

Timo Zohren
Universität Wien

Größenordnungen und Einstellungsgrößen

Wie können die Eskalierungen des Anthropozäns kadriert werden?

Abstract: Ausgehend von der Frage, wie das Anthropozän filmisch sichtbar gemacht werden kann, analysiert der Aufsatz die unterschiedlichen ästhetischen Strategien der Filme *Anthropocene: The Human Epoch* (2018) und *Yuma: Land Of Friends* (2014). Während *Anthropocene* durch abstrakte Großaufnahmen und weite Totalen die planetarische Zerstörung ins Bild setzt, verdeckt er zugleich die zugrunde liegenden Strukturen von Kapitalismus und Kolonialismus. *Yuma* fokussiert – gegen diese globale Sicht – auf lokale Verstrickungen und die Eigenständigkeit einzelner Skalen, indem er die Perspektive der Anwohner_innen und des Flusses Yuma hervorhebt. Der Aufsatz zeigt, dass die ästhetische Darstellung des Anthropozäns stets auf Fragen der Skalierung und Perspektive bezogen ist.

Timo Zohren (M.A.), Prae-Doc am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. M.A. Filmwissenschaft von der Freien Universität Berlin; B.A. Philosophie und Filmwissenschaft. Derzeit arbeitet er zu Fragen des *post cinema* mit besonderem Bezug zur Ästhetik, zu verschiedenen Konzeptionen des Anthropozäns sowie zu phänomenologischen Theorien (post-)kinematografischer Erfahrung.

1. Einleitung

Ein schwarzes Bild. Leise, langsam lauter werdend beginnt ein dumpfes Dröhnen, das im ersten Augenblick an das monotone Rauschen des Windes erinnern mag. Doch dann erscheinen – zuerst matt und kaum wahrnehmbar – tieforange züngelnde Flammen, die nur allmählich anfangen, sich vom schwarzen Hintergrund abzuheben. Das dumpf-dröhnende Rauschen des Feuers verbindet sich mit dem Bild emporschnellender Flammen, die immer stärker leuchten und zusehends den gesamten Bildraum einnehmen. Das Bildfeld wird schließlich vollständig von einer lodernden Feuerwand ausgefüllt. Die Tonspur ist völlig im steten Rauschen des Feuers erstickt. Was hier verbrannt wird, bleibt ebenso unklar wie die Größe des Feuers. Sichtbar sind nur die leuchtenden Flammen.

Dieses erste Bild enthält den Keim der ästhetischen Idee, die *Anthropocene: The Human Epoch* (2018) über seine Laufzeit von anderthalb Stunden entfalten wird. Der Film von Jennifer Baichwal, Edward Burtynsky und Nicholas de Pencier zeigt, wie Matthias Grotkopp schreibt,

abstract, two-dimensional surfaces, patterns without figure and ground – let alone human bodies. Colors, lines and shapes. Only gradually, most often through a backward movement of the camera does a recognizable spatial dimension of the image appear that reveals to us what it is that we are seeing and from what angle and what distance we are looking.¹

238

In der nächsten Szene fährt die Kamera in Vogelsicht seitlich über eine gefurchte Gesteinsformation. Kleine Wasserwellen rollen über die gezackte Felsoberfläche. Auch in diesem Bild bleiben – ohne Bezugsgröße – sowohl die Einstellungsgröße als auch das Ausmaß des Gezeigten unklar. Dann erklingt die kühle Stimme von Alicia Vikander, die erklärt, dass die Erde 4,5 Milliarden Jahre alt und ihre Geschichte in den Gesteinen aufgezeichnet sei. Aber die Bilder des gekerbten Gesteins verraten selbst nichts. Für die Zuschauer_innen bleibt es unentscheidbar, ob diese Felsgestalten ein neueres Phänomen sind oder ob ihre Entstehung Jahrtausende zurückreicht. Weiter schildert das nüchterne Voiceover, dass eine Gruppe Wissenschaftler_innen untersuche, ob unsere² 12.000 Jahre alte geologische Epoche, genannt Holozän, zu einem Ende gekommen sei. Nach neun Jahren Forschungsarbeit würden die Hinweise zeigen, dass wir das Holozän verlassen hätten und in das Anthropozän eingetreten wären. Denn die Menschen würden jetzt die Erde und ihre Systeme stärker verändern als alle natürlichen Vorgänge zusammen.³ So führt der Film sein Thema ein: „Das Anthropozän – Die Epoche des

¹ Grotkopp 2023: Absatz 2.

² Auf die Problematik dieser unmarkierten Kategorie wird im 2. Abschnitt eingegangen.

³ „The Earth is 4.5 billion years old, and its history is recorded in the rocks. Since 2009, a group of scientists has been investigating whether our 12,000-year-old geological epoch, the Holocene, has ended. After nine years of research the evidence shows that we have left the Holocene and entered the Anthropocene epoch, because humans now change the Earth and

Menschen“. Dabei zeigen die Bilder des Film weiter nichts als eine Fleischformation. Obwohl die Aussagen Vikanders versichern sollen, dass die Geschichte des Planeten in den Gesteinen ablesbar sei, klafft ein Riss zwischen Bild und Rede, zwischen Gesehendem und Gehörtem. Am Anfang von *Anthropocene: The Human Epoch* steht also die Frage: Wie kann das Anthropozän sicht- und hörbar gemacht werden?

