

Zwischen Infotainment und Infofiction

Zu Konfigurationen des Authentischen in Hubert Saupers Film „Darwin’s Nightmare“ (2004)

Bevor wir uns mit einem österreichischen Dokumentarfilm beschäftigen, der seit seiner Entstehung im Jahre 2004 für Furore gesorgt und mehr als zwei Dutzend internationale Preise zuerkannt erhalten hat, soll kurz eine grundsätzliche Frage erörtert werden: Was ist überhaupt ein Dokumentarfilm?

Etwa das, was über die Monitore des Überwachungs-personals einer U-Bahn-Station flimmert oder was von der Videokamera bei einem Geldautomaten aufgezeichnet wird? Oder nähern sich etwa die unzähligen Hobby-Homevideonisten dem Ideal des Dokumentarfilms an, wenn sie ihre Kinder oder Katzen, Urlaubsreisen oder Unglücksfälle ins Bild setzen? Und es ergeben sich noch weitere Fragen: Gebietet eine getreue filmische Behandlung der Wirklichkeit – wie wir uns eben von ihr einen alltäglichen Begriff zurechtgelegt haben – die Unterwerfung unter ein puristisches Konzept von Abbildrealismus oder eröffnet die Wirklichkeit stets mehrere Möglichkeiten des Umgangs mit ihr? Erwarten wir nicht auch von einem Dokumentarfilm eine Geschichte, die uns fesselt, menschlich berührt und etwas Neues, Interessantes vom Leben erzählt? Oder reicht es aus, einfach mit minimaler, technischer Ausstattung an sein Sujet heranzugehen, um einer Botschaft den Ausdruck von Unmittelbarkeit und Authentizität zu verleihen?

Wohl kaum, werden wir sagen, doch was bedeuten dann das Authentische, die Wahrheit und Glaubwürdigkeit eines Dokumentarfilms, wenn sie sich nicht von selbst ergibt, sondern Ergebnis einer bestimmten filmischen Struktur, oder besser: Dramaturgie ist, der wir im Folgenden anhand eines konkreten Beispiels auf den Grund gehen wollen, nämlich von *Darwin’s Nightmare*,¹ einem künstlerisch und an den Kinokassen äußerst erfolgreichen, aber auch heftig diskutierten Film aus dem Jahre 2004. Er entstand unter der Regie des aus Tirol gebürtigen, in Kärnten aufgewachsenen Hubert Sauper (geb. 1966), dessen internationale Anerkennung in der Verleihung eines „César“ in Frankreich und der Nominierung für einen der renommiertesten Preise der Amerikanischen Filmakademie (= „Oscar“) gipfelte.



Hubert Sauper aus http://www.coop99.at/darwins-nightmare/darwin/press/HubertSauper_BIOGRAPHY.pdf

wiederum hängt jedoch ab, inwiefern sich der Dokumentarist als Person selbst zurückhalten soll, um möglichst distanziert zu berichten bzw. wie weit er sich gerade als eine Art ‚auteur‘ in sein Werk einbringen darf. „Es gibt keine reinen Urformen des Dokumentarfilms, der dann frei wäre von arrangierten Szenen“², meint in diesem Zusammenhang, stellvertretend für viele seiner Kolleginnen und Kollegen, etwa der Deutsche Peter Nestler. Als kleinster gemeinsamer Nenner wird meist eine vage Abgrenzung zwischen ‚non-fiktional‘ (für den Dokumentarfilm) und ‚fiktional‘ (für den so genannten Spielfilm) vorgenommen (das bedeutet: Im einen Fall existieren die dargestellten Personen, Ereignisse und Schauplätze bereits in der vorfilmischen Wirklichkeit, im anderen Fall nicht); gleichzeitig trifft man jedoch bei praktisch allen Filmemachern auf die Überzeugung, dass ein Dokumentarfilm, der diesen Namen verdient, ebenfalls eine Kunst darstellt; das unterscheidet ihn vom Journalismus. Und solange in einem Dokumentarfilm poetische und rhetorische Darstellungsmittel (wie unterlegte Musik, Kontrastmontage oder Nachszenierungen) von einer verantwortungsbewussten, kritisch engagierten Haltung gegenüber der Gesellschaft getragen sind, ist er auch vor der rein illusionistischen Unterhaltungsfunktion gefeit, in der sich für viele Rezipienten das Wesen des Spielfilms erschöpft. So kommt es nicht von ungefähr, dass angesichts der vielen

1. Ausgangspunkte, Grundlagen, Vorgeschichte

Wenn man sich mit der einschlägigen Fachliteratur beschäftigt, ist festzustellen, dass es unter den Dokumentarfilmern selbst keinen einheitlichen Standpunkt gibt, keine normative Vorstellung davon, welche Darstellungsmittel ihnen erlaubt sind und welche nicht. Davon

1 Produktionsland: Frankreich/Österreich/Belgien; 2004; Länge (PAL-DVD): 107 Min.; Originalsprache: Englisch; Altersfreigabe: FSK 10; Regie/Drehbuch/Kamera: Hubert Sauper; Produktion: Barbara Albert, Martin Gschlacht, Edouard Mauriat, Hubert Sauper, Antonin Svoboda, Hubert Toint; Schnitt: Denise Vindevogel.

2 Peter Nestler, zit. nach Schadt, Thomas: Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms. Bergisch Gladbach, 2. Aufl. 2005, S. 17.



Zwischen Infotainment und Infofiction

Zu Konfigurationen des Authentischen in Hubert Saupers Film „Darwin's Nightmare“ (2004)

audiovisuellen Mischformen, Formate und neuen (elektronischen) Medien für das Publikum von heute oft nicht mehr klar zu unterscheiden ist, wie ein Film letztlich gemeint ist oder welchem Genre er angehört, wo doch „*der Dokumentarfilm mehr und mehr die formale Perfektion des Spielfilms sucht*“, während „*der Spielfilm immer öfter auf die weniger perfekte Ästhetik des Dokumentarischen [setzt]*.“³ (Man denke einerseits zum Beispiel an Filme von Ulrich Seidl oder andererseits an diejenigen von Lars von Trier.) Ein Dokumentarist riskiert heute also nicht mehr gleich den Vorwurf, ein Betrüger und Manipulator zu sein, nur weil er über ein ausgeprägtes filmästhetisches Repertoire verfügt und avancierte kreative Strategien verfolgt.

Die Ursprünge des Dokumentarischen reichen in die Frühzeit des Films schlechthin zurück, wenn man sich bloß die *Ankunft eines Zugs* in dem Pariser Bahnhof La Ciotat vor Augen hält, welche die Gebrüder Lumière mit ihrem Kinematographen festgehalten und dann, 1895, in einem Café erstmals öffentlich vorgeführt haben, ebenso wie die Szene, in der eine Gruppe von Arbeiterinnen und Arbeitern beim Verlassen einer Fabrik der Lumières gezeigt wird. Seit damals hat sich das Dokumentargenre freilich weiterentwickelt und je nach den kulturellen Rahmenbedingungen bzw. den wechselhaften politischen Umständen eine beachtliche stilistische Vielfalt hervorgebracht,⁴ von den frühen ‚Aktualitäten‘ über die ‚Wochenschauen‘ bis hin zu den speziellen Doku- und Nachrichten-Kanälen im Kabel- bzw. Satelliten-TV. Die herkömmlichen Gegensatzpaare von echt/falsch, wahr/erfunden oder seriös/kommerziell verlieren ihre Augenscheinlichkeit, Eindeutigkeit und moralische Bewertbarkeit; sie lösen sich auf in ein relationales Geflecht von Perspektiven, die als Alternativen nebeneinander stehen.

