

Kino als globale Verständigung

Ein Traum von Entgrenzung

Marcel Lemmer

Die 1990er- und frühen 2000er-Jahre standen im Zeichen eines großen Versprechens. Die internationale Ordnung schien sich zu öffnen und ideologische Blöcke zerfielen. ›The End of History‹? Die Geschichte als offene Systemkonkurrenz schien vorbei.¹ Folgen sollten eine Entideologisierung der Politik und die Ausbreitung demokratischer Kultur.² Alles Kulturelle, so die Erwartung, werde sich aus nationalen Kontexten lösen und in postnationale, hybride Formen übergehen. Mit der Globalisierung und der Verschränkung weltweiter Kommunikationsräume verband sich die Hoffnung, dass sich das Kino immer stärker aus nationalen Rahmungen lösen werde. Es war eine weitverbreitete Erwartung, getragen von Akteur*innen der Außen- und Kulturpolitik, trans- und internationalen Organisationen und einer liberalen Öffentlichkeit: Globalisierung wird nicht nur Märkte, sondern auch kulturelle Räume öffnen.

Vieles schien tatsächlich in diese Richtung zu weisen: Der Film reiste, wurde synchronisiert und in etliche Sprachen übersetzt. Internationale Koproduktionen, Festivalnetzwerke und Stars, mobile Regisseur*innenbiografien und zuletzt auch Streaming-Plattformen trugen dazu bei, audiovisuelle Inhalte nahezu ortlos verfügbar zu machen. Das immaterielle Versprechen globaler Verständigung schien somit technisch einlösbar zu sein: nicht nur als Verfügbarkeit von Filmen über Grenzen hinweg, sondern auch als Hoffnung, dass geteilte Bilder und Erzählungen ein gemeinsames Verstehen gesellschaftlicher Wirklichkeiten ermöglichen. An anderen Stellen stößt das Versprechen aber

1 Francis Fukuyama: »The End of History?«, in: *The National Interest* 16 (1989), S. 3–18.

2 Daniel Bell: *The End of Ideology. On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties. With »The Resumption of History in the New Century«*, Cambridge, MA: Harvard University Press 2000.

an fast schon natürliche Grenzen. Noch immer sind Produktionsmittel, Sichtbarkeit und Rezeption ungleich verteilt.

In diesem Beitrag frage ich, was vom Entgrenzungsversprechen im Kino und Film der Gegenwart und Zukunft bleibt. Ausgangspunkt ist eine Podiumsdiskussion beim Internationalen Filmfestival Mannheim-Heidelberg 2025 im Format »Meet the Directors«. Auf der Bühne saßen drei Regisseur*innen mit sehr unterschiedlichen Filmen: Thea Gajic mit *Surviving Earth*³, Juanjo Pereira mit *Under the Flags, The Sun*⁴ und Federico Cammarata mit *Waking Hours*⁵. Sie sprachen jeweils aus eigener Perspektive über die globale Beweglichkeit und die Grenzen des Films.

Film als soziales Artefakt

Was ist Film eigentlich? Ohne Gesellschaft ist er kaum zu denken. In einem soziologischen Sinn lässt er sich als Artefakt verstehen: als gesellschaftlich hervorgebrachtes Erzeugnis, das nicht einfach nur vorhanden ist, sondern in Praktiken, Institutionen, technischen Infrastrukturen und Deutungen entsteht. Film ist in diesem Sinne ein soziales Artefakt, ein Medium, in dem die Gesellschaft mit und über sich selbst ins Gespräch kommt. Er wird von gesellschaftlichen Bedingungen geprägt und wirkt auf die Gesellschaft zurück, die ihn hervorgebracht hat. Als Artefakt ist der Film materiell gebunden: an Technik, Infrastruktur, Finanzierung, Produktionsweisen und institutionelle Rahmen. Er ist symbolisch aufgeladen und mehr als nur ein bloßes Produkt.

Film kann Ausdruck gesellschaftlicher Verhältnisse sein. In ihm wird sichtbar, was bereits vorhanden ist: Konflikte, Sehnsüchte, Ängste, Selbstbilder. Er kann benennen und erfüllen, was noch latent ist. Dabei kann Film Komplexität reduzieren. Er wählt aus, verdichtet, lässt weg und wird dadurch für ein breites Publikum anschlussfähig. Komplexe Zusammenhänge werden erzählbar. *Oppenheimer*⁶ ist dafür ein gutes Beispiel: Der Film übersetzt das kaum überschaubare Geflecht aus Wissenschaft, Krieg, Staatsmacht, technischer Innovation und moralischer Verantwortung in eine konzentrierte

3 *Surviving Earth*, Großbritannien 2025, R: Thea Gajic.

