

Eva Hohenberger

## Bilder der Globalisierung

Visualisierungsstrategien in DARWINS ALPTRAUM, WE FEED THE WORLD  
und UNSER TÄGLICH BROT

Die Filme, über die ich sprechen möchte, gehören zu den erfolgreichsten deutschsprachigen Dokumentarfilmen der letzten Jahre. Sie reihen sich ein in ein globalisierungskritisches Umfeld, werden in der politischen Bildungsarbeit eingesetzt, haben Preise gewonnen und DARWINS ALPTRAUM sogar einen Prozess. Wenn man sich mit ihren Bildwelten befasst, kommt man daher kaum umhin, jene in Beziehung zu setzen zu gängigen globalisierungskritischen Rhetoriken, politischen Aktionsformen und



DARWINS ALPTRAUM

Anrufungsmechanismen. Auch wenn es mir vordergründig nicht darum geht, das jeweilige Politikverständnis der Filme zu extrapolieren, sondern mich zuvorderst auf die ästhetischen Strategien der Filme zu konzentrieren, wird aus jenen doch auch ableitbar, was jeweils unter Politik verstanden sein kann.

Zunächst aber einige Sätze zum Begriff der «Visualisierung», der dieser Tagung als Gegenbegriff zur Imagination, also zur Vorstellungskraft dient. In der Didaktik, und allgemeiner bei Präsentationen, meint Visualisierung die Verbildlichung abstrakter Tatbestände, Begriffe und Zusammenhänge, etwa in einer Infografik. Ich möchte im Folgenden, an solche Bestimmungen anschließend, sie aber auch erweiternd, unter Visualisierung jenen Prozeß verstehen, der etwas Unsichtbarem ein Bild gibt. Das schließt die grafische Präsentation von statistischen Daten noch ein, würde aber ebenso auf die Figur der Justitia zutreffen, die eine Visualisierung der Gerechtigkeit darstellt, so wie das Männchen auf der Klotür die Vorschrift visualisiert, dass Männer und Frauen getrennte Toiletten zu benutzen haben. Visualisierung setzt in diesem Sinn Vorstellungskraft voraus und ist nicht unbedingt ihr Gegenteil.

Wenn Visualisierung Sichtbarmachen des Unsichtbaren bedeutet, ist sie für ein Phänomen wie die Globalisierung konstitutiv, da ja mitnichten klar ist, was mit diesem Begriff gemeint ist, und das, was sich beobachten läßt, auf diesen Begriff erst noch gebracht werden muß. Migration beispielsweise hat es immer gegeben, nur unter bestimmten Bedingungen wird sie zum Index, zur Spur und zum Symptom eines Globalisierung genannten Phänomens. Dieses setzt sich daher sowohl im Alltagssprachlichen wie im medialen Gebrauch des Begriffs aus genau solchen Lexemen oder, politischer, Ideologemen zusammen. In einer kritischen Perspektive zählen dazu ein neo-liberaler Sozialabbau und die Privatisierung öffentlicher Aufgaben in den Ländern des Nordens, international agierende Großkonzerne, die gestiegene Bedeutung der Kapitalmärkte oder die Vernichtung natürlicher Ressourcen weltweit. Eingeschlossen sind ebenso technologische Bedingungen wie die

Digitalisierung, ihr Einsatz in der Güterproduktion ebenso wie in der Kommunikation, eine gestiegene Mobilität und Beschleunigung im Warenverkehr, ein neues Verhältnis zwischen lokalen Gegebenheiten und transnational operierenden Organisationen oder Prozesse kultureller Vereinheitlichung. Da Globalisierung nicht nur «einer der schillerndsten Begriffe der Gegenwart» (Bröckling et al 2004, 105) ist, sondern überdies als «zeitdiagnostischer Terminus» (ebd.) in seiner Bedeutung und Tragweite höchst umstritten, gilt es im Folgenden, Globalisierung nicht als vorgegebenen Tatbestand zu begreifen, sondern primär als diskursives Phänomen, zu dessen Konturierung Filme wie die vorliegenden beitragen. Alle drei Filme widmen sich der Produktion von Nahrungsmitteln, was für ihren Vergleich unzweifelhaft einen Vorteil darstellt. Was an dieser Nahrungsmittelproduktion, wäre also zu fragen, rückt ins Bild ein, um den abstrakten Begriff der Globalisierung als Tatbestand zu konkretisieren und sichtbar werden zu lassen?



*Klassisch zentralperspektivische Bilder, die Geyrhalter auf seiner Webseite zum Download anbietet.*

Schon auf den ersten Blick verfolgen die Filme ganz unterschiedliche Strategien:

DARWINS ALPTRAUM entwirft einen klastrophobischen Mikrokosmos in und um die Fischstadt Mwanza am Viktoria See in Tansania. Hier wird der Viktoriabarsch tonnenweise gefangen, filetiert und ins westliche Ausland geflogen. Der sogenannte Endverbraucher kommt nie in den Blick, obwohl er zweifelsohne derjenige ist, an den der Film sich richtet.

WE FEED THE WORLD folgt ästhetisch der Fernsehreportage. An und aus verschiedenen Schauplätzen der Nahrungsmittelproduktion rund um die Welt entwickelt Regisseur Wagenhofer das Bild der einen, vernetzten Welt, in der lokale zu globalen Problemen werden.

UNSER TÄGLICH BROT läßt ebenfalls an internationalen Schauplätzen den Zuschauer die Produktion unterschiedlicher Nahrungsmittel betrachten. Es gibt weder den exemplarischen Fall wie Mwanza noch den über einen Kommentar oder Experten vermittelten Diskurs der Aufklärung. Regisseur Geyrhalter setzt aufs sogenannt «schöne Bild»<sup>1)</sup>. Zahlreiche statische Einstellungen sind klassisch zentralperspektivisch, viele folgen den Seitenverhältnissen des Goldenen Schnitts; oft sind Objekte oder Menschen in der Bildmitte angeordnet, ohnehin lange Hallen oder Gewächshäuser werden durch den Einsatz eines Weitwinkelobjekts noch einmal gestreckt. Formale Verfahren wie diese verleihen dem Film die Etikettierbarkeit des Kunstanspruchs. Fotografen bekommen für ähnliche Aufnahmen Preise, Zeitschriften wie Geo und Stern

drucken solche Bilder ab. Die «Schönheit» des Geyrhalter'schen Films besteht daher in wenig mehr als im Rekurs auf die Kunstgeschichte und dem Ausmaß der Verbreitung seiner Bilder in einem bestimmten Konsumenten-segment.

Alle drei Filme sind vielfach besprochen worden. Dabei kam auch die Denkfigur dieser Tagung häufig zum Tragen: Die stets positiv begriffene Vorstellungskraft der Zuschauer wird der erklärenden Strategie vor allem von *WE FEED THE WORLD* gegenüber gestellt. Über diesen Film hieß es vielfach kritisch, er belehre die bereits Bekehrten, wohingegen *UNSER TÄGLICH BROT* Freiraum lasse für Assoziationen und ein «selber Denken». *DARWINS ALPTRAUM* fällt insofern in eine gesonderte Kategorie, als der Film nicht wie die anderen häufig wechselnde Schauplätze aufweist, aus deren Verkettung das «Globale» sich formiert, sondern aus einem Schauplatz pars pro toto die Probleme destilliert, von denen der Zuschauer immer schon weiß, dass sie heute unter den Begriff der Globalisierung fallen.