Um jedoch weiterhin dem „Grundbedürfnis nach Orientierung in einer komplexen und unübersichtlichen Welt“ entsprechen zu können, verweist Peter Krieg, Leiter des High Tech Centers Babelsberg, auf das entscheidende Moment der Glaubwürdigkeit eines Mediums; das sei der „Schlüsselbegriff“ für unser Verständnis von Authentizität: *Die Sprache verrät deutlich, worum es eigentlich geht: nicht um Beweis, nicht um endgültige Sicherheit, sondern um Glauben und um Vertrauen. Der Glaube, Bilder könnten unbestechliche, objektive Zeugen der Realität sein, ist viel älter als die Fotografie. [...] Der Begriff des Ab-Bildes als getreue Reproduktion eines Vor-Bildes ist ebenfalls älter als die Fotografie. Die Kategorie der Ähnlichkeit zieht sich nicht nur durch die Kunstdebatten, sondern schon durch die Legenden und Schöpfungsmythen wohl aller Kulturen*

*und deutet darauf hin, dass die Frage der Authentizität keine Frage technischer Perfektion, sondern vielmehr kultureller Vereinbarungen auf Zeit ist.*⁵

Weil die **wahrgenommene** Welt gemäß der systemischen Funktionsweise unserer Sinnesorgane und unseres Gehirns „**ausschließlich in uns und von uns produziert**“ wird (wenngleich auch „**vermittelt und geprägt durch soziale Kommunikation**“⁶), bedeutet das, so führt Krieg weiter aus, dass

Aussagen über Wirklichkeit, Wahrheit, Authentizität, Echtheit etc. [...] immer subjektiv [sind] und [...] lediglich über soziale oder kulturelle Vereinbarungen abgeglichen werden. Da aber die Vergleichsmöglichkeit mit der ‚wahren Wirklichkeit‘ nicht möglich ist, sind solche Abgleichungen immer Konventionen und keine objektiven, das heißt, vom Beobachter unabhängige Erkenntnisse. Jeder Mensch ist der letztlich autonome, legitime – aber auch verantwortliche – Schöpfer seiner eigenen Welt.⁷

Das sind, in aller Knappheit, die wesentlichsten Grundlagen in kognitionstheoretischer und konstruktivistischer Hinsicht, von denen zeitgenössische Dokumentarfilmer auszugehen haben. Sie treten mit ihren Arbeiten vor uns hin wie Zeugen in einem Gerichtsverfahren und müssen sich dann mit ihrem kritischen Publikum in einer Weise verständigen, dass die Geschichte, die sie erzählen, glaubwürdig erscheint. Nicht mehr, nicht weniger, denn darüber, wie sich die Dinge in einem ontologischen Sinn ‚wirklich‘ verhalten – also unabhängig vom Wahrgenommen- und Kommuniziertwerden im Rahmen des zwischenmenschlichen, soziokulturellen Interaktionssystems –, können wir keine Aussagen treffen.

Die Kategorie des Authentischen ist demzufolge keine absolute Größe, sondern beruht auf einem Arrangement:

*Im dokumentarischen Kontext übernimmt das filmische Bild eine Repräsentanzfunktion: Es verweist auf eine bestimmte Ansicht der außerfilmischen Wirklichkeit, aber es ist kein maßstabgerechtes Abbild, geschweige denn ein 1:1-Abbild dieser Wirklichkeit. Voraussetzung für die Rezeption eines Dokumentarfilms ist die Übereinkunft über den Referenzcharakter des filmischen Bildes – also darüber, dass Aspekte der Wirklichkeit vor unseren Augen arrangiert, inszeniert werden, um einen Diskurs über diesen Wirklichkeitsausschnitt zu ermöglichen. Jeder Dokumentarfilm – darin unterscheidet er sich in keiner Weise vom Spielfilm – ist eine komplexe und komplizierte ästhetische Konstruktion.*⁸

Das Authentische stellt sich letztlich als ein Qualitätssignal heraus, das wie bei ‚Bio‘-Lebensmitteln Rückschlüsse auf deren natürliche Herkunft und eine unver-

3 Schadt, Anm. 2, S. 20; auf S. 21 werden folgende dokumentarische Subformen aufgelistet: Reportage, Feature, Dokudrama, Dokuessay, Dokusoap, Dokufake, Reality-TV und Reality-Soap.

4 Vgl. Hattendorf, Manfred (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. München 1995.
Barsam, Richard Meran: *Nonfiction Film. A Critical History. Revised and Expanded*. Bloomington 1992.

5 Peter Krieg: Die Inszenierung des Authentischen. In: Hoffmann, Kay (Hrsg.): *Trau-Schau-Wem. Digitalisierung und dokumentarische Form*. Konstanz 1997, S. 85–95, hier S. 85f.

6 Ebd., S. 86.

7 Ebd., S. 87.

8 Klaus Kreimeier: *Fingierter Dokumentarfilm und Strategien des Authentischen*. In: *Trau-Schau-Wem*, Anm. 5, S. 29–46, hier S. 29.

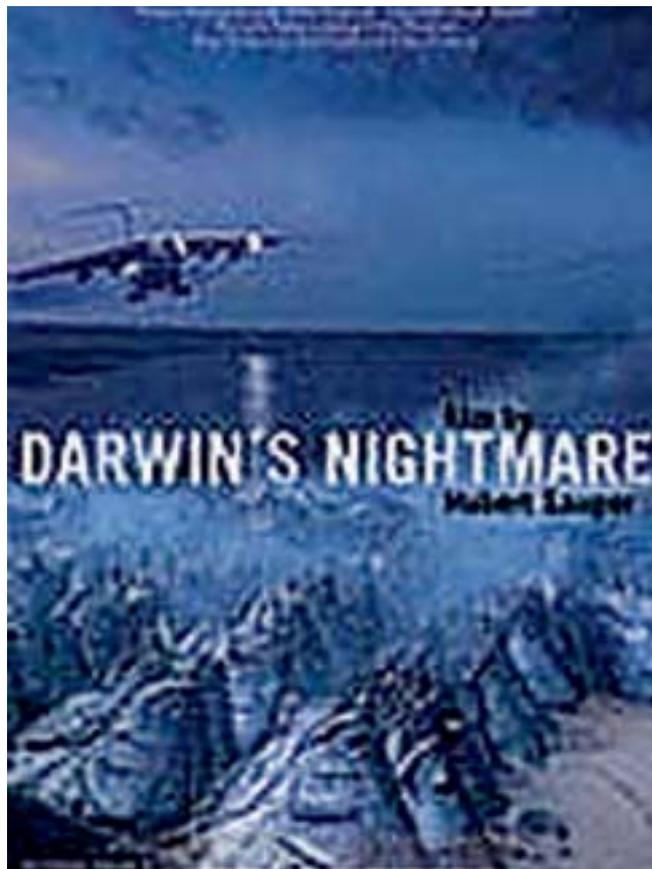
Zwischen Infotainment und Infofiction

Zu Konfigurationen des Authentischen in Hubert Saupers Film „Darwin’s Nightmare“ (2004)