2. Begriffliche Re- und Eskalierungen?

In einer beinahe theatralischen Urszene rief der Atmosphärenchemiker Paul J. Crutzen, der für seine Forschungen zum Ozonloch 1995 mit dem Nobelpreis ausgezeichnet wurde, auf der Jahrestagung des *International Geosphere-Biosphere Programme (IGBP)* im Februar 2000: „Stop using the word Holocene. We’re not in the Holocene anymore. We’re in the ... the ... the Anthropocene!“⁴ Crutzen hörte auf der Tagung die Vorträge seiner Mitwissenschaftler_innen, die auch immer wieder über die weitreichenden und kataklystischen Veränderungen der Erde durch menschliche Eingriffe sprachen, aber sich dabei immer noch auf die gegenwärtige geologische Epoche des Holozäns bezogen. Die konzeptuelle Intervention verweist darauf, dass sowohl die Begriffsschöpfung als auch der Gegenstand des Anthropozän Eskalierungen anzeigt, erstens begrifflich, denn die ‚alte‘ Epoche des Holozän bedeutet sinngemäß übersetzt „das ganz Neue“ (von ὅλος = ganz und καινός = neu).⁵ Das ganz Neue ist schon nicht mehr *ganz neu*. Das Stottern, das Suchen nach dem richtigen Namen, deutet darauf hin, dass etwas (noch) aus dem Rahmen fällt, das erst begrifflich eingeholt werden muss. Zweitens sind die Eskalationen gegenständlicher Natur: Die menschlichen Eingriffe in die planetarische Ökologie sind so eskaliert, dass sie das Erdsystem an den Rand mehrerer Kippunkte rücken.⁶ Dadurch könnte das holozänische Gleichgewicht des Erdsystems so gestört werden, dass eine neue geologische Epoche in Erwägung gezogen wird.⁷

Im Anschluss an die Tagung schreibt Crutzen zusammen mit dem Süßwasserbiologen Eugene F. Stroemer den Beitrag „The ‚Anthropocene‘“ für den

its systems more than all natural processes combined“ (*Anthropocene: The Human Epoch*: 00:02:03–00:02:48).

⁴ Davies 2016: 42. Diese Urszene fehlt in kaum einer Einführung zum Thema des Anthropozäns. Vgl. beispielhaft Ellis 2020: 9, Bonneuil/Fressoz 2015: 16 und Horn/Bergthaller 2019: 8.

⁵ Καινός als „das Neue“ weist auch darauf hin, dass die geologischen Epochen nicht durch ihre Dauer festgelegt werden, was z. B. die Übersetzung (Erd-)Zeitalter – im Anthropozän als das Erdzeitalter der Menschen – nahelegen würde, sondern eben durch das Neue, einen Ausschlag, einen Spike in der Stratigrafie.

⁶ Vgl. Lenton 2019.

⁷ Im Anschluss an Fußnote 5 kann das Anthropozän als eine Art vorausschauendes Gedankenexperiment verstanden werden: Falls außerirdische Geologen in 100 Millionen auf der Erde landen würden, welche Spuren unserer Zeit würden sie finden? Vgl. Davies 2016: 13.

Global Change Newsletters des IGBP.⁸ 2002 erscheint der vielgelesene Aufsatz „The Geology of Mankind“ in *Nature*, in dem die freie Begriffsbildung endgültig festgeschrieben wurde.

For the past three centuries, the effects have escalated. Because of these anthropogenic emissions of carbon dioxide, global climate may depart significantly from natural behaviour for many millennia to come. It seems appropriate to assign the term ‚Anthropocene‘ to the present, in many ways human-dominated, geological epoch, supplementing the Holocene[.]⁹

Das eskalierende Moment, das die Begriffsbildung angestoßen hat, wird in der nüchternen Wissenschaftsprosa wieder geglättet: Es scheint angemessen die Gegenwart mit dem Namen Anthropozän zu bezeichnen. Besonders anschlussfähig erwies sich das improvisierte Konzept – wenig überraschend – gerade in jenen Disziplinen, aus deren Forschungsergebnissen über die verheerenden Folgen der klimatischen, ökologischen und planetarischen Veränderung es hervorgegangen ist. Der Begriff wurde bald zum stehenden Terminus und wurde als Quasibestandteil der geochronologischen Zeitordnung in den Veröffentlichungen der Klima- und Erdsystemwissenschaft verwendet.¹⁰ Das Konzept des Anthropozäns sprang dann aus den Naturwissenschaften auf die Kulturwissenschaften über.¹¹ Dort wurde der Begriff ebenso weitläufig wie zwiespältig aufgenommen; vor allem die Konstruktion des Kollektivsingular ‚Mensch‘ – und in Erweiterung der ‚Menschheit‘ – wurde kritisiert¹² und eine Vielzahl an möglichen Ersatzbegriffen vorgeschlagen, die die geologische Jetztzeit in je eigener Hinsicht thematisieren.¹³

Statt weiter auf die konzeptuellen Eskalierungen einzugehen, soll die Perspektive hier in Richtung der Film- und Medienwissenschaft verschoben werden: Wie lässt sich das Anthropozän (weniger begrifflich als) anschaulich rahmen? Was ist das Bild des Anthropozän, dieses ‚neuen‘ geologischen Erdzeitalters, in dem ‚der

⁸ Crutzen/Stroemer 2000: 17–18.

⁹ Crutzen 2002: 23.

¹⁰ So zumindest die Beschreibung der Mitglieder der *Anthropocene Working Group* in Zalasiewicz et al. 2019: 2: „This improvised proposal chimed with the conclusions on the nature, scale and speed of global change being reached by the ESS community, and the term soon began to be widely used in publications, matter-of-factly, as if it were already part of accepted geological time terminology. It was not formal, though[.]“ Die *Anthropocene Working Group* wurde 2009 gegründet (im Rahmen der *Subcommission of Quaternary Stratigraphy*), um die Formalisierung des Anthropozän voranzutreiben.

¹¹ Vgl. Horn/Bergthaller 2019: 12–13.

¹² Vgl. beispielhaft Haraway 2015 und Moore 2017.

