

UNSER TÄGLICH BROT



OUR DAILY BREAD

a f i l m b y n i k o l a u s g e y r h a l t e r

UNSER TÄGLICH BROT

ein film von nikolaus geyrhalter

Willkommen in der Welt der industriellen Nahrungsmittelproduktion und der High-Tech-Landwirtschaft! Zum Rhythmus von Fließbändern und riesigen Maschinen gibt der Film kommentarlos Einsicht in die Orte, an denen Nahrungsmittel in Europa produziert werden: Monumentale Räume, surreale Landschaften und bizarre Klänge — eine kühle industrielle Umgebung, die wenig Raum für Individualität lässt. Menschen, Tiere, Pflanzen und Maschinen erfüllen die Funktion, die ihnen die Logistik dieses Systems zuschreibt, auf dem der Lebensstandard unserer Gesellschaft aufbaut.

UNSER TÄGLICH BROT ist ein Bildermahl im Breitwandformat, das nicht immer leicht verdaulich ist — und an dem wir alle Anteil haben. Eine pure, detailgenaue Filmerfahrung, die dem Publikum Raum für eigene Erkenntnisse lässt.

OUR DAILY BREAD

a film by nikolaus geyrhalter

Welcome to the world of industrial food production and high-tech farming! To the rhythm of conveyor belts and immense machines, the film looks without commenting into the places where food is produced in Europe: monumental spaces, surreal landscapes and bizarre sounds — a cool, industrial environment which leaves little space for individualism. People, animals, crops and machines play a supporting role in the logistics of this system which provides our society's standard of living.

OUR DAILY BREAD is a wide-screen tableau of a feast which isn't always easy to digest — and in which we all take part. A pure, meticulous and high-end film experience that enables the audience to form their own ideas.

ABOUT THE FILM









UNSER TÄGLICH BROT

ein film von nikolaus geyrhalter

In geschlossenen Räumen, aseptisch wie eine Prozessoren-Fabrik, schlüpfen Küken, computerüberwacht. Ein riesiger Schlauch saugt Lachse aus einem Fjord. Metallene Zähne fressen sich durch chemisch termingerecht zum Verblühen gebrachte Sonnenblumenfelder. Im Sekundentakt und vollautomatisch werden Hühner zerteilt, Schweine von ihren Gedärmen befreit, nur für Rinder braucht sie etwas länger: die industrielle Nahrungsmittelerzeugung und High-Tech-Landwirtschaft.

UNSER TÄGLICH BROT zeigt jene Orte, an denen in Europa Nahrungsmittel produziert werden: für Fahrzeuge optimierte, plastifizierte, surreale Landschaften; sterile Räume, in funktioneller, industrieller Architektur, für logistisch-effiziente Abläufe entwickelt; Maschinen, die kalkulierbare Produkte zum reibungslosen Ablauf benötigen. Was wie eine Welt des Science Fiction aussieht, ist Realität. Unsere Nahrung wird in futuristischen Räumen produziert, die selten in den Blickwinkel der Gesellschaft geraten.

Für Menschen ist hier wenig Platz, sie wirken wie Fehler in diesem System, falsch dimensioniert, klein, verletzlich, auch wenn sie sich bestmöglich anpassen: hygienische Kleidung, Kopfhörer, Schutzhelme. Man findet sie an den Stellen im Produktionsablauf, für die noch nicht die richtigen Maschinen erfunden wurden.

Wenn eine Arbeiterin Pause macht, um zu essen, erscheint das wie ein absurder Kontrast, verweist aber auf den eigentlichen Zweck der utopisch erscheinenden Produktionshallen.

Genau kadrierte Plansequenzen nehmen es mit der Effizienz des Systems auf, machen sie deutlich, stellen sie aus, nähern sich ihr mit einer Mischung aus Faszination und Schaudern. **UNSER TÄGLICH BROT** zeigt die industrielle Nahrungsmittelproduktion als Spiegelbild unseres gesellschaftlichen Wertekanons: viel, einfach, schnell, wenige produzieren für uns alle.

Kommentarlos und ohne erklärende Interviews entfaltet sich der Film auf der Leinwand wie ein irritierender Traum: ein insistierender Blick, begleitet vom Flirren, Rattern, Schlagen, Schlürfen, hydraulischen Atmen der Maschinen — nur Hühnergeschrei ist lauter.

UNSER TÄGLICH BROT ist eine Einladung an unsere Neugierde, den Dingen auf den Grund zu gehen; zum Schauen, Hören und Staunen, zum Assoziieren und Nachdenken über den gegenwärtigen Stand unserer Zivilisation.

Erst wenn wir etwas wahrnehmen, können wir es auch glauben.

OUR DAILY BREAD

a film by nikolaus geyrhalter

In sealed rooms, as sterile as computer-processor factories, chicks hatch while being closely monitored. A huge hose sucks salmon out of a fjord. Metal teeth chomp up fields of sunflowers which withered at just the right time thanks to chemicals. Chickens are cut up and pigs are gutted in seconds, though cows take a little longer: This is high-tech agriculture and the industrial production of food.

OUR DAILY BREAD shows the places where food is produced in Europe: surreal landscapes plasticized and optimized for tractors and agricultural machinery, sterile rooms in cool industrial buildings designed to ensure logistic efficiency, machines that require uniform materials for smooth processing. What might look like something from the world of science fiction is reality. Our food is produced in spectacular spaces which are seldom seen.

There's little space for humans here. They seem like flaws in this system: undersized and vulnerable, though they adapt as best as they can, with hygienic clothing, ear protectors and helmets. They're at certain places on the production line, doing the jobs for which machines have not yet been invented.

When a worker takes a break for a bite to eat, it seems to provide an absurd contrast, but at the same time a reference is made to the actual purpose of these seemingly utopian factories.

Precisely framed continuous tracking shots take on the system's efficiency, bare it, put it on display, approach it with a mixture of fascination and horror. **OUR DAILY BREAD** shows the industrial production of food as a reflection of our society's values: plenty of everything, made quickly and simply by a specialized few.

Dispensing with commentary and explanatory interviews, the film unfolds on the screen like a disturbing dream: an insistent gaze, accompanied by whirring, clattering, booming, slurping, the machines' hydraulic breathing — only the screeching of chickens is louder.

OUR DAILY BREAD is an invitation directed at our sense of curiosity, our desire to get to the bottom of things, to look, listen and be amazed, to associate and think about our civilization as it currently stands.