fälschte Art des Anbaus und der Herstellung gewährleisten soll.⁹ Der Konsument hat in beiden Fällen kaum die Möglichkeit, den Wahrheitsgehalt des erhobenen Anspruchs zu überprüfen und mit der Realität abzugleichen. Er ist darauf angewiesen, Vertrauen in eine bestimmte Marke zu setzen oder die Qualitätssicherung an bestimmte Institutionen zu delegieren, denen er dann wieder Vertrauen schenken muss, dass sie ihrer zugeteilten Aufgabe tatsächlich gewissenhaft nachkommen. Dokumentarfilme sind demnach, wenn man diesen Vergleich auf die Spitze treibt, nichts anderes als die ‚Bio-Produkte‘ im audio-visuellen Gemüsegarten elektronisch hochgezüchteter und computertechnisch veränderter Medien.

Kehren wir zu Hubert Sauper zurück. Die erste vertrauensbildende Maßnahme, die er vorgenommen hat, bestand darin, dass er – nach mehreren Monaten der intensiven Recherche und Vorbereitung – persönlich und mit bloß bescheidener Ausrüstung nach Tansania fuhr, um sich im Zuge der Dreharbeiten mit den herrschenden Umständen vor Ort zu konfrontieren, einige der dort lebenden Menschen kennen zu lernen und in seine Planungen zu integrieren. Die geradezu allegorische Bedeutung dieser nicht immer gefahrlosen Reise („*It was easy to get into trouble.*“) wird im Booklet der DVD-Edition (siehe S. 9) explizit formuliert und, in Anlehnung an Joseph Conrads gleichnamiges Buch, als eine Fahrt ins ‚Herz der Finsternis‘ stilisiert. Ähnliche Konnotationen und assoziative Bezugsgeflechte werden auch später im fertigen Film immer wieder angespielt und führen zu einer Art symbolischer Unterfütterung bzw. mythologischen Überhöhung des Ganzen. Wir kommen an entsprechender Stelle darauf zurück.

Ständig begleitet wurde der Regisseur nur von seinem Freund Sandor Rieder, der auf dem DVD-Cover als „Standfotograf und Regieassistent“ ausgewiesen, in den Credits im Vorspann von *Darwin’s Nightmare*¹⁰ jedoch immerhin unter der Rubrik „artistic collaboration“ genannt wird, denn das gesamte Rohmaterial des Films wurde praktisch zu zweit hergestellt, mit einer kleinen, leichten Kamera, lediglich ab und zu unter Mithilfe eines Tonmeisters oder zusätzlichen Assistenten. Es handelte sich dabei nicht um Saupers erste Afrikaerfahrung, nachdem er im Jahre 1997 *Kisangani Diary* über die gewaltigen Flüchtlingsströme im Gefolge des Bürgerkriegs in Ruanda gedreht und sich zu diesem Zweck tief in Dschungelgebiete des Kongo vorgewagt hatte. Bereits mit diesem Film hat Sauper große Aufmerksamkeit erregt und sein Renommee als mutiger, kontroverielle Themen nicht scheuender Dokumentarfilmemacher begründet. *Darwin’s Nightmare* ist in Bezug darauf die Bestätigung einer Erwartung, die bei Fachjurs, Festivalverantwort-



aus <http://www.darwinsnightmare.com/darwin/html/press.htm>

lichen und einem entsprechenden Spartenpublikum längst geweckt worden war. Anlässlich der Arbeit an *Kisangani Diary* stieß Sauper übrigens auf die Geschichte rund um den Viktoriabarsch, als er bei einer Gelegenheit mitbekam, wie gleichzeitig auf einem Flugfeld in Mwanza/Tansania Hilfslieferungen der UNO mit minderwertigen Lebensmitteln wie gelben Erbsen für die ruandischen Flüchtlinge ausgeladen und frische Fischfilets für europäische Verbraucher in ein anderes Flugzeug eingeladen wurden. Erschüttert von dieser zynischen Realität, begann Sauper, Nachforschungen in dieser Angelegenheit anzustellen, um schließlich sein nach eigener Einschätzung „bisher größtes persönliches und filmisches Unterfangen“¹¹ zu produzieren.

2. Inhalt und Form

Es war einmal in Afrika, in den frühen 1960er Jahren, als im Zuge eines Entwicklungsprogramms der OECD ein kleines biologisches Experiment ins Leben gerufen wurde, das darin bestand, drei Dutzend Nilbarsche im Viktoriasee auszusetzen. Der Nilbarsch war zuvor in dieser Gegend unbekannt, die Einheimischen hatten bis zu diesem Zeitpunkt noch nie ein Exemplar der körperlich groß gewachsenen Spezies von Fischen gesehen. Doch

⁹ Vgl. Krieg, Anm. 5, S. 93.

¹⁰ Premium Edition (DVD) by filmladen Filmverleih GmbH Wien, Vertrieb: FilmNetwork Filmverleih- und Medienvertriebsgmbh Wien, 2005.

¹¹ Vgl. ebd.: Specials: Gespräch mit Hubert Sauper.



Zwischen Infotainment und Infofiction

Zu Konfigurationen des Authentischen in Hubert Saupers Film „Darwin's Nightmare“ (2004)

was wie ein Märchen begann und einen wunderbaren Aufschwung für die Wirtschaft der gesamten Region inklusive der angrenzenden Länder hätte bewirken sollen, artete binnen kurzem im Zuge einer nachhaltigen Zerstörung des Ökosystems im See zu einem wahren Nachtmahr aus, den mittlerweile Fischfabrikanten und Prostituierte, Agenten der Weltbank, Straßenkinder und EU-Kommissare, Piloten aus Russland und tansanische Behörden, Waffenhändler, Nachtwächter und Minister, Gewalttäter und Opfer gemeinsam träumen. Denn der Nilbarsch hat sich, wie viele seiner menschlichen Geschäftspartner, als ein gefräßiger Räuber entpuppt und innerhalb von nur dreißig, vierzig Jahren über 400 andere Fisch- und Lebensarten ausgerottet, was wiederum zu einer kontinuierlichen Überdüngung des Viktoriasees führt. Zugleich entwickelte sich das Tier, nun allerdings unter dem Namen Viktoriabarsch, zu dem erwarteten Exportschlager in die halbe Welt (hauptsächlich für europäische und japanische Märkte), der für alle, die am Handel irgendwie beteiligt sind, hohe Gewinne abwirft, weshalb sowohl der Staat Tansania als auch die EU, die Besitzer Fisch verarbeitender Betriebe, die Frächter und Betreiber spezieller Flugzeugflotten kein Interesse an einer Veränderung der insgesamt immer prekärer werdenden Sachlage (vor allem auch für die Natur) haben.

Wie aber präsentiert nun der Film konkret diese dunklen Seiten der so genannten Globalisierung, die hier exemplarisch unter die Lupe genommen wird, und deren sozialdarwinistische Begleiterscheinungen wie Ausbeutung und Bereicherung, Verarmung, Gewalt, Krankheiten und, last not least, Kriegstreiberei und Kriegsgewinnlertum?