¹³ Dementsprechend kann auch gesagt werden, dass das Anthropozän eigentlich ein *Neologismozän* ist. Vgl. für diese Begriffsprägung und eine nicht umfassende Zusammenstellung der wichtigsten Alternativkonzepte Mentz 2019: 57–64. Die kritischen Thematisierungen sind richtig und wichtig. Weil aber der folgende Aufsatz auf ästhetische Fragen beschränkt ist, wird aus pragmatischen Gründen an der Begrifflichkeit des Anthropozän festgehalten. Nichtsdestoweniger sollen die verschiedenen Kritiken im folgenden Begriffsgebrauch inbegriffen sein.

Mensch' durch Gefüge von technischen und maschinellen Praktiken¹⁴ der kolonialen und kapitalistischen Ausbeutung¹⁵ und Zerstörung zu einer geologischen Kraft werden konnte und in dem sich die Bedingungen und Zustände des Planeten nachhaltig verschlechtert haben? Diese Frage soll anhand zweier Beispiele erläutert werden, die sich auf je eigene Weise dem Problem der Un/Sichtbarkeit des Anthropozäns stellen: dem Film *Anthropocene: The Human Epoch* von Jennifer Baichwal, Edward Burtynsky und Nicholas de Pencier aus 2018 und der Videoarbeit *Yuma: Land of Friends* von Carolina Caycedo aus dem Jahre 2014.

3. Problematiken einer anthropozänischen Ästhetik

Das Anthropozän brachte nicht nur wuchernde Begrifflichkeiten hervor, sondern übersteigt auch die menschliche Vorstellungskraft und Wahrnehmungsfähigkeit auf zwei Weisen. Erstens wird das einzelne menschliche Tun im Begriff des Anthropos (altgriech. ἄνθρωπος = Mensch) als Teil einer kapitalistischen, extraktivistischen und kolonialen Struktur zu einer geologischen Kraft hypostasiert. Zweitens wirkt diese monströse Figur bis in die geologische Tiefenzeit hinein, sodass die Nachfolgen bis in die ferne Zukunft reichen. Damit ist der Begriff des Anthropozäns vor allem ein Problembegriff, der einerseits das krisenhafte Selbstverhältnis ‚des Menschen‘ zu seiner Umwelt im größtmöglichen Maßstab, dem Planetarischen, anzeigt,¹⁶ andererseits jedoch jegliche ‚menschliche‘ Größenordnung übersteigt.¹⁷

In ihrem Aufsatz zu *Anthropocene: The Human Epoch* beschreibt Jennifer Fay das Anthropozän folgerichtig als ein Wahrnehmungsproblem:

The scandal of the Anthropocene lies in its hiddenness or the difficulty of perceiving it in plain sight. Nowhere is this challenge more on display than in a documentary that sets out to show the evidence, giving rise to productive confusion about the state and sight of our planet[.]¹⁸

Dieses ästhetische Problem benennen auch Eva Horn und Hannes Bergthaller in ihrer Einführung zum Anthropozän und thematisieren es in drei Hinsichten: *Latenz*, *entanglement* und *clash of scales* – deren Auslegung ich an dieser Stelle etwas abändere.¹⁹ Latenz meint die Un/Sichtbarkeit der (Langzeit-)Folgen und (Neben-

¹⁴ Vgl. Woods 2014: 140, der von „terraforming assemblages“ spricht.

¹⁵ Vgl. Moore 2017.

¹⁶ Vgl. zu dieser Beschreibung des Anthropozäns Bee 2022: 203.

¹⁷ Vgl. Grotkopp 2023: Abschnitt 5 und Hüpkes 2019: 196: „But while the concept of the Anthropocene, in highlighting the human species as its subject, remains intelligible on a general level of comprehension, the supposedly human-induced natural phenomena are not directly accessible to human experience and imagination.“

¹⁸ Fay 2022: 43.

¹⁹ Vgl. Horn/Bergthaller 2019: 130. Vor allem *entanglement* wird nicht nur negativ als Verstrickung in die globalen, kapitalistischen Produktionsprozesses verstanden, sondern auch positiv „als Struktur eines neuen Bewusstseins von Ko-Existenz und Immanenz“.

)Wirkungen bestimmter Handlungen wie dem Ausstoßen von Kohlenstoffdioxid (CO₂), das zur weltweiten Erderwärmung und Versauerung der Ozeane führt. Diese wiederum verursacht beispielsweise Korallenbleiche oder das Schmelzen der Polkappen. Dabei scheinen die Handlung des Ausstoßens von Kohlenstoffdioxid („Ursache“) und die weiteren Folgen („Wirkung“) sowohl zeitlich als auch räumlich so weit auseinanderzuliegen, dass die Verbindung nur durch wissenschaftliche Untersuchungen hergestellt werden kann und sich einer alltäglichen Wahrnehmung entzieht (=Latenz). In dieser Beschreibung sind auch die beiden anderen Begriffe eingefaltet: Die Verstrickung einfachster und alltäglicher Handlungen in ein weltumspannendes, ökonomisches System (=entanglement), das noch dieses Tippen auf meinem Rechner ermöglicht, aber gleichzeitig auch einen geringen, jedoch nicht unbedeutenden Anteil an der nachhaltigen Schädigung der Umwelt hat. Damit sind auch strukturelle Interrelationen gemeint, angefangen bei der Produktion eben meines Rechners und den damit verbundenen Extraktionen von montanen Rohstoffen, über den im Betrieb verbrauchten Strom, der immer noch auf fossile Brennstoffe zurückgreift, bis hin zur materiellen Infrastruktur des Internets. Mein eigener Beitrag mag dabei gering sein, aber das Ausmaß und die Größenordnung, die die Auswirkungen in ihrer Summe annehmen, führen zu nachhaltigen Schäden des planetarischen Ökosystems. Diese können jedoch nicht als die linear addierten Folgen (m)einer Verhaltensweise verstanden werden, durch Kumulation tritt ein profunder oder qualitativer Sprung auf, der zu neuen (und ungeahnten) Auswirkungen bzw. Emergenzeffekten führt, den klimatischen Kipppunkten. Es gibt keine Symmetrie zwischen den einzelnen Erscheinungen und dem ganzen Phänomen der Klimakrise (=clash of scale).

