Corrected Proof

Jonas Nesselhauf, Urte Stobbe (Hrsg.)

Mensch & Mitwelt

Herausforderungen für die Literatur- und Kulturwissenschaften

Wehrhahn Verlag

Corrected Proof

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über https://portal.dnb.de abrufbar.

1. Auflage 2022
Wehrhahn Verlag
www.wehrhahn-verlag.de
Satz und Gestaltung: Wehrhahn Verlag
Umschlagabbildung: Coverbild: Insel Hombroich, Foto: U. Stobbe (privat)
Druck und Bindung: Mazowieckie Centrum Poligrafii

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany
© by Wehrhahn Verlag, Hannover
ISBN 978–3–86525–965–3

Corrected Proof

Evi Zemanek

Berge versetzen

Dokufilmische Topografien des Anthropozäns am Beispiel von *Erde* (Österreich, 2019) und *Anthropocene: The Human Epoch* (Kanada, 2018)

Täglich werden 60 Millionen Tonnen Oberflächenmaterial durch Flüsse, Winde und andere natürliche Kräfte bewegt. Der Mensch bewegt 156 Millionen Tonnen Erde täglich und ist damit der entscheidende geologische Faktor der Gegenwart.[1]

Abstract: Die Herausforderung einer filmischen Repräsentation des Anthropozäns untersucht dieser Beitrag anhand zweier Umweltdokumentarfilme, welche die Definition des Menschen als geologischen Faktor wörtlich nehmen, indem sie seinen Umgang mit der Erdoberfläche fokussieren. Ausgehend von der Annahme, dass sich Großbaustellen besonders eignen, um im Medium Film anthropozäne Aktivitäten kritisch zu reflektieren, erfolgt ein *close reading* von Sequenzen, die ästhetisch eindrücklich zeigen, wie der Mensch unter Einsatz mächtiger Maschinen Berge versetzt: indem er letztere zum Zweck der Rohstoffgewinnung abträgt (wie im Marmorsteinbruch von Carrara) oder untertunnelt (wie am Brenner und am Gotthard). Während die Filme sehr ähnliche Motive präsentieren, treten signifikante Unterschiede in Ästhetik und Erzählweise zutage. Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass die gewaltvollen Transformationen der Landschaft unterschiedliche ökonomische und soziokulturelle Funktionen erfüllen, untersucht der Beitrag die Inszenierung einer kulturellen Legitimierung der Zerstörung von Natur sowie einer Faszination von Baggern, Bohrern und erdbewegender Handlungsmacht, um das politische Wirkungspotenzial der Filme zu diskutieren.

1 Diese Information wird zu Beginn des Dokumentarfilms Erde vor dem Hintergrund einer öden Landschaft eingeblendet. Im Abspann der Kino-Version wird verwiesen auf die Forschung von Ian Douglas u. Nigel Lawson: The Human Dimensions of Geomorphical Work in Britain. In: Journal of Industrial Ecology 4.2 (2001), S. 9–33. Geyrhalter rundet die inzwischen überholten Mengenangaben auf.

Corrected Proof

»These are Anthropocene toys!« – Vorspiel anstelle einer Einleitung

Im Anthropozän ist es der Mensch, der die größten Mengen an Erde bewegt, gibt Dipesh Chakrabarty in einem Gespräch mit Bruno Latour zu bedenken, das im Kontext des *Critical Zones*-Ausstellungsprojekts stattfand.[2] Das Problem sei, dass man diese erdbewegende Handlungsmacht in einem Maße naturalisiert habe, dass schon ein kleiner Junge beim Anblick eines Baggers und beim Spiel im Sandkasten unhinterfragt denke: dies ist es, was Menschen eben tun, das heißt, worin sich das Wesen des Menschen ausdrücke. Chakrabarty führt die Überlegungen anekdotisch auf einen Besuch bei einem Kollegen mit einem kleinen Sohn zurück, dessen Spielzeugbagger ihm den Ausruf »These are Anthropocene toys!« entlockte. Daraufhin schickte ihm jener Kollege zwei Fotos, die den Jungen einmal beim Einüben seiner Rolle im Sandkasten zeigt, ein anderes Mal neben einer großen Maschine (Abb. 1 u. 2). Die Gegenüberstellung der Bilder suggeriert, dass der Schritt vom Spiel im Sandkasten zum Spiel mit der Landschaft nur ein kleiner ist.





Abb. 1 u. 2: Kindliches Spiel mit CAT-Baggern, Fotografien im Besitz von Bruno Latour, aus: Latour/Chakrabarty 2020, 25

2 Vgl. die Publikation zur Ausstellung: Bruno Latour u. Dipesh Chakrabarty: When the Global reveals the Planetary: Bruno Latour interviews Dipesh Chakrabarty. In: Bruno Latour u. Peter Weibel (Hrsg.): Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth. Cambridge, MA: MIT Press 2020, S. 24–31, hier S. 24.

Corrected Proof

Dies bestätigt auch ein Baugeräteführer, der in Kaliforniens San Fernando Valley auf einer Großbaustelle einen der stärksten Caterpillar-Bagger steuert, damit Hügel abträgt und die Landschaft planiert (Abb. 3). Er gehört zu den zahlreichen Arbeitern, die Nikolaus Geyrhalter, derzeit wohl »bedeutendster und wichtigster Dokumentarfilmer Österreichs«,[3] in Erde (2019) zu Wort kommen lässt. Im O-Ton:

> It's something I've always wanted to do as a little kid, you know, you're out there playing in a sandbox with the Tonka toys… and it goes from there […] we make a pretty good living doing it, too, so I am just a little kid playing with big Tonka toys in a big sandbox and that's amazing.

Sein Gegenüber hinter der Kamera – Geyrhalter führt sie oft selbst – fragt den Interviewten leise: »Is it easy like playing?« Der kräftige Mann antwortet: »No, […] I'm basically in a street fight all day with my machine. […] The Earth is definitely a cruel mistress, […] she usually fights us every step of the way, that's why we have big machines with a lot of horsepower. We fight back.« Er beschreibt den ›Kampf‹ gegen die Erde als körperlich anstrengend, aber befriedigend. Schließlich wird er noch gefragt, ob er immer gewinne, woraufhin er antwortet: »Yes. […] there's always a bigger machine, always a bigger engine, and if all things fail, there's always dynamite. We will win.« (00:15:30–00:17:23)



Abb. 3: Baugeräteführer vor seinem Bulldozer im San Fernando Valley, aus: Erde (2019), Filmstill 00:17:20 min.

3 Neil Young: *Earth* (*Erde*): Film Review. In. The Hollywood Reporter, 19. Februar 2019. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/earth-erde-1187093> (31.12.2021).

Corrected Proof

Nicht zufällig zeigt Geyrhalter diese »culture of clearance«[4] am Beispiel der megalomanen Bauprojekte Kaliforniens. Insbesondere in der US-amerikanischen Siedlungsgeschichte wird die Zerstörung als Notwendigkeit, die natürliche Landschaft zu bezwingen und in eine ›Second Nature‹ zu transformieren, gerechtfertigt.[5] Mehr noch, sie wird im kapitalistischen Sinne als fortschrittliche »creative destruction« gefeiert.[6] Kritischer betrachtet kann man den Prozess unter Gesichtspunkten der Umweltgerechtigkeit hingegen als »slow violence«[7] beschreiben. Vorwiegend unkritisch stieg der Bulldozer, namentlich der gelbe Caterpillar, seit der Nachkriegszeit dank seiner Omnipräsenz in der Realität sowie in der international einflussreichen US-amerikanischen Populärkultur zum ›American Icon‹ auf, das für die exzessive anthropogene Transformation der Landschaft steht. Nicht nur in Fotografien und Filmen, sondern speziell auch in Kinder- und Jugendbüchern, wurde die eigentlich gewaltvolle Arbeit mit dem Bulldozer zu einer patriotischen Tätigkeit verklärt.[8] Der Spaßfaktor am ›earthmoving‹ wird Kindern mit Spielzeugbaggern – im angloamerikanischen Kulturraum den von dem Arbeiter in Erde erwähnten Tonka Trucks – verkauft. Auch auf der anderen Seite der Erdkugel werden die gelben Maschinen gefeiert, wie es eine Szene aus dem Dokumentarfilm Anthropocene: The Human Epoch (2018) zeigt, die auf einem Volksfest zu Ehren der Metallurgie gedreht wurde, das regelmäßig in Norilsk, Sibirien stattfindet. In der Stadt, bekannt als »einer der verschmutztesten Orte des Planeten«[9], posieren Einheimische und Touristen für Fotos auf Caterpillars (Abb. 5).

Beim Anblick unzähliger gelber CATs, die in jener zuvor erwähnten ersten Sequenz von *Erde* ebenso wie auf dem Filmplakat (Abb. 4) kreuz und quer durchs Bild fahren und unter düsterem Himmel Erdreich verschieben, fragt man sich, welches Ziel hier verfolgt wird, wirkt ihre Parade doch so planlos wie das Spiel im Sandkasten. Ein Vorarbeiter beschreibt, was im Fernando Valley im Gange ist:

4 Begriff von Francesca Russello Ammon: Bulldozer: Demolition and Clearance of the Postwar Landscape, New Haven, cT: Yale University Press 2016, S. 1ff.
5 Vgl. Ammon: Bulldozer 2016, S. 3, 6.
6 Vgl. Ammon: Bulldozer 2016, S. 3.
7 Vgl. Ammon: Bulldozer 2016, S. 7.
8 Vgl. Ammon: Bulldozer 2016, S. 8, die von »bulldozer books« als eigenem Genre spricht.
9 Vgl. z.B. Marianne Lavelle: How Norilsk, in the Russian Arctic, became one of the most polluted places on Earth. NBC News, 28. November 2021 <https://www.nbcnews.com/news/world/norilsk-russian-arctic-became-one-polluted-places-earth-rcna6481> (31.12.2021).

