

Kulinarisches Hören? Vom Klang der Nahrungsmittelproduktion im Dokumentarfilm

Irene Kletschke

Einführung

Nach dem linguistic turn, narrative turn, performative turn, postcolonial turn, gender/queer turn, iconic/pictorial turn oder emotional turn in den letzten 100 Jahren wurde nun vor einigen Jahren der ›ecological turn‹ in den Geisteswissenschaften ausgerufen. Leicht läuft man mit solchen kulturwissenschaftlichen Wenden in Gefahr, kurzfristige intellektuelle Moden zu bedienen. Ohne gleich lautstark eine ökologische Filmmusikforschung ausrufen zu wollen, lohnt es dennoch, zunächst bereits existierende künstlerische und wissenschaftliche Ansätze, die ökologische Zusammenhänge von Musik und Klang thematisieren, mit der zu Beginn des 21. Jahrhunderts steigenden Zahl von Dokumentarfilmen, die sich mit ökologischen Themen beschäftigen, zusammenzubringen, und zu fragen, ob und wie sich diese Ansätze in den Tonspuren der Filme widerspiegeln. Angesichts der thematischen Breite des ökologischen Dokumentarfilms konzentriere ich mich in diesem Aufsatz auf eine Auswahl an Filmen der letzten 20 Jahre, die sich mit dem Thema Nahrungsmittelproduktion beschäftigen. Während man diese in der Tradition des bekannten und weiten Themas »Musik und Natur« betrachten kann, ließen sich bei Dokumentarfilmen mit anderen ökologischen Schwerpunkten (z. B. zur globalisierten Arbeitswelt, zum Klimawandel, zu Naturkatastrophen) entsprechende historische Linien verfolgen (wie z. B. die Verbindung von Musik zu Arbeit, zur Politik, zu Krieg und Gewalt oder zu anderen Katastrophen).

Dokumentarfilme zu ökologischen Themen gibt es seit den Anfängen des Mediums (Musser, 2015, 48–56): Aufnahmen von Naturwundern und Naturschauspielen, wie z. B. den Niagarafällen, aus Nationalparks oder aus fernen Ländern gehören zu den frühen Filmdokumenten, die öffentlich gezeigt wurden. Hier stand allerdings die Natur im Vordergrund, weniger ein zerstörerischer Einfluss des Menschen auf seine Umwelt, ähnlich wie heute noch z. B. im Natur- und Tierfilm.

Auffällig ist, dass viele dieser Dokumentarfilme ab den 1930er Jahren prominente Komponisten nennen, die Musik zu den Filmen geschrieben haben. Virgil Thomson schrieb die Musik zu *THE RIVER* (USA 1937, Pare Lorentz), den der US-amerikanische Dokumentarfilmer über die Bedeutung des Mississippi sowie die verheerenden Auswirkungen drehte, zu denen Land- und Forstwirtschaft führten. Aaron Copland steuerte Musik zum Dokumentarfilm *THE CITY* (USA 1939, Ralph Steiner und Willard Van Dyke) bei, der neue Ideen für den Städtebau den Bildern verschmutzter Industrielandschaften gegenüberstellte. Der bekannteste unter den Dokumentarfilmen der 1980er Jahre, die sich mit den Auswirkungen von radioaktiver Strahlung und radioaktivem Abfall auseinandersetzten, ist vermutlich *KOYAANISQATSI* (USA 1982, Godfrey Reggio) mit der Musik von Philipp Glass, auf den noch *POWAQQATSI* (USA 1988, Godfrey Reggio) und *NAQOYQATSI* (USA 2002, Godfrey Reggio) folgten. Für den Film *WORKINGMAN'S DEATH: 5 BILDER ZUR ARBEIT IM 21. JAHRHUNDERT* (D/Ö 2005, Michael Glawogger) wählte der Regisseur Musik von John Zorn. Lucy Walker nutzte für *WASTE LAND* (BR/GB 2010, Lucy Walker) Musik des US-amerikanischen Sängers Moby.

Mit dem Aufschwung der Umweltbewegung in den USA und Europa in den 1960er Jahren (u. a. durch Rachel Carlsons Buch *Silent Spring*, 1962) ent-

stand auch eine große Anzahl ökologischer Dokumentarfilme. Über 600 Filme wurden bereits Anfang der 1970er Jahre im Nachschlagewerk *The Environment Film Review. A Critical Guide to Ecology Films* des Environment Information Center gesammelt und ausgewertet. Ein zweiter Boom fand Anfang des 21. Jahrhunderts statt:

During the first decade of the twenty-first century, a host of environmental issues related to global warming, energy, pollution and our food supply became increasingly urgent even as US president George W. Bush and other world leaders refused to take them seriously. Documentary film-makers responded, and by the end of the decade, the environmental documentary had emerged as the pre-eminent genre in this nonfiction mode, at least in the US and Europe. (Mussner 2015, 46)

Auch die Zahl der Ökofilm-Festivals stieg seit den 1990er Jahren an. So entstanden z. B. das Tokyo Global Environmental Film Festival (1992), das Environmental Film Festival in the Nation's Capital in Washington (1993) oder das Barcelona International Environmental Film Festival (FICMA) (1993). 1989 wurde die Environmental Media Association (EMA) gegründet, eine Non-Profit-Organisation, die seit 1991 den Environmental Media Award auch in der Kategorie Dokumentarfilm verleiht (Musser 2015, 51). Ob man nun den Öko-Dokumentarfilm als eigenes Genre oder als Sub-Genre des Dokumentarfilms bezeichnen will, sei in unserem Zusammenhang dahingestellt. Im Hinblick auf die Frage, wie sich künstlerische Entwicklungen des 20. und 21. Jahrhunderts auch auf der Tonspur wiederfinden, sei auf folgende Definition von Helen Hughes verwiesen:

In this study, the environmental documentary is understood not as a means to disseminate knowledge but as a response in itself to the ideas, beliefs and emotions that emerge in the process of audiovisual research into the environment. This process, like many other social documentary themes, involves the film-maker understanding herself as not only engaged but involved. (Hughes 2014, 5)

Eine starke Involviertheit in das Thema sowie eine Reflektion, wie sich die Filmemacher:innen selbst zum Gegenstand positionieren, kennzeichnen vermutlich die meisten Dokumentarfilme. Dass es sich jedoch um einen »Prozess der audiovisuellen Erforschung der Umwelt« handelt, lässt die Tonspuren dieser Dokumentarfilme zu einem Gegenstand auch der ökologischen Musik- und Klangforschung werden.