In der Zusammenfaltung (*Komplikation*) der drei Begrifflichkeiten zeigt sich die Problematik der Klimakrise, die jetzt geologisches Ausmaß angenommen hat: Die Unvereinbarkeit verschiedener Größenordnungen, die dennoch nicht unabhängig voneinander sind. Es gibt latente Auswirkungen meiner Handlungen auf einer globalen Skala, die qualitativ verschieden sind von den einzelnen lokalen Folgen, aber in die ich trotzdem involviert bin. Wie löst der Film dieses Problem in ästhetischer Hinsicht auf? Wie können die sich der menschlichen Wahrnehmung entziehenden Verstrickungen verschiedener Größenordnungen sichtbar werden? Wie kann das Anthropozän überhaupt ins Bild kommen?

4. Von marmorierten Felswänden zum Marmorsteinbruch

Wie einleitend ausgeführt, entwickelt *Anthropocene: The Human Epoch* eine inszenatorische Strategie, um die Verstrickungen der verschiedenen Größenordnungen des menschlichen Eingriffs in die Natur sichtbar zu machen. Diese Strategie besteht aus einer Bewegung von abstrakten scheinbar

zweidimensionalen Großaufnahmen²⁰ von Oberflächen, hin zu einem weiten Überblick über menschengemachte Landschaften, die dem Bild die Räumlichkeit zurückgeben. Die poetische Idee entfaltet der Film in seinem Verlauf an wechselnden naturkulturellen Landschaften.²¹ Eine beispielhafte Szene findet sich nach ungefähr 12 Minuten.²² Das Bild ist von weiß-gräulich marmorierten Felswänden (Stöße) ausgefüllt. Horizontal wird das Bild von drei Linien durchschnitten, die sich bei genauerem Hinsehen als schmale Stufen (Strossen) in der Felswand ausmachen lassen. Das Bild wird durch eine lange Brennweite verflacht, sodass zunächst schwierig einzuschätzen ist, wie groß das Gezeigte und wie es in der Landschaft verortet ist. Ohne Vergleich mit einem vertrauten Maßstab bleibt das Bild abstrakt. Langsam beginnt die Kamera nun nach oben zu fahren. Es kommen immer mehr Strossen der Felswand ins Bild. Eine Schrifteinblendung teilt mit, dass diese Bilder aus Carrara in Italien stammen, einem der ältesten Marmorsteinbrüche der Welt, was an dieser Stelle eher erahnt als erkannt werden kann. Bedrohlich schwillt die Musikspur mit Streichern an. Dann erscheint hinter einer Strosse zunächst die oberste Kante eines Haldenbandes, das ausgesiebtes Geröll auf einen Schutthaufen befördert (Abb. 1), wenig später die zugehörige Brecheranlage (Zerkleinerungsmaschine), die von einem Bagger mit Abraum befüllt wird, während am rechten Bildrand ein Radlader Grobsteine auf einem Schutthaufen ablädt.



Abb. 1: Marmorstöße in Carrara. Screenshot aus *Anthropocene: The Human*
Epoch: 00:12:46

²⁰ Im nächsten Abschnitt wird erläutert, warum hier der Begriff der Großaufnahme verwendet wird.

²¹ Fay spricht dementsprechend auch von „reimenden Bildern“, vgl. 2019: 44.

²² *Anthropocene: The Human* Epoch: 00:12:46–00:14:16.

So wandelt sich die abstrakte zweidimensionale Fläche, wenn sich am oberen Rand der Bildraum in die Tiefe öffnet, obwohl sich im Hintergrund eine massive Marmorwand erhebt. Zwar bleibt das Bild immer noch flach, aber es ist nun möglich die gewaltige Größe der gezeigten Marmorstrossen einzuordnen. Die Kamera fährt in dieser Vogelsicht weiter zurück und offenbart weitere weiße Marmorstösse. Die Tagebaugeräte schrumpfen zusammen, während der Steinbruch immer größer wird, und die (Ab)Baumaschinen im Schatten der Bergwände verzweigt. Der Bildausschnitt öffnet sich weiter, während die Kamera schwebend über den Abgrund des Steinbruchs in rückwärtiger Fahrt das Ausmaß der Marmorabbau offenbart. Dann kommt die Sohle des Steinbruchs ins Bild, gefolgt von einem Schotterweg am rechten Bildrand und einer asphaltierten Straße. Jetzt ist auch der Berg, in den der Steinbruch eingelassen ist, und die Größe der Marmor-Abtragungen erkennbar (Abb. 2). Stein für Stein graben sich die Mensch-Maschinen-Gefüge in den Berghang hinein.

Diese Kamerabewegung gestaltet nicht nur das Wahrnehmen (von einer einzelnen Großaufnahme einer Felswand hin zu einer weiten Einstellung des Steinbruchs), sondern auch das Fühlen (von einer Desorientierung hin zum Überblick). Daneben tritt ein Eindruck der Überwältigung, der durch die Rahmung der Bilder hervorgebracht wird, die die schiere Größe und beinahe Grenzenlosigkeit des Steinbruchs hervorheben. Durch diese ästhetische Bewegungsidee macht *Anthropocene: The Human Epoch* wahrnehmbar, dass es um die Frage geht, wie die planetarische Zerstörung überhaupt in den Blick – ins Bild – kommen kann. Die anfängliche Ungewissheit darüber, was im Bild überhaupt zu sehen und zu hören ist, zeigt gerade, dass der richtige Blickwinkel und die angemessene Entfernung, die adäquate Skala, noch nicht gefunden wurde.