Die in vielen Kritiken zu findende Gleichung, kein Kommentar bedeute mehr Vorstellungskraft, ist aus meiner Sicht nicht haltbar. Zunächst scheint mir diese Denkfigur gewissen Debatten der Medienkonkurrenz zu entstammen und sich von hier in den Raum des Dokumentarischen im Allgemeinen fortgepflanzt zu haben: Die Reportage mit Kommentar und Zeugenaussagen als eine Form des Wahrsprechens kommt aus dem Printbereich, setzt sich über das Radio ins Fernsehen fort und gilt daher zu Recht als eine prototypische journalistische Form. Filme ohne Kommentar und sprechende Menschen wie *UNSER TÄGLICH BROT* (im Übrigen wie *DARWINS ALPTRAUM* eine Koproduktion mit dem Fernsehen) bieten einerseits die Möglichkeit, sich vom Fernsehen zu entfernen und auch auf dem Festivalmarkt erfolgreich zu sein, gestatten es aber auch dem Fernsehen selbst, das sich genau darum an der Produktion solcher Filme beteiligt, eine Binnendifferenzierung vorzunehmen, die keineswegs nur auf der Ebene des Ästhetischen verbleibt, sondern handfest Redaktionen und Zuständigkeiten regelt.

Aber auch jenseits ihrer institutionellen Genealogie ist die Gleichung zweifelhaft, da Bilder ebenso wie Worte redundant und damit zu eindeutig sein können: «Der Dokumentarfilm mit seiner Überfülle an Beweisen will, dass das Geschehen üppiger ist, als es zu seinem Zeitpunkt war. Trotz oder wegen dieser Fülle an Details ist man nicht frei, sich ein solches Gemetzel in seinem ganzen Grauen vorzustellen. [...] Weil die Einbildungskraft keine Zeit hat, das was man uns zeigt, unermesslich werden zu lassen, uns um den Verstand zu bringen, aus einem einzigen Tod unzählige werden zu lassen, rückt der Dokumentarfilm das Geschehen erneut und unaufhörlich in die Ferne der Vergangenheit. Seine mitleidlosen Bilder rufen bei uns kein Mitleid mehr hervor. Wir wagen nicht mehr, in den fatalen Lauf der Geschichte einzugreifen. Die ausgewählten Stücke, die man uns von ihr vorsetzt, tragen zu unserer Gefühllosigkeit gegenüber unserem eigenen Zeitgeschehen bei. Wir sind blockiert durch die Wirklichkeit, mit der man aus nächster Nähe auf uns zielt. Wiewohl die Vorstellungskraft nur auf Anspielung arbeiten kann, lässt man ihr keine Zeit, ihre eigenen Bilder hervorzubringen.»<sup>2)</sup>

Dies schrieb 1963, nach seinem Kommentar für den Film *NACHT UND NEBEL* (F 1956), der französische Schriftsteller und KZ Häftling Jean Cayrol. Ich möchte keineswegs in die Diskussion um die Bilder der Judenvernichtung eintreten, der die Sätze Cayrols zugehören, und halte dies auch nicht für notwendig. Aber Cayrol gibt einen ersten Hinweis auf die Verkürzungen, die eine Entgegensetzung von Bild und Kommentar mit sich bringt, indem er zunächst über die Qualität der Bilder spricht, die die Vorstellungskraft überhaupt in Gang setzen können. Die Vorstellungskraft, behauptet er, brauche «Anspielungen» und Zeit. Der Dokumentarfilm aber häufe ein Zuviel an Bildbeweisen an und rücke genau damit ein «eigenes Bild» des Geschehens in die Ferne.

Das klingt nur auf den ersten Blick wie eine Forderung nach einer Ökologie der Bilder, die sich vorausschauend in die zeitgenössischen Debatten um Bilderfluten und ähnliche Metaphoriken eines vermeintlichen Zuviel an Bildern einfügt. Cayrol stellt hier nämlich wesentlich auf das politische oder kritische Potential eines Films ab, das für ihn darin liegt, in den «fatalen Lauf der Geschichte» eben deshalb doch eingreifen zu können, weil der Film diese «Fatalität» durch Überfülle erst gar nicht produziert.

Mit seinen Aussagen bezieht Cayrol eine Position, die sich im weitesten Sinne unter dem Titel einer «Politik der Form» subsumieren lässt.<sup>3)</sup> Diese ließe sich aus der Annahme heraus beschreiben, dass es zwischen dem Ästhetischen und dem Politischen Verbindungen gibt, die wechselseitig Wirksamkeit erlangen, wobei diese Wirksamkeit eher vom Ästhetischen ins Politische hinein gedacht wird als anders herum. Diese laut dem französischen Philosophen Jacques Rancière<sup>4)</sup> aus der Romantik her begründbare Idee wird vor allem um die Jahrhundertwende zum 20. Jh. in den Avantgardeströmungen virulent und erlebt Ende der 60er Jahre auch im Bereich des Films eine Wiederbelebung. Godards Diktum, wonach politische Filme zuerst und vor allem politisch gemacht sein müßten, wirkt bis in die heutigen Debatten über den politischen Dokumentarfilm nach. Ungeklärt bleibt allerdings, was genau sich hinter diesem Satz verbirgt. Die ästhetischen Verfahren der klassischen Avantgarden wie Collage, Montage, Ironie und Verfremdung sind inzwischen bis in die Werbung hinein Allgemeingut und können nicht per se eine politische Qualität beanspruchen. Cayrols eigener Vorschlag – «Das Bild wird Kunst, wenn es uns einen Blick auferlegt, an den wir uns nicht gewöhnen»<sup>5)</sup> – zielt denn auch nicht primär auf die Frage des Verfahrens, sondern auf einen Moment der Irritation bei der Betrachtung. Solche Irritationen können ebenso vom Bildgegenstand rühren wie von der Komposition, ebenso von der Anordnung filmischer Bilder in der Montage wie von der ableitbaren Haltung des Filmemachers gegenüber seinem Gegenstand. Der Begriff der Irritation setzt eine Nicht-Vertrautheit mit dem Bild voraus, die dann den Prozeß der Vorstellungskraft als einen Gedankenprozeß in Gang setzen kann. Irritationen sind daher in hohem Maße kontextabhängig; was in der Werbung irritiert (etwa die berühmt gewordenen Bilder des Fotografen Toscani für Benetton), kann in Nachrichtensendungen unbemerkt bleiben.

