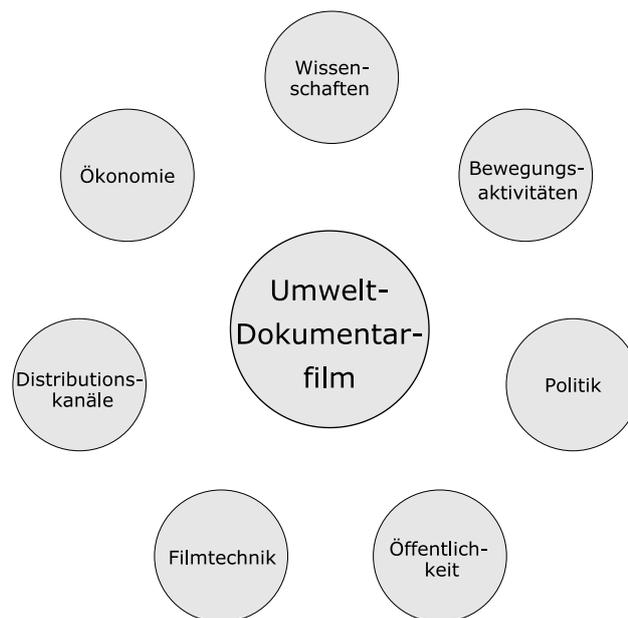
Filme lösungsorientiert sind. Der Leipziger Gemeinschaftsgarten *Queerbeet* veranstaltet 2018 zum sechsten Mal sein Festival **Flimmergarten** (Queerbeet Leipzig o.J.). Die *Slow Food Youth Münster* zeigte kürzlich beim **Food Film Festival** Filme zu den Themen Ernährung, Lebensmittelvielfalt und Biodiversität, begleitet von einem Rahmenprogramm aus Musik, Poetry Slam, Improvisationstheater, Vorträgen, Workshops und Food Trucks (Slow Food Deutschland o.J.).

In diesem Überblick zeigt sich die Vielfalt der aktuellen Tier-, Natur- und Umweltfilmfestivals in Deutschland. Die Natur- und Tierfilmfestivals geben sich zum Teil eher unpolitisch oder stehen hauptsächlich dem klassischen Natur- und Artenschutz nahe. Kommerzielle Festivals orientieren sich an Lösungen im Bereich grüne Wirtschaft und Konsum. Für lokale Gruppen von ehrenamtlich Engagierten im Umweltbereich sind Filmvorführungen oft ein Event unter anderen, mit dem sie auf sich und ihr Anliegen aufmerksam machen wollen. Als neue Form sind in jüngerer Zeit außerhalb Deutschlands auch Online-Filmfestivals entstanden. So übernahm *Greenpeace Frankreich* 2017 die vierte Ausgabe des belgischen **Green Up Film Festival** (Greenpeace France o.J.). Online-Filmfestivals lassen sich in die überregionale Social-Media-Arbeit von Kampagnenorganisationen einbinden. Die Gemeinsamkeit aller Natur-, Tier- und Umweltfilmfestivals besteht schließlich darin, dass mit dem Medium Film eine Hoffnung auf gesellschaftlichen Wandel verbunden wird. Sie unterscheiden sich in der Art des Wandels, den sie anstreben. Davon hängt auch ab, welche Filme sie zeigen, wie das Festival finanziert wird und welche Persönlichkeiten aus Politik, Wirtschaft, Verbänden oder Stiftungen es öffentlich unterstützen.

### **3.2.6 Zwischenfazit: Umweltdokumentarfilme im gesellschaftlichen Kontext**

Zusammengefasst lässt sich festhalten: Umweltdokumentarfilme stehen im Schnittfeld unterschiedlicher gesellschaftlicher Einflüsse, die Auswirkungen auf ihre Formen, Inhalte, Produktion, Distribution und Rezeption haben. Andererseits können die Filme auf verschiedene gesellschaftliche Bereiche zurückwirken. Allem voran können sie ökologischen Themen eine breitere öffentliche Aufmerksamkeit verschaffen. Dazu können sie 'neue' Themen in die Öffentlichkeit tragen, aktuelle Ereignisse und Themen aus öffentlichen Debatten aufgreifen, auf Bewegungsaktivitäten und das Engagement einzelner Persönlichkeiten zurückschauen. Sie wirken in die klassischen Massenmedien hinein oder sie tragen zur Bildung einer Gegenöffentlichkeit bei. Im Kontext der Filmproduktion bauen die Akteure teils eigene Produktionskollektive und Distributionskanäle auf. Dabei profitieren sie heute von den Möglichkeiten des Internets, etwa zum Crowdfunding, zur Distribution der Filme, als DVD im eigenen

Onlineshop oder über Videoplattformen, oder auch zur erweiterten Kampagnenarbeit. Die Verbreitung von relativ günstigen und leicht zu bedienenden Kameras und Schnittsoftware hat maßgeblich zur Ausweitung der Filmproduktion beigetragen. Umweltdokumentarfilme können Bewegungsaktivitäten unterstützen, zum Beispiel durch Mobilisierung, die Stärkung einer kollektiven Identität oder die überregionale oder sogar globale Vernetzung von Bewegungen. Gelegentlich gelingt es Filmen sogar, Politiker oder politische Institutionen zu einer Reaktion herauszufordern. Andererseits werden engagierte Filmemacher\_innen zum Teil selbst in politischen Institutionen oder Bewegungsorganisationen aktiv. Wissenschaftler\_innen können sich über Umweltdokumentarfilme Gehör verschaffen, wo ihre Forderungen vorher ungehört blieben, aber die Filme sind oft auch auf ihre Mitwirkung angewiesen. Manche Filme erreichen konkrete Auswirkungen auf die Wirtschaft, etwa durch Konsumboykotte und über einen Wandel des Konsumverhaltens; oder sie tragen zur Verbreitung von neuen wirtschaftlichen Praktiken und Unternehmensformen bei.



**Abbildung 1: Der Umweltdokumentarfilm im gesellschaftlichen Kontext (Eigene Darstellung).**

Das alles soll jedoch nicht überdecken, dass den Filmen Grenzen gesetzt sind. Das sind zum einen Grenzen der Reichweite, wie viele Rezipienten und welche sozialen Gruppen die Filme erreichen können. Wenn die Filme nur in Programmkinos, auf Kultursendern oder spät abends, auf eigenen Filmfestivals und bei Veranstaltungen

von Bewegungsorganisationen vorgeführt werden, dürften sie kaum die breite Bevölkerung erreichen, sondern vor allem ein ohnehin schon interessiertes Publikum. Außerdem sind die tatsächlichen Wirkungen der Filme schwer zu messen. In welchem Maße können sie, je nach Ziel der Filmemacher\_innen, zum Beispiel Verbraucherverhalten verändern oder zu Bewegungsaktivitäten mobilisieren? Wie in Bezug auf die Einstellungs-Verhaltens-Lücke erläutert wurde, ist die Wirkung von Wissen und Einstellungen auf das umweltrelevante Verhalten begrenzt. Alltagsroutinen, finanzielle Möglichkeiten, verfügbare Zeit und andere Faktoren können ökologisch wünschenswerten Verhaltensweisen entgegenstehen. Ob Dokumentarfilme in dieser Hinsicht eine stärkere Wirkung zeigen können als andere Medien der Umweltkommunikation, so wie es die Hoffnung vieler Filmemacher\_innen ist, bleibt noch zu erforschen. In der zweiten Hälfte dieser Arbeit soll eine Methode zur Analyse von Umweltdokumentarfilmen entwickelt und auf zwei Filmbeispiele angewendet werden.

## **4 Entwicklung einer Analysemethode**

### **4.1 Bisherige Ansätze zum Umweltdokumentarfilm**

Da die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Umweltdokumentarfilm noch ein relativ neues Feld ist, wurden bisher erst wenige spezifische methodische Herangehensweisen entwickelt und erprobt. In diesem Kapitel sollen maßgeblich zwei Ansätze vorgestellt werden, aus welchen anschließend ein Analyseschema entwickelt wird. Es handelt sich dabei um die Filmrhetorik nach Klaus Kanzog (2001) und die Framing-Analyse aus der sozialen Bewegungsforschung nach David Snow und Robert Benford (1988). Zunächst soll jedoch ein kurzer Überblick über einige bisherige Ansätze gegeben werden.

Von Ilona Böttger und Friedrun Erben (2003) stammt ein Ansatz aus der Umweltbildung, der die Leitbildanalyse, die aus der Erforschung von Entstehungsprozessen technischer Artefakte hervorgeht, so weiterentwickelt, dass sie sich für die Analyse ökologischer Filme eignet. Leitbilder sind bewusste oder unbewusste, in die „Wahrnehmungs-, Denk-, Verhaltens- und Entscheidungsmuster“ (ebd.: 252) von Menschen eingeschriebene, in die Zukunft gerichtete, handlungsleitende Orientierungen. Ziel der Analyse ist, die expliziten und impliziten „Argumentations- und Denkmuster“ (ebd.: 265) in den Filmen aufzudecken. Böttger und Erben nutzen dazu methodisch eine qualitative, deduktive Inhaltsanalyse, bei welcher anhand von sechs Leitbilddimensionen codiert wird (2003: 263f., Hervorheb. je im Original): (1.)

„Wunschprojektionen und Machbarkeitsprojektionen“, (2.) „Semantische Sukzession“, (3.) „Coenästhetische Resonanz“, (4.) „Sozietätsstiftende Imagination“, (5.) „Perspektivische Synchronisation“ und (6.) „Perspektivische Desynchronisation“. Eine wissenschaftliche Rezeption und Anwendung der Leitbildanalyse auf Umweltdokumentarfilme ist bisher weitgehend ausgeblieben. Möglicherweise fehlen hier gegenseitige Bezüge zwischen Umweltbildung, sozialer Bewegungsforschung und der Forschung zum Dokumentarfilm. Im Abschnitt 4.3 wird der Framing-Ansatz aus der sozialen Bewegungsforschung vorgestellt. Dieser verfügt mit dem Funktionsbereich des „prognostic framing“ (Snow und Benford 1988: 201), bei dem soziale Bewegungen ihre Ziele und Strategien benennen, über ein in Teilen ähnliches Konzept. So fragt etwa die Dimension *Wunschprojektionen* und *Machbarkeitsprojektionen* der Leitbildanalyse ebenfalls danach, was gewünscht wird und was für umsetzbar gehalten wird. Was der Leitbildanalyse fehlt, ist eine Untersuchung der Makrostruktur und damit vom Aufbau und der Argumentation eines Films insgesamt. In Anbetracht des Forschungsgegenstandes und der Fragestellung dieser Arbeit, erscheint es sinnvoller, mit der Framing-Analyse auf einen etablierten Ansatz der sozialen Bewegungsforschung zurückzugreifen. Mit dem Ansatz der Filmrhetorik soll außerdem eine weitere Methode hinzugezogen werden, die analytische Hilfsmittel und ein Vokabular aus Rhetorikforschung und Filmwissenschaft bereitstellt.

Thomas Klein (2017: 184) weist auf vier Darstellungskonventionen des „Nachhaltigkeits-Dokumentarfilms“ hin, mit welchen die Filme Wissen vermitteln, Emotionen hervorrufen, Glaubwürdigkeit erzeugen und Authentizität signalisieren sowie Einfluss auf Politik und Verhalten der Zuschauer nehmen wollen. Die Filme tun dies durch Schaubilder, Tabellen und Grafiken, durch emotionalisierende Bilder, durch spektakuläre Bilder und durch Argumentation und Beweisführung. Die Argumentation ist, unabhängig vom Thema, ein klassisches Merkmal expositorischer Dokumentarfilme (vgl. Kapitel 2.2). Die kommunikativen Strategien zu untersuchen, mit denen Filme ihr Publikum überzeugen wollen, ist auch das Ziel rhetorischer Analyseansätze. In Bezug auf Umweltdokumentarfilme, können dazu auch Zugänge von Seiten der „environmental rhetoric“ (Johnson 2009: 30) genutzt werden. Eine typische Struktur von Umweltrhetorik besteht Laura Johnson zufolge darin, zunächst die Schwere der globalen Erwärmung anhand wissenschaftlicher Studien darzustellen und anschließend in einem motivierenden Teil die Handlungsmacht des Publikums zu betonen (ebd.). Das entspricht einer „problem/solution structure“ nach Nichols (2010: 251) (vgl. Kapitel 2.3.2). Weiterhin unterscheidet Johnson vier grundsätzliche Typen von Umweltrhetorik: „scientific, utilitarian, aesthetic, and apocalyptic“ (Johnson 2009:

30). Diese vier Formen von Umweltrhetorik sind für Johnson zugleich vier verschiedene Arten über Orte zu sprechen (ebd.: 32). So beschreibt sie die Rhetorik von AN INCONVENIENT TRUTH als eine „Rhetoric of Place“ (ebd.: 31), welche Orte als instabil und veränderlich konstruiert. Der Film zeigt Orte, die sich durch den Klimawandel bereits zum schlechteren verändert haben und die sich in Zukunft noch weiter verändern werden. Johnsons Zugang bietet den Vorteil, dass er inhaltlich an ökologischen Themen, ausgerichtet ist. Die vier Arten über Umwelt zu kommunizieren, wissenschaftlich, utilitaristisch, ästhetisch und apokalyptisch, stellen grundsätzliche Haltungen dar, die auch Dokumentarfilmer\_innen gegenüber der nicht-menschlichen Umwelt einnehmen können oder von denen sie sich abgrenzen können. Einen ebenfalls raumbezogenen Ansatz verfolgt Charlel Martig (1996), der die Naturbilder im Film als filmische Landschaften analysiert. Er entwirft die folgende Typologie ästhetischer Landschaften (ebd.: 291-293): In der „Landschaft der Gefahr“ wird die Natur zum Gegenspieler des Menschen, zum Gegenpart der Zivilisation, sie ist unbewohnbar und bedrohlich; die „Befriedete Landschaft“ ist eine idyllische Landschaft; die „Ambivalente Landschaft“ ist eine Übergangs- oder Zwischenzone zwischen den ersten beiden; und schließlich sind „Profane Landschaften“ variable Räume, die Dualismen überwinden.

Damit eröffnen Johnson und Martig je eine raumbezogene Perspektive, die für Umweltdokumentarfilme in besonderer Weise relevant ist. Diese Landschaften lassen sich im Sinne der Filmrhetorik auch als „topische Raumzeichen“ (Kanzog 2001: 149) des Umweltdokumentarfilms verstehen, als konventionalisierte Orte, die als Sitz eines Argumentes erkannt werden können (ebd.: 139-141). Zum Beispiel kann sich ein Argument für ökologische Landwirtschaft in der vielfältigen, grünen und blühenden Landschaft eines ökologisch bewirtschafteten Feldes ausdrücken, im Kontrast zu einem monotonen, bis zum Horizont reichenden Acker. Kleins Darstellungskonventionen oder Johnsons und Martigs Raumkonzepte zeigen jeweils Elemente auf, die der Argumentation in Umweltdokumentarfilmen dienen können. Im Folgenden soll eine Methode entwickelt werden, die es ermöglicht, die Makrostruktur, die Ziele und Überzeugungen von Filmen und den Einsatz von verbaler und visueller Rhetorik systematisch miteinander zu verbinden. Zu diesem Zweck werden zunächst die beiden grundlegenden Ansätze vorgestellt, die Filmrhetorik und der Framing-Ansatz.

## 4.2 Grundlage 1: Filmrhetorik

Rhetorik bezeichnet klassischerweise eine „[o]perationalisierte Fertigkeit wirkungsvollen Redens“ (Braungart und Till 2010: 290). Der Begriff wird jedoch auch

verwendet, um von der Rhetorik eines geschriebenen Textes, eines Bildes (Barthes 2004, Clancy und Clancy 2016) oder eines Films (Kanzog 2001) zu sprechen. Ziel der Rhetorik ist, Menschen davon zu überzeugen, dass sie freiwillig der Meinung des Kommunikators in Bezug auf bestimmte Werte, Handlungen oder politische Ziele zustimmen (Kuypers 2010: 288). Auch der Dokumentarfilm, besonders der politische, ist ein Kommunikationsmedium, mit dem Filmemacher\_innen in einen gesellschaftlichen Diskurs eintreten und von ihrer Position überzeugen wollen. Umweltdokumentarfilme sind ein gutes Beispiel dafür. Sie visualisieren und benennen Probleme von dominanten Praktiken der industriellen Produktion, des Welthandels, der Energieerzeugung oder der Landwirtschaft und versuchen im Gegenzug ihre Alternativen und Lösungen in einem möglichst ansprechenden Licht darzustellen. Durch den Einsatz von Rhetorik kann, so die Hoffnung, vermittelt durch Entscheidungen und Handlungen die Realität beeinflusst werden. Die Überzeugung des Publikums im Sinne des Redners wird in der Rhetorik als „*persuasio*“ (Kanzog 2001: 158, Hervorheb. im Original) bezeichnet. Kanzog entwickelt einen rhetorischen Zugang zum Film, der speziell auf die audiovisuellen Qualitäten dieses Mediums zugeschnitten ist, auf das Zusammenspiel von Sprache, Bildern, Klängen, Kamerahandlungen und Montage. Anfangs wurde die Methode vor allem auf Werbefilme angewandt (ebd.: 156). Kanzog nutzt sie aber auch zur Analyse von Spielfilmen und Dokumentarfilmen. Für ihn ist die Filmrhetorik ein „Erkenntnismittel, mit dessen Hilfe filmische Eindrücke in einen Prozeß [sic] der Bedeutungsfindung (und des Verstehens) überführt werden können“ (ebd.: 14). Die Filmrhetorik ist eine interpretative Methode, sie soll dabei helfen, Eindrücke zu ordnen und zu beschreiben und damit die Formulierung präziser Aussagen erleichtern. Für Kanzog ist jedes verifizierte rhetorische Element ein „potenzielles Wirkungsmittel“ (ebd.). Zu betonen ist hier das Potenzielle, die Möglichkeit einer Wirkung, welche sich nicht bei allen Zuschauer\_innen gleichermaßen entfalten wird.

Kanzogs Filmrhetorik stellt Mittel zur Analyse der Makrostruktur des Films vor, ebenso wie ein Vokabular zur Analyse einzelner Elemente auf der Mikroebene. Das Ziel einer Rede, der klassischen Form der Rhetorik, liegt in der Überzeugung des Publikums. Eine der Grundannahmen ist, dass eine überzeugende Rede einer bestimmten Struktur folgt. Aus der literaturwissenschaftlichen Rhetorik übernimmt Kanzog deshalb Lausbergs Modell der Gliederung einer Rede, welches hier zusammengefasst ist (vgl. ebd.: 11–13):

1. Das *exordium* (Beginn) steht vor dem Einstieg in das Thema und soll die Sympathie des Publikums für den Gegenstand der Rede gewinnen.

2. Die *narratio* ist eine Erzählung, welche einen Vorgang darlegt und schildert, was strittig ist. Sie ist eine parteiliche und detaillierte Ausführung und kann fiktional oder nicht-fiktional sein. Sie ist eine *probatio* (Beweisführung) in Erzählform.

3. Die *propositio* stellt der *argumentatio* das Beweisziel voran.

4. Die *argumentatio* ist der zentrale Teil der Rede und besteht aus der *probatio* (Beweisführung) im Sinne der *utilitas* (Parteilichkeit des Redners).

5. Der Schlussteil der Rede heißt *peroratio*. Mit diesem sollen wichtige Tatsachen noch einmal in Erinnerung gerufen werden (*recapitulatio*). Zudem kann dieser Teil stärker versuchen, die Affekte des Publikums zu beeinflussen.

*Argumentatio* und *narratio* bilden den zentralen, argumentierenden Teil eines Films. Kanzogs Modell impliziert, dass diese beiden Teile nicht linear aufeinander folgen müssen (ebd.: 13). Dies zeigt sich auch in den beiden in Kapitel fünf analysierten Dokumentarfilmen. Daneben übernimmt Kanzog von Lausberg die Bezeichnung der drei Modi der Überredungskunst (vgl. ebd.: 9–11):

1. Im Modus *docere* soll das Publikum auf intellektuellem Wege überzeugt werden. Das geschieht besonders in den beiden Teilen *narratio* und *argumentatio*.

2. Im Modus *delectare* sollen Affekte die Sympathie des Publikums für den Redner und den Gegenstand der Rede gewinnen.

3. Im Modus *move* soll das Publikum kurzzeitig seelisch erschüttert werden, so sehr, dass es langfristig die Partei des Redners ergreift.

Der kognitive Modus des *docere* ist der dominante Modus in der *argumentatio*, bei der Argumente/Beweise für die Position des Redners vorgebracht werden. Wieder unter Bezugnahme auf Lausberg, definiert Kanzog (ebd.: 157) ein Argument (*argumentum*) als einen Beweis, der nach einer rationalen Schlussfolgerung aus einem Sachverhalt entwickelt ist, über den Gewissheit besteht. Die Argumente innerhalb von Dokumentarfilmen können sich auf mehreren Ebenen manifestieren, nämlich auf verbaler Ebene und auf visueller Ebene. Kanzog bezeichnet diese beiden Ebenen als „Wort- und Bilddiskurs“ (ebd.: 50). Auf beiden Ebenen finden „Sprechakte“ (ebd.) statt. Der Gedanke dahinter ist, dass der Film „Äußerungsakte“ (ebd.) hat, analog zu Sprechakten in der Sprachwissenschaft, in denen sich ein Subjekt über einen Sachverhalt äußert. Der Film kann einen Sachverhalt bezeichnen – „referentielle Akte“ (ebd.: 48); eine Mitteilung über die Beziehung zum Dargestellten/Sachverhalt machen – „Aussageakte“ (ebd.); und die Rezipienten dazu auffordern, das Dargestellte/den Sachverhalt aus der Perspektive des abgebildeten Subjekts zu sehen – „appellative Akte“ (ebd.). Verbale Argumente können entweder in der Rede von Figuren, im Dokumentarfilm meist interviewte Personen, oder „im Redestandpunkt eines übergeordneten Sprechers“ (ebd.: 156), oftmals als Off-Kommentar, geäußert werden. Auf der Bildebene kommen Argumente im Zusammenwirken von Kamerahandlungen (Perspektive, Einstellungswechsel bzw. Verweildauer, Kameraschwenks, Unschärfen, Zeitlupen) und Montage (Kontrastmontage, Parallelmontage, assoziative Montage,

alternierende Montage, Wiederholungen) zum Ausdruck (ebd. 54). Dabei kann der *Bilddiskurs* ein verbales Argument unterstützen oder aber autonom von Sprache, rein auf visueller Ebene argumentieren.<sup>23</sup> Der Sprachwissenschaft entlehnt Kanzog auch den Begriff der „Deixis“ (ebd.: 30) – Zeigeakte – und überträgt ihn auf den Film. Unter filmischer Deixis versteht er „die beschreibbare Gesamtheit jener sprachlichen *und* visuellen Indikatoren und Strukturen [...], deren Realisierung im Film auf eine Äußerungsinstanz verweisen“ (ebd.: 30, Hervorheb. im Original), welche also Informationen oder eine Haltung vermitteln oder argumentieren. Neben sprachlichen Äußerungen haben auch Kamerahandlung und Montage deiktische Funktionen und der Einsatz von Musik kann als „auditive Deixis“ (ebd.: 31) verstanden werden. Die „kontextuelle Deixis“ (ebd.: 32) fokussiert die Aufmerksamkeit der Rezipienten auf: Orte – „lokale Deixis“ (ebd.: 36); Zeiträume – „temporale Deixis“ (ebd.: 34); Figuren – „personale Deixis“ (ebd.: 32); und Objekte – „Objektdeixis“ (ebd.: 36). Die Bedeutung von Bildern zu entschlüsseln setzt allerdings immer kulturelles Vorwissen voraus (ebd.: 137). Kanzog verweist hier auf die Semiotik, wonach Bilder „nicht nur Zitate, sondern Signifikanten des Diskurses“ (ebd.: 124) sind.<sup>24</sup> Solches Vorwissen kann bei Umweltdokumentarfilmen zum Beispiel Filmerfahrung im Sehen von Dokumentarfilmen sein oder Vorwissen über ökologische, ökonomische und politische Zusammenhänge.

Was die emotionalen Bestandteile der Rhetorik anbelangt, wird unterschieden in heftige Affekte (von kurzer Dauer, motorische und vegetative Symptome auslösend, z.B. Zorn, Mitleid), sanfte Affekte (Gefühle/Gemütsbewegungen von längerer Dauer, z.B. Gefallen, Wohlwollen) und Stimmungen (allgemeine, nicht zielgerichtete Gesamtdisposition) (ebd.: 167). Außerdem gibt es Leitaffekte, sie sind parteiisch, also verbunden mit der *utilitas* der Rede, und treten in Gegensatzpaaren auf, zum Beispiel Liebe versus Hass/Verachtung, Hoffnung versus Furcht (ebd. 168). Affekte der Figuren, im Dokumentarfilm sind es oft Interviewpartner\_innen, drücken sich in ihrer Gestik, Mimik, Bewegung und Intonation aus (ebd.: 167). Ein wichtiges Mittel der Unterstützung oder Steuerung von Affekten ist die Musik (ebd.). Auch Schnittfrequenzen und Verweildauer von Bildern geben oft einen Hinweis auf die Leitaffekte, etwa in dem eine lange Verweildauer eine intensivere Wahrnehmung ermöglicht (ebd.: 170).

---

<sup>23</sup> Ähnlich differenziert auch Barthes (2004: 155) in Bezug auf die Rhetorik von Bildern, indem er zwischen „linguistic message“ und „iconic message“ unterscheidet.

<sup>24</sup> Signifikant ist das Bezeichnende, bei Barthes (1991: 113) *signifier* genannt, welches auf ein Bezeichnetes, *signified*, verweist. *Signifier* kann zum Beispiel ein Objekt sein, ein Bild, eine Schrift, eine Geste, das/die auf ein Konzept verweist.

### 4.3 Grundlage 2: Der Framing-Ansatz

Der Framing-Ansatz wird in unterschiedlichen Disziplinen und Forschungsfeldern eingesetzt, etwa in der Kommunikationswissenschaft, aber auch in der sozialen Bewegungsforschung. Grundsätzlich ist Framing ein Prozess, der bewusst oder unbewusst, in jeder Kommunikation stattfindet, denn Frames sind zentrale Ideen, die die Kommunikation organisieren (Kuypers 2010: 300f.). In dem was betont wird und was nicht, geben sie Hinweise zur Interpretation von Erzählungen, Ereignissen oder Fakten. Ende der 1980er Jahre begann sich die soziale Bewegungsforschung für den Zusammenhang zwischen Werten, Überzeugungen und kulturellen Bedeutungen und der Identifikation von Menschen mit und Beteiligung an sozialen Bewegungen zu interessieren (Snow und Benford 1988: 197). Dazu beschäftigt sich die soziale Bewegungsforschung mit dem kommunikativen Framing durch Bewegungsorganisationen und -akteure. Eine grundsätzliche Annahme besteht darin, dass soziale Bewegungen Träger und Übermittler von mobilisierenden Überzeugungen sind, aber zugleich auch aktiv an der Produktion, Modellierung und Strukturierung von Bedeutungen beteiligt sind. Diesen produktiven Prozess bezeichnen Snow und Benford als *Framing*:

„They [social movements] frame, or assign meaning to and interpret, relevant events and conditions in ways that are intended to mobilize potential adherents and constituents, to garner bystander support, and to demobilize antagonists“ (ebd.: 198).

Das Resultat dieses dynamischen Prozesses innerhalb der Bewegung oder Bewegungsorganisation sind *Frames*. Diese schreiben Ereignissen oder Phänomenen Bedeutung zu, sie vereinfachen und kondensieren und organisieren dadurch Erfahrungen, immer mit dem Ziel zu mobilisieren. Nach dem Modell von Snow und Benford hat das Framing von sozialen Bewegungen drei Kernfunktionen:

1. „Diagnostic framing involves identification of a problem and the attribution of blame or causality. While consensus is often achieved within a movement with respect to problem identification, attributional consensus is less frequently realized or is more problematic“ (ebd. 200).
2. „The purpose of prognostic framing is not only to suggest solutions to the problem but also to identify strategies, tactics, and targets. What is to be done is thereby specified. While proposed solutions to the problems may not necessarily follow directly from the causal attributions offered by a particular segment of a movement, more often than not there is a direct correspondence between diagnostic and prognostic framing efforts“ (ebd.: 201).
3. „Since agreement about the causes and solutions to a particular problem does not automatically produce corrective action, it follows that consensus mobilization does not necessarily yield to mobilization. Participation is thus contingent upon the development of motivational frames that function as prods to action“ (ebd.: 202).

Das *motivational framing* soll Gründe zu Handeln bereitstellen, zum Beispiel als eine moralische Verpflichtung (ebd.). Handlungsgründe können auch in einer besonderen Dringlichkeit bestehen, mit der Konsequenzen, etwa durch den Klimawandel, angekündigt werden. Die individuelle Handlungsbereitschaft zur Partizipation kann

aber auch durch positive, gemeinschaftsstiftende, expressive und ästhetische Anreize gesteigert werden (Baringhorst 2000: 176).

Frames können sich in ihrer Reichweite unterscheiden. Die Frames auf der Ebene einer sozialen Bewegung können als „collective action frames“ (Benford und Snow 2000: 614) bezeichnet werden. Einige Frames haben jedoch eine größere Reichweite und werden von verschiedenen sozialen Bewegungen aufgegriffen. Diese übergeordneten Frames werden „master frames“ (ebd. 618f.) genannt. Klimawandel, Kapitalismus oder Globalisierung sind Beispiele dafür. Sie werden von verschiedenen Bewegungen aufgegriffen, da sie für sich genommen noch wenig konkret sind. Um konkretes Bewegungshandeln zu legitimieren werden sie mit *collective action frames* verknüpft. Werden bisher unverbundene Frames, zum Beispiel aus verschiedenen Bewegungen, miteinander verbunden, so findet „frame bridging“ (ebd.: 624) statt – die Frames dürfen sich allerdings nicht widersprechen. *Frame bridging* kann im Feld der Umweltdokumentarfilme zum Beispiel in der Verknüpfung von Frames der Umweltbewegung und der Dritte-Welt-Bewegung bzw. globalisierungskritischen Bewegung beobachtet werden. Für Bewegungen kann das ein Mittel sein, um Beteiligte aus anderen Bewegungen zur Teilnahme an eigenen Bewegungsaktivitäten zu mobilisieren. Wird gezielt die Logik oder die Wirksamkeit von Lösungen der Gegenseite widerlegt, oder werden antizipierte Gegenargumente entkräftet, wird dies als „counter framing,“ (ebd.: 617) bezeichnet – in der Rhetorik wird hierfür der Begriff „*refutatio*“, (Kanzog 2001: 162) verwendet.

Frames können eine Person nur dann erfolgreich mobilisieren, wenn ein sogenanntes „frame alignment“ (Snow und Benford 1988: 198) möglich ist, also die Verbindung zwischen den Interpretationen, Interessen, Werten und Überzeugungen von einem Individuum und den Zielen, Aktivitäten und der Ideologie von sozialen Bewegungen. Die Voraussetzungen für die erfolgreiche Mobilisierung lassen sich in zwei Erfolgsfaktoren aufschlüsseln: die Glaubwürdigkeit des dargebotenen Frames und seinen relativen Stellenwert für die Zielgruppe (Benford und Snow 2000: 619f.). Doch wie kommt ein Individuum überhaupt in Kontakt mit den Frames einer sozialen Bewegung? James Jasper und Jane Poulsen (1995: 498). zeigen auf, dass es zwei unterschiedliche Mechanismen zur Protestmobilisierung gibt, die Mobilisierung über persönliche Netzwerke und die Mobilisierung über einen „moral shock“. Von *moral shock* sprechen die Autoren dann, wenn unerwartete und medial thematisierte Ereignisse oder individuelle Erfahrungen Empörung in dem Maße auslösen, dass sich die Person einer Bewegung anschließt (ebd.). Visuelle und verbale Rhetorik übernimmt bei den durch Medien ausgelösten *moral shocks* eine wichtige Funktion (ebd.: 493).

Frames und Masterframes können über Symbole kommuniziert werden – die Argumente und Bedeutungen von Frames sind dann Konnotationen dieser Symbole (ebd.: 497f.).<sup>25</sup> Anhand der Tierrechtsbewegung zeigen die Autoren, dass *moral shocks*, ausgelöst durch Bilder und Bewegungsliteratur, als funktionales Äquivalent zu persönlichen Netzwerken funktionieren können, wenn diese Netzwerke in einer Bewegung (noch) nicht ausgeprägt sind oder Personen von außerhalb des Bewegungsnetzwerks mobilisiert werden sollen (ebd.: 508). Über diese symbolische Kommunikation entsteht eine Verbindungslinie zum Dokumentar- bzw. Bewegungsfilm, der als audiovisuelles Medium von Bewegungen eingesetzt werden kann, um mit Hilfe von verbaler und visueller Rhetorik die Frames der Bewegung zu vermitteln.