4 *Under the Flags, the Sun*, Paraguay/Argentinien/USA/Deutschland/Frankreich 2025, R: Juanjo Pereira.

5 *Waking Hours*, Italien 2025, R: Federico Cammarata und Filippo Foscari.

6 *Oppenheimer*, USA/Großbritannien 2023, R: Christopher Nolan.

Erzählung. Er bindet die politische und militärische Logik des Manhattan-Projekts an die Figur J. Robert Oppenheimer und macht dadurch abstrakte Fragen erfahrbar: Was geschieht, wenn wissenschaftliche Erkenntnis in eine Infrastruktur der Vernichtung eintritt? Und wer trägt Verantwortung für Wissen, das sich staatlich und militärisch nutzen lässt? Gerade weil der Film diese Fragen über Bilder, Zeitstrukturen, Körper, Geräusche und Konflikte narrativiert, gelingt ihm die Verbindung zwischen individueller Erfahrung und gesellschaftlicher Struktur.

Auf der anderen Seite kann Film Komplexität erhöhen. Vermeintlich einfache gesellschaftliche Tatbestände werden irritiert, verschoben und neu perspektiviert. »So habe ich das noch gar nicht gesehen«, gehört genau zu dieser Erfahrung.

Film muss die gesellschaftliche Wirklichkeit nicht unmittelbar abbilden. Er kann sie auch hervorbringen. Propagandafilme sind die zugespitzte Variante dieser Funktion: Sie bringen gesellschaftliche Wirklichkeit hervor, indem sie mit ihr spielen, etwa durch Verzerrung, Auslassung oder die gezielte Konstruktion von Feind- und Selbstbildern. Filme können mobilisieren, legitimieren und Feindbilder erzeugen oder umgekehrt entschärfen und demobilisieren. Film spiegelt Ordnung, kann sie aber auch stabilisieren und untergraben. Als dritte Funktion kann Film eine gesellschaftliche Verhandlung sein. Er setzt Positionen ins Verhältnis, eröffnet Perspektiven und macht sichtbar, wo eine Gesellschaft noch keine eindeutigen Antworten gefunden hat. Film wird so zu einem sozialen Raum, in dem Gesellschaft sich selbst aushandelt.

Innerhalb dieser Trias der Filmfunktionen vollzieht sich auch seine globale Bewegung. Filme spielen weltweit und können sich teilweise von nationalen Kontexten lösen. Gleichzeitig bleiben sie in allen drei Funktionen an konkrete gesellschaftliche Kontexte gebunden. Transnationalität ist kein Endzustand, in dem sich das Kino vollständig entgrenzt, sondern eine Bewegung, die sich innerhalb dieser Trias vollzieht und immer wieder neu austariert wird.⁷

Herkunft und Bühne

Fast schon vertraut kommt auf Festivals, in Filmbiografien und in der Vorstellung der Regisseur*innen immer wieder die Frage nach der Herkunft der Re-

7 Ricarda Strobel/Andreas Jahn-Sudmann (Hg.): Film transnational und transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven, München: Wilhelm Fink 2009.

gisseur*innen und ihrer Filme auf. Als höfliche Geste gemeint, trägt sie auch den Wunsch in sich, sich in nationale Kontexte einordnen zu können. Offenkundig beschäftigt diese Frage die Gesellschaften. Das Kino entfaltet sich als Weltkarte. Länder, Regionen, Sprachen und Pässe spielen eine Rolle. Hier liegt ein Grundproblem des Gegenwartskinos, das Entgrenzungshoffnungen eine Grenze setzt. Die Beschäftigung mit dem Nationalen und der Zugehörigkeit bleibt im Erwartungshorizont des modernen Filmemachens. In der öffentlichen Debatte wird Hollywood zunehmend aufgefordert, Diversität sichtbarer zu machen.⁸ Auf der anderen Seite entbrennt Streit an großen Plattformen und Studios wie Netflix oder The Walt Disney Company, denen vorgeworfen wird, in ihren Produktionen »zu viel« Diversität zu zeigen und damit politische Agenden zu verfolgen. Die Diskussionen um Filme wie *The Little Mermaid*⁹, *Black Panther*¹⁰ oder *Crazy Rich Asians*¹¹ zeigen, wie stark Fragen der Repräsentation, Zugehörigkeit und kultureller Authentizität politisiert werden können.