Jacques Rancière ist in gewissem Sinn ein, wenngleich durchaus skeptischer, Erbe dieser Tradition einer «Politik der Form». In Fragen einer politischen Wirksamkeit von Kunst ist er wesentlich zurückhaltender als in der umgekehrten Annahme, dem Politischen selbst wohne eine Ästhetik inne. Diese bezieht sich auf die Aufteilung von Räumen, auf die Erscheinungsformen der Subjekte und ihre Möglichkeiten, sich zu äußern. Politisch wird dieses sinnlich wahrnehmbare Erscheinen immer dann, wenn es sich den verwaltungstechnischen Einteilungen widersetzt, wenn Individuen, deren Sprechen in diesen Einteilungen keinen Ort hat und daher nur als «Gestammel» gilt, die Stimme erheben und einen neuen Kollektivsingulär einführen. Dieser Kollektivsingulär, den Rancière historisch mit dem Proletariat und den Frauen verknüpft, formuliert sich im Streit. Das politische Subjekt konstituiert sich erst in dem Moment, in dem es sich auf einer Bühne äußert, auf der es nicht vorgesehen war, und damit die Ordnung eben jener Einteilungen außer Kraft setzt. Ähnliches gilt nach Rancière für die Kunst, die politisch erst dann genannt werden kann, wenn sie spezifische Einteilungen im Ästhetischen (Genres, Adressierungsformen, Wort-Bild-Verhältnisse usw.) unterläuft und das Feld des Wahrnehmbaren neu ordnet. Ein Schwarzer, der sich, wie beispielhaft in Trinh Min-has Film *SHOOT FOR THE CONTENTS* (USA 1992), über China äußert und nicht darauf festgeschrieben wird, die Lage der Schwarzen leibhaftig zu repräsentieren, verkörperte im Rancière'schen Sinne wenigstens ein Moment des Vorpolitischen.<sup>6)</sup>

Für die Frage nach dem Politikverständnis der genannten dokumentarischen Filme erscheint mir Rancières Verweis auf eine der Politik innewohnende Ästhetik sowie ihre Umkehrung als eine der Kunst innewohnende Politik hilfreich. Gerade die notorisch als politisch deklarierten Dokumentarfilme wären nämlich daraufhin zu befragen, wer hier mit welcher Legitimation wen oder was repräsentiert, und ob in diesen Repräsentationen geläufige Einteilungen bestätigt oder ausgesetzt und unterlaufen werden. Rancière kann also dazu dienen, die von Cayrol prominent aufgeworfene Frage nach dem Irritationsmoment der Bilder durch die Problematik der Einteilungen und des Sprechens, der Inszenierung des Sprechens und den Wortlaut des Gesagten zu ergänzen.

Der bereits als klassischer Aufklärungsfilm bezeichnete *WE FEED THE WORLD* bietet sich einer solchen Analyse geradezu an. Regisseur Wagenhofer reiht in Episoden verschiedene Schauplätze der Nahrungsmittelproduktion aneinander und lässt «Betroffene» und Experten Auskunft geben. Dabei wird allein aus der Einblendung von Name und Funktion einer Person eine Hierarchie ihrer Bedeutsamkeit ersichtlich, die sich ebenso in der Wahl der Drehorte zeigt: Zentraler Sprecher des Films ist Jean Ziegler, streitbarer Schweizer Soziologe und zur Zeit der Dreharbeiten schon mehrere Jahre UN Sonderberichterstatter für das Menschenrecht auf Nahrung. Bereits im Prolog des Films formuliert er in Genf, zunächst auf der Terrasse eines Hauses, später nur noch in einem Sitzungssaal, die für den Film zentrale Aussage: Der Reichtum des Westens korreliert ursächlich mit der Armut des Südens. Eine staatlich hochsubventionierte und völlig verregelte Landwirtschaft im

Westen vernichtet Lebensmittel, während in den Ländern des Südens Hunger herrscht.

Zieglers Eröffnungsstatement findet sich im letzten Drittel des Prologs, der einer Dramaturgie der Skandalisierung folgt: Den österreichischen Bauern geht es trotz Subventionierung zunehmend schlechter, die Lebensmittelpreise werden unrealistisch niedrig gehalten, in Wien werden unglaubliche Mengen Brot vernichtet, erstes Statement Zieglers, Mais wird für die Produktion von Fernwärme verbrannt, Titel. Die grünen Pflanzen der ersten Einstellung haben sich im Laufe von 6 Minuten in strohtrockenes Brennmaterial verwandelt, der Zuschauer blickt in ein knisterndes Feuer<sup>7)</sup> und ist über die Thematisierung der Preise (wenn ein Schnitzel nur zwei Euro kosten darf, ist Massentierhaltung logisch, sagt ein Bauer) bereits als Konsument adressiert.

Diese Adressierung behält der Film bis zum Ende bei. Er ist, wie Hilde Hoffmann schreibt, «konsumentenpädagogisch» ausgerichtet (Hoffmann 2009, 53), was auch bedeuten würde, dass seine Argumentation über die Darlegung eines Problems in die Nahelegung einer Lösung mündet. Diese Lösung liegt in der Änderung des Kaufverhaltens der Zuschauer, denen etwa in der Episode über die Industrialisierung der Fischerei beigebracht wird, einen von einem kleinen Kutter gefangenen «frischen» Fisch von einem mit einem großen Industrieschiff aufgebrachten nichtfrischen Fisch zu vergleichen, wobei der jeweils am Kopf festgehaltene Fisch, dessen Körper einmal eher steht und das andere Mal eher hängt, das Qualitätsurteil des Händlers im oben genannten Sinn «visualisiert». Geschmack lässt sich nicht zeigen, und daher erzeugt der Vergleich dieser Bilder Evidenz für die Behauptung, wonach der «frische» Fisch schmecke und der andere eben nicht. Gültigkeit erlangt diese Evidenz vor allem dort, wo die Behauptung, industriell hergestellte Nahrungsmittel schmeckten nicht, bereits als sichere Tatsache gilt.

Diese Unterordnung der Bilder unter das Wort läßt ihnen einzig die Funktion, Belege zu liefern für die bereits im Prolog unterbreitete Sicht. Neben den Aussagen der Bauern und für bestimmte Episoden herangezogenen Experten wird dies vor allem die Sicht von Jean Ziegler sein, der den ganzen Film hindurch mit seiner Rhetorik und seinem Amt zum Stichwortgeber für den Einsatz der Bilder wird. Erwähnt er den Hunger im Nordosten Brasiliens, folgt der Beleg auf den Fuß. Erwähnt er Nestlé, bildet dies den Übergang zum Interview mit dem einzigen «Schuldigen» vor der Kamera, Peter Brabeck,



*Frischer Fisch, nicht frischer Fisch*

dem damaligen Konzernchef von Nestlé. Dass Ziegler für seine kritischen Sätze von der UN genauso bezahlt wird wie Brabeck für seine Aussage, dass soziale Verantwortung darin liege, die Zukunft des Unternehmens profitabel zu gestalten, kommt genauso wenig zur Sprache wie die Tatsache, dass dem vorgeschlagenen Verzicht auf den Konsum billiger, industriell gefertigter Lebensmittel auch in den angeklagten reichen Ländern des Westens ein zunehmender Teil der Bevölkerung, selbst wenn er es wollte, nicht nachkommen kann, weil auch hier die Armut steigt.