Corrected Proof

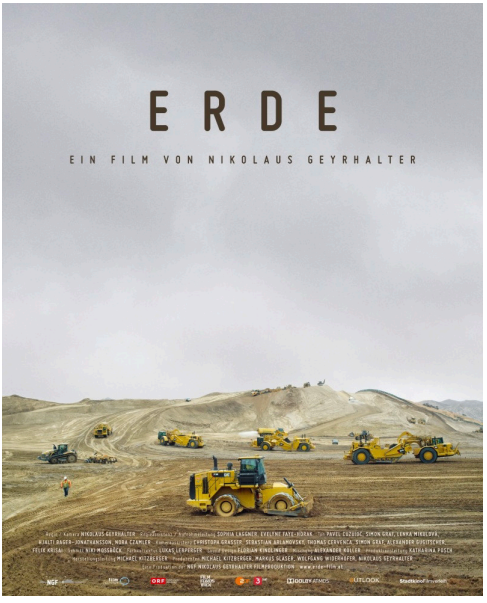


Abb. 4: Filmplakat zu Geyrhalters *Erde* (2019) [Plakat am oberen Rand beschnitten]



Abb. 5: Volksfest zu Ehren der Metallurgie, Norilsk, Sibirien, aus: Anthropocene, Filmstill 00:12:03.

Corrected Proof

»We move mountains, we're changing the shape of acres and acres and miles and miles of ground […].« – »How does it feel to move mountains?«, fragt der Mann hinter der Kamera. »It feels good, I guess; I mean I feel proud«, so seine Antwort. Man baue eine weitere Stadt. »Where are the limits?«, wird er gefragt. »There are no limits. […] Are there any limits in this life? Only the ones you give to yourself, correct?«, lautet bezeichnenderweise seine Einschätzung (00:05:49–00:07:13). Ein anderer Arbeiter verweist auf das Bevölkerungswachstum in Kalifornien und konzediert, dass sich die Landschaft seit seiner Kindheit dramatisch verändert habe. Die Nachfrage des Regisseurs, warum man die Berge versetzen müsse, kann er nur mit der Vermutung beantworten, dass man dadurch mehr Fläche aus der Gegend herausholen könne. Die Landschaft so unverändert zu lassen, wie sie ihm einst viel besser gefallen habe, bedeute auf Profit zu verzichten und dies, so schließt er mit einem Anflug von Verzweiflung im Gesicht, sei keine Option: »It's not human nature.« (00:10:07–00:12:59) Auffällig ist die Verdrängung der aktiv vollzogenen Naturzerstörung durch Paraphrasierung des Vorgangs und Umbenennung des Objekts der Zerstörung in der Rede des Baugeräteführers: »I've been on jobs where I've had to rip down acres of trees. […] Sometimes I feel bad, but […] sometimes you gotta move some things around to get a job done. But I think, once we get there, it's not nature anymore, now it's work, […] a project.« (00:15:00–00:15:24)

Derartige O-Töne einzufangen, die mit stereotypen Vorstellungen unbewusst topische Argumentationsweisen zum Mensch-Natur-Verhältnis befeuern, ist ein seltener Glücksfall für Dokumentarfilmer:innen, denen üblicherweise der Zugang zu solchen Großbaustellen ebenso untersagt ist wie den Angestellten das Gespräch über ihre Tätigkeit. Geyrhalter gehört zu den wenigen Regisseuren, die Interviewpartner:innen solche Aussagen entlocken und sie auch filmisch einsetzen. Deutlich wird dies besonders im Vergleich mit dem beinahe zeitgleich erschienenen kanadischen Film Anthropocene: The Human Epoch (2018), der ebenfalls diverse Großbaustellen inspiziert. Was die beiden Filme aus dem Meer der immer zahlreicheren Umweltdokumentarfilme heraushebt, ist ihr Fokus auf den menschlichen Umgang mit der Erdoberfläche: Sie nehmen die Definition vom Menschen als geologischem Faktor wörtlich. Als Baustellen werden im vorliegenden Beitrag Orte bezeichnet, an denen der Mensch mit enormem Maschineneinsatz Erde umgräbt, sei es, um Gestein für Bauvorhaben abzutragen oder Bodenschätze abzubauen. Die Baustelle steht metaphorisch für Großprojekte des Menschen, die natürliche Gegebenheiten an eigene Bedürfnisse anpassen. Beide im Folgenden untersuchten Filme zeigen

Corrected Proof

ästhetisch eindrücklich, wie der Mensch wortwörtlich Berge versetzt. Da die Regisseur:innen beider Filme in Interviews von ihrer Auseinandersetzung mit dem Konzept des Anthropozän berichten, ist darauf zu achten, inwiefern sich dies in den Dokus diskursiv und ästhetisch manifestiert.[10] Zu den Herausforderungen einer filmischen Repräsentation des Anthropozäns, das von überkomplexen Ursache-Wirkungs-Zusammenhängen gekennzeichnet ist, zählen die inkompatiblen räumlichen und zeitlichen Größenmaßstäbe und die Latenz als Wahrnehmungs- und Darstellungsproblem.[11]

Baustellen des Anthropozäns

Anthropocene – The Human Epoch unter Regie der drei Kanadier:innen Jennifer Baichwal, Nicholas de Pencier und Edward Burtysnky, feierte nur wenige Monate vor Geyrhalters Erde beim Filmfestival von Toronto im Herbst 2018 seine Premiere. Anthropocene ist der dritte Teil einer Trilogie, bei der Baichwal, de Pencier und Burtynsky zusammenarbeiteten[12] und entstand im Rahmen des *Anthropocene Project*, das neben dem Film einen Essay- und Bild-Band sowie eine Ausstellung und Bildungsmaterial hervorbrachte. Geyrhalters Erde, u.a. ausgezeichnet mit dem Österreichischen Filmpreis in der Kategorie *Bester Dokumentarfilm,* schließt an andere Dokus des Regisseurs an, die das Handeln der Menschen im Anthropozän kritisch beleuchten, wie Homo Sapiens (2016) und Die bauliche Massnahme (2018). Die Macher beider Filme geben an, sich mit Forschung zum Anthropozän beschäftigt zu haben.[13]

10 Vgl. dazu Gabriele Dürbeck u. Philipp Hüpkes (Hrsg.): The Anthropocenic Turn. The Interplay between Disciplinary and Interdisciplinary Responses to a New Age. New York: Routledge 2020; Gabriele Dürbeck u. Jonas Nesselhauf (Hrsg.): Repräsentationsweisen des Anthropozän in Literatur und Medien. Frankfurt: Peter Lang 2019.

11 Vgl. Eva Horn, die als dritte Schwierigkeit eine »Verstrickung (entanglement) als Struktur eines neuen Bewusstseins von Ko-Existenz und Immanenz« (Eva Horn: Ästhetik. In: Dies. u. Hannes Bergthaller: Anthropozän zur Einführung. Hamburg: Junius 2019, S. 126) nennt, um die sich eher das ›Ecocinema‹ bemüht, von dem sich die beiden hier untersuchten Dokus unterscheiden.

12 Die Trilogie begann mit *Manufactured Landscapes* (2007) und wurde mit *Watermark* (2014) fortgesetzt.

13 Baichwal bekundet vage, Forschung der Anthropocene Working Group filmisch einem größeren Publikum zugänglich machen zu wollen. Vgl. Justin Morris u. Matthew I. Thompson: Scale and Detail. An Interview with Jennifer Baichwal. The Neutral, 22. April 2021 <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/theneutral/article/view/36471>

Corrected Proof

Ein Vergleich der beiden Filme drängt sich geradezu auf, da sie schon auf den ersten Blick auffällige konzeptuelle Ähnlichkeiten, im Detail jedoch signifikante Unterschiede aufweisen: Beide sind als filmische Rundreise und Patchwork- oder auch Mosaik-Narrativ angelegt, das heißt, diverse Schauplätze rund um den Globus werden inspiziert und mithilfe von Interviews mit Vor-Ort-Akteuren mediatisiert. Beide Film-Teams haben Schauplätze mit ähnlichen Funktionen (Minen, Gruben und Großbaustellen), ja einmal sogar denselben Schauplatz gewählt (namentlich den Marmorbruch in Carrara). Abgesehen von der Frage, ob eine Drehgenehmigung erworben werden konnte, war das wichtigste Auswahlkriterium die (Größen-)Dimension und Fotogenität der Baustelle – je größer, desto beeindruckender, insbesondere in der Luftaufnahme.[14] Während sich der zweistündige Film *Erde* auf sieben Baustellen in Europa und Nordamerika/Kanada konzentriert[15] – »Orte, wo aus unterschiedlichen Gründen in wirklich großem Stil die Erdoberfläche verändert wird«[16] –, führt der eineinhalbstündige Film *Anthropocene* zu zwanzig Schauplätzen auf fünf Kontinenten und vollzieht »eine Rundum-Abrech-

(31.12.2021). Der oben erwähnte Bild- und Essayband enthält einen Beitrag von Colin Waters u. Jan Zalasiewicz: The Anthropocene and the »Golden Spike«. In: Edward Burtynsky, Jennifer Baichwal u. Nicholas de Pencier (Hrsg.): Anthropocene. Ontario: Art Gallery of Ontario 2018, S. 35–44. In den ebenfalls darin enthaltenen Reflexionen der Regisseur:innen werden nur zwei (ältere) Studien zu industrieller Umweltverschmutzung genannt, jedoch keine Anthropozän-Forschung im engeren Sinne. Ähnliches gilt für Geyrhalter, der nur die Studie von Douglas u. Lawson (2000) erwähnt. Vgl. dazu: Das ist noch lange nicht das Ende der Welt. Gespräch mit Regisseur Nikolaus Geyrhalter. Von Karin Schiefer. In: Pressehefte *Erde* (2019), S. 7–11, hier S. 9. – Zu vermuten wäre, dass beide Filmteams auch mit Steve Bradshaws Dokumentarfilm *Anthropocene* (2016) vertraut sind, der Interviews mit Wissenschaftler:innen der Anthropocene Working Group (u.a. Will Steffen, Erle Ellis, Jan Zalasiewicz) zeigt.

14 So bestätigt es Geyrhalter u. Schiefer: Das ist noch lange nicht das Ende der Welt, S. 9.

15 In chronologischer Reihenfolge: eine Großbaustelle im Kalifornischen San Fernando Valley, die Baustelle des Brenner-Basistunnels, einen Braunkohlebau in Gyöngyös, den Marmor-Steinbruch in Carrara, eine Kupfermine in Riotinto, die Schachtanlage Asse bei Wolfenbüttel sowie die Ölsand-Felder in Fort McKay, Alberta.