Abb. 2: Marmorstrossen in Carrara. Screenshot aus *Anthropocene: The Human Epoch*: 00:14:16

5. Rekadrieren und Hochskalieren

Das Problem von Größe bzw. Größenordnungen hat in den letzten Jahren vermehrt Aufmerksamkeit erfahren – insbesondere in Bezug auf Fragen der Klimakrise.²³ Dabei greifen einige Aufsätze in ihrer Auseinandersetzung mit der Problematik auch auf filmische Beispiele zurück.²⁴ Skalierungen werden dann vorwiegend anhand einer filmischen Operation untersucht: dem *cosmic zoom*. Paradigmatisch hierfür steht der Kurzfilm *Powers of Ten* (1977), der nahtlos von einer Größenordnung zur nächsten übergeht: von einem Picknick im Park, zum Bild der ganzen Erde bis hin zur Milchstraße. Das Hochskalieren durch kontinuierliches Rekadrieren verdeckt dabei die qualitativen Sprünge zwischen den Skalen.²⁵ Während *Powers of Ten* letztlich einen kosmischen Blick inszeniert, der fließend vom Atomkern bis zum gesamten Kosmos übergeht, gestaltet *Anthropocene: The Human Epoch* einen planetarischen Blick, der versucht über eine (Kamera- oder Montage-)Bewegung, die auch gleichzeitig eine Wahrnehmungs- und Gefühlsbewegung ist, dem Anthropozän als dem Zeitalter ‚des Menschen‘ ein Bild zu geben. Aus der Ungewissheit und Desorientierung wird ein Überblick, ein globaler Blick von oben, der das Ausmaß der menschenveränderten Landschaften zeigt.

Die zwei Pole der Bewegungsempfindung können mit zwei Einstellungsgrößen parallelisiert werden: der Großaufnahme und der Totale, die entweder über eine Kamera- oder Montagebewegung miteinander verbunden werden. Für kinematografische (und fotografische) Bilder sind Größe und Größenverhältnisse entscheidende Merkmale dafür, wie Raum dargestellt wird. Denn anders als z. B. Schrift, Theater oder Musik haben (Bewegt-)Bilder eine wesentliche, aber auch zwiespältige Beziehung zu Größenverhältnissen, wie auch Mary Ann Doane hervorhebt.²⁶

The management of scale in the cinema is a fundamental aspect of its production of a space that resides nowhere else but in the cinema [...] — a space that could, perhaps, be characterized as both unreadable and overly readable, illusorily navigable and fundamentally disorienting.²⁷

Dieses zwiespältige Verhältnis zu Raum- und Größenverhältnissen nutzt *Anthropocene: The Human Epoch* gerade in den abstrakten Bildern von Oberflächen.

²³ Vgl. Clark 2012, Tsing 2012, Woods 2014, Hüpkes 2020, sowie den Sammelband von Dürbeck/Hüpkes 2021 und die Monografie von Horton 2021, um nur einige zu nennen.

²⁴ Insbesondere Woods 2014 und Horton 2021, die beide auf *Powers of Ten* (1977) von Charles und Ray Eames zurückgreifen. Zachary Hortons Buch analysiert darüber hinaus auch Kees Boekes *Cosmic View: The Universe in Forty Jumps*, das die Grundlage von *Powers of Ten* war, als auch den Film *A Rough Sketch for a Proposed Film Dealing with the Powers of Ten and the Relative Size of Things in the Universe* (1968), den Charles und Ray Eames als Vorbereitung von *Powers of Ten* drehen ließen.

²⁵ Vgl. den vorherigen Abschnitt sowie Grotkopp 2023: Abschnitt 16.

²⁶ Vgl. Doane 2021: 17–18.

²⁷ Doane 2021: 18.

Das Adjektiv „abstrakt“ kann hier vom Verb „abstrahieren“ her verstanden werden und meint „etwas herausnehmen“. Die Bilder der Oberflächen, sei es des Braunkohletagebaus in Hambach oder der Felswände in der Kalisalzmine in Berezniki,²⁸ sind aus den Landschaften herausgenommen, so wie die Großaufnahme ein Gesicht aus einer Szene heraushebt. Während jedoch die Großaufnahme eines Gesichtes zumindest einen Maßstab in unserem alltäglichen Vorverständnis über die Größe von Gesichtern hat, so bleiben die Großaufnahmen der Oberflächen unbestimmt, die dekadrierten Einstellungen sind maßstablos. Der Maßstab wird erst im zweiten Schritt sichtbar, wenn durch eine Bewegung oder einen Schnitt das Bild *rekadriert* und in einen beständigen Raum *reintegriert* wird.

Obwohl der Film immer wieder auf die Mesoebene des Alltags zurückkommt, gilt ein Großteil seiner Aufmerksamkeit der Makroebene. In den Totalen und Supertotalen der maschinell umgestalteten Landschaften verschwinden die einzelnen Menschen und es bleiben nur die Gebäude und Gebilde, die Wohnstätten und die Wege, mit denen sich die Menschen die Umgebungen wohnbar und die Umwelt beherrschbar (d. h. verwertbar und ausbeutbar) gemacht haben:

The view from above that *Anthropocene: The Human Epoch* takes up again and again, is one way of tackling the problem of latency, which means that the crisis resides exactly in those dimensions of size and in those places removed from our habitation that we normally do not and cannot see and that are only accessible by taking up the unusual vantage points of helicopters, drones and satellites. Only from these distances, in which the human figure disappears, can the destruction and the force of human agency actually be seen.²⁹