In der Bewegungsforschung wird der Framing-Ansatz meistens angewandt auf größere Datenmengen, beispielsweise Dokumente, Interviews, Zeitungsartikel oder Material aus ethnografischen Studien, und das oft über längere Zeiträume (vgl. die Übersicht bei Snow 2005: 388f.). Hingegen ist der Analysegegenstand einer Rhetorik-Analyse meist enger gefasst – oft ein einzelnes Werk, eine Rede oder eben ein Film. Für den Vergleich von zwei Filmen ist es daher sinnvoll, das methodische Vorgehen anzupassen, so dass nicht nur einzelne Frames aus einer großen Datenmenge identifiziert werden, sondern eine genauere Analyse des filmischen Materials erfolgt im Hinblick auf die Frage mit welchen rhetorischen Mitteln der Rezipient überzeugt werden soll. Im nächsten Abschnitt soll darum ein Analyseschema vorgestellt werden, welche den Framing-Ansatz und die Filmrhetorik miteinander verbindet.

#### **4.4 Entwicklung eines mehrdimensionalen Analyseschemas**

Dokumentarfilme entstehen immer aus einem bestimmten Interesse eines Filmemachers oder einer Filmemacherin heraus und sind geprägt durch seine/ihre Möglichkeiten und auch Grenzen der Produktion. Außerdem kann die Glaubwürdigkeit der Filme durch außerfilmische Merkmale beeinflusst werden. Dazu gehören zum Beispiel: der persönliche Hintergrund der Filmemacher\_innen und deren Motive; Hinweise auf ausgiebige Recherchen oder gar eine langjährige Auseinandersetzung mit dem Thema; die öffentliche Unterstützung durch prominente Persönlichkeiten; und auch Filmpreise verleihen eine Art Gütesiegel. Im ersten Schritt (Kapitel 5.1.1 und 5.2.1) soll darum eine kontextuelle Einordnung des jeweiligen Films vorgenommen werden. Im zweiten Schritt (Kapitel 5.1.2 und 5.2.2) wird die Makrostruktur des Films dargestellt. Der Film wird zunächst anhand von Nichols Modi des Dokumentarischen

---

<sup>25</sup> In der Terminologie der Semiotik, sind die Bilder die *signifier*, die Frames und ihre Argumente entsprechen dem *signified* Barthes (1991: 113).

(vgl. Kapitel 2.2) charakterisiert. Damit wird die grundsätzliche Haltung der beiden Dokumentarfilmer gegenüber den gefilmten Personen und gegenüber dem Publikum bestimmt. Danach soll die Gesamtstruktur der filmischen Argumentation dargestellt werden. Dabei soll die Problem-Lösungs-Struktur in Form der Verteilung einzelner Framing-Funktionen über den Film hinweg analysiert werden.<sup>26</sup> Es ist zu erwarten, dass sich hier ein deutlicher Unterschied zwischen kritisierendem und lösungsorientiertem Film zeigen wird.

Anschließend soll ein mehrdimensionales Analyseschema den Framing-Ansatz und die Filmrhetorik verbinden. Dem liegt der Vorschlag von Kuypers (2010) zugrunde, die Framing-Analyse als eine Perspektive für die Rhetorik-Analyse nutzbar zu machen. Eine bestimmte Perspektive einzunehmen leitet die rhetorische Analyse und grenzt sie ein, was ein notwendiger Schritt einer jeden Rhetorik-Analyse ist (ebd.: 296f.). Eine Perspektive, die auf dem Konzept des Framings aufbaut, soll auch helfen, die entsprechenden Elemente der Rhetorik zu ordnen. Die Perspektive aus dem Framing-Ansatz von Snow und Benford (1988) gibt die verschiedenen Funktionen des Framings vor: *diagnostic framing*, *prognostic framing* und *motivational framing*. Die Filmrhetorik-Analyse nach Kanzog (2001) gibt die beiden Ebenen *Worddiskurs* (verbale Rhetorik) und *Bilddiskurs* (visuelle Rhetorik) vor und stellt ein entsprechendes Vokabular zur Analyse der Filmrhetorik bereit. Schließlich soll mit dieser Methodenkombination die Frage beantwortet werden, wie die Rhetorik die verschiedenen Funktionen des Framings unterstützt und wie sich dabei kritisierende und lösungsorientierte Filme voneinander unterscheiden. Zunächst soll aber das Verhältnis zwischen Rhetorik und Framing exemplarisch dargestellt werden.

Das verbindende Thema beider Filme ist die Erzeugung von Nahrungsmitteln. Beide Filme zeigen und benennen jeweils kritisierte (*diagnostic framing*) und präferierte (*prognostic framing*) Praktiken der Nahrungsmittelproduktion. Frames sind grundsätzlich weiter gefasst als einzelne Argumente. In Dokumentarfilmen werden Argumente in Form einer Erzählung (*narratio*) oder Argumentation (*argumentatio*) vorgebracht. Die Argumente tragen zusammengenommen zu einer gemeinsamen Art das Thema zu 'framen' bei. Das soll an einem Beispiel aus dem Film VOICES OF TRANSITION verdeutlicht werden:

*Argumentum* 1: „Der Schlüssel zur Ernährung der Welt liegt in einer Landwirtschaft ohne Öl. Denn heute sind Maschinen und Dünger völlig von Öl und Erdgas abhängig“ (VOT: 00:01:53).

*Argumentum* 2: „Peak Oil ist der Punkt unserer Geschichte, an dem die maximale Ölfördermenge erreicht haben. Dieser Punkt bedeutet nicht das Ende des Öls, wohl aber das Ende des billigen Öls

---

<sup>26</sup> Eine tabellarische Übersicht über die Makrostruktur der beiden Filme ist im gedruckten Anhang zu finden: Tabelle 2 und 4.

und von all dem, was es uns ermöglicht hat. Billiges Öl hält Autos, LKWs und den gesamten zentralisierten Warenverkehr am Laufen“ (VOT: 00:08:42).

*Narratio*: Der Film erzählt die Geschichte von Kuba, welches vom Außenhandel abgeschnitten war und daher eine Knappheit von Erdöl erlebte. Infolgedessen musste das Land seine Nahrungsmittelproduktion von Grund auf umstellen auf eine Produktion ohne Maschinen, chemische Dünge- und Pflanzenschutzmittel. Die drohende Nahrungsmittelkrise wurde dadurch abgewendet.

Beide, *argumentatio* und *narratio*, dienen einem gemeinsamen Framing, nämlich dass die industriell und global organisierte Nahrungsversorgung, die von Erdöl abhängig ist, bei schwindenden Ressourcen in Zukunft zu einem Problem führt. Für diese problematisierende Perspektive kann das Schlagwort 'Peak Oil' als Masterframe verwendet werden. Die 'Erdölabhängigkeit' ist ein dazugehöriges Frame auf der unteren Ebene.<sup>27</sup> Das Framing erfüllt die Funktion ein Problem zu benennen (*diagnostic framing*). Es kann aber auch, wie in *argumentum* 1 und der *narratio*, mit einer Lösungsperspektive (*prognostic framing*) verknüpft werden. Eine unbestimmte Anzahl Argumente kann angebracht werden, welche sich doch auf ein gemeinsames Frame bezieht. Das Framing auf allen Ebenen kann durch verschiedene rhetorische Mittel unterstützt werden.

Das Frame 'Erdölabhängigkeit' kann auch auf der visuellen Ebene aufgerufen werden, wie hier durch den Lastkraftwagen und das Flugzeug, die sich in einer parallelen Bewegung der Kamera nähern. Der LKW kommt dabei fast bedrohlich nahe. Der dicht bewölkte Himmel trägt ebenfalls zu der bedrohlichen Stimmung bei. Im



Abbildung 2: Signifikanten für die Erdölabhängigkeit (VOT: 00:08:57)

Sinne einer *Objektdeixis* verweist die Kamera durch Bildausschnitt und Kamerabewegung auf den LKW und das Flugzeug. In diesem Fall wird die Bedeutung des Bildes durch den verbalen Text vorstrukturiert – der/die Zuschauer\_in weiß, dass Transportmittel auf Erdöl angewiesen sind und dass darin das zentrale Problem liegt. Die Bedeutung kann daher als intentional angenommen werden. Das Bild wird, mit der Semiotik gesprochen, zum Signifikanten der Abhängigkeit von Erdöl.

Entlang der Felder in der untenstehenden Tabelle soll systematisch analysiert werden, mit welchen verbalen und visuellen rhetorischen Mitteln das Framing in seinen verschiedenen Funktionsbereichen unterstützt wird.

<sup>27</sup> In der folgenden Analyse werden die *collective action frames* auf der unteren Ebene der Einfachheit halber als Frames bezeichnet. Die übergeordneten Frames werden weiterhin als *Masterframes* bezeichnet.

	<b>Wortdiskurs/ Verbale Rhetorik</b>	<b>Bilddiskurs/ Visuelle Rhetorik</b>
<b>Diagnostic Framing</b> Problemdefinition Ursachen Verantwortliche		
<b>Prognostic Framing</b> Ziele Strategien/Handlungen Adressaten		
<b>Motivational Framing</b>		

Zur Vorbereitung der Analyse dient ein Sequenzprotokoll der Filme. Dabei werden die verschiedenen Ebenen des Films (verbal, visuell, Ton und Musik) verschriftlicht. Der Detailgrad und die aufgeführten Parameter eines Sequenzprotokolls können sich je nach Anforderungen der Forschungsfrage unterscheiden (Leonarz 2006: 167f.). Die Angabe eines Timecodes ist in jedem Falle hilfreich, um Filmstellen für den wissenschaftlichen Diskurs zitierbar zu machen. Außerdem werden systematische Detailuntersuchungen ermöglicht, indem die komplexe Struktur eines Films aufgelöst und die gleichzeitig ablaufenden Prozesse isoliert werden (ebd.). Die für diese Arbeit aufgestellten Sequenzprotokolle sind gröberer Art und listen nicht alle Einstellungen einzeln auf, sondern Abschnitte, die durch Sprecherwechsel, schriftliche Zwischentexte oder Ortswechsel abgegrenzt werden. Die Protokolle<sup>28</sup> weisen folgende Spalten auf:

A: **Timecode**. Er gibt in der Darstellungsform Stunde:Minuten:Sekunden genau an, wann ein Abschnitt beginnt. Die Dauer einzelner Abschnitte kann bei Bedarf errechnet werden.

B: **Wortdiskurs**. Der gesprochene Text des Films ist hier wortgetreu wiedergegeben. Zu Beginn ist der/die jeweilige Sprecher\_in oder ein nummerierter Kommentar vermerkt.<sup>29</sup>

C: **Zwischentexte**. Hier sind, falls vorhanden, die eingeblendeten Zwischentexte wortgetreu aufgeführt.

D: **Bilddiskurs**. Die visuellen Eindrücke des Films sind hier stichwortartig notiert.

<sup>28</sup> Die Protokolle sind dieser Arbeit auf CD beigelegt, siehe dazu auch das 'Verzeichnis des digitalen Anhangs' am Ende der Arbeit.

<sup>29</sup> Die Texte aus dem Film LEBEN AUSSER KONTROLLE stammen aus einem in der DVD-Ausgabe enthaltenen Dokument. Die Texte von VOICES OF TRANSITION wurden transkribiert.

E: **Audiospur:** Hier sind die akustischen Eindrücke des Films, Stimmen, Musik und Klänge stichwortartig notiert.

F: **Framing-Funktionen:** Hier wird aufgeführt, welche Funktionen des Framings in diesem Abschnitt erfüllt werden. Zum einen sollen darüber Muster in der Makrostruktur des Films erkennbar werden, zum anderen erleichtert es das spätere Auffinden von Stellen für die Analyse.

G: Diese Spalte wird als **Frame-Elemente** überschrieben. Damit sind hier Themen oder Konzepte auf niedrigerer Ebene bezeichnet, welche im nächsten Schritt zu Frames geclustert werden.

Nachdem die Spalten A bis E des Protokolls anhand der Filme ausgefüllt sind, werden darauf aufbauend die Framing-Funktionen der einzelnen Abschnitte festgestellt. Ein Abschnitt kann mehrere Funktionen erfüllen, zum Beispiel *prognostic* und *motivational framing*. Außerdem werden die Frame-Elemente der einzelnen Abschnitte benannt, dies geschieht induktiv. Anschließend werden die gesammelten Frame-Elemente zu den Funktionen des Framings zugeordnet und mittels Clustering zusammengefasst. Das Clusterverfahren ist ein Mittel aus der Inhaltsanalyse und wird dort ebenfalls zur Einteilung von Frames eingesetzt. Es wird benutzt, um „aus einer heterogenen Gesamtheit von Objekten [...], homogene Teilmengen von Objekten zu identifizieren“ (Leonarz 2006: 163). Ausschlaggebend ist dabei für diese Arbeit die Unterstützung des qualitativ-interpretativen, nicht quantifizierenden, Ziels. Je nach Reichweite lassen sich Frames (*collective action frames*) und Masterframes unterscheiden. Anhand der nochmaligen Filmsichtung wird die Einteilung der Frames überprüft und angepasst.<sup>30</sup> Anschließend wird je Film anhand der obenstehenden Tabelle analysiert, mit welchen rhetorischen Mitteln die Frames vermittelt und unterstützt werden.

## 5 Vergleichende Filmanalyse

In diesem Kapitel soll die oben entwickelte Analysemethode auf zwei Filmbeispiele angewendet werden. Wie in Kapitel drei dargelegt wurde, entstanden in den letzten zehn Jahren eine Reihe von lösungsorientierten Umweltdokumentarfilmen, wohingegen längere Dokumentarfilme zuvor Lösungen für Umweltprobleme kaum in den Mittelpunkt gestellt hatten. Ziel dieses Filmvergleiches ist die Antwort auf die Frage, welche rhetorischen Gemeinsamkeiten und Unterschiede kritisierende und lösungsorientierte Umweltdokumentarfilmen aufweisen. Aus Gründen der Analysetiefe und des Umfangs dieser Arbeit, wurde für jede Kategorie nur ein Filmbeispiel gewählt. Die Ergebnisse können daher noch nicht stellvertretend für alle anderen Filme gelten, sollen jedoch eine erste Tendenz aufzeigen, welche an weiteren Filmbeispielen zu

<sup>30</sup> Einen Überblick über das Ergebnis dieses Verfahrens geben die Tabellen im gedruckten Anhang: Tabelle 1 zum Film *LEBEN AUSSER KONTROLLE* und Tabelle 3 zum Film *VOICES OF TRANSITION*.

überprüfen wäre. Da sich diese Arbeit mit der Thematisierung ökologischer Probleme in Dokumentarfilmen aus Deutschland beschäftigt, sollten beide Filme von Dokumentarfilmer\_innen aus Deutschland stammen. Ein wichtiges Auswahlkriterium ist ein deutlicher Bezug zu ökologischen Problemen und Themen der Umweltbewegung. Beide Filme sollten eine Mindestlänge von 60 Minuten aufweisen. Diese Grenzziehung soll zur Vergleichbarkeit beitragen. Auch lässt ein längerer Film mehr Raum für eine tiefergehende Auseinandersetzung mit einem Thema und die Nutzung vielfältiger rhetorischer Mittel. Zudem sollten die Filme leicht zugänglich sein, also entweder durch die Produzent\_innen selbst im Internet verbreitet werden oder auf DVD erschienen sein. Letzteres trifft für beide Filme zu. Um die Vergleichbarkeit zu erhöhen, wurden beide Filme aus dem Themenbereich Landwirtschaft und Ernährung gewählt, der sich, wie Kapitel 1.4 gezeigt hat, zu einem wichtigen Themenfeld in der Umweltbewegung und nahen Bewegungen entwickelt hat. Schließlich fiel die Entscheidung auf *LEBEN AUSSER KONTROLLE* von Bertram Verhaag aus dem Jahr 2004 sowie auf *VOICES OF TRANSITION* von Nils Aguilar aus dem Jahr 2012. Als Regisseur ist Bertram Verhaag seit den 1970er Jahren aktiv und hat einen besonderen Schwerpunkt auf Filme gegen Atomkraft, gegen Gentechnik und für ökologische Formen der Landwirtschaft gelegt. *VOICES OF TRANSITION* hingegen ist der erste und bisher einzige Film von Nils Aguilar und porträtiert verschiedene Lösungsansätze für eine lokale, ökologische Nahrungsmittelproduktion, die nicht auf Erdöl angewiesen ist. In den nächsten Abschnitten sollen die beiden Filme mit ihrem jeweiligen Entstehungs- und Bewegungskontext, ihrer Makrostruktur und ihrer Rhetorik in Bezug auf die verschiedenen Funktionen des Framings untersucht werden. Es folgt ein abschließender Vergleich.

## **5.1 LEBEN AUSSER KONTROLLE**

### **5.1.1 Außerfilmischer Kontext**

*LEBEN AUSSER KONTROLLE – VON GENFOOD UND DESIGNERBABIES*<sup>31</sup> ist ein Dokumentarfilm, der gegen Gentechnik in der Landwirtschaft, der Tierzucht sowie der Human-genetik argumentiert. Drehbuch und Regie von stammen von Bertram Verhaag, der Schnitt von Gabriele Kröber. Der Film wurde von der DENKmal-Filmgesellschaft (München) und Aviv Pictures (München), in Co-Produktion mit dem Südwestrundfunk und in Zusammenarbeit mit Arte Deutschland produziert. LAK wurde uraufgeführt im Mai 2004 auf dem Münchener Dokumentarfilmfestival DOK.fest. Die Erstausstrahlung im Fernsehen erfolgte in zwei Teilen (Teil 1: Von Saatgut und Saatgutmultis; Teil 2:

---

<sup>31</sup> Nachfolgend wird der Filmtitel abgekürzt als LAK.

Von Monsterlachsen und Schmetterlingen) im Februar 2006 (Deutsches Filminstitut o.J. b).

Bertram Verhaag (\*1944) studierte zunächst Soziologie und Volkswirtschaft und absolvierte später die Münchner Hochschule für Film und Fernsehen. Die Firma DENKmal-Film gründete er 1976 als Filmkollektiv zusammen mit Claus Strigel und Walter Harrich, letzterer verließ das Kollektiv 1983 (Hoffmann 2006: 283f.). Das Interesse von DENKmal-Film besteht in der Auseinandersetzung mit sozialen und politischen Fragen, wobei Umweltprobleme und die Konflikte um die Kernenergie zentrale Themen sind. Verhaags Filme sind bewusst parteiisch und sollen den Stimmen der Befürworter von Atomkraft oder Gentechnik in der Öffentlichkeit kritische Stimmen entgegenstellen (Brehl 2017: 49). Außerdem will Verhaag mit seinen Filmen, Menschen Mut machen, sich bei gesellschaftlichen Fragen einzumischen (DENKmal-Film o.J., a).

Zum Thema Gentechnik fand Verhaag Ende der 1990er Jahre durch Zeitungsartikel über das sogenannte 'Terminator-Saatgut' und sah es als seine Pflicht als Filmemacher an, dagegen vorzugehen (Brehl 2017: 48). Als erstes in seiner Reihe gegen Gentechnik erschien der 45-minütige Film TOTE ERNTE – DER KRIEG UMS SAATGUT aus dem Jahr 2001. Darin dokumentiert er bereits den Widerstand des kanadische Getreidebauern Percy Schmeiser gegen Monsanto, dessen Fall auch in Verhaags folgenden Filmen über Gentechnik immer wieder als eine David gegen Goliath-Erzählung vorgebracht wird. Die Interviewpassagen von LAK wurden in den USA, in Kanada, Indien, Mittel- und Südamerika, Norwegen und auf Island aufgezeichnet. Perspektiven aus Deutschland zeigt der Film nicht. Die Entwicklungen in anderen Ländern dienen vor allem als Warnung, Gentechnik in keiner Form zuzulassen. Die zweite zentrale Figur, die immer wieder in Verhaags Filmen präsent ist, ist die bekannte indische Aktivistin und Buchautorin Vandana Shiva<sup>32</sup>. Sie und ihre Kollegen haben, dem Politikwissenschaftler Ronald Herring (2010: 618f.) zufolge, die Bezeichnungen 'Terminatorsamen' und 'Selbstmordsamen' bekannt gemacht: Es handelt sich dabei um Saatgut, welches durch ein Terminator-Gen die Pflanzen steril macht, so dass Bauern nicht mehr in der Lage sind, aus ihrer Ernte ihr eigenes Saatgut zu gewinnen und schließlich von Saatgut-Konzernen abhängig werden. Die Verwendung solchen Saatgutes, welches Shiva mit dem Suizid zahlreicher indischer Bauern in Verbindung bringt, wird auch in LAK dem Konzern Monsanto vorgeworfen. Shivas Kampagnen hatten politischen Erfolg, die indische Regierung beschloss ein Verbot dieser Samen und auch in internationalen Debatten verbreitete sich die

---

<sup>32</sup> Für einen biografischen Überblick siehe Radkau (2011: 318ff).

Erzählung (ebd.). Herring zufolge ist die Erzählung jedoch unwahr, da sie Fakten und tatsächliche Dynamiken bei der Einführung gentechnisch veränderter Baumwolle in Indien missachtet habe. Unter anderem hätten zahlreiche Bauern erfolgreich das angeblich sterile Saatgut vermehrt und damit auf dem Schwarzmarkt gehandelt (ebd.: 618). Weite Verbreitung fand die Geschichte trotzdem – maßgeblich durch die Autorität der „epistemic broker“ (ebd.: 616), wie Vandana Shiva, und ihre Netzwerke. Als *epistemic broker* bezeichnet Herring (ebd.: 615) Vermittler von Wissen in oppositionellen Netzwerken: Sie finden, bestätigen und verbreiten Informationen, die in der Öffentlichkeit Besorgnis erregen können. Sie sind meist öffentliche Intellektuelle, die mit ihrer Theoriearbeit dazu beitragen, die Biotechnologie als Bedrohung darzustellen. Sie bringen Gentechnik in Verbindung mit weitläufig akzeptierten Werten wie Nachhaltigkeit oder Gerechtigkeit. Internationale Nichtregierungs-Organisationen bilden Netzwerke rund um solche Werte. Die Organisationen werden als Autoritäten angesehen und bestätigen damit auch die Autorität des Wissens der Intellektuellen, deren Ideen sie verbreiten. Der Erfolg von Shivas Kampagne hängt schließlich auch davon ab, dass das Thema Gentechnik hohe Informationskosten (erschwerter Zugang zu Informationen und hoher Aufwand) hat und potenziell beängstigend ist (ebd.: 618). Herrings Ausführungen machen indirekt auch auf ein Problem von Umweltdokumentarfilmen (und anderen politischen Dokumentarfilmen) aufmerksam: die zum Teil hohen Informationskosten auch für Filmemacher\_innen, die meist keine Wissenschaftler\_innen aus dem jeweiligen Fachgebiet sind.

LAK erhielt insgesamt neun Filmpreise und Nominierungen, insbesondere bei internationalen Umweltfilmfestivals, in der deutschen Presse wurde er jedoch kaum wahrgenommen. Das verwundert, wurde der Film doch in einem Jahr publik, als das Thema Gentechnik in der Presse einen vorläufigen Höhepunkt erreichte (Rucht et al. 2008: 39f.). Das EU-Moratorium über die Zulassung gentechnisch veränderter Pflanzen fiel im selben Jahr (ebd.: 36) Ein Gesetzesentwurf der EU über Freisetzungsrichtlinien für gentechnisch veränderte Pflanzen wurde 2004 im deutschen Bundesrat zwei Mal abgelehnt, so dass der Bundestag schließlich nur den nicht zustimmungspflichtigen Teil des EU-Abkommens unterzeichnen konnte (ebd.: 57). Basisinitiativen aus Land- und Forstwirtschaft gründeten die ersten gentechnikfreien Regionen (Bund für Umwelt und Naturschutz: 2018). Eine Erklärung für die geringe Aufmerksamkeit der Presse für LAK ist, dass der Film keinen Bezug auf die Debatten und die Rechtslage zur Gentechnik in der EU und in Deutschland nimmt. Nach Angaben der Produzenten wird LAK jedoch von „Privatpersonen, Schulen, Jugendorganisationen, Bund Naturschutz und politischen Parteien als Informations- und

Motivationsfilm eingesetzt“ (DENKmal-Film o.J., a). So sollen in Bayern und Österreich allein 3000 DVDs des Films unter Lehrer\_innen im Umlauf sein. Über Filmvorführungen in solchen Kontexten dringen in der Regel weniger Urteile nach außen, so dass eine wissenschaftliche Auswertung der Rezeption schwierig bleibt.

Insgesamt entspricht LAK mit dem professionellen Produktionskontext, den beteiligten Fernsehsendern und der Ausstrahlung im Fernsehen eher einem klassischen Dokumentar- denn einem Bewegungsfilm. Trotzdem ist der Film parteiisch und vor dem Hintergrund politischer Ziele wie der Herstellung von Gegenöffentlichkeit und der Ermutigung des Publikums zu einer politischen Meinung entstanden. Herrings Kritik an der Geschichte vom 'Terminatorsaatgut' weist jedoch auf eine Problematik hin. Bewegungsorganisationen und auch Filmemacher wie Bertram Verhaag greifen öffentlich bekannt gewordene Fälle von Betroffenen, Begriffe und Frames der *epistemic broker* auf, verbreiten sie weiter und bestätigen ihre Glaubwürdigkeit. Dabei übersehen sie möglicherweise Fakten, die dieser einseitigen Erzählung widersprechen, denn auch für Filmemacher\_innen dürften die Informationskosten hoch sein. Und schließlich ist es auch für das Publikum schwer, über die Darstellungen eines Films und ihre Übereinstimmung mit einer komplexen Faktenlage zu urteilen. Wahrheit im Dokumentarfilm war schon immer ein schwieriger Fall. Gerade bei Dokumentarfilmen mit politischer Relevanz wäre es sinnvoll, die Informationsströme und das Entstehen von Frames im Produktionsprozess zu untersuchen. Wenn in den folgenden Abschnitten die Rhetorik und das Framing der beiden Filme analysiert werden, so kann mit der vorgestellten Methode kein endgültiges Urteil über die Übereinstimmung der Darstellungen mit der sozialen Wirklichkeit gefällt werden. Es werden lediglich die innerfilmischen Mittel, Glaubwürdigkeit herzustellen und das Publikum zu überzeugen und mobilisieren, untersucht.

### 5.1.2 Makrostruktur

LEBEN AUSSER KONTROLLE ist ein Dokumentarfilm des expositorischen Modus, der das Publikum argumentativ davon überzeugen soll, dass der Einsatz von Gentechnik in der Landwirtschaft und der Tierzucht und der Humangenetik riskant und moralisch falsch sei und zudem einzig dem Profitstreben von Saatgut-, Agrar- und Pharmakonzernen diene. Der Film macht vor allem Gebrauch von der Montage von Interviewaussagen, sogenannte „*Talking Heads*“ (Lipp 2012: 28, Hervorheb. im Original), und Off-Kommentaren des Regisseurs. Die Interviews stammen von 21 Personen aus acht Ländern. Die Position Contra-Gentechnik wird von 15 Personen explizit vertreten oder zumindest durch Schnitt und Montage der Interviews impliziert. Dem stehen auf der Seite der Befürworter der Gentechnik nur sechs interviewte Personen entgegen. Die

gestellten Fragen bleiben für das Filmpublikum intransparent. Die Interviewten dienen mit ihren Aussagen hauptsächlich der Argumentation des Films, ihre individuelle Persönlichkeit ist kaum von Bedeutung. Ihre Identität wird über Verhaags Kommentar sowie eingeblendete Namen und Berufe oder Funktionen mitgeteilt, wodurch Authentizität vermittelt wird. Über die Auswahl der Personen und die Montage einzelner Aussagen sowie über den einordnenden und wertenden Off-Kommentar behalten Bertram Verhaag und Gabriele Kröber die Kontrolle über die Botschaft des Films.

LAK beginnt (*exordium*) mit einer alternierenden Montage aus Opening Credits und Interviewausschnitten. Der erste Sprecher eröffnet mit einer provokanten Aussage den zentralen Konflikt:

„Das Bild vom Farmer in dem Kinderlied 'Old McDonald had a farm', mit Hühnern, Schweinen und Kühen, ist veraltet. Landwirtschaft ist schlichtweg Business. Man muss sich anpassen und verändern. Dabei wird Biotechnologie zukünftig eine große Rolle spielen, insbesondere wenn ich hier bleiben und überleben will“ (LAK: 00:00:40).

Der Konflikt des Films ist, wie bei vielen Food-Documentaries, einer zwischen Landwirtschaft als Geschäft, mit dem Einsatz von Agrarchemie und Gentechnik, auf der einen Seite und ökologischer Landwirtschaft, die mit Nachhaltigkeit, Artenschutz, gesunder Nahrung und kultureller Identität verbunden wird, auf der anderen Seite. Im *exordium* wird auf der sprachlichen Ebene das Thema Gentechnik mit einigen der zentralen problemorientierten Frames<sup>33</sup> des Films etabliert: der Mangel an demokratischer Legitimation der Gentechnik, die 'Umweltverseuchung' und die Bedrohung der Existenzgrundlage von Bauern durch das 'Profit- und Machtstreben der Konzerne', die primären Schuldigen. Damit wird das Beweisziel (*propositio*) der Argumentation festgelegt und die Erwartungshaltung der Rezipienten in Bezug auf die Parteilichkeit (*utilitas*) und die Leitaffekte Besorgnis und Empörung vorstrukturiert.

Der Hauptteil lässt sich in sieben Abschnitte gliedern, die jeweils bestimmte Frames zur Gentechnik in Bezug auf Pflanzen, Tiere und Menschen behandeln und Argumente dafür liefern, warum die Technologie abzulehnen sei. Das Material aus den Interviews ist in erster Linie im Sinne der *argumentatio* organisiert. Dabei wechseln sich Teile der *narratio* und der *argumentatio* ab. Wenn zum Beispiel der Bio-Landwirt Percy Schmeiser von seiner gerichtlichen Auseinandersetzung mit Monsanto erzählt, der Rechtsanwalt und Verbraucherschützer Andrew Kimbrell von dem genetisch veränderten Schwein, das sich nicht allein auf den Beinen halten konnte, oder Samba Shiva von dem Bauern, der seine Schulden nicht bezahlen kann, sind Frames und

---

<sup>33</sup> Eine tabellarische Übersicht über alle Frames von LAK ist im Anhang zu finden: Tabelle 1; sowie über die Makrostruktur: Tabelle 2.

Beweisführung (*probatio*) mit den Geschichten von Menschen verbunden. Die *narratio* ist überwiegend nicht-fiktional, und wird über die kontextuelle Deixis verbal und visuell in der Realität verankert. Davon weicht nur eine fiktionale *narratio* am Ende ab, welche zu der moralischen Schlussfolgerung führen soll, die genetische Verbesserung menschlicher Erbanlagen sei verwerflich, weil sie Ungerechtigkeit schaffe. Die einzelnen Abschnitte sind additiv aneinandergereiht, ohne eine Chronologie oder Steigerung. Die ersten vier Abschnitte behandeln die grüne Gentechnik, abwechselnd in Nordamerika und in Indien. Im fünften Abschnitt rückt Gentechnik an Tieren in den Vordergrund. Die Hinwendung zu den direkten Auswirkungen auf den Menschen durch gentechnisch veränderte Nahrung und Humangenetik im letzten Drittel des Films hätte theoretisch das Potenzial als Steigerung von Betroffenheit zu wirken, weil die Auswirkungen damit näher an das Publikum als Verbraucher\_innen und Mitglieder im Gesundheitssystem heranrücken. Doch für eine wirksame Dramatisierung sind die Folgen entweder zu vage (Bedenken aus der Risikoforschung ohne konkrete Befunde) oder das Publikum ist in Europa nicht im gleichen Maße betroffen (Stichwort Kennzeichnungspflicht). Auch Bedenken aus Island über die Datensicherheit von Patientenakten sind nicht ohne weiteres übertragbar. Sie mögen Empörung auslösen, aber wohl keine direkte Betroffenheit und Verantwortlichkeit für ein Publikum aus Deutschland.

Die Problem-Lösungs-Struktur mit Hilfe der drei Funktionen des Framings betrachtet ergibt folgendes Bild: Insgesamt überwiegt die Problemorientierung (*diagnostic framing*). Zur Argumentation werden Argumente der Gegenseite in Form von Interviews oder Werbevideos von Monsanto vorgebracht und durch die folgenden Interviewausschnitte oder Kommentare entkräftet (*counterframing / refutatio*). Da der Film unterschiedliche Aspekte von Gentechnik-Kritik aneinanderreicht, finden sich Problematisierung sowie Forderungen und Lösungen (*prognostic framing*) in jedem einzelnen der sieben Abschnitte.

Der Schlussteil (*peroratio*) rekapituliert wichtige Kritikpunkte, bündelt aber vor allem auch eine Reihe von Lösungsvorschlägen, Forderungen und Appellen an Konsument\_innen. Besonders eine längere Sequenz über Vandana Shiva und ihre ökologisch wirtschaftende Versuchsfarm schlägt einen positiven Ton an. Der Film endet allerdings nicht in damit, sondern kehrt zum Leitaffekt der Besorgnis zurück. Der letzte Sprecher weist noch einmal ausdrücklich auf das demokratische und wissenschaftliche Problem hin, dass 95 Prozent der Forscher\_innen im Bereich Gentechnik für die Industrie arbeiteten. Darin stellt der Film auch ein finales

*counterframing* an den Schluss, indem er nahelegt, alle Befürworter der Gentechnik stehen ökonomischen Interessen nahe und seien deshalb per se unglaubwürdig.