16 Geyrhalter u. Schiefer: Das ist noch lange nicht das Ende der Welt, S. 9.

17 Vgl. Silvia Hallensleben: Kritik zu »Die Epoche des Menschen«. 28. August 2020 <https://www.epd-film.de/filmkritiken/die-epoche-des-menschen> (31.12.2021). – Der Reigen der besuchten Schauplätze wird von einer Elfenbein-Verbrennung im Nairobi National Park gerahmt. Dazwischen werden folgende Schauplätze besucht, hier mitsamt den strukturierenden Kapitelüberschriften: EXTRACTION: Nickelhütte in

Corrected Proof

nung mit dem Anthropozän«,[17] die durch Kapitelüberschriften strukturiert wird.

Die Tendenz, gegenwärtige globale menschliche Eingriffe in Geo-, Bio-, Hydro- und Atmosphäre auf einen Begriff zu bringen, signalisiert schon der Titel Anthropocene, der den Film in der interdisziplinären Debatte verortet und mithilfe einer Voice-over-Erzählerin explizit und dennoch nur vage auf die Anthropozänforschung referiert. Im Film *Erde* hingegen fällt der Begriff kein einziges Mal, denn es erfolgt kein Framing durch einen off-Erzähler; stattdessen kommen nur die Akteure vor Ort zu Wort, die ihre Tätigkeiten mit eigenen Worten beschreiben. Anthropocene inszeniert eine affirmative Selbstverortung im Anthropozän, ohne die Ambiguität der Epochenbezeichnung zu diskutieren: »What if we could make the ›anthropocene‹ a household word?« – so wird Baichwals und Burtynskys Motivation für das gesamte *Anthropocene-Projekt* zitiert.[18] Geyrhalter wiederum entschied sich für eine stärkere Fokussierung:

> Das Anthropozän in seiner Vielschichtigkeit zu erfassen, wäre mir für einen Film zu weitläufig und damit vermutlich auch zu oberflächlich gewesen. Einer der wesentlichen Aspekte des Anthropozän-Konzepts ist der geologische, wonach der Mensch inzwischen wesentlich mehr Erdoberfläche verschiebt als die Natur das macht.[19]

Norilsk; Marmor-Steinbruch in Carrara; Lithium-Reservoir in der Atacama-Wüste; Lithium-Batterie-Produktion in Michigan; TERRAFORMING: Hambacher Tagbau, Immerath; Holzverarbeitende Industrie in British Columbia sowie in Lagos; Dandora-Mülldeponie in Nairoibi; ANTHROTURBATION [d.h. menschlicher unterirdischer Tunnelbau]: Baustelle des Gotthard-Basistunnels; Urban Farming in London; BOUNDARY LIMITS: Kaliwerk in Beresniki, Uralgebirge; Phosphatminen in Florida; Erdölraffinerien in Texas; CLIMATE CHANGE: Uferdammbau in Gudong/China; Hochwasser in Venedig; Batu Bolong Korallenriff in Komodo/Indonesien; EXTINCTION: London Zoo; Ol Pejeta Naturschutzgebiet, Kenia; Prestige Crafts Werkstatt in Hong Kong. Die Zuteilung der Schauplätze zu verschiedenen Praktiken des Anthropozäns ist jedoch nicht immer ganz schlüssig. In der Filmkritik wurde über die beliebige Aneinanderreihung von Sequenzen geklagt; vgl. Swantje Seberg: Die Epoche des Menschen (Anthropocene: The Human Epoch), kunst+film, 08. September 2020, <https://kunstundfilm.de/2020/09/epoche-des-menschen> (31.12.2021) sowie Zoe Druick: Environmentalism from the Sky?, *Docalogue*, 01. Oktober 2019, <https://docalogue.com/october-anthropocene-the-human-epoch> (31.12.2021).

18 Sophie Hackett: Far and Near: New Views of the Anthropocene. In: Edward Burtynsky, Jennifer Baichwal u. Nicholas de Pencier (Hrsg.): Anthropocene. Ontario: Art Gallery of Ontario 2018, S. 13–33.

19 Geyrhalter u. Schiefer: Das ist noch lange nicht das Ende der Welt, S. 8.

Corrected Proof

Auf andere Weise ist der Titel Erde ebenfalls zweideutig, verweist er doch auf den Planeten und zugleich auf seine Materialität, die ›Erde‹ als Grundsubstanz menschlicher Zivilisation und gerade auch unserer Technik- und Medienkultur. Entsprechend führt uns der Film unsere materielle Abhängigkeit vor Augen. Jason Moore und Donna Haraway würden argumentieren, dass man die »extraction ideology« und damit die Tatsache, dass ›Natur‹ (Landschaft, Mineralien, seltene Erden) als Ressource kapitalisiert werden, unmissverständlicher mit der Epochenbezeichnung »Capitalocene« ausdrücken kann.[20] Dieser fehlt jedoch im Vergleich zu ›Erde‹ das stofflich-haptisch-elementare Moment: »Betrachtet man die Erde als Organismus, dann ist die Erdkruste als Haut das filigranste Organ. Ich wollte mir die Wunden genauer ansehen, die wir der Erde zufügen«,[21] erklärt Geyrhalter und bringt mit der Metapher der Wunde eine Urteilsperspektive mit ins Spiel, die später noch ausführlicher diskutiert wird.

Beide Filme führen in die inspizierten Schauplätze oft mit (durchaus ähnlichen) Luftaufnahmen (meist mithilfe von Drohnen) ein, wie sie u.a. der Fotograf Edward Burtynsky populär gemacht hat. Nur in Anthropocene werden die Landschaftsaufnahmen musikalisch untermalt und von einer Voice-over-Erzählerin mit Informationen kommentiert. Im englischen Original übernimmt die schwedische Schauspielerin Alicia Vikander diesen Part, wobei ihr getragener Vortragsstil unterschiedlich gedeutet wird. Einige Zuschauer:innen nehmen die Intonation der Voice-over-Rede als pathetisch wahr, andere als bemüht ungerührt, oder als einen Versuch, den Status quo möglichst objektiv zu beschreiben.[22] Hier ein Auszug: »Terraforming is the act of altering the earth's surface for human needs. Humans now dominate over 75 percent of icefree land, because of mining, agriculture and industrialization« (00:27:53–00:28:00). Die an sich sachlich formulierte Bestandsaufnahme schlägt erst am Ende des Films um in eine Mahnrede, die mit einem Funken Hoffnung schließt.

Um die visuelle Draufsicht aus großer Distanz, die einen Überblick über das Ausmaß menschlicher Eingriffe gibt, durch Einblicke in die Aktivitäten

20 Zur Begriffsdebatte vgl. Jason W. Moore (Hrsg.): Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crises of Capitalism, Oakland, CA: PM Press 2016.
21 Geyrhalter u. Schiefer: Das ist noch lange nicht das Ende der Welt, S. 8.
22 Ich verweise hier auf die Diskussion in meinem Master-Seminar »Ästhetiken des Anthropozäns« (Wintersemester 2021/22).

Corrected Proof

am Boden zu ergänzen und die gefilmten Arbeiten zu erklären, kommen in beiden Filmen Bauleiter:innen und Arbeiter:innen zu Wort.[23] Diese werden jedoch sehr unterschiedlich in Szene gesetzt. Geyrhalter, der selbst hinter der Kamera steht, zeigt die Befragten formal einheitlich einzeln und frontal aufgenommen als Medium Shot (der auch Western genannten Einstellungsgröße) und platziert sie so, dass im Hintergrund ihre Maschinen und die von ihnen bearbeitete Landschaft zu sehen sind.[24] Ihre langen Monologe, die sie direkt in die Kamera sprechen und die Gelegenheit geben, die Motivation der Individuen kennenzulernen, werden mit (Rück-)Fragen, die man leiser von einer Person hinter der Kamera hört, gelenkt. Geyrhalters Filme sind bekannt für lange Einstellungen und eine relativ statische Kamera, sie lassen den Zuschauer:innen viel Zeit zur Reflexion. Anthropocene ist hingegen von schnellen Schnitten gekennzeichnet, die O-Töne – keine Interviews im strengen Sinne, da man keine Fragen hört – sind deutlich kürzer. Die Personen, die zu Wort kommen, beschreiben ihre Tätigkeit unkritisch und sind tendenziell stolz darauf, einen Beitrag zum Fortschritt zu leisten.[25] Letztlich dienen diese O-Töne, die formal uneinheitlich in den unterschiedlichsten Räumen (in Fabriken, unter Tage, usw.) aufgenommen wurden, zur Illustration des Anthropozän-Narrativs der Voice-Over-Erzählerin. Bedenkt man, dass beide Filmteams funktional ähnliche Baustellen aufsuchen, so ist es umso bemerkenswerter, dass Geyrhalters Gesprächspartner:innen ihre Tätigkeiten selbst kritisch reflektieren, auch wenn sie mehrheitlich ihre Arbeit durch die Einbindung in den globalen Kapitalismus mit einem gewissen Fatalismus rechtfertigen. Die Interviews mit den Arbeiter:innen und Ingenieur:innen werden hier ergänzt durch Gespräche mit Menschen, die auf andere Weise in die Projekte involviert oder dadurch betroffen sind, diese aber noch kritischer betrachten (können), weil sie nicht zur

23 Deren Namen kann man dem Abspann der Filme sowie dem Presseheft zum Film *Erde* entnehmen.

24 Die formstrenge Positionierung der Sprechenden vor der Kamera könnte man als *staging* bezeichnen. In einem Interview bestätigt Geyrhalter, dass er den Menschen sage, sie sollen sich vorstellen, auf der Bühne vor einem Publikum zu stehen, direkt in die Kamera schauen und sich genau überlegen, was sie sagen, denn der Film mache es öffentlich. Vgl. Scott MacDonald: The Sublimity of Document: Cinema as Diorama. Oxford: Oxford University Press 2019, S. 131.

25 Man denke z.B. an den Arbeiter im Lithium-Abbau (Atacama-Wüste), der vor einem giftig grün gefärbten Wasserbecken in die Kamera versichert: »We are proud of how we contribute to the world and the technology industry with the batteries for electric cars, for cell phones, for all the [technologies] we use nowadays.« (00:19:32–00:19:43)

Corrected Proof

Loyalität gegenüber ihrem Arbeitgeber verpflichtet sind.[26] Geyrhalters Film ist auf der verbalen Ebene kritischer, wenngleich er – abgesehen von der letzten (indigenen) Sprecherin – nie in eine apokalyptische Rhetorik verfällt, sondern eine realistische, abgeklärte Herangehensweise an den Tag legt.