Während die Credits vor schwarzem Hintergrund einblendet werden, ist bereits O-Ton da, irgendwie atmosphärisch unterlegt, ganz leise zunächst, nur für den aufmerksamen Zuhörer unterscheidbare Funk-Geräusche, deren Zuordnung vorerst unklar ist. Dann ist eine weibliche Stimme zu vernehmen, die ein Lied in einer fremden Sprache singt; wir werden die junge Frau später etwas genauer kennen lernen, handelt es sich doch um Eliza, die während der Dreharbeiten ein grausames Schicksal erleiden sollte und wohl den meisten Zuschauerinnen und Zuschauern nachhaltig im Gedächtnis bleibt. Doch von alledem wissen wir zu diesem frühen Zeitpunkt noch nichts; wir werden mit diesem akustisch akzentuierten Beginn allerdings dahingehend vorgewarnt, dass es im Folgenden wohl nicht nur darauf ankommen wird, was man zu sehen bekommt; es wird vonnöten sein auch genau zuzuhören.

Dann geht die Schwarzblende auf, und der Schatten eines Flugzeugs gleitet über eine unendliche blaue Wasserfläche dahin – und zwar eben, wie in einem Insert erklärt wird, über den Viktoriasee. Abgesehen von der Schönheit der Aufnahme, erinnert der Schatten aufgrund seiner Form und schwebenden Leichtigkeit an einen Fisch im

Wasser und umfasst auf diese Weise integral die beiden Hauptmotive des Films (Flugzeuge und Fische) mit rein optischen Mitteln in sich; darüber hinaus verweist die Szene auf die grundsätzliche Beschaffenheit eines Films als Schattenspiel.

3. Exkurs I ...

In einem Film sind es nicht die Dinge an sich, derer wir gewahr werden, sondern ihr Abglanz (und zwar in doppelter Hinsicht, was 1. das fotografische Verfahren betrifft und 2. den Projektionsvorgang innerhalb des Kino-Dispositivs). Hubert Sauper verfügt über ein ausgeprägtes Gespür für solche autoreferenziellen Strukturen, deren Stoffe aus der Realität stammen und ohne großen inszenatorischen Aufwand, unaufdringlich und beiläufig, als visuelle Ambivalenzen, Kontraste oder Analogien in die Filme eingebaut werden; paradoxerweise verstärken solch selbstbezügliche Sinngefüge die Impressionen des Authentischen, weil wir den Eindruck gewinnen, die Realität biete trotz der chaotischen Anmutung, die sie auf den ersten Blick hervorruft, sehr wohl noch Anhaltspunkte, um sie in (eine) Ordnung zu bringen. Außerdem ist klar, dass hier einer am Werke ist, der hoch reflektiert handelt und trotz der Einfachheit der ihm zur Verfügung stehenden Mittel ganz genau weiß, was er tut und wie weit er gehen kann; und das wiederum trägt zum Vertrauensvorschuss bei, den man bereit ist, einem Mann wie Sauper entgegenzubringen. Höhepunkt seiner ausgeklügelten Film-im-Film-Dramaturgie sind etwas später die Aufnahmen während einer Konferenz von hochrangigen Regierungsvertretern aller Anrainerstaaten des Viktoriasees in Kenia. In einem Gespräch, das als Special Feature der DVD-Edition von Darwin's Nightmare beigelegt ist (siehe Fußnote 11 – Seite 26), hat Sauper die Hintergründe beleuchtet, wie es damals zu einer ursprünglich gar nicht vorgesehenen Vorführung eines äußerst anklagenden Berichts einer französischen Öko-Gruppe über die katastrophale Qualität des Seewassers kam. Er selbst hat nämlich dafür gesorgt, um dann die Reaktion der Versammelten gleich filmisch zu dokumentieren, die sich in Floskeln ergehen und offensichtlich nichts unternehmen wollen, das ihr Geschäft stören könnte.

Zugegeben, hier bedient sich Sauper im Ansatz gewisser postmoderner Methoden, die wir beispielsweise von Michael Moore kennen, um bereits die Realität zu manipulieren. Doch er tut es nicht, um damit wie jener seine Selbstgefälligkeit zu befriedigen; Sauper spielt sich nicht in den Vordergrund und bleibt bei der Sache. Die Aufrichtigkeit, mit der er sich über seine Handlungen äußert, entspricht dem übrigen Befund seines Films, dass es nämlich nicht nur im Nachhinein eine vertrauensvolle Haltung seitens des Kinopublikums braucht, um ein dokumentarisches Projekt erfolgreich gestalten zu können, sondern schon während des Drehs seitens der Menschen, mit denen der Dokumentarist im Zuge seiner

Zwischen Infotainment und Infofiction

Zu Konfigurationen des Authentischen in Hubert Saupers Film „Darwin’s Nightmare“ (2004)

Tätigkeit in direkten Kontakt tritt. Sie vor allem müssen das Gefühl bekommen, es wende sich ihnen jemand zu, der in der Verfolgung seiner Interessen selber offen, aufrichtig und authentisch ist. Das mag der Grund dafür sein, warum Sauper während der Konferenz unbehelligt blieb; die Teilnehmer wirken eher schuldbewusst und defensiv, drucksen herum, haben nicht damit gerechnet, sich verteidigen zu müssen und sind bemüht, der Kritik an ihnen etwas Positives zu entgegnen.

4. Fortsetzung

Nach einem harten Schnitt befinden wir uns nicht mehr über dem Viktoriasee, sondern mitten im Durcheinander des Tower-Kontrollraums des Flughafens von Mwanza/Tansania, können endlich die Geräuschkulisse vom Anfang des Films identifizieren und sind mit einem Fluglotsen konfrontiert, der einmal die Lichtsignale erklärt, die zur Abwicklung des regen Flugverkehrs eingesetzt werden müssen, wenn oft die Funkanlage nicht richtig funktioniert, ein andermal damit beschäftigt ist, lästige Insekten zu jagen und mit einer Zeitung zu erschlagen oder, nach einer offensichtlich falschen Verbindung, in autoritativem Gehabe jemanden am Telefon niederzumachen und abzuwimmeln. Es gehe ihm gut, meint er, weil er eine Arbeit habe. In einer anderen Szene wird eine ehemalige Bäuerin, die in die Stadt gezogen ist und nun im maden- und würmerbefallenen Fischdreck wühlt, um noch Brauchbares herauszuklauben, zu trocknen und daraus Nahrung für ihresgleichen zu machen, genau dasselbe behaupten.

Der Kontrollbeamte spricht manchmal wie für sich selbst, also nicht immer in Richtung Kamera, zum Interviewer Hubert Sauper, hin, der selbst nie in Erscheinung tritt und stets aus dem Off auf (linkischem) Englisch seine Fragen stellt.

Ein solches Sprechen aus dem Off gehört, in Kombination mit (verschiedenen) Untertiteln für sonst unverständliche Gesprächs- bzw. Dialogpassagen, zum Code des Authentischen im klassischen Dokumentarfilmgenre, das keine nachträgliche Synchronisierung eines Films in eine andere Sprachfassung kannte (während heute immer häufiger eine neutrale – das heißt: immer gleiche, nicht personalisierte – Übersetzerstimme über den einfach leiser gestellten O-Ton-Wortlaut gelegt wird, um dem Publikum das Lesen zu ersparen).