Der Hierarchisierung von Wort und Bild entspricht eine Hierarchisierung der Sprecher und ihrer Aussagen. Die Armen, die zu sehen sind, bleiben anonym. Die meist aus Nordafrika, aber auch aus anderen afrikanischen Ländern kommenden Arbeiter auf den Plastikplantagen im spanischen Almería etwa unterhalten sich, bekommen aber keinen Untertitel. Ihr Bild wird (wie so häufig) nur gebraucht, um Zieglers Worte zu illustrieren, der die Emigration nach Süds Spanien als Folge einer Politik beschreibt, die westliche Produkte auf afrikanische Märkte bringt, wo sie aufgrund der niedrigen Preise die einheimische Landwirtschaft zerstören.

Der Film reproduziert also das herrschende Machtgefälle zwischen einem UN Funktionär aus der Schweiz und einem womöglich illegalen Billiglohnarbeiter aus Nordafrika; alle Teilungen, die das Feld der politischen Auseinandersetzung bestimmen, bleiben intakt: Dort die Opfer, die, wenn sie aussagen dürfen, über ihre Existenz als Opfer sprechen (ein armer Brasilianer, der namenlos bleibt, ebenso eine junge Mutter), hier die Experten, die einen Namen haben und einen Beruf und genau aus dieser Perspektive sprechen, und pars pro toto ein Täter, der das Prinzip der von Ziegler angeklagten Kapitalakkumulation personifiziert und selbstverständlich bestätigt. Die aus all dem ableitbare Politik zielt auf Empörung (dass Nahrungsmittel vernichtet werden, dass ihre Überproduktion zu Armut führt) und auf die Selbstregulierung einer kaufkräftigen Konsumentenschicht, die auf Billigprodukte verzichten kann. Diese Politik, die zum einen auf der Annahme beruht, dass es eben Experten, Opfer und Täter gibt und dass sich ihre Fähigkeiten zu sprechen demgemäß verteilen, und die zum anderen darauf vertraut, dass aus Wissen Handeln erwächst, macht den Film für alle pädagogischen Einrichtungen zwischen Schulen, Greenpeace und der Bundeszentrale für politische Bildung so brauchbar.

Viele Organisationen und kritische Initiativen wie attac betrachten Globalisierung wie Wagenhofer primär als Verlust; als Verlust nationaler Autonomie



*Der ausgewiesene Experte spricht, während das Objekt seiner Rede anonym bleibt.*

sowohl der Staaten des Nordens (der EU Beitritt Österreichs wird in *WE FEED THE WORLD* mehrfach als Wende zum Schlechteren angeführt) als auch der Länder des Südens, die über Organisationen wie WTO und Weltbank zu solchen Großprojekten gezwungen werden, die wie der Sojaanbau in Brasilien als ökologisch schädlich eingeschätzt werden. Die eurozentrische und nationalistische Perspektive des Films kennt neben dem einen Täter nur Opfer: den Süden als Opfer einer westlichen Ökonomie und Politik und den Norden als Opfer von supranationalen Organisationen.



*Kontext: Für sich genommen könnte dieses Bild aus einem Werbefilm der chemischen Industrie stammen.*

Auf den ersten Blick entzieht sich *UNSER TÄGLICH BROT* dieser hierarchischen Logik. Niemand spricht hier, außer, wie es meist so schön heißt, die Bilder. Nun sprechen Bilder aber nicht, sondern zeigen etwas. Erst in eine Ordnung gebracht, werden sie über das Gezeigte hinaus lesbar. Diese Ordnung wiederum ist nicht nur ihre eigene, da die Aktivität der Zuschauer auch darin besteht, sie mit bereits bekannten Bildern in Beziehung zu setzen. Je schneller dies gelingt, umso weniger werden die Bilder wohl Cayrols Anspruch auf Irritation genügen, denn Bilder, die man kennt, sind Bilder, an die man sich bereits gewöhnt hat. Und meist sind es Bilder, die ihren Sinn zwischen der Intention eines Autors und der Lektüre seiner Zuschauer problemlos teilen.

*UNSER TÄGLICH BROT* zeigt, was gemeint ist, in der reinen Fülle. Ohne sie zu benennen (außer im Abspann) sucht der Film circa 26 verschiedene Schauplätze industrialisierter Lebensmittelproduktion in Europa auf: Gemüse, Obst, Gewürze, Fleisch und Fisch. Dabei richtet sich das Augenmerk der Kamera auf die technische Rationalität der Produktion; doch ganze maschinelle Produktionsketten von der Aufzucht bis zur Schlachtung etwa werden selten gezeigt, eher konzentriert sich der Film auf Teilbereiche des Produktionsprozesses wie die Ernte oder die Verpackung. Was in Chaplins Spielfilm *MODERN TIMES* (USA 1936) noch zum Durchdrehen des menschlichen Körpers (und dann auch der Maschinerie) führte, bleibt bei Geyrhalter allerdings folgenlos. Unentwegt wiederholt der Film die Entgegensetzung von Maschine und lebendigem Körper, von Technik und Natur, Metall und Fleisch. Seine sorgfältig kadrierten Bilder, die sich in der Geometrie ihrer Komposition der gleichen Rationalität im Ästhetischen bedienen wie sie der Planung und Durchführung der Produktion eigen sind, verdoppeln lediglich das Dispositiv des Industriellen. Umso stärker wird daher die Frage nach dem Kontext; für sich genommen könnte ein Bild wie jenes des (ausgerechnet gelben) Flugzeugs, das über einem Sonnenblumenfeld Pflanzenschutzmittel sprüht, auch einem Werbefilm der chemischen Industrie entstammen; gleichzeitig weckt es Assoziationen an Vertovs Hymne auf Kameramann und Technik in der Aufnahme eines frontal auf die Kamera zurasenden Zuges (*DER MANN MIT DER KAMERA*, UdSSR 1929), und schließlich denkt man eben-



so an Hitchcocks berühmte «Maisfeldszene» aus *NORTH BY NORTHWEST* (USA 1959), in der Gary Grant von einem Flugzeug attackiert wird.

Solche Assoziationen gehen in die Semantik des Bildes ein; der konkrete Kontext läßt dann entweder einen Aspekt in den Hintergrund treten, vereindeutigt das Bild also, oder hält die auf ihm abgelagerten Bedeutungsschichten im Verhältnis zueinander in der Schwebe. Technik euphorie wie bei Vertov oder Fortschrittsglaube wie im Industriefilm sind diesem Bild zwar angelagerte Sinnzuschreibungen, im Kontext des gesamten Films aber entfaltet es ausschließlich den Widerspruch, gleichzeitig «schön» wie in seiner Aussage bedrohlich zu sein.