Anthropocene ist in seiner Vielstimmigkeit insgesamt stärker orchestriert, er entspricht einem anderen Verständnis von Dokumentarfilm. Besonders deutlich wird dies auch mit Blick auf das unterschiedliche Sounddesign der Filme, denn nur in Anthropocene sind Sequenzen mit Musik unterlegt, am auffälligsten einmal mit Opernmusik.[27] Etwas überraschend ist Baichwals eigene Aussage, dass sie es für illegitim halte, wenn in Dokumentarfilmen Musik eingesetzt wird, um die Zuschauer:innen zu emotional zu steuern. Baichwal erklärt (mit Bezug auf Sequenzen, in denen keine erkennbare, kulturell konnotierte Musik hörbar ist), dass sich Zuschauende oft fragen, *was* man eigentlich höre. Ihr Konzept beschreibt sie wie folgt: »It's a rhythm, it's music that is overlaying an industrial soundscape, but it has an organic nature to it because it emerges from the context.«[28] Es geht ihr also um einen Verfremdungseffekt, der sowohl auf der Ton- als auch auf der Bildebene erzeugt werden soll. Es ist jedoch Geyrhalters Film *Erde*, der einen Preis für das beste Sounddesign erhielt[29] und dabei ganz ohne ›Musik‹ auskam. Stattdessen hört man vor allem kontinuierlichen Maschinenlärm.

Die folgende Gegenüberstellung zweier Sequenzen aus beiden Filmen in einem Close Reading macht Ähnlichkeiten und Unterschiede der beiden Produktionen aus Kanada und Österreich sichtbar. Bei den ausgewählten Schauplätzen erfüllen die gewaltsamen Transformationen der Landschaften

26 Man denke z.B. an die Referentin aus dem Herman Ottó Museum, Miskolc (Ungarn), die vom sensationellen Fund eines prähistorischen Sumpfzedernwaldes im Lignit-Tagebau von Bükkábrány berichtet und offen daran zweifelt, dass der Mensch auf dem richtigen Weg sei, oder an den Archäologen, der neben dem Steinbruch von Rio Tinto in der Ausgrabungsstätte einer römischen Siedlung arbeitet und das menschliche Graben in der Erde als historisch gewachsene, stets gewaltvolle Aktivität des Menschen betrachtet. Auf andere Weise betroffen und noch einmal deutlich kritischer, in diesem Fall bezüglich des Ölsandabbaus, ist freilich eine am Filmende zu Wort kommende Angehörige der Dené, die das Filmteam im Fort McKay First Nation Reserve trifft.

27 Eine Rezensentin, die den Film einmal mit und einmal ohne Ton anschaute, bevorzugt die Stummfassung. Vgl. Hallensleben: Kritik zu »Die Epoche des Menschen«.

28 Morris u. Thompson: Scale and Detail, S. 22. Die im nächsten Abschnitt besprochene Carrara-Sequenz betrachtet Baichwal als Ausnahme.

29 Das Sounddesign von Florian Kindlinger wurde mit dem Diagonale-Preis ausgezeichnet.

Corrected Proof

unterschiedliche ökonomische und soziokulturelle Funktionen. Im Steinbruch geht es dem Menschen um das Naturmaterial, den edlen Stein, und seine Vermarktung; beim Tunnelbau geht es darum, Infrastrukturen für internationalen Waren- und Personenverkehr zu verbessern. Gemeinsam ist ihnen die Rechtfertigung von Naturzerstörung mit traditionellen kulturellen Praktiken: Kultur- und Naturerbe werden gegeneinander ausgespielt.

Marmor für Menschen: Im Steinbruch von Carrara

Es empfiehlt sich, mit der doku-filmischen Begehung des Steinbruchs von Carrara zu beginnen, für den sich beide Filmteams entschieden haben. Geyrhalters Kamera zeigt den leuchtend weißen Marmor-Steinbruch ohne jegliche musikalische Begleitung zuerst aus großer Höhe (Abb. 6), die zweite Einstellung führt die Zuschauenden dann in den stufenförmig angelegten Trichter, die dritte fokussiert einen sattgelben CAT-Bagger, der vor strahlend blauem Himmel Blöcke aus dem makellos aussehenden Stein bricht (Abb. 7). Später gewährt die Kamera Blicke ins Innere der Baustelle und zeigt, dass der Mensch hier nicht nur Stein an der Oberfläche abträgt, sondern aus dem Berg herausschneidet.



Abb. 6: Marmor-Steinbruch Carrara, Italien, Luftaufnahme, aus: *Erde*, Filmstill 00:50:38.

Corrected Proof



Abb. 7: Baggerarbeiten im Steinbruch Carrara, aus: *Erde*, Filmstill 00:51:27.



Abb. 8: Interview mit einem Vorarbeiter im Steinbruch, aus: *Erde*, Filmstill 00:53:02.

Die Kamera lässt den Zuschauenden während der insgesamt knapp 12 Minuten langen Sequenz Zeit, die Arbeit des Baggers kontemplativ zu beobachten. Das geräuschvolle Zersplittern der Steinbrocken, die auf visueller und auditiver Ebene wahrnehmbare Zerstörung des zuvor unberührten Steins ist für Zuschauer:innen schmerzvoll. Die evidente Botschaft, dass man hier etwas unschuldig Schönes (Symbolik der Farbe Weiß) gewaltvoll zerstört, wird durch

Corrected Proof

den heiteren Sonnenschein konterkariert, der unangemessene Assoziationen mit einem Toskana-Urlaub weckt. In der nächsten Einstellung sieht man im Hintergrund das bekannte Tyrrhenische Meer. Davor posiert der italienische Steinbruchleiter mit dem nackten Oberkörper eines älteren Mannes, dessen fleischlich-menschliche Verletzlichkeit und Vergänglichkeit wiederum qua Kontrastierung auf die Materialität des massiven, an sich unvergänglichen, makellosen Marmors aufmerksam macht (Abb. 8). Dementsprechend betont er, die Schwierigkeit seiner Aufgabe beschreibend, dass man mit dem Stein umzugehen wissen müsse, da schon ein Brocken von einem Kilo einen Menschen töten könne. Dank technischen Fortschritts habe sich das Kräfteverhältnis allerdings umgekehrt:

> Seitdem wir mit Baggern arbeiten, hat sich der Steinbruch komplett verändert. Wenn früher eine Person in den Steinbruch kam und nach einem Jahr zurückkehrte, hatte sich wenig verändert. Heute erkennt man den Steinbruch nach zwei Wochen nicht wieder. (00:53:02–00:54:00)

Selbstverständlich versteht er die Maschinen als hilfreiche Prothesen des Menschen. Die Rede des Capo, der keinerlei Zweifel an der Sinnhaftigkeit seiner Tätigkeit aufkommen lässt, wird durch einen persönlicheren, bekenntnishaften Monolog eines Arbeiters ergänzt, der die Motivationen für seine Berufswahl offenlegt und letztere rechtfertigt:

> Für mich ist das eine wahre Leidenschaft. Ich habe versucht, mich vom Marmor und den Steinbrüchen loszureißen, aber ich bin zurückgekommen. Es ist […] ein Adrenalinkick, um die unschöne Wahrheit zu sagen […] Im Steinbruch zu arbeiten ist gefährlich, da steigt der Adrenalinspiegel […] man fühlt sich aufgeputscht, energiegeladen, und man kann nicht mehr ohne. […] Wir berühren mit unseren Händen […] dieses Material, das vor uns noch niemand berührt hat. […] Die Berge haben eine Kruste. […] Wenn man sich hineingräbt, entjungfert der Mensch sie. […] Der Berg will den Marmor nicht preisgeben, so ist die Natur eben. […] Es tut uns leid, den Berg zu ruinieren, denn nichts anderes tun wir. Aber das ist heutzutage bei allen Berufen dasselbe. […] Wir ruinieren eben in unserem Beruf die Berge. […] Aber wie alle müssen wir von etwas leben. Natürlich schmerzt das.[30] (00:56:35–00:59:19)

Erinnerte zu Beginn der Sequenz der Anblick der trichterförmigen Baustelle alle Kenner von Dantes *Göttlicher Komödie* an Darstellungen des infernalischen ›Höllentrichters‹, so legt nun in diesem intermedialen Verweiszusammenhang

30 Die deutschen Untertitel geben die mündliche italienischen Rede nicht wortgetreu wieder, sie lassen Wiederholungen und Einwürfe bei Seite und glätten Satzstrukturen. Meine Übersetzung bleibt punktuell näher am Originalwortlaut.

Corrected Proof

einer der ›Sünder‹ sein Schuldbekenntnis ab, wie dies die Figuren im Epos des toskanischen Dichters tun. Seine Motive – Lust, Obsession, Sucht, – reihen sich perfekt in die Danteske Sünden-Typologie ein. Geyrhalters Dokus werden für die authentischen ›Interviews‹ gelobt. Diese Rede des Arbeiters könnte man jedoch leicht für ›scripted reality‹ halten, ruft sie doch neben den genannten Referenzen auch noch die klassischen Topoi des Diskurses über das paradoxe Mensch-Natur-Verhältnis auf: die menschliche Faszination von natürlicher Schönheit, die traditionell Männern zugeschriebene Eroberungslust, die Vergewaltigung der (weiblich konnotierten) Natur, die Rechtfertigung der Ausbeutung als existenziell notwendig. Der Arbeiter fährt fort:

> [W]enn ich um mich blicke, sehe ich, dass in den letzten 30 Jahren, seitdem es diese Technologie gibt, die Berge sehr stark sinken, massiv. Die Arbeit geht sehr viel schneller vonstatten als früher. […] Aber wenn wir in dieser Geschwindigkeit weitermachen, gibt es in 300 Jahren kein Material mehr. Die Welt wird sich total verändert haben. Und die Kinder unserer Kinder müssen nach etwas anderem suchen. Vielleicht werden wir auf dem Mars oder auf dem Mond sein und dort neue Materialien finden. (00:59:26–01:00:30)

Diese Argumentation ist typisch für viele der befragten Arbeiter in *Erde*: sie beobachten zwar negative Folgen des Extraktivismus, erklären sie aber mit dem Beschleunigungsnarrativ und der vermeintlichen Logik kontinuierlicher technologischer Aufrüstung, die sie für unaufhaltbar halten und letztlich auch mit viel Pragmatismus und einer Prise Fatalismus affirmieren.[31]