Öko-Dokumentarfilm und Ökomusikwissenschaft

Nachdem sich der aus der Literaturwissenschaft hervorgegangene Ansatz des »Ecocriticism« seit Ende der 1990er Jahre in den Geisteswissenschaften weit verbreitete, erschienen die ersten Texte zu einer Ökomusikwissenschaft in den 2010er Jahren. »Brauchen wir eine Ökomusikwissenschaft?«, fragte Alexander Rehding 2012 im *Archiv für Musikwissenschaft* und zitierte damals noch aus einem Vorabdruck des Eintrags für das *Grove Dictionary of American Music*, in dem der amerikanische Musikforscher Aaron Allen »Ecomusicology« definierte als »the study of music, culture and nature in all the complexities of those terms. Ecomusicology considers musical and sonic issues, both textual and performative, related to ecology and the natural environment.« Angesichts der sehr weiträumigen Definition sei eine Ökomusikwissenschaft, so Rehding, zunächst noch eher eine »Grundeinstellung« oder der bekundete »Willen zur Ökomusikwissenschaft« denn ein »inhaltlich umrissener Forschungsbereich« (Rehding 2012, 187). Tatsächlich sei, so Klaus Peter Richter in einer Rezension des Artikels 2012 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, eine Ökomusikwissenschaft jedoch geeignet, die »Lücke zu schließen«, die durch die »Dekonstruktion des Werkbegriffs« und die Öffnung »durch eine politisch orientierte Forschung wie etwa zur Rolle von Musik und Musikwissenschaft in der NS-Zeit« entstan-

den sei (Richter 2012, 4). Auch Rehding betont, dass – indem gefragt werde, was sowohl Natur als auch Musik bedeuteten – »das Bewusstsein und die Erschließung der vollen Bandbreite dessen, was Musikwissenschaft auch fernab tradierter Forschungsperspektiven leisten« könne, sich wandle. Indem sie »den Menschen in Beziehung auf seine musikalische Umwelt in den Mittelpunkt« stelle, rücke die Musikwissenschaft einerseits näher an die Ziele und Methoden der Musikethnologie, andererseits könne im Laufe der Musikgeschichte »verschütt« gegangene Interessen an der klanglichen Umwelt wiederentdeckt und erforscht werden (Rehding, 2012, 193). Dass die Musikwissenschaft – neben der vorhandenen Auseinandersetzung mit dem Thema Musik, Landschaft und Natur¹ – damit auch die Verwandtschaft zu anderen Disziplinen pflegt, die sich in den letzten 50 Jahren entwickelt haben, wie z. B. zur Klangforschung, zur akustische Ökologie,² zu den Sound Studies, zur Bio-Musik und der Bioakustik,³ wird in Bezug auf den Ton im ökologischen Dokumentarfilm auch eine Rolle spielen.

Tatsächlich erstreckt sich der Forschungsgegenstand der Ökomusikwissenschaft von Ludwig van Beethovens *Pastoralsinfonie*, Olivier Messiaens Auseinandersetzung mit Vogelstimmen, den Einfluss der Landschaft Alaskas auf die Kompositionen von John Adam Luther (*1953) und die Auseinandersetzung mit ökologischen Themen in der Pop-Musik über musikalische Land Art und Soundscape-Forschung bis hin zu musikethnologischen

¹ Für den Zusammenhang von Landschaft, Natur und Musik siehe z. B. Peter Schleuning, *Die Sprache der Natur. Natur in der Musik des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1998; Helga de La Motte-Haber, *Musik und Natur: Naturanschauung und musikalische Poetik*, Laaber 2000; Denise von Glahn, *The Sounds of Place: Music and the American Cultural Landscape*, Boston 2003; Jörn Peter Hiekel / Manuel Gervink (Hrsg.), *Klanglandschaften. Musik und gestaltete Natur*, Hofheim 2009.

² Vgl. z. B. Almo Farina / Stuart H. Gage (Hrsg.), *Ecoacoustics. The Ecological Role of Sounds* (Hoboken, NJ 2017).

³ Siehe beispielsweise David Rothenberg, *Why Birds Sing: A Journey Into the Mystery of Bird Song* (New York, New York: Basic Books, 2006), Bernie Krause, *The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places* (London: Profile Books, 2012).

Untersuchungen oder der Frage nach einer nachhaltigen Herstellung von Musikinstrumenten. Neben dem Einsatz von Musik in Werbe- und Image-Filmen, um den beworbenen Produkten oder Firmen einen ökologischen Anstrich zu geben, sind auch Spielfilme wie *THE DAY AFTER TOMORROW* (USA 2004, Roland Emmerich), *DIE WOLKE* (D 2006, Gregor Schnitzler), *WALL-E* (USA 2008, Andrew Stanton) oder *AVATAR* (USA 2009, James Cameron), in denen vom Menschen provozierte Katastrophen thematisiert werden, ein ergiebiger Gegenstand für eine so genannte Öko-Musikwissenschaft.

Auch der Dokumentarfilm lässt sich in dieser Bandbreite durch eine »ökologische Filmmusik-Brille« betrachten. Die folgenden drei Beispiele stammen zwar alle aus Dokumentarfilmen zur Nahrungsmittelproduktion, aber auch thematisch anders ausgerichtete Filme könnten aus dieser Perspektive gehört und betrachtet werden.

Ein erstes Beispiel, wie Dokumentarfilme als Gegenstand einer Ökomusikwissenschaft untersucht werden können, entstammt dem französischen Dokumentarfilm *LES GLANEURS ET LA GLANEUSE* (FR 2000, Agnès Varda).⁴ Hier geht es in erster Linie um den Einsatz von Liedtexten: Will man Musik eine eindeutige Aussage zusprechen, begründet man dies am besten mit dem Text, so z. B. bei als jugendgefährdend indizierten Tonträgern oder bei Musik mit strafrechtlich relevantem Inhalt wie Volksverhetzung.⁵ Ferner kann der Vortrags- oder Musikstil eine gewisse Aussage oder zumindest ideologi-

⁴ Birgit Kohler sammelt anhand des Films Stichworte von A bis Z zu einer alphabetischen Nachlese zu Agnès Varda (2004, 73–87). Ernest Callenbach findet in der »abendfüllende(n) Sammlung von Episoden, Menschen, Szenen und Kunstwerken« den Geist und das Herz von Agnès Varda selbst wieder (2002, 46–49); auch Agnès Calatayud sieht im Film ein Selbstportrait der Regisseurin (2002, 113–123).