Der Lotse bemüht sich ostentativ, die Macht des Stärkeren an den Tag zu legen, der er sein möchte. Damit führt er ein weiteres zentrales Motiv im Film ein, nämlich das sozialdarwinistische Verhalten vieler Menschen, das zu einem Kreislauf der Ausbeutung mit wenigen Gewinnern und vielen Verlierern führt und im Folgenden auf den verschiedensten gesellschaftlichen Ebenen beobachtet wird, bis hin zu Pfarrern, tansanischen Landespolitikern und EU-Emissären. Trotz der misslichen Umstände möchte der Mann Haltung bewahren; doch da er offensichtlich vieles nicht unter Kontrolle halten kann,

ab und zu die Nerven verliert und in Gestik und Mimik unwillkürlich zum Ausdruck bringt, wie sehr er selbst dem herrschenden System ausgeliefert ist, präsentiert er sich gerade aufgrund seiner Wut- und Aggressionsanfälle in einer eigentümlichen Hilflosigkeit, die er wohl lieber verborgen hätte. Thomas Schadt spricht in Bezug auf Szenen wie diese – und er hätte damit jedes x-beliebige von Hubert Saupers Interviews heranziehen können – von einem „*doppelte[n] subjektive[n] Faktor*“, der daraus resultiere, dass der Dokumentarfilmregisseur „*seine Subjektivität und die seines Gegenübers in ein Verhältnis stellen und darüber sich und sein Motiv proportionieren*“ muss: „*Die eigene Subjektivität unterordnen zu können, also zwar bei den Menschen (nicht neben ihnen) zu stehen, aber sie dabei nicht zu bedrängen, zu erdrücken oder gar zu ‚vergewaltigen‘*“¹², sei einer der wichtigsten Aspekte dokumentarischer Dramaturgie. Sonst bleibe das „*reale Thema nur Staffage*“¹³ im Dienste der eigenen Eitelkeit, was unweigerlich zur Schwächung von Authentizität führt.

Es ist unglaublich, was Menschen unterschiedlichster Herkunft und Profession Hubert Sauper alles erzählt haben, obwohl er ihnen meist wohl technische Aufnahmegeräte vorgehalten und seine Absicht, an einem kritischen Film zu arbeiten, nie verleugnet hat. Wahrscheinlich hängt ihr Freimut der Rede damit zusammen, dass Sauper keine Diskussionen führt, die Bilder und Worte für sich sprechen und die Aussage des Films erst durch die Anordnung und den Schnitt der einzelnen Szenen entstehen lässt. So fragwürdig die Rolle einiger Personen alles in allem schließlich erscheinen mag, so wird doch niemand um eines billigen (Schock-) Effekts willen ‚vorgeführt‘ oder durch die Art der Darstellung diffamiert bzw. verurteilt. Es geht Sauper vielmehr um die Sachzwänge, die in allen Porträts durchschimmern und die individuelle Entscheidungsfähigkeit der einzelnen merklich beeinträchtigen. Was jeweils in den Gesprächen diskursiv abgehandelt wird, erhält auf diese Weise eine quasi objektive, intersubjektive (das heißt: allen gemeinsame) Dimension, die sich sichtbar an den Menschen und ihrem Benehmen niederschlägt.

Sauper hat die Macht, die er als Europäer, Intellektueller und Filmemacher repräsentiert, nicht gegen die Mitwirkenden ausgespielt, hat sich eher auf ihre jeweilige Ebene begeben und einfach viel Zeit in Tansania verbracht. Das gefilmte Material, das zu guter Letzt Eingang in die Schnittfassung von *Darwin’s Nightmare* gefunden hat, ist nur ein geringer Teil der Kassetten, die sich in Saupers Pariser Büro stapeln. Bewusst setzte er auch bestimmte Zeichen des persönlichen Respekts und der Dankbarkeit – wie etwa das häufige Überlassen von Videobändern mit den Interviews, obwohl klar war, dass die meisten der so Beschenkten über gar keine Abspielgeräte verfügen. Ungeachtet dieser vermeintlichen

¹² Schadt, Anm. 2, S. 41.

¹³ Ebd., S. 42.



Zwischen Infotainment und Infofiction

Zu Konfigurationen des Authentischen in Hubert Saupers Film „Darwin's Nightmare“ (2004)

Sinnlosigkeit, muss sich auf diese Weise dennoch eine Zuversicht in eine bessere Zukunft, in der auch den tansanischen Menschen mehr Möglichkeiten zur Lebensgestaltung offen stünden, irgendwie vermittelt und zu einer Zuneigung geführt haben, die im Film vielfach bezeugt ist. Sauper nennt mittlerweile viele der Mitwirkenden seine Freunde („I feel like they are an important part of my existence now.“) und unternimmt immer wieder Aktionen, ihnen nützlich zu sein.

Die nächsten Szenen zeigen die Crew eines Flugzeugs unmittelbar nach der Landung; die (nicht-diegetische) Begleitmusik eines russischen Volkslieds deutet an, welcher Nationalität die Mannschaft ist. Beinahe täglich kommen sie in ihren alten, riesigen Ilyushins, um hunderte Tonnen Fisch für die Industrienationen abzuholen. In einem eingeblendeten Insert wird mitgeteilt, dass es sich bei der Gegend rund um den Viktoriasee um die „*Wiege der Menschheit*“ handle, wodurch die bereits erwähnte mythisch-allegorische Unterfütterung der ganzen Geschichte erfolgt (im Sinne der Reise ins ‚Herz der Finsternis‘, siehe oben), die die folgenden Geschehnisse auf eine allgemeine, geradezu paradigmatische Ebene hebt. Dazu gehört, dass nach Kamerafahrten durch die Slums von Mwanza und trostlose Dörfer an den Gestaden des Sees ein paar Fischerboote ins Bild kommen, von denen eines den Namen „Jesus“ trägt. Dieser spezielle Zuschnitt auf die christliche Mythologie, den die Dramaturgie des Films gerne vornimmt, verleiht dem Viktoriabarsch und seiner ungebremsen Vermehrung eine bitterböse Bedeutung, weil das vorgebliche tansanische Fischwunder wie eine Travestie der biblischen Fischvermehrung erscheint, die bekanntlich von Jesus bewerkstelligt wurde, um den Hunger der Tausenden Zuhörer seiner Bergpredigt zu stillen. Die damaligen Verheißungen haben sich im Laufe zweier Jahrtausende nicht erfüllt, zumindest nicht buchstäblich und nicht in Tansania, wo im Radio von einer aktuellen Hungersnot berichtet wird, von der zwei Millionen Menschen betroffen seien. Sie können sich den Viktoriabarsch nicht leisten, höchstens die Köpfe und Skelette, die auf speziellen Rauffen (wie bei uns das Heu) getrocknet und für den Verzehr aufbereitet werden – mitten im allgegenwärtigen Schmutz, voller Ungeziefer, Larven und Engerlingen, im ständigen Kampf gegen Vögel, die sich in großen Schwärmen wie die Aasgeier der Apokalypse über die Reste vom Gerichtstag Gottes hermachen. Die Armen von Mwanza oder sonst wo in der Welt sind noch immer arm, wenn nicht ärmer geworden; und es gibt für sie keinen Heiland mehr, denn Jesu neuzeitliche Nachfolger erweisen sich, sofern es sie überhaupt nach Afrika verschlägt, als Heuchler und frömmelnde Fundamentalisten, die praktische Ratschläge wie die Verwendung von Kondomen, um sich gegen das überall grassierende HIV-Virus zu schützen, ohne Bedenken ihren moralinsauren Prinzipien opfern. Sie können denjenigen, die