Bei der Podiumsdiskussion reagierte Juanjo Pereira auf die Frage nach seiner Herkunft mit einem Test an den Raum: Wie viele Menschen wüssten, dass Paraguay 35 Jahre lang von einem in Deutschland geborenen Mann regiert wurde? Dieser Einstieg markiert eine Asymmetrie in der Sichtbarkeit. Ein Land wie Paraguay ist im Weltkino nicht einfach »weniger bekannt«, sondern strukturell kaum präsent. Die mangelnde Sichtbarkeit Paraguays und vieler anderer Staaten weist auf ein infrastrukturelles und ökonomisches Problem des globalen Films hin. Die weltweite Zirkulation von Filmen ist stark ungleich verteilt: Nur wenige Produktionsräume dominieren die internationale Distribution und prägen damit auch die globale Wahrnehmung von Kino. US-amerikanische Filme stellen weiterhin den Großteil der global erfolgreichen Titel, auch wenn ihr Anteil in den letzten zwei Jahrzehnten von über 90 %

8 UCLA Institute for Research on Labor and Employment: »UCLA Hollywood Diversity Report Presents: Streaming Television in 2024«, in: UCLA Social Sciences, <https://socialsciences.ucla.edu/departments/hollywood-diversity/>, abgerufen am 30.04.2026.

9 Arwa Mahdawi: »Little Mermaid's racist critics pollute magical undersea world with bigotry«, in: The Guardian, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2022/sep/17/little-mermaid-racist-critics-backlash>, abgerufen am 30.04.2026.

10 Khanya Khondlo Mtshali: »Black Panther is great. But let's not treat it as an act of resistance«, in: The Guardian, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/feb/15/black-panther-resistance>, abgerufen am 30.04.2026.

11 Tessa Wong: »Crazy Rich Asians: The film burdened with ›crazy‹ Asian expectations«, in: BBC News, <https://www.bbc.com/news/world-asia-45179503>, abgerufen am 30.04.2026.

auf rund zwei Drittel gesunken ist.¹² Mit China ist zwar ein zweiter großer Markt und Produktionsstandort hinzugekommen, dessen Erfolge allerdings weitgehend auf den eigenen Binnenmarkt beschränkt bleiben und nur begrenzte internationale Reichweite entfalten. Abgesehen davon konzentriert sich die globale Sichtbarkeit auf wenige weitere Produktionskontexte, etwa Indien oder einzelne europäische Länder. Viele Staaten erscheinen im Weltkino daher nicht einmal randständig, sondern bleiben strukturell unsichtbar. Festivals wie das IFFMH können diese Ungleichheit nicht aufheben, ihr aber kuratorisch Sichtbarkeit entgegensetzen: Sie bringen Filme und Perspektiven auf die Bühne, die in den dominanten Zirkulationslogiken des Weltkinos kaum Platz finden.

Auch Thea Gajic reagiert auf die Herkunftsfrage mit dem Hinweis auf eine konkrete Erfahrung: Ihr Vater floh vor dem Krieg, lebte später in England, und sie sagt: »he never taught me how to speak Serbian«. Sprache markiert für sie eine Ressource sozialer Zugehörigkeit. Ihre Herkunft verarbeitet sie im Film als Verlustlinie. Filme tragen Pfade von Migration, Mehrsprachigkeit, Mehrfach- und Zwischenzugehörigkeit in sich: Erfahrungen also, in denen Figuren, Geschichten oder Produktionskontexte nicht eindeutig einem nationalen Raum zugeordnet werden können, sondern zwischen mehreren kulturellen, sprachlichen oder politischen Bezugspunkten stehen. Diese Pfade können klar erkennbar, aber auch umkämpft und verwischt sein, weil nationale Einbettungen selten frei von Ambivalenzen sind.