In Anthropocene werden die Zuschauenden auf andere, gegenläufige Weise in den Steinbruch – den Schauplatz, mit dem das Kapitel »Extraction« beginnt – versetzt. Die erste Einstellung rückt uns mit Einsatz von dramatischer Musik den freigelegten Stein nahe vor Augen, als befände man sich mitten im Trichter. Durch langsame Rückwärtsfahrt werden die Ausmaße der Baustelle erkennbar. Die Musik übertönt die zugleich hörbaren Geräusche der Bagger, und schließlich hört man außerdem per Voice-Over die Stimme eines alten Italieners, der mit dem Gestus eines Zeitzeugen die Geschichte des Steinbruchs

31 Mit Blick auf die von Gabriele Dürbeck vorgeschlagene Systematisierung von Narrativen des Anthropozäns kann man diese Haltung letztlich mit dem fortschrittsoptimistischen ›technologischen Narrativ‹ assoziieren; die Natur-Kultur-Dichotomie wird hier affirmiert und keineswegs dekonstruiert wie im ›Interdependenz-Narrativ‹. Vgl. Dürbeck: Narrative des Anthropozän – Systematisierung eines interdisziplinären Diskurses. In: Kulturwissenschaftliche Zeitschrift 3.1 (2018), S. 1–20. – Da sich viele der filmischen Interviews nicht klar einem der Narrative zuordnen lassen, sondern Erklärungsmuster aus verschiedenen Narrativen kombinieren, nenne ich in meiner Analyse als kleinere Einheit Topoi.

Corrected Proof

erzählt, die mit der Ankunft der Römer begann. Seine Bekanntheit und monetären Wert verdanke der singuläre Stein aber Michelangelo, der ausschließlich mit Carrara-Marmor arbeitete, verrät der nun sichtbare Greis (Abb. 9), der fragil wirkt vor dem massiven Berg. Den Abbau rechtfertigt der Arbeiter mit der Mythisierung des menschlichen Genies, implizierend, dass es eine Ehre für diesen Stein sei, von Michelangelo für hohe Kunst auserwählt worden zu sein. Ohne dies zu bewerten, verwendet er den Beschleunigungstopos, wenn er erzählt, dass er seinerzeit die Arbeit per Hand erledigt habe, während heute die Bagger alles sehr viel schneller bewältigen (00:13:00–00:14:12).[32]



Abb. 9: Ehemaliger Arbeiter im Steinbruch Carrara, aus: *Anthropocene*, Filmstill 00:14:11.

Die nächste Szene wurde in der Kritik als »one of the film's most weirdly lyrical sequences«[33] bezeichnet: Zur plötzlich einsetzenden italienischen Opernmu-

32 Da er die Maschinen weder lobt noch verdammt und Überleitungen zwischen Gedankengängen fehlen, kommt der Verdacht auf, dass man seine Rede in der Postproduktion so geschnitten hat, dass sie nicht am ›Früher war alles besser‹-Narrativ partizipiert.

33 Boyd van Hoeij: Anthropocene – The Human Epoch: Film Review. In: The Hollywood Reporter, 17. März 2019. <http://tafnid.org/movies/movie-reviews/anthropocene-human-epoch-review-1193005> (31.12.2021). – Die Idee, die Szene mit Opernmusik zu unterlegen, stamme von Editor Roland Schlimme, so Baichwal im Interview. Ihr habe es erst nicht gefallen, weil die Musik zu viel Aufmerksamkeit auf sich selbst lenke, sie dann jedoch als Ausdruck für das ›Epische‹ der Umgebung gut gefunden. Die Semantik jener Oper reflektiert sie nicht weiter. Vgl. Morris u. Thompson: Scale and Detail, S. 20.

Corrected Proof



Abb. 10: CATs im Einsatz im Steinbruch Carrara, aus: *Anthropocene*, Filmstill 00:15:32.

sik – aus Wolfgang Amadeus Mozarts *Don Giovanni*, deren Protagonist den männlichen Eroberer schlechthin verkörpert – bezwingen große Maschinen den Stein (Abb. 10). Die Aufnahmen sind so geschnitten und montiert, dass die Höhepunkte des höchst dramatischen Gesangs mit den Bewegungen der Baggerschaufeln korrespondieren, die Stücke aus dem Stein brechen. Zu den finalen Paukenschlägen stürzen die größten Marmorplatten nieder. Diese spektakuläre Choreografie ist singulär in diesem Film, prägt jedoch bei Kritikern den Gesamteindruck. Die Carrara-Sequenz des kanadischen Teams beschränkt sich nicht auf das Ringen von Maschinen und Stein. Mit dem nächsten Schnitt wird man in ein Atelier versetzt, in dem Steinhauer nun als Kontrastprogramm zu den groben Bagger-Arbeiten in feinster Handarbeit aus dem Marmor perfekte Kopien von Michelangelos David anfertigen (Abb. 11).

Die Szene kann, wie so viele in diesem Film, als semantisch ambivalent wahrgenommen werden, aber es ist unklar, ob dies intendiert ist, denn die Herstellung der Skulpturen wird nicht kommentiert. Die Ästhetisierung der Handarbeit im lichtdurchfluteten Atelier legt nahe, dass auch damit der Marmorabbau legitimiert werden soll, fertigt man damit doch noch heute idealschöne Skulpturen. Da die Kamera jedoch unzählige Kopien der bekanntesten Skulptur abendländischer Kunst, zeigt, stellt sie stillschweigend deren Wert als ›Kunst‹ in Frage, geht es hier doch um die Herstellung von Simulacra

Corrected Proof



Abb. 11: Michelangelos »David« in Massenproduktion, aus: *Anthropocene*, Filmstill 00:16:53.

ohne Aura, welche für die Ökonomisierung von Kunst und die Massenproduktion für einen globalen Markt stehen. Zugleich eignet sich der heroische David als idealer *Anthropos* schlechthin als frühe Symbolfigur des ›Zeitalters des Menschen‹, denn er steht als erste Monumentalstatue eines ›normalen‹ Mannes für eine neue Selbstverherrlichung des Menschen, für die Ermächtigung des Mannes, der den Kampf gegen den bzw. das Überlegene/n aufnimmt und siegt. Damit vergleichbar ist der Kampf des Menschen gegen den riesigen Berg, der mit den richtigen Waffen gewonnen wird. Die Skulptur ist eine Hybridfigur: aus Stein, aber menschgemacht. Diese komplexe Semantik war von den Filmmachern weder intendiert noch wird sie nachträglich in den Interviews thematisiert. Erstaunlich ist außerdem, dass Kritiker nur die musikalische Begleitung der Arbeit im Steinbruch vage als unpassenden Kunstgriff kritisieren, ohne die Analogisierung von Oper und Marmorverarbeitung als Musterbeispiele italienischer Hochkultur zu reflektieren. Man muss sich fragen, ob man die doppelte audiovisuelle Ästhetisierung der Extraktion durch die Verbindung mit Oper und Bildhauerei nicht besser als Ironiesignal verstehen sollte, das darauf hinweist, dass hier Akte von Destruktion und Kreation bedenkenlos gleichgesetzt werden.

Corrected Proof

Rekorde brechen: Beim Tunnelbau am Gotthard und Brenner

Eine andere Auslegung des Mottos »Berge versetzen« sehen wir auf den Großbaustellen zur Untertunnelung von Gotthard und Brenner, zwei der wichtigsten Alpenübergänge, die den Waren- und Personenverkehr beschleunigen sollen. Wie schon in der Carrara-Sequenz bietet ANTHROPOCENE keine Informationen über die Schwierigkeit des Untertunnelung des Gotthard, die angewendeten Techniken oder gar die neun Todesfälle unter den Arbeitern, sondern präsentiert das vollendete Projekt als kulturelle Meisterleistung. Die insgesamt rund fünf-minütige Sequenz beginnt mit einem »Jahrhundertereignis«, nämlich der Eröffnungsfeier des 57 Kilometer langen Tunnels nach 17-jähriger Bauzeit.[34] Ein Zug fährt ein und nimmt die Zuschauenden mit auf die Fahrt durch den längsten Eisenbahntunnel der Welt. An der Lok ist eine Kamera befestigt. Dank Postproduktion erlebt man die eigentlich 20-minütige Fahrt in Zeitraffer, wobei das Bild langsam um 360 Grad gedreht wird, um ein Schwindelgefühl zu erzeugen. Der gegen Ende der Fahrt eingespielte Jodelgesang steigert sich, wenn die Kamera auf das sprichwörtliche Licht am Ende des Tunnels zurast: »It really felt that you were almost going into another dimension«,[35] kommentiert die Regisseurin Baichwal die Szene. Sie wird selbst Opfer einer verklärenden Berauschung an Geschwindigkeit und technischer Machbarkeit. Zum Ausklang der Fahrt hört man außerdem Kuhglockengeläut, das neben dem Jodeln wichtigste Element der nationalen Soundscape der Schweiz.