### 5.1.3 Diagnostic Framing

Das problemzentrierte *diagnostic framing* dominiert die Argumentation und die Leitaffekte von LAK. Das Thema Gentechnik wird durch sechs Problematiken negativ gerahmt: Umweltverseuchung, Bedrohung der Existenzgrundlage, undemokratisch, unmoralische Behandlung von Leben, Gesundheitsrisiko und falsches Versprechen. Die Schuld an diesen Problemen wird in erster Instanz dem Macht- und Profitstreben von Agrarindustrie- und Pharma-Konzernen zugeschrieben. Verantwortlich gemacht werden aber auch Regierungen, zum Beispiel für fehlende Gesetzgebung und fehlende Transparenz, und die Wissenschaft für ihre Nähe zur Industrie und die Manipulation von Leben. Konsument\_innen wird nur am Filmende Verantwortung zugesprochen.

Der Film argumentiert vor allem auf sprachlicher Ebene. Dabei wird im Worddiskurs häufig eine apokalyptische Rhetorik (vgl. Kapitel 4.1) aufgegriffen, indem auf Alternativlosigkeit<sup>34</sup> oder Ausweglosigkeit und eine vermeintliche Gewissheit über die Zukunft verwiesen wird. Das betrifft die genetischen Veränderungen selbst, die Verbreitung dieser Gene in der Natur, die Lebensgrundlage von Biobauern in Nordamerika sowie von Kleinbauern in Indien und damit letztlich auch die Grundlage der Ernährung insgesamt:

„Diese Technologie kann neben der Natur nicht existieren, es ist eine Technologie, die erobert, verschmutzt, verdirbt und letztlich die natürlichen Arten zerstört. Egal ob Pflanzen, Tiere oder Saatgut, bei dieser Art von biologischer Verseuchung ist keine Co-Existenz möglich“ (LAK: 00:44:50).

„Einmal freigelassen, kann man diese Fische nicht mehr zurückholen. Dann ist es aus. Es ist aus. [...] Und kein Mensch wird das wieder gut machen oder rückgängig machen können“ (LAK: 00:49:55).

„Jetzt hat er zwei Möglichkeiten: Entweder verkauft er einen Teil seines Grundstückes und begleicht die Schulden, oder er schluckt Gift und begeht Selbstmord. Es bleibt ihm also nur sich umzubringen oder Besitz zu verkaufen um seine Schulden zu zahlen“ (LAK: 00:18:57).

„Das Aus für die Bauern bedeutet gleichzeitig das Aus für unsere Ernährung“ (LAK: 00:21:22).

Damit gibt es in diesem Framing eigentlich nur eine mögliche Lösung: ein totales Verbot jeder Art von Gentechnik. Staatliche Regulierungen, zum Beispiel Abstandsregelungen, sind unzureichend und die Lösungen der Industrie, zum Beispiel sterile Fische, werden als 'unmoralische Behandlung von Leben' abgelehnt. Trotzdem werden, wie im Abschnitt über das *prognostic framing* dargelegt wird, auch Unterziele genannt.

Ein wichtiges Element der Rhetorik von LAK ist die *refutatio* bzw. das *counterframing*. Die Seite der Gentechnik-Befürworter wird durch sechs Personen vertreten: ein

<sup>34</sup> Vergleiche dazu auch Wember (1972: 62).

Landwirt, ein Wissenschaftler, zwei Forscher und eine Forscherin aus privaten Unternehmen und ein Vertreter des isländischen Gesundheitssystems. Verhaags Umgang mit ihnen ist nicht konfrontativ. Er bewertet ihre Interessen dadurch, dass er ihre Aussagen in einen Kontext rückt, der sein eigenes Framing unterstützt und jenes der Gegner als unglaubwürdig darstellt. Das geschieht durch Verhaags Kommentare oder durch die Montage mit Interviewausschnitten von Gentechnik-Gegnern. So kommentiert Verhaag zum Beispiel:

„Darum geht es also. Der riesige Markt in Südostasien soll erobert werden. Aqua Bounty Farms steht in den Startlöchern um die mit Wachstumsgenen manipulierten Eier in rauen Mengen zu züchten und zu verkaufen. Die spärlichen Sicherheitstests für die Zulassung führt die Firma selbst durch, und weder andere - unabhängige- Wissenschaftler, noch die Verbraucher haben Einblick in diese Zulassungsverfahren. Sie sind geheim“ (LAK: 00:45:48).

Das Vorgehen des Unternehmens wird als unmoralisch gewertet, als profitorientiert und manipulierend, ihre Sicherheitskontrollen als unzureichend, voreingenommen und intransparent. Jene multinationalen Agrar-Konzerne, die als die Hauptschuldigen im Bereich der grünen Gentechnik angeprangert werden, treten nur über zwei Werbevideos der Firma Monsanto und eine ausschnittweise vorgelesene E-Mail in Erscheinung, ein Interview wurde Verhaag zufolge abgelehnt. Der indische Werbespot für die Bollgard-Baumwolle verspricht Glück durch Geldersparnis bei weniger Spritzmitteln. Samba Shiva, ein Berater der Bauern, berichtet anschließend von Ernteaussfällen durch Krankheiten und dem vergleichsweise hohen Preis des Saatguts. Der zweite Werbespot wiederholt die inhaltliche Botschaft des Ersten. Und Vandana Shiva und Samba Shiva reagieren mit einer Variation von Argumenten und Frames. Dieses Muster des counterframing wird noch an mehreren Stellen des Films wiederholt, zum Beispiel in Bezug auf die Hoffnung an die Humangenetik, zukünftig Krankheiten zu heilen, die von Kari Stefanson von der Firma DeCode Genetics oder im Ausschnitt einer Rede von Bill Clinton zur Sprache kommt.

*Referentielle Akte* auf sprachlicher Ebene markieren die schuldigen Akteure, ihre Produkte, die abgelehnten Praktiken der Gentechnik und ihren Folgen als Bedrohung: Monsanto ist ein „Chemieriese“ (LAK: 00:09:27); Wissenschaftler des Human Genome Diversity Project „waren wie Vampire, die um die ganze Welt fliegen und den Menschen das Blut aussaugen“ (LAK: 01:14:34).<sup>35</sup> Es ist die Gentechnik, die den ganzen Planeten „genetisch verseucht“ (LAK: 00:01:37) und eine „genetische Umweltverschmutzung“ (LAK: 00:01:40) darstellt; Ein Herbizid wird als „Pflanzengift“ (LAK: 00:07:37) bezeichnet; Verfahren beim Einbau von Genen in die Zellen eines Organismus sind die „Gen-Kanone“ (LAK: 00:17:50) und die Infizierung mit einem

<sup>35</sup> Riesen und Vampire sind beides bekannte Figuren aus Mythen und Märchen, in denen sie oft das Böse verkörpern.

„Pflanzenkrebs“ (LAK: 00:18:03). Monsanto's genetisch verändertes Saatgut wird als „Selbstmordsamen“ (LAK: 00:12:34) bezeichnet; Ein Bio-Landwirt spricht von Nahrungsmitteln, die mit Hilfe von Gentechnik erzeugt wurden, als „verseuchter oder fragwürdiger Nahrung“ (LAK: 00:25:54).

Die visuelle Rhetorik des *Bilddiskurses* dient hauptsächlich der Unterstützung der verbalen Rhetorik. Sie lässt sich häufig von den Interviews leiten und zeigt die interviewte Person und was diese zeigen will. Insbesondere *lokale Deixis* und *Objektdeixis* erbringen sichtbare Beweise (*probatio*) für die Argumentation. Die visuelle Rhetorik von Gentechnik-Gegnern ist vor allem interessant, weil Veränderungen auf genetischer Ebene nicht mit bloßem Auge sichtbar sind. Es muss also zunächst sichtbar gemacht werden, dass ein Organismus gentechnisch verändert ist. Dies wird laut Clancy und Clancy (2016: 282) in der Regel verbunden mit der visuellen Kritik an dem Prozess der Herstellung gentechnisch veränderter Produkte, an den Produkten selbst oder an den möglichen Folgen für Umwelt, Tiere und Menschen.<sup>36</sup> Die visuelle Rhetorik von LAK entspricht vor allem der letzten Kategorie. Es werden mehrmals Größenvergleiche zwischen genetisch veränderten und nicht veränderten Tieren gezeigt, Mäuse und Fische (Abb. 3-5<sup>37</sup>). An dem Frame 'unmoralische Behandlung von Leben' wird diese Rhetorik besonders deutlich, wobei die genetische Manipulation von Tieren kritisiert wird. Der Rechtsanwalt/Verbraucherschützer Andrew Kimbrell zeigt Diabilder und Videoaufnahmen von genetisch veränderten Versuchstieren, die durch ihre Abweichung von den Erwartungen an ein 'normales' Schwein oder einen 'normalen' Ochsen als unnatürlich erscheinen (Abb. 6-8): ein grotesk proportioniertes Schwein, das den Erläuterungen nach nicht alleine stehen kann; ein Schwein mit dem Fell einer Kuh; ein Ochse mit wulstig hervortretenden Muskeln und kahlen Hautstellen; Küken mit ungewöhnlichen Köpfen und zuletzt zwei in Relation zu Kimbrells Körper auffällig große Schweine. Kimbrell kommentiert, gipfelnd in einem an das Mitleid appellierenden Akt:

„Das Schwein schielte, hatte O-Beine, war impotent und die Muskeln überwucherten seinen Körper. Ich konnte es nur photographieren, indem ich es gegen ein Brett lehnte, damit es nicht umfiel. Sie können sich vorstellen, wie sehr dieses Tier leiden musste“ (LAK: 00:41:18).

Wenn in diesem Zusammenhang Kimbrell selbst gezeigt wird, dann in einer Großaufnahme / close up (Kuchenbuch 2005: 45) seines Gesichts, dessen ernste Mimik seiner Aussage Nachdruck verleiht. Kanzog beschreibt dies nur für den Spielfilm, aber auch in Interviews im Dokumentarfilm können „Intonation, Gestik, Mimik und

<sup>36</sup> Das untersuchte Bildmaterial bei Clancy und Clancy umfasst nicht nur Fotos, sondern auch Bildmontagen und Zeichnungen über gentechnisch veränderte Nahrung, die im Internet verbreitet werden.

<sup>37</sup> Siehe den gedruckten Bildanhang von LAK auf den Seiten 91-91.

Kinetik“ (Kanzog 2001: 167) als Ausdruck von Emotionen gelesen werden. Es kann davon ausgegangen werden, dass diese auch zur Affektbeeinflussung des Publikums in den Modi *delectare* und *movere* beitragen sollen. Filmische Mittel wie die Einstellungsgröße können die Wirkung unterstützen, zum Beispiel indem sie das Publikum in einer Großaufnahme die Details der Mimik erkennen lassen. Die Videoaufnahmen des Ochsen und der beiden Schweine werden durch den Einsatz des Titelliedes und die Verweildauer der Kamera auf dem Auge eines Schweins hervorgehoben und sollen im Sinne des *movere* Mitleid hervorrufen. Diese Kombination von Titellied und dem Verweilen des Blicks auf dem Auge eines Tieres findet sich später nochmals bei einem Fisch, der in schräger Lage in einer kleinen Wanne unterzugehen scheint, während auch im Kommentar das Argument des Leidens der gentechnisch veränderten Tiere wiederholt wird (Abb. 9). Die kritisierte Anpassung von Leben an Technologie und Ökonomie wird auch im Umgang mit den Fischen in der 'Aqua Bounty Farm' visuell erfahrbar, wie sie vermessen, gewogen, gescannt und für ihren Rogen gemolken werden (Abb. 10). Andrew Kimbrell beklagt das descart'sche, mechanistische Weltbild der Genforscher, sie „betrachten alle Lebewesen als Maschinen und die Gene als Software, die man beliebig programmieren kann“ (LAK: 00:54:53). Die Technisierung von Leben wird visualisiert im Zeigen der Computer, mit denen das menschliche Genom entschlüsselt wird (Abb. 11). Nochmals aufgegriffen wird das Frame auf sprachlicher Ebene, wenn am Ende Bill McKibben im Rahmen seiner fiktionalen *narratio* sagt: „Dein erstes Kind ist jetzt quasi wie Windows 95“ (LAK: 01:26:13).

Fische leisten eine wichtige *Objektdeixis* in LAK (Abb. 4, 5, 9, 12-14). Sie rahmen auf der Bildebene den Film, sind im *exordium* und vor dem Abspann zu sehen. Sie sind Objekte der 'Aqua Bounty Farm' und der Risikoforschung. Neben dem Wind sind sie die zentralen Signifikanten der Titelbildenden Unkontrollierbarkeit des gentechnisch veränderten Lebens. Die Fische sind zudem ein verbindendes Element zum Frame der gesundheitlichen Risiken durch gentechnisch veränderte Nahrungsmittel, welches durch die Köche in zwei Restaurants aufgerufen wird, wo erkennbar Fisch serviert wird. Die Ungewissheit der Folgen für die Menschen am Ende der Nahrungskette wird bildlich über die mit einer Doppelbelichtung erzeugten geisterhaften Schemen von Passanten vermittelt (Abb. 15) – ein Verweis auf die Unnatürlichkeit der Technologie.

Am Beispiel der beiden Frames 'Umweltverseuchung' und 'Bedrohung der Existenzgrundlage' lässt sich die Beweisfunktion der visuellen Rhetorik erkennen. Wiederholt wird die unkontrollierte Verbreitung gentechnisch veränderten Saatgutes durch Wind in verschiedenen Formen visualisiert (Abb. 16-18): ein Landwirt hebt einen

trockenen Pflanzenstängel auf und pustet Rapssamen von seiner flachen Hand; eine kanadische Flagge weht im Wind, ein Viertel ihres Stoffes fehlt und der Bio-Landwirt Marc Loiselle erklärt, der Wind habe binnen sechs Monaten das Material abgerissen; große Büschel trockener Pflanzen<sup>38</sup> rollen vom Wind getrieben über eine Straße, welche Loiselle kurz zuvor als gesetzlich vorgeschriebene Pufferzone zwischen seinem Feld und dem Feld seines Nachbarn ausgewiesen hat, welcher Gen-Raps anbaut. Die Regulierung wird als ungenügend entlarvt. Auch in Bezug auf die Wirkungslosigkeit des genetischen Schutzes vor einem Baumwoll-Schädling in Indien soll ein visueller Beweis erbracht werden: Dunkle Spuren und schließlich ein Wurm (Abb. 19) auf der weißen Baumwolle. Der Wahrheitsgehalt solcher Beweise ist letztlich für die Rezipienten nicht nachprüfbar. Ihre Überzeugungskraft bleibt abhängig vom Vertrauen in die wahrheitsgemäße verbale Referenz auf die Bilder und ihre Authentizität und damit letztlich das Vertrauen in den Filmemacher.

Die Rhetorik des Films weist einige Punkte auf, in denen die *persuasio* untergraben wird. So beweist etwa die *narratio* von Brad Hanmer ungewollt auch, dass eine Abhängigkeit vom jährlichen Kauf des gentechnisch veränderten Saatguts nicht zwingend einen wirtschaftlichen Nachteil für einen Landwirt bedeutet. Vandana Shiva diskreditiert die Konzerne mit der Aussage:

„Ich bin vor etwa 20 Jahren einmal mit solchen Menschen herumgereist und sie sagten zu uns: 'Es macht nichts, wenn die Saat schlecht ist. Dann kommen sie halt wieder zu uns und kaufen neuen Samen.' Die Bauern werden ausgelöscht, das Land wird vernichtet, die Märkte der Firmen wachsen – und genau das ist die wahre Tragödie der Gentechnologie. Der Misserfolg in der Landwirtschaft wird zum Markterfolg der Multikonzerne“ (LAK: 00:19:24).

Dabei weist die *temporale Deixis* ihrer *narratio* auf ein Ereignis hin, das vermutlich Anfang der 1980er Jahre stattfand. Nachgewiesen werden kann das nicht. Zumindest lag dieser Zeitpunkt lange vor der offiziellen Einführung von gentechnisch veränderter Baumwolle in Indien im Jahr 2002 (Herring 2010: 617). Auch würde ein dauerhafter Misserfolg in der Landwirtschaft dem eigenen Interesse der Konzerne nach einem für Kunden attraktiven Image widersprechen.

#### 5.1.4 Prognostic Framing

In LAK werden nicht nur Gefahren der Gentechnik, sondern auch Ziele und Strategien zur Lösung der aufgezeigten Probleme genannt oder gezeigt. Das übergeordnete Ziel, das dem apokalyptischen *diagnostic framing* entspricht, ist ein generelles, weltweites Verbot der Gentechnik, aber im Worddiskurs werden hauptsächlich Unterziele gefordert: die Demokratisierung der Einführung, Nutzung und Kontrolle der

<sup>38</sup> Visuell entsprechen diese Steppenläufer (im Englischen Tumbleweed) einem bekannten Motiv aus Westernfilmen.

Technologie inklusive einer Kennzeichnungspflicht und unabhängige Forschung und Risikoforschung. Außerdem wird die organische Landwirtschaft angestrebt. Das *prognostic framing* ist oft mit der *narratio* der interviewten Personen verbunden. Die Risikoforschung wird etwa vertreten durch zwei Wissenschaftler, die organische Landwirtschaft durch kanadische Bio-Landwirte und Vandana Shiva. Sie erzählen von der Motivation für ihre Arbeit und im Fall des Risikoforschers Terje Traavik auch von einem persönlichen Wandel der Einstellung zur Gentechnik, von vehementer Befürwortung zu deutlicher Skepsis. Auf der Ebene der Strategien werden Akteure vorgestellt, die sich juristisch gegen Konzerne zur Wehr setzen (Percy Schmeiser und andere kanadische Landwirte, Vandana Shiva), zur Aufklärung von Verbraucher\_innen und Landwirt\_innen beitragen (Andrew Kimbrell, Vandana Shiva), mittels Gentechnik erzeugte Nahrungsmittel boykottieren (zwei Restaurants) oder sich weigern, ihre Gesundheitsdaten preiszugeben (eine Patientin) und vor den Toren der Konzerne protestieren (Bauern in Indien). Diese Strategien wehren sich gegen die Gentechnik. Eine Ausnahme stellt Vandana Shiva dar, die mit ihrer Versuchsfarm für ökologische Landwirtschaft und der Saatgut-Bank eine Alternative aufbaut.

Der Kommentar vermittelt Hintergrundinformationen zu den interviewten Personen (*personelle Deixis*) und strukturiert damit, wie sie wahrgenommen werden sollen. Hierüber wird bei Vandana Shiva und Percy Schmeiser ein Heldenbild im Kontext der internationalen Bewegung gegen Gentechnik entworfen. Vandana Shiva wird vorgestellt mit den Worten

„Die promovierte Physikerin und Trägerin des alternativen Nobelpreises Vandana Shiva engagiert sich seit fast 20 Jahren für die indischen Kleinbauern und die Erhaltung der pflanzlichen Artenvielfalt. Inzwischen ist sie eine gefürchtete und gehasste Gegnerin der international agierenden Agrochemie-Konzerne wie Monsanto, Syngenta, Conagra, Cargill, Bayer und andere“ (LAK: 00:12:54).

Das ist ein kraftvolles, ihre Aussagen und ihr Engagement legitimierendes Argument, dass Eigenschaften impliziert wie: Wissenschaftlichkeit, internationale öffentliche Anerkennung, langjährige Erfahrung, Engagement für die Schwächeren und Erfolg im Einsatz gegen die politischen Gegner. Ähnlich ist es bei dem Landwirt Percy Schmeiser:

„Internationale Umwelt-Organisationen wetteifern inzwischen darum Percy Schmeiser als Redner zu gewinnen, um die Bauern in den USA, in Europa, aber auch in der sogenannten Dritten Welt vor den Chemie-Multis zu warnen. Allein in den letzten 2 Jahren besuchte er über 40 Länder“ (LAK: 00:09:53).

Umwelt-Organisationen legitimieren seine Aussagen und machen ihn, wie auch Vandana Shiva, zum *epistemic broker*, der auf der Basis von eigenen Erfahrungen nun Andere vor einer Gefahr warnt. Die Position, aus der heraus das Engagement von Vandana Shiva und Percy Schmeiser legitimiert wird, unterscheidet sich im Aspekt der Betroffenheit. Während Schmeiser selbst als Landwirt von Monsanto verklagt wurde

und daraufhin den juristischen Widerstand aufnahm, war Shiva nicht persönlich betroffen. Die Geschichte des Landwirts ist geprägt von dem ungleichen Machtverhältnis zwischen ihm und dem Konzern Monsanto:

„Es gibt einen triftigen Grund, warum wir gegen Monsanto kämpfen. Sie vernichteten, was meine Frau und ich in über 50 Jahren an eigener Pflanzenzucht geleistet haben. Unsere Raps-Samen waren resistent gegen die verschiedensten Krankheiten, die es in der Steppe gibt. Sie vernichteten, was wir aufgebaut haben. Würde ich das Monsanto antun, käme ich ins Gefängnis. Die aber können unsere Felder verseuchen unser Lebenswerk zerstören. Und obendrein verklagen sie uns noch“ (LAK: 00:08:10).

Die hier dargestellte Ungerechtigkeit trägt zum Leitaffekt der Empörung bei. Das unterstreicht auch der folgende, Kontext vermittelnde Kommentar Verhaags, der über die von zwei Gerichten festgelegte Höhe der Schadenersatzforderung an Monsanto von 100.000 Euro informiert. Im Umfang der hier mitgeteilten Informationen wirkt die Entscheidung der Gerichte ungerecht, was Schmeisers juristischen Widerstand legitimiert.

Vandana Shiva inszeniert sich als leidenschaftliche Aktivistin. Sie legitimiert ihr Handeln als Schutz der Biodiversität, der nationalen und kulturellen Identität Indiens und der indischen Bauern. Sie stärkt ihre Position noch durch den Vergleich mit dem international bekannten Idol der indischen Unabhängigkeitsbewegung Mahatma Gandhi:

„Mein Einsatz gegen all die Firmen, die gentechnisch veränderte Pflanzen auf den Markt drängen wollen, ohne andere zu fragen, und dabei alles auslöschen könnten, kommt von meiner Leidenschaft zu kämpfen und mich für die Artenvielfalt einzusetzen. Es gibt doch nichts Schöneres als hunderte verschiedener Reis- oder Bohnensorten zu sehen! All diese verschiedenen Farben, die ihnen die Natur gegeben hat! Für mich ist der indische Bauer die Verkörperung von Stabilität, Stärke und Hoffnung. Das ist die Seele Indiens. Und diese Seele wird von den Unternehmen bedroht. Mein Kampf für das Saatgut und für unsere Bauern ist für mich das gleiche wie Gandhis Kampf für die Wahrheit“ (LAK: 00:34:32).

Über eine *personale Deixis* werden hier die Bauern zu Signifikanten einer indischen Identität. Auch Pflanzen und ihre Samen werden als Teil der durch die Globalisierung bedrohten indischen Kultur dargestellt. Sie werden über eine *Objektdeixis* ebenfalls zu Signifikanten einer indischen nationalen Identität und spirituellen Weltsicht:

„Wir haben drei verschiedene Sorten des heiligen Basilikum, den Tulsi, auch der wurde patentiert. Jeder Inder hat zu Hause in seinem Garten eine Tulsi-Pflanze, die er verehrt. Und wenn wir sie anbeten, dann sagen wir: „Ich sehe den Kosmos in dir und bete dich an.“ Im Winter benützen wir die Blätter für Tee gegen Husten und Erkältungen“ (LAK: 00:36:52).

Der Bedrohung dieser Artenvielfalt sowie der Selbstbestimmung der indischen Bauern dient als Legitimation für zweierlei Strategien der Bewegung: zum einen der Protest gegen multinationale Agrarkonzerne und zum anderen die organische Landwirtschaft in Form von Vandana Shivas Versuchsfarm 'Navdanya'. Ihre visuelle Rhetorik soll im Folgenden dargestellt werden.

Die visuelle Rhetorik eines im Film gezeigten Protestumzugs in Hyderabad greift zentral das Thema der Suizide von indischen Bauern auf, als Text auf Schildern/Transparenten der Protestierenden und durch einem Mann, der sich mit einen Strick um den Hals als Opfer der Konzerne inszeniert (Abb. 21, 22, 27, 28). Als Schuldige werden im *Wort-* und im *Bilddiskurs* die Konzerne Monsanto und Syngenta benannt (Abb. 25). Ein Schild identifiziert die Veranstaltung als Forum gegen Globalisierung (Abb. 23). Auch die im Westen bekannte Umweltschutzorganisation Greenpeace ist am Protest beteiligt (Abb. 24). Diegetische Musik und ein Tanz indischer Frauen verweisen auf die Bedeutung der kulturellen Identität in Verbindung mit dem Protest (Abb. 34). Vandana Shiva liefert mit ihrem Vortrag die verbale Rhetorik dazu und zeigt sich inmitten der Demonstranten als engagierte Aktivistin (Abb. 27). Sprechchöre und aufgebrachte Rufe gegen die „Farmer Killers“ (LAK: 00:13:22) begleiten die Demonstration. Die Situation spitzt sich zu. Die Protestierenden blockieren die Straße (Abb. 26) und kommen vor einem Firmengebäude von Syngenta zum Halten, wo ihnen der Zutritt verwehrt wird. Dabei ist die Kamera mittendrin und erzeugt den Eindruck von unmittelbarer Teilnahme. Durch die *narratio* über in Schulden geratene und protestierende indische Bauern kann eine Verbindung (*frame bridging*) zur Umweltbewegung in Indien sowie zur globalisierungskritischen Bewegung hergestellt werden.

Außerdem wird eine organische Landwirtschaft ohne chemische Dünge- und Pflanzenschutzmittel und Gentechnik als Lösung präsentiert. Eine Lösung jedoch, die davon abhängt, das biologische Saatgut effektiv vor Kreuzungen mit gentechnisch verändertem Saatgut zu schützen, wie Bio-Landwirt Marc Loiseau darstellt. Er argumentiert für eine ganzheitliche Landwirtschaft mit ökologischen, sozialen, gesundheitlichen und individuell sinnstiftenden Aspekten und setzt damit einen deutlichen Kontrapunkt zu Brad Hanmer, der im *exordium* die Landwirtschaft als 'Business' bezeichnet. Marc Loiseau:

„Landwirtschaft ist wie Kunst. Draußen auf meinem Feld fühle ich mich wie ein Künstler, bin kreativ und erfinderisch. Man stellt nicht einfach nur ein Nahrungsmittel her, sondern freut sich auch an der Art der Arbeit. Es geht darum, die Natur zu verstehen und die Erde zu beschützen. Deshalb führen wir unsere Farm nach dem ganzheitlichen Prinzip. Dies besagt, dass man die Rechte seiner Mitmenschen respektiert. Und wie kann ich diese besser respektieren als durch die Versorgung meiner Mitmenschen mit gesunden Nahrungsmitteln, und nicht mit verseuchter oder fragwürdiger Nahrung“ (LAK: 00:25:01).

Der *Bilddiskurs* zeigt Loiseau, wie er mit einem Bündel Gras eine Herde Ziegen anlockt, im Hintergrund sind Hühner zu sehen (Abb. 29). Diese Tiere sehen gesund und 'normal' aus. Die Kamera verweilt auf den Köpfen der Tiere, die wach und aufmerksam in Richtung der Kamera zu blicken scheinen. Die *musikalische Deixis* unterstreicht die Bedeutsamkeit der Bilder: Dies sind keine Versuchstiere, so sollte

Tierhaltung aussehen. Hier wird auch eine *refutatio* zu Brad Hanmers Aussage zu Beginn des Films geliefert, nämlich dass eine eher traditionelle Landwirtschaft mit Tierhaltung doch noch möglich ist.

Im *Bilddiskurs* gezeigt wird die Verknüpfung von Landwirtschaft und Kunst / Kultur erst im Schlussteil, im Saatgut-Lager von 'Navdanya' (Abb. 30, 31, 33, 34). Die Kamera fährt in einer DetailEinstellung, begleitet von rhythmischer Musik, über verschiedenfarbige und zum Teil gemusterte Bohnen, Signifikanten für die Artenvielfalt generell. Im Herauszoomen blendet das Bild über in eine Wandmalerei. Schematische Zeichnungen von Menschen sind spiralförmig angeordnet um eine Person in der Mitte, die ein Blasinstrument zu spielen scheint. Die Figuren stellen eine visuelle Verknüpfung her zu den sich im Kreis bewegendenden Tänzerinnen auf der Bühne des Forums gegen Globalisierung. In den nächsten Einstellungen fährt die Kamera über bunte Zeichnungen an den Wänden und zeigt Impressionen einer vielfältigen indischen Landwirtschaft mit Pflanzen, Tieren und Menschen bei der Arbeit auf dem Feld. Vandana Shiva erklärt lächelnd dazu:

„Die Wände sind aus Kuhmist-Putz und diese Wandbemalung stammt von einem eingeborenen Bauern, der bei uns zu Besuch war. Nachts stand er auf und bemalte unsere Wände: Wunderschöne Bilder, die die Pflanzen- und Artenvielfalt des Landes darstellen“ (LAK: 01:26:36).

Die hier aufgemalte Vielfalt und Lebendigkeit stellt einen deutlichen Kontrast dar zu den bis zum Horizont reichenden Gen-Rapsfeldern von Brad Hanmer, welche die Kamera an früherer Stelle mit einem langen 180-Grad-Schwenk und einer Einstellung aus dem Auto heraus gezeigt hat (Abb. 20). Die *auditive Deixis* kommentiert das Bild durch dissonante elektronische Klänge. Diese Rhetorik vermittelt im Film ein klares Bild davon, welche Praktiken der Landwirtschaft und damit auch welche Landschaften abgelehnt und welche bevorzugt werden.

Da sich der Film an ein Publikum in Deutschland richtet, jedoch keinen direkten Bezug auf deutsche oder europäische Agrarpolitik oder die Situation der Verbraucher\_innen nimmt, ist zu fragen, welches Ziel in Bezug auf die Situation in Deutschland der Film verfolgt. Die Beispiele stammen zwar aus anderen Ländern, aber insgesamt ist das Framing als grundsätzliche Warnung vor der Gentechnik angelegt. Percy Schmeiser bringt das Ziel zum Ausdruck, andere Länder vor der Gentechnik zu schützen:

„Für uns ist der Zug schon abgefahren. Aber in vielen Regionen der Welt ist es noch nicht zu spät“ (LAK: 00:10:21).

Das Anliegen des Films kann also darin gesehen werden, die Zuschauer\_innen zu überzeugen, dass die Einführung gentechnisch veränderter Organismen in Deutschland verhindert werden muss.

### 5.1.5 Motivational Framing

Das *motivational framing* steht in engem Zusammenhang mit den Strategien einer sozialen Bewegung, legt jedoch den Fokus auf die Frage, wie Adressaten, die mit der Problembeschreibung sowie den Zielen und Strategien der Bewegung übereinstimmen, zum aktiven Handeln motiviert werden sollen. Der Dokumentarfilm von Bertram Verhaag ist kein Kommunikationsmittel einer sozialen Bewegung, welche gezielt zum Protest oder anderen Bewegungsaktivitäten mobilisieren will. Trotzdem ist es von Interesse zu untersuchen, welche direkten oder impliziten Appelle der Film an sein Publikum richtet. Die klassische *persuasio* nach Kanzogs Modell wird damit um den Aspekt der Handlungsaktivierung erweitert. Das *motivational framing* in LAK findet vor allem auf der Ebene des *Worddiskurses* statt.

Ein Hemmnis des *motivational framing* bei LAK besteht darin, dass den Rezipienten schon beim *diagnostic framing* und beim *prognostic framing* kein Kontextwissen über die Situation in Europa und Deutschland vermittelt wird – zum Beispiel über den Einsatz gentechnisch veränderter Agrarpflanzen in Europa, über mittels Gentechnik erzeugte Lebensmittel im deutschen Handel, über Zulassungsverfahren oder die Aktivitäten von Bewegungsorganisationen vor Ort. Dadurch fehlen konkrete Informationen über Handlungsmöglichkeiten und -gründe im Kontext nationaler oder europäischer Agrarpolitik, auf welche ein *motivational framing* aufbauen könnte. Eine weitere Schwierigkeit besteht darin, dass die Akteure, die im Rahmen des *prognostic framing* dargestellt werden, oft aus einer beruflichen Position und/oder direkten Betroffenheit heraus handeln (als Landwirt, Koch, Anwalt, Patientin). Der Protest, dargestellt am Beispiel von Indien, ist die einzige generelle Handlungsmöglichkeit für Bürger\_innen. Gerade dieses Beispiel wird allerdings in seiner verbalen und visuellen Rhetorik so stark mit der nationalen und kulturellen Identität Indiens und der Geschichte der Suizide indischer Bauern verknüpft, dass ein *motivational framing* an die Zielgruppe eines deutschen Filmpublikums gerichtet nicht stattfindet.

Trotzdem leistet die verbale Rhetorik von LAK auch einen Beitrag zum *motivational framing*. Wie im vorigen Abschnitt an Vandana Shivas Aussage über ihre Leidenschaft zu kämpfen gezeigt wurde, verbalisieren einige Akteure im Film die Motivation für ihr Handeln. So auch Andrew Kimbrell:

„Ich glaube, das einzige, was man machen kann, ist für die genetische Integrität dieser Tiere und Pflanzen zu kämpfen. Es sind Wesen von wunderbarer Schönheit, entstanden durch göttliche Intervention oder durch Abermillionen Jahre Evolution. Wir haben kein Recht, sie für Profit- oder Forschungszwecke zu verändern. Sie verdienen es, geliebt und geschützt zu werden. Und deshalb tue ich, was ich tue“ (LAK: 00:38:45).