sogar um die Abfälle kämpfen müssen, welche der internationale Handel mit Rohstoffen hinterlässt, nicht helfen, weder wirtschaftlich noch geistig-spirituell. Dafür



aus <http://www.darwinsnightmare.com/darwin/html/press.htm>

hängen Kalender mit Sprüchen aus dem neo-liberalen Evangelium an den Wänden der Fabrik und verkündigen unter anderem: „*You're part of the big system!*“

Das alles wird von einer aufmerksamen Kamera registriert. Insgesamt bietet *Darwin's Nightmare* einen Querschnitt durch sämtliche Bevölkerungsgruppen, stellt einen Fabrikdirektor, der die Schaffung neuer Arbeitsplätze preist, ebenso vor wie die Beschäftigten in den Betrieben, die in ihren Hygieneoveralls völlig anonymisiert erscheinen und einer monotonen Tätigkeit am Fließband nachgehen; im Gedächtnis bleiben weiters: ein einbeiniger Junge mit zwei Krücken, der sich unglaublich behände zu bewegen versteht und im Zuge einer drastischen Assoziationsmontage in Vergleich mit den Fischenkadavern, die in der Fabrik filetiert werden, gesetzt wird; die Piloten, die nicht immer nur zu Huren gehen, sondern manchmal auch abends gemütlich beisammensitzen, Familienfotos anschauen und sich gegenseitig von ihren früheren Reisen berichten; vor allem aber Raphael, der den Krieg aus eigener Erfahrung kennt, früher sogar Soldat war und nun für einen Dollar pro Nacht das örtliche Fischforschungszentrum bewacht. Er hat diesen Job nur deswegen, weil sein Vorgänger im Dienst erschlagen worden ist. Damit ihm nicht das Gleiche passiert, hat er Pfeil und Bogen bei sich, bereit, jeden damit zu erschießen, der sich über den Zaun auf das Gelände des Instituts wagt. Denn hier drinnen gilt nur das Recht des Stärkeren, es kommt darauf an schneller zu sein; hier drinnen darf Raphael alles tun, um Feinde abzuwehren. Er spricht mit sanfter Stimme und einem Lächeln auf den Lippen, malt sich dabei die schaurigsten Dinge aus und hält den Krieg eigentlich für etwas Gutes, das sich, seiner Meinung nach, viele Landsleute herbeiwünschen würden, weil sie dann Jobs beim Militär bekommen könnten, was in Friedenszeiten nicht geht. Raphael ist ein Spezialist für solche schrägen Geschichten, er weiß später etwa von einem Krokodil im Viktoriasee zu berichten, das wie das Ungeheuer von Loch

14 Vgl. Gespräch mit Hubert Sauper, Anm. 11.

Zwischen Infotainment und Infofiction

Zu Konfigurationen des Authentischen in Hubert Saupers Film „Darwin’s Nightmare“ (2004)

Ness plötzlich auftaucht, um sich auf Opfer zu stürzen. Im nächsten Augenblick wieder spricht er von seinem Sohn, der davon träumt, Pilot zu werden, was ihn mit Stolz erfüllen würde, weil er dann auch Fischtransporte durchführen könnte.

Hubert Sauper fängt den paradoxen Zustand dieser Welt in Bildern ein, die ein subtiles Netz von gegenseitigen Bezügen knüpfen, entweder in schlagenden Analogien oder Kontrasten, beispielsweise zwischen zerquetschten Fliegen und Flugzeugwracks, die beim Abflug wegen Überladung den Take-off nicht mehr schafften und in Bruchstücken am Boden liegen; zwischen Liedern, die aus dem Radio ertönen oder von den Mitwirkenden vor laufender Kamera gesungen und manchmal abrupt ausgeblendet werden (was einen verfremdenden, desillusionierenden Effekt hat wie beispielsweise bei der singenden Gruppe kleiner Mädchen in Schul- oder Waisenhausuniformen); zwischen den bunten Gemälden eines schwarzen Künstlers namens Jonathan, der sich als „citizen of the world“ fühlt, seitdem er im Zuge der allgemeinen Landflucht in die Stadt gezogen ist, und seinen ‚realen‘ Motiven, die er auf der Straße aufspürt, wo völlig auf sich allein gestellte Kinder Tag und Nacht verbringen, sich prügeln, betrinken und prostituieren. Manche schnüffeln auch an einer gallertigen Masse, das sie aus der Plastikverpackung fabrizieren, in die die Barschfilets vor der Verschickung eingeschweißt werden. (Von dem Fabrikdirektor erfahren wir bei anderer Gelegenheit, dass er die Zusammenarbeit mit der besagten Kunststoffirma für eine jahrzehntelange Erfolgsstory hält; von den zugerühnten Kindern hat er wahrscheinlich nicht die geringste Ahnung...) Einmal mehr jedenfalls hat der Film einen deutlichen Vorteil punkto Authentizität, wenn man etwa einen direkten Vergleich mit den weit geringeren Gestaltungs- und öffentlichen Wirkungsmöglichkeiten von Jonathans naiver Malerei anstellt.

Im Hotel, das die Piloten bewohnen (ein Zwischentitel nennt namentlich „Sergey, Dima, Jura, Vladimir, Stanislaw“), treffen wir auf Eliza (siehe oben), die ihren Körper für zehn Dollar pro Nacht verkauft, weil sie keine andere Möglichkeit des Gelderwerbs hat. Dennoch stimmt sie ein Hohelied auf ihre Heimat Tansania an. Sie „kennt viele Piloten“ und ist diesmal mit Dima unterwegs, der sie grob anpackt und seinen Spaß mit der sich nicht wehren könnenden jungen Frau hat. Sie gibt sich nach außen lebenslustig, ist aber sicherlich unter ähnlichen Umständen aufgewachsen wie die Burschen und Mädchen, die sich als Eltern- und Obdachlose in der Gegend herumtreiben, wobei sich die Mädchen eher bei Gruppen kleiner Buben aufhalten, von denen offensichtlich noch keine so unmittelbare Bedrohung sexuellen Missbrauchs ausgeht wie von den älteren Jugendlichen. Elizas Mutter ist gestorben, ihr Vater schwer erkrankt. Wenn sie nachher von ihren innersten Wünschen und Plänen redet, ist es schon dunkel; berührend der besondere Tonfall und der Blick abseits,

wenn Eliza sich ihrer Situation schämt und davon träumt, auf eine Schule zu gehen, um einmal ein Computer-Studium aufzunehmen. Überhaupt würden die meisten der befragten jungen Leute gerne etwas lernen oder, wie ein Junge, am liebsten überhaupt selbst Lehrer – wohl ein Zeichen dafür, dass er Wissen als Allgemeingut betrachtet und nicht für sich behalten, sondern mit anderen teilen möchte.