*Thematisierung des eigenen Blicks: Arbeiterin während der Pause.*

UNSER TÄGLICH BROT beginnt mit der Reinigung eines Schlachthofs und endet mit der Tötung von Kühen, nach der erneut geputzt wird. Dies läßt den Schluss zu, dass sich der Film selbst einzig und allein als einen Akt des in die Sichtbarkeit Bringens begreift, der eben nicht «putzt», sondern das Blut der Tiere zeigt und die Einbindung der Menschen in eine Maschinerie, in der sie sowohl Produzenten wie Konsumenten der erzeugten Lebensmittel sind. Wiederholt zeigt der Film ArbeiterInnen beim Essen. Diese Einstellungen sind vor allem zu Beginn des Films durch ihre fast einmütige Länge Unterbrechungen von hektischer Betriebsamkeit und Lärm in den Produktionsstätten. In der frontalen Begegnung des Zuschauers mit den schweigend essenden oder rauchenden Menschen können sie aber auch als Thematisierung des eigenen Blicks gesehen werden.

Diese Bilder halten daher auch den Prozeß der Sichtbarmachung in einer moralischen Schwebe und formulieren bestenfalls einen doppelten Zweifel: An der Sinnhaftigkeit industrialisierter Lebensmittelproduktion ebenso wie an ihrer bloßen Anschauung. Dieser Zweifel aber zielt mitnichten auf eine Politik; der Titel und seine Vervollständigung «gib uns heute» deuten vielmehr in Richtung einer Moral. An die Stelle der Anrufung des christlichen Gottes, dessen Gabe Nahrung ist, hat sich der Mensch selbst gesetzt, dessen Technik einer gottlos gewordenen Moderne zugehört. An die Stelle von Politik tritt, denkt man das Vaterunser weiter, die Schuld.

Abgesehen von den schon bei Wagenhofer zu sehenden schwarzen Arbeitern in den Plastikplantagen Südspaniens sind keine offensichtlichen Zeichen von Globalisierung zu sehen. Die Orte der Produktion bleiben unlokalisiert, gesprochen wird nicht, eine Erklärung der zu sehenden Arbeitsprozesse findet nicht statt, ebenso wenig werden Machtrelationen zwischen erster und dritter Welt, zwischen Nord und Süd ins Bild gesetzt. Da aber die Frage industrialisierter Nahrungsmittelproduktion den Phänomenen der Globalisierung zugeordnet wird, kann der Film auch unter diesem Etikett ausgewertet werden. Greenpeace unterstützt den Film und verweist sowohl auf *WE FEED THE WORLD* als auch auf *DARWINS ALPTRAUM*.<sup>8)</sup> Und in der Tat fügen sich alle drei

Filme in die Argumentationslogiken und Bilderwelten<sup>9)</sup> von Organisationen wie Greenpeace ein. Es sind «grüne» Filme, Filme, die an der Verfasstheit von Politik spätestens seit dem Zeitpunkt nicht (mehr) rütteln, seit NGOs wie eben Greenpeace zu Akteuren politischer Aushandlungen geworden sind. Sie formulieren keinen grundlegenden Dissens mit den Modi und Formen des Regierens, sondern appellieren individuell an die Zuschauer, sich «bewusst» zu ernähren. Regisseur Geyrhalter sagte in einem Interview, er äße seit dem Film weniger Fleisch, und die von seiner Produktionsfirma erarbeiteten Materialien für den Schulunterricht legen Lehrern nahe, Kollegen und Leute auf der Straße nach dem Konsum einheimischer Waren zu fragen (Janca 2006, 32). Vrāth Öhner schreibt daher zu Recht, dass im Film selbst zwar weder eine Verhaltensaufforderung formuliert noch ein Gegenmodell vorgestellt werde, dass aber «das imaginäre Bild vom kleinen Bauernhof» als abgeschlossenes «weiterhin eingeschlossen [bliebe] und sich dem Sichtbaren als moralischer Maßstab und positive Referenz an[diene]» (Öhner 2006, 82).

Gibt es in *WE FEED THE WORLD* noch Schuldige (selbst wenn es die populistisch stets Schuldigen sind wie die Großkonzerne, ihre willigen Politiker, die WTO und die Weltbank), und liegt deren Schuld primär in einer Steigerung der Ungleichheit an Reichtum und Nahrung, so tritt an ihre Stelle in *UNSER TÄGLICH BROT* eine abstrakte Menschheit, die sich mit ihrer technischen Entwicklung der Hybris schuldig gemacht hat. Dieser Begriff beschreibt in der griechischen Mythologie die menschliche Anmaßung und Überheblichkeit gegenüber dem Gesetz der Götter, die sich schließlich rächen wird. Auch *UNSER TÄGLICH BROT* eröffnet keine andere Perspektive als die Hoffnung auf göttliche Rache und menschliche Umkehr.

Ist *UNSER TÄGLICH BROT* primär ein Film über die Rationalität industriell-technischer (Nahrungsmittel)Produktion, deren «Kälte» kontrastiv über die Begegnung mit dem warmen Fleisch der Tiere wie der Menschen visualisiert wird, so ist Saupers *DARWINS ALPTRAUM* der Thematik der Globalisierung wieder problemlos zurechenbar. Wie bei Wagenhofer wird sie durch ein Machtgefälle zwischen erster und dritter Welt gekennzeichnet, und durch die Herstellung von Nahrungsmitteln, die zwar in Afrika produziert, aber in Europa konsumiert werden, anschaulich gemacht.

Anders als die beiden anderen Filme folgt *DARWINS ALPTRAUM* einer narrativen Logik. Sein Beginn (ein Flugzeug schwebt ein, der Fluglotse im Tower von Mwanza kämpft mit einer Wespe) orientiert sich an Spielfilmen, und die im Laufe des Films aufgeworfene Frage, ob die russischen Piloten mit ihren großbäuchigen Transportmaschinen, mit denen sie die Barschfilets ausfliegen, Waffen nach Afrika importieren, zieht sich als Leitmotiv einer detektivischen Aufklärung durch den ganzen Film. Außerdem hat *DARWINS ALPTRAUM* Figuren; sie gehen nicht wie bei Wagenhofer in der reinen Funktion auf und werden nicht wie bei Geyrhalter zu stummen Körpern. Aber auch wenn sie über psychologische Attribute verfügen, bleibt ihr Einsatz funktional: Sie bezeugen aufgrund ihres Berufes (Pilot, Chef eines fischverarbeitenden Betriebes, Prostituierte, Polizist, Journalist, Nachtwächter) oder ihrer sozialen Lage (Strassenkinder) die wichtigste These des Films: Die