Only after seeing something for ourselves can we believe it.

BACKGROUND
HINTERGRUND

INTERVIEW mit Nikolaus Geyrhalter, Regisseur

Warum hast du diesen Film gemacht?

Grundsätzlich mache ich Filme, die ich selber gerne sehen möchte. Mich faszinieren Zonen, wo man normalerweise nicht hineinsieht. Das war schon bei der Zone von PRIPYAT so und bei ELSEWHERE, und auch die Lebensmittelproduktion ist ein geschlossenes System, von dem man ganz unklare Vorstellungen hat. Die Bilder der Werbung, in denen Butter gerührt wird und ein kleiner Bauernhof mit verschiedenen Tieren gezeigt wird, haben nichts mehr damit zu tun, wo unser Essen tatsächlich herkommt. Es herrscht eine Entfremdung in Bezug zu der Entstehung unserer Nahrung und zu diesen Arbeitswelten, die es lohnt, aufzubrechen.

In UNSER TÄGLICH BROT gibt es wie in allen deinen Filmen keinen Off-Kommentar, hier gibt es aber auch keine Interviews ...

Ich denke meine Filme meistens in Plansequenzen, in denen dann auch Interviewszenen enthalten sind. Hier werden Arbeitswelten gezeigt, die für sich stehen. Die Menschen arbeiten in Räumen, die sehr menschenleer sind, während der Arbeit wird nicht viel gesprochen. Wir haben anfangs sehr viele Interviews geführt. In der parallel zu den Dreharbeiten schon begonnenen Schnittarbeit mit Wolfgang Widerhofer hat sich aber gezeigt, dass diese Interviews die Wahrnehmung des Films eher stören, unterbrechen. Wir haben uns dann für die radikalere Form entschieden, weil sie im gedrehten Material auch so angelegt ist. Der Film will reale Arbeitssituationen zeigen, und in langen Einstellungen genügend Raum lassen für Gedanken und Assoziationen dazu. Das Publikum soll einfach in diese Welt eintauchen und sich selbst eine Meinung bilden.

Über die einzelnen Betriebe und Daten und Fakten informiert der Film nicht.

Das ist für diesen Film auch irrelevant, ob die Kükensfirma in Österreich, Spanien oder Polen ist, und auch wie viele Millionen Schweine pro Jahr in dem gezeigten Großbetrieb geschlachtet werden. Diese Aufklärung wird durch den Journalismus, durch Fernsehen geleistet, das ist für mich nicht die Aufgabe eines Kinofilms. Ich denke auch, dass es mir als Zuschauer zu leicht gemacht wird, wenn ich mit Informationen abgefüttert werde. Das berührt mich kurzzeitig, regt mich auf, wird dann aber sehr schnell relativierbar, und funktioniert wie alle übrigen Sensationsnachrichten, mit denen wir Tag für Tag zugemüllt werden, weil sie die Verkaufszahlen der Medien heben – die uns und unsere Wahrnehmung der Welt aber letztlich stumpf werden lassen. Hier soll der Blick hinter die Strukturen zugelassen werden, Zeit gegeben werden, Geräusche und Bilder wahrzunehmen und die Auseinandersetzung mit einer Welt ermöglicht werden, die unsere Grundnahrungsmittel herstellt und doch so verdrängt wird.

Wie schwierig war es, Drehgenehmigungen zu bekommen?

In wenigen Fällen sehr leicht, weil die Betriebe stolz sind auf das, was sie leisten, auf Erfindungen und Arbeitsabläufe, Produktsicherheit und sie auch Lust hatten, bei einem Film mitzuarbeiten, wobei es sicherlich geholfen hat, auf frühere Werke verweisen zu können. Es gibt auch Leute in diesen Firmen, die die Entfremdung der Konsumenten von der Herstellung der Nahrungsmittel als Problem betrachten, weil es





so seitens der Konsumenten auch kein Verständnis für ihre Anliegen gibt. Sehr viele Firmen haben aber Angst vor der Öffentlichkeit, vor dem, was so ein Film deutlich machen könnte, weil es natürlich immer wieder Skandale gibt, und sie sich vielleicht denken: wenn schon ein Skandalfilm, sollen sie ihn bei der Konkurrenz drehen!

Dem Film geht es aber nicht darum, Skandale aufzudecken?

Ich wollte so sachlich wie möglich Bilder dieser Branche, dieser Arbeitswelt sammeln und sie wahrnehmbar machen. In dieser hochtechnisierten Welt liegt die Faszination, die von Maschinen und der Machbarkeit, dem menschlichen Erfindungs- und Organisationsgeist ausgeht, eng neben Grauen und Kälte. Hier werden Pflanzen und Tiere genauso behandelt wie irgendwelche anderen Waren, und auf reibungsloses Funktionieren wird großer Wert gelegt. Da geht es dann vor allem darum, wie können die Viecher möglichst effizient und kostensparend geboren, aufgezogen und gehalten werden, und wie muss ich sie behandeln, dass sie die Zeit und den Weg zum Schlachthof möglichst unbeschadet und frisch überstehen, und Medikamentenrückstände und Stresshormone im Fleisch unter den Grenzwerten bleiben. Ob sie glücklich sind, fragt sich keiner. Wenn man das, durchaus zurecht, als Skandal betrachten will, dann muss man aber auch weiterdenken. Dann ist das der Skandal unseres Lebensentwurfs, weil diese ökonomische, „seelenlose“ Effizienz in einem wechselseitigen Verhältnis zu der Lebensweise unserer Gesellschaft steht. Jetzt zu sagen: Kauft mehr Bio! Esst weniger Fleisch! ist sicher nicht falsch. Aber es ist auch ein Ausrede, weil wir alle täglich von den

Früchten der Automatisierung und Industrialisierung und Globalisierung profitieren, die ja über den Bereich der Nahrung weit hinausgehen.

Ist so für dich auch der Titel des Films UNSER TÄGLICH BROT, mit seinem religiösen Anklang, zu verstehen? Der Titel verweist auf unsere Kulturgeschichte und wirkt durch seine religiöse Assoziation umso krasser, wenn man dann sieht, wie der Mensch mit seinen Ressourcen und seinen lebenden Kollegen umgeht. Ich denke ja immer weiter, die nächste Strophe wäre dann: Und vergib uns unsere Schuld. Aber er verweist auch auf den täglichen Broterwerb, auf die Normalität dieses Alltags, auf die Frage, wie arbeitet der Mensch, und wie hat sich diese Arbeit verändert? Wer steuert die Maschinen, wer kontrolliert die Prozesse - und wer gräbt mit den Händen in der Erde oder pflückt die Gurken vom Strauch? Wie ist das tägliche Brot aufgeteilt im gegenwärtigen Europa?