⁵ Filme werden in der Regel aufgrund z. B. von Gewaltdarstellung oder Darstellung des Themas indiziert – es wäre eine spannende Frage, ob es einen Film gibt, der auf Grund seiner Musik verboten ist.

sche Stoßrichtung nahelegen, die der Textaussage auch zuwider laufen kann, wie es z. B. Herbert Grönemeyer bei seiner Rede gegen den politischen Rechtsruck auf einem Konzert in Wien im September 2019 erfahren musste.⁶ Agnès Varda beauftragte für ihren Film zwei Rapmusiker:innen, einen Song zum Thema des Essensammelns zu schreiben: den »Rap de récup«. Im Unterschied zu den anderen, meist instrumentalen Kompositionen der – passend zum Thema des Sammelns und zum subjektiven Dokumentarfilm – sehr heterogenen Filmmusik, treten im Rap die Stimme und der gesprochene Text in den Vordergrund:

Das Essen, leider, das ist es.
Sich bücken, doch die Würde behalten.
Wenn sie den Rücken krumm machen, das tut mir weh,
Wenn sie sammeln, um etwas zu essen zu haben,
Sogar Verdorbenes.
Auf den Märkten sammeln, was weggeworfen wurde.
Sogar Überbleibsel bleiben noch übrig.
Bevor die Besen kommen, holen sie sich,
was für andere keinen Wert mehr hat.
Ein Nichts für uns ist viel für sie.
Sie ziehen herum, um nicht zu hungern.
Die Gesten werden immer dieselben sein.
Die Reste werden ihre Beute sein.⁷

Aus der Perspektive der Ökomusikwissenschaft bezieht sich der Sprechgesang sowohl textlich als auch performativ durch die Vortragsweise auf umwelt- und sozialpolitische Themen. Varda begründete im Pressematerial zum Film die Frage, warum sie Rap gewählt habe, mit seiner sozialen Herkunft und dem musikalischen Aufbegehren gegen bestehende Verhältnisse:

RAP – Why rap? Rappers are familiar to denunciations of injustice, racism and everything going wrong. The moment on those who rummage through leftovers from the market was sad. It appeared to me I

⁶ www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2019-09/heiko-maas-aufruf-gegen-rechts-herbert-groenemeyer-konzert-spd (Stand: 29.01.2020).

⁷ Abschrift der deutschen Untertitel für Hörgeschädigte, LES GLANEURS ET GLANEUSE, DVD Cine Tamaris, 2002.

had to express sadness and revolt with energy and rhythm. In short, with rap.⁸

Im Film tritt als zusätzliche Ebene zum Protestsong das Bild und die Szenen hinzu, die von der Musik begleitet werden. Der konkrete Moment, wie die Menschen in den Resten und im Ramsch wühlen, wird über die Musik in den Zusammenhang mit einer sich hier in Städten manifestierenden sozialen Ungerechtigkeit gestellt.⁹

Der Frage nach dem ökologischen Fußabdruck stellen sich im internationalen Musikbetrieb schon einige Orchester und Veranstalter: Verzichtet man wegen des CO²-Ausstoßes auf das Flugzeug als Transportmittel für Solist:innen, Orchester und auch Publikum, verändern sich durch die alternativen Besetzungen z. B. mit regionalen Musiker:innen und den eingeschränkten Radius der Konzerttätigkeit auch Zielgruppe, Programm und Profil des Klangkörpers, der nicht mehr im globalen Wettbewerb um die immer selben Stars mit dem ewig gleichen Repertoire buhlt, sondern vor Ort ein abwechslungsreiches, regional vernetztes Angebot schaffen muss. Auch die Produktionsbedingungen und Materialien von Musikinstrumenten wurden in den letzten Jahren hinterfragt, angefangen bei den aus Gründen des Artenschutzes bedenklichen Elfenbein in Streicherbögen über die traditionelle, gesundheitsgefährdende Verchromung von Musikinstrumenten bis hin zur Verwendung von Tropenholz für Gitarren und Holzblasinstrumente (Kreiner, 2017). Dem Gedanken des Recyclings folgend werden an unterschiedlichen Orten

⁸ »I suggested the theme and a few lyrics to two rappers, Agnès Bredel and Richard Klugman. But I still wonder whether it isn't more staggering to watch them in utter silence picking up food after the market has closed (since silence slows down one's visual pace); rather than join together with the rapper's rhythmic denunciation (which speeds it up?).« <https://zeitgeistfilms.com/media/films/44/presskit.pdf> (Stand: 29.01.2020)

⁹ An anderer Stelle dienen z. B. bildende Kunstwerke dazu, ein konkretes Thema zu verallgemeinern, wie z. B. das Sammeln als Haltung und Alternative zum kommerziellen Konsumieren.

der Welt Musikinstrumente aus Müll gebaut, z. B. vom profit-orientierten Lost and Found Orchestra aus Großbritannien,¹⁰ dem Recycling Orchestra mit zugehöriger Musikschule in Paraguay¹¹ oder der Recycling Band aus Polen, die ihre Instrumente ebenfalls aus gefundenen Materialien anfertigt.¹² All diese Unternehmungen können ebenfalls Untersuchungen einer Ökomusikwissenschaft sein. Ein entsprechendes Beispiel für eine ökomusikwissenschaftliche Betrachtung von Dokumentarfilmen findet sich in *WE FEED THE WORLD* (Ö 2005, Erwin Wagenhofer), wo von einem Arbeiter auf einer Tomatenplantage ein aus Müll selbstgebasteltes Instrumente gespielt wird.¹³ Hier verschränken sich ökologische und soziale Aspekte mit musikethnologischen Fragen.

In den Bereich der klassischen Wirkungsforschung fallen Beispiele, in denen die Kinobesucher:innen durch die Filmmusik hinsichtlich der ökologischen Einschätzung des gezeigten Filmmaterials beeinflusst werden kann. In *FOOD, INC.* (USA 2008, Robert Kenner) begleitet ruhige Country-Musik die Sequenz »In the Grass«, wo es um alternative Landwirtschaft geht. Während z. B. der Anfang des Filmes an die Filmmusik von Bernhard Herrmann zu Psychothrillern erinnert, soll hier auch musikalisch ein idyllisches und vermeintlich naturnahes Gegenbild zur industrialisierten Nahrungsmittelproduktion gezeigt werden. In Anlehnung an die PR-Methode großer Firmen, sich auch durch die Musik in Image-Filmen ein umweltfreundliches Profil zu geben, könnte man diese Herangehensweise als musikalisches ›Green

¹⁰ www.lfopresents.co.uk/ (Stand: 29.01.2020).

¹¹ www.recycledorchestracateura.com/ (Stand: 29.01.2020).

¹² <http://recyclingbandpoland.com> (Stand: 29.01.2020).