246

Diese ästhetische Bildidee ist zwiespältig. Auf der einen Seite ermöglicht die Bewegung, wahrnehmbar und fühlbar werden zu lassen, dass es um die Schwierigkeiten der Skalierung (= *clash of scales*) geht. Das erste dekadrierte Bild wird in einer Totale *rekadriert* und so *restabilisiert*. Das Vorgehen zeigt, dass das, was sich dem Blick zunächst entzieht, wieder in den Blick kommen kann. Auf der anderen Seite ermöglichen die Totalen und die Vogelsicht das zu zeigen, was sich der alltäglichen Wahrnehmung entzieht: Indem die einzelnen Menschen verschwinden, bleibt nur noch übrig, was von diesen erschaffen (bzw. zerstört) wurde. Damit kann das Ausmaß (die E/Skalierung) der extraktivistischen und kapitalistischen Zerstörung sichtbar werden. Dabei ist gerade diesen Bildern jedoch eine bestimmte Ästhetik der Erhabenheit eigen, die jene Kritik potentiell unterläuft und die Überlegenheit menschlichen Tuns gegenüber der Umwelt ins Bild rückt.³⁰

²⁸ *Anthropocene: The Human Epoch*: 00:22:05 bzw. 00:50:19.

²⁹ Grotkopp 2023: Abschnitt 12.

³⁰ Vgl. Grotkopp 2023: Abschnitt 13. Und auch T.J. Demos Kritik an den Fotografien von Edward Burtynsky, Demos 2017: 70: „Part of our alienation, in this case, is the perverse enjoyment the photographs afford of images of our own annihilation.“ Oder Angus 2024: 56: „Burtynsky’s photographs are a diagnosis of key dimensions of the contemporary moment. However, the sheer spectacular power of their depiction can stymie the growth of political attention to the more subtle and less photogenic consequences of climate change[.]“

Andererseits suggeriert genau dieser ‚göttliche Blick‘, dass es ein Außen gibt, eine neutrale Position, von der aus die Katastrophe ins Bild kommen und verstanden werden könnte.

6. Aus dem Wasser heraus sehen

Yuma: Land Of Friends ist ein 38-minütiger Kurzfilm, der vier Jahre vor *Anthropocene: The Human Epoch* entstanden ist. Er ist Teil des Werks der bildenden Künstlerin Carolina Caycedo und wurde vor allem in Kontext von Ausstellungen gezeigt. Anders als in *Anthropocene: The Human Epoch* wird das Anthropozän darin nicht ausdrücklich angesprochen oder bebildert. Wie die Videobeschreibung erklärt, konzentriert sich der Kurzfilm „on seemingly small images and micro moments of everyday life to highlight the tensions and struggles between local fishing and farming communities and the multinational corporations converting the Yuma [dem Río Magdalena in Kolumbien T.Z.] into hydroelectric power.“³¹ Während *Anthropocene: The Human Epoch* von Carrara in Italien, zur Atacama Wüste in Chile, nach Norilsk in Russland und dann nach Kinshasa im Kongo springt und so ein abstraktes Bild des Globalen entwirft, das Unterschiede und Ungleichheiten innerhalb des weltweit integrierten Kapitalismus verdeckt, handelt *Yuma: Land Of Friends* von einem konkreten Lokal: den menschlichen als auch mehr-als-menschlichen Anwohner_innen am Fluss Yuma, die durch die grüne Energiegewinnung, dem El Quimbo Wasserdamm, in ihren Lebensgrundlagen bedroht werden.³² Dementsprechend anders ist auch die ästhetische Bildidee.

Die Aufeinandertreffen verschiedener Skalen gestaltet der Film, indem er den Gesprächen (mit den Anwohner_innen sowie mit den Politikern) zwei unterschiedliche Kadrierungsformen gibt: Während erstere in Gänze und frontal kadriert sind, werden die Gesichter der Politiker und Unternehmenssprecher kaum gezeigt, sondern z. B. Nahaufnahmen ihrer Hände (Abb. 3). Während dann die anonymen ökonomischen und politischen Mächte einen fragmentierten, stationären und unpersönlichen Raum einnehmen, werden die Anwohner_innen in ihrer Umgebung und in der Nähe des Flusses gezeigt, meist mit Handkamera. Die Konstruktion des Damms wird nur aus der Perspektive der Anwohner_innen gezeigt, vom Boot oder Flussufer aus. Hier werden die verschiedenen Größenordnungen implizit über verschiedene Gestaltungen von Raum und Kadrierung gegeneinandergestellt. Vom Lokalen her betrachtet, ist das Globale (in Form von Unternehmens- und Regierungssprechern sowie der Konstruktion des Damms) nur partiell einsehbar und verwehrt sich einem Überblick.

³¹ Caycedo 2024: o.A.

³² Vgl. Gómez-Barris 2017: 94. „In 2008, President Álvaro Uribe Vélez’s neoliberal government (2002–10) sold ten thousand hectares to Endesa, legally handing over rights to land alongside the Magdalena River, territories that had been inhabited by Indigenous groups, mestizxs, and local fishing and agricultural communities for generations.“



Abb. 3: Gespräch mit einem Politiker. Screenshot aus *Yuma: Land Of Friends*: 00:26:14

Die eigentliche Hauptfigur der Videoarbeit aber ist der titelgebende Fluss. Der Film versucht über verschiedene Bilder dem Fluss eine Eigenständigkeit zu geben und die Verflechtungen von Umwelt, Anwohner_innen und Tieren zu zeigen. Zentral sind dabei die wiederkehrenden Einstellungen im und unter Wasser, die Macarena Gómez-Bariss wie folgt beschreibt:

In long takes that submerge the camera completely in the muddy water, the field of vision hovers in that transitional zone between the translucent and opaque, between oxygen bubbles and swirling currents.³³

248

Gómez-Bariss nennt diese Sicht aus der Zwischenzone auch eine „Fischaugen-Episteme“,³⁴ die als untertauchender Blick ein anderes Sehen ermöglicht (Abb. 4); ein Sehen aus dem Fluss heraus, ein Sehen, in dem die Skalen des globalen Kapitalismus aus der Sicht des Marginalen in den Blick kommen können. Der Film verzichtet darauf, seine Geschichten ins Globale hochzuskalieren, sondern zeigt die Verstrickungen von nationalen, globalen und lokalen Ebenen in einer spezifischen Situation, an der das multinationale Energieunternehmen Emgesa-Endesa-Enel, die kolumbianische Regierung, internationale Freihandelsabkommen, aber auch ansässige Fischer, die Anwohner_innen sowie die Fische und Tiere, die im Fluss ihr Zuhause finden, beteiligt sind. Statt eines extraktiven Blicks, der von einer vermeintlich neutralen Position aus das Territorium unbeteiligt überblickt und es als Rohstoff und Ware sieht,³⁵ richtet der Film seine Aufmerksamkeit auf jene mikrologischen und ökologischen Zusammenhänge, die das Zusammenleben an den Ufern des Flusses prägen.