Der Film schafft so auch ein Stück Zeitgeschichte?

Das denke ich schon. Ich sehe meine Filme immer auch als Filme für die Archive, die man in 50 oder 100 Jahren ausgraben wird und sich anschaut und denkt: 'So haben die das damals auch schon gemacht' oder 'Das haben die damals noch so gemacht'. So hat etwas angefangen oder ist zu Ende gegangen. Formal versuche ich so zeitlos wie möglich zu sein, es sollte ja nicht darum gehen, zu sagen, so haben die Filme damals ausgeschaut. Mir ist wichtig, dass ein Film ein Stück Zeit, ein Stück Geschichte festhält. Ganz besonders gilt das auch für diesen Film.

Nikolaus Geyrhalter im Gespräch mit Silvia Burner

INTERVIEW

with Nikolaus Geyrhalter, director

What moved you to make this film?

Basically I make films that I'd like to see myself. I'm fascinated by zones and areas people normally don't see. That was the case with both PRIPYAT and ELSEWHERE, and the production of food is also part of a closed system that people have extremely vague ideas about. The images used in ads, where butter's churned and a little farm's shown with a variety of animals, have nothing to do with the place our food actually comes from. There's a kind of alienation with regard to the creation of our food and these kinds of labor, and breaking through it is necessary.

OUR DAILY BREAD, like all your films, doesn't have voice-over commentary, but in this case, there aren't any interviews either.

I imagine my films mainly in continuous tracking shots which also contain scenes with interviews. In this case worlds of work which can stand alone are shown. The people work in spaces which are otherwise empty, and there's not much talking while they work. At the beginning we conducted a number of interviews. During the editing, which Wolfgang Widerhofer started while shooting was still going on, it turned out that these interviews tend to disturb, and interrupt, the perception of the film. We then decided on the more radical form as it's more appropriate for the way the footage was shot. The intention is to show actual working situations and provide enough space for thoughts and associations in long sequences. The viewers should just plunge into this world and form their own opinions.

There's no information about specific companies or data. It's irrelevant for this film whether a company that produces baby chicks is located in Austria, Spain or Poland, or how many pigs are processed every year in the big slaughterhouse that's shown. In my opinion that's done by journalists and television, not a feature film. I also think that things are made too easy for me as a viewer when I'm spoon fed information. That moves me briefly, gets me worked up, but then it can be put into perspective quickly, and it works like all the other sensational news that bombards us day after day because that kind of thing sells newspapers— and it also dulls our perception of the world. In this film a look behind the structures is permitted, time's provided to take in sounds and images, and it's possible to think about the world where our basic foodstuffs are produced, which is normally ignored.

Was getting permission to shoot difficult?

In a few cases it was very easy, because the companies are proud of what they do, of innovations and work processes, product safety, and they wanted to participate in the making of a film. Being able to refer to previous works definitely made this easier. There were also some people at these companies who see the consumer's alienation from food production as a problem because consumers have no idea about their concerns. On the other hand lots of companies are afraid of publicity and what a film like this could show. After all, there are constant scandals, and they might think: If it's going to create a scandal, then they should do their shooting at the competition!



INTERVIEW WITH



But the point of this film isn't to uncover scandals. I wanted to collect and make accessible images from this branch, this world in as objective a manner as possible. What makes it fascinating are the machines and the sense of what's doable, the human spirit of invention and organization, even at close quarters with horror and insensitivity. Plants and animals are treated just like any other goods, and smooth functioning is extremely important. The most important thing is how the animals can be born, raised and held as efficiently and inexpensively as possible, how to treat them so they're as fresh and undamaged as possible when they arrive at the slaughterhouse, and that the levels of medications and stress hormones in the meat are below the legal limits. No one thinks about whether they're happy. If you want to call that a scandal, which is more than justified, then you have to take your thinking one step further. Then it becomes the scandal of how we live, because this economic, "soulless" efficiency is in a reciprocal relationship with our society's lifestyle. There's nothing wrong with saying, "Buy organic products! Eat less meat!" But at the same time it's a kind of excuse, because we all enjoy the fruits of automation and industrialization and globalization every day, which affect much more than just food.

Do you intend the film's title, *OUR DAILY BREAD*, to be understood with the religious association?

The title refers to our cultural history, and because of the religious association the effect's even more crass considering how people treat their resources and fellow living beings. I always take the thought further, and the next line would be: And forgive us our sins. But it also refers to earning our daily bread, the normality of this life, the question of how people do their jobs, and how this has changed. Who runs the machines, who controls the processes— and who digs in the ground with their bare hands or picks the cucumbers? How is our daily bread distributed in contemporary Europe?

Does the film also represent a bit of contemporary history?

I think so. I also regard my films as archival material, which people will dig out in 50 or 100 years, watch, and think, "They already did it like that back then," or "They were still doing it like that." That's how something started or stopped. Formally I try to be as timeless as possible, the intention isn't to say, that's what films looked like back then. It's important to me that a film captures a certain point in time, a little bit of history. That's especially true of this film.

Nikolaus Geyrhalter in an interview with Silvia Burner

INTERVIEW mit Wolfgang Widerhofer, schnitt

Du arbeitest seit dem ersten Film von Nikolaus Geyrhalter (ANGESCHWEMMT, 1994) mit ihm zusammen und hast alle Filme geschnitten. UNSER TÄGLICH BROT unterscheidet sich in einer Hinsicht sehr deutlich von den bisherigen: Es gibt keine Interviews, keine Porträts, die sonst sehr stark die Filme prägen ...

Das war für uns eine spannende Erfahrung, als wir im Produktionsprozess entdeckt haben, dass das die Form ist, die den Bildern und dem Sujet entspricht. Dass diese Orte, so wie Nikolaus sie abbildet, etwas Fiktives und Utopisches an sich haben, für sich schon stark und bedeutsam sind. Hingegen die Rolle des Menschen an diesen Orten bestimmt der Produktionsprozess, die Architektur der Industrie, die Zeitpläne und der Grad menschlicher Arbeitskraft bis zur Erschöpfung. Alles das ist in den Bildern drinnen und bedarf keiner Erklärung oder Kommentierung in Interviews. Ganz im Gegenteil: Eine Interviewsituation wäre der Versuch, den entindividualisierenden Industrieprozess mittels Interviews zu re-individualisieren. Wir haben uns, wenn man so will, für den horror vacui des Schweigens entschieden.