Bei Federico Cammarata verschiebt sich die Herkunftsfrage erneut. Er sagt: »I'm from Italy, and the film is shot in the northern part of Serbia, just at the border with Hungary.« Das Nationale wird in seinem Film zur Raumtechnik: Grenze, Zaun, Polizei und Pushback. Sein Film dreht sich um die Grenzzäune, die Ungarn 2015 an der Grenze zu Serbien errichtete, und um die Geflüchteten und Migrant*innen, die dort im Wald ausharren und auf die Möglichkeit eines Übergangs warten. Herkunft kann im Film also sehr unterschiedliche Bedeutungen annehmen: Sie kann auf die Biografien der Schauspieler*innen und Filmemacher*innen verweisen, auf Drehorte als geografische und politische Räume, auf Sprachen, Finanzierungsquellen oder auf Erwartungen, mit denen ein Film international wahrgenommen wird.

12 Dorothy Gambrell/Tom Fevrier: »A New Script. US Films Don't Command as Big a Share of the Global Box Office as They Once Did, but They Have More International Currency than Chinese Blockbusters«, in: Bloomberg, <https://www.bloomberg.com/graphics/2025-china-box-office/>, abgerufen am 30.04.2026.

Archiv, Sprache, Grenzraum

Bei Juanjo Pereira ist es das Archiv, das ihm Grenzräume sichtbar macht. Er sagt: »We don't have a national film archive.« Was das praktisch bedeutet, zeigt sich an seiner Suche nach Bildern Paraguays: Sie führte ihn in Archive in Großbritannien, Spanien, Deutschland, Frankreich, Brasilien und Argentinien. Er zeigt, dass die nationale Selbstbeschreibung auch von Erinnerung, Erbe und dem Zugang zu Materialien abhängt. Wer kein Archiv hat, kann seine Vergangenheit im Bild nur begrenzt nutzen und verpasst die Möglichkeit, von Gegenwart und Zukunft zu erzählen. Paraguays Filminstitutionen und die Archivarbeit sind fragil und werden stark von zivilgesellschaftlichen oder privaten Initiativen getragen. Pereira sagt: »Archive footage is really expensive ... they charge for the second.« Archive werden zu Eigentum und können in die Hände außerhalb des eigenen gesellschaftlichen Raumes übergehen. Archive, die das nationale, zivile und staatliche Erbe tragen, können zugleich Teil von Märkten sein. Große Archivträger veröffentlichen Lizenzraten, die bis auf die Sekunde berechnet werden.¹³ Pereira meinte zugespitzt: »How much does the memory of a country cost?« Im Fall Paraguays kommt hinzu, dass Archive an eine Diktaturgeschichte gebunden sein können. In Gesellschaften mit autoritären und diktatorischen Vergangenheiten gewinnt die Frage nach Zugang und Teilhabe an diesen Archiven zusätzliche Brisanz. Archive entscheiden darüber, was erinnert wird und wie. Wo Archivbestände fehlen oder zensiert werden, mangelt es an ästhetischen und visuellen Belegen, die es ermöglichen, Geschichte nachzuvollziehen und sinnlich zu erfahren. Die Diktatur von Alfredo Stroessner in Paraguay dauerte von 1954 bis 1989 und gilt als die längste Diktatur in der Geschichte Südamerikas. Stroessner war der Sohn eines bayerischen Buchhalters.¹⁴ Für seinen Film sucht Pereira nach Material in europäischen Archiven, um eine paraguayische Geschichte zu erzählen. Die transnationale Bewegung des Films beginnt hier schon im Archiv: Er muss dort nach Bildern suchen, wo auch ein Teil der historischen Vergangenheit der Diktatur liegt.

13 British Film Institute (BFI): »Archive footage licensing rates«, <https://www.bfi.org.uk/archive-content-sales-licensing/archive-footage-sales/archive-footage-licensing-rates>, abgerufen am 30.04.2026.

14 Ena Alvarado: »Remembering South America's Longest Dictatorship«, in: Americas Quarterly, <https://www.americasquarterly.org/article/remembering-south-americas-longest-dictatorship/>, abgerufen am 30.04.2026.