Vandana Shiva und Andrew Kimbrell stellen sich mit solchen Aussagen als selbstlose Kämpfer für unterdrückte Bauern, die indische Kultur, die Artenvielfalt, Pflanzen und Tiere, die Schöpfung oder wahlweise die Evolution dar. Sie liefern dem Filmpublikum damit ein moralisches Vorbild für potenzielles eigenes Handeln.

Darüber hinaus werden die Zuschauer\_innen daran erinnert, dass sie als Steuerzahler\_innen und Verbraucher\_innen bewusst oder unbewusst zu der Erforschung und Anwendung der Gentechnik beitragen und von gesundheitlichen Folgen betroffen sein können. So waren Andrew Kimbrell zufolge die amerikanischen Steuerzahler\_innen mit verantwortlich für moralisch fragwürdige gentechnische Experimente an Tieren (LAK: 00:40:54). Dies könnte Zuschauer\_innen dazu anregen, die Verwendung ihrer Steuergelder für die Erforschung der Gentechnik abzulehnen. Mittels der Abschnitte über die Risikoforschung von Terje Traavik werden die gesundheitlichen Bedenken gegenüber gentechnisch veränderter Nahrung thematisiert. Verhaag fasst in seinem Kommentar zusammen und stellt eine potenziell beunruhigende Vermutung auf:

„Es gibt keine wissenschaftlich gesicherten Erkenntnisse, ob und wie es sich auf unsere Gesundheit auswirkt, wenn eine Gruppe Menschen genmanipulierte Lebensmittel essen würde, eine andere Gruppe aber nicht. Hängt die Zunahme der chronischen Krankheiten oder die Schwächung des Immunsystems möglicherweise damit zusammen? Das vermuten zumindest einige Wissenschaftler“ (LAK: 00:59:45).

Es handelt sich nur um Vermutungen, keine gesicherten Erkenntnisse, trotzdem könnten sie Besorgnis auslösen und dazu anregen, gentechnisch erzeugte Nahrungsmittel vorsichtshalber zu meiden. In der *peroratio* am Ende des Films werden Rezipienten in verdichteter Form in ihrer Rolle als Verbraucher\_innen angesprochen:

„Auf der Verbraucher-Ebene ist inzwischen klar, dass es nicht einen einzigen Menschen auf der Welt gibt, der nicht wissen möchte, was in seiner Nahrung enthalten ist. Kennzeichnung wird gefordert, Information und Aufklärung. Sind sie informiert, sagen fast alle, das sie diese Nahrung nicht wollen. Das Essen ist besser ohne Gentechnik“ (LAK: 01:29:31).

Hier wird auch auf eine bestehende und eine potenzielle Mehrheit verwiesen: Alle Verbraucher\_innen wollen informiert sein und sind sie es erst, werden die meisten Gentechnik im Essen ablehnen. Für eine soziale Bewegung in einer Demokratie ist das eine erfolgversprechende und damit motivierende Ausgangslage: Mit genügend Aufklärungsarbeit, kann das Ziel erreicht werden. Verbraucher\_innen werden hier auch dazu aufgerufen, sich über ihre Nahrungsmittel zu informieren und Informationen einzufordern. Eine appellative Aussage Andrew Kimbrells hebt auch die individuelle Verantwortung durch das Konsumverhalten hervor:

„Immer wenn wir in ein Fast-Food Restaurant gehen oder Gemüse kaufen, dann sind genau wir für all die Pestizide verantwortlich, die Tiermisshandlungen, die Waldzerstörungen und die Ausrottung der wilden Tiere. Für 70% der bedrohten Tierwelt ist die Landwirtschaft der USA verantwortlich. Wir sind,

bewusst oder unbewusst, Komplizen. Deshalb ist es nicht bloß eine Umweltkrise sondern eine moralische Krise. Wir müssen ganz klar Nein sagen. Wir sind es, die die Lösung schaffen – oder eben das Problem“ (LAK: 01:30:56).

Die Schuldzuweisung richtet sich gegen die USA. Für Rezipienten in anderen Ländern kann eine solche Aussage eine moralische Entlastungsfunktion haben und die Motivation selbst aktiv zu werden mindern. Zudem wird die Perspektive von Verbraucher\_innen in LAK nur vermittelt durch andere Akteure vorgebracht. Das mag den Umständen geschuldet sein, dass es in den USA keine Kennzeichnungspflicht und darum kaum eine Möglichkeit des eigenständigen Boykotts durch Verbraucher\_innen gibt. Andererseits gibt es auch dort Biolandwirte. Hier hätte ein Beispiel von Bio-Konsument\_innen oder eines aus dem europäischen Kontext Handlungsmöglichkeiten und -motive im Sinne des „politischen Konsums“ (Baringhorst 2015) aufzeigen können.

## 5.2 VOICES OF TRANSITION

### 5.2.1 Außerfilmischer Kontext

Nils Aguilar (\*1980) gehört nicht nur zu einer jüngeren Generation von Filmemachern, sondern hat seinen Film VOICES OF TRANSITION<sup>39</sup> unter deutlich anderen Voraussetzungen produziert. Was er zunächst einmal mit Bertram Verhaag teilt ist ein akademischer Hintergrund – Aguilar studierte Soziologie und politische Philosophie in Paris. Auslöser für seinen ersten und bisher einzigen Film war eine Argentinien-Reise, bei der er die Gewalt von Paramilitärs gegenüber Indigenen erlebte, als diese für eine Tabakfirma von ihrem Land vertrieben werden sollten (Mollenhauer 2015). Er sagt über dieses Erlebnis, es habe in ihm ein Verantwortungsgefühl geweckt, andere Menschen auf Missstände in der Welt aufmerksam zu machen, „darauf, dass das Wachstumsprinzip des Kapitals – angewandt auf Land und Böden – extrem perverse, unmenschliche Folgen hat“ (ebd.). Das Medium Film wählte er, obwohl er zuvor keine Erfahrung oder Ausbildung darin hatte, weil er sich davon versprach, „möglichst viele Leute auf solche Sachen aufmerksam machen und sie berühren“ zu können (ebd.). Außerdem plante er schon von Anfang an öffentliche Vorführungen und Publikumsgespräche. In ihnen sieht Aguilar die große Stärke des Films. Als lösungsorientierter Film gegenüber ökologischen Problemen wie dem Klimawandel und den geringer werdenden Erdölreserven zeigt VOT verschiedene Methoden der ökologischen Landwirtschaft und des Engagements in Transition Town Initiativen. Er will Hoffnung machen, dass ein sozial-ökologischer Wandel gelingen kann, und eine Chance auf mehr Lebensqualität bietet.

<sup>39</sup> Nachfolgend wird der Filmtitel abgekürzt als VOT.

Realisiert wurde der Film vor allem von Aguilar selbst, mit einiger ehrenamtlicher Unterstützung. Im Abspann wird der Film als „völlig unabhängiges, partizipatives Filmprojekt“ bezeichnet. Die Arbeit an VOT begann Aguilar 2007 neben dem Studium, ab 2009 arbeitete er vier Jahre an der Produktion und etwa zwei Jahre an Vertrieb und Verleih und gründete dafür sein eigenes Label *Milpa Films*. Stipendien der französischen Région Centre und von einem EU-Jugendprogramm ermöglichten die Anschubfinanzierung, später trugen private Spenden und drei Crowdfunding-Aktionen zur Finanzierung bei. Verschiedene bewegungsnahe Organisationen und Unternehmen unterstützten die Postproduktion (Milpa Films o.J., a), jedoch keine Organisationen der Filmbranche. Freiwillige übersetzten den Film in 17 Sprachversionen (Milpa Films 2014). VOT wird vertrieben per Streaming auf der eigenen Webseite und als DVD. Dazu kommen öffentliche Vorführungen, unter anderem von Nichtregierungsorganisationen und Transition Town Initiativen. Ein elementarer Teil eines Produktions- und Vertriebsprozesses, der auf Crowdfunding und den Vertrieb in Eigenarbeit setzt, ist die Öffentlichkeitsarbeit über Social Media-Plattformen wie *Facebook*, *YouTube*, *Vimeo* und *Twitter*. Außerdem tragen Bewegungsnetzwerke zur Verbreitung des Films bei. Onlineplattformen dienen Aguilar und *Milpa Films* nicht nur zur Verbreitung des Films. Besonders *Facebook* wird darüber hinaus genutzt, um bewegungsrelevante Inhalte zu verbreiten und zu Aktivitäten aufzurufen, zum Beispiel zu Petitionen oder der 'Wir haben es satt'-Demonstration. In diesen Ausführungen zeigen sich einige der aktuellen Möglichkeiten zur Produktion und Distribution von Bewegungsfilmern sowie zur erweiterten Kampagnenarbeit in Zeiten des Internets.

VOT wird von einigen in der Öffentlichkeit stehenden Persönlichkeiten aus Kontext der Umweltbewegung durch öffentliches Lob unterstützt. Dazu gehören Vandana Shiva, Rob Hopkins (Gründer der Transition Town Bewegung), Uwe Schneidewind (Direktor des Wuppertal Instituts für Klima, Umwelt und Energie), Bill McKibben (Gründer von 350.org), Hubert Weiger (Direktor des Bund für Umwelt und Naturschutz), Nico Paech (Ökonom und Vertreter der Postwachstumsökonomie) sowie die Fernsehköchin Sarah Wiener (Milpa Films o.J., b). Diese Personen sind zum Teil bekannte *epistemic broker* innerhalb verschiedener Teile der Umweltbewegung. Sie verleihen dem Film und seinem Framing Glaubwürdigkeit und Relevanz von Seiten der Bewegung. VOT steht in einem engen Verhältnis zur Transition Town Bewegung. Diese versteht sich als „Teil einer weltweiten Graswurzelbewegung, die sich für Klima-Gerechtigkeit, Menschenrechte, Ressourcen- und Umweltschutz einsetzt“ (Transition Netzwerk o.J., a). Im Film wird die Bewegung durch ihren prominentesten Gründer und Sprecher Rob Hopkins vertreten. Der Permakultur-Dozent und andere Aktive begannen 2007 damit,

das Projekt Transition Town Totnes in Südengland aufzubauen. Ein Jahr später kam die Idee nach Deutschland (Transition Netzwerk o.J., b). Aguilar stellt seinen Film in den Dienst der Bewegung. Er will Menschen motivieren und einen aktiven Beitrag zur Mobilisierung von Engagement in der sozialökologischen Bewegung leisten:

„[A]m schönsten und wirksamsten ist es, eine öffentliche Vorführung zu organisieren. Wenn alle Leute im Kino die Köpfe zusammenstecken und anfangen zu überlegen, 'was können wir mit dieser positiven Energie, die einem der Film vermittelt, anfangen?'... Dann habe ich das Gefühl, dass der Film sein Ziel erreicht hat. Er war ja von Anfang an als eine Art Werkzeug im Dienst der sozialökologischen Bewegung gedacht, als eine Art Katalysator für den Wandel“ (Mollenhauer 2015).

Im Jahr 2014, also zwei Jahre nach Filmstart, scheint der Film darin durchaus erfolgreich zu sein. *Milpa Films* (2014) verkündet, er habe zur „Gründung von 18 Transition Initiativen in Deutschland, Österreich, Schweiz und Belgien beigetragen“. Aktuell verzeichnet das Transition Netzwerk Deutschland etwa 80 Initiativen (Maschkowski et al. 2017: 371).

### 5.2.2 Makrostruktur

VOICES OF TRANSITION will davon überzeugen, dass die industrielle Landwirtschaft und der globale Transport von Nahrungsmitteln keine Zukunft haben, da die Ölreserven sinken und da diese Produktionsweise zu ökologischen Schäden führt.<sup>40</sup> Wenn die Menschheit ihre zukünftige Ernährungssicherheit und die Umwelt nicht gefährden will, müsse die Produktion von Nahrungsmitteln lokaler organisiert werden. Außerdem müsse die Landwirtschaft mit ökologischen Praktiken arbeiten, die nicht von Erdöl abhängig sind. Die Leitaffekte von VOT sind Hoffnung und Freude – es gibt zwar Probleme, aber sie können bewältigt werden und der Weg dahin kann aktiv und positiv gestaltet werden. Diese Haltung kommt in dem Fokus des Films auf praktische Lösungen und den Aufbau von Alternativen durch die interviewten Personen zum Ausdruck. VOT ist ebenfalls ein Film im expositorischen Modus, dessen Argumentation durch Interviews getragen wird. Daneben nutzt die Montage auch Material wie Grafiken oder verschiedenes Videomaterial. Auch in VOT werden die 16 interviewten Personen jeweils mit eingeblendetem Namen und Beruf oder Funktion identifiziert und eingeordnet (*personale Deixis*). Nils Aguilar tritt als Filmemacher fast völlig in den Hintergrund. Statt einem Off-Kommentar, wie bei LAK, gibt es eingeblendete Zwischentexte, die zusätzliche Informationen vermitteln und gelegentlich kommentieren. Dabei steht Aguilar den interviewten Personen nie kritisch gegenüber. Interviewpartner\_innen wurden so gewählt, dass sie direkt zum Framing des Films, besonders zum *prognostic framing*, beitragen.

<sup>40</sup> Eine tabellarische Übersicht über alle Frames von VOT ist im Anhang zu finden: Tabelle 3; sowie über die Makrostruktur: Tabelle 4.

Der Film beginnt (*exordium*) mit einer langen Kamerabewegung, gefilmt aus dem Zugfenster heraus. Der Blick gleitet über bis zum Horizont reichende Getreidefelder. Kanzog bezeichnet eine solche Bewegung, die die Zuschauer\_innen langsam in den Film hineinzieht und ihre Erwartungshaltung streckt, als eine Form der *insinuatio* (Kanzog 2001: 80). Sie soll die Aufmerksamkeit des Publikums fesseln. Außerdem wird hier der thematisch bedeutende Ort des landwirtschaftlichen Feldes etabliert (*lokale Deixis*). Ohne größere visuelle Ablenkung liegt die Aufmerksamkeit auf der Tonspur. Zu hören ist eine Rede. Das anfängliche Knacken und der blecherne Klang der Stimme lassen auf eine Ansprache über Megaphon schließen, was die Situation einer politischen Demonstration nahelegt. Eine Einblendung weist die Sprecherin als Vandana Shiva aus. Sie macht die Globalisierung der Nahrungsmittelmärkte und den chemieintensiven Monokulturanbau verantwortlich für gestiegene Lebensmittelpreise und die Verschuldung von Bauern im globalen Süden sowie für 40 Prozent der Treibhausgasemissionen, die wiederum den Klimawandel verschärfen. Darüber und über zwei kürzere Statements werden einige der zentralen Frames des Films eingeführt. Auch das Beweisziel (*propositio*) wird in diesem Abschnitt etabliert: Die globalisierte, industrielle Landwirtschaft ist schädlich. Die Lösung liegt in einer biologischen Landwirtschaft ohne Erdöl und lokalen Märkten.

Im Hauptteil zeichnen sich vier Kapitel ab und etablieren eine vergleichsweise klare Problem-Lösungs-Struktur. Im ersten dieser Abschnitte dominiert das *diagnostic framing*. Durch das Interview mit Christian Dupraz wird zu Beginn die *propositio* für diesen ersten Abschnitt vorangestellt:

„Der Schlüssel für die Ernährung der Welt liegt in einer Landwirtschaft, die ohne Öl auskommt. Heute aber sind sowohl die landwirtschaftlichen Maschinen als auch die Düngemittel komplett von Öl und Erdgas abhängig“ (VOT: 00:01:53).

Die folgende Beweisführung (*probatio*) wird unterstützt durch eine Montage aus Interviews, Grafiken, Zwischentexten, Archivmaterial von Fernsehnachrichten und Fotos, sowie Werbespots von Monsanto und Bayer. Die Glaubwürdigkeit wird durch die Identität der Sprecher unterstützt, die als Fachleute ausgewiesen werden (ein Agroforst-Ingenieur, ein Boden-Mikrobiologe und ein Agraringenieur). Das Publikum soll überzeugt werden, dass die Motive der Chemie- und Agrarkonzerne unmoralisch sind, da die Unternehmen einzig nach Gewinnmaximierung strebten. Außerdem werden im *Wort-* und *Bilddiskurs* die Probleme der Bodenerosion und der Abhängigkeit der Lebensmittelversorgung von Erdöl, Warentransporten und globalen Märkten aufgezeigt. Zusammengefasst argumentiert dieser Abschnitt, dass eine industrielle Landwirtschaft und eine globale Nahrungsmittelversorgung nicht zukunftsfähig seien.

In den drei folgenden Kapiteln werden Lösungen für die dargestellten Probleme vorgestellt, es stehen also *prognostic* und *motivational framing* im Mittelpunkt. Jeder Abschnitt für sich genommen ist deutlich länger als der erste Teil, womit der Film insgesamt einen Schwerpunkt auf Lösungen legt. Interviews aus Frankreich, Großbritannien und Kuba zeigen jeweils verschiedene Möglichkeiten auf, die Landwirtschaft und die Versorgung mit Nahrungsmitteln so zu gestalten, dass der Energiebedarf reduziert wird, keine chemischen Dünge- und Pflanzenschutzmittel mehr benötigt werden, die Versorgung mit Nahrungsmitteln lokaler und mit Beteiligung der Konsument\_innen gestaltet wird. Der Aufbau von Alternativen und die konkrete Praxis werden oft in Form einer *narratio* vorgebracht, bei der die interviewte Person von ihren Zielen und Erfahrungen berichtet. Unter ihnen sind Landwirte und Gärtner, Wissenschaftler und Ingenieur\_innen, aber auch Verbraucher\_innen und engagierte Beteiligte der Transition Town Bewegung aus Großbritannien, unter anderem ihr Mitbegründer Rob Hopkins. Das Kapitel aus Frankreich argumentiert, dass mit den Methoden der Permakultur, der Agroforstwirtschaft und der Waldgärten eine ökologische Erzeugung von Nahrungsmitteln möglich ist. Das Kapitel aus Großbritannien zeigt Möglichkeiten für engagierte Bürger\_innen und Verbraucher\_innen auf, selbst aktiv zu werden und eine lokale Nahrungsversorgung mit aufzubauen, etwa beim Urban Gardening und in der Stärkung lokaler Märkte und der Gemeinschaft. Das Kapitel aus Kuba liefert schließlich in Form einer *narratio* den Beweis, dass es gelingen kann, mit Methoden der Agrarökologie und urbaner Landwirtschaft die Nahrungsversorgung eines Staates von Grund auf umzustellen. Kuba liefert damit ein Vorbild für die Ziele Ernährungssouveränität und Unabhängigkeit von Erdöl, an dem sich andere Staaten orientieren sollen.

Der Schlussteil des Films (*peroratio*) fasst die Kernprobleme knapp zusammen und appelliert, Natur und Gesellschaft mehr in Zusammenhängen und Wechselwirkungen zu denken. Zuletzt betont Rob Hopkins die Möglichkeit, den Wandel aktiv zu gestalten und positive Zukunftsvisionen zu entwickeln. Er setzt auf ein verstärktes *motivational framing*, indem er den Wandel als Chance zu mehr Lebensqualität darstellt. Damit und mittels der lebhaften portugiesischen Musik im Abspann setzt der Film einen deutlichen Schlussakkord auf die beiden Leitaffekte Hoffnung und Freude.

### 5.2.3 Diagnostic Framing

VOT thematisiert mehrere Probleme der derzeitigen Landwirtschaft und Ernährungssituation: die Erdölabhängigkeit der Landwirtschaft, sowie der globalen Lebensmitteltransporte, die Unsicherheit der Nahrungsmittelversorgung, die schädlichen Aus-

wirkungen auf die Umwelt und die unsicheren Zukunftsaussichten von Bauern. Am Rande werden auch die Folgen des Welthandels für Entwicklungs- und Schwellenländer benannt: Abhängigkeit von Konzernen, Landaneignung, Hunger und Armut. Der Argumentation des Films nach, werden diese Probleme verursacht durch zwei miteinander verbundene Faktoren: die umweltschädlichen Praktiken der industriellen Landwirtschaft und ein global agierendes agrarindustrielles System. Verantwortlich gemacht werden, wie schon in LAK, die Agrarindustrie-Konzerne, aber auch die nationale und europäische Agrarpolitik sowie zwei internationale Organisationen, die Weltbank und die Welthandelsorganisation. Im Rahmen dieses Problemkomplexes wird auf fünf Masterframes Bezug genommen: Globalisierung, Klimawandel, Peak Oil, Wirtschaftskrise und Kapitalismus. Das *diagnostic framing* konzentriert sich besonders im ersten Teil der *argumentatio*, leitet aber auch die Abschnitte über die Transition Town Bewegung und über Kuba ein.

Zum *diagnostic framing* wird in der Montage des ersten Abschnitts verdichtet Gebrauch von verschiedenen 'Materialien' gemacht, die zur Beweisführung (*probatio*) genutzt werden, zum Beispiel historisches Video- und Bildmaterial. Sowohl Johnson als auch Klein haben auf die Bedeutung von wissenschaftlicher Rhetorik mit Grafiken und Schaubildern im Umweltdokumentarfilm hingewiesen (vgl. Kapitel 4.1). Auch in VOT kommen Grafiken zum Einsatz, um einen Beweis für die Problematik der bestehenden Verhältnisse zu erbringen. So zeigt ein Liniendiagramm, die weitgehend parallele Entwicklung der Agrarpreise und der Erdölpreise zwischen 1992 und 2010 (Abb. 35<sup>41</sup>). Die Abhängigkeit der Landwirtschaft von Erdöl wird danach anhand der historischen *narratio* von der 'Grünen Revolution' in Frankreich erläutert. Die visuelle Rhetorik setzt dabei auf eine Montage von Videomaterial und Fotografien. Die vorindustrielle Landwirtschaft wird beschrieben als eine Landwirtschaft der „lokalen, geschlossenen Kreisläufe“ (VOT: 00:02:14). Auf der visuellen Ebene wird sie durch idyllische Landschaften idealisiert. Das folgende Schwarz-Weiß-Video steht im Kontrast dazu. Die Fernsehnachrichten aus dem Jahr 1955 berichten anerkennend von der Mechanisierung der Landwirtschaft und dem Weg in die Agrarindustrie (Abb. 36). Die Traktoren der Landwirte werden zu Signifikanten für den Fortschrittsglauben. Für die Rhetorik funktioniert diese Modernisierungsgeschichte als Gegenargument, welches anschließend verbal und visuell zurückgewiesen wird (*counterframing/refutatio*). Claude Bourguignon erklärt, die Industrialisierung der Landwirtschaft sei eine „Erfindung der Chemieindustrie“ (VOT: 00:03:18), welche nach dem Ende des zweiten Weltkriegs Absatzmärkte für übriggebliebenes Giftgas und Nitrat-Sprengstoffe suchte.

---

<sup>41</sup> Siehe den gedruckten Bildanhang von VOT auf den Seiten 95-97.

Schwarz-Weiß-Fotografien von Kriegsszenen visualisieren seine Erzählung (Abb. 37). Die Verwendung von Giftgas und Sprengstoff zur Produktion von Nahrungsmitteln erscheint gesundheitlich bedenklich. Als Folge der chemischen Landwirtschaft, wird in mehreren Einstellungen, nach dem Muster einer dramatisierenden Klimax, die Bodenerosion gezeigt (Abb. 38-41). Im Kern handelt es sich hierbei um eine Strategie des *counterframing*, die häufig von kapitalismus- und globalisierungskritischen Bewegungen gegen Konzerne genutzt wird. Sie lässt die Botschaften von Konzernen als unglaubwürdig erscheinen, indem auf ihr Gewinnstreben und die Folgen ihrer Geschäftspraktiken in der Vergangenheit und zum gegenwärtigen Zeitpunkt hingewiesen wird.

Dazu werden auch Werbevideos genutzt. Durch die Montage eines Werbespots im *Bilddiskurs* mit einer Interviewaussage im *Wordiskurs* werden die Geschäftsmodelle von Konzernen wie Monsanto als Profit- und Machtstreben auf Kosten der Bauern und der Gesundheit der Verbraucher\_innen umgedeutet. Im *Bilddiskurs* hält ein humanoider Roboter von Monsanto, der zuvor als Beschützer des Maisfeldes etabliert wurde, einem indischen Mädchen einen Maiskolben entgegen (Abb. 42). Sie blickt zu der Frau im Sari, die neben ihr nur im Anschnitt zu sehen ist, hoch. Der Roboter nickt dem Mädchen zu. Als sie scheinbar von der Frau die Erlaubnis erhalten hat, nimmt sie den Maiskolben und lächelt. Der *Wordiskurs* liefert dazu ein *counterframing*

„Der Staat überlässt Agrarforschung privaten Firmen wie Monsanto. Diese entwickeln, wie alle profitorientierten Konzerne sehr kapitalträchtige Modelle. Diese Modelle basieren auf gentechnischer Manipulation sowie auf der Abhängigkeit von Pestiziden und von synthetischem Dünger und binden die Bauern vollständig an Patentrechte. Diese Konzerne machen mit ihren Düngemitteln die Pflanzen krank, behandeln die Pflanzen mit Chemie und machen dann die Menschen krank, die diese Produkte essen. So schaffen es die Firmen, alles unter ihre Kontrolle zu stellen. Vom Boden bis hin zum Medikament“ (VOT: 00:05:22).

Im Zusammenwirken von *Wordiskurs* und *Bilddiskurs* wird die Bedeutung der Bilder verändert. Im *Bilddiskurs* erhält das Mädchen ein Geschenk, den Maiskolben (*Objektdeixis*). Der *Wordiskurs* hingegen deutet den Maiskolben, das Produkt des Konzerns, als krankmachend um. Damit wird das Kind zu einem Opfer der nach Profit strebenden Konzerne. Kritik an Agrarkonzernen im Zusammenhang mit Indien und der Firma Monsanto als exemplarischem Gegner, dies gleicht dem Framing in LAK. In einer weiteren Montage, diesmal von zwei Werbevideos von Monsanto und von Bayer, entsteht die neue Botschaft durch das Zusammenfügen der Werbetexte im *Wordiskurs*:

„Die Welt braucht eine Agrarrevolution. Lernen sie die genuity Edition kennen. Das sind Monsanto's Produkte von Mais, Soya, Baumwolle, bis hin zu Sonderkulturen. Wir fördern diese Innovationen aus einem einzigen Grund“ (VOT: 00:06:00) ...

... „nämlich zur Profitmaximierung. Anbau mit Prosoaro - das ist wie Geld anbauen“ (VOT: 00:06:21).

Das Werbeversprechen an die Kunden aus dem zweiten Werbetext wird in der Kombination zur Selbstoffenbarung des Konzernziels: Maximierung der eigenen Gewinne. Diese Form des kreativen Umgangs mit Werbebotschaften kann als „Culture Jamming“ (Lasn 2008: 15) bezeichnet werden. Es handelt sich um „Anti-Werbung“ (ebd.: 134), ein Protest gegen die Konsumkultur, bei dem die Botschaft einer Werbung umcodiert wird und damit die Erwartungen der Betrachter gebrochen werden.

'Peak Oil' ist dasjenige der Masterframes, dessen Begriff näher erläutert wird und das in Verbindung mit dem Frame 'Erdölabhängigkeit' ins Zentrum des Films rückt. Dazu setzt der Film auf eine visuelle Rhetorik, die die Aufmerksamkeit mit Hilfe von *Objektdeixis* (z.B. LKW) und *lokaler Deixis* (z.B. Herkunftsbezeichnungen) auf die weiten Transportwege von Waren richtet.<sup>42</sup> Ein Beispiel dafür wurde bereits in Kapitel 4.4 vorgestellt. Der *Bilddiskurs* greift in mehreren Einstellungen das Ausmaß des Warentransports in der Menge an Fahrzeugen und der Distanzen der Transportwege auf, zum Beispiel: Große Zahlen von LKW auf einem Parkplatz bei Nacht; „Herkunft Normandie?“, fragt eine Werbetafel für Bananen, „Guadeloupe & Martinique, natürlich“, lautet die Antwort (Abb. 43)<sup>43</sup>; eine Zeitrafferaufnahme gibt einen Eindruck von der großen Zahl der Fahrzeuge in einem Industriegebiet bei Nacht; Flugzeuge; ein Kran, im Hintergrund eine Autobahn; scheinbar endlos aneinandergereihte Laderampen für LKW, Güterzüge.

Die Landschaften der abgelehnten industriellen Landwirtschaft werden mehrmals über den Film verteilt gezeigt (Abb. 44): Bis zum Horizont reichen eintönige gelb-braune Getreidefelder. Meist verstärkt eine Kamerabewegung den Eindruck von endloser Monokultur. Dagegen erzeugen die grünen und vielfältigen Landschaften von Waldgärten, urbanen Gärten und ökologischer Landwirtschaft einen starken Kontrast. Die Ästhetik der Landschaften wird zu einem Argument gegen die industriellen Methoden. Diese visuelle Rhetorik gleicht der in LAK.

Insgesamt sind die verwendeten rhetorischen Mittel beim *diagnostic framing* vielfältiger als in den anderen beiden Funktionsbereichen des Framings. Hier kommt es verstärkt darauf an, einen Konsens über die Deutung der bestehenden Situation herzustellen, was durch das Vorbringen von Beweisen unterstützt wird. Der *Bilddiskurs* dient zum Teil der *probatio*. Andere Bilder hingegen übernehmen die Funktion von Signifikanten für Frames.

<sup>42</sup> Daneben verweist diese Deixis zugleich auch auf die Masterframes 'Klimawandel' und 'Globalisierung'.

<sup>43</sup> Übersetzung aus dem Französischen. Originaltext: „Origine Normandie?“ und „Guadeloupe & Martinique, bien sûr!“.

### 5.2.4 Prognostic Framing

In VOT werden vier Zielkomplexe benannt: Eine ökologische Landwirtschaft, die ohne Erdöl auskommt; Resilienz (Widerstandsfähigkeit gegenüber Krisen) als das Ziel der Transition Town Bewegung; „Sorge um die Erde, Sorge um die Menschen und gerechtes Teilen“ (VOT: 00:39:09) als die Ziele der Permakultur, worin sich ökologische Ziele mit dem Streben nach sozialer Gerechtigkeit verbinden; und schließlich Ernährungssouveränität. Die wesentlichen Strategien zum Erreichen dieser Ziele sind der Aufbau von Alternativen und die Verbreitung von Praktiken ökologischer Landwirtschaft. Die Transition Town Bewegung will den sozial-ökologischen Wandel außerdem durch den Aufbau und die Stärkung von lokalen Gemeinschaften und durch das Erzählen neuer Geschichten voranbringen, Geschichten über Lösungsvorschläge anstatt Werbebotschaften. Ferner wird eine Demonstration als mögliche Strategie gezeigt (Abb. 60). Die zuvor genannten Ziele stehen demgegenüber jedoch klar im Vordergrund.

VOT stellt, vermittelt über Interviews mit Wissenschaftlern und Landwirten, verschiedenen Praktiken ökologischer Landwirtschaft vor: Agroforstwirtschaft, Waldgärten, Permakultur und Agrarökologie. Die Fachleute heben jeweils den ökologischen Nutzen ihrer Praktiken hervor, verweisen aber auch auf den wirtschaftlichen Nutzen:

„Wenn man sich die Dienstleistungen der Bäume für den Menschen anschaut, wie etwa den Nutzen ihrer Baumzweigen und Blättern als Dünger und Brennstoff, ihre Förderung der Artenvielfalt, ihre reinigende Wirkung auf das Grundwasser, dann ist die Wirtschaftlichkeit der Agroforstwirtschaft eindeutig“ (VOT: 00:24:18).

Damit nimmt die verbale Rhetorik mögliche Bedenken vorweg, eine solche Landwirtschaft sei ökonomisch nicht tragbar. Im Framing von VOT stehen Ökologie und Ökonomie nicht in unbedingter Opposition zueinander, sondern sie können, mit den 'richtigen' Praktiken, komplementär sein. Die alternativen Wirtschaftsformen streben jedoch nicht nach Gewinnmaximierung, sondern nach Ernährungssicherheit sowie sozialen und ökologischen Zielen. Einzelne Pflanzen oder Tiere können multiple Funktionen in produktiven Ökosystemen wie einem Waldgarten übernehmen. Daher ist umfangreiches Wissen über die komplexen biologischen Zusammenhänge nötig, um ein solches System zu designen. Damit und durch die benötigten Ressourcen, zum Beispiel ein Stück Land, ist die Umsetzung solcher Lösungen voraussetzungsreich und für Laien nur bedingt praktikabel. Sie trotzdem in einem größtenteils an Nicht-Landwirte gerichteten Film wie VOT vorzustellen, hat daher vor allem die Funktion zu zeigen, dass die kritisierten industriellen Praktiken nicht ohne Alternative sind. Damit verbreitet der Film die Hoffnung auf eine Lösung der benannten Probleme, wenn sich die alternativen Praktiken nur genug verbreiten würden. Er benennt aber auch die

Hindernisse dieses Wandels, etwa durch die Entscheidungen politischer Institutionen, die Agrarforschung privaten Firmen zu überlassen. Auch der Dialog von Landwirt Bernard Forey und seinem Sohn Oswaldo deutet die Agrarpolitik auf europäischer und globaler Ebene als Hindernis. Die Möglichkeit ihre Ziele trotzdem zu erreichen schätzen sie unterschiedlich ein. Der Sohn steht für eine neue Generation auf dem Hof. Er ist optimistisch, durch eine alternative Praxis unabhängig von politischen Entscheidungen die angestrebte ökologische Landwirtschaft umsetzen zu können. Der Vater äußert jedoch Bedenken:

„Dein Projekt wird zum Teil schon funktionieren, sein Erfolg ist aber letztlich von der Agrarpolitik Europas und von der ganzen Welt abhängig“ (VOT: 00:13:58).