Der Film verknüpft sich nicht über Personen, verknüpft sich auch nicht über Orte, er folgt einer anderen Logik ...

Es ist eher ein episodisches Denken, eine Begehung, im räumlichen und im zeitlichen Sinn. Eine Begehung, die auch aus Kreisläufen besteht. Der Film bindet Themen ein, aber er spricht sie nicht explizit aus: serielle Arbeit, das Maschinelle, die industrielle Produktion, auch die Brutalität dabei, die Moral, die beim Töten der Tiere ins Spiel kommt und so weiter. Im Film werden viele Diskurse und Ansätze aufgemacht, aber nicht auf ein Ziel hin erzählt, so dass man, wenn man aus dem Film geht, sagen könnte: „Das habe ich jetzt gelernt und das muss ich jetzt tun“. Ich finde Filme anmaßend und langweilig, die eine Handlungsanweisung

geben. Ich halte mich mit Analogien oder mit Begriffen eher zurück, ich versuche im Schnitt eine sehr offene Fläche zu schaffen, in die man viel hineinprojizieren kann. In diesem Sinn ist das ein riskanter Film ...

... der keine einfachen Antworten liefert ...

Nein, es geht um Erfahrungen, um ein Schauen, das sich einmal auf den Menschen einlässt und dann wieder auf die Maschine, das sich begeistern lässt und zugleich kritisiert, das nicht Gut und Böse unterscheidet, sondern das sich auch zum Teil staunend mitreißen lässt. Es wäre falsch zu sagen, UNSER TÄGLICH BROT ist ein Film über Spektakel und Grauen der industriellen Essensproduktion. Ich finde, es ist auch ein positiver Film über das Menschsein: Wir erfinden und bauen uns gerne Automaten und Maschinen, über die wir dann staunen können, oder die uns plötzlich bedrohen. Ich finde, dass das Ganze etwas sehr Kindliches hat, mit surrealen Momenten, fast wie in einem Traum: ein verunsicherndes Bilderfließen.

Wie verhält sich der Ton dazu?

Jedes Bild ist auch ein Tonbild, darauf achte ich schon bei der Auswahl. Dass es abgesehen vom simplen Kontrast von Laut und Leise Kontraste und Muster in Tönen und Klangatmosphären gibt, die die Assoziation befördern. Dass manches Mal der Schlag einer Maschine etwas Organisches, Lebendiges haben kann. Oder dass der Ton über das Bild hinausweist auf ein Außen: wenn im Hintergrund irgendwo ein Flugzeug landet auf dem Spargelfeld, dann kommt plötzlich die größere Außenwelt hinein, etwas Globaleres. Am Beginn des Films zum Beispiel entsteht eine klaustrophobische Stimmung, wo sehr lange kein Außen, kein Himmel zu sehen ist, dafür der Ton vom Surren und Dröhnen von Innenräumen erzählt.



INTERVI

Und dann bricht dieser Raum plötzlich auf - und gibt den Blick auf Windräder frei, die, und das sieht man erst langsam, auf einem Kartoffelacker stehen. Ein harter Wechsel von Innen- in Außenraum, ein gewagter Einschnitt, viele Assoziationen ...

Es muss ja der Schnitt das Denken über das Bild abschneiden und ein neues Denken eröffnen. Ich finde, dass man sich immer überlegen muss, was war das jetzt eigentlich, dieser Schnitt. War das jetzt eine Verknüpfung, eine Analogie, ein totaler Kontrast, ein Widerspruch. Ich finde, bei jedem Schnitt muss das wieder zur Debatte stehen.

Ganz deutliche, kontrastierende Schnitte sind die immer wiederkehrenden langen Einstellungen von einzelnen Menschen, die eine Essens-Pause machen ...

Das sind ganz wichtige Momente: da sitzt einfach nur jemand da und isst - und das führt mich als Zuseher ganz stark auf mich selbst zurück. Im doppelten Sinn: nicht nur, weil da ein Mensch sitzt und ich dem ins Gesicht schauen und mir überlegen kann, was der sich denkt und was der tut und wie der eingebunden ist in dieses System, sondern auch in filmisch erlebbarem Sinn, dass nämlich bei der Pause der erzählerische Fluss gestoppt ist. Und ich den Raum habe, um zu denken. Ohne dass ich durch irgendwelche Informationen daran gehindert wäre. Diese Pausen, diese Ruhe machen umso deutlicher, wie sehr die Menschen dann wieder eingespannt sind in das serielle Arbeiten, wie anstrengend, laut, schnell, fließbandmäßig diese Arbeit ist. Das bildet einen wichtigen Kontrast.

Du bist beim Dreh ja nicht dabei - inwieweit betrachtest du das als Nachteil, weil du den realen Ort nicht kennst, inwieweit schafft dir das auch eine Freiheit, mit den Bildern eine Erzählung zu bauen?

Ich betrachte es nicht als Nachteil; ich schaue mir mit möglichst unverstelltem Blick an, was in den Bildern ist und was ich für die Erzählung und für den Film brauche, was dafür das Beste ist. Ich und später die Zuschauer, wir müssen uns in den Bildern orientieren können. Wir müssen den Standpunkt verstehen, wo die Kamera steht, wie das Bild gebaut ist, und die Bilder von Nikolaus sind immer klar und komplex zugleich gebaut. Aber wir müssen nicht notwendigerweise verstehen, was passiert. Ich finde es gerade bei diesem Film sehr wichtig, dass man viele Dinge nicht versteht, um überhaupt zum Assoziieren kommen zu können, zu eigenen Gedanken und Erfahrungen, nicht zu vorgefassten, vorgekauften Meinungen und Informationen über die Welt. Ich halte das für eine Qualität des Films: Dass er viele Momente hat, wo man ins Assoziieren kommen kann.

Der Film erklärt nicht die Welt ...