Thea Gajic beschreibt in ihrer Regiearbeit eine Erfahrung, die auch ihre eigene Zugehörigkeit berührt: »I didn't understand them when I was directing them.« Hier entzieht sich etwas innerhalb einer transnationalen Biografie. Es entsteht eine Form von Nähe ohne Zugriff. Gajic erkennt die Situation, kann sie aber sprachlich nicht vollständig verstehen oder kontrollieren. Ihr Film wird so zu einem Medium, das einen eigenen »hold space« eröffnet: einen Raum, in dem Zugehörigkeit im Prozess des Drehens und im Film zumindest provisorisch hergestellt werden kann. »Transnational« meint im Film daher kein bruchloses Überschreiten von Grenzen, sondern ein Feld von Spannungen, Verlusten und Mehrfachzugehörigkeiten. Film kann diese Konflikte verdecken, aber auch sichtbar und bearbeitbar machen.

Bei Federico Cammarata werden diese Spannungen im Grenzraum sichtbar. Er erzählt von einem Ort, an dem Menschen »in a limbo« leben, »in a grey zone, let's say, between two places, two states.« Dieses »between« ist ein europäischer und politisch organisierter Zustand. Die Grenzregime auf der Westbalkanroute sind seit Jahren ein zentraler Schauplatz europäischer Migrationspolitik. Frontex ist dort in Kooperation mit serbischen Behörden im Rahmen gemeinsamer Operationen präsent und an der Kontrolle und Steuerung von Migrationsbewegungen beteiligt.¹⁵ Cammarata beschreibt das Dasein der Menschen im Grenzraum als paradox: »they exist and non-exist at the same time.« Der Satz beschreibt eine Situation, in der Menschen zwar physisch anwesend, aber politisch und rechtlich unsichtbar sind – eine Form von Nicht-Existenz inmitten der Existenz, die an Hannah Arendts Überlegungen zur Staatenlosigkeit als Verlust des »Rechts, Rechte zu haben«¹⁶ erinnert. Nationalität erscheint hier einerseits als bloßes Verwaltungsproblem. Ob eine Person einen Status erhält, sich aufhalten darf oder weiterreisen kann, entscheidet sich entlang von Dokumenten, Verfahren und Zuständigkeiten. Andererseits wird sie für die Betroffenen zu einer existenziellen Kategorie: Sie entscheidet darüber, ob geblieben werden darf oder weitergedrängt wird, ob

15 Europäische Kommission (Directorate-General for Migration and Home Affairs): »EU signs agreement with Serbia to strengthen collaboration in migration and border management«, in: European Commission, https://home-affairs.ec.europa.eu/news/eu-signs-agreement-serbia-strengthen-collaboration-migration-and-border-management-2024-06-25_en, abgerufen am 30.04.2026.

16 Hannah Arendt: *The Origins of Totalitarianism*, New York: Harcourt Brace Jovanovich 1973, S. 296.

jemand Schutz erhält oder in der Unsicherheit und Illegalität leben muss und unter welchen Bedingungen ein Leben überhaupt möglich ist.

Beschränkende und öffnende Ökonomien

Die Aufmerksamkeit für Filme bleibt, wie für menschliches Wohl und Leid, ungleich verteilt. Die einen stehen im Rampenlicht, die anderen haben nicht einmal die Möglichkeit, ihren Film in einem kleinen Kino zu zeigen. Internationale Verteilungen folgen Marktgröße, institutionellen und kulturellen Achsen. Der globale Film stößt auf praktische Bedingungen: Fördernetzwerke, Steuermodelle, Drehgenehmigungen, Senderlogiken, Archivrechte. Das Stammland eines Films kann direkte Auswirkungen auf seinen Produktionsrahmen und seine Distributionsrechte haben. Gajic sagt dazu: »My film was completely UK funded.« Der Satz erinnert daran, dass Finanzierung nicht nur Ressourcen bereitstellt, sondern Filme auch in bestimmte Produktions- und Erwartungsräume einbettet. Mit dem Geld kommen Standards, Erwartungen und Routinen. Diese Pfadabhängigkeit zeigt sich bei Gajic als kulturelle Übersetzungsarbeit: Britische Produktionsverantwortliche, so beschreibt sie, »weren't used to seeing the behavior of this man«. Gajic musste erklären, dass die Volatilität der Figur für sie nicht überzeichnet, sondern Teil einer vertrauten Erfahrung war. Darin zeigt sich die Ambivalenz globaler Beweglichkeit: Sie eröffnet Zugänge, Reichweite und Unterstützung, bindet Filme aber an Sehgewohnheiten, Routinen und Unsicherheiten der Produktionskontexte, in denen sie entstehen.