¹³ Zur filmischen Darstellung der globalen Nahrungsmittelproduktion und ihrer Folgen als Katastrophenerzählung im 21. Jahrhundert siehe Michta (2019, 255–297). Belinda Smaill geht in ihrem Aufsatz »New Food Documentary« u. a. anhand von Filmen wie *DARWIN'S NIGHTMARE* (2004), *WE FEED THE WORLD* (2005), *OUR DAILY BREAD* (2005), *FOOD, INC.* (2008) und *LEVIATHAN* (2013) darauf ein, wie die Darstellung in Filmen zu einer bestimmten Form der Identifikation führen kann (2014–15, 79–102).

washing« bezeichnen. Auch solche Beispiele sind Gegenstand einer Ökomusikwissenschaft.

Öko-Dokumentarfilm und Klangökologie

Prägend für viele kompositorische Entwicklungen im 20. Jahrhundert war, dass man einerseits – bekanntester Vertreter: John Cage – vorhandene akustische Umgebungen überhaupt als Musik hören und andererseits mit aufgenommenen Klängen komponieren kann – von der *Musique concrète* über das Sounddesign bis hin zum Komponieren mit und von Soundscapes. Beide Ansätze findet man in der Klanggestaltung sowohl von Spielfilmen als auch des Dokumentarfilms wieder. Am Beispiel des ökologischen Dokumentarfilms zur Nahrungsmittelproduktion soll im Folgenden gezeigt werden, wie beide Entwicklungen im Bereich der Klangökologie zusammenkommen und theoretisch/analytisch untersucht werden können.

Während die Ökomusikwissenschaft noch relativ jung ist, begannen bereits in den 1960er Jahren Komponist:innen und Klangforscher:innen ihre Arbeit in den Kontext ökologischer Fragen zu setzen. Der Einsicht, dass man die akustische Umgebung nicht nur als musikalische Komposition hören kann, sondern dass der Mensch auch für die Komposition dieser Umweltklänge verantwortlich ist, widmete sich Ende der 1960er Jahre in Kanada das World Soundscape Project.¹⁴ Die Mitglieder organisierten z. B. Sound walks, um für die klangliche Umgebung zu sensibilisieren, sammelten Field-Recordings unterschiedlichster Klanglandschaften und entwickelten sogenannte »ear cleaning exercises«, um die Wahrnehmung akustischer

¹⁴ Eine Auflistung der wichtigsten Ereignisse von R. Murray Schafers Arbeitsbeginn an der Simon Fraser Universität 1965 bis zur Gründung des World Forum for Acoustic Ecology 1993 und der Zeit danach bietet der Band *Sound – Media – Ecology* von Milena Droumewa und Randolph Jordan (2019, VII–XIV).

Phänomene zu verbessern. Ausgehend von dieser Bewegung um Murray Schafer etablierte sich der Begriff der Klangökologie, mit dem sich später auch die Sound Studies bzw. die Klangforschung beschäftigte.¹⁵ Schafer selbst definierte in den 1970er Jahren Akustische Ökologie wie folgt:

ACOUSTIC ECOLOGY: Ecology is the study of the relationship between living organisms and their environment. Acoustic ecology is thus the study of the effects of the acoustic environment of SOUNDSCAPE on the physical responses or behavioral characteristics of creatures living within it. Its particular aim is to draw attention to imbalances which may have unhealthy or inimical effects. (Schafer 1977, 271)

In dieser ersten Theorie einer Klangökologie, *The tuning of the world* von 1977, entwickelte Schafer seine Terminologie, um »Soundscapes« zu beschreiben und zu analysieren, die sich auch im Bereich der Filmmusikforschung z. B. in den Theorien von Michel Chion und Barbara Flückiger niederschlugen. Ein wichtiges Begriffspaar für Klangumgebungen ist hierbei das von »HiFi« und »LoFi«:

HI-FI: Abbreviation for high fidelity, that is, a favorable signal-to-noise ratio. The most general use of the term is in electroacoustics. Applied to soundscape studies a hi-fi environment is one in which sounds may be heard clearly without crowding or masking. (Schafer 1977/1994, 272)

LO-FI: Abbreviation for low fidelity, that is, an unfavorable signal-to-noise ratio. Applied to soundscape studies a lo-fi environment is one in which signals are overcrowded, resulting in masking or lack of clarity. (Schafer 1977/1994, 272)

Beispiele für solche Klangumgebungen finden sich im Film *WE FEED THE WORLD*. In einer Szene, die in Rumänien aufgenommen wurde und als Kontrast zur industrialisierten Nahrungsmittelproduktion einige Bauern auf dem

¹⁵ Schafers Ansatz setzte der verbreiteten und auch von ihm zunächst vertretenen Vorstellung von Lärm als Klangverschmutzung (»Noise Pollution«) den Gedanken der Klanglandschaft oder Klangumgebung (»Soundscape«) entgegen und rief dazu auf, die Klänge an Orten wahrzunehmen, zu bewahren und zu gestalten.

Feld bei der Arbeit zeigt, hört man den Wind rauschen, die Atemgeräusche und das Schnauben des Pferdes sowie das Schleifen der Sense, man vernimmt leise Stimmen und kann sogar einen Vogel singen hören. Indem das Sound-Design die Geräusche als Hi-Fi-Umgebung wiedergibt, verstärkt sich der Eindruck eines positiven Natur-Zustandes, der ansonsten in der Nahrungsmittelproduktion weitgehend verloren gegangen ist. Eine Lo-Fi-Umgebung findet sich in WE FEED THE WORLD beispielsweise im Inneren der Tomatenfabrik im spanischen Almeria. Das laute Grundgeräusch der Transportbänder, nur unterbrochen durch rhythmisches Schnauben und Klirren von Maschinenarmen und gelegentlichem Hupen im Hintergrund, übertönt jegliche menschlichen Geräusche, die in der aufgenommenen Situation ja auch hätten vorhanden sein und tontechnisch hervorgehoben werden können: mögliche Unterhaltungen oder Rufe der Arbeiter:innen, Schritte, das Rascheln der Kleidung bei Bewegungen, Atemgeräusche usw. Die Fabrik wird also auch auf akustischer Ebene als ›entmenschlicht‹ dargestellt. Mit dieser Einordnung einer Lo-Fi-Umgebung als negativ folgt das Sound-Design Schafer,¹⁶ auch wenn dieser an anderer Stelle den Begriff »Noise« differenzierter vorstellt und schreibt, dass die Einordnung als Lärm sowohl subjektiv als auch kulturell bedingt sein kann. Auch das Rauschen des Meeres und das Geräusch der Möwen sowie das Lärmen von anderen Naturkräften sind laut und bilden ebenfalls eine Lo-Fi-Umgebung, wie man in WE FEED THE WORLD z. B. in den Fischerei-Szenen wahrnehmen kann, dennoch werden sie nicht als negativ erlebt. Schafer führt in seinem Glossar auch den