Das würde ich auch für einen zweifelhaften Anspruch halten. Ich sehe den Film als einen Ort, einen utopischen Ort, den wir am Anfang betreten und am Ende wieder verlassen - dass dieser utopische Ort schon unsere Realität ist, das wird uns immer wieder bewusst im Laufe des Films. Dass das die Grundlage des Lebensstandards unserer Gesellschaft bildet, mit allen Konsequenzen. Dass man der Bilderfolge des Films und den Gedanken, die sie auslöst, ausgeliefert ist und nicht an der Hand genommen wird, finde ich richtig und gar nicht im erzieherischen Sinn gemeint, oder im moralischen oder im puristischen, sondern eher in einer offenen Begegnung mit dem Film und mit seinen eigenen Möglichkeiten und Maßstäben.

Wolfgang Widerhofer im Gespräch mit Silvia Burner



EW MIT
WOLFGANG WIDERHOFER

INTERVIEW with Wolfgang Widerhofer, editing

You've worked with Nikolaus Geyrhalter since his first film (WASHED ASHORE, 1994), having edited all of them. OUR DAILY BREAD is in one respect quite different from his previous films: There aren't any interviews or portraits, which were important elements in the others.

That was an exciting experience, when we discovered during the production process that that's the most suitable form for the images and the subject. The fact that places, as Nikolaus shows them, have a fictitious, utopian quality and are quite impressive and significant on their own.

On the other hand the production process, the industrial architecture, the timetables and the amount of human labor which can be obtained before exhaustion sets in all determine the role played by men and women at these places. The images themselves already say all that, so no explanations or commentary in the form of interviews are needed.

On the contrary: An interview would be an attempt to re-individualize the industrial process, which removes all individuality. You could say we chose the horror vacui of silence.

The film isn't held together by people or places, it follows a different logic.

It's more of an episodic kind of thinking, an inspection, in both a spatial and temporal sense. An inspection that also comprises various cycles. The film includes themes without mentioning them explicitly: repetitive labor, automation, industrial production, and the brutality that it involves, the morality which comes into play when animals are killed, and so on. A number of discourses and approaches are set up in the film, but not so that the audience can leave the theater and say, "I learned this and that and this is what I have to do." I find films that give instructions on how to act boring and presumptuous. I tend to be careful with analogies or concepts, and I try to edit so as to create an open space that a great many things can be projected onto. In that sense it's a risky film.

Which doesn't offer any simple answers.

No, it's about experience, a look which deals with the people first and then the machines, which can demonstrate enthusiasm and at the same time be critical, which doesn't differentiate into good and evil, but which can also be swept along in its astonishment. It would be wrong to say that OUR DAILY BREAD is just about the horror and spectacle of industrial food production. I think it's also a positive film about human existence: We like to invent and build machines that we can look at in wonder, or which suddenly pose a threat. I think there's something childlike about the whole thing, with surreal moments, almost like in a dream: an unnerving stream of images.

And how does sound fit in?

Each image has sound, I kept that in mind when selecting them. And, that, apart from the simple contrast of loud and soft, certain contrasts and patterns in sounds and acoustic atmospheres encourage association. The fact that the thump of a machine can at times resemble something organic, living. Or that sound can indicate something outside the image: When an airplane lands in the asparagus field in the background, this brings in the larger outside world, something more global. At the film's beginning for example a claustrophobic atmosphere is created and, for some time, nothing outside, no sky is visible, but the humming and roaring tells us about the internal spaces.

And then this space suddenly opens up: Windmills become visible, and gradually you notice that they're standing in a potato field. An abrupt change from inside to out, a daring break, a number of associations...



INTERVIEW

The cut has to block off thought about the image and open up a new line of thinking. In my opinion you always have to consider what a certain cut might involve. Was that a link, an analogy, a total contrast, a contradiction? I think that must be an issue with every cut.

The many protracted shots of individuals having lunch represent extremely distinct, contrasting cuts.

Those are extremely important moments: Someone's just sitting there, eating. And that takes the viewer back to him or herself. In two senses: Not just because a person's sitting there and I'm looking into his face, and I can wonder what he's thinking and what he's doing and what role he plays in this system, but also in a filmic sense, that the narrative flow has been stopped during this break. And I have time to think. Without some information keeping me from it. These breaks, this peace makes something even clearer: the extent to which people are locked into this kind of repetitive work, how exhausting, loud, fast it is, like on an assembly line. That creates an important contrast.

You weren't there during shooting: Do you consider that a disadvantage, that you aren't familiar with the actual place, and how much freedom does that give you to tell a story with these images?

I don't consider it a disadvantage; I take as clear a look as possible at what's in the images and what I need for the story and the film, what's best for it. I, and later the audience, we must be able to orient ourselves in the images. We have to understand the point of view, where the camera's standing, how the image is composed, and the composition of Nikolaus' images is always clear and complex at the same time. But we don't necessarily have to understand what's happening. With this film I think it's very important that you don't understand a lot of things, so that

associations are possible, you have your own thoughts and experiences and avoid preconceived, spoon-fed ideas and information about the world. I think that's one of the film's strengths: That it has plenty of moments which provide an opportunity for associations.

The film doesn't explain the world...

I would consider that a questionable intention anyway. I see this film as a place, a utopian place which we enter at the beginning and leave at the end— and the fact that this utopian place is our current reality becomes clear again and again in the course of the film. The fact that it provides the basis of our society's standard of living, with all the consequences. The fact that, as a viewer, you're at the mercy of the sequence of images and the ideas they trigger, and aren't taken by the hand, which I think is good. And this isn't meant to be educational, or moralistic or puristic, but an open encounter with the film and the possibilities and criteria it offers.

Wolfgang Widerhofer in an interview with Silvia Burner



CREDITS

UNSER TÄGLICH BROT / OUR DAILY BREAD

Regie und Kamera / directed and cinematography by:

Nikolaus Geyrhalter

Schnitt und Dramaturgie / edited and dramatic structure by

Wolfgang Widerhofer

Buch / script:

Wolfgang Widerhofer, Nikolaus Geyrhalter

Recherche / research:

David Bernet, Ivette Löcker, Michael Kitzberger,

Maria Arlamovsky

Ton / sound:

Stefan Holzer, Andreas Hamza, Hjalti Bager-Jonathansson,

Ludwig Löckinger, Heimo Korak, Nicole Scherg

Kamerassistenz / assistant cameraman:

Gerald Piesch, Konrad Edelbacher, Ludwig Löckinger,

Oliver Schneider, Natascha Burgstaller, Paul Schön

Künstlerische Mitarbeit und Drehkoordination / artistic collaboration and location coordinator:

Maria Arlamovsky

Aufnahmeleitung / location managers:

Flore Deroose, Jose Martos, Mette Kierkegaard, Anna Hoffmann,

Maria Wierzbicka, Kristin C. Dahle, Nina Kusturica

Übersetzung / interpreters and translators:

Kristin C. Dahle, Nina Kusturica, Habiboulah Ndongo Bakhoum,

Jameleddine Ben-Abdeljelil, Amine Berrezzoug

Mit / with

Claus Hansen Petz, Arkadiusz Rydellek, Barbara Hinz, Renata Wypchto, Alina Wiktorska, Ela Koztowska, Anna Bethke, Matgorzata Nowak, Halina Kosiacka, Tibor Korom, András Szarvas, Lies Jacobs, Frédéric Quinet, Christoph Malherbe, Olivier Leboutte, Yves Jouant, Marc Lejeune, Pierre Quintin, Emile Hampere, Jean-Marie Wilmet, Henry Schernikau, Norbert Tonath, Harm Krüger, Thomas Löhle, Robert Milan, Pjotre Kobos, Pawlak Witold, Dariusz Bryk, Janusz Franczak, Rita Dunia, Angela Rotolo, Adif und Nevresa Mujanovic, Dana Sevakova, Milan Machlica, Lars Andreasen, Werner Müller, Heidi Ronnov, Bent Rothmeier (+), Pia Jill Hinze, Laszlo Szobota, Ferenc Berezhvai, István Szamoskózi, József Fodor, József Ganil, Imre Kovács, László Kovács, Tünde Döme, Petra Grüneberg, Yarga Paté Valdé, Hammidu Valdé, Antonio Vergara, Khalifa Massoedi, Mohammed, Mahed Al-Latef, Eloy Barea Garcia, Quintin Sanchez Muchez, Dieter Voigt, Siegfried Endler, Carsten Reichelt, Kåre Nordbø, Ingrid Hehne, Mona Bohne, Gudrun Schulze, Horst Hehne, Klaus Godau, Lothar Paeschke, Sabine Wehlitz, Janett Müller, Matthias Glöckner, Ronny Schüler, Wolfgang Buro, Lajos Ujj, Sándor Sztaló, Sándorne Sztaló, Jens Christian, Jens Nielsen, Peter Olsen, Martin Jensen, Joanna Druzbin, Frédéric Pirson, Freddy Vandennycck, u.v.a.

Gefilmt zwischen Oktober 2003 und Oktober 2005 in Europa / filmed between October 2003 and October 2005 in Europe

mit freundlicher Unterstützung folgender Unternehmen und Personen / with the friendly support of the following companies and individuals

„Danish Crown“ (Ole Carlsen, Kim S. Pedersen, Gudrun Andreasen), „Tasty Tom“ (Ton und Anny Janssen), „Geflügelhof Latschenberger GmbH“ (Karl Latschenberger), „Pro Ovo“, „Radatz Fleischwaren“ (Franz Radatz), „Marché Couvert, Ciney“, Jules und Anja Vranckx, „Abattoir et Marché de Bastogne“, „Belgian Blue Group s.c.r.l.“ (Caroline Lecomte, Eric Dernelle, Ana Granados, Séverine Lauvaux), Jose Barea, Jose Antonio Lopez, „Zakłady Drobiarskie 'Koziegtowy' Sp.zo.o“ (Henryk Stoktosa, Elzbieta Swaryczewska, Ryszard Wisniewski), „Nutreco, Skretting, Marine Harvest, Norway“, Marine Harvest processing plant Ryfisk at Hjelmeland (Vidar Julien, Tor Andre Giskeggerde, Silije Svaeren, Lars A. Frandsdal, Oyvind Oaland, Oistein Jakobsen, Konsul Terje E. Martinussen), „Vitana“ (Michael Goettler), Johann Graber, Richard Auer-Welsbach, „Solofino“ (Leopold Haindl, Johannes Theuringer; Johann Schöllner, Gerald Ribisch), „esco – european salt company GmbH & Co. KG“, Werk Bernburg (Ulrich Göbel, Rolf Wallbraun, Winfried Günther, Udo Schunke), Henning Krüger, Hubertus Budde, Joachim Kalberlah, „Agrargenossenschaft Cobbelsdorf eG“, „Sauen-Zucht-Anlage Köselitz“ (Gudrun Schulze, Dr. Petra Zelfel, Klemens Schulz), „Kalbescher Werder Agrar GmbH“ (Berndt Reinecke) „Quality Sprout“ Kerkdriel (Peter van Heumen) Johan Hooijmans, Jean-Philippe Marteau, „Löhle Thomas Obstbau“, Uhltingen-Mühlhofen, „Salemfrucht GmbH“ (Rainer Wielatt), „Árpád – Agrár Rt.“, Szentes (László Kovács, László Bakó, György Kovács), „Chiquita Deutschland“ (Danny Ahern, Dalila Bachir, Mignon Lahaye, Markus Dowideit), „Sucatrans BVBA“ (Derek), Henrik Prusse, Jens Chr. Nielsen, Bent Langsen, „The Greenery“ (Wim van de Weil, Theo van Gelder), „Jamnica d.d., Sveta Jana, Croatia“ (Mladen Horvath, Martina Volovšek), „Ferre la Béole“ (Jean-Marie Wilmet), „SAD s.r.o.“ (Benny Puniel), Gerhard Huber, Ingrid und Herbert Schrammel, u.v.a.

sound design:

Andreas Hamza

Filmaufzeichnung / film recording:

Herbert Fischer

Standfotographie / stills:

Konrad Edelbacher

Assistenz / assistant sound designer:

Heimo Korak

*Tonnachbearbeitung und Filmkopien /
sound post-production and film prints:*

Synchro Film und Video GmbH

Grafik Design / graphic design:

Fabian Geyrhalter Design

HD-Postproduktion /

HD post-production:

Listo Videofilm GmbH

Lichtbestimmung / color correction:

Sepp Kloucek

Produktionsassistent / production assistant:

Nicole Scherg

HD online:

Geoff Kleindorfer

Öffentlichkeitsarbeit / public relations:

Silvia Burner

Filmgeschäftsführung / production auditor:

Markus Glaser

Farbkorrektur / color grading:

Thomas Varga

Übersetzung / translations:

Steve Wilder

Produktionsleitung / production manager:

Michael Kitzberger

Dank an / thanks to:

Hannes Anderwald, Karl und Caroline Arlamovsky, Emily Artmann, Fiona Atkin (WestfaliaSurge UK Ltd), Alex Binder, Stephan Blashofer, Captain Schulz (Weser-Jade Pilots), Fritz Bläuel (MANI), Antonia Bujeluze, Hannes Burner, Benoit Cassart, Inge Classen, Toma Dagorn ("Conduite de trou-peau" et "Monde du lait", PLM - Production Laitière Moderne), András Dékány, Karina Donoso, Mr Fiasse, Birgit Flos, Francisco Manuel Jimenez Gallardo, Emanuela Gallo (Ortomec), Herr Gangl, Manuel Jimenez Garcia, Kpt. Mario Gaylan, Kathi Hahn (Europäisches BürgerInnenforum), Dorothe Heidemann (Fördergemeinschaft Nachhaltige Landwirtschaft (FNL) e.V.), Sonja Holoher-Ertl (Österreichische Außenhandelsstelle Zagreb), Fred Jacobs, Joseph Jouant, Manfred Juraczka, Martin Weixelbaum (Juraczka Audiovisuelle Systeme), Dominik Kamalzadeh, Orjan Karlsen (Motly As), Thomas Korschil, Andrzej Kozlowski (Agrobel Nv), Elke Kratzer, Ana Maqueda Lafuente (Eurostat Media Support), Bruno Lambert, Jose Antonio Lopez, Rajendra Mandalia, Carmen Maria Mase Luque, Gabriel M'Binky, Maya McKeckneay, Johann Meyer (RLG Schwadorf), Alf Inge Molde, Antonia Navas Melandro, Geir Netland (Sydvestfilm), Norwegian Seafood Export Council, Antonio Ortiz, Maria Jose Ortiz Gil, Michael Palm, Barbara Pichler, Dieter Pichler, Josef Regner, Isabella Reicher, Dr. Felix Rudolph, Hanni Rützler, Bjarte Saevareid, Micaela Schantl (AMA), Sophie Schiebe, Karin Schneider (Italienische Handelskammer Österreich), Waldemar Schuller (SOLANA), Captain Schulz (Weser-Jade Pilots), Roland Teichmann, Hugo Van den Broeck, Hengameh van der Kaaij (Nestlé Research Center), Gilbert van Putte (Agrobel Nv), Magnar Viga, Michael Weber (webfruit GmbH), Constantin Wulff, Keigo Yoneda (Avisys), Peter Zawrel, Zentralverband der Deutschen Schweineproduktion e.V.

Eine Produktion der / produced by:

Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion GmbH



In Koproduktion mit / in coproduction with:

ZDF/3sat

Redaktion / commissioning editor:

Inge Classen

Produzenten / producers:

Nikolaus Geyrhalter, Markus Glaser, Michael Kitzberger, Wolfgang Widerhofer

*Hergestellt mit Unterstützung von /
produced with support of:*



*Hergestellt in Zusammenarbeit mit /
produced in cooperation with:*



BEHIND THE SCENES











NIKOLAUS GEYRHALTER
*1972 in Vienna

2007

DIE LETZTEN TAGE / THE FINAL DAYS (in production)
(A, 100 min., color; Director: Nikolaus Geyrhalter)



2005

UNSER TÄGLICH BROT / OUR DAILY BREAD
(A, 90 min., color; Director: Nikolaus Geyrhalter)





2001

ELSEWHERE

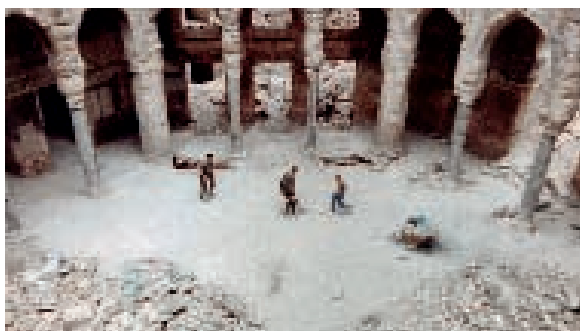
(A, 240 min., color; Director: Nikolaus Geyrhalter)



1999

PRIPYAT

(A, 100 min., b/w; Director: Nikolaus Geyrhalter)



1997

DAS JAHR NACH DAYTON / THE YEAR AFTER DAYTON

(A, 204 min., color; Director: Nikolaus Geyrhalter)