Als ob sie abends einmal nett miteinander ausgegangen wären, tauscht Eliza sich mit Sauper aus, der zuhört und an ihren Worten interessiert ist, nicht an Sex. Wie immer, lässt er sein Gegenüber nicht nur Fragen beantworten. Er weiß um die Wichtigkeit der Poesie des Augenblicks (weshalb vielleicht mit Nick Flynn noch ein spezieller „field poet“ beschäftigt worden ist, der in einer Reihe von Inserts die Filmhandlung kommentiert, pointiert und mit zusätzlichen Bedeutungen ausstaffiert) und präsentiert die Mitwirkenden als ‚echte‘ Menschen und komplexe Persönlichkeiten. Allein durch die offenkundige Nähe zu ihnen werden beim Zuschauer starke Gefühle freigesetzt, die nicht auf einer vordergründigen Identifikation beruhen; dafür sind die geschilderten Biographien in ihren durchwegs prekären Verläufen nicht geeignet. Dennoch erhalten wir Zuschauer einen so intimen Einblick in Elizas Leben und Gedankenwelt, dass uns die spätere Nachricht, sie sei von einem australischen Freier brutal erstochen worden, wie ein Blitzschlag trifft. Elizas Kolleginnen betrachten dann die Aufzeichnung des letzten Interviews mit ihr; die schon bekannte Szene ist auch für uns noch einmal auf einem Bildschirm zu sehen.



aus <http://www.darwinsnightmare.com/darwin/html/press.htm>

5. Exkurs II

Diese Wiederholung des Unwiederbringlichen und die figurative Repräsentation von Erinnerungen, die man sich (auch als unbeteiligter Dritter) zu Eigen machen kann, gehören zu den unvergleichlichen Stärken eines Films. *Darwin’s Nightmare* gelingt es, sowohl sich selbst zu thematisieren und die eigene Wirkung zu hinterfragen, als auch die Einzigartigkeit seiner Bilder als Dokumente zu beglaubigen, indem demonstriert wird, wie die Frauen als Rezipientinnen der Filmausschnitte mit Eliza nur mit



Zwischen Infotainment und Infofiction

Zu Konfigurationen des Authentischen in Hubert Saupers Film „Darwin's Nightmare“ (2004)

Mühe ‚cool‘ bleiben. Hier ergibt sich eine typische Mischung aus planvoller Gestaltung und offener Improvisation des Regisseurs, die es ermöglicht, das Unvorhergesehene zu provozieren, um es im nächsten Augenblick mit der Kamera zu fixieren. Die Originalität des Lebens bewahrt so ihre Einmaligkeit und ihr Geheimnis, denen man mitunter kleine wahrhaftige Momente abringen kann.¹⁵

Hubert Sauper beweist aber nicht nur ein affirmatives Verhältnis zum Film. Er ist sich der manipulativen Kraft des Mediums bewusst und beleuchtet es durchaus kritisch, was im Endeffekt wieder zur Stärkung der eigenen Glaubwürdigkeit beiträgt.

6. ... Fortsetzung

In einer anderen Schlüsselszene tritt, um ein markantes Beispiel dafür zu geben, ein Missionar auf, der im Rahmen seiner im aggressiven Stil eines amerikanischen Fernsehpredigers vorgetragenen Ansprache unter freiem Himmel einen jener Jesus-Propagandafilme vorführt, wie sie nach wie vor von vielen Glaubensgemeinschaften und Kirchen zu Bekehrungszwecken in der so genannten ‚Dritten Welt‘ produziert und eingesetzt werden. Sauper wählt natürlich just jene Episode aus, in der Jesus durch ein Wunder einen gewaltigen Fang seiner Jünger bewirkt, von denen ja etliche ebenfalls den Beruf eines Fischers ausübten. Deren Netze sind schließlich so prall gefüllt mit Fischen, dass sie kaum mehr an Bord gehievt werden können und die Boote beinahe untergehen (was fatal an die überladenen russischen Flugzeuge erinnert, siehe oben). Die Bevölkerung von Mwanza (und Umgebung) wird demnach mit einer ideologisch schöngefärbten Filmversion ihres eigenen Schicksals als einer Art Verheißung konfrontiert, die im Kontext des globalisierten Wirtschaftssystems in der Gegenwart an Zynismus nicht zu überbieten ist. Ohne dass irgendetwas erfunden werden bräuchte, reicht es vollkommen aus, das stattgefundenere Geschehen in seiner Symbolträchtigkeit zu begreifen und zu reproduzieren. Die Schlussfolgerungen daraus, das heißt die Erkenntnis der „enthüllenden“ Funktion, die jedem Filmbild (nach Siegfried Kracauer) neben der „registrierenden“ Funktion automatisch anhaftet, können ruhig den Zuschauern überlassen bleiben. Sie werden es normalerweise zu schätzen wissen, wenn ihnen nicht alles bis ins letzte Detail vorgekaut wird, sondern sie stattdessen in die Lage versetzt werden, eigenständig über das Gebotene (hinaus) nachzudenken. Das gilt natürlich vor allem für das von Sauper zusätzlich aufgegriffene Thema des Waffenhandels. Der Clou dabei ist ja, dass die Waffen, die von den Transportmaschinen beim Hinflug ins Land gebracht werden, nie ins Bild geraten. Der Erste, der von Waffenlieferungen spricht, ist Jonathan, und zwar unter Berufung auf einschlägige Berichte in tansanischen Nachrichtenmedien. Die

Regierung habe sich dumm gestellt und eine Untersuchung angeordnet, die ergebnislos verlief. Bei diesbezüglichen Fragen an die Piloten bekommen wir zu hören, dass sie zwar tatsächlich große Kisten geladen haben, wenn sie in Russland oder Belgien starten, sie allerdings nicht wissen, was darin ist. Alle geben ausweichende Antworten, vermuten, es handle sich um irgendwelche Hilfsgüter, doch gesehen hat diese niemand, genauso wenig wie wir die Gewehre, Granaten und Minen für Angola, Zaire oder den Kongo und andere Kampfgebiete in Afrika zu Gesicht bekommen. Etwas später spricht ein Journalist explizit über die Waffengeschäfte, die Tansania als Zwischenhändler abwickelt, weil eine direkte Belieferung kriegführender Staaten illegal ist.

Es wäre ein Leichtes gewesen, irgendwelche gefälschten Kisten mit der geheimen Fracht zu zeigen. Doch Sauper hat solche Tricks nicht notwendig und belegt mit seiner indirekten Vorgangsweise, dass es nicht unbedingt ein Nachteil sein muss, nicht alles in der Realität herzeigen zu können. [Nebenbemerkung: Wie beim Erzählen als solchem gehört es zum Kern der Filmästhetik, mehr wegzubzw. auszulassen, als produktiv berücksichtigt werden kann; das geschieht – genau genommen – 23, 24 Mal pro Sekunde, und dennoch merken wir es gar nicht, sondern gewinnen den Eindruck einer authentischen Bewegung, obwohl diese eigentlich aus einzelnen Phasenfotos eines Geschehnisses und deren rascher Abfolge künstlich zusammenmontiert wird.]