¹⁶ Andrea McCartney weist darauf hin, dass die Verwendung der Begriffe »hi-fi« und »lo-fi« eine Strategie war, um der Öffentlichkeit seines Sinneswandels von Klangverschmutzung zur Soundscape zu vermitteln, die wohl oder übel bis heute wirksam ist, auch wenn sie einer wissenschaftlichen Überprüfung nicht standhält (McCartney, 2016). »Simplified stereotypes attributed to Schafer (such as ›nature is good, technology is bad‹) have often been heard, particularly within social science and cultural studies perspectives that tend to question any value-based distinctions.« (Truax 2019, 22)

Begriff des »Sacred noise« ein, eines heiligen Lärms, der von einer Gesellschaft nicht geächtet, sondern als Ausdruck einer höheren Macht toleriert wird:

SACRED NOISE: Any prodigious sound (noise) which is exempt from social proscription. Originally Sacred Noise referred to natural phenomena such as thunder, volcanic eruptions, storms, etc., as these were believed to represent divine combats or divine displeasure with man. By analogy the expression may be extended to social noises which, at least during certain periods, have escaped the attention of noise abatement legislators, e. g., church bells, industrial noise, amplified pop music, etc. (Schafer 1977/1994, 273)

Interessanterweise lassen sich in vielen Filmen die zahlreichen Lebensmittel-Transporte als eine Art »sacred noise« hören. Ähnlich positiv besetzt ist der Begriff des »soniferous garden«, eines Klang-Ortes, der seinen Besucher mit akustischen Freuden umhüllt:

SONIFEROUS GARDEN: A garden, and by analogy any place, of acoustic delights. This may be a natural soundscape, or one submitted to the principles of ACOUSTIC DESIGN. The soniferous garden may also include as one of its principal attractions a Temple of Silence for meditation. (Schafer, 1977/1994, 273f.)

Das Bedürfnis der Filmemacher, manche Orte als solche Klangoasen darzustellen, zeigte sich bereits in einigen Beispielen, angefangen von der Szene aus *FOOD, INC.* zum Stichwort musikalischen ›Greenwashings‹ bis hin zur vermeintlich natürlichen Hi-Fi-Klangumgebung der vorindustrialisierten Nahrungsmittelproduktion in *WE FEED THE WORLD*.

Öko-Dokumentarfilm und Komposition

Neben den Aktivitäten des World Soundscape Project nahmen auch zahlreiche andere Komponist:innen seit den 1960er Jahren in ihren Kompositionen Bezug auf Natur, Landschaft oder ökologische Fragen. Die ›Natur zum Mit-

spieler⁶ machten beispielsweise die Komponisten David Dunn, Max Eastley und Alan Lamb. David Dunn führte *Nexus 1* (1973) in den Weiten des Canyons auf und integrierte in der Aufnahme sowohl die Geräusche der Umgebung als auch der Krähen, die mit den Trompetenklängen interagierten. Max Eastley errichtete seine Klanginstallationen u. a. an windigen Küsten, so dass der Wind sie dort bespielte (Max Eastley, *Installation Recordings 1973–2008*, 2010). Und Alan Lamb nahm die Klänge auf, die der Wind durch die riesigen Telegrafmasten im Outback Australiens produzierte (Alan Lamb, *Archival Recordings: Primal Image / Beauty*, 1995).

Auch auf den Tonspuren der untersuchten Dokumentarfilme wird den Klängen von Wind, Wasser, Tieren und großen Weiten viel Platz eingeräumt, so z. B. in den Szenen der Austernfischer in *LES GLANEURS*, beim Fischfang in *WE FEED THE WORLD* oder bei den Außenaufnahmen von *LEVIATHAN* (USA 2012, Lucien Castaing-Taylor, Véréna Paravel). So wie die musikalische Land Art das Gewaltige und Erhabene suchte, werden im Öko-Dokumentarfilm die Natur und ihre Kräfte zu einem Gegenbild und -klang zur industrialisierten Nahrungsmittelproduktion, die den Menschen vor allem entweder als automatisierte Arbeitskraft oder – in Laboren, Vorstandsetagen oder bei der Tierzucht – als Herrscher über die Natur zeigt.

Seit den 1960er Jahren entstand auch der Bereich der so genannten Biomusik, bei der mit Geräuschen von lebenden Organismen und stattfindenden Prozessen – bei Menschen, Tieren, Pflanzen – komponiert wird. Einige Beispiele hierfür sind die als Album veröffentlichten Walgesänge *Songs of the Humpback Whale* (1970) von Roger Payne, die u. a. in Alan Hovhaness Orchesterdichtung *And God Created Great Whales, Op. 229, No. 1* (1970) weiterverwendet wurden, David Dunns Aufnahmen aus dem Inneren von Kiefern auf dem Album *The Sound of Light in Trees* (2008) oder die künst-

lerischen Forschungen von Bernie Krause, die sich auch in der Publikation *The Great Animal Orchestra* (2013) niederschlugen. Im Unterschied zu Soundscape-Kompositionen,¹⁷ die Tierlaute vor allem als Umgebungsgeräusche miteinschließen, werden hier Klänge hervorgehoben, die normalerweise außerhalb der menschlichen Wahrnehmung oder des menschlichen Umfelds erklingen. Dieser Gedanke, dass man Klänge auch aus einer nicht anthropozentrischen Perspektive hören kann, findet sich z. B. auch in der Komposition *Creatures and Signals* (2018) von Kirsten Reese (*1968) wieder, die Insektenklänge aus dem Tierstimmenarchiv des Naturkundemuseums Berlin zu einem archaischen und zugleich futuristischen Klangerlebnis verbunden hat.¹⁸ Von den untersuchten Dokumentarfilmen ähnelt diese Herangehensweise am ehesten dem experimentellen Film *LEVIATHAN*, wo zufällige Tonaufnahmen auch aus Bereichen bzw. aus Perspektiven verwendet werden, die für den Menschen in der Regel nicht einnehmbar und somit unhörbar sind. Die anthropozentrische Perspektive wird verlassen und ein posthumanes Hören kann imaginiert werden.