Ein Vertrauen in eine demokratische Mitbestimmung oder Mitgestaltung politischer Entscheidungen wird hier nicht vermittelt. Es werden in VOT insgesamt keine Strategien aufgezeigt, wie die Agrarpolitik zu beeinflussen wäre.

Die visuelle Rhetorik der in VOT vorgeführten ökologischen Anbaupraktiken steht im Kontrast zur industriellen Landwirtschaft: Weite gelb-braune Getreidefelder kontrastieren Flächen in verschiedenen Grüntönen, mit Bäumen, farbigen Blüten, Früchten und Tieren (Abb. 44-50). Maschineneinsatz bildet den Gegensatz zur Handarbeit. Es werden auch häufiger Detailbilder gezeigt, etwa von einzelnen Blüten oder Tieren. Die Ästhetik des Feldes, und dessen was darauf ist, wird gemäß Johnsons Modell der Umweltrhetorik zum Argument (vgl. Kapitel 4.1). Diese Form der Rhetorik, das Kontrastieren von industrieller Produktion und traditioneller Landwirtschaft, wird von Murray und Heumann (2014: 71) als „environmental nostalgia“ bezeichnet und kritisiert. Ihnen zufolge leidet die Argumentation für eine nachhaltige Umweltpolitik unter der nostalgischen Verklärung der traditionellen/vorindustriellen sowie der sich darauf beziehenden ökologischen Landwirtschaft. Die Vergangenheit sei unerreichbar und zudem idealisiert: „cast in an unrealistic innocence“ (ebd.: 74). Zugleich weisen die Autoren aber auch auf aktuelle Ansätze aus der Anthropologie und den Cultural Studies hin, die den Nutzen in der Nostalgie darin sehen, dass sie ein Lernen von der Vergangenheit ermögliche (ebd.: 75). Einen kurzen selbstreflexiven Moment diesbezüglich erzeugt der Landwirt Chris Loughlin im Film, wenn er sagt: „Ich genieße meine Arbeit in den Feldern, auch wenn nicht alles so romantisch ist wie es scheint“ (VOT: 00:33:43). Doch insgesamt wird die ökologische Landwirtschaft mit viel Handarbeit im Film als ideale Lösung dargestellt. Es wird appelliert, von der vorindustriellen Vergangenheit und aus der „postindustriellen Landwirtschaft“ (VOT: 00:51:43) Kubas zu lernen. Die ästhetisierende visuelle Rhetorik ist zwiespältig. Einerseits kann sie zum *motivational framing* beitragen und leistet möglicherweise

einen wichtigen Beitrag zur tatsächlichen Verbreitung ökologischer Praktiken. Andererseits verschleiert sie auch die möglichen Grenzen dieser Praktiken: dass zum Beispiel viel mehr Menschen in der Landwirtschaft arbeiten müssten, um den hohen Aufwand an Handarbeit zu leisten, von körperlich anstrengender Arbeit ganz zu schweigen; oder dass die urbane ökologische Landwirtschaft von Kuba unter anderen klimatischen und politischen Bedingungen nicht zu kopieren ist. Ein weiteres Problem der vor- oder postindustriellen Ästhetik in VOT liegt darin, dass sie gelegentlich in Konnotationen von materiellem Verfall oder Mangel abzugleiten droht (Abb. 51-54): Wenn der Putz von der Wand bröckelt, ein hölzernes Wasserrad (*Bilddiskurs*) zum Energiesparplan (*Wortdiskurs*) montiert wird, der Traktor rostig ist oder der Pflug wieder von knochigen Ochsen gezogen wird, wirken die Lösungen nicht mehr nur idyllisch. Diese Bilder werfen ungewollt doch die Frage des Verzichts auf, welche der Film durch sein positives Framing des sozial-ökologischen Wandels zu umgehen sucht.

Bei 'Resilienz' handelt es sich um einen Kernbegriff von Rob Hopkins und den Transition Town Initiativen, während ein Masterframing unter dem bekannteren Stichwort 'Nachhaltigkeit' abgelehnt wird:

„In unserer jetzigen Situation beschreibt das Konzept der Resilienz uns Ziel besser als das Konzept der Nachhaltigkeit, denn Resilienz meint Robustheit. Ein resilientes System kann einen externen Schock aushalten und kollabiert nicht gleich bei Lieferengpässen von Nahrung oder von Energie“ (VOT: 00:26:25).

Das Ziel Resilienz ist der Gegenentwurf zur problematisierten Ernährungsunsicherheit und der Abhängigkeit von Erdöl und globalen Märkten. Es wird eng verknüpft mit dem Aufbau lokaler oder regionaler Wirtschaftsbeziehungen, dem Stärken der lokalen Gemeinschaften und mit mehr Selbstversorgung. Der Gedanke hinter dem Aufbau von Alternativen ist, dass eine Veränderung aufgrund der Begrenztheit der Ölreserven unweigerlich kommen wird. Rob Hopkins deutet diese Veränderung insoweit optimistisch, dass er ein Ende für die gravierenden Probleme der kapitalistischen und globalisierten Wirtschaft prognostiziert:

„Viele Aspekte der Globalisierung werden durch Peak Oil unmöglich werden und haben schlichtweg keine Zukunft. Für die schlimmsten Elemente des Kapitalismus sind somit unweigerlich die Tage gezählt. Wir stehen also vor der Wahl, entweder weiter unsere Energie dem Kampf gegen etwas zu widmen, das ohnehin dem Untergang geweiht ist oder aber hier und jetzt damit anzufangen, unsere Energie dem Aufbau notwendiger Alternativen zu widmen, die uns dann einen Systemwechsel ermöglichen werden“ (VOT: 00:25:17).

Ein Widerstand gegen die Ursachen und Verursacher, also Aktivitäten der Opposition, erklärt Hopkins für unnötig, da er ihr Ende als Gewissheit erachtet. Damit unterschätzt er möglicherweise strukturelle und institutionelle Hindernisse für den Aufbau und die Verbreitung von Alternativen, wie sie von Bernard Forey geäußert wurden. Insgesamt

steht Hopkins' Aussage stellvertretend für die optimistische Grundhaltung von VOT. Für die verbale Rhetorik im Film nimmt Hopkins eine zentrale Rolle als *epistemic broker* ein, der die Verbindungen zwischen *diagnostic* und *prognostic framing* zieht. In seiner Aussage zeigt sich außerdem die Zukunftsvorstellung, dass der Kapitalismus und die globale Wirtschaft sich nicht mittels technischer und anderer Innovationen an die Ressourcenknappheit anpassen werden. Die Transition Town Bewegung steht damit insgesamt für einen technik- und wachstumsskeptischen Zweig der Umweltbewegung.

VOT stellt die Ziele, die Entstehungsgeschichte und eine Reihe von Projekten der Transition Town Bewegung vor, in der aktiv am Aufbau von ökologischen und lokalen Formen des Wirtschaftens und der Selbstversorgung gearbeitet wird: Urban Gardening in verschiedenen Formen (als Gemeinschaftsgarten, durch Nachbarschaftshilfe, im eigenen Vorgarten), ein Landwirt der Bio-Gemüsekisten im Abonnement vertreibt, ein Energiesparplan für die Kommune, ein Obstbaum-Pflanzwettbewerb. Damit werden gezielt Handlungsmöglichkeiten für Bürger\_innen und Konsument\_innen vorgestellt, die im Alltag verortet sind. Zugleich sind es Aktivitäten, die eine lokale Gemeinschaft fördern und lokale Versorgungsstrukturen etablieren sollen. Solche Lösungsansätze können als „soziale Innovationen“ oder „Nachhaltigkeitsinnovationen“ bezeichnet werden (Kropp und Stinner 2018: 30).<sup>44</sup> Visuell sind diese Beispiele eingebettet in Bilder von idyllischen Landschaften und Städten aus Südengland, von Menschen in Gemeinschaft, Erwachsenen und Kindern bei Aktivitäten wie dem Pflanzen und Ernten, einem bunten und belebten Markt (Abb. 55-59). Der *Bilddiskurs* unterstützt im Wesentlichen den *Wordiskurs* durch das Zeigen von Aktivitäten im Rahmen der Transition Town Bewegung und den Räumen, in denen diese Aktivitäten stattfinden.

Zuletzt wird die urbane Landwirtschaft Kubas als Orientierungsmodell für eine lokale, ökologische Landwirtschaft und das Ziel der Ernährungssouveränität präsentiert. Die historisch angelegte *narratio* kontextualisiert das Modell, welches notgedrungen aus der politischen und ökonomischen Isolation nach dem Ende der Sowjetunion heraus entstand. In der Rhetorik des Films wird die Abhängigkeit der Landwirtschaft von Weltmarktpreisen und dem Import von Erdöl zum zentralen Risikofaktor, der die Situation in Kuba 1990 mit der Situation der heutigen industriellen Landwirtschaft verknüpft. Was Kuba gezwungenermaßen erreichen musste, nämlich ein hoher Grad der Autonomie in der Versorgung der Bevölkerung, soll zum Vorbild für einen freiwilligen Wandel der aktuellen Agrarpolitik werden. Statt einer Liberalisierung der

---

<sup>44</sup> Zum Überblick über acht Modi nachhaltigen Konsums durch soziale Innovationen siehe auch Rückert-John et al. (2013).

Märkte, wie sie die Welthandelsorganisation anstrebt, solle das Ziel der Ernährungssouveränität verfolgt werden (VOT: 00:49:43). Mit der Kritik an der Agenda der Welthandelsorganisation wird zudem erneut auf das Masterframe der Globalisierungskritik Bezug genommen. Rob Hopkins deutet ergänzend dazu die gängige Entwicklungspolitik als Überheblichkeit des Westens:

„Statt dass wir im Westen immer tönen: 'Hier ist unser neues Konzept zur Entwicklung der Dritten Welt', sollte man eigentlich den Spieß umdrehen. Denn wir können enorm viel dazulernen von Menschen, die mit sehr viel weniger auskommen als wir, darüber wie sie Nahrung herstellen, Häuser bauen, die Gemeinschaft pflegen“ (VOT: 00:54:30).

Die Genügsamkeit wird hier zur erstrebenswerten Norm erhoben. Ergänzend stellen eingeblendete Zwischentexte Kubas Entwicklung als Erfolg dar. Der *Worddiskurs* ist durchgängig positiv. Der *Bilddiskurs* zeigt üppig bewachsene Beete und Menschen, die ohne Hektik ihrer Arbeit nachgehen, mit viel Handarbeit und einfachen Werkzeugen. Die Darstellung dürfte zumindest bei kritischen Rezipienten Zweifel aufwerfen, sie erscheint leicht zu idealisiert. Die Idealisierung dieser Lösungsperspektive erschafft der Film mittels Framing, das heißt aber auch, mittels dem gezielten Ausblenden von Informationen, die nicht zur gewünschten Deutung passen. Für den Film erfüllt das Beispiel Kubas jedoch seinen Zweck, es stellt mit den Organoponico Kooperativen ein weiteres Modell vor, die Landwirtschaft ökologisch, lokal und in selbstverwalteten Kollektiven zu organisieren. Außerdem zeigt es, dass ein Wandel der Landwirtschaft auf staatlicher Ebene möglich ist, wenn die Politik die nötigen Rahmenbedingungen dafür schafft. Letztlich erfüllt die *narratio* von Kuba, genau wie jene Geschichten von den Transition Town Projekten und den Praktiken für ökologische Landwirtschaft, eine wichtige Strategie der Transition Town Bewegung:

„Zur Transition-Idee gehört es, weltweit neue Geschichten einzufangen. Dazu gehört auch jene über die Stadt, die ihr eigenes Geld druckt und ihren Schulparkplatz in einen Gemüsegarten verwandelt“ (VOT: 00:28:07).

Nils Aguilar leistet mit seinem Film einen Beitrag zu diesem Ziel: zunächst sollen Menschen ins Gespräch kommen über gesellschaftliche Ziele und Lösungsideen; erst danach geht es um die konkrete Umsetzbarkeit. Diese beiden Schritte werden auch beim *motivational framing* deutlich.

### 5.2.5 Motivational Framing

Ein in der Rhetorik der Umweltbewegung gängiges Motiv, das auch in VOT seinen Platz erhält, ist die Verantwortung gegenüber zukünftigen Generationen (VOT: 00:01:36). Wesentlich präsenter im Film sind jedoch zwei andere *motivational frames*: den Wandel selbst zu gestalten und ein Gewinn an Lebensqualität. Der Film will davon überzeugen, dass es besser ist jetzt den Wandel selbst einzuleiten und aktiv zu

gestalten, als erst bis zur Krise zu warten oder sich darauf zu verlassen, dass die Politik die Probleme löst. Der zukünftige Landwirt Oswaldo Forey entgegnet seinem Vater, der die aktuelle Situation für unveränderbar hält:

„Wir wollen selbst die Dinge in die Hand nehmen und einen Wandel einleiten, wenn wir der Meinung sind, dass es die Lage erforderlich macht. Die aktuelle Agrarpolitik ist völlig kontraproduktiv, wenn man eine vielfältige, ökologische Landwirtschaft und kürzere Transportwege erreichen möchte. [...]. Meiner Meinung nach ist der Zeitpunkt gekommen, wo es notwendig ist, sich zu widersetzen“ (VOT: 00:12:56).

Und ganz ähnlich Rob Hopkins, der am Ende in der *peroratio* betont:

„Wir müssen von hier vorwärtsplanen, um die großen Herausforderungen bewältigen zu können: Peak Oil, Klimawandel, Wirtschaftskrise. Andernfalls sind wir verloren. Wenn Du Dir immer sagst 'So ist die Welt nun mal', und Dir unsere jetzige Welt als Gipfelpunkt der Zivilisation vorkommt, dann wird Dir das Vorstellen einer besseren Welt sehr schwer fallen. Die Transition-Initiativen aber sagen 'Eigentlich könnte das Leben da drüben fantastisch sein'“ (VOT: 01:03:35).

Die Transition Town Bewegung will Menschen dazu ermutigen, eine Vorstellung von einer Welt zu entwickeln, die mehr mit den eigenen Werten im Einklang ist. Es wird die Möglichkeit zur Gestaltung der Zukunft über das Handeln in der Gegenwart hervorgehoben. Sozialer Wandel wird positiv besetzt. An ihm aktiv mitzuwirken wird mit Freiwilligkeit und einem Zuwachs an Zufriedenheit assoziiert:

„Wir gehen diesen Weg nicht, weil er uns aufgezwungen wird, wir gehen ihn, weil er sich für uns als menschliche Wesen, richtig anfühlt“ (VOT: 00:31:47).

Dass der Weg sich 'richtig anfühlt' kann als eine Übereinstimmung zwischen Werten und Handeln interpretiert werden, welche Zufriedenheit verspricht. Der oben beschriebene *Bilddiskurs* des *prognostic framing* leistet auch einen wichtigen Beitrag dazu, das Engagement als attraktiv erscheinen zu lassen. Die Akteure gestalten für sie ästhetisch ansprechende Räume wie Gärten, die zudem den Genuss der eigenen Ernte versprechen. Die Freude des Aktiv-Werdens wird auch vermittelt über die *personale Deixis* von Gestik, Mimik und Intonation der gezeigten Menschen. Der Abschnitt über die Aktivitäten der Transition Town Bewegung soll auch vermitteln, dass es keine Wissensbarrieren für ein Engagement gibt und sich Jede/r beteiligen kann. Jacqui Hodgson von der Arbeitsgruppe 'Aktionsplan Energiewende' fasst das in Worte:

„Oft denken wir, wir müssten alles wissen und Experten sein, um z.B. in den Bereichen Verkehr oder Windenergie Entscheidungen treffen zu können. Aber eigentlich ist es nur nötig, dass wir gemeinschaftlich sagen: 'Diesen Weg wollen wir gehen.' Dann erst sollen die Experten kommen und an unseren Plänen basteln“ (VOT: 00:29:55).

Fachwissen wird damit nicht negiert, es wird jedoch auf einen nachgeordneten Zeitpunkt verwiesen. Der Ausgangspunkt bei diesem Bottom-Up-Vorgehen sind die Ideen der engagierten Bürger\_innen.

Der zweite entscheidende Motivator zum Engagement ist der Gewinn an Lebensqualität. Dieser soll nicht erst in der angestrebten resilienten Gesellschaft

spürbar werden, sondern sich schon auf dem Weg dahin, durch das Engagement selbst verwirklichen: die Transition Initiativen schaffen Gemeinschaften von Menschen, „die von einer ähnlichen Leidenschaft getragen sind“ (VOT: 00:30:30); Beteiligte entwickeln „durch kreatives Denken viele neue Ideen“ (VOT: 00:29:19); sie erlernen neue Fähigkeiten und können sich damit ein Stück weit selbst versorgen. Dieses Engagement hat Hopkins zufolge positive Auswirkungen auf das Wohlbefinden der Beteiligten, da sie „glücklicher sind als zuvor“ (VOT: 00:31:49). Auch der Permakultur-Designer Mike Feingold reflektiert:

„Mein Bienenstock dort drüben bringt mir meinen eigenen Honig. Meine Obstbäume werden durch die Bienen bestäubt. Alles harmoniert und ich bekomme obendrein große Mengen Obst und Honig. Das nenne ich Glück“ (VOT: 00:46:03).

Besonders eindrücklich ist auch Hopkins's Schlusssatz in der *peroratio* über die optimistische Zukunftsvorstellung der Transition-Initiativen:

„Die Transition-Initiativen aber sagen 'Eigentlich könnte das Leben da drüben fantastisch sein, wir könnten mehr Zeit haben, mehr entspannen, unsere Hände für kreative, nützliche Aktivitäten nutzen. Wir hätten weniger Schulden, mehr Zeit zum Spielen und zum Feiern des Lebens“ (VOT: 01:04:00).

Stärker könnten die Leitaffekte Hoffnung und Freude zum Abschluss des Films wohl kaum ausgedrückt werden.

### 5.3 Abschließende Gegenüberstellung

Die folgende Tabelle soll einen zusammenfassenden Überblick über die in diesem Kapitel analysierten Filme vermitteln. Die Filmbeispiele stehen stellvertretend für zwei unterschiedliche Typen des Umweltdokumentarfilms, den kritisierenden und den lösungsorientierten Film. Die exemplarische Analyse hat gezeigt, dass die beiden Typen nicht vollkommen gegensätzlich sind. Vielmehr enthalten sie jeweils unterschiedlich starke Anteile von Gesellschaftskritik und Lösungsorientierung. Auch ein kritisierender Film kann Ziele und Lösungen nennen oder impliziert sie zumindest. Das kann auch bedeuten, dass die Lösung darin liegt, eine kritisierte Praktik zu unterlassen. Auf der anderen Seite, ist ein lösungsorientierter Film darauf angewiesen Probleme zu benennen, um eine alternative Praktik als sinnvolle Lösung für dieses Problem darzustellen. Die Rhetorik der beiden Filme weist einige Gemeinsamkeiten auf, zum Beispiel die Bedeutung der *epistemik broker* besonders für das *diagnostic framing* oder die Verwendung von Werbevideos zum *counterframing / refutatio* oder den visuellen Kontrast zwischen Äckern mit Monokultur und vielfältigen, bunten Gärten. In anderen Aspekten unterscheiden sie sich stark, zum Beispiel in der Dominanz und Verteilung der Framing-Funktionen, in den Leitaffekten, in den Zielen und

Handlungsmöglichkeiten des *prognostic framing* sowie in den Motiven des *motivational framing*.

	<b>Kritischer Umweltdokumentarfilm</b>  LEBEN AUSSER KONTROLLE	<b>Lösungsorientierter Umweltdokumentarfilm</b>  VOICES OF TRANSITION
Entstehungskontext des Films	Professionelle Produktion, Motivation ausgelöst durch medial vermittelten moral shock, langjährige Beschäftigung mit dem Thema	Kein professioneller Dokumentarfilmer, aber akademischer Hintergrund, Motivation ausgelöst durch selbst erlebten moral shock, Produktion und Vertrieb selbstorganisiert und partizipativ
Verhältnis zur sozialen Bewegung	Social-Issue-Documentary	Bewegungsfilm
Ziel	Aufklären, Warnen	Sozial-ökologischen Wandel anregen, Alternativen aufzeigen, zu Engagement in der Transition Bewegung motivieren
Modus des Dokumentarischen	Expositorischer Modus	Expositorischer Modus
Leitaffekte	Besorgnis, Empörung	Hoffnung, Freude
Einsatz von docere	Stark	Stark
Einsatz von delectare	Gering, nur in der peroratio anhand der ökologischen Farm von Vandana Shiva	Delectare z.B. durch ästhetische Landschaften, freudig und optimistisch gestimmte Menschen
Einsatz von movere / moral shocks	Movere soll Mitleid und Empörung hervorrufen, leidende Tiere und Suizide indischer Bauern	Kein movere / moral shock

	<b>Kritischerer Umweltdokumentarfilm</b>  LEBEN AUSSER KONTROLLE	<b>Lösungsorientierter Umweltdokumentarfilm</b>  VOICES OF TRANSITION
Problem-Lösungs- Struktur	Durchgängiges und dominantes diagnostic framing, aber daneben auch prognostic framing, keine klare Problem-Lösungs-Struktur	Diagnostic framing ist konzentriert in Abschnitt 1 und 2, danach Fokus auf prognostic framing und motivational framing
Diagnostic Framing	Dominante Funktion; verschiedene ökologische und soziale Probleme der Gentechnik; zentrale Ursache: Macht- und Profitstreben von multinationalen Agrar-Konzernen und der Pharma-Industrie	Vor allem Erdölabhängigkeit und ökologische Schäden durch industrielle Landwirtschaft und globale Transporte; zentrale Verantwortliche: Agrar-Konzerne, nationale, europäische und globale Agrarpolitik
Prognostic Framing	Im Wesentlichen Verbot der kritisierten Gentechnik; strategischer Fokus auf Opposition, zum Teil auch Alternativen	Dominante Funktion; Fokus auf den Aufbau von Lösungen in Form von alternativen Praktiken ökologischer Landwirtschaft, lokalen Versorgungssystemen und Gemeinschaften
Motivational Framing	Leidenschaft von Aktivist_innen; zudem verstärkt in peroratio: Betroffenheit und Verantwortung, jedoch gehemmt durch fehlende Bezüge auf Deutschland und fehlende Handlungsmöglichkeiten für Bürger_innen / Konsument_innen	Zum Mitgestalten des Wandel aktivierend, Handlungsmöglichkeiten für Landwirt_innen, Bürger_innen, Konsument_innen, Betonung auf Lebensqualität durch Partizipation
Wortdiskurs / verbale Rhetorik	Interviews mit Wissenschaftlern, Experten, Betroffenen; Vertreter von Pro- und Contra-Seite, aber Dominanz der Gentechnik-Gegner; epistemic broker:	Interviews mit Experten und Praktikern der landwirtschaftlichen Lösungen sowie mit Aktiven aus der Transition Town Bewegung; epistemic broker: Rob Hopkins;

	<b>Kritischer Umweltdokumentarfilm</b>  <b>LEBEN AUSSER KONTROLLE</b>	<b>Lösungsorientierter Umweltdokumentarfilm</b>  <b>VOICES OF TRANSITION</b>
	Vandana Shiva, Percy Schmeiser; Off-Kommentar des Regisseurs, Counterframing / refutatio	Texteinblendungen, Counterframing / refutatio
Bilddiskurs / visuelle Rhetorik	<p>Material: Videoaufnahmen, Werbevideos von Monsanto, Akteure zeigen Diabilder, Fotos und Wissenschaftsmagazin, Schreiben auf Whiteboard</p> <p>Lokale Deixis: Kontrast: Monokultur-Felder und Labors vs. Artenvielfalt und Kultur in Indien; starker Wind</p> <p>Objektdeixis als Signifikanten und zur probatio: Samenkörner, Pflanzen(teile), Fische, Versuchstiere</p> <p>Personelle Deixis: Forscher bei wissenschaftlichen Tätigkeiten, Besorgnis und Empörung in Gestik und Mimik der Gentechnik- Gegner</p> <p>Temporale Deixis: Historische Rede von Bill Clinton und Ausgaben der Zeitschrift 'Nature'</p>	<p>Material: Diagramme, Fotos, Videoaufnahmen, Werbevideos von Monsanto und Bayer,</p> <p>Lokale Deixis: Kontrast: Monokultur-Felder und Straßenverkehr vs. idyllische Landschaften und vielfältige Gärten</p> <p>Objektdeixis als Signifikanten und zum delectare: LKW, Flugzeuge, gesunde Tiere, Blüten, Früchte</p> <p>Personelle Deixis: Menschen in Gemeinschaft, Menschen bei manueller Feld-/Gartenarbeit</p> <p>Temporale Deixis: Historisches Bild- und Filmmaterial, z. B. Schwarz-Weiß- Fernsehnachrichten und Schwarz- Weiß-Fotos</p>

## Fazit

Von Menschen verursachte Umweltprobleme stellen ein politisches Konfliktfeld dar, das auch im Medium des Dokumentarfilms in der Öffentlichkeit verhandelt wird. Ausgangspunkt dieser Arbeit war die Feststellung einer Forschungslücke in Bezug auf die Geschichte von Umweltdokumentarfilmen in Deutschland und ihr Verhältnis zur Ökologiebewegung. Außerdem zeichnet sich seit etwa zehn Jahren auf internationaler Ebene ein Wandel von gesellschaftskritischen hin zu vermehrt lösungsorientierten Umweltdokumentarfilmen ab, welcher bisher kaum untersucht wurde. Diese Arbeit verfolgte daher zwei Ziele: Zum einen sollte ein historischer Überblick über die Thematisierung von Umweltproblemen im Dokumentarfilm in Deutschland geschaffen werden. Zum anderen soll der Frage nachgegangen werden, wie sich die neuen lösungsorientierten Filme von den etablierten kritischen Filmen unterscheiden, und zwar besonders in Hinblick auf die Rhetorik, mit der sie ihr Publikum überzeugen wollen. Hierzu wurde aus dem Framing-Ansatz der sozialen Bewegungsforschung und dem Ansatz der Filmrhetorik eine neue Analysemethode entwickelt und auf zwei Filme angewendet, einen kritisierenden und einen lösungsorientierten.

Es konnte dargelegt werden, wie eine filmische Auseinandersetzung mit Fragen des Tier- und Umweltschutzes in Deutschland in den 1950er und 1960er Jahren ihren Anfang nahm. Politisch engagierte Natur- und Tierdokumentarfilmer konnten in jener Zeit ein breites Publikum erreichen. Von Mitte der 1970er bis Anfang der 1990er Jahre entstanden im Rahmen der aktiven Anti-Atomkraft-Bewegung zahlreiche Bewegungsfilme über den Widerstand und die politischen Konflikte rund um die Kernenergie. Parallel entstanden Dokumentarfilme über verschiedene umwelt- und entwicklungspolitisch relevante Themenbereiche. Eine besondere Rolle nehmen dabei Filme über Landwirtschaft, Ernährung und den globalen Handel mit Nahrungsmitteln ein. In ihren Filmen politisch Stellung zu beziehen, gehörte schon damals zum Selbstverständnis vieler Dokumentarfilmer. Nach einer 'Flaute' politischer Dokumentarfilme zwischen Mitte der 1990er und Mitte der 2000er Jahre, hat die Zahl der Umweltdokumentarfilme wieder deutlich zugenommen. Dabei fällt ein neuer Typ Filme auf, welcher Lösungen für Umweltprobleme und alternative Praktiken in den Mittelpunkt rückt. Dazu gehören zum Beispiel Filme über erneuerbare Energien, ökologische Landwirtschaft, Ökodörfer und verschiedene partizipative Formen der Erzeugung von Energie und Nahrung (Bürgerenergiegenossenschaften, solidarische Landwirtschaft). Alternativen im Bereich des Konsumverhaltens werden in Filmen über einen veganen Lebensstil aufgezeigt. Diese Filme stehen auch im Kontext eines Wandels der Umweltbewegung hin zum

Aufbau von alternativen Strukturen und der Verbreitung von nachhaltigen Alltagspraktiken. Neben den Filmen selbst, entwickelte sich auch ein vielfältiges Spektrum an Natur-/Tier- und Umweltfilmfestivals, die einen Rahmen für die Vorführung und Diskussion von Filmen bieten.

Der methodische Zugang hat sich als geeignet erwiesen, um systematisch die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Filme auf verschiedenen Ebenen zu analysieren. Der Vergleich von *LEBEN AUSSER KONTROLLE* (D 2004) und *VOICES OF TRANSITION* (D/F 2012) hat gezeigt, dass kritisierende und lösungsorientierte Umweltdokumentarfilme trotz einiger Unterschiede auch auf ähnliche rhetorische Strategien zurückgreifen. Die beiden Typen existieren nicht in Reinform: Jeder Film hat kritisierende Anteile (*diagnostic framing*) und verweist zumindest implizit auf Vorstellungen, wie ein Problem zu lösen sei (*prognostic framing*). Das zentrale Merkmal lösungsorientierter Umweltdokumentarfilme ist jedoch ihr Fokus auf das *prognostic framing* und innerhalb dessen die Bevorzugung des Aufbaus von Alternativen gegenüber einer Haltung und Praktiken der Opposition. Das *prognostic framing* bei kritisierenden Umweltdokumentarfilmen tritt entweder gegenüber dem *diagnostic framing* in den Hintergrund oder fokussiert Strategien des Widerstandes. Die visuelle und verbale Rhetorik der Filme unterstützt jeweils die drei Funktionen des Framings. Dabei greifen die Filme auf ähnliche Strategien der Widerlegung gegnerischer Positionen (*counterframing / refutatio*) zurück, etwa indem sie Werbebotschaften von Agrarkonzernen umdeuten. Auch sind für beide Filme die Interpretationen von Problemen und Lösungen durch bekannte Akteure aus der Umweltbewegung, sogenannte *epistemic broker*, von großer Bedeutung. Die visuelle Rhetorik trägt dazu bei, Beweise für die Argumentation zu erbringen, Frames auf der Bildebene zu vermitteln und (Leit-)Affekte hervorzurufen. Der Kontrast zwischen scheinbar unendlichen, monotonen Feldern und vielfältigen Garten- und Agrarlandschaften wird zu einem zentralen Argument gegen industrielle und für ökologische Landwirtschaft in beiden Filmen. Mit seinen positiven Leitaffekten Hoffnung und Freude steht *VOICES OF TRANSITION* jedoch in einem deutlichen Kontrast zu *LEBEN AUSSER KONTROLLE*, der von Besorgnis und Empörung geprägt ist. Indem der lösungsorientierte Film gezielt Handlungsmöglichkeiten für Bürger\_innen und Konsument\_innen im Kontext von Transition Town Initiativen aufzeigt und den Gewinn an Lebensqualität, Freude und Gemeinschaft durch das Engagement betont (*motivational framing*), dürfte er ein deutlich größeres Potenzial haben, das Publikum zum Handeln zu motivieren. Dem kritisierenden Film über die Gentechnik fehlen solche

Handlungsmöglichkeiten. Auch das für politisches Handeln in Deutschland relevante Kontextwissen wird nicht vermittelt.

Die Analyse von zwei Filmen allein, kann nicht stellvertretend für alle Umweltdokumentarfilme stehen, insbesondere aufgrund der Vielfalt dokumentarischer Modi. Darum soll diese Gegenüberstellung auch als Anregung dienen, weitere Filme zu untersuchen. Interessant wäre für zukünftige Arbeiten, Veränderungen im Framing ökologischer Probleme im Dokumentarfilm historisch nachzuvollziehen und ihre Frames im Vergleich zu gesellschaftlichen Diskursen von Umweltproblemen darzustellen. Um eine genauere Typologie der aktuellen lösungsorientierten Filme aufzustellen und ihre Rhetorik und Ikonographie weiter zu erforschen, erscheint es sinnvoll, auch Filme aus anderen Produktionsländern mit in den Blick zu nehmen, denn aktuelle Umweltdokumentarfilme zirkulieren international. Somit tragen sie auch zu einer internationalen Vernetzung von Bewegungen und Verbreitung von Praktiken bei. Die Autorität der *epistemic broker*, vermittelt durch Dokumentarfilme ihre Deutung einer politischen Situation zu verbreiten und bestimmte Gegenmaßnahmen zu fordern, deutet hier am Beispiel von Vandana Shiva auch auf ein Problem für politische Kommunikation hin. Filmemacher\_innen sowie Filmpublikum verfügen in komplexen Problemlagen nur über eingeschränkte Möglichkeiten, das Framing der *epistemic broker* zu überprüfen. Gerade bei Dokumentarfilmen mit politischer Relevanz wäre es daher von Interesse, die Informationsströme und das Entstehen von Frames im Produktionsprozess der Filme zu untersuchen.