Anschließend werden schnell geschnitten weitere Szenen aus der an mehreren Orten gleichzeitig stattfindenden Einweihungsfeier gezeigt, die von symbolisch aufgeladenen, aber schwer zu deutenden Performances rund um den ›Mythos Gotthard‹ begleitet wird (Abb. 12).[36] Außerdem sehen wir das obli-

34 Die kostenintensive Zeremonie vom 1. Juni 2016 wurde im Fernsehen live übertragen.

35 Morris u. Thompson: Scale and Detail, S. 23.

36 Die Zuschauenden sehen ohne Deutungshilfe einen Jodler in Tracht, der ein gehörntes Fabeltier anlockt, vermutlich um es zu zähmen. Bei einer Tanz-Performance werden als Bauarbeiter verkleidete Tänzer:innen vor einer Projektionsfläche von Seilen in die Höhe gezogen, als würden sie einen Felsen erklimmen. Die Videoprojektion zeigt eine Sprengung, die ›Bauarbeiter‹ stürzen (gesichert) zu Boden. Anschließend entkleiden sich die Tänzer:innen und bewegen sich ekstatisch, als sollten sie das menschliche Streben und Scheitern kommunizieren. Verantwortlicher ist der deutsche Theaterregisseur Volker Hesse, der verrät, was der Film nicht verbal thematisiert: dass er auch die »erschreckende Seite« des Fortschritts habe zeigen wollen. Zum Mythos Gotthard vgl. Helmut Stal-

Corrected Proof



Abb. 12: Eröffnungsfeier des Gotthard-Basistunnels, aus: *Anthropocene*, Filmstill 00:46:21.

gatorische Feuerwerk – man bedenke die wichtige Rolle des Sprengstoffs beim Versetzen der Berge – und eine Flugshow der rotweißen Luftwaffe. Wer die Sequenz sieht, mag sich erneut fragen, ob hier nicht doch – vielleicht schon in den Performances mit Jodlern, torkelndem Steinbock und vom Himmel fallenden Bauarbeitern angelegt – ein Hauch (Selbst-)Ironie im Spiel ist oder ob es tatsächlich sein kann, dass der gefeierte Triumph über den Berg gänzlich unkritisch filmisch dokumentiert wird. Schließlich könnte man den Jodelgesang ähnlich wie die Opernmusik in der Carrara-Sequenz als ironischen Kommentar auffassen, der nonverbal darauf hinweist, wie menschliche Umbildung natürlicher Landschaft kulturell legitimiert wird. Jodelgesang und italienische Oper sind Kulturspezifika, die für kulturelle Identität stehen. Zugleich haftet ihnen etwas Klischeehaftes an, das zur Ridikülisierung einlädt und damit eine ironische Brechung der Szene bewirkt, so dass die Unternehmungen des Menschen insgesamt der Lächerlichkeit preisgegeben werden. In jedem Fall nimmt

der: Gotthard. Der Pass und sein Mythos. Zürich: Orell 2016; Boris Previšić (Hrsg.): Gotthardfantasien. Eine Blütenlese aus Wissenschaft und Literatur. Baden: Hier und Jetzt 2016; sowie den deutschen Dokumentarfilm *Mythos Gotthard* (2018) von Verena Schönauer.

Corrected Proof



Abb. 13: Festakt und Gottesdienst am Brenner-Basistunnel, aus: *Erde*, Filmstill 00:23:07 min.

man zur Kenntnis, wie viel Schweizer Nationalstolz an der Bändigung der identitätsstiftenden Berge hängt.

Auch Geyrhalters Sequenz über den Bau des Brenner Basistunnels, der Innsbruck mit Südtirol verbindet und die Weltrekord-Länge des Gotthard-Tunnels um sieben Meter schlägt (wenn er planmäßig 2028 fertig sein sollte), lässt die Zuschauenden Zeugen einer kulturell kodierten Zeremonie am Tunneleingang werden. Offenbar wird hier (nur) die Fertigstellung eines Bauabschnitts gefeiert und der nächste eingeleitet (Abb. 13). Eine Blaskapelle spielt vor einer Menschenmenge, in der sich viele Bauarbeiter befinden. Wie bei der Gotthard-Einweihung sind Musik und Tracht kulturspezifisch (österreichisch), so dass die Arbeit am Berg zur kulturellen Praxis deklariert wird. Zugleich ist sie hier verbunden mit einem katholisch-christlichen Gottesdienst: der Schöpfer soll also diese anthropogene Transformation seiner alpinen Schöpfung absegnen; konkret betet man zur Heiligen Barbara, Schutzherrin der Bergleute. Neben dem christlichen Kreuz sind, auch gekreuzt, Hammer und Meißel der Bergleute platziert. Man gedenkt des Unfalltods eines Bauarbeiters, dann wird unter Beifall hörbar der Fels für den nächsten Bauabschnitt gesprengt.

In Geyrhalters mehr als zehnminütiger Brenner-Sequenz ist der hier ironiefreie Festakt nur das Vorspiel vor den Interviews. Ein junger Bergmann, der vor einer großen Turbo-Maschine steht (Abb. 14), vermittelt dem Filmteam mit körperlichem Einsatz die Begeisterung für seine Arbeit und rekurriert dabei

Corrected Proof

(wie der italienische Kollege im Carrara-Steinbruch) auch auf die Eroberungs- und Vergewaltigungstopoi, wobei der männlich konnotierte Gewaltakt hier mit Blick auf die Tunnelbohrer noch anschaulicher wird:

> Die Maschine frisst sich durch den Berg. […] Darin bohrt man direkt durch das Fleisch des Gebirges, und das ist das Besondere daran, da hat man diesen direkten, besonderen Kontakt zur Erde, wo man alles sieht, wie sich die Erde in den Jahreszeiten entwickelt hat, wie die ganzen Schichten verlaufen, wie die Schieferung ist, und natürlich ist das ganz was Besonderes, weil da fühlt man sich ein bisschen wie ein Astronaut, weil man begegnet dieser Stelle als erster Mensch (00:27:21–00:28:12).[37]



Abb. 14: Ein Ingenieur vor der Turbo-Maschine, aus: *Erde*, Filmstill 00:27:15.

Rhetorisch interessant ist seine Interpretation der Beziehung zwischen Mensch/Zivilisation und Berg/Natur im Bewusstsein unterschiedlicher Zeithorizonte und Skalen:

> Die Natur hat jetzt seit Millionen Jahren keine Rücksicht auf uns genommen, wir als bescheidene Menschen müssen uns dementsprechend anpassen […] und hoffen, dass die Natur mit uns mitspielt, weil schlussendlich die Natur diese Steine Millionen Jahre entwickelt und wir versuchen da jetzt für einen kurzen Augenblick im Universum da durchzubohren, für unseren eigenen Zweck, also ich seh' schon, wir müssen auf die

37 Der Sprecher ist kein deutscher Muttersprachler. Seine Rede wurde grammatikalisch behutsam korrigiert, ohne den Wortlaut zu verändern.

Corrected Proof



Abb. 15: Die Anhäufung neuer Berge am Tunnelausgang, aus: *Erde*, Filmstill 00:28:53.

> Natur Rücksicht nehmen und hoffen, dass die Natur mit uns mitspielt und dass wir so schnell wie möglich und so reibungslos und sicher durchkommen wie es möglich ist. (00:28:19–00:28:50)

Die mehrfach geäußerte Hoffnung, dass die ›Natur‹ den eigentlich unterlegenen Menschen großzügig gewähren lasse, ist freilich weit entfernt etwa von Michel Serres' Vorstellung einer kooperativen Koexistenz. Hier zeigt sich erneut, wie beharrlich die Vorstellung eines antagonistischen Mensch-Natur-Verhältnisses reproduziert und damit die Natur-Kultur-Dichotomie zementiert wird. Zwar spricht der junge Mann euphemistisch von einer ›Anpassung‹ des Menschen an die Natur, beschreibt aber das Brenner-Projekt als Versuch einer Anpassung der Natur an die Menschen. Tatsächlich meint er, man müsse technisch so klug vorgehen, dass man, in Kenntnis natürlicher Gegebenheiten und Dynamiken, sicher ans Ziel gelangt und das Ergebnis beständig ist. Angesichts einer höchst aufwendigen zwanzigjährigen Bauzeit überrascht die angepeilte Lebensdauer des Tunnels von nur 200 Jahren.

Dass die Beteiligten unter Einsatz ihres Lebens »Berge versetzen« wird besonders anschaulich in der nachfolgenden Szene, die uns dabei zusehen lässt, wie Unmengen von Geröll, das durch die Bohrung aus dem Berg gelöst wird, mit einem Fließband am Tunnelende nach draußen transportiert und zu neuen Bergen aufgeschüttet wird (Abb. 15). Das »Antlitz« des Padastertals, wo man einen Großteil des Gerölls ablädt, werde sich stark verändern, der Talboden

Corrected Proof

werde 70 Meter angehoben. Sobald der Tunnelbau vollendet ist, solle eine Renaturierung erfolgen. Rhetorisch wird das Projekt als ›kleiner chirurgischer Eingriff‹ verkauft, der danach kaum mehr sichtbar sein werde. Eine Ingeneurin bezeichnet den Brennertunnel explizit als ein »Meisterwerk« (00:31:23), das gemäß Wachstumslogik notwendig sei, auch wenn es Kollateralschäden mit sich bringe. Gleichwohl klingt sie verunsichert, wenn sie schuldbewusst die anthropogene Verschiebung der Erdachse erwähnt. Dennoch plädiert sie mit Berufung auf den Notwendigkeitstopos für »zukunftsorientierte Lösungen« und damit für Geoengineering (00:32:30–00:33:23).[38] Angesichts der Tatsache, dass man das Techno-fix-Narrativ gewöhnlich tendenziell mit einer klassisch männlichen Rhetorik verbindet und Dokumentarfilme dies oft bestätigen, ist die Integration weiblicher Vertreterinnen dieser Position beachtenswert und stellt Geschlechterstereotype in Frage. In den besprochenen Sequenzen wird klar, dass diese Tunnelbauprojekte nicht nur dazu dienen, Infrastrukturen für den internationalen Waren- und Personenverkehr zu verbessern, sondern dem Menschen (in den meisten Fällen dennoch: den Männern) die ersehnte Gelegenheit geben, die eigene Macht über die Natur zu erproben und unter Beweis zu stellen.

Eine Frage der Größe: ›Machine Porn‹ und die Wunden der Landschaften

Mit Blick auf das Interesse an der Inszenierung von Maschinen böten sich weitere Szenen beider Filme zur kontrastiven Betrachtung an. Lohnend wäre zum Beispiel ein Vergleich der filmischen Begehungen von Braunkohle-Revieren, die im Hambacher Tagbau in Nordrhein-Westfalen (für Anthropocene) und

38 Die Verschiebung der Erdachse nennt sie allgemeiner als Beispiel für die Folgen menschliche Eingriffe in natürliche Systeme. De facto wird sie durch das Schmelzen der Polkappen bewirkt. Ihre Rede im Wortlaut: »Ich sehe das jetzt, dass das einen Einfluss auf die Umwelt hat, […] aber ich finde das Projekt macht Sinn, also leider sind wir so viele Milliarden Menschen jetzt hier auf der Erde, die immer mehr brauchen, und wir müssen zukunftsorientierte Lösungen finden […] Dass wir keine Waren mehr transportieren, ist auch keine Lösung« (00:32:38–00:33:25). Allgemeiner zum hier aktivierten ›technologischen Narrativ‹ vgl. Dürbeck: Narrative des Anthropozän, S. 11–13.