reichen Länder des Nordens unterstützen die Fischverarbeitung mit Krediten, die Filets werden nach Europa exportiert, die Skelette bleiben vor Ort. Die einheimischen Fischer verarmen, die Bevölkerung stirbt an Aids und Unterernährung. Am Beispiel der Fischindustrie in Mwanza setzt Saupers Film eine große Allegorie in Szene: die Geschichte einer gnadenlosen Ausbeutung und einer ökologischen Katastrophe. In Frankreich führte dies zu einer Gerichtsverhandlung und zu einem Buch, das antritt, Sauper zu widerlegen.<sup>10)</sup> Der tansanische Journalist Richard Mgamba, der die These von den Waffentransporten verifiziert und zumindest für einen Fall auch für Mwanza bestätigt, schrieb wie andere auch, es gäbe weder einen Zusammenhang zwischen Fischerei und Prostitution noch zwischen Fischerei und Strassenkindern, und «enthüllte», dass Sauper die Kinder für manche Szenen bezahlt habe. Die tansanische Regierung bezog Stellung u.a. gegen die Behauptung, in Mwanza würden Waffen verladen, und einem Bericht von Lena Hörnlein zufolge<sup>11)</sup> haben die Beteiligten nicht gewußt, welche Art Film Sauper drehe und die meisten haben den Film auch nie gesehen. DARWINS ALPTRAUM hatte also (ebenso wie WE FEED THE WORLD) Folgen, die über die Institutionen des Films weit hinaus gehen. Daraus aber den Schluß zu ziehen, wie der in Paris klagende François Garçon, man hätte angesichts der Behauptungen des Films nicht über Fragen der Ästhetik zu sprechen, sondern die behaupteten Zusammenhänge zu überprüfen, wäre voreilig. Das Communiqué der tansanischen Regierung gibt einen interessanten Hinweis: «Hubert Sauper scheint eine Methode dafür entwickelt zu haben, die genauen Details jedes Themas oder jeder Szene nicht auszuloten. Sie werden der Einbildungskraft (imagination) der Zuschauer überlassen. Bedauerlicherweise ist das Bild, das im Gedächtnis bleibt, negativ.»<sup>12)</sup> Interessant ist dieser Einwurf zum einen deshalb, weil er die Einbildungskraft nicht per se positiv begreift, und zum anderen, weil er mit seinem Hinweis auf Verkürzungen die Frage aufwirft, wie der Film genau verfährt.

Narrativ verbindet DARWINS ALPTRAUM vier Themenkomplexe: Die Fischindustrie, Prostitution und Aids, Armut und den Waffenhandel. Durch kontrastive Montagen bildet sich im Laufe des Films eine Kausalkette, die alle angeführten Übel aus der Fischindustrie ableitet, deren Transporte ohne Waffenimporte unrentabel blieben. Wie bei Wagenhofers Fisch, der nicht schmeckt, weil er hängt, werden Evidenzen zu Kausalitäten, weil Sauper bestehende Vorurteile und gängige Afrikabilder voraussetzen kann und verstärkt: sichtbar wird, wie Christina Nord schreibt, ein «Kontinent der Hoffnungslosen, der Nicht-Subjekte und des Todes» (Nord 2005).

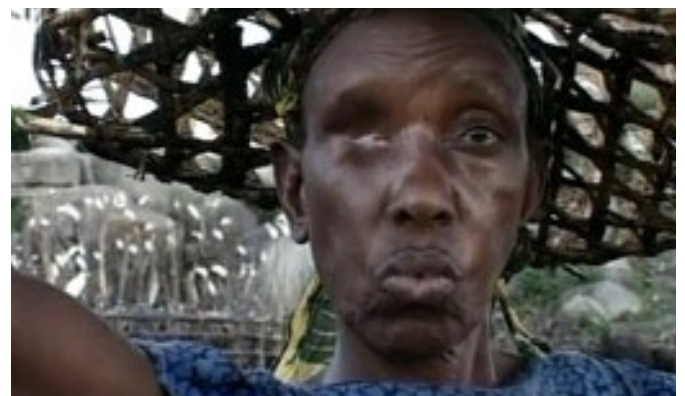
Statt auf eine Skandalisierung durch verbale Rhetorik und wenige Schockaufnahmen (das brennende Getreide, die massenhaft vernichteten Brote bei Wagenhofer, die maschinellen Tötungsprozesse bei Geyrhalter) setzt Sauper stärker auch auf die Bilder und ihre Montage. Häufig filmt er seine schwarzen Protagonisten nachts, so dass sich ihre Haut von der Umgebung kaum abhebt oder durch die Beleuchtung dämonisch wirkt. Er lässt sie prekäre Lebensläufe schildern und kontrastiert ihren Wunsch nach Bildung<sup>13)</sup> mit der antizipierten Unmöglichkeit seiner Erfüllung (die Prostituierte Eliza, ein Strassenjunge und der Nachtwächter Raphael). Er zeigt sie in Armut und

Dreck, als Kranke, abhängig von den Resten eines westlichen Überflusses. Die Prostituierte Eliza, die zu Beginn die Hymne Tansanias singt, wird zur Allegorie eines ganzen Kontinents: Im letzten Drittel erfährt man, dass sie von einem australischen Freier ermordet wurde, mit einem Messer im Herz und entstelltem Gesicht.

Häufig werden Szenen kontrastiv, im Sinne einer Gegenbehauptung oder eines Einspruchs montiert: Nachdem eine aidskranke Frau gezeigt wurde und andere ihren trostlosen Zustand beschrieben haben, folgen Aufnahmen eines Pastors, der gegen Kondome wettet. Nachdem die Firma Simba Plastics vorgestellt wurde, die Verpackungsmaterial für den Fischtransport nach Europa liefert, zeigt Sauper die Strassenkinder, die aus den Resten eben dieses Verpackungsmaterials Klebstoff zum Schnüffeln herstellen. Nachdem weiße Vertreter der EU die Fischunternehmen in Mwanza als erfolgreich und in gutem Zustand bezeichnet haben, sieht man erneut die Strassenkinder, darunter einen Jungen an Krücken, wie sie am Strand kochen und sich um das Essen streiten. Vor allem den Aufnahmen der Strassenkinder kommt die Funktion einer «Verbilderung»<sup>14)</sup> des Elends zu. Sie werden in der neunten Minute eingeführt, häufig in der Nacht gezeigt und immer wieder zwischengeschnitten, wenn es gilt, einer Aussage zu widersprechen und die Zukunftslosigkeit einer ganzen Generation junger Afrikaner zu behaupten.

In ihrer ausführlichen Darstellung des Films weist Julia Binter (2009, 90ff) überdies auf Anleihen beim Horrorfilm hin (Maden auf Fischeskeletten und zwischen den Zehen von Menschen, die einäugige Frau) und auf eine Kadrierung, die den Schwarzen vielfach keinen Raum gibt, während sie etwa den Chef der Fischfabrik stets räumlich lokalisiert.

Der Kontinent, so die Bilanz, zerfällt in Funktionäre, die die Wünsche des Westens bedienen, und eine Bevölkerung, die keine Aussicht auf Verbesserung ihrer Lage hat und sich daher, wie der Nachtwächter Raphael, den Krieg wünscht, an dem wiederum der Norden mit seinen Waffenlieferungen verdient. Der russische Pilot bringt die Aussage auf den appellativen Punkt: «Angolanische Kinder bekomme an Weihnachten Kanonen, europäische



*Zeugen des Elends: Der Nachtwächter Raphael, eine an Aids erkrankte Frau und eine namenlose, einäugige Arbeiterin.*

Kinder Weintrauben», sagt er gegen Ende des Films auf Englisch, um danach so sentimental (und betrunken) zu werden, dass er nicht mehr weiter sprechen kann.