Auch Pereira beschreibt diese Ambivalenz. Die nationale Filmförderung in Paraguay ist noch jung und finanziell begrenzt: »They have only three years and it's a small amount.« Sein Filmprojekt zeigt, wie sehr die Produktion auf transnationale Netzwerke angewiesen war. Pereira begann das Projekt, als er in Argentinien lebte, und erhielt dort frühe Förderung. Teile des Teams und der Postproduktion waren ebenfalls in Argentinien angesiedelt. Rückblickend beschreibt er diese Phase als glücklichen Moment, als das Projekt dort noch möglich war: »at the end of the good time in Argentina«. Erst in der Schlussphase kehrte der Film nach Paraguay zurück. Pereira verlegte den Arbeitsprozess mit seinem Team in einen provisorischen Schneiderraum bei sich zuhause und beschreibt es als notwendig, das Projekt »in the homeland of the project« abzuschließen. Dort konnte er mit Historiker*innen sprechen, Archivbilder genauer einordnen und die lokale Rezeption in den Schnittprozess einbeziehen. Produktionsprozesse verlaufen also nicht nur entlang von Infrastruktur, Ex-

pertise und Kosten, sondern auch entlang politischer Möglichkeitsräume und lokaler Resonanzräume.

Diese Trans- und Internationalität des Filmemachens eröffnet Handlungsspielräume, die situativ und oft flexibel genutzt werden müssen, schafft aber neue Abhängigkeiten. Die Filmökonomien sind beschränkend und öffnend zugleich. Sie ziehen Talente in etablierte Förder- und Ausbildungskontexte, von renommierten Filmschulen bis hin zu globalen Produktionszentren. Es entsteht eine Form von Braindrain, bei der kreative Ressourcen auf wenige Knotenpunkte konzentriert werden. Gleichzeitig erweitern genau diese Angebote den Zugang: Ausbildung, Netzwerke und Finanzierung werden für viele überhaupt erst möglich.

Entgrenzende Technologien

Durch neue Technologien verschieben sich die Eintrittsbarrieren der Filmproduktion. Mit Smartphone und digitalen Plattformen kann heute nahezu überall gefilmt und veröffentlicht werden. Bilder entstehen im Slum, im Dorf, im Dschungel. Neue Stimmen können auf weltweiten Plattformen schnell sichtbar werden. Ganze Filme entstehen auf so manchem Creator-Profil. Doch auch diese Profile bleiben in Plattformlogiken und -algorithmen eingebettet.

Andere Technologien rücken den Film näher an den Menschen heran: VR- und 360°-Formate eröffnen Möglichkeitsräume, um jede Art von Lebenserfahrung, darunter auch historische und politische Gewalt- und Krisenerfahrungen, in eine immersiv begehbbare Nähe zu überführen und damit global »erfahrbar« zu machen. Lebensrealitäten aus unterschiedlichen Kulturen werden über VR-Brillen kommunizierbar, die im klassischen Film schwer vermittelbar waren. Auch im klassischen Kino entstehen mit IMAX bis hin zum für mehrere Milliarden Dollar errichteten Sphere in Las Vegas neue multisensorische Formate, die hochauflösende Bilder durch Sound, Bewegung oder atmosphärische Effekte körperlich erfahrbar machen und als »a totally immersive visual environment« konzipiert sind.¹⁷

Streaming-Plattformen machen Filme global verfügbar. Neue weltweite Archive entstehen. Gleichzeitig stoßen diese Entgrenzungsbewegungen an

17 Sphere Entertainment Group: »The Science«, <https://www.thesphere.com/science>, abgerufen am 30.04.2026.

neue Grenzen. Ländersperren über IP-Adressen regulieren den Zugang. Inhalte sind nur in bestimmten Territorien verfügbar. Hinzu kommen Paywalls. Viele Plattformen sind nur über Abonnements nutzbar. Für das Kino bleibt diese Entwicklung ambivalent. Streaming verlagert den Filmkonsum in den privaten Raum. Netflix, Disney oder Amazon Prime wird allein oder im kleinen Kreis geschaut, oft im Bett, ohne unmittelbaren Austausch. Das klassische Kino ist ein sozialer Ort: Zuschauer*innen gehen gemeinsam hin, sehen den Film und kommen davor oder danach ins Gespräch. Digitale Plattformen bringen neue Formen der Öffentlichkeit hervor und verbinden Zuschauer*innen weltweit. Bewertungsseiten, Foren und soziale Medien ermöglichen einen globalen Diskurs über Filme. Rotten Tomatoes, Reddit oder Filmempfehlungsvideos auf Social Media ermöglichen Anschlusskommunikation über territoriale Grenzen hinweg. Ob sich die Öffentlichkeit langfristig vollständig in den digitalen Raum verlagert oder beide Formen nebeneinander bestehen und neue Synergien hervorbringen, bleibt offen.