## Abkürzungsverzeichnis

BfN	Bundesamt für Naturschutz
BMUB	Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz, Bau und Reaktorsicherheit
BVL	Bundesamt für Verbraucherschutz und Lebensmittelsicherheit
HR	Hessischer Rundfunk
LAK	LEBEN AUSSER KONTROLLE. VON GENFOOD UND DESIGNERBABIES. Deutschland 2004. Regie: Bertram Verhaag. DENKmal-Film Verhaag.
NDR	Norddeutscher Rundfunk
SDR	Süddeutscher Rundfunk
TC	Time Code
UBA	Umwelt Bundesamt
VOT	VOICES OF TRANSITION. Deutschland, Frankreich 2012. Regie: Nils Aguilar. Milpa Films.

## Abbildungsverzeichnis

Abb 1: Eigene Darstellung.....	38
Abb 2: VOICES OF TRANSITION, D/F 2012, R: Nils Aguilar, Milpa Films, TC: 00:08:57).....	49
Abb 3: LEBEN AUSSER KONTROLLE, D 2004, R: Bertram Verhaag, DENKmal-Film Verhaag, TC: 00:40:13).....	101
Abb 4: LEBEN AUSSER KONTROLLE, D 2004, R: Bertram Verhaag, DENKmal-Film Verhaag, TC: 00:49:38).....	101
Abb 5: LEBEN AUSSER KONTROLLE, D 2004, R: Bertram Verhaag, DENKmal-Film Verhaag, TC: 00:44:28).....	101
Abb 6: LEBEN AUSSER KONTROLLE, D 2004, R: Bertram Verhaag, DENKmal-Film Verhaag, TC: 00:41:26).....	101
Abb 7: LEBEN AUSSER KONTROLLE, D 2004, R: Bertram Verhaag, DENKmal-Film Verhaag, TC: 00:41:55).....	101
Abb 8: LEBEN AUSSER KONTROLLE, D 2004, R: Bertram Verhaag, DENKmal-Film Verhaag, TC: 00:42:05).....	101
Abb 9: LEBEN AUSSER KONTROLLE, D 2004, R: Bertram Verhaag, DENKmal-Film Verhaag, TC: 00:46:37).....	101
Abb 10: LEBEN AUSSER KONTROLLE, D 2004, R: Bertram Verhaag, DENKmal-Film Verhaag, TC: 00:43:16).....	101
Abb 11: LEBEN AUSSER KONTROLLE, D 2004, R: Bertram Verhaag, DENKmal-Film Verhaag, TC: 01:09:37).....	102
Abb 12: LEBEN AUSSER KONTROLLE, D 2004, R: Bertram Verhaag, DENKmal-Film Verhaag, TC: 00:44:00).....	102
Abb 13: LEBEN AUSSER KONTROLLE, D 2004, R: Bertram Verhaag, DENKmal-Film Verhaag, TC: 00:47:51).....	102
Abb 14: LEBEN AUSSER KONTROLLE, D 2004, R: Bertram Verhaag, DENKmal-Film Verhaag, TC: 01:04:04).....	102
Abb 15: LEBEN AUSSER KONTROLLE, D 2004, R: Bertram Verhaag, DENKmal-Film Verhaag, TC: 00:59:46).....	102
Abb 16: LEBEN AUSSER KONTROLLE, D 2004, R: Bertram Verhaag, DENKmal-Film Verhaag, TC: 00:06:14).....	102
Abb 17: LEBEN AUSSER KONTROLLE, D 2004, R: Bertram Verhaag, DENKmal-Film Verhaag, TC: 00:29:34).....	102
Abb 18: LEBEN AUSSER KONTROLLE, D 2004, R: Bertram Verhaag, DENKmal-Film Verhaag, TC: 00:29:59).....	102
Abb 19: LEBEN AUSSER KONTROLLE, D 2004, R: Bertram Verhaag, DENKmal-Film Verhaag, TC: 00:18:46).....	102
Abb 20: LEBEN AUSSER KONTROLLE, D 2004, R: Bertram Verhaag, DENKmal-Film Verhaag, TC: 00:24:05).....	102
Abb 21: LEBEN AUSSER KONTROLLE, D 2004, R: Bertram Verhaag, DENKmal-Film Verhaag, TC: 00:11:13).....	103
Abb 22: LEBEN AUSSER KONTROLLE, D 2004, R: Bertram Verhaag, DENKmal-Film Verhaag, TC: 00:11:19).....	103
Abb 23: LEBEN AUSSER KONTROLLE, D 2004, R: Bertram Verhaag, DENKmal-Film Verhaag, TC: 00:11:22).....	103
Abb 24: LEBEN AUSSER KONTROLLE, D 2004, R: Bertram Verhaag, DENKmal-Film Verhaag, TC: 00:12:41).....	103
Abb 25: LEBEN AUSSER KONTROLLE, D 2004, R: Bertram Verhaag, DENKmal-Film Verhaag, TC: 00:13:13).....	103
Abb 26: LEBEN AUSSER KONTROLLE, D 2004, R: Bertram Verhaag, DENKmal-Film Verhaag, TC: 00:13:20).....	103

Abb 27: LEBEN AUSSER KONTROLLE, D 2004, R: Bertram Verhaag, DENKmal-Film Verhaag, TC: 00:13:25).....	103
Abb 28: LEBEN AUSSER KONTROLLE, D 2004, R: Bertram Verhaag, DENKmal-Film Verhaag, TC: 00:13:50).....	103
Abb 29: LEBEN AUSSER KONTROLLE, D 2004, R: Bertram Verhaag, DENKmal-Film Verhaag, TC: 00:25:06).....	104
Abb 30: LEBEN AUSSER KONTROLLE, D 2004, R: Bertram Verhaag, DENKmal-Film Verhaag, TC: 01:27:01).....	104
Abb 31: LEBEN AUSSER KONTROLLE, D 2004, R: Bertram Verhaag, DENKmal-Film Verhaag, TC: 01:27:07).....	104
Abb 32: LEBEN AUSSER KONTROLLE, D 2004, R: Bertram Verhaag, DENKmal-Film Verhaag, TC: 00:11:42).....	104
Abb 33: LEBEN AUSSER KONTROLLE, D 2004, R: Bertram Verhaag, DENKmal-Film Verhaag, TC: 01:27:17).....	104
Abb 34: LEBEN AUSSER KONTROLLE, D 2004, R: Bertram Verhaag, DENKmal-Film Verhaag, TC: 01:27:28).....	104
Abb 35: VOICES OF TRANSITION, D/F 2012, R: Nils Aguilar, Milpa Films, TC: 00:02:11).....	105
Abb 36: VOICES OF TRANSITION, D/F 2012, R: Nils Aguilar, Milpa Films, TC: 00:03:03).....	105
Abb 37: VOICES OF TRANSITION, D/F 2012, R: Nils Aguilar, Milpa Films, TC: 00:03:31).....	105
Abb 38: VOICES OF TRANSITION, D/F 2012, R: Nils Aguilar, Milpa Films, TC: 00:04:30).....	105
Abb 39: VOICES OF TRANSITION, D/F 2012, R: Nils Aguilar, Milpa Films, TC: 00:04:33).....	105
Abb 40: VOICES OF TRANSITION, D/F 2012, R: Nils Aguilar, Milpa Films, TC: 00:04:37).....	105
Abb 41: VOICES OF TRANSITION, D/F 2012, R: Nils Aguilar, Milpa Films, TC: 00:04:39).....	105
Abb 42: VOICES OF TRANSITION, D/F 2012, R: Nils Aguilar, Milpa Films, TC: 00:05:50).....	105
Abb 43: VOICES OF TRANSITION, D/F 2012, R: Nils Aguilar, Milpa Films, TC: 00:08:16).....	105
Abb 44: VOICES OF TRANSITION, D/F 2012, R: Nils Aguilar, Milpa Films, TC: 00:10:58).....	105
Abb 45: VOICES OF TRANSITION, D/F 2012, R: Nils Aguilar, Milpa Films, TC: 00:15:59).....	106
Abb 46: VOICES OF TRANSITION, D/F 2012, R: Nils Aguilar, Milpa Films, TC: 00:18:57).....	106
Abb 47: VOICES OF TRANSITION, D/F 2012, R: Nils Aguilar, Milpa Films, TC: 00:20:52).....	106
Abb 48: VOICES OF TRANSITION, D/F 2012, R: Nils Aguilar, Milpa Films, TC: 00:22:32).....	106
Abb 49: VOICES OF TRANSITION, D/F 2012, R: Nils Aguilar, Milpa Films, TC: 00:44:15).....	106
Abb 50: VOICES OF TRANSITION, D/F 2012, R: Nils Aguilar, Milpa Films, TC: 00:53:45).....	106
Abb 51: VOICES OF TRANSITION, D/F 2012, R: Nils Aguilar, Milpa Films, TC: 00:39:37).....	106
Abb 52: VOICES OF TRANSITION, D/F 2012, R: Nils Aguilar, Milpa Films, TC: 00:29:08).....	106
Abb 53: VOICES OF TRANSITION, D/F 2012, R: Nils Aguilar, Milpa Films, TC: 00:10:42).....	106
Abb 54: VOICES OF TRANSITION, D/F 2012, R: Nils Aguilar, Milpa Films, TC: 01:02:39).....	106
Abb 55: VOICES OF TRANSITION, D/F 2012, R: Nils Aguilar, Milpa Films, TC: 00:30:28).....	107
Abb 56: VOICES OF TRANSITION, D/F 2012, R: Nils Aguilar, Milpa Films, TC: 00:33:33).....	107
Abb 57: VOICES OF TRANSITION, D/F 2012, R: Nils Aguilar, Milpa Films, TC: 00:33:58).....	107
Abb 58: VOICES OF TRANSITION, D/F 2012, R: Nils Aguilar, Milpa Films, TC: 00:43:41).....	107
Abb 59: VOICES OF TRANSITION, D/F 2012, R: Nils Aguilar, Milpa Films, TC: 00:41:41).....	107
Abb 60: VOICES OF TRANSITION, D/F 2012, R: Nils Aguilar, Milpa Films, TC: 00:43:04).....	107

## Filmverzeichnis

LEBEN AUSSER KONTROLLE. VON GENFOOD UND DESIGNERBABIES. Deutschland 2004. Regie:  
Bertram Verhaag. DENKmal-Film Verhaag. DVD.

VOICES OF TRANSITION. Deutschland, Frankreich 2012. Regie: Nils Aguilar. Milpa Films. DVD.

## Quellenverzeichnis

- Baringhorst, Sigrid (2000): Zur Mediatisierung des politischen Protests. Von der Institutionen- zur ‚Greenpeace-Demokratie?‘. In: Thomas von Schell und Rüdiger Seltz (Hg.): Inszenierungen zur Gentechnik. Konflikte, Kommunikation und Kommerz. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 169–185.
- Baringhorst, Sigrid (2015): Konsum und Lebensstile als politische Praxis – Systematisierende und historisch kontextualisierende Annäherungen. In: *Forschungsjournal Soziale Bewegungen* 28 (2), S. 17–27.
- Barthes, Roland (1991): *Mythologies*. New York: Noonday.
- Barthes, Roland (2004): Rhetoric of the Image. In: Carolyn Patricia Handa (Hg.): *Visual rhetoric in a digital world. A critical sourcebook*. Boston, New York: Bedford / St. Martin's, S. 152–163.
- Becker, Markus (2007): Streit um Unterrichtsmaterial. Gericht zählt Fehler in Gores Klimafilm auf. Spiegel Online. Online verfügbar unter <http://www.spiegel.de/wissenschaft/natur/streit-um-unterrichtsmaterial-gericht-zaehlt-fehler-in-gores-klimafilm-auf-a-510794.html>, zuletzt aktualisiert am 11.10.2007, zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- Benford, Robert D.; Snow, David A. (2000): Framing Processes and Social Movements: An Overview and Assessment. In: *Annual Review of Sociology* 26, S. 611–639.
- Binter, Julia T. S. (2009): *We shoot the world. Österreichische Dokumentarfilmer und die Globalisierung*. Wien: Lit (Filmwissenschaft, 9).
- Böcher, Michael; Töller, Annette Elisabeth (2012): *Umweltpolitik in Deutschland. Eine politikfeldanalytische Einführung*. Wiesbaden: Springer VS (Grundwissen Politik, 50).
- Bosse, Jana (2015): Analyse: Kein Land mehr für Kohle – Kohleausstieg ist Handarbeit. In: *Forschungsjournal Soziale Bewegungen* 28 (4), S. 394–399.
- Böttger, Ilona; Erben, Friedrun (2003): Der ökologische Film als Forschungsgegenstand der Leitbildanalyse. In: Yvonne Ehrenspeck (Hg.): *Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch*. Opladen: Leske + Budrich, S. 251–266.
- Brand, Karl-Werner (2008): *Umweltbewegung (inkl. Tierschutz)*. Unter Mitarbeit von Henrik Stöver. In: Roland Roth und Dieter Rucht (Hg.): *Die Sozialen Bewegungen in Deutschland seit 1945. Ein Handbuch*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag, S. 219–244.
- Braungart, Georg; Till, Dietmar (2010): Rhetorik. In: Jan-Dirk Müller (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. 3. Aufl. Berlin: De Gruyter (Band III: P - Z), S. 290–295.
- Brehl, Jens (2017): Als Filmmacher musste ich handeln. Interview. In: *Schrot&Korn* (12), S. 47–49.
- Bund für Umwelt und Naturschutz e.V. (BUND) (Hg.) (2018): *Gentechnikfreie Flächennutzung in Deutschland*. Online verfügbar unter <http://www.gentechnikfreie-regionen.de/regionen-gemeinden/zahlen-fakten-analysen/gentechnikfreie-flaechennutzung-in-deutschland.html>, zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- Bundesamt für Naturschutz (BfN) (2018): *Agro-Gentechnik und Naturschutz*. Online verfügbar unter <https://www.bfn.de/themen/agro-gentechnik.html>, zuletzt aktualisiert am 24.11.2017, zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz, Bau und Reaktorsicherheit (BMUB); Bundesamt für Naturschutz (BfN) (2015): *Naturbewusstsein 2015. Bevölkerungsumfrage zu Natur und biologischer Vielfalt*. Online verfügbar unter [https://www.bfn.de/fileadmin/BfN/gesellschaft/Dokumente/Naturbewusstsein-2015\\_barrierefrei.pdf](https://www.bfn.de/fileadmin/BfN/gesellschaft/Dokumente/Naturbewusstsein-2015_barrierefrei.pdf), zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- Bundesamt für Verbraucherschutz und Lebensmittelsicherheit (BVL) (2018): *Kennzeichnung und Rückverfolgbarkeit von GVO*. Online verfügbar unter [https://www.bvl.bund.de/DE/01\\_Lebensmittel/03\\_Verbraucher/02\\_KennzeichnungLM/04\\_gvLM/gentechnik\\_Kennzeichnung\\_node.html](https://www.bvl.bund.de/DE/01_Lebensmittel/03_Verbraucher/02_KennzeichnungLM/04_gvLM/gentechnik_Kennzeichnung_node.html), zuletzt geprüft am 06.08.2018.

- Cizek, Katerina (2006): Die Handicam-Revolution. In: Peter Zimmermann und Kay Hoffmann (Hg.): Dokumentarfilm im Umbruch. Kino, Fernsehen, Neue Medien. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft (Close up, 19), S. 213–233.
- Clancy, Kelly A.; Clancy, Benjamin (2016): Growing monstrous organisms: the construction of anti-GMO visual rhetoric through digital media. In: *Critical studies in media communication: a publication of the National Communication Association* 33 (3), S. 279–292.
- DENKmal-Film (o.J., a): Bertram Verhaag. Online verfügbar unter <https://www.denkmal.film/index.php?page=bertram>, zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- DENKmal-Film (o.J., b): Das achte Gebot - 3. Teil unserer Atomkraft-Trilogie. Online verfügbar unter [https://shop.denkmal.film/de/widerstand-gegen-atomenergie/47-141-achte-gebot.html#/36-lizenz-ohne\\_vorfuhr\\_lizenz](https://shop.denkmal.film/de/widerstand-gegen-atomenergie/47-141-achte-gebot.html#/36-lizenz-ohne_vorfuhr_lizenz), zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- DENKmal-Film (o.J., c): Restrisiko - oder die Arroganz der Macht - 2. Teil unserer Atomkraft-Trilogie. Online verfügbar unter [https://shop.denkmal.film/de/widerstand-gegen-atomenergie/46-139-restrisiko.html#/36-lizenz-ohne\\_vorfuhr\\_lizenz](https://shop.denkmal.film/de/widerstand-gegen-atomenergie/46-139-restrisiko.html#/36-lizenz-ohne_vorfuhr_lizenz), zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- DENKmal-Film (o.J., d): Spaltprozesse - 1. Teil unserer Atomkraft-Trilogie. Online verfügbar unter [https://shop.denkmal.film/de/widerstand-gegen-atomenergie/45-137-spaltprozesse.html#/36-lizenz-ohne\\_vorfuhr\\_lizenz](https://shop.denkmal.film/de/widerstand-gegen-atomenergie/45-137-spaltprozesse.html#/36-lizenz-ohne_vorfuhr_lizenz), zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- Deutsche NaturfilmStiftung (o.J.): Darßer NaturfilmFestival. Online verfügbar unter <https://www.deutscher-naturfilm.de/darsser-naturfilmfestival/>, zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- Deutsches Filminstitut e.V. (DIF) (o.J., a): Kein Platz für wilde Tiere. Online verfügbar unter [https://www.filmportal.de/film/kein-platz-fuer-wilde-tiere\\_925cb5b1e42845b4a8bd19175b1e47cf](https://www.filmportal.de/film/kein-platz-fuer-wilde-tiere_925cb5b1e42845b4a8bd19175b1e47cf), zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- Deutsches Filminstitut e.V. (DIF) (o.J., b): Leben außer Kontrolle. Online verfügbar unter [https://www.filmportal.de/film/leben-ausser-kontrolle\\_02c59f3f3da94e89a6cba3ea5319bc7b](https://www.filmportal.de/film/leben-ausser-kontrolle_02c59f3f3da94e89a6cba3ea5319bc7b), zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- Deutsches Filminstitut e.V. (DIF) (o.J., c): Natur in Gefahr! Ein Mahnruf zur Erhaltung der Landschaft, zum Schutz von Tier und Pflanze. Online verfügbar unter <https://www.filmportal.de/film/natur-in-gefahr-ein-mahn-ruf-zur-erhaltung-der-landschaft-zum-schutz-von-tier-und-pflanze>, zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- Deutsches Filminstitut e.V. (DIF) (o.J., d): Peter Krieg. Online verfügbar unter [https://www.filmportal.de/person/peter-krieg\\_667ffedf8e214c6f9b86349603412988](https://www.filmportal.de/person/peter-krieg_667ffedf8e214c6f9b86349603412988), zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- Duvall, John A. (2017): *The Environmental Documentary. Cinema Activism in the 21st Century*. New York: Bloomsbury Academic & Professional.
- Edwards, Bob; Kane, Melinda (2014): Resource mobilization and social and political movements. In: Hein-Anton van der Heijden (Hg.): *Handbook of political citizenship and social movements*. Cheltenham, Northampton: Edward Elgar Publishing, S. 205–232.
- Egner, Heike (2007): Überraschender Zufall oder gelungene wissenschaftliche Kommunikation: Wie kam der Klimawandel in die aktuelle Debatte? In: *Gaia* 16 (4), S. 250–254.
- Ernährungsrat Köln (2018): Die Arbeit des Ernährungsrats. Online verfügbar unter <http://ernaehrungsrat-koeln.de/die-arbeit-des-ernaehrungsrats/>, zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- Foodsharing e.V. (o.J.): Über uns - Hintergrund & Mission von foodsharing. Online verfügbar unter <https://foodsharing.de/ueber-uns>, zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- Franke, Nils M. (2015): 40 Jahre BUND. Die Geschichte des Bund für Umwelt und Naturschutz Deutschland e. V. 1975-2015. Hg. v. Bund für Umwelt und Naturschutz Deutschland e. V. Online verfügbar unter [https://www.bund.net/fileadmin/user\\_upload\\_bund/\\_migrated/publications/150721\\_bund\\_ueber\\_uns\\_40\\_jahre\\_bund\\_geschichte\\_des\\_bund.pdf](https://www.bund.net/fileadmin/user_upload_bund/_migrated/publications/150721_bund_ueber_uns_40_jahre_bund_geschichte_des_bund.pdf), zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- Genhart, Irene (2013): Unbequeme Wahrheiten. In: *Film-Dienst* 66 (19), S. 16–18.

- Gerlach, Nina (2009): Der Tierfilm zwischen Repräsentation und Simulation. Aktuelle Tendenzen. In: Harro Segeberg (Hg.): Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien. Marburg: Schüren, S. 97–110.
- Gill, Bernhard (2008): Kampagnen gegen Bio- und Gentechnik. In: Roland Roth und Dieter Rucht (Hg.): Die Sozialen Bewegungen in Deutschland seit 1945. Ein Handbuch. Frankfurt a. M.: Campus Verlag, S. 613–631.
- Green Me GmbH (o.J.): Green Me. Online verfügbar unter <http://www.greenme.de/>, zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- Green Screen Festival e.V. (o.J.): Das Festival. Online verfügbar unter <https://www.greenscreen-festival.de/festival/>, zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- GreenMotions e.V. (o.J.): GreenMotions Filmfestival. Online verfügbar unter <http://greenmotions-filmfestival.de/de/>, zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- Greenpeace France (o.J.): About the festival. Online verfügbar unter <https://greenpeacefilmfestival.org/en/festival/>, zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- Hattendorf, Manfred (1999): Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Konstanz: UVK Medien (Close up, 4).
- Heinze, Carsten (2013): Die Errettung der äußeren Wirklichkeit? - Die Wirklichkeit der Realität in dokumentar(film)ischen Bildformaten. In: Petra Lucht, Lisa-Marian Schmidt und René Tuma (Hg.): Visuelles Wissen und Bilder des Sozialen. Aktuelle Entwicklungen in der Soziologie des Visuellen. Wiesbaden: Springer VS (Wissen, Kommunikation und Gesellschaft. Schriften zur Wissenssoziologie), S. 303–322.
- Herring, Ronald J. (2010): Epistemic brokerage in the bio-property narrative: contributions to explaining opposition to transgenic technologies in agriculture. In: *New Biotechnology* 27 (5), S. 614–622.
- Hoffmann, Kay (1999): Dokumentarfilm im Zeitalter der digitalen Manipulierbarkeit. Landesmedienzentrum Baden-Württemberg. Karlsruhe. Online verfügbar unter [http://www.lmz-bw.de/fileadmin/user\\_upload/Medienbildung\\_MCO/fileadmin/bibliothek/hoffmann\\_dokumentarfilm/hoffmann\\_dokumentarfilm.pdf](http://www.lmz-bw.de/fileadmin/user_upload/Medienbildung_MCO/fileadmin/bibliothek/hoffmann_dokumentarfilm/hoffmann_dokumentarfilm.pdf), Ursprünglich veröffentlicht in: Hoffmann, Kay (1999): Dokumentarfilm im Zeitalter der digitalen Manipulierbarkeit. Haus des Dokumentarfilms, Stuttgart, zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- Hoffmann, Kay (2006): DENKmal-Film. In: Ian Aitken (Hg.): Encyclopedia of the Documentary Film. New York: Routledge (Band 1), S. 283–285.
- Hoffmann, Kay (2009): Von der Rückkehr des Politischen im Dokumentarfilm. In: Harro Segeberg (Hg.): Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien. Marburg: Schüren, S. 262–270.
- Hohenberger, Eva (Hg.) (1998): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: Vorwerk 8.
- Hughes, Helen (2014): Green documentary. Environmental documentary in the twenty-first century. Bristol, Chicago: Intellect.
- Informationsdienst Gentechnik (o.J.): Dossier Was ist MON810-Mais? Online verfügbar unter <https://www.keine-gentechnik.de/dossiers/mais-mon810/#gsc.tab=0>, zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- Jasper, James M.; Poulsen, Jane D. (1995): Recruiting Strangers and Friends: Moral Shocks and Social Networks in Animal Rights and Anti-Nuclear Protests. In: *Social Problems* 42 (4), S. 493–512.
- Johnson, Laura (2009): (Environmental) Rhetorics of Tempered Apocalypticism in An Inconvenient Truth. In: *Rhetoric Review* 28 (1), S. 29–46.
- Kanzog, Klaus (2001): Grundkurs Filmrhetorik. München: Schaudig & Ledig (Diskurs Film, 9).
- Keutzer, Oliver; Lauritz, Sebastian; Mehlinger, Claudia; Moormann, Peter (2014): Filmanalyse. Wiesbaden: Springer VS.

- Klein, Thomas (2017): Strategien der Darstellung nachhaltiger Entwicklung im neueren Dokumentarfilm. In: Carsten Heinze und Thomas Weber (Hg.): Medienkulturen des Dokumentarischen. Wiesbaden: Springer VS (Film und Bewegtbild in Kultur und Gesellschaft), S. 183–202.
- Konzeptwerk Neue Ökonomie; DFG-Kolleg Postwachstumsgesellschaften (2017): Degrowth in Bewegung(en). 32 alternative Wege zur sozial-ökologischen Transformation. München: oekom.
- Kreimeier, Klaus: Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Lesestunden. Frankfurt a. M.: Kommunales Kino Frankfurt.
- Krieg, Peter (1985): Was ist ein ökologischer Film. Diskussionsbeitrag bei den Ökomeidia Filmtagen 1984. Zitiert nach: Ökomeidia Institut (Hg.): Medienkursbuch Ökologie. Filme, Videos, Dias. Freiburg: Ökomeidia Institut e.V.
- Kropp, Cordula; Stinner, Sven (2018): Wie weit reicht die transformative Kraft der urbanen Ernährungsbewegung? In: *Soziologie und Nachhaltigkeit - Beiträge zur sozial-ökologischen Transformationsforschung* (2), S. 28–50.
- Kuchenbuch, Thomas (2005): Filmanalyse. Theorien, Modelle, Kritik. 2. Aufl. Wien: Böhlau (UTB, 2648).
- Kuypers, Jim A. (2010): Framing Analysis from a Rhetorical Perspective. In: Paul D'Angelo und Jim A. Kuypers (Hg.): *Doing News Framing Analysis. Empirical and Theoretical Perspectives*. New York: Routledge, S. 286–311.
- Lasn, Kalle (2008): Culture Jamming. Das Manifest der Anti-Werbung. Freiburg im Breisgau: Orange Press.
- Leonarz, Martina (2006): Gentechnik im Fernsehen. Eine Framing-Analyse. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Lipp, Thorolf (2012): Spielarten des Dokumentarischen. Einführung in Geschichte und Theorie des Nonfiktionalen Films. Marburg: Schüren.
- Luhmann, Niklas (1986): Ökologische Kommunikation. Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen? Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Lüthje, Angela (1996): Ökologische Aspekte des Naturfilms. In: Walter Lesch (Hg.): *Naturbilder - Ökologische Kommunikation zwischen Ästhetik und Moral*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser (Themenhefte Schwerpunktprogramm Umwelt), S. 279–285.
- Martig, Charlel (1996): Riesenpathos - Schmerzlicher Bruch: Naturbilder im Film. In: Walter Lesch (Hg.): *Naturbilder - Ökologische Kommunikation zwischen Ästhetik und Moral*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser (Themenhefte Schwerpunktprogramm Umwelt), S. 287–309.
- Maschkowski, Gesa et al. (2017): Transition-Initiativen: Vom Träumen, Planen, Machen und Feiern des Wandels, den wir selbst gestalten. In: Konzeptwerk Neue Ökonomie und DFG-Kolleg Postwachstumsgesellschaften (Hg.): *Degrowth in Bewegung(en). 32 alternative Wege zur sozial-ökologischen Transformation*. München: oekom, S. 368–379.
- Mauer, Roman (2009): Was essen in der zweiten Moderne? Dokumentarfilme über die Globalisierung der Nahrungsmittelindustrie. In: Anton Escher und Thomas Koebner (Hg.): *Ist man, was man isst? Essrituale im Film*. München: edition text + kritik (Projektionen: Studien zu Natur, Kultur und Film, 1), S. 191–205.
- Meadows, Donella H. et al. (1972): *The Limits to Growth. A report for the Club of Rome's project on the predicament of mankind*. New York: Universe Books.
- Medienpädagogik Zentrum Hamburg e. V. (o.J.): mpz Filme: Umwelt. Online verfügbar unter <http://mpz-hamburg.de/mpz-filme/umwelt/>, zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- Medienwerkstatt Franken e. V. (o.J.): Verein. Online verfügbar unter <http://www.medienwerkstatt-franken.de/ueber-uns/verein/die-80er-jahre/>, zuletzt geprüft am 06.08.2018.

- Medienwerkstatt Freiburg e. V. (o.J.): Verein. Online verfügbar unter [http://www.medienwerkstatt-freiburg.de/mw/2\\_verein/index.php](http://www.medienwerkstatt-freiburg.de/mw/2_verein/index.php), zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- Meyer, Willy (1985): Ökologie und Film. Unveröffentlichtes Vortragsmanuskript: Zitiert nach: Ökonomia Institut (Hg.): Medienkursbuch Ökologie. Filme, Videos, Dias. Freiburg: Ökonomia Institut e.V.
- Milpa Films (o.J., a): Partner und Förderer. Online verfügbar unter <http://voicesoftransition.org/de/unterstuetzen/partner-und-foerderer>, zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- Milpa Films (o.J., b): Startseite. Online verfügbar unter <http://voicesoftransition.org/de/>, zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- Milpa Films (2014): Mach mit beim internationalen Launch! Online verfügbar unter <http://voicesoftransition.org/de/2014/09/macht-mit-beim-internationalen-launch>, zuletzt aktualisiert am 30.09.2014, zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- Mollenhauer, Katja (2015): Coco Berliner. Kreative aus Berlin im Interview. Februar 2015: Nils Aguilar. Online verfügbar unter <http://www.cocoberliner.de/interview/2015/februar/nils-aguilar/view>, zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- Müller, Christa (2012): Urban Gardening: Die grüne Revolte. Warum Gärtnern in der Stadt politisch ist. In: *Blätter für deutsche und internationale Politik* (8), S. 103–111.
- Murray, Robin L.; Heumann, Joseph K. (2014): *Film & Everyday Eco-disasters*. Lincoln, London: University of Nebraska Press.
- NaturVision Filmfestival Ludwigsburg (o.J.): Über NaturVision. Online verfügbar unter <https://festival.natur-vision.de/de/filmfestival/ueber-naturvision.html>, zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- Nichols, Bill (2010): *Introduction to documentary*. 2. Aufl. Bloomington: Indiana University Press.
- o. A. (1973): Der Mensch hat das Schwein zur Sau gemacht. In: *Der Spiegel* (53), S. 76–84. Online verfügbar unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41871462.html>, zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- o. A. (2017): Ökofilmtour zeigt Filme, wo es keine Kinos mehr gibt. In: *Die Welt Online*. Online verfügbar unter <https://www.welt.de/regionales/berlin/article161020366/Oekofilmtour-zeigt-Filme-wo-es-keine-Kinos-mehr-gibt.html>, zuletzt aktualisiert am 10.01.2017, zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- o. A. (2018): Bayer übernimmt Monsanto - und lässt den Namen verschwinden. In: *Spiegel Online*. Online verfügbar unter <http://www.spiegel.de/wirtschaft/unternehmen/bayer-streicht-namen-monsanto-nach-der-uebernahme-a-1210993.html>, zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- Ökonomia Institut e.V. (1984): Gründungsaufruf. Online verfügbar unter [https://web.archive.org/web/20010423150000/http://www.oekonomia-institut.de:80/INST/gruend\\_de.html](https://web.archive.org/web/20010423150000/http://www.oekonomia-institut.de:80/INST/gruend_de.html), zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- Ökonomia Institut e.V. (1985): Medienkursbuch Ökologie. Filme, Videos, Dias. Freiburg: Ökonomia Institut e.V.
- Ökonomia Institut e.V. (1993): Medienkursbuch Ökologie. Filme, Videos, Dias, Tonbildschauen, Folien. Freiburg: Ökonomia Institut e.V.
- Ökonomia Institut e.V. (1997): Medienkursbuch Ökologie. Filme, Videos, Dias, Tonbildschauen, Folien. Freiburg: Ökonomia Institut e.V.
- Ökonomia Institut e.V. (2004): Ökonomia 2004. 21. Internationales Umwelt Film Festival. Online verfügbar unter <https://web.archive.org/web/20050508143322/http://www.oekonomia-institut.de:80/pdf/2004-Oekonomia.pdf>, zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- Pilgeram, Ryanne; Meeuf, Russell (2015): Good Food, Good Intentions: Where Pro-sustainability Arguments Get Stale in US Food Documentaries. In: *Environmental Communication* 9 (1), S. 100–117.

