

Eco-Anxieties zwischen Klimawandel, psychischer Gesundheit und Filmästhetik

Tobias Dietrich

1 Einleitung

Der Einfluss, den etwa Temperaturanstieg, Luftverschmutzung und andere Folgen des menschengemachten Klimawandels auf die körperliche Gesundheit haben, ist seit Langem bekannt (vgl. z.B. Eis et al. 2010; Traidl-Hoffmann et al. 2021). Unter dem Schlagwort *Eco-Anxiety*¹ rückte in den letzten 15 Jahren zudem der negative Einfluss der Klimawandelfolgen auf die psychische Gesundheit in den Fokus von Wissenschaft und Gesellschaft. Bestehende wissenschaftliche Diskurse konstruieren *Eco-Anxiety* allerdings vor allem als vermeintlich individuelles Problem der psychischen Gesundheit einzelner, auf irgendeine Weise anfälliger Personen.

Dieser Aufsatz geht der These nach, dass filmische und im weiteren Sinne kulturelle Medien sich bereits wesentlich länger mit klimabedingten Einflüssen auf die menschliche Psyche befassen als die Natur- und Humanwissenschaften. Insbesondere Filme demonstrieren, wie die diskursiven Konstruktionen von *Eco-Anxiety* als individuelles Gesundheitsproblem überwunden werden können. Indem diese Filme thematisieren, wie räumliche Ordnungen aufgehoben werden, tragen sie auch zu einem anderen Verständnis klimawandelabhängiger Emotionen bei. Ziel des Aufsatzes ist es, zum

1 Gemeinsam mit Begriffen wie *Climate Anxiety*, *Climate* oder *Ecological Grief*, *Eco-Distress*, *Climate Trauma* und *Solastalgia* fanden sich immer mehr Benennungen für Zukunftsängste im Kontext des Klimawandels. Diese sollten je nach Bezug zur Umweltverschmutzung oder Klimaveränderung zwar voneinander unterschieden werden, haben aber gemein, dass die von ihnen verursachten Gefühle der Unsicherheit, Unvorhersagbarkeit und Unkontrollierbarkeit typische Voraussetzungen von Angstzuständen sein können (vgl. Pihkala 2020: 2f.).

einen gegenwärtige Gefühle zum Klimawandel medienhistorisch zu kontextualisieren und zum anderen einen film- und medienwissenschaftlichen Beitrag zu aktuellen Diskussionen über Klimawandel und Klimaängste zu leisten. Dies soll verdeutlichen, was die Public Health Humanities gewinnen können, wenn sie sich mit Film und filmästhetischen Perspektiven auf das Thema befassen: nämlich (Bewegt-)Bilder und Töne nicht als illustratives Mittel der Darstellung zu verstehen, sondern als genuine Art und Weise, wie die Wahrnehmung gesellschaftlicher und wissenschaftlicher Phänomene konstituiert und geprägt wird.

Aus epidemiologischer Sicht ist *Eco-Anxiety* ein grundsätzliches Problem der Public Health (Cianconi et al. 2020: 5; Jung 2021: 66f.), das mehr und mehr Personen betrifft. Unter Berücksichtigung gesundheitlicher und sozialer Ungleichheiten, die sowohl Ursache als auch Resultat der ansteigenden Prävalenz sind (WHO 2022: 5; Cianconi et al. 2020: 9f.), ist *Eco-Anxiety* zudem auch ein Problem der Global Health. In der öffentlichen Debatte droht dies jedoch zwischen neoliberalen Individualisierungsansprüchen (Cossman 2013: 902), politischen Schuldzuweisungen und rhetorischen Verzögerungsstrategien (Lamb et al. 2020: 2) unterzugehen, ohne zukunftsorientierte Narrative und Visionen anzubieten. Unter welchen Umständen entwickeln sich unsere Gefühle und Wahrnehmungsmodi im Kontext des Klimawandels und wie können sie unter Heranziehung der Filmgeschichte akzentuiert, historisiert und reflektiert werden?

Filme und audiovisuelle Medien können *Eco-Anxiety* anders verhandeln als wissenschaftliche Diskurse, die von einem reinen Kausalitätsverhältnis des negativen Einflusses des Klimawandels auf die psychische Gesundheit ausgehen. Dazu reflektieren sie zunächst einmal, unter welchen