Generative KI verschiebt die Entgrenzungsfrage noch einmal. Einerseits kann sie demokratisierend wirken: Bilder, Stimmen, Übersetzungen und ganze Szenen lassen sich mit vergleichsweise geringem Aufwand erzeugen. Produktionskosten sinken, technische Hürden fallen. Erstmals wird es möglich, ganze visuelle Welten zu schaffen, die zuvor nur großen Studios mit aufwendigen und teuren Nachbauten vorbehalten waren. Auch kulturelle und sprachliche Übersetzungsleistungen könnten dadurch leichter, schneller und günstiger werden. Gleichzeitig gilt: Wer Zugriff auf Trainingsdaten, Rechenkapazitäten, Modelle und Plattformen hat, bestimmt die zentralen Produktionsbedingungen. So können zwar mehr Menschen Bilder produzieren, große Akteure bleiben aber im Vorteil. Generative KI senkt technische Eintrittsbarrieren, verlagert die entscheidenden Machtasymmetrien aber auf die Ebene der Infrastruktur, der Daten und des Kapitals.

Der Traum der Entgrenzung bleibt

Die Ausgangserwartung war groß: Globalisierung, so die Hoffnung, entkoppelt Kultur von Nation. Weltweite Verständigung über Film und Kino schien möglich. Koproduktionen, Mobilität, Festivals, Plattformen und neue Technologien weisen bis heute in diese Richtung. Doch diese Entkopplung blieb unvollständig. Das Entgrenzungsversprechen des Kinos hat sich als wider-

sprüchlicher erwiesen, als die Euphorie der 1990er- und frühen 2000er-Jahre nahelegte.

Von einer vollständigen Auflösung nationaler Bindungen kann keine Rede sein, solange ein Land seine eigene filmische Vergangenheit nur in den kostenpflichtigen Archiven anderer wiederfinden kann. Hinzu kommen Unterschiede in Sprache, Infrastruktur und institutionellen Bedingungen. Auch wie sich das Leben an Grenzen materialisiert und verwaltet, setzt der globalen Beweglichkeit des Films Grenzen. Transnationale Produktionsnetzwerke eröffnen Freiheiten, doch Herkunft, Marktgröße und institutionelle Einbettung bleiben entscheidend. Bilder, Stimmen, Sprachen, Archive und Räume bewegen sich auf Pfaden globaler Verhältnisse und tragen deren Ungleichheiten mit sich. Der Film ist deshalb kein Ort für eine schnelle Auflösung des Nationalen. Er ist ein gesellschaftlicher Ort ständiger Neuverhandlungen.

Gerade darin liegt die transnationale Übersetzungsleistung des Kinos. Film kann Grenzen nicht einfach beseitigen, sondern sie sichtbar machen. Er garantiert keine Verständigung, öffnet aber immer wieder neue Räume, in denen sich Gesellschaften aneinander abarbeiten, einander sehen, missverstehen, übersetzen und neu lesen. Dieses Versprechen ist deshalb weder eingelöst noch hinfällig. Für Gegenwart und Zukunft bleibt der Film eine Suchbewegung: offen für neue Technologien und neue Verbindungen, zugleich aber gebunden an harte und weiche Grenzen, an Macht, Ungleichheit und Herkunft. Die Politikwissenschaft täte gut daran, Film nicht nur als Gegenstand einer kulturpolitischen Analyse zu betrachten, sondern auch als Medium, in dem sich globale Ordnungskonflikte ästhetisch verdichten und verhandelt werden. Gajic, Pereira und Cammarata zeigen auf je eigene Weise, dass genau in dieser Spannung die produktive Kraft des Kinos liegt – nicht trotz, sondern wegen seiner Gebundenheit an die Welt, wie sie ist.