Dieses Bild des armen afrikanischen Kindes, durch die bekannten Hungerbilder der offiziellen westlichen Nachrichtensendungen und Reportagen vielfach vorgezeichnet, richtet sich an ein ausschließlich westliches Publikum, das hier in zweifacher Funktion angesprochen wird: Einerseits als Konsumenten, die auf Viktoriabarschfilets verzichten können, und andererseits als Spender, die Afrika helfen sollen. Zwar blendet der Film keine Kontonummer ein, aber das Bonusmaterial der DVD besteht in einer Produktion der Initiative für Afrika, ein Zusammenschluss vieler gemeinnütziger Einrichtungen, für die der BAP-Sänger Wolfgang Niedecken hier in einem Clip zu Spenden aufruft.

Diese Art der Adressierung führt zurück auf die Anfänge sozialdokumentarischer Fotografie, deren Implikationen sie damit fortschreibt; vor allem die Bildwelten von DARWINS ALPTRAUM zeigen, «How the Other Half Lives», wie das Buch eines der Begründer einer sozialkritischen und auf Intervention zielenden Fotografie, Jacob Riis, betitelt war. Riis fotografierte Ende des 19. Jahrhunderts die Slums in der Lower East Side New Yorks, führte die Bilder in *Laterna Magica Shows* vor, publizierte sie in Broschüren und Zeitschriften, bis er sie 1890 in einem Buch zusammenstellte. Er zeigte sie nicht den Slumbewohnern, sondern der «anderen Hälfte», die im Titel bereits angesprochen war, den Wohlhabenderen, Einrichtungen der Kirche und Organisationen der sich entwickelnden institutionalisierten Sozialarbeit. Ihnen bestätigten seine Fotos ihre Zuständigkeit und ihre Dominanz. Ihre Betrachter, so implizieren die Bilder, brauchen Informationen, um die Slums zu verändern und damit auch zu kontrollieren, bevor die Bewohner sie wohlmöglich gegen die Interessen der Wohlhabenden selbst verändern, und sie brauchen die Sicherheit einer «Distanz [durch das Bild], die den <abstoßenden, stinkenden, vulgären> Erfahrungen zuvorkommt, die die wirklichen Slums wohl unweigerlich darstellen würden» (Stange 1989, 18).

Die Fotografien von Riis halfen der Institutionalisierung der Sozialarbeit, DARWINS ALPTRAUM kann sich auf Einrichtungen der Entwicklungshilfe stützen, deren Ideologie sich noch heute nur unwesentlich von der jener liberalen Bürger und Kirchenkreise unterscheidet, denen Riis seine Bilder vorführte. So kennzeichnet diese Bilder nicht nur die Ambivalenz von Hilfe und Kontrolle, sondern ebenso ihre Appellfunktion und der Kurzschluss zwischen Kritik und Handlung. Heute sind sogenannte humanitäre Organisationen zwischen den Einzelnen und die auch im Cayrol'schen Sinne auf Distanz gehaltene Wirklichkeit gestellt, so dass der Einzelne, der sich als Wohlhabender in die Pflicht des Handelns genommen sieht, im Akt des Spendens auch handeln kann.

Die Produktion von Nahrungsmitteln bietet sich für eine solche unmittelbare Verknüpfung von Kritik und Handlung besonders an, da der westliche Zuschauer über Hilfsappelle hinaus in einer mehr als 50jährigen Tradition der Konsumkritik und zumindest punktuellen Konsumverweigerung steht.

Ein Film über Slums heute würde sicher auch darauf abstellen, die in den dort ansässigen Sweatshops hergestellten Waren nicht zu kaufen. Es ist hier nicht der Ort, die Tragfähigkeit von Konsumkritik zu prüfen, wichtig scheint mir aber darauf hinzuweisen, dass sie einen notwendigen Hintergrund zum Verständnis globalisierungskritischer Filme darstellt.

Überdies ist gerade die Nahrungsmittelproduktion vielfach Gegenstand auch der Kritik der sogenannten «Mainstream-Medien» (gewesen), deren Strategien der Skandalisierung die Filme genauso fortführen wie diese andererseits sich wieder auf die Filme beziehen:<sup>15)</sup> Sie operieren mit Zahlen, mit sogenannten «Schock- und Ekelbildern», mit Aufnahmen immenser Mengen an Nahrungsmitteln in fast menschenleeren Fabriken, mit schweigenden Arbeitern, Luftaufnahmen riesiger Monokulturen und zerstörter Landschaften, und schließlich mit Bildern der Vernichtung von Nahrung. Diese Bilder mögen manchmal erschrecken, nachhaltig irritieren im Sinne Cayrols können sie nicht. Sie zeigen, was man schon zu oft gesehen hat und argumentieren in Mustern, die man bereits kennt. Denkt man noch einmal an die Anmerkung der tansanischen Botschaft über das aus ihrer Sicht unerwünschte Afrikabild von DARWINS ALPTRAUM, dann wird klar, dass Vorstellungskraft nicht per se ein positiver Begriff ist, der sich einer je konkreten Visualisierung in jedem Fall als Alternative anbieten würde. Die Vorstellungskraft ist eben nicht frei, sich vorzustellen, was sie will; sie ist abhängig von «Anspielungen» und «Zeit», wie Cayrol formulierte, aber man sollte ergänzen, abhängig von Anspielungen, die Freiraum lassen für Fragen und in diesem Sinn zugleich Denkprozesse initiieren und nicht nur Bilderketten assoziieren lassen, deren Bedeutung wie die von Symbolen immer schon feststeht. Verbindet man die Vorstellungskraft mit einem Akt des Denkens, dann bietet sich zu Cayrols Forderung nach dem «Blick, an den man sich nicht gewöhnt» Jacques Rancières Kategorie des «nachdenklichen Bildes» als Alternative an: «Ein nachdenkliches Bild ist also ein Bild, das einen nicht gedachten Gedanken birgt, einen Gedanken, der nicht der Absicht dessen zugeschrieben werden kann, der es herstellt, und das auf denjenigen wirkt, der es sieht, ohne dass er es mit einem bestimmten Gegenstand verbindet» (Rancière 2009, 125).