- Piper, Bernd (2008): Naturschutz im Fernsehen - eine unglückliche Liebesgeschichte. In: Clemens Schwender, Werner Schulz und Martin Kreeb (Hg.): *Medialisierung der Nachhaltigkeit. Das Forschungsprojekt Balance[f] : Emotionen und Ecotainment in den Massenmedien*. Marburg: Metropolis, S. 167–170.
- Pösl, Julia (2008): Emotionalisierung der Nachhaltigkeitskommunikation. Das Beispiel des Films "Eine unbequeme Wahrheit". In: Clemens Schwender, Werner Schulz und Martin Kreeb (Hg.): *Medialisierung der Nachhaltigkeit. Das Forschungsprojekt Balance[f] : Emotionen und Ecotainment in den Massenmedien*. Marburg: Metropolis, S. 97–122.
- Querbeet Leipzig e. V. (o.J.): 6. Flimmergarten 2018. Online verfügbar unter <http://www.querbeet-leipzig.de/flimmergarten-2018/>, zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- Radkau, Joachim (2000): *Natur und Macht. Eine Weltgeschichte der Umwelt*. München: C. H. Beck.
- Radkau, Joachim (2011): *Die Ära der Ökologie. Eine Weltgeschichte*. München: C. H. Beck.
- Rätz, Werner et al. (Hg.) (2011): *Ausgewachsen! Ökologische Gerechtigkeit. Soziale Rechte. Gutes Leben. Ein Projekt von Attac*. Hamburg: VSA.
- Roth, Roland; Rucht, Dieter (Hg.) (2008): *Die Sozialen Bewegungen in Deutschland seit 1945. Ein Handbuch*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag.
- Roth, Wilhelm (1982): *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München, Luzern: C.J. Bucher.
- Rucht, Dieter (1980): *Von Wyhl nach Gorleben*. München: Beck (Beck'sche schwarze Reihe, 222).
- Rucht, Dieter (1988): Themes, Logics, and Arenas of Social Movements. A Structural Approach. In: *International Social Movement Research* (1), S. 305–328.
- Rucht, Dieter (2008): Anti-Atomkraftbewegung. In: Roland Roth und Dieter Rucht (Hg.): *Die Sozialen Bewegungen in Deutschland seit 1945. Ein Handbuch*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag, S. 246–266.
- Rucht, Dieter; Yang, Mundo; Zimmermann, Ann (2008): *Politische Diskurse im Internet und in Zeitungen. Das Beispiel Genfood*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Rückert-John, Jana (2011): Nachhaltige Ernährung. In: Matthias Groß (Hg.): *Handbuch Umweltsoziologie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 348–364.
- Rückert-John, Jana et al. (2013): Soziale Innovationen für nachhaltigen Konsum. Kriterien zur Analyse und Systematisierung. Hg. v. Institut für Sozialinnovation. Berlin (Beiträge zur Sozialinnovation, 11). Online verfügbar unter <https://www.isinova.org/images/literatur/BzS11.pdf>, zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- Saretzki, Thomas (2015): *Umweltpolitik*. In: Dieter Nohlen und Florian Grotz (Hg.): *Kleines Lexikon der Politik*. München: C.H.Beck, S. 674–677.
- Schibel, Karl-Ludwig (2008): *Kommunebewegung*. In: Roland Roth und Dieter Rucht (Hg.): *Die Sozialen Bewegungen in Deutschland seit 1945. Ein Handbuch*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag, S. 527–540.
- Schlosberg, David; Coles, Romand (2016): The new environmentalism of everyday life: Sustainability, material flows and movements. In: *Contemporary Political Theory* 15 (2), S. 160–181.
- Scholl, Christian (2014): The new social movement approach. In: Hein-Anton van der Heijden (Hg.): *Handbook of political citizenship and social movements*. Cheltenham (UK), Northampton (USA): Edward Elgar Publishing, S. 233–258.
- Slow Food Deutschland e. V. (o.J.): *Slow Food Youth Network: Food Filmfestival in Münster*. Online verfügbar unter [https://www.slowfood.de/termine/termine\\_ueberregional/food\\_film\\_festival\\_muenster/](https://www.slowfood.de/termine/termine_ueberregional/food_film_festival_muenster/), zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- Smaill, Belinda (2015): New Food Documentary: Animals, Identification, and the Citizen Consumer. In: *Film Criticism* 39 (2, Special Issue on Cinematic Identification), S. 79–102.

- Snow, David A. (2005): Framing Process, Ideology, and Discursive Fields. In: David A. Snow, Sarah A. Soule und Hanspeter Kriesi (Hg.): *The Blackwell Companion to Social Movements*. Oxford; Malden; Carlton: Blackwell Publishing, S. 380–412.
- Snow, David A.; Benford, Robert D. (1988): Ideology, Frame Resonance and Participant Mobilization. In: Bert Klandermans, Hanspeter Kriesi und Sidney G. Tarrow (Hg.): *From structure to action. Comparing social movement research across cultures*. London: JAI (International social movement research, 1), S. 197–217.
- Stanjek, Klaus; Brunst, Mirko (2006): Hitliste der erfolgreichsten Dokumentarfilme im deutschen Kino 1980-2006. In: Peter Zimmermann und Kay Hoffmann (Hg.): *Dokumentarfilm im Umbruch. Kino, Fernsehen, Neue Medien*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft (Close up, 19), S. 290–293.
- Statista (Hg.) (2018): Ökologische Landwirtschaft in Deutschland. Dossier. Online verfügbar unter <https://de.statista.com/statistik/studie/id/18345/dokument/oekologischer-landbau-statista-dossier/>, zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- Stickel, Wolfgang (2015): Videobewegung und Bewegungsvideos. Politische Videoarbeit der Medienwerkstatt Freiburg in den 1980er Jahren. In: Hans-Michael Bock, Jan Distelmeyer und Jörg Schöning (Hg.): *Protest - Film - Bewegung. Neue Wege im Dokumentarischen*. edition text + kritik, S. 52–60.
- Stutterheim, Kerstin (2005a): Gezüchtet und geopfert. Der Tier- und Naturfilm. In: Klaus Kreimeier, Antje Ehmann und Jeanpaul Goergen (Hg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Weimarer Republik 1918-1933*. Stuttgart: Reclam (2), S. 173–186.
- Stutterheim, Kerstin (2005b): Natur- und Tierfilme. In: Peter Zimmermann und Kay Hoffmann (Hg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Drittes Reich 1933-1945*. Stuttgart: Reclam (3), S. 152–165.
- Transition Netzwerk e.V. (o.J., a): Unsere Philosophie: Transition Charta. Online verfügbar unter <https://www.transition-initiativen.de/unsere-philosophie-transition-charta>, zuletzt geprüft am 06.10.2017.
- Transition Netzwerk e.V. (o.J., b): Transition - eine Geschichte. Online verfügbar unter <https://www.transition-initiativen.de/transition-eine-geschichte>, zuletzt geprüft am 06.10.2017.
- Tripold, Thomas (2012): Die Kontinuität romantischer Ideen. Zu den Überzeugungen gegenkultureller Bewegungen: eine Ideengeschichte. Bielefeld: Transcript (Kulturen der Gesellschaft, 6).
- Uekötter, Frank (2011): *Am Ende der Gewissheiten. Die ökologische Frage im 21. Jahrhundert*. Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag.
- Umwelt Bundesamt (UBA) (o.J.): Ökomeedia-Filmdatenbank. Online verfügbar unter <https://www.umweltbundesamt.de/das-uba/was-wir-tun/foerdern-beraten/verbaendefoerderung/projektfoerderungen-projekttraeger/oekomeedia-filmdatenbank>, zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- Umwelt Bundesamt (UBA) (2018): Indikator: Ökologischer Landbau. Online verfügbar unter <https://www.umweltbundesamt.de/daten/land-forstwirtschaft/oekologischer-landbau#textpart-1>, zuletzt geprüft am 06.08.2018.
- Voß, Malte (2015): Videoaktivismus und Soziale Medien. Eine Bestandsaufnahme der Gegenöffentlichkeit durch Video im Internetzeitalter. In: Hans-Michael Bock, Jan Distelmeyer und Jörg Schöning (Hg.): *Protest - Film - Bewegung. Neue Wege im Dokumentarischen*. edition text + kritik, S. 161–173.
- Wember, Bernhard (1972): *Objektiver Dokumentarfilm?* Berlin: Colloquium.
- Wember, Bernhard; Thorbrietz, Petra (1985): Ökologie und Medien. In: Verein Ökologie und Medien (Hg.): *Kongreßdokumentation der "Ersten Klagenfurter Ökologie-Gespräche"*, Wien 1984, S. 119. Zitiert nach: Ökomeedia Institut (Hg.): *Medienkursbuch Ökologie. Filme, Videos, Dias*. Freiburg: Ökomeedia Institut e.V.
- Wendländische Filmkooperative (o.J.): Die Wendländische Filmkooperative. Online verfügbar unter <http://wfko.de/ueber>, zuletzt geprüft am 26.06.2018.

- Willoquet-Maricondi, Paula (Hg.) (2010): Framing the world. Explorations in ecocriticism and film. Charlottesville: University of Virginia Press (Under the sign of nature).
- Yates, Luke (2014): Rethinking Prefiguration: Alternatives, Micropolitics and Goals in Social Movements. In: *Social Movement Studies: Journal of Social, Cultural and Political Protest* (1), S. 1–21.
- Zimmermann, Peter (2009): Camcorder Revolution - Videoaktivisten und internationale Öffentlichkeit. In: Harro Segeberg (Hg.): Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien. Marburg: Schüren, S. 256–261.
- Zutavern, Julia (2015): Politik des Bewegungsfilms. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien, 34).

## Anhang

### A) Bildanhang von LAK



Abbildung 3: Größenvergleich von Mäusen auf einem Diabild der Zeitschrift 'Nature' (LAK: 00:40:13).



Abbildung 4: Größenvergleich von Fischen auf einem Foto, Schrift 'Same Fish?' (LAK: 00:49:38).



Abbildung 5: Größenvergleich von Fischen (LAK: 00:44:28).



Abbildung 6: Genetisch verändertes Schwein (LAK: 00:41:26).



Abbildung 7: Genetisch verändertes Schwein mit Kuhhaut (LAK: 00:41:55).



Abbildung 8: Genetisch verändertes Rind (LAK: 00:42:05).



Abbildung 9: Regloser Fisch (LAK: 00:46:37).



Abbildung 10: Vermessen und Wiegen der Fische (LAK: 00:43:16).



Abbildung 11: Computerfestplatte zum Entschlüsseln des menschlichen Genoms (LAK: 01:09:37).



Abbildung 12: Joe McGonigle von 'Aqua Bounty Farms' (LAK: 00:44:00).



Abbildung 13: Risikoforschung - Fische paaren sich (LAK: 00:47:51).



Abbildung 14: Fischgericht im Restaurant (LAK: 01:04:04).



Abbildung 15: Schemenhafte Passanten - Gentechnik als Experiment am Menschen (LAK: 00:59:46).



Abbildung 16: Samen von der Hand pusten (LAK: 00:06:14).



Abbildung 17: Kanadische Flagge im Wind (LAK: 00:29:34).



Abbildung 18: 'Tumbleweed' rollt über die 'Pufferzone' hinweg (LAK: 00:29:59).



Abbildung 19: Ein Bollwurm auf der Bollgard-Baumwolle (LAK: 00:18:46).



Abbildung 20: Ein Feld, das bis zum Horizont reicht (LAK: 00:24:05).



Abbildung 21: Protestteilnehmer in Indien stellt den Suizid indischer Bauern dar (LAK: 00:11:13).



Abbildung 22: 'Vehicle of Farmer Suicides' bei einem Protestumzug in Indien (LAK: 00:11:19).



Abbildung 23: Forum gegen Globalisierung (LAK: 00:11:22).



Abbildung 24: Protestumzug gegen Gentechnik (LAK: 00:12:41).



Abbildung 25: Vor den Toren von Syngenta (LAK: 00:13:13)



Abbildung 26: Straßensperre (LAK: 00:13:20).



Abbildung 27: Vandana Shiva inmitten der Demonstranten (LAK: 00:13:25).



Abbildung 28: Ein Schild der Protestierenden (LAK: 00:13:50).



Abbildung 29: Der Biolandwirt Marc Loiseau lockt seine Ziegen an (LAK: 00:25:06).



Abbildung 30: Bohnen-Vielfalt als Signifikanten für Biodiversität generell (LAK: 01:27:01).



Abbildung 31: Wandmalerei Spirale von tanzenden Menschen (LAK: 01:27:07).



Abbildung 32: Frauen tanzen im Kreis beim Forum gegen Globalisierung (LAK: 00:11:42).



Abbildung 33: Wandmalerei von indischer Landwirtschaft (LAK: 01:27:17).



Abbildung 34: Wandmalerei von indischer Artenvielfalt (LAK: 01:27:28).

## B) Bildanhang von VOT

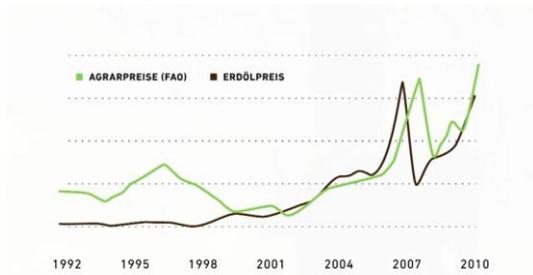


Abbildung 35: Grafik zur Abhängigkeit der Agrarpreise vom Erdölpreis (VOT: 00:02:11).



Abbildung 36: Fernsehnachrichten, Frankreich 1955, über die 'Grüne Revolution' (VOT: 00:03:03).



Abbildung 37: Giftgas wird zu Pestiziden für die Landwirtschaft (VOT: 00:03:31).



Abbildung 38: Bodenerosion 1 (VOT: 00:04:30).



Abbildung 39: Bodenerosion 2 (VOT: 00:04:33).



Abbildung 40: Bodenerosion 3 (VOT: 00:04:37).



Abbildung 41: Bodenerosion 4 (VOT: 00:04:39).



Abbildung 42: Werbung Monsanto - Geschenkte Maiskolben (VOT: 00:05:50)



Abbildung 43: Werbetafel für importierte Bananen (VOT: 00:08:16).



Abbildung 44: Monokultur-Landschaft (VOT: 00:10:58).



Abbildung 45: Kontrast zwischen Getreidefeld und Gemüseacker, Monokultur und Vielfalt (VOT: 00:15:59).



Abbildung 46: Artenvielfalt im Waldgarten (VOT: 00:18:57).



Abbildung 47: Blühende Kapuzinerkresse im Waldgarten (VOT: 00:20:52).



Abbildung 48: Agroforstwirtschaft - Kombination von Getreide und Bäumen (VOT: 00:22:32).



Abbildung 49: Beete im Gemeinschaftsgarten (VOT: 00:44:15).



Abbildung 50: Organoponico Hochbeetanlage (VOT: 00:53:45).



Abbildung 51: Eingang zum Büro - außen bröckelnder Putz, innen ein überladener Schreibtisch und ein alter Röhrenbildschirm (VOT: 00:39:37).



Abbildung 52: Ein Wasserrad (VOT: 00:29:08).



Abbildung 53: Rostiger Traktor und schmutziger Kannister (VOT: 00:10:42).



Abbildung 54: Knochige Ochs ziehen einen Pflug (VOT: 01:02:39).



Abbildung 55: Belebte Veranstaltung einer Transition Town Initiative (VOT: 00:30:28).



Abbildung 56: Kinder beim Nussbaum-Pflanzwettbewerb in Totness (VOT: 00:33:33).



Abbildung 57: Gemüsefeld in idyllischer Landschaft (VOT: 00:33:58).



Abbildung 58: Belebter Bauernmarkt in Bristol (VOT: 00:43:41).



Abbildung 59: Ziegen in der Stadt - eine Attraktion für Kinder (VOT: 00:41:41).



Abbildung 60: Demonstration gegen die Eröffnung eines 'Tesco' Supermarktes in Bristol (VOT: 00:43:04).

C) Tabelle 1: Frames von LAK

	Frames (Beispiele für Frame-Elemente)
<b>Masterframes</b>	Globalisierung, Biodiversität
<b>Diagnostic Framing</b>	<p><b>Probleme:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Umweltverseuchung (Unkontrollierte Verbreitung, keine Koexistenz mit natürlichen Arten)</li> <li>• Bedrohung der Existenzgrundlage (von Bio-Landwirten und Kleinbauern, von Ernährungsgrundlage aller Menschen, Saatgut-Zerstörung, Verlust von Artenvielfalt, Abhängigkeit, Patente auf Kulturgüter wie Nahrungs- und Heilpflanzen, Schuldenfalle)</li> <li>• Undemokratisch (Intransparente Zulassungsverfahren, keine Kennzeichnung, auf Kosten der Steuerzahler, keine unabhängige (Risiko-)Forschung und Kontrollen, Gesundheitsdaten werden zur Ware)</li> <li>• Unmoralische Behandlung von Leben (Vergehen an Schöpfung/Evolution, Patente auf Leben, Tierleid, Leben wird steril gemacht, artfremde Gene, Anpassung von Leben an Technologie, Mechanisches Weltbild, Humangenetik gefährdet Identität)</li> <li>• Gesundheitsrisiken durch Nahrungskette</li> <li>• Falsches Versprechen (Ertragssteigerung, Heilung von Krankheiten)</li> </ul> <p><b>Ursachen:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Macht- und Profitstreben der Konzerne</li> </ul> <p><b>Verantwortliche:</b> Multinationale Agrarindustrie-Konzerne, Pharma-Konzerne, Regierungen, Wissenschaftler, Verbraucher</p>
<b>Prognostic Framing</b>	<p><b>Ziele:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Übergeordnet: Verbot der Gentechnik</li> <li>• Demokratisierung (der Einführung, Nutzung und Kontrolle, Transparenz, Kennzeichnungspflicht, Gesetz gegen biologische Umweltverschmutzung)</li> <li>• Unabhängige Forschung und Risikoforschung</li> <li>• Organische Landwirtschaft (frei von Chemie, kreativ, erfinderisch, Natur verstehen und schützen, gesunde Nahrung erzeugen, Artenvielfalt erhalten, Teil der kulturellen Identität)</li> </ul> <p><b>Strategien:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Juristischer Widerstand (Sammelklagen auf Schadenersatz, Patentklagen)</li> <li>• Aufklärung und Boykotte (Verbraucher-Aufklärung, Aufklärung von Bauern, Boykotte durch Verbraucher, Boykotte durch Restaurants, Verweigerung von Gesundheitsdaten)</li> <li>• Alternativen aufbauen (Versuchsfarm für ökologische Landwirtschaft und Saatgut-Bank)</li> <li>• Protest</li> </ul>

	<b>Adressaten:</b> Regierungen, Verbraucher, Bauern, Wissenschaftler, Restaurants
<b>Motivational Framing</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Leidenschaftlicher Widerstand (Leidenschaft zu Kämpfen, Gandhis Kampf für die Wahrheit, sich nicht einschüchtern lassen)</li> <li>• Gesundheitsfolgen von Nahrungsmitteln</li> <li>• Verwendung von Steuermitteln</li> <li>• Verantwortung der Verbraucher</li> </ul>

## D) Tabelle 2: Makrostruktur von LAK

Abschnitt	Timecode	Interviews	Zentrales Framing
1	00:00:00 - 00:04:18  (= 04:18 Min.)	Brad Hanmer, Andrew Kimbrell, Vandana Shiva, Terje Traavik	<b>Exordium und propositio:</b> Umweltverseuchung, undemokratisch, Bedrohung der Existenzgrundlage
2	00:04:19 - 00:11:05  (= 07:46 Min.)	<b>Kanada:</b> Martin Prachtler, Pat Neville, Percy Schmeiser	Zentrale Frames in Bezug auf <b>Grüne Gentechnik:</b> Umweltverseuchung durch unkontrollierte Verbreitung, dadurch Bedrohung der Existenzgrundlage von biologisch oder konventionell arbeitenden Landwirten
3	00:11:06 - 00:21:53  (= 10:57 Min.)	<b>Indien:</b> Vandana Shiva, Samba Shiva	Zentrale Frames in Bezug auf <b>Grüne Gentechnik:</b> Bedrohung der Existenzgrundlage indischer Kleinbauern, Macht- und Profitstreben multinationaler Konzerne, unmoralische Behandlung von Leben
4	00:21:54 - 00:31:21  (= 09:27 Min.)	<b>Kanada:</b> Brad Hanmer, Marc Loiselle, Percy Schmeiser	Zentrale Frames in Bezug auf <b>Grüne Gentechnik:</b> Umweltverseuchung, Bedrohung der Existenzgrundlage von Biobauern, Macht- und

			Profitstreben der Konzerne; Kontrast und Konflikt zwischen Landwirtschaft mit Gentechnik und ökologischer Landwirtschaft.
5	00:31:22 - 00:38:03  (= 06:41 Min.)	<b>Indien:</b> Vandana Shiva	Zentrale Frames in Bezug auf <b>Grüne Gentechnik:</b> Bedrohung der Existenzgrundlage der indischen Bevölkerung insbes. durch Patente von multinationalen Konzernen, unmoralische Behandlung von Leben, Shivas leidenschaftlicher Widerstand in Form von Klagen gegen Patente und Aufbau einer Versuchsfarm für ökologischen Anbau
6	00:38:04 - 00:55:12  (= 17:08 Min.)	<b>USA und Kanada:</b> Andrew Kimbrell, Joe McGonigle, Rick Howard, Percy Schmeiser	Zentrale Frames in Bezug auf <b>Rote Gentechnik an Tieren:</b> Undemokratisch, unmoralische Behandlung von Leben (insbes. Vergehen an Schöpfung/ Evolution, Tierleid und Sterilisierung von Leben), Umweltverseuchung, Profitstreben, Risikoforschung
7	00:55:13 - 01:05:13  (= 10:00 Min.)	<b>Norwegen und USA:</b> Terje Traavik, Mark Franz, Larry Bain	Zentrale Frames in Bezug auf <b>Gentechnik in der Nahrung:</b> Risikoforschung zu Gesundheitsrisiken entlang der Nahrungskette, Kennzeichnungspflicht, Boykott durch Restaurants
8	01:05:14 - 01:26:35  (= 21:21 Min.)	<b>USA, Kolumbien, Panama, Peru, Island:</b> Jim Kent, Janelle Noble, Aresio Valiente, Alejandro Argumedo, Sigudor	Zentrale Frames in Bezug auf <b>Humangenetik:</b> Falsches Versprechen der Heilung von Krankheiten, undemokratisch (insbes. in Bezug auf

		Gudmunsson, Kari Stefansson, Sigurbjörg Arndóttir, Petur Hauksson, Andrew Kimbrell, Bill McKibben	Gesundheitsdaten), Profitstreben der Pharmakonzerne, unmoralische Behandlung von Leben
9	01:26:36 - 01:33:13  (= 06:37 Min.)	Vandana Shiva, Larry Bain, Andrew Kimbrell, Terje Traavik	<b>Peroratio und recapitulatio:</b> Ökologische Landwirtschaft und Saatgut-Vielfalt, Schönheit der Artenvielfalt, Kennzeichnungspflicht, Macht- und Profitstreben von Konzernen, Aufklärung und Boykotte, Verbraucher-Verantwortung, unabhängige Forschung

### E) Tabelle 3: Frames von VOT

	Frames (Beispiele für Frame-Elemente)
<b>Masterframes</b>	Globalisierung, Klimawandel, Peak Oil, Wirtschaftskrise, Kapitalismus
<b>Diagnostic Framing</b>	<p><b>Problem:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ernährungsunsicherheit</li> <li>• Erdölabhängigkeit</li> <li>• Ökologische Schäden durch die Nahrungsmittelproduktion und -transporte (Klimawandel, Bodenerosion, Artensterben)</li> <li>• Unsichere Zukunft von Bauern (Verschuldung, Bodenpreise, Verlust guter Agrarflächen, erschwerte Generationennachfolge, Abhängigkeit von EU-Hilfen, in der Dritten Welt Abhängigkeit von Saatgut-Konzernen)</li> <li>• Folgen für Entwicklungs- und Schwellenländer (Hunger, Armut, Landaneignung, Abhängigkeit)</li> </ul> <p><b>Ursachen:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Industrielle Landwirtschaft (Monokultur, chemische Düngemittel und Pestizide, Massenproduktion, hoher Maschineneinsatz)</li> <li>• Globales agrarindustrielles System (Nahrungsmitteltransporte, Gewinnstreben, Monopolbildung, Wachstumsstreben, Saatgut-Patente, Import-/Exportabhängigkeit vom Weltmarkt)</li> </ul> <p><b>Verantwortliche:</b> Agrarindustrie, Agrarpolitik, Weltbank,</p>

	Welthandelsorganisation
<b>Prognostic Framing</b>	<p><b>Ziele:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ökologische Landwirtschaft (ohne Erdöl, nicht industriell)</li> <li>• Ziel der Transition Towns: Resilienz (Selbstversorgung, regionalere Wirtschaft)</li> <li>• Ziele der Permakultur: Sorge um die Erde, Sorge um die Menschen und gerechtes Teilen</li> <li>• Ernährungssouveränität</li> </ul> <p><b>Strategien:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Alternativen aufbauen (kleine Höfe in kollektiver Eigentümerschaft, Transition Town Initiativen, Urban Gardening, Gemüsekooperativen, urbane Landwirtschaft)</li> <li>• Praktiken der ökologischen Landwirtschaft erforschen und verbreiten (Permakultur, Agroforstwirtschaft, Waldgärten, Agrarökologie, ein 'Ministerium für Landwirtschaft und kostenlose Naturdienstleistungen')</li> <li>• Wandel der Kommunikation (neue Geschichten erzählen)</li> <li>• Gemeinschaft aufbauen / stärken</li> <li>• Straßenprotest</li> </ul> <p><b>Adressaten:</b> Praktiker aus Landwirtschaft und Gartenbau, Bürger / Verbraucher, Agrarpolitik</p>
<b>Motivational Framing</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Verantwortung für kommende Generationen</li> <li>• Wandel selbst gestalten (nicht auf die Politik warten, besser ein früher freiwilliger Wandel statt warten bis zur Krise, keine Experten sein müssen)</li> <li>• Lebensqualität (Freude / Glück, gesunde und frische Nahrungsmittel, Gemeinschaft, Lernen / Zuwachs an Fertigkeiten)</li> </ul>

## F) Tabelle 4: Makrostruktur von VOT

Abschnitt	Timecode	Interviews	Zentrales Framing
1	00:00:00 - 00:01:50  (= 01:50 Min.)	Vandana Shiva (Tonaufnahme einer Rede), Claude Bourguignon, Rob Hopkins	<b><i>Exordium und propositio:</i></b> Ernährungsunsicherheit für die gesamte Menschheit und Klimawandel durch globalisierte industrielle Landwirtschaft. Die Lösung: ökologische Landwirtschaft und lokale Wirtschaft

2	00:01:50 - 00:09:58  (= 08:08 Min.)	<b>Frankreich:</b> Christian Dupraz, Claude Bourguignon, Fabien Liagre, Rob Hopkins (aus dem Off)	<b>Diagnostic framing:</b> Ernährungsunsicherheit und ökologische Schäden durch Abhängigkeit von Erdöl, industrielle (chemische) Landwirtschaft und globale Transporte
3	00:09:59 - 00:24:39  (= 24:40 Min.)	<b>Frankreich:</b> Bernard Forey, Oswaldo Forey, Christian Dupraz, Fabien Liagre, Martin Crawford (letzterer aus Großbritannien)	<b>Prognostic framing:</b> Alternativen aufbauen und Praktiken ökologischer Landwirtschaft: Agroforstwirtschaft, Waldgärten
4	00:24:40 - 00:49:00  (= 24:20 Min.)	<b>Großbritannien:</b> Rob Hopkins, Jacqui Hodgson, Chris Loughlin, Mike Feingold, Rachel Baker, Sally Jenkins	<b>Prognostic &amp; motivational framing:</b> Resilienz durch gemeinsames Alternativen aufbauen: Transition Town Bewegung, Permakultur, Urban Gardening, Biokisten-Abos
5	00:49:01 - 01:03:11  (= 14:10 Min.)	<b>Kuba:</b> Fernando Funes Monzote, Miguel Espinosa, Samura Torres, Miguel A. Salcines, Christian Dupraz (letzterer aus Frankreich)	<b>Prognostic framing:</b> Ernährungssouveränität durch Agrarökologie und urbane Bio-Landwirtschaft durch Gemüsekooperativen
6	01:03:12 - 01:04:18  (= 01:06 Min.)	Fernando Funes Monzote, Rob Hopkins	<b>Peroratio mit Fokus auf motivational framing:</b> Den Wandel aktiv gestalten für eine bessere Welt und mehr Lebensqualität

## G) Hinweis auf den ursprünglichen digitalen Anhang

Dieser Arbeit lag bei Abgabe ein digitaler Anhang auf CD bei, welcher eine Excel-Datei mit den folgenden Datenblättern enthielt:

1. Umweltdokumentarfilme aus Deutschland
2. Themenfelder des 'Medienkursbuch Ökologie' (1985, 1993, 1997)
3. LEBEN AUSSER KONTROLLE Übersicht über interviewte Personen
4. LEBEN AUSSER KONTROLLE Sequenzprotokoll
5. VOICES OF TRANSITION Übersicht über interviewte Personen
6. VOICES OF TRANSITION Sequenzprotokoll

Zum Zwecke der Veröffentlichung wird auf die Beigabe des digitalen Anhangs verzichtet. Die Auflistung der Umweltdokumentarfilme aus Deutschland sowie die Themenfelder des 'Medienkursbuch Ökologie' wurden nachträglich umgewandelt und sind auf den folgenden Seiten angefügt.

## H) Umweltdokumentarfilme aus Deutschland

### Filmauswahl:

- Natur-/Tierfilme, Dokumentarfilme, Bewegungsfilm aus der Anti-Atomkraft-Bewegung und Ökologiebewegung (hybride Dokumentar-Spielfilm sind entsprechend im Titelfeld gekennzeichnet)
- Deutlicher Bezug zu ökologischen Problemen
- Produktionsland BRD, DDR oder D (auch zusammen mit anderen Ländern)
- Mindestlaufzeit 60 Minuten
- Filme, die nur auf online Videoplattformen wie z.B. Youtube veröffentlicht sind, konnten im Rahmen dieser Auflistung keine Berücksichtigung finden.

### Quellen der Titelrecherche:

Cine Rebelde (Hg.): Cine Rebelde. Bilder einer Welt im Widerstand. Online verfügbar unter <https://www.cinerebelde.org/>, zuletzt geprüft am 23.01.2019.

Denkmal Film Verhaag (Hg.): Filme. Online verfügbar unter <https://www.denkmal.film/index.php?l=de&page=Filme>, zuletzt geprüft am 23.01.2019.

Deutsches Filminstitut – DIF e.V. (Hg.): filmportal.de. Unter Mitarbeit von Ellen M. Harrington. Online verfügbar unter <https://www.filmportal.de/>, zuletzt geprüft am 23.01.2019.

Frank Farenski Film UG (Hg.) (o. J.): Leben mit der Energiewende. Online verfügbar unter <https://www.lebenmitderenergiewende.de/filme>, zuletzt geprüft am 23.01.2019.

IMDb.com, Inc (Hg.): Internet Movie Database. Online verfügbar unter <https://www.imdb.com/>, zuletzt geprüft am 23.01.2019.

Ökimedia Institut für ökologische Medienarbeit (Hg.) (1985): Medienkursbuch Ökologie. Filme, Videos, Dias. Unter Mitarbeit von Jerger Ilona, Willy Meyer, Ditmar Bachmann, Horst Hamm und Wolfgang Koch. Freiburg: Ökimedia Institut e.V.

Ökimedia Institut für ökologische Medienarbeit (Hg.) (1993): Medienkursbuch Ökologie. Filme, Videos, Dias, Tonbildschauen, Folien. Unter Mitarbeit von Martin Čaveliš, Horst Hamm, Ilona Jerger-Bachmann, Angela Lüthje und Gisela Mehren. Freiburg: Ökimedia Institut e.V.

Ökimedia Institut für ökologische Medienarbeit (Hg.) (1997): Medienkursbuch Ökologie. Filme, Videos, Dias, Tonbildschauen, Folien. Unter Mitarbeit von Heidi Knott, Hildis Strigl, Susanne Ziegler, Angela Lüthje, Christiane Rau, Peter Schenke et al. Freiburg: Ökimedia Institut e.V.

Snel, Heidi (Hg.): Ökofilm. Online verfügbar unter <https://oekofilm.de/>, zuletzt geprüft am 23.01.2019.

Verein Filme für die Erde (Hg.): Die bewegendsten Filme rund um Nachhaltigkeit. Online verfügbar unter <https://filmsfortheearth.org/de/filme>, zuletzt geprüft am 23.01.2019.

Weber, Thomas (Hg.): Dokumentarfilmgeschichte. Forschungsplattform zum dokumentarischen Film in Deutschland. Erarbeitung durch: DFG-Projekt Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland 1945 – 2005. Online verfügbar unter <http://www.db.dokumentarfilmgeschichte.de/search.php>, zuletzt geprüft am 23.01.2019.