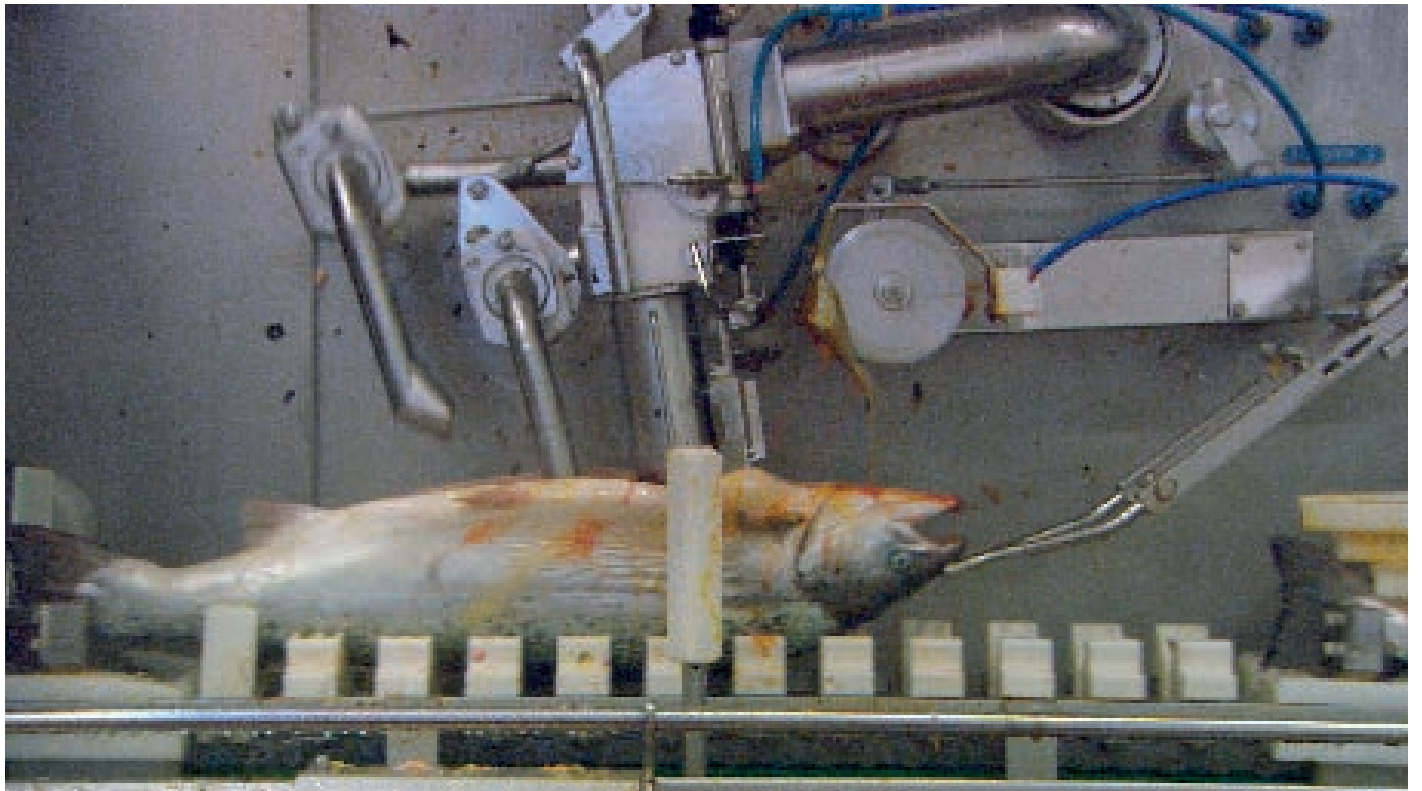


1994

ANGESCHWEMMT / WASHED ASHORE

(A, 86 min., b/w; Director: Nikolaus Geyrhalter)









NIKOLAUS GEYRHALTER FILMPRODUKTION GmbH

Gegründet 1994 von Nikolaus Geyrhalter. Seit 2003 GmbH mit Markus Glaser, Michael Kitzberger und Wolfgang Widerhofer. Spezialisiert auf die Produktion von Kino- und Fernseh-Dokumentarfilmen mit ausgeprägter AutorInnen-Handschrift. Zahlreiche internationale Auszeichnungen.

NIKOLAUS GEYRHALTER FILM PRODUCTION GmbH

Was founded in 1994 by Nikolaus Geyrhalter. Since 2003 the production acts as a (ltd.) company together with Markus Glaser, Michael Kitzberger and Wolfgang Widerhofer. Specializing in the production of cinema & TV documentaries with special attention on the author's point of view. Numerous international awards.

2007

DIE LETZTEN TAGE / THE FINAL DAYS (in production)

{A, 100 min., color; Director: Nikolaus Geyrhalter}

2006

ICH BIN ICH / I AM ME (in production)

{A, 55 min., color, Director: Kathrin Resetarits}

2006

ALMFILM / MOUNTAIN MEADOW MOVIE (in production)

{A, 55 min., color; Director: Gundula Daxecker}

2006

GUTEN MORGEN ÖSTERREICH! / GOOD MORNING AUSTRIA! (in production)

{A, 90 min., color; Director: Hannelore Tiefenthaler}

2005

UNSER TÄGLICH BROT / OUR DAILY BREAD

{A, 90 min., color; Director: Nikolaus Geyrhalter}

2004

FLUG NUMMER 884. EINE HEIMAT AUF ZEIT / FLIGHT NUMBER 884. RETURNING HOME

{A, 52 min., color; Directors: Wolfgang Widerhofer, Markus Glaser}

2004

ÜBER DIE GRENZE. FÜNF ANSICHTEN VON NACHBARN / ACROSS THE BORDER.

FIVE VIEWS FROM NEIGHBOURS

{A, 131 min., color; Directors: Paweł Łozinski, Jan Gogola, Peter Kerekes, Robert Lakatos, Biljana Cakic-Veselic }

2004

KANEGRA

{A/D, 50 min., color; Director: Katharina Copony}

2004

PESSAC. LEBEN IM LABOR / PESSAC. LIVING IN A LABORATORY

[A, 52 min., color; Directors: Claudia Trinker, Julia Zöller]

2004

DIE SOUVENIRS DES HERRN X / THE SOUVENIRS OF MR. X

[A/D, 98 min., color; Director: Arash T. Riahi]

2004

CARPATIA

[D/A, 127 min., color; Directors: Andrzej Klamt, Ulrich Rydzewski]

2003

SENAD UND EDIS. ES WAR EINMAL DER KRIEG / SENAD AND EDIS. ONCE THERE WAS A WAR

[D/A, 30 min., color; Director: Nikolaus Geyrhalter]

2002

LAUT UND DEUTLICH. LEBEN NACH SEXUELLEM MISSBRAUCH / LOUD AND CLEAR. LIFE AFTER SEXUAL ABUSE

[A, 67 min., color; Director: Maria Arlamovsky]

2002

TEMELIN. EIN DORF IN SÜDBÖHMEN / TEMELIN. A VILLAGE IN SOUTHERN BOHEMIA

[A, 30 min., color; Directors: Nikolaus Geyrhalter, Markus Glaser, Wolfgang Widerhofer]

2001

ELSEWHERE

[A, 240 min., color; Director: Nikolaus Geyrhalter]

1999

PRIPYAT

[A, 100 min., b/w; Director: Nikolaus Geyrhalter]

1997

DAS JAHR NACH DAYTON / THE YEAR AFTER DAYTON

[A, 204 min., color; Director: Nikolaus Geyrhalter]

1997

KISANGANI DIARY

[A, 52 min., color & b/w; Director: Hubert Sauper]

1995

DER TRAUM DER BLEIBT / THE DREAM THAT REMAINS

[A, 155 min., color; Director: Leopold Lummerstorfer]

1994

ANGESCHWEMMT / WASHED ASHORE

[A, 86 min., b/w; Director: Nikolaus Geyrhalter]







www.unsertaeglichbrot.at

DOCUMENTARY + A 2005 + 35 MM (HDCAM) + 1:1,85 + COLOR + DOLBY DIGITAL + 92 MIN



Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion GmbH

Hildebrandgasse 26, A-1180 Wien

T/F: +43-1-403 01 62 info@geyrhalterfilm.com

www.geyrhalterfilm.com



MEDIA

*Developed with the support of the MEDIA
programme of the European Union*



WWW.DOCUSHOP.AT



STAATKINOFILM'