Corrected Proof

im ungarischen Gyöngyös (für Erde) gedreht wurden, doch würde dies den Umfang dieses Beitrags sprengen. In jenen Sequenzen sind zum einen das Notwendigkeitsargument und die kulturellen Kollateralschäden nochmals anders gelagert: *Anthropocene* zeigt in dramatischen Bildern wie ›Kulturerbe‹, genauer der Dom von Immerath und ganze Städte zerstört werden – die Regisseurin Baichwal nennt es »the bulldozing of civilization«[39] –, um die Energie zu gewinnen, die Grundlage für Kulturen und Siedlungen sein soll. In Erde zerstören die Bagger einen unschätzbaren Fund, der Aufschluss über die Vegetation vor Millionen Jahren geben kann: Baumfossilien eines prähistorischen Sumpfzedernwaldes, also ›Naturerbe‹. Zum anderen kommen in diesen Sequenzen jeweils noch größere Maschinen zum Einsatz, die zur voyeuristischen Betrachtung einladen, so dass man von ›machine porn‹ oder auch ›extractivist porn‹ sprechen kann. Besonders auf der Big Screen im Kino erzielen die Großaufnahmen der sich ins Erdreich eingrabenden Schaufelräder, die wie Arme eines gigantischen Maschinenwesens agieren, die beabsichtigte Wirkung, mit ihrer schieren Größe zu beeindrucken. Stolz beschreiben die von Geyrhalter befragten Arbeiter auf den verschiedenen Baustellen unter Nennung von Größe und Gewicht das Funktionieren und die Leistung ihrer Maschinen. In einem Interview beschreibt der Regisseur das Verhältnis zwischen Arbeitern und Maschinen als symbiotisch. Die Beherrschung der großen Maschine, die als Prothese fungiert, werde als befriedigend erlebt.[40] »Ohne jeden Kraftaufwand Erdschichten zu erreichen, die tausende Jahre unberührt waren und die noch niemand gesehen hat« sei eine einschneidende Erfahrung, berichtet Geyrhalter, der sich für Bauarbeiten auf eigenem Grund einen Bagger zulegen musste, und bedient sich dabei wie die Arbeiter in seinem Film des Entjungferungstopos. Er betont sowohl das berauschende Machtgefühl als auch den Gewöhnungseffekt:

> Ich habe es am Anfang fast wie ein Sakrileg empfunden, die unversehrte Erde aufzureißen […] Es macht einen riesengroßen Unterschied, ob du einem Bagger zuschaust oder es auch einmal selber gemacht hast. Zu erfahren, dass man ohne eigene Kraft aufzuwenden, mit kleinen Handbewegungen mit den Joysticks enorme Kräfte freisetzen kann. Man gewöhnt sich dann schnell daran. […] Es wird normal, weil man glaubt, dass es notwendig ist.[41]

39 Morris u. Thompson: Scale and Detail, S. 26. – Der Abriss des Immenrather Doms gehört zu den eindrücklichsten Szenen des Films.
40 Geyrhalter u. Schiefer: Das ist noch lange nicht das Ende der Welt, S. 8.
41 Geyrhalter u. Schiefer: Das ist noch lange nicht das Ende der Welt, S. 10.

Corrected Proof

Resultat des gewaltvollen Baggerns und Bohrens ist die »Wunde« und später die »Narbe« – Metaphern, die Geyrhalter (wie einleitend schon zitiert) selbst in Spiel bringt und die auch in der Populärkultur und Kunst beliebt sind.[42] Man denke beispielsweise an die Fotoserie *Industrial Scars* von J. Henry Fair, dessen aus großer Höhe aufgenommenen, geschundenen und vergifteten Landschaften wie auch die Fotografien von Burtynsky mit der Debatte über die Ambivalenz des »toxic sublime« assoziiert werden. Jene Ästhetik kalkuliert damit, dass ästhetisch Eindrucksvolles ein kritisches Interesse wecken kann. Die Ästhetisierung überträgt sich oft auch auf die involvierten Maschinen: »the machinery of extractive violence has inherent aesthetic value than can be separated from its destructive purpose; a machine can be just as visually appealing as a sublime landscape«.[43] Die Metaphorik von Wunde und Narbe verdankt sich nicht zuletzt der Konjunktur der Luftbildfotografie, welche in beiden besprochenen Filmen kontinuierlich – nach dem Muster von ›zooming in and out‹ sowie Ortsbesichtigungen ›on the ground‹ – eingesetzt wird. Mit diesem Wechsel von distanzierender Draufsicht und immersivem Einblick versuchen beide Filme der Kritik vorzubeugen, Fälle von Natur- und Umweltzerstörung als ästhetisch gefällig zu präsentieren, einen abstrahierenden, distanzierenden Effekt zu haben, also die soziopolitischen Kontexte nicht sichtbar zu machen – ein Vorwurf, die den Luftaufnahmen von Fair und Burtynsky – letztere sind die maßgeblichen ›Vorbilder‹ für den Film *Anthropocene* – gemacht wurde.[44] »[T]here is a fine line between documenting and aestheticizing the human impact on our planet«,[45] gab Meghan Bissonnette bezüglich Burtynskys Luftbildern zu bedenken. Andere Stimmen hingegen verteidigen die Drohnenaufnahmen mit dem Argument, dass uns erst die Luftbilder mit dem Ausmaß menschlicher Macht konfrontieren.[46] Während die Strategie des Wechsels zwischen Nähe und Ferne in *Erde*, der sein Publikum im Sinne einer Entschleunigung lange den Maschinen bei der Arbeit zusehen lässt, mit Blick auf

42 Geyrhalter u. Schiefer: Das ist noch lange nicht das Ende der Welt, S. 7f.
43 Zur Visualisierung von Gewalt im Kontext von Ressourcen-Extraktion siehe zu drei Beispielen aus der Bildenden Kunst Jacob Goessling: Seeing Extraction: the Production and Reproduction of Energy Culture. In: *Transformations* 33 (2020), S. 64–78.
44 Vgl. dazu z.B. Goessling: Seeing Extraction, S. 66–69.
45 Meghan Bissonnette: Toxic Sublime and the Dilemma of the Documentary. Seismopolite, 1. Juni 2016, <http://www.seismopolite.com/toxic-sublime-the-dilemma-of-the-documentary> (31.12.2021).
46 So die Kuratorin der Anthropozän-Ausstellung, vgl. Hackett: Far and Near, S. 16, 18.

Corrected Proof

die durchweg enthusiastische Rezeption vollends aufging, ist die Filmkritik zu Anthropocene gespalten, dem eine unangemessen exzessive, hochtechnisierte Ästhetisierung vorgehalten wird, die den ökologischen Fußabdruck der Gesamtproduktion sehr wahrscheinlich vergrößert.

Die metaphorische Rede von Wunden und Narben resultiert auch daraus, dass ein Bildmotiv für die Zuschauenden auf den ersten Blick nicht erkennbar ist, wenn ein Schauplatz, wie in Erde und Anthropocene per Luftaufnahme in der Funktion des *establishing shot* eingeführt wird. Baichwal bestätigt, dass eine solche »defamiliarization« intendiert sei und man die Zuschauer:innen insbesondere hinsichtlich des Größenmaßstabs zunächst gezielt im Ungewissen ließ.[47] Das gilt nicht nur für all die Großbaustellen, deren Ausmaße schwer einzuschätzen sind, sondern auch für die Maschinen. Baichwal bezeichnet diese Strategie als »destabilization and abstraction« mit dem Zweck, die Zuschauer mental zu aktivieren.[48] Auf die Suggestivkraft der Bilder setzend wollte die kanadische Regisseurin die im klassischen journalistischen Dokumentarfilm übliche Dominanz von explikativem Text mindern.[49] Die Bildsprache in Anthropocene wird jedoch als (im negativen Sinne) spektakulär und in seiner Botschaft als ambivalent wahrgenommen: »Anthropocene inhabits a position of fascinated horror«, so bringt es Druick auf den Punkt; eine wirkungsästhetische Mixtur von »awe and horror in equal measure«, konstatiert Chelsea Birks.[50]

Da die Faszination den Horror in manchen Szenen fast komplett verdrängt, wird der kritische Standpunkt des Films oder wenigstens sein politisches Wirkungspotenzial angezweifelt.[51] Zu groß scheint die schon seinem

47 Vgl. Morris u. Thompson: Scale and Detail, S. 15.

48 Vgl. Morris u. Thompson: Scale and Detail, S. 17. – Was hier als ›defamiliarization‹ oder ›destabilization‹ bezeichnet wird, kann man mit einer ›Verfremdung‹ im Sinne eines begrifflich von Thomas Friedmann geprägten »global weirding« in Verbindung bringen, das als ein Kennzeichen anthropozäner Kunst genannt wird (vgl. Horn: Ästhetik, S. 125), wobei der Unterschied zu Verfremdungsverfahren verschiedenster Avantgarden noch deutlicher herausgestellt werden müsste. Eine Fremdheitserfahrung (hier: »Kubrickian strangeness«) wird auch in einer Filmkritik zu *Erde* beschrieben. Vgl. Peter Bradshaw: Earth review – an eco-documentary with eerie and scalp-tingling landscapes, The Guardian, 8. Februar 2019. <https://www.theguardian.com/film/2019/feb/08/earth-review-an-eco-documentary-with-eerie-and-scalp-tingling-landscapes-berlin-film-festival> (31.12.2021).

49 Vgl. Morris u. Thompson: Scale and Detail, S. 14.

50 Vgl. Druick: Environmentalism from the Sky?

51 Vgl. u.a. van Hoeij: Anthropocene – The Human Epoch; Seberg: Die Epoche des Menschen.

Corrected Proof

Titel (Anthropocene: The Human Epoch) inhärente Gefahr, dass man ihn als affirmative Selbstverortung in der ›Epoche eines allmächtigen Menschen‹ liest – und somit missversteht?[52] Erde hingegen wurde ohne jegliche Zweifelsbekundung als politisch engagierter Umweltdokumentarfilm rezipiert,[53] obwohl darin keine Erzählinstanz eingesetzt wird und folglich niemand eine übergeordnete Urteilsperspektive einnimmt. Die Gegensätzlichkeit der Filme manifestiert sich außerdem in ihren unterschiedlichen Geschwindigkeiten: Während in *Anthropocene* im Sinne der beabsichtigten »destabilization and abstraction« mit schnellen Schnitten und anderen Finessen (wie der Kameradrehung bei der Fahrt durch den Gotthardtunnel, die in Zeitraffer gezeigt wird) eine Beschleunigung bewirkt wird, versucht Geyrhalters die unguten Routinen durch Entschleunigung kontemplativ zu demonstrieren. Der Vergleich von je zwei Sequenzen (Marmor-Abbau und Tunnelbau) zeigt, dass sich die Filme, die teilweise sehr ähnliche Bilder zeigen, weniger in den Motiven als vielmehr in ihrer Erzählweise unterscheiden.