Alle drei Filme gleichermaßen aber zehren von bekannten Argumenten, appellativen Strategien und künstlerischen Vorannahmen und denken keine ungedachten Gedanken. Vielmehr setzen sie durchaus wirkmächtig die Anschauung einer breiten Bewegung zwischen Ökologie und Globalisierungskritik ins Bild, der sie selber angehören. Mit den Parametern von Anspielung und Zeit verfahren sie dabei höchst unterschiedlich: WE FEED THE WORLD bietet aufgrund seiner dominanten und hegemonialen Rhetorik von beidem zu wenig: Jede visuelle Anspielung wird sofort verbal konkretisiert, größtenteils folgen die Bilder den Worten als Beleg nur nach. UNSER TÄGLICH BROT vergibt die Chance zur Anspielung in der Menge der immergleichen Bilder, einzig die Aufnahmen isolierter Menschen bleiben mehrdeutig. Und DARWINS ALPTRAUM, strukturell als Allegorie ohnehin einem System der Anspielung verpflichtet, findet als deren Referenz bloß gängige Klischees von Afrika. Die in diesen ästhetischen Strategien implizierte Politik bleibt entsprechend

beschränkt auf Konsumkritik, Konsumverzicht und Spenden. Alle Filme wenden sich ausschließlich an westliche Zuschauer in ihrer Eigenschaft als «verantwortungsbewusste Verbraucher», also als ökonomische Subjekte, deren Handlungen unterstellt wird, auch «der anderen Hälfte» nutzbar zu sein. Nach Rancière bestätigt sich hierin gerade die Teilung, die das politische Feld ohnehin markiert, und «Helfen» erweist sich wie schon bei Riis als hegemonialer und nicht als politischer Akt. <Z

### Anmerkungen

- 1) Die Unterrichtsmaterialien zu WE FEED THE WORLD beschreiben den «themenverwandten» Film als «Bildermahl [sic!] im Breitwandformat» und «pure ... Filmerfahrung» (S.34)...
- 2) Jean Cayrol, *Le Droit de regard*, S. 23. Zitiert in Sylvie Lindeperg (2010/2007) *Nacht und Nebel*. Ein Film in der Geschichte. Berlin: Vorwerk8, S.158.
- 3) So schwebte ihm auch vor, einen Film über die Konzentrationslager als Karikatur oder Komödie anzulegen, s. Lindeperg 2010, S.157.
- 4) Zu den für diesen Zusammenhang wichtigsten Schriften Rancieres s. Literaturverzeichnis.
- 5) Cayrol, *Le droit du regard*, S.77, zitiert in Lindeperg 2010, S.164.
- 6) Den Begriff des Vorpholitischen gibt es bei Rancière nicht; er scheint mir aber dem Beispiel angemessen, da der Schwarze nicht als ausgewiesener Experte, aber auch nicht im Namen eines Kollektivsubjekts Rederecht erst beansprucht.
- 7) In dem viele Kritiker eine Hommage an den Film SEPTEMBERWEIZEN (D 1980) von Peter Krieg gesehen haben, der im Zuge des Erfolgs der drei hier behandelten Filme ebenfalls wieder aufgeführt wurde.
- 8) [http://www.greenpeace.de/themen/landwirtschaft/alternativen/artikel/filmtipp\\_unser\\_taeglich\\_brot/](http://www.greenpeace.de/themen/landwirtschaft/alternativen/artikel/filmtipp_unser_taeglich_brot/) (7.10.2010). Von dort kann man sich problemlos zu den anderen Filmen weiterklicken.
- 9) Luftaufnahmen der Plastikplantagen Südspaniens gibt es auf der website von Greenpeace ebenso wie in den beiden Filmen.
- 10) Ein Dossier zu den Auseinandersetzung findet sich unter <http://www.bagamoyo.com/371.html> (15.8.2010) und in Binter 2009, S.108ff.
- 11) <http://www.afrikanet.info/menu/diaspora/datum/2010/01/28/darwins-nightmare-was-a-fake-a-report-from-tanzania/> (19.10.2010). Original <http://www.suedwind-magazin.at/start.asp?ID=236784&rubrik=2&ausg=200702> (19.10.2010)
- 12) *Le Cauchemar de Darwin*. A Documentary Movie by Hubert Sauper. A Response from the Embassy of the United Republic of Tanzania in France. [http://www.detaf.org/3hauptseite/fileadmin/user\\_upload/files\\_informationen/Stellungnahme\\_Darwins\\_Nightmare.pdf](http://www.detaf.org/3hauptseite/fileadmin/user_upload/files_informationen/Stellungnahme_Darwins_Nightmare.pdf)
- 13) Dass Sauper diesen Wunsch mehrfach äußern läßt, verweist bereits auf das intendierte Publikum seines Films.
- 14) Lindeperg gebraucht in Anlehnung an Marie-José Mondzain den Begriff der Verbilderung, um einen Bildgebrauch zu markieren, der sich an die Stelle der Geschichte setzt, an die Stelle des Ereignisses; Lindeperg 2010, S.10
- 15) Zwischen dem 23. und 29. Oktober 2010 strahlte die ARD im Rahmen einer Themenwoche mit dem Titel ESSEN IST LEBEN neben Ankäufen wie SUPERSIZE ME (USA 2004) auch Eigenproduktionen aus. Der Auftaktfilm FRISCH AUF DEN MÜLL folgte ebenso wie der Beitrag HUNGER minutiös je einem Themenkomplex von WE FEED THE WORLD und appellierte mit Zahlen an die deutschen Haushalte, weniger Lebensmittel wegzuerwerfen.

### Filmographie

- DARWINS ALPTRAUM, A 2004, Regie Hubert Sauper
- WE FEED THE WORLD, A 2005, Regie Erwin Wagenhofer
- UNSER TÄGLICH BROT, A 2005, Regie Nikolaus Geyrhalter

### Literatur

- Becker, Barbara (2006) «Fotografie als Medium der Kritik. Probleme und Möglichkeiten der sozialdokumentarischen Fotografie». In: Kulturindustrie Reviewed. Ansätze zur kritischen Reflexion der Mediengesellschaft. Hg Barbara Becker und Josef Wehner. Bielefeld: Transcript, S. 103-126
- Binter, Julia T.S. (2009) We Shoot the World. Österreichische Dokumentarfilmer und die Globalisierung. Berlin/Wien: LIT
- Bröckling, Ulrich, Krasmann, Susanne, Lemke, Thomas (2004) (Hg) Glossar der Gegenwart. Ffm: Suhrkamp
- Hoffmann, Kay (2009) «Von der Rückkehr des Politischen im Dokumentarfilm». In: Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien. Hg Harro Segeberg. Marburg: Schüren, S.262-270
- Hoffmann, Hilde (2009) «Über Europa. Aktuelle Dokumentarfilme aus Österreich». In: Kolik Film Nr.11, S.52-59
- Janka, Elisabeth (2006) Unser täglich Brot. Ein Film von Nikolaus Geyrhalter. Materialien für den Schulunterricht. Wien: Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion (NGF)
- Lindeperg, Sylvie (2010) «Nacht und Nebel». Ein Film in der Geschichte. Berlin: Vorwerk8
- Nord, Christina (2005) «Die Bilder sind so aggressiv wie die Barsche». In: taz v. 13.7. <http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2005/03/17/a0151&type=98> (28.5.2009)
- Öhner, Vräth (2006) «Ohne Ort. Unser täglich Brot von Nikolaus Geyrhalter. In: Kolik Film Nr.5, S.81-83
- Rancière, Jacques (2002/[1995]) Das Unvernehmen. Politik und Philosophie. Frankfurt/Main: Suhrkamp
- Ders. (2006/[2000]) Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Berlin: b\_books
- Ders. (2009/[2008]) Der emanzipierte Zuschauer. Wien: Passagen
- Stange, Maren (1989) Symbols of Ideal Life. Social Documentary Photography in America 1890-1950. Cambridge: Cambridge University Press