³³ Gómez-Bariss 2017: 103.

³⁴ Vgl. Gómez-Bariss 2017: 91.

³⁵ Vgl. Gómez-Bariss 2017: 5–8.

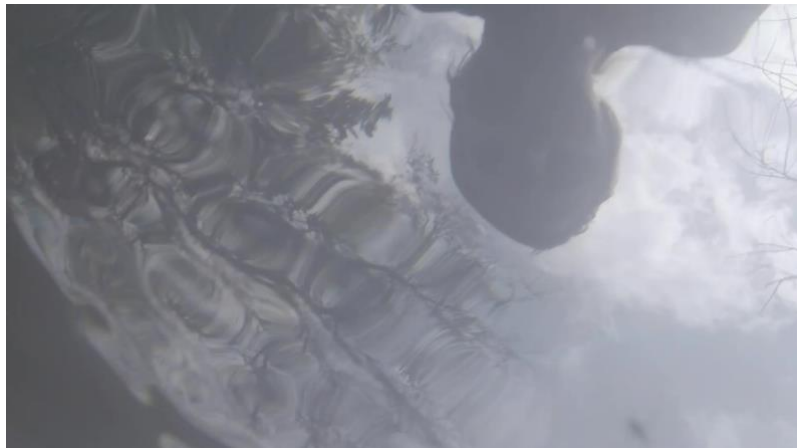


Abb. 4: „Fischaugenepisteme“. Screenshot aus *Yuma: Land Of Friends*: 00:38:10

In *Yuma: Land of Friends*, Caycedo's camera often dwells on the movement of the brownish-green water, the moss-covered stones surrounding it. The river in Caycedo's perspective, inhabits a generative if turbulent landscape where the human, animal, and plant life that surrounds it lives off of its provisions.³⁶

Auch wenn – oder gerade weil – der Kurzfilm nicht versucht, ein umfassendes Bild der Welt oder des Planeten in der Krise zu geben, scheint hier eine andere Ästhetik des Anthropozäns möglich, die zeigt, wie sich verschiedene Größenordnungen verstricken und aufeinanderprallen, und welche Kämpfe und Aushandlungen zwischen den Skalen stattfinden.

7. Schluss

Anthropocene: The Human Epoch versucht das Anthropozän zum einen durch das Isolieren und Defamiliarisieren bestimmter Oberflächen und zum anderen durch die Totalen und Vogelsicht wahrnehmbar zu machen. So wird eine ästhetische Strategie entfaltet, die dem Wahrnehmungsproblem des Anthropozäns gerecht werden soll. Dabei bleibt das Ergebnis zweischneidig. Denn einerseits kommt durch diese ästhetische Bewegungsidee das Ausmaß und die Größenordnung anthropogener Umweltzerstörung ins Bild, andererseits vereinheitlicht er jene ‚menschlichen‘ Kräfte und verdeckt damit die konkreten Ursachen, die ins Anthropozän geführt haben.³⁷ Damit universalisiert der Film eine bestimmte Perspektive und wiederholt in seiner Inszenierung eine Problematik, die am

³⁶ Gómez-Barris 2017: 103.

³⁷ Ein Film, der als Gegenbeispiel zu *Anthropocene: The Human Epoch* herhalten kann, da er gerade jene vergessene historische Ebene inszeniert, ist *L'Homme a mangé la Terre* (2019) von Jean-Robert Viallet, der den Film zusammen mit den Historikern Christophe Bonneuil und Jean-Baptiste Fressoz basierend auf deren Buch *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History, and Us* (2016) geschrieben hat.

Anthropozän kritisiert wurde: „The Anthropocene, like the militarized production of the extractive zone, demarcates the temporalities and spatial catastrophe of the planetary through a universalizing idiom and viewpoint[.]“³⁸

Während *Anthropocene: The Human Epoch* also versucht mittels Flugaufnahmen und Kamerafahrten die gewalttätigen Bearbeitungen und verletzenden Veränderungen der Erdoberfläche global einzufangen, zeigt *Yuma: Land Of Friends* mittels Flussaufnahmen und Handkamera wie in den *zones of extraction* ein anderes, lokales Sehen möglich ist: vom erhabenen, fliegenden, klaren Sehen hin zum niederen, schwimmenden und trüben Sehen. Gegen *Anthropocene: The Human Epoch*, der versucht durch Einstellungsgrößen und Kamerabewegungen die verschiedenen Skalen sichtbar zu machen, insistiert *Yuma: Land Of Friends* auf der Nicht-Skalierbarkeit bzw. der Eigenständigkeit einer jeden Skala. *Yuma: Land of Friends* inszeniert so die ‚Rückseite‘ dessen, was *Anthropocene: The Human Epoch* zwar als menschengemachte Veränderung und Zerstörung von Landschaften ins Bild bringt, das aber nie bebildert wird: die zugrundeliegenden Strukturen von Kapitalismus und Kolonialismus, die erst diese global skalierte Extraktion und Destruktion hervorgebracht haben.

³⁸ Gómez-Barris 2017: 4.