Im Bereich der zeitgenössischen Komposition außerhalb des Films lassen sich noch weitere Künstler:innen herausgreifen, die sich mit klangökologischen Themen auseinandergesetzt haben und deren Kompositionen andere Perspektiven auf die Musik von Dokumentarfilmen ermöglichen können. Die Komponistin und Installationskünstlerin Christina Kubisch (*1948) entwickelte elektromagnetische Stadtpaziergänge, »Electrical Walks«, in de-

¹⁷ Diese Kompositionen folgen Schafer, der den menschlichen Hörer ins Zentrum der »Soundscape« stellte sowie sie als ein subjektives, kognitives und kulturelles Modell formulierte. Indem Klanglandschaften als ein System auditiver Beziehungen beschrieben wurden, wurden auch größere soziale Strukturen akustisch untersucht, um Entwicklungen und Veränderungen zu beschreiben (Truax 2019, 40). Bioakustische Lebensräume und ihre Bedrohung spielen vor allen in ihrer Bedeutung für den Menschen eine Rolle.

¹⁸ Siehe www.kirstenreese.de/CreaturesMedia/KirstenReeseCreatures.mp3 (Stand: 29.01.2020).

nen die Spaziergänger:innen über Kopfhörer die uns heutzutage ständig umgebenen, aber ansonsten unhörbaren elektrischen Klänge von Lichtsystemen, Diebstahlsicherungen, Überwachungskameras, Leuchtreklamen, Bankautomaten etc. hören können. Darüber hinaus erfahren die Zuhörer:innen individuell verschiedene »Zeit- und Bewegungsräume«,¹⁹ indem sie über die speziellen Kopfhörer selbst das Klangerlebnis »komponieren«. Beide Gedanken – das Hörbarmachen von Verborgenen und die Befähigung des Einzelnen, dieses aufzuspüren – teilen mit dem Dokumentarfilm, dass nicht künstlerisch eine neue »Fiktion« geschaffen werden soll, sondern das Existierende wahrgenommen werden soll.

Der englische Klangkünstler Peter Cusack (*1948) erstellt Klangsammlungen, in denen er Umweltklänge dokumentiert und sie z. B. über das Internet, als Installationen, in Radiosendungen oder als CDs den Hörern zugänglich macht. Analog zum Fotojournalismus bezeichnet er seine Field-Recordings als »Sonic Journalism«. Seine Tonaufnahmen erstatten Bericht aus Gegenden, die unter extremen, durch Menschen verursachten Umweltbelastungen leiden, wie z. B. Tschernobyl oder Ölfelder am Kaspischen Meer (Peter Cusack, *Sounds From Dangerous Places*, 2012).²⁰ Diese Art der akustischen Berichterstattung findet sich auch in den Dokumentarfilmen wieder, nicht nur bei Filmaufnahmen, in denen das Visuelle durch die Aufnahmesituation beschränkt ist (versteckte Kamera, Dunkelheit in den Hühnerställen), sondern immer dann, wenn es den Geräuschen zugetraut wird, Informationen

¹⁹ Siehe www.christinakubisch.de/de/arbeiten/installationen/2 (Stand: 29.01.2020).

²⁰ Dass auch die Gewinnung erneuerbarer Energie die »Soundscapes« verändert, beschreibt die Klangkünstlerin Linda O Keeffe: »It was during the field trip to Iceland that I began to explore the sonic impact of renewable energy technologies within various acoustic territories. When exploring the soundscapes of renewable energy technologies, I was surprised to discover the perceptible sound levels were quite high. In addition, there was a noticeable socio-economic and cultural impact as a result of the emergence of renewable energies in certain regions.« (2019, 179).

zu übermitteln, ohne dass über den Dialog oder Musik Erklärungen nachgeliefert werden.

Der österreichische Komponist Peter Ablinger (*1959) schafft Hörsituationen, indem er z. B. in seiner *Landschaftsoper Ulrichsberg in 7 Akten* (2009) für das Arboretum Seitelschlag im Frühjahr 2008 Bäume nach akustischen Gesichtspunkten pflanzen lässt, die allmählich den Klang der Landschaft prägen. In seiner Komposition *3 Easy Pieces* (Wismar, Ostseebiennale 2004) unterbrechen im ersten der drei Stücke zwei schallgedämmte Durchgänge am Hafen zunächst das Hören, so dass der akustische Raum dazwischen »das ›eigentliche‹ Stück«²¹ wird. Im zweiten Teil bilden 20 Stühle auf einem hölzernen Podest ein Auditorium, von dem aus die Hafenumgebung als Komposition gehört werden kann. Nach allen vier Himmelsrichtungen ausgerichtete Sockel mit Höranweisungen bilden den dritten Teil der *3 Easy Pieces*. Das orts- und zeitspezifische, individuelle Hörerlebnis eines jeden rückt in den Mittelpunkt.

Eine Parallele lässt sich hierzu zum Beispiel im Anfang zu *UNSER TÄGLICH BROT* (Österreich 2005, Nikolaus Geyrhalter) finden, einem Film, der ausschließlich intradiegetische Klänge verwendet und völlig auf Voice-Over, Interviews und extradiegetische Musik verzichtet. Die Klänge der Reinigung im Schlachtbetrieb und der Bewässerungsanlage wurden wie Field-Recordings gesammelt, aber es wird nicht damit – z. B. durch eigenständigen Schnitt und Montage – komponiert. Vielmehr lässt sich Ablingers Aussage übertragen, dass diese »umgekehrte Perspektive [...] den Raum nicht vom Blickwinkel des Betrachters aus [organisiert,] sondern vom Blickwinkel des Dargestellten«.²² Für den Zuschauenden entsteht eine Hörsituation, in der das Wahrgenommene die Perspektive prägt (und nicht die Perspektive das

²¹ Siehe <https://ablinger.mur.at/docu12.html> (15.01.2020).

²² Siehe ebd. (15.01.2020).

Wahrzunehmende). Die kontemplativ-meditative Atmosphäre des Filmanfangs lässt sich dadurch erklären, dass die Darstellung hinter der Wahrnehmung zurücktritt und das innere Erleben des einzelnen Zuschauers angesichts der Bilder und Klänge zum eigentlichen Film wird.

Filmton und Filmmusik im Öko-Dokumentarfilm

Untersucht man die Tonspur von Öko-Dokumentarfilmen im Hinblick auf künstlerische und wissenschaftliche Entwicklungen, die nach dem Zusammenhang von Musik, Klang und Ökologie fragen, öffnet sich der Blick auf das Verhältnis von Dokumentarfilmen zur Wirklichkeit. Tatsächlich verzichten sehr viele Dokumentarfilme auf eine zusätzliche Filmmusik und verwenden vorgefundene Klänge und Soundscapes für die Tonspur. Ähnlich wie jedoch Filmmusik und ihr Anteil am Film häufig unbewusst wahrgenommen wird, bleibt unerkannt, wie sehr gestaltet und – dem sehr breiten Musikbegriffs in der zeitgenössischen Musik folgend – komponiert die Tonspur eigentlich ist. Ein Beispiel hierfür ist der Anfang von WE FEED THE WORLD. In allen drei Teilen dieses zweiminütigen Ausschnitts – einer elektronischen Komposition, einem Interview-Teil und einer Geräusch-Montage – behält die Tonspur die Verbindung zu den in der Aufnahmesituation existierenden Klängen. In welchem Grad die O-Töne jedoch in den Vordergrund gehoben werden, bestimmt, ob sie als Teil einer Musik, als Teil der Szene oder als musikalisierte Tongestaltung wahrgenommen werden. Die Annahme, dass die Musikalisierung der Tonspur den Einsatz von Filmmusik ersetzen würde, trifft angesichts von Filmen wie FOOD, INC. nicht zu. Vielmehr schlägt sich die ästhetische Bandbreite von Dokumentarfilmen mit dem verbindenden Thema Nahrungsmittelproduktion auch in der unterschiedlichen Gestaltung der Tonspur nieder.