Die Dramaturgie von *Darwin's Nightmare* basiert auf einer vorsätzlichen Beschränkung der Informationsmenge, denn es geht um mehr als Berichterstattung. Rund um die symbolische Leerstelle, die sich sozusagen im Bauch der Flugzeuge beim Hinflug ausbreitet, werden Raum und Zeit für verschiedene Erwägungen geschaffen, welche die Zuschauer herausfordern, sich eigene Gedanken zu machen und Stellung zu beziehen. Wer, nach dem Vorbild des biblischen Thomas, nur glauben möchte, was er persönlich gesehen hat oder (als Ersatz dafür) in den Medien nachrichtentechnisch aufbereitet und rezipiert worden ist, ist heutzutage sowieso auf verlorenem Posten; das eine ist nicht repräsentativ und völlig nichtssagend, das andere geht in der Fülle oft gegensätzlicher Informationen unter und ist gekennzeichnet von einem allgemeinen Autoritätsverlust insbesondere des Fernsehens¹⁶. Ein Dokumentarfilm wie *Darwin's Nightmare* hingegen ist Ausdruck eines Metadiskurses, in dem die Relevanz der Erfahrungen von mehr oder weniger vielen Menschen für das kollektive Gedächtnis verhandelt wird, weil Filme als ‚Werke‘ nicht von vornherein dem Diktat der tagesaktuellen Meldungen unterliegen und zumindest die theoretische Chance haben, als Ausdruck zeithistorischer Standpunkte erhalten zu bleiben. (Dennoch ist fairerweise auch festzuhalten, dass es Dokumentarfilme wie *Darwin's Nightmare*

¹⁵ Vgl. Schadt, Anm. 2, S. 108f.

¹⁶ Vgl. Krieg, Anm. 5, S. 91.

Zwischen Infotainment und Infofiction

Zu Konfigurationen des Authentischen in Hubert Saupers Film „Darwin’s Nightmare“ (2004)

– mitfinanziert von Arte und dem WDR – ohne das Fernsehen gar nicht geben würde.)



aus <http://www.darwinsnightmare.com/darwin/html/press.htm>

7. Zusammenfassung

Hubert Sauper verfügt über eine individuelle filmkünstlerische Handschrift; er ist ein ‚auteur‘ im besten Sinn des Wortes. Seine Interpretationen der Vorkommnisse beruhen auf dem Wissen, dass es keine objektive Realität gibt und schon gar keine neutrale Reproduktion derselben. Er desavouiert Klischees über den Zustand der Wirklichkeit, indem er nicht nur einen Plot schafft, in dem es um wirtschaftspolitische Machenschaften des internationalen Großkapitals geht, sondern auch für eine emotionale Logik und Motivation der Geschichte sorgt. Sein Werk besticht durch eine Bildsprache, die weit über die filmische Gestaltung des Augenblicks hinausgeht. Tansania erscheint letztlich als ein Mikrokosmos, der eine konzentrierte, weil überspitzte Erfassung und Darstellung genereller Strukturen der menschlichen Gesellschaft in unserer Zeit erlaubt.

Selbstverständlich ist *Darwin’s Nightmare* kein ‚objektiver‘ Film geworden – was wäre denn das überhaupt, noch dazu bei einem solchen Thema? Der Regisseur hat vielmehr Partei ergriffen für Menschen, die im großkapitalistischen Getriebe völlig unter die Räder zu kommen drohen. Er profiliert sich als konzeptionelles Zentrum eines Schaffensprozesses, in dem mit Hilfe technisch-handwerklicher und ästhetischer Strategien aus den Wahrnehmungen, Stellungnahmen, Handlungen und Fähigkeiten der Beteiligten etwas entsteht, das dem Rohmaterial der Wirklichkeit eine ganz bestimmte Aussage abringt. Dieses Etwas ist lediglich durch Sauper selbst, seine Crew und Interviewpartner verbürgt¹⁷; **ein Film wie Darwin’s Nightmare** öffnet neue Seh- und Hörräume, die über das Gezeigte hinausweisen, **das wie ein Spiegel unsere eigene Existenz reflektiert**. Auf eine paradigma-

tische Weise wird vorgeführt, dass heute die Produktion des Authentischen und Glaubwürdigen nicht ein für allemal erfolgt, sondern höchstens in einem relativen Sinn – wie im vorliegenden Fall etwa in Bezug auf unsere europäische, postkoloniale Bewusstseinsgeschichte. Nicht zuletzt dafür werden der Regisseur, Mitwirkende des Films und deren Familien oft angegriffen, handgreiflich verfolgt, verhaftet und eingesperrt, des Landes Tansania verwiesen oder sonst in einer Weise bedroht, dass im Sommer 2006 sogar eine diplomatische Intervention des österreichischen Außenministeriums notwendig wurde.¹⁸ Seien es also Eliza, die die Fertigstellung des Films nicht mehr erlebt hat, oder Raphael, der seine Pfeile wie ein Kämpfer in archaischer Vergangenheit mit Gift bestreicht, oder die Buben, die sich den Mund schnell mit ein paar Fäusten Reis voll stopfen, den sie im täglichen Überlebenskampf gerade ergattert haben: Sie alle repräsentieren in Rede und Bild einen spezifischen Wahrheitsgehalt, der diesseits fiktionalen Geschichtenerzählens liegt und den konkreten Zustand der westlichen Gesellschaft mitbetrifft. Das Bedürfnis nach dieser Art von investigativer Aufklärung wird von den primären



aus <http://www.darwinsnightmare.com/darwin/html/press.htm>

Nachrichten- und Informationsmedien Fernsehen und Tageszeitungen offensichtlich nicht mehr bzw. nur unzulänglich befriedigt, weshalb der Dokumentarfilm überall auf der Welt eine neue Wertschätzung erfährt. **Jeder gelungene Film ist**, so meinte Hubert Sauper einmal, eine „**innere Reise, auf der man mehr findet, als man sucht.**“ (Der Standard, 1.2.2006) Besser kann man das ästhetische und ideologische Programm von *Darwin’s Nightmare* nicht beschreiben.

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Arno Rußegger ist am Robert Musil Institut der Universität Klagenfurt/Kärntner Literaturarchiv tätig.

¹⁷ Vgl. Heiner Stadler, zit. nach Schadt, Anm. 2, S. 17: „Wenn [...] die Unterscheidung zwischen ‚Fiktion‘ und ‚Realität‘ zusammenbräche, wäre mehr gewonnen als verloren. [...] Wir würden nur noch an der eigenen Glaubwürdigkeit gemessen, mit welchen Mitteln wir auch immer unsere Geschichten erzählen.“

¹⁸ Vgl. <http://www.wikipedia.de> (10.11.2006) zu *Darwin’s Nightmare*: „Im August 2006 behauptete die tansanische Regierung, dass *Darwin’s Alptraum* das Image von Tansania geschädigt und einen Einbruch des Fischhandels verursacht hat. Das tansanische Parlament verabschiedete eine Resolution, wonach alle Mitwirkenden am Dokumentarfilm als Staatsfeinde bestraft werden sollen.“