Literaturverzeichnis

- Angus, Siobhan (2024): *Camera Geologica. An Elemental History of Photography*. Durham/London: Duke University Press.
- Bee, Julia (2022): „,Anthropocinema‘. *AH HUMANITY!* (2015) und die verunsicherte Verortung des Menschen.“ In: Gradinari Irina/Niehaus, Michael (Hrsg.): *Störung, Verunsicherung, Destabilisierung. Filmanalysen*. Hagen: Hagen University Press, S. 201–221.
- Boeke, Kees (1957): *Cosmic View: The Universe in Forty Jumps*. New York: The John Day Company.
- Bonneuil, Christophe/Fressoz, Jean-Baptiste (2016): *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History, and Us*. London/New York: Verso.
- Caycedo, Carolina (2024): *Video Portfolio*.
[https://cdn.sanity.io/files/hgi5wws6/production/30177a4b4740333e1068e033f3e1386c1381bc3a.pdf/Carolina%20Caycedo%20Video%20Portfolio%202024%20\(1\).pdf](https://cdn.sanity.io/files/hgi5wws6/production/30177a4b4740333e1068e033f3e1386c1381bc3a.pdf/Carolina%20Caycedo%20Video%20Portfolio%202024%20(1).pdf) (26.08.2025).
- Clark, Timothy (2012): „Scale.“ In: Cohen, Tom (Hrsg.): *Telemorphosis. Theory in the Era of Climate Change*, Ann Arbor: Open Humanities Press, S. 148–166.
- Crutzen, Paul J. (2002): „Geology of Mankind.“ In: *Nature* 415, S. 23.
- Crutzen, Paul J./Stoermer, Eugene F. (2000): „Anthropocene.“ In: *IGBP Newsletter* 41, S. 17–18.
- Davies, Jeremy (2016): *The Birth of the Anthropocene*. Oakland: University of California Press.
- Demos, T. J. (2017): *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*. Berlin: Sternberg Press.
- Doane, Mary Ann (2021): *Bigger than Life. The Close-Up and Scale in the Cinema*. Durham/London: Duke University Press.
- Dürbeck, Gabriele/Hüpkkes, Philip (Hrsg.) (2021): *Narratives of Scale in the Anthropocene, Imagining Human Responsibility in an Age of Scalar Complexity*. New York: Routledge.
- Ellis, Erle (2020): *Anthropozän: Das Zeitalter des Menschen. Eine Einführung*. München: oekom verlag.
- Fay, Jennifer (2022): „Do I Know the Anthropocene When I See It?“ In: *Representations* 157.1, S. 41–67.
- Gómez-Barris, Macarena (2017): *The Extractive Zone. Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Durham/London: Duke University Press.
- Grotkopp, Matthias (2023): „Tipping the scales. The Interfering Worlds of *Anthropocene: The Human Epoch*“. In: *Interfaces. Image Texte Language* 50: *Re-Scale: The Art and Culture of Size and Scale*. <https://journals.openedition.org/interfaces/8114>.
- Haraway, Donna (2015): „Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin“. In: *Environmental Humanities* 6, S. 159–165.
- Horn, Eva/Bergthaller, Hannes (2019): *Anthropozän. Zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Horton, Zachary K. (2021): *The Cosmic Zoom: Scale, Knowledge, and Mediation*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Hüpkkes, Philip (2019): „Anthropocenic Earth Mediality: On Scaling and Deep Time in the Anthropocene“. In: Comos, Gina/Rosenthal, Caroline (Hrsg.): *Anglophone Literature and Culture in the Anthropocene*. Newcastle: Cambridge Scholars, S. 196–213.

- Hüpkens, Philip (2020): „Der Anthropos als Skalenproblem“. In: Bajohr, Hannes (Hrsg.): *Der Anthropos im Anthropozän. Die Wiederkehr des Menschen im Moment seiner vermeintlich endgültigen Verabschiedung*. Berlin/Boston: DeGruyter. S. 115–130.
- Lenton, Timothy M. et al. (2019): „Climate tipping points – too risky to bet against“. In: *Nature* 575, S. 592–595.
- Mentz, Steve (2019): *Break Up the Anthropocene*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Moore, Jason W. (2017): „The Capitalocene, Part I: On the Nature and Origins of our Ecological Crisis“. In: *The Journal of Peasant Studies* 44.3, S. 594–630.
- Steffen, Will/Crutzen, Paul J./ McNeill, John R. (2007): „The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?“ In: *Ambio* 36.8, S. 614–621.
- Tsing, Anna Lowenhaupt (2012): „On Nonscalability: The Living World Is Not Amenable to Precision-Nested Scales“. In: *Common Knowledge* 18.3, S. 505–524.
- Woods, Derek (2014): „Scale Critique for the Anthropocene.“ In: *The Minnesota Review* 83.1, S. 133–142.
- Zalasiewicz, Jan/ Waters, Colin N./ Williams, Mark/ Summerhayes, Colin P. (Hrsg.) (2019): *The Anthropocene as a Geological Time Unit. A Guide to the Scientific Evidence and Current Debate*. Cambridge: Cambridge University Press.

Medienverzeichnis

- A Rough Sketch for a Proposed Film Dealing with the Powers of Ten and the Relative Size of Things in the Universe*. US 1968, Ray Eames, Charles Eames, 8 Minuten.
- Anthropocene: The Human Epoch*. CA 2019, Jennifer Baichwal, Nicholas de Pencier, Edward Burtynsky, 87 Minuten.
- L'Homme a mangé la Terre*. FR/BE/SU 2019, Jean-Robert Viallet, 99 Minuten.
- Powers of Ten and the Relative Size of Things in the Universe*. US 1977, Ray Eames, Charles Eames, 9 Minuten.
- Yuma: Land of Friends*. o.A. 2014, Carolina Caycedo, 38 Minuten.