Das Ideal vieler Dokumentarfilmer in der Tradition des Direct Cinemas, die Aufnahmen selber sprechen zu lassen und das ›wirkliche Leben‹ ohne Eingriffe ihrerseits einzufangen und vermeintlich kommentarlos wiederzugeben, findet sich auf den Tonspuren insofern wieder, als in den untersuchten Filmen häufig – statt Voice-Over und wirkungsmächtiger Musik – lediglich in der Aufnahmesituation vorgefundene Klänge und Musik verwendet werden. In Filmen wie UNSER TÄGLICH BROT, WE FEED THE WORLD und LEVIATHAN wird weitgehend darauf verzichtet, über die klangliche Ebene zusätzliche Informationen hinzuzufügen, die nicht durch die aufgenommene Szene entstehen. Die Dramaturgie von Aufnahme und Schnitt formt hier in gleichem Maße die Wahrnehmung, wie es andere Eingriffe tun würden, allerdings viel subtiler. Ob die Filmemacher:innen mit der Verwendung von in der Aufnahmesituation vorgefundenen Klängen eine authentischere Präsentation von Thema und Protagonist:innen beanspruchen können als ihre Kolleg:innen, die auch zusätzliche Filmmusik einsetzen, ist somit zweifelhaft. Wichtiger erscheint die Frage, ob nicht die Verwendung zusätzlicher Musik ebenso ein Mittel sein kann, einen Ausschnitt der Wirklichkeit möglichst authentisch als Dokumentarfilm wiedergeben zu wollen, wie es die Filme LES GLANEURS ET LA GLANEUSE, MONDOVINO (USA 2004, Jonathan Nossiter) und FOOD, INC. zeigen. Agnès Vardas explizit subjektiv ausgewählte und sehr heterogene Filmmusik, Jonathan Nossiters Kompilation unzähliger Lieder, Arien und Songs als musikalisches ›Terroire‹ der Weinwelt und der didaktisch-manipulative Score von Mark Adler teilen in Ton und Bild die Haltung, was den (Realitäts-)Anspruch des in beiden Fällen aufgenommenen, ausgewählten und präsentierten Materials angeht. Das Thema des Sammelns und Auflesens von LES GLANEURS ET LA GLANEUSE durchzieht den Film auch musikalisch, wenn bereits existierende Musik und Kompositionen der die eigene Bio- und Filmographie begleitenden Komponist:innen erklին-

gen. MONDOVINO erprobt, der verschwindenden Individualität regionaler Winzerweine im Zeitalter des internationalen Weinhandels musikalische Vielfalt gegenüberzustellen. Und FOOD, INC. lässt durch die durchgängigen, vertrauten Musik-Bild-Verbindungen verschiedener Filmgenres bei den Zuhörer:innen keine Zweifel entstehen, dass dieser Dokumentarfilm investigativ die Wahrheit ans Licht bringt.

Der Essayfilm LEVIATHAN (Sound composition: Ernst Karel) treibt das Dokumentarfilm-Ideal auf die Spitze, die audiovisuellen Aufnahmen durch die Beobachtung so wenig wie möglich zu beeinflussen. Die Kameras wurden am Schiff, an Menschen, an Masten, an Tieren und Objekten angebracht, so dass Bild und Ton über diese Wahl hinaus zufällig aufgenommen wurden. Die Tonspur besteht ausschließlich aus vorgefundenem Material, aus dem die Filmmusik komponiert wurde. Somit sind hier einerseits Ton und Bild aufs engste verwoben, weil beides aus derselben Perspektive der Handkamera aufgenommen wurde. Andererseits scheint der O-Ton – durch den Verzicht auf ein menschliches, selektives Hören – seine Konkretheit zu verlieren. Murray Schafer sprach von »Schizophonia«, einem Begriff, bei dem vielfach kritisiert wurde, dass er die elektroakustische Reproduktion von Sounds pathologisiere:

SCHIZOPHONIA (Greek: schizo = split and phone = voice, sound): I first employed this term in *The New Soundscape* to refer to the split between an original sound and its electroacoustic reproduction. Original sounds are tied to the mechanisms that produce them. Electroacoustically reproduced sounds are copies and they may be restated at other times or places. I employ this »nervous« word in order to dramatize the aberrational effect of this twentieth century development. (Schafer, 1977/1994, 273)

Angesichts der Orientierungslosigkeit, die den Zuhörer beim Filmbeginn überfällt, macht er im Hinblick auf diese »nicht-anthropozentrischen Tonaufnahme« jedoch Sinn. Das entpersonalisierte Hören der Aufnahmegeräte,

z. B. bei Unterwasseraufnahmen, trifft auf unsere subjektive Wahrnehmung, die in den Klängen – von Sirenen- und Walgesängen über Ambient Music bis zu elektronischer Musik – alles Mögliche hören kann.²³ Vielleicht unterscheidet sich der experimentelle Film LEVIATHAN genau durch diese Vieldeutigkeit, Offenheit und ›zweckfreien‹ Ästhetik der Bilder und Klänge von anderen Dokumentarfilmen, wo Ton und Musik einer bestimmten Ansicht oder einem bestimmten Standpunkt folgen.