Eine gewisse Deutungsoffenheit kennzeichnet darüber hinaus beide Filme aus: Anthropocene wurde dafür gerügt, Erde hingegen dafür gelobt, auf stets notwendig komplexitätsreduzierende Verurteilungen zu verzichten, obwohl doch bisweilen die Suggestivfragen des Regisseurs während der Interviews durchaus eine Bewertung implizieren. Geyrhalters Film macht des Menschen Neigung zum größtmöglichen Eingriff in natürliche Landschaften und zur Ausbeutung natürlicher Ressourcen sichtbar, ohne dies explizit anzuprangern und ohne jemanden anzuklagen, er imaginiert allerdings auch keinen alternativen Lebensstil und endet nicht mit mindestens einer Prise Optimismus, wie es die Klimawandelkommunikation nicht müde wird zu empfehlen. Dieser Empfehlung folgt wiederum Anthropocene, dessen Erzählerin – welche die menschlichen Aktivitäten auf der verbalen Ebene aus ähnlich gottgleicher Perspektive überblickt wie es die vielen Aufnahmen aus großer Höhe auf visueller Ebene tun – am Filmende, nach einer nachdenklichen Mahnrede, in Aussicht stellt, dass wir an einem »beginning of change« (01:21:36) stehen. Anlass für diese Hoff-

52 Vgl. auch die Kritik am Titel bei Druick: Environmentalism from the Sky?.

53 Vgl. z.B. die lobreichen Kritiken von Vladan Petković: Review: Earth, Berlinale 2019 Forum, 18. Februar 2019. <https://cineuropa.org/en/newsdetail/368284> (31.12.2021) und Patrick Gamble: Berlin [Film Festival] 2019: Earth Review, Cinevue, 12. Februar 2019 <https://cine-vue.com/2019/02/berlin-2019-earth-review.html> (31.12.2021).

Corrected Proof

nung gibt ihr die den Film rahmende öffentliche Verbrennung von Elefantenstoßzähnen in Nairobi/Kenya, eine der visuell eindrucksvollsten Szenen.

Wird Anthropocene für seine Deutungsoffenheit kritisiert, so verbirgt sich dahinter oftmals der unausgesprochene Wunsch nach einer (zumindest filmischen) Verurteilung der Verantwortlichen.[54] Diesen Wunsch erfüllt Anthropocene immerhin ein Stück weit mit der Elfenbeinverbrennung, die auch auf dem Filmplakat zu sehen ist. (Nur) hier partizipiert der Film an einem apokalyptischen Narrativ: und zwar im eigentlichen Wortsinn der Apokalypse als einem dreiteiligen Narrativ, bestehend aus erstens Sündenfall (Elefanten-Wilderei), zweitens (Jüngstes) Gericht (Bestrafung und Reinigung durch Feuer) und drittens eine neue, bessere Gesellschaftsordnung (ohne illegalen Elfenbeinhandel).[55] Mit der Wahl dieses optisch wirkmächtigen Motivs des Brandes als Klammer für den Film wird das Anthropozän also mit Zerstörung und zugleich potenziellem Neubeginn assoziiert – auch wenn die Bekämpfung des Elfenbeinhandels nur eine von unzähligen nötigen Maßnahmen ist und nicht unmittelbar mit der im Zentrum stehenden Ressourcenübernutzung verbunden ist. Hier wird deutlich, dass es sich bei der attestierten ›Deutungsoffenheit‹ eigentlich um semantisch-argumentative Inkohärenz[56] handelt oder, mit anderen Worten, dass dieses filmische Narrativ keine »sinnvolle und handlungsleitende Interpretation der Situation« vermittelt, wie es Gabriele Dürbeck strategischen Narrativen des Anthropozäns zuschreibt.[57] Nicht nur dieser Film hat

54 Mit anderen Worten: Einige Kritiker:innen wünschen sich ein ›Gerichtsnarrativ‹, vgl. dazu Dürbeck: Narrative des Anthropozän, S. 9–10.

55 Aufgrund dieses Dreischritts verschmelzen die beiden Erzählmuster, die Gabriele Dürbeck heuristisch differenziert als Gerichtsnarrativ und Apokalypsenarrativ (vgl. Dürbeck: Narrative des Anthropozän), wobei sie mit letzterem eine ›kupierte Apokalypse‹ meint, die auf den (Welt-)Untergang reduziert ist. Vgl. Klaus Vondung: Apokalypse ohne Ende. Heidelberg: Winter 2018.

56 Ähnlich wie der exzessive Marmorabbau in *Anthropocene* durch die Anfertigung idealschöner Skulpturen legitimiert wurde, werden die Folgen des Elfenbeinhandels mit kunstvollen chinesischen Elfenbeinschnitzereien (Schauplatz Hong Kong) konterkariert, die wiederum implizieren, dass traditionelle kulturelle Praktiken und Kreativität des Menschen von kostbaren Ressourcen abhängig sind. Um diese Botschaft wiederum zu relativieren, wird berichtet, dass man heute die illegale Jagd auf Elefanten beenden könne, da dank Klimawandel Mammutzähne von tauenden Sibirischem Permafrostböden freigegeben werden. Gänzlich unreflektiert bleibt, dass die Voraussetzung dafür, die anthropogene globale Erwärmung, kein Glücksfall ist. Vgl. auch Seberg: Die Epoche des Menschen.

57 Vgl. Dürbeck: Narrative des Anthropozän, S. 7.

Corrected Proof

Schwierigkeiten damit, die komplexen Ursache-Wirkungs-Zusammenhänge mitsamt deren Kollateralschäden abzubilden, zumal das allein mit spektakulären, suggestiven Bildern nicht möglich ist.

Geyrhalter begegnet dieser Schwierigkeit, indem er sämtliche konkurrierende Erklärungen und Rechtfertigungen zu Wort kommen lässt und sie unversöhnt und unkommentiert nebeneinanderstellt. Auch wenn fast alle Befragten ihren Beruf in größere Kontexte zivilisatorischen Fortschritts stellen, verkörpern sie verschiedene Haltungen: Diejenigen unter ihnen, die den menschlichen Zivilisationsprozess als Kampf gegen die Natur begreifen, loben den technischen Fortschritt. Einige begreifen stetiges Wachstum und die dafür notwendige Naturausbeutung als Gegebenheit, die nicht in Frage zu stellen ist. Andere stellen ihr Tun in Frage, begreifen sich jedoch als kleines Rädchen im Getriebe, dessen Handlungsmacht begrenzt ist. Die meisten sind derart mit der Lösung technischer Probleme befasst, dass ihnen kaum Zeit bleibt für kritische Reflexion. Nur weil sie dieser Film ungewöhnlich ausführlich zu Wort kommen lässt, werden distinkte Narrative (im Sinne Dürbecks) ebenso wie deren Verschlingungen erkennbar.

Insbesondere Baustellen eignen sich als ›Tatorte‹, um anthropozäne Tätigkeiten zu reflektieren, ohne die Handlungsträger vor Ort als Verantwortliche zu verurteilen. Vielmehr zeigten Baustellen, »dass wir alle Mitverursacher sind, dass unsere Art zu leben ohne diese Narben in der Erdkruste kaum zu verwirklichen wäre«.[58] Auf konkrete Problemlösungsstrategien und Handlungsanweisungen verzichten beide Filme. Nur Anthropocene offeriert nach unzähligen Bildern von »slow violence« ganz am Ende, in Rückbesinnung auf sein eigentliches Wirkungsziel, einen Funken von »slow hope«.[59] Trotz vieler ähnlicher Bilder bewegen sich die beiden Filme in verschiedene Richtungen auf dem schmalen Grat zwischen Zerstörung und Gestaltung als Deutungsoptionen menschlicher Aktivitäten.[60]

58 Geyrhalter u. Schiefer: Das ist noch lange nicht das Ende der Welt, S. 8.

59 Den Befund muss man mit dem Verweis relativieren, dass *Anthropocene* abgesehen von der Episode der Elfenbeinverbrennung – die optimistisch als »beginning of change« gedeutet wird – keinerlei Visionen einer ›großen Transformation‹ entwickelt. Zum gen. Konzept vgl. Christof Mauch: Slow Hope: Rethinking Ecologies of Crisis and Fear. In: RCC Perspectives: Transformations in Environment and Society 1 (2019), S. 1–43.

60 Vgl. dazu auch die Überlegungen von Hannah Pilarczyck: Der Zerstörung entkommt auch der Mensch nicht. In: Der Spiegel, 5. Juli 2019. <https://www.spiegel.de/kultur/kino/doku-erde-von-nikolaus-geyrhalter-der-zerstoerung-entkommt-kein-mensch-a-1275729.html> (31.12.2021).

Corrected Proof

Nachspiel

Die beiden untersuchten Filme zeigen ästhetisch eindrücklich, wie der Mensch wortwörtlich Berge versetzt, damit natürliche Gegebenheiten *de facto* zerstört und im Anthropozän ideell verabschiedet. Erst wenn solche Gegebenheiten und, damit verbunden, Gewissheiten verschwinden, beginnen wir, das Ausmaß der fortschreitenden Transformation zu erahnen. Dass Gewissheiten in Gefahr sind, illustriert wiederum Dipesh Chakrabarty treffenderweise im Rekurs auf Ludwig Wittgenstein, der – wie Geyrhalter aus der Alpenrepublik Österreich stammend – feststellte, dass wir uns zwar beim Anblick von Menschen, die Häuser bauen und wieder zerstören, fragen, wie lange das Haus dort gestanden habe, dieselbe Frage aber nie bezüglich eines Berges stellen würden.[61] Dies ändert sich im Anthropozän.

61 Vgl. Ludwig Wittgenstein: Über Gewissheit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, S. 10.