Erstauf- führung	Titel	Regie	Land	Laufzeit (Min.)	Zentrale Themen	Produktion
1950	Lied der Wildbahn	Heinz Sielmann	BRD	86	Natur- und Tierfilm	Produktion: Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (FWU) Auftraggeber: Landesjagdverband Niedersachsen
1952	Natur in Gefahr	Eugen Schuhmacher	BRD	66	Zivilisation, Industrialisierung, Naturschutz	Produktion: Eugen Schuhmacher Filmproduktion Auftraggeber: Bayerisches Staatsministerium Zusammenarbeit: Bund für Vogelschutz
1956	Kein Platz für wilde Tiere	Bernhard Grzimek, Michael Grzimek	BRD	79	Natur- und Tierfilm, Zivilisation, Naturschutz	Produktion: Okapia-Film GmbH
1959	Serengeti darf nicht sterben	Michael Grzimek, Bernhard Grzimek	BRD	84	Natur- und Tierfilm, Zivilisation, Naturschutz	Produktion: Okapia-Film GmbH
1961	Robinson im Wattenmeer [Dokumentarfilm mit Spielhandlung]	Otto Schulz-Kampfenkel	BRD	66	Natur- und Tierfilm, Naturschutz	Produktion: Dr. Otto Schulz- Kampfenkel
1962	Galapagos – Trauminsel im Pazifik [Galapagos – Landung in Eden]	Heinz Sielmann	BRD	93	Natur- und Tierfilm	Produktion: Heinz Sielmann- Produktion
1967	Die letzten Paradiese	Eugen Schuhmacher	BRD	118	Natur- und Tierfilm, bedrohte Tierarten, Naturschutz	Produktion: Eugen Schuhmacher Filmproduktion
1969	Lockende Wildnis	Heinz Sielmann	BRD	94	Natur- und Tierfilm	Produktion: Heinz Sielmann- Produktion
1969	Europäische Landschaft – Landschaft für alle	Igor Scherb	BRD	70	Tourismus, Naturschutz	Produktion: IFA/IFAG Filmproduktion GmbH Auftraggeber: Verein Naturschutzpark

Erstauf- führung	Titel	Regie	Land	Laufzeit (Min.)	Zentrale Themen	Produktion
						Stuttgart/Hamburg
1970	Wir wollen Blumen und Märchen bauen	Thomas Hartwig, Jean- Francois le Moign	BRD	108	Stadt, Beton	
1973	Europas Paradiese	Eugen Schuhmacher	BRD	111	Natur- und Tierfilm, bedrohte Tierarten, Naturschutz	Produktion: Eugen Schuhmacher Filmproduktion
1976	Lieber heute aktiv als morgen radioaktiv	Nina Gladitz	BRD	62	Anti-Atomkraft-Bewegung	Produktion: Teldok Film Television & Dokumentar Film
1977	Im Norden da gibt es ein schönes Land... Brokdorf 1974-1977	Heinz Harmstorf, Manfred Bannenberg, Bernd Westphal	BRD	103	Anti-Atomkraft-Bewegung	Produktion: Hochschule für bildende Künste (HfbK) Hamburg
1979	Zusammen nach Hannover – oder anderswohin [Zusammen... nach Hannover oder anderswohin]	Irene Schultze-Seehof, Rolf Karrer-Kharberg	BRD	68	Anti-Atomkraft-Bewegung	Produktion: subjektiv filminitiative berlin
1979	Die Herren machen das selber, daß ihnen der arme Mann Feyndt wird. Gorleben 1977-1979	Roswitha Ziegler, Niels Bolbrinker, Bernd Westphal	BRD	126	Anti-Atomkraft-Bewegung	Produktion: Wendländische Filmcooperative
1980	Septemberweizen	Peter Krieg	BRD	96	Globalisierung, Landwirtschaft, Ernährung, Dritte Welt	Produktion: Teldok Film Television & Dokumentar Film Produktion: Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)
1980	Mbogos Ernte oder Die Teilung der Welt	Peter Heller	BRD	71	Globalisierung, Landwirtschaft, Dritte Welt	Produktion: Filmkraft Peter Heller Filmproduktion
1980	Strahlende Zukunft	Susanne Beyerle, Andreas Sochynski	BRD	115	Anti-Atomkraft-Bewegung	Produktion: Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin GmbH (dffb)

Erstauf- führung	Titel	Regie	Land	Laufzeit (Min.)	Zentrale Themen	Produktion
1980	Cadmium bringt Aale um oder Die Elbfischer merken's zuerst		BRD	70	Fischerei, Atomkraft, Gewässer	Produktion: Medienpädagogik Zentrum Hamburg (mpz)
1980	Wer keinen Mut zum Träumen hat, hat keine Kraft zum Kämpfen	Bernd Uhde, Bernd Friedmann, Hans Rombach, Klaus Günther Otto, Rainer Lutter, Wolfgang Krajewski	BRD	80	Anti-Atomkraft-Bewegung, Umweltbewegung, alternatives Festival	Produktion: Medienwerkstatt Berlin
1981	Gorleben: Der Traum von einer Sache	Roswitha Ziegler, Niels Bolbrinker, Bernd Westphal	BRD	108	Anti-Atomkraft-Bewegung	Produktion: Wendländische Filmcooperative
1981	Ich fühlte mich wie in einem fremden Land	Annegret Fricke, Michael Adriaan Meert	BRD	87	Atomkraft	
1981	Keine Startbahn West - Trilogie eines Widerstandes	Thomas Frickel, Gunter Oehme, Wolfgang Schneider	BRD	75	Flughafen-Ausbau, Protest	Produktion: Arbeitsgemeinschaft HE-Film
1981	Beispiel Elbe. Zerstörung eines Lebensraums	Wolfgang Morell, Karin Margraf, Birgit Scholz, Meike Ritscher, Heinz Oestmann, Michael Matern, Barbara Gerth, Ronald Proksch, Michael Matern	BRD	110	Industrie, Gewässer	Produktion: Elbe Filmgruppe
1982	S'Weschpenäscht – die Chronik von Wyhl 1972 bis 1982		BRD	105	Anti-Atomkraft-Bewegung	Produktion: Medienwerkstatt Freiburg
1982	Keine Startbahn West: Eine Region wehrt sich	Thomas Frickel, Regine Heuser, Gunter Oehme, Wolfgang Schneider, Rolf Silber, Michael Smeaton	BRD	115	Flughafen-Ausbau, Protest	Produktion: Arbeitsgemeinschaft HE-Film Produktion: Frankfurter Filmwerkstatt Produktion: Arbeitsgemeinschaft Volksbegehren "Keine Startbahn

Erstauf- führung	Titel	Regie	Land	Laufzeit (Min.)	Zentrale Themen	Produktion
						West"
1982	Vergiftet oder arbeitslos	Bernward Wember	BRD	100	Landwirtschaft	Produktion: Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)
1982	Projekt Moorburg - Zu gewalttätigen Auseinandersetzungen kam es bisher nicht	Wolfgang Morell, Bernd Euler, Axel Waldhier, Holger Frey, Barbara Gerth	BRD	80	Hafenerweiterung, Gewässer, Landwirtschaft	
1983	Der gekaufte Sommer [Dokumentarfilm mit Spielhandlung]	Michael Busse	BRD	94	Konsum, Dritte Welt	Produktion: Westdeutscher Rundfunk (WDR) Produktion: Norddeutscher Rundfunk (NDR) Produktion: Xenon Film GmbH
1983	Verbrannt - Verstrahlt - Vernichtet	Heribert Schwan, Rolf Steininger	BRD	72	Atomwaffen	Produktion: Heribert Schwan und Rolf Steininger (Frechen)
1983	Der Mensch, der zu Fuß geht, ist verdächtig	Edith Schmidt	BRD	99	Automobilität, Protest	Produktion: Edith Schmidt Produktion: Evangelisches Zentrum für entwicklungsbezogene Filmarbeit
1984	Der Wolf ist mein Bruder	Marie Bardischewski	BRD	87	Ethnografischer Film, Indigene Völker, Natur	Produktion: Saarländischer Rundfunk Produktion: MZB-Filmproduktion
1984	Nahtstellen	Michael Adriaan Meert	BRD	60	Anti-Atomkraft-Bewegung	Produktion: Michael A. Meert Produktion Auftraggeber: Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)
1984	Bericht von einem verlassenen Planeten [Dokumentar-Spielfilm]	Peter Krieg	BRD	82	Diverse Umweltprobleme	Produktion: Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) Produktion: Teldok Film Television & Dokumentar Film

Erstauf- führung	Titel	Regie	Land	Laufzeit (Min.)	Zentrale Themen	Produktion
						Produktion: Barfuss Filmproduktion- und Vertriebs GmbH
1984	Drei Wochen Nordost	Detlef Gumm, Hans- Georg Ullrich	BRD	92	Reise und Umweltbeobachtung	Produktion: Känguruh-Film GmbH
1984	Die Wasserherren	Klaus Stanjek	BRD	79	Gewässer	Produktion: Kuratorium junger deutscher Film
1985	Atommüll	Udo Sonnhof, Manfred Linke, Gerold Hofmann, Angelika Müller	BRD	60	Atommüll	Produktion: Udo Sonnhof
1985	Dschungelburger. Hackfleischordnung international	Peter Heller	BRD	60	Ernährung, Landwirtschaft	Produktion: Filmkraft Peter Heller Filmproduktion
1985	Zwischenzeit	Roswitha Ziegler, Gerhard Ziegler, Niels Bolbrinker, Jochen Fölster	BRD	119	Anti-Atomkraft-Bewegung	Produktion: Wendländische Filmcooperative
1985	Black Hills	Michael Kuball	BRD	88	Ethnografischer Film, Indigene Völker, Bergbau	Produktion: Südwestfunk (SWF) Produktion: Michael Kuball Filmproduktion
1985	Wasserzeichen	Wolfgang Morell, Ronald Proksch	BRD	74	Industrie, Gewässer	Produktion: Wolfgang Morell und Ronald Proksch Filmproduktion
1985	Señor Turista - Begegnungen am Tititacasee	Gerlinde Böhm	BRD, PER	90	Tourismus, Dritte Welt	Produktion: Gerlinde Böhm Filmproduktion Zusammenarbeit: Panqueque Film (Peru)
1986	WAAhsinn – Der Wackersdorf-Film	Helge Cramer, Uwe Heitkamp, Michael Herl	BRD	94	Anti-Atomkraft-Bewegung	Produktion: Delta Film GmbH

Erstauf- führung	Titel	Regie	Land	Laufzeit (Min.)	Zentrale Themen	Produktion
1986	Knechtbauern	Edi Zinsberger	BRD	88	Ernährung, Landwirtschaft	
1986	Der lange Abstieg in den Fortschritt	Martin Bosboom, Susanne Müller-Hanpft	BRD	103	Wüstenbildung, Dritte Welt	
1987	Spaltprozesse	Claus Strigel, Bertram Verhaag	BRD	99	Anti-Atomkraft-Bewegung	Produktion: Pro-ject Filmproduktion Produktion: DENKmal-Film GmbH
1987	Das Brot des Siegers oder Die Schlacht um die Mägen der Welt [Dokumentarfilm mit Spielhandlung]	Peter Heller	BRD	100	Ernährung	Produktion: Filmkraft Peter Heller Filmproduktion
1988	Märchenland [Sagolandet]	Jan Troell	BRD, S	185	Diverse Umweltprobleme	Produktion: Svenska Filminstitutet Produktion: Sveriges Television Produktion: Bold Productions AB Produktion: Bayerischer Rundfunk (BR) Produktion: Polyphon Film- und Fernseh GmbH
1988	Requiem für ein Maiglöckchen	Aribert Weis	BRD	140	Energie, Braunkohle	Produktion: Cam-Film Produktion GmbH
1988	Der Sojakomplex oder Die phantastische Geschichte der eisernen Kuh	Siegfried Pater, Borsi Terpinc	BRD	60	Landwirtschaft, Ernährung, Dritte Welt	Produktion: Medusa Film
1988	Die potemkinsche Stadt	Thomas Bergmann, Mischka Popp	BRD	90	Stadt, Beton	Produktion: Pilotfilm GmbH Produktion: Westdeutscher Rundfunk (WDR) Produktion: Hessischer Rundfunk (HR)

Erstauf- führung	Titel	Regie	Land	Laufzeit (Min.)	Zentrale Themen	Produktion
1988	Fässer ohne Boden – Atommülltransporte in Lübeck		BRD	75	Anti-Atomkraft-Bewegung	Produktion: Medienpädagogik Zentrum Hamburg (mpz) Produktion: Lübecker Initiativen gegen Atomanlagen (liga)
1989	Restrisiko oder Die Arroganz der Macht	Claus Strigel, Bertram Verhaag	BRD	93	Anti-Atomkraft-Bewegung	Produktion: Institut für Psychologie und Friedensforschung e.V. (IPF) Produktion: DENKmal-Film GmbH
1989	Elektro-Lähmung. Ein Film gegen die politische Ohnmacht [Dokumentar-Spielfilm]	Bernward Wember	BRD	111	Anti-Atomkraft-Bewegung	Produktion: Bernward Wember
1990	Der Bote des Fortschritts - Eine Flußfahrt auf dem Kongo	Maria-Rosa Bobbi, Michael Busse	D	60	Kolonialismus, Globalisierung, Ökologie	Produktion: Allcom Film + AV
1990	Zwielicht. Die Ökologie der künstlichen Helligkeit	Klaus Stanjek	D	72	Künstliches Licht	Produktion: Cinetarium. Klaus Stanjek Dokumentarfilmproduktion Produktion: Südwestfunk (SWF) Produktion: Sender Freies Berlin (SFB)
1990	Väter der tausend Sonnen	Joachim Hellwig	D	94	Biographie, Atomkraft	Produktionsfirma: DEFA-Studio für Spielfilme (Potsdam- Babelsberg)
1990	Vier Jahreszeiten	Bernd Bajog	D	84	Landwirtschaft	Produktion: Bayerischer Rundfunk (BR) Produktion: Bernd Bajog Filmproduktion
1991	Daedalus [Dokumentarfilm mit Spielhandlung]	Pepe Danquardt, Bertram Rotermund (Dokumentarteil)	D, CH	99	Gentechnik	Produktion: Medienwerkstatt Freiburg
1991	Das Achte Gebot	Claus Strigel, Bertram Verhaag	D	94	Atomkraft	Produktion: Pro-ject Filmproduktion Produktion: DENKmal-Film

Erstauf- führung	Titel	Regie	Land	Laufzeit (Min.)	Zentrale Themen	Produktion
						GmbH
1991	Das Alaska-Syndrom	Axel Engstfeld	D, F	97	Energie, Ölkatastrophe Exxon Valdez	Produktion: Axel Engstfeld Filmproduktion Produktion: Westdeutscher Rundfunk (WDR) Produktion: La Sept (Paris)
1991	Tausend Kraniche muß Du falten	Thomas Baumeister	D	91	Atomkraft, Reaktorkatastrophe Tschernobyl	Produktion: Vega-Film GmbH
1991	Freiheit stirbt mit Sicherheit	Horst Herz	D	90	Atomkraft, Gentechnik, Protest	Produktion: Westdeutscher Rundfunk (WDR) Produktion: Herz Filmproduktion
1993	Sehnsucht nach Bitterfeld	Thomas Freundner, Ralf Höpfner	D	98	Stadt, diverse Umweltprobleme	Produktion: H-Film
1993	Die Wismut	Volker Koepp	D	111	Uranabbau, Atomkraft	Produktion: Ö-Filmproduktion Löprich & Schlösser Produktion: Westdeutscher Rundfunk (WDR) Produktion: Südwestfunk (SWF) Produktion: Mitteldeutscher Rundfunk (MDR)
1994	Im Zeichen des Wassers	Wolfgang Morell	D	80	Wasser	Produktion: Wolfgang Morell
1997	Grenzgänger - oder mein Großvater war ein Quantenphysiker	Bertram Verhaag	D	98	Biographie, Naturwissenschaften, Naturschutz	Produktion: DENKmal-Film Verhaag GmbH Produktion: Bayerischer Rundfunk (BR)
1998	Der Aralsee. Wo das Wasser endet, endet die Erde	Joachim Tschirner, Burghardt Drachsel	D	86	Gewässer	Produktion: Um Welt Film Produktion GmbH Produktion: Norddeutscher

Erstauf- führung	Titel	Regie	Land	Laufzeit (Min.)	Zentrale Themen	Produktion
						Rundfunk (NDR) Produktion: Sender Freies Berlin Produktion: Mitteldeutscher Rundfunk (MDR)
1999	Most – Nachruf auf eine alte Stadt	Peter Heller, Sylvie Banuls	D	60	Energie, Braunkohle	Produktion: Filmkraft Peter Heller Filmproduktion Produktion: Westdeutscher Rundfunk (WDR) Produktion: Bayerischer Rundfunk (BR)
2001	Der Weiße Wal	Stephan Köster, Carl- Ludwig Rettinger	D, NL	90	Tiere, Beluga Wal im Rhein	Produktion: Metropolitan Pictures (Amsterdam) Produktion: Lichtblick Film- und Fernsehproduktion GmbH Produktion: Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)
2004	Leben ausser Kontrolle - Von Genfood und Designerbabys	Bertram Verhaag, Gabriele Kröber	D	90	Landwirtschaft, Gentechnik	Produktion: DENKmal- Filmgesellschaft mbH Produktion: Aviv Pictures GmbH Produktion: Südwestrundfunk (SWR) Produktion: Association Relative à la Télévision Européenne Produktion: Haifisch Entertainment
2004	Stroh im Kopf	Heidi Snel	D	63	Architektur, Strohbau	Produktion: Ökofilm
2005	Es sollen rote Tulpen blühen	Ingeborg Jacobs, Hartmut Seifert	D	108	Industrie, Emissionen	Produktion: Televisior Troika GmbH
2005	Unser täglich Brot	Nikolaus Geyrhalter	A, D	95	Landwirtschaft, Ernährung	Produktion: ZDF/3SAT Produktion: Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion Produktion: Österreichischer

Erstauf- führung	Titel	Regie	Land	Laufzeit (Min.)	Zentrale Themen	Produktion
						Rundfunk
2005	Glücksritter Rajter	Peter Heller	D	91	Landwirtschaft	Produktionsfirma: Filmkraft Peter Heller Filmproduktion
2006	Vandana Shiva - Von Saatgut und Saatgutmultis	Bertram Verhaag, Gabriele Kröber	Deutschland	60	Landwirtschaft, Aktivismus, Biografie Vandana Shiva	Produktion: DENKmal- Filmgesellschaft mbH Produktion: Aviv Pictures GmbH
2006	Menschen Träume Taten	Andreas Stiglmayr	Deutschland	90	Ökodörfer	Produktion: Stiglmayr Film
2006	Halbwertzeiten	Irina Kosean	Deutschland	80	Atomkraft	Produktion: DENKmal-Film Auftraggeber: Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)
2008	Monsanto, mit Gift und Genen	Marie-Monique Robin	F, CDN, D	109	Landwirtschaft, Gentechnik, Monsanto	Produktion: Image et Compagnie (Paris) Produktion: Arte France Produktion: Productions Thalie (Québec) Produktion: Office National du Film (ONF) (Montréal) Produktion: Westdeutscher Rundfunk (WDR)
2008	Das Schönauer Gefühl	Frank Dietsche, Werner Kiefer	D	60	Erneuerbare Energien, Bürgerenergie	Produktion: Förderverein für umweltfreundliche Stromverteilung und Energieerzeugung Schönau im Schwarzwald e.V.
2009	Plastic Planet	Werner Boote	A, D	99	Kunststoffe, Müll	Produktion: Daniel Zuta Filmproduktion (Frankfurt am Main) Produktion: Neue Sentimental Film Austria AG (Wien) Produktion: Brandstorm

Erstauf- führung	Titel	Regie	Land	Laufzeit (Min.)	Zentrale Themen	Produktion
						Entertainment AG (Frankfurt am Main) Produktion: Cine Cartoon Filmproduktion GmbH (Wien)
2009	HUMUS - Die vergessene Klima- Chance	Wolfgang Scherz	D	74	Klimawandel, Landwirtschaft, Terra Preta	Produktion: Schirnhofner
2009	David gegen Monsanto - Percy Schmeisser	Bertram Verhaag	D	65	Landwirtschaft, Gentechnik, Monsanto	Produktion: DENKmal- Filmgesellschaft mbH Produktion: Alp-Gold und Schrot&Korn
2009	Gekaufte Wahrheit - Gentechnik im Magnetfeld des Geldes	Bertram Verhaag	D	88	Landwirtschaft, Gentechnik	Produktion: DENKmal- Filmgesellschaft mbH Produktion: Bayerischer Rundfunk (BR)
2009	Für die Zukunft leben		D	84	Ökologische Landwirtschaft	Produktion: Medienpädagogik Zentrum Hamburg (mpz)
2010	Die 4. Revolution - Energy Autonomy	Carl-A. Fechner	D	83	Erneuerbare Energien	Produktion: fechnerMEDIA GmbH
2010	Taste the Waste	Valentin Thurn	D	92	Ernährung, Lebensmittelverschwendung	Produktion: Schnittstelle Produktion: Thurn Film
2010	Jane's Journey - Die Lebensreise der Jane Goodall	Lorenz Knauer	D, TAN	107	Biographie Jane Goodall, Wildtiere	Produktion: Neos Film GmbH & Co. KG Produktion: Sphinx Media Filmproduktion Produktion: CC Medienproduktions- und Verwaltungs GmbH
2010	Yellow Cake - Die Lüge von der sauberen Energie	Joachim Tschirner	D	112	Uranabbau, Atomkraft	Produktion: Um Welt Film Produktion GmbH Produktion: November Film GmbH

Erstauf- führung	Titel	Regie	Land	Laufzeit (Min.)	Zentrale Themen	Produktion
2010	Blutige Handys [Blood in the Mobile]	Frank Piasechi Poulsen	DK, D	82	Elektronikindustrie	Produktion: Koncern TV & Filmproduktion (Solrød Strand) Produktion: Chili Film (Kopenhagen) Produktion: Gebrüder Beetz Filmproduktion (Berlin/Hamburg/Köln/Lüneburg)
2010	Ein Neues Wir - Ökologische Gemeinschaften und Ökodörfer in Europa	Stefan Wolf	A, I, E, P, D, H, F, CH	120	Ökodörfer	Produktion: L.O.V.E. Productions
2010	Follow the rainbow to Findhorn	Markus Werner	D, UK	64	Ökodörfer	Produktion: Markus Werner
2010	Der achte Schöpfungstag - Zivilcourage in Altötting	Bertram Verhaag	D	60	Landwirtschaft, Gentechnik	Produktion: DENKmal-Filmgesellschaft mbH
2011	Stuttgart 21 - Denk mal!	Lisa Sperling, Florian Kläger	D	75	Stadt, Infrastrukturbau	Produktion: Home Run Pictures GmbH
2011	Raising Resistance	David Bernet, Bettina Borgfeld	D, CH	85	Landwirtschaft, Ernährung, Gentechnik, Entwicklungsländer	Produktion: Dreamer Joint Venture Filmproduktion GmbH Produktion: Pandora Film AG Produktion: Maximage GmbH (Zürich) Produktion: SRG SSR idée suisse (Bern)
2012	Die Ökonomie des Glücks	Steven Gorelick, Helena Norberg-Hodge, John Page	USA, NIC, F, D, UK, AU, IND, J, CHN, THAI	68	Globalisierung, alternative Wirtschaft	Produktionsfirma: International Society for Ecology and Culture (Berkeley)
2012	More than Honey	Markus Imhoof	CH, D, AU	90	Bienen, Landwirtschaft	Produktion: zero one film GmbH (Berlin) Produktion: Thelma Films AG (Zürich)

Erstauf- führung	Titel	Regie	Land	Laufzeit (Min.)	Zentrale Themen	Produktion
						Produktion: ORMENIS Film (Zurich) Produktion: Allegro Filmproduktions GmbH (Wien)
2012	Bottled Life - Das Geschäft mit dem Wasser [Bottled Life: Nestle's Business with Water]	Urs Schnell	CH, D	94	Wasser, Privatisierung, Nestle	Produktion: Eikon Südwest GmbH (Stuttgart) Produktion: DOKLAB (Bern)
2012	The Big Fix	Joshua Tickell, Rebecca Harrell Tickell	USA, F, D	112	Energie, Ölkatastrophe Deepwater Horizon	Produktion: Big Picture Ranch Produktion: Green Planet Productions
2012	Voices of Transition	Nils Aguilar	F, D	66	Aktivismus, Urban Gardening, Ökologische Landwirtschaft	Produktion: Milpa Films
2012	Unser gemeinsamer Widerstand	Antje Kröger-Voss, Dieter Kröger, Bettina Beermann, Friedemann Ohms, als eigenständige Videogruppe innerhalb der BI „Altonaer Museum bleibt!“	D	75	Anti-Atomkraft-Bewegung	Produktion: eigenständige Videogruppe innerhalb der Bürgerinitiative „Altonaer Museum bleibt!“
2012	Leben mit der Energiewende - Der Film	Frank Farenski	D	92	Erneuerbare Energien	Produktion: newslab UG
2012	Friedlich in die Katastrophe	Marcin El	D	120	Atomkraft	Produktion: Holger Strohm
2012	Und keiner weiß warum	Barbara Ickmann, Angelika Fell	D	104	Atomkraft	Produktion: Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)
2013	Der Bauer und sein Prinz	Bertram Verhaag	D	82	Ökologische Landwirtschaft	Produktion: DENKmal- Filmgesellschaft mbH Auftraggeber: Westdeutscher Rundfunk (WDR)

Erstauf- führung	Titel	Regie	Land	Laufzeit (Min.)	Zentrale Themen	Produktion
2013	Die Strategie der krummen Gurken	Sylvain Darou, Luciano Ibarra	D	64	Solidarische Landwirtschaft, GartenCoop Freiburg	Produktion: Cine Rebelde
2013	Live and Let Live	Marc Pierschel	D	80	Landwirtschaft, Aktivismus, Veganismus	Produktion: Black Rabbit Pictures Produktion: Tofu Music (DE)
2014	Leben unter Palmen - das Ökodorf Sieben Linden	Michael Würfel	D	60	Ökodörfer	
2014	Die Yes Men - Jetzt wird's persönlich	Andy Bichlbaum (The Yes Men), Mike Bonanno (The Yes Men), Laura Nix	NL, DK, F, D, USA	91	Klimawandel, Aktivismus	Produktion: Human Race (New York City) Produktion: Felt Films (Los Angeles)
2014	Moderner Strohballenbau - Stroh im Kopf Teil 2	Heidi Snel	D	63	Architektur, Strohbau	Produktion: Ökofilm
2014	Leben mit der Energiewende 2 - 100% regenerativ	Frank Farenski	D	91	Erneuerbare Energien	Produktion: Frank Farenski Film UG
2015	10 Milliarden - Wie werden wir alle satt?	Valentin Thurn	D	103	Landwirtschaft, Ernährung	Produktion: Neue Celluloid Fabrik GbR
2015	Projekt A - Eine Reise zu anarchistischen Projekten in Europa	Marcel Seehuber, Moritz Springer	D	87	Aktivismus, Anarchismus, Solidarische Landwirtschaft	Produktion: Port au Prince Film & Kultur Produktion GmbH (Berlin)
2015	Leben mit der Energiewende 3 - Selber machen	Frank Farenski	D	105	Erneuerbare Energien	Produktion: Frank Farenski Film UG
2015	La Buena Vida - Das Gute Leben	Jens Schanze	D, CH	94	Steinkohle, Indigene Völker, Land Grabbing	Produktion: Mascha Film GbR (München) Produktion: Zweites Deutsches Fernsehen ZDF/ 3sat Produktion: soap factory GmbH (Basel)

Erstauf- führung	Titel	Regie	Land	Laufzeit (Min.)	Zentrale Themen	Produktion
2016	Power to Change: Die EnergieRebellion	Carl-A. Fechner	D	90	Erneuerbare Energien	Produktion: fechnerMEDIA GmbH
2016	Kommen Rührgeräte in den Himmel [Dokumentarfilm mit Spielhandlung]	Reinhard Günzler	D	101	Konsum, Elektronikindustrie	Produktion: Clip Film (Erfurt)
2016	Leben mit der Energiewende 3	Frank Farenski	D	105	Erneuerbare Energien	Produktion: Frank Farenski Film UG
2016	Essbare Stadt: Urban Gardening in Köln, Berlin und Mailand		D	115	Urban Gardening, Ernährung	Produktion: aid infodienst
2016	The Farmer and I	Irja von Bernstorff	D	81	Ökologische Landwirtschaft	Auftraggeber: SR / Arte
2016	Passion for Planet	Werner Schüßler	D	98	Biographien über Tier-/Naturfilmer, diverse Umweltprobleme	Produktion: ¿are u happy? films Produktion: Indi Film GmbH Produktion: Arte Deutschland TV Produktion: Südwestrundfunk (SWR)
2016	beyond the red lines - jenseits der roten linien - Systemwandel statt Klimawandel	Sylvain Darou, Lorenz Bachfischer, Laure Kervyn, Luciano Ibarra	D	91	Klimawandel, Energie, Braunkohle, Aktivismus	Produktion: Cine Rebelde
2017	Climate Warriors	Carl-A. Fechner, Nicolai Niemann	D	86	Erneuerbare Energien	Produktion: fechnerMEDIA GmbH
2017	Code of Survival	Bertram Verhaag	D	97	Gentechnik, Landwirtschaft	Produktion: DENKmal-Filmgesellschaft mbH
2017	Das grüne Gold [Dead Donkeys Fear No Hyenas]	Joakim Demmer	FIN, D, S, ETH, SUD, USA	84	Globalisierung, Entwicklungsländer, Landwirtschaft, Land Grabbing	Produktion: WG Film (Malmö) Produktion: Ma.Ja.De. Filmproduktions GmbH (Berlin) Produktion: J.W. Documentaries

Erstauf- führung	Titel	Regie	Land	Laufzeit (Min.)	Zentrale Themen	Produktion
						Oy (FI)
2017	Das Gegenteil von Grau	Matthias Coers	D	93	Stadt, Solidarische Landwirtschaft, Repair Cafes	Produktion: coersvideo (Berlin)
2017	The End of Meat - Eine Welt ohne Fleisch	Marc Pierschel	D	96	Landwirtschaft, Ernährung, Veganismus	Produktion: coersvideo (Berlin) Produktion: mindjazz pictures (Köln)
2017	Das System Milch	Andreas Pichler	D, I	95	Landwirtschaft	Produktion: Eikon Film GmbH (München) Produktion: Miramonte Film (Bozen) Produktion: Rundfunk Berlin- Zusammenarbeit: Arte Deutschland TV
2017	Guardians of the Earth	Filip Antoni Malinowski	D, AU	89	Klimawandel, Weltklimakonferenz	Produktion: Soleil Film (Wien) Produktion: Perfect Shot Films GmbH (Berlin) Zusammenarbeit: Österreichischer Rundfunk (ORF) Zusammenarbeit: Bayerischer Rundfunk (BR)
2018	System Error	Florian Opitz	D	96	Kapitalismus, Wachstumskritik, diverse Umweltprobleme	Produktion: Port au Prince Film & Kultur Produktion GmbH (Berlin) Produktion: Spring-Productions (Köln) Produktion: Westdeutscher Zusammenarbeit: Arte Deutschland TV
2018	Autark - Der Film	Frank Farenski	D	90	Erneuerbare Energien	Produktion: Frank Farenski Film UG

## I) Themenfelder des Medienkursbuch Ökologie

### Hinweise:

- Die Filme sind größtenteils, aber nicht nur aus Deutschland.
- Es werden auch schon kurze Filme mit 5 Minuten Laufzeit aufgeführt.
- Videos werden als gesonderte Kategorie geführt.
- Es findet eine Mehrfachzuordnungen zu Themenfeldern statt.
- Themenfelder haben sich über die Jahre verändert.

### Ausgabe 1985: 511 Filme

Natur und Landschaft	78
Dritte Welt	60
Energie	58
Allgemeines zur Ökologie	56
Landwirtschaft und Gartenbau	50
Umweltbewegung und Umweltpolitik	46
Dorf und Stadt als Lebensraum	37
Atomare Bedrohung	36
Wasser	34
Pflanzen und Tiere	33
Industrie und Technik	27
Chemie und Sondermüll	25
Ökonomie	22
Abfall und Recycling	21
Gesundheit	21
Wald	18
Naturvölker	12
Verkehr und Lärm	10
Luft	9
Alternatives Leben	6
Boden	5

### Ausgabe 1993: 617 Filme

Pflanzen und Tiere	125
Dritte Welt	100
Naturfilme	79
Natur und Landschaft	70
Landwirtschaft und Gartenbau	68
Atomare Bedrohung	65
Allgemeines zur Ökologie	62
Wasser/Gewässer	59
Animationsfilme	46

Wald	43
Energie	41
Spielfilme	40
Gesundheit und Ernährung	39
Ökonomie	38
Industrie und Technik	28
Umweltbewegung und Umweltpolitik	28
Verkehr	28
Abfall und Recycling	27
Naturvölker	21
Chemie	20
Architektur, Dorf und Stadt als Lebensraum	16
Kinder- und Jugendfilme	16
Luft	15
Tourismus und Freizeit	13
Atommüll und Sondermüll	12
Boden	11
Umweltflüchtlinge	5
Gentechnologie	4
Klima und Atmosphäre	3

### **Ausgabe 1997:** 134 Filme

Pflanzen und Tiere	35
Natur und Landschaft	27
Gesellschaft	22
Landwirtschaft	17
Ethik	16
Kinderfilm	16
Atomare Bedrohung	14
Luft und Klima	14
Abfall	12
Umweltzerstörung	12
Gewässer	11
Industrie und Technik	11
Dritte Welt	8
Indigene Völker	8
Trickfilm	8
Energie	6
Gesundheit und Ernährung	6
Ökonomie	6
Tourismus und Freizeit	6
Spielfilm	6
Entwicklung	5
Umweltbildung	5

---

Forstwirtschaft	4
Verkehr	4
Wasser	4
Allgemeines zu Ökologie	3
Atommüll und Sondermüll	3
Lebensraum Mensch	3
Chemie	2
Gentechnologie	1
Umweltbewegung	1
Umweltpolitik	1
Architektur	0
Boden	0
Schulfernsehen	0