Was bedeutet der Blick auf eine Ökomusikwissenschaft, auf Klangökologie und auf die künstlerische Auseinandersetzung mit ökologischen Themen von Komponist:innen nun für die Filmmusikforschung? Zunächst können Filme, die sich mit ökologischen Themen auseinandersetzen, wie alle Spiel- und Dokumentarfilme selbst zum Untersuchungsgegenstand werden, sowohl unter historischen (filmgeschichtlich, musikgeschichtlich oder auch umweltgeschichtlich) als auch thematischen Gesichtspunkten. Darüber hinaus können Filme oder auch Filmausschnitte selbst Dokumente oder Quellen weiterer Forschung bilden, z. B. hinsichtlich der auf ihnen archivierten sozialen und kulturellen Praktiken oder Klänge von Landschaften, Tieren und Menschen. Für die Wirkungsforschung stellt sich die Frage, wie die Filmmusik die Zuschauer:innen lenkt, das Wahrgenommene unter ökologischen Aspekten zu bewerten und einzuordnen. In einer Zeit, in der audiovisuelle Medien leicht erstellt und verbreitet werden können, wäre ein reflektierter Umgang sowohl von Seiten der Produzent:innen und Multiplikator:innen als auch Rezipient:innen besonders wertvoll. Nicht zuletzt jedoch eröffnet die Herangehensweise, das Thema Ökologie in der Tonspur selbst zu finden, für die Filmmusikforschung viele spannende ästhetische Fragen des 21. Jahrhunderts, angefangen beim wieder in Mode gekommenen Postulat einer vermeintlich ethisch-moralischen Funktion von Kunst über das Verhältnis von

²³ Zur Bedeutung des Filmtons in LEVIATHAN siehe auch Michael Unger (2017, 3–18).

Darstellung, Wirklichkeit und Wahrheit bis hin zur wankenden (Vormacht-) Stellung des Menschen im Universum.

Literaturverzeichnis

- Allen, Aaron S. und Dawe, Kevin (Hrsg.) (2016): *Current Directions in Eco-musicology. Music, Culture, Nature*. New York/London: Routledge.
- Callenbach, Ernest (2002): THE GLEANERS AND I (LES GLANEURS ET LA GLANEUSE). In: *Film Quarterly* 56/2, S. 46–49.
- Calatayud, Agnès (2002): LES GLANEURS ET LA GLANEUSE: Agnès Varda's Self-Portrait. In: *Dalhousie French Studies* 61, S. 113–123.
- Droumewa, Milena und Jordan, Randolph (Hg.) (2019): *Sound – Media – Ecology*. New York: Palgrave Macmillan.
- Environment Information Center (Hrsg.) (1972): *The Environment film review: a critical guide to ecology films*. New York: Environment Information Center.
- Hughes, Helen (2014): *Green documentary. Environmental documentary in the 21st century*. Chicago: Intellect Ltd.
- Kohler, Birgit (2004): Die Zeichen der Zeit: Eine alphabetische Nachlese zu Agnès Vardas Film LES GLANEURS ET LA GLANEUSE. In: *Frauen und Film*, Nr. 64, S. 73–87.
- Kreiner, Paul (2017): Tropenhölzer für Instrumentenbau. Im Artenschutz ist Musik drin. In: *Stuttgarter Nachrichten*, 22.02.2017, online: www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.tropenhoelzer-fuer-instrumentenbau-im-artenschutz-ist-musik-drin.9044ad63-e12a-448b-b500-32796716f2d9.html (Stand: 29.01.2020)
- Leonard, Marion / Strachan, Robert (2015): More Than Background: Ambience and Sound-Design in Contemporary Art Documentary Film. In: *Music and Sound in Documentary Film*. Hrsg. von Holly Rogers, New York und London: Routledge.
- McCartney, Andrea (2016): Ethical Questions About Working with Soundscapes. In: *Organised Sound* 21/2, S. 160–165.
- Michta, Ewelina (2019): WE FEED THE WORLD. Essen global. Über die katastrophalen Folgen der Globalisierung der Nahrungsmittelproduktion, anhand des Dokumentarfilms von Erwin Wagenhofer. In: *Literarische Katastrophendiskurse im 20. und 21. Jahrhundert*. Hrsg. von Ewa Wojno-Owczarska. Berlin [u. a.]: Peter Lang, S. 255–297.

- Musser, Charles (2015): Trauma, Truth and the Environmental Documentary. In: *Eco-Trauma Cinema*. Hrsg. von Anil Narine. New York und London: Routledge.
- Narine, Anil (2015): *Eco-Trauma Cinema*. New York und London: Routledge.
- O Keeffe, Linda (2019): Listening to Renewable Energy Technologies In: *Sound – Media – Ecology*. Hrsg. von Milena Droumewa und Randolph Jordan. New York: Palgrave Macmillan, S. 179–195.
- Rehding, Alexander (2012): Brauchen wir eine Ökomusikwissenschaft? In: *Archiv für Musikwissenschaft* 69/3, S. 187–195.
- Richter, Klaus Peter (2012): Klang mit Bio-Siegel. Ein neuer Turn: Öko-Musikwissenschaft. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 07.11. 2012, Nr. 260, Geisteswissenschaften, S. 4. www.uni-bielefeld.de/ZIF/FG/2012Priority/F.A.Z.%2807-11-2012%29.pdf (Stand: 20.11.2019)
- Schafer, R. Murray (1977/1994): *The Soundscape. Our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester (VT): Destiny Books.
- Smail, Belinda (2014–15): New Food Documentary: Animals, Identification, and the Citizen Consumer. In: *Film Criticism* 39/2, S. 79–102.
- Truax, Barry (2019): *Acoustic Ecology and the World Soundscape Project*. In: *Sound – Media – Ecology*. Hrsg. von Milena Droumewa und Randolph Jordan. New York: Palgrave Macmillan, S. 21–44.
- Unger, Michael A. (2017): Castaing-Taylor and Paravel's GoPro Sensorium: LEVIATHAN (2012), Experimental Documentary, and Subjective Sounds. In: *Journal of Film and Video* 69/3, S. 3–18.

Filmographie

- LES GLANEURS ET LA GLANEUSE (FR 2000, Regie: Agnès Varda, Musik: Joanna Bruzdowicz u. a.), DVD Cine Tamaris, 2002.
- WE FEED THE WORLD (Ö 2005, Regie: Erwin Wagenhofer, Ton: Helmut Junker, Sounddesign: Helmut Neugebauer).
- FOOD, INC. (USA 2008, Regie: Robert Kenner, Musik: Mark Adler).
- LEVIATHAN (USA 2012, Regie: Lucien Castaing-Taylor, Véréna Paravel, Sound composition: Ernst Karel).
- UNSER TÄGLICH BROT (Ö 2005, Regie: Nikolaus Geyrhalter, Ton: Stefan Holzer, Hjalti Bager-Jonathansson, Andreas Hamza).

MONDOVINO (USA 2004, Regie: Jonathan Nossiter, Ton: Nostradine Benguezzou, Juan Pittaluga).

Empfohlene Zitierweise

Kletschke, Irene: Kulinarisches Hören? Vom Klang der Nahrungsmittelproduktion im Dokumentarfilm. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 17 (2023), S. 7–30, DOI: 10.59056/kbzf.2023.17.p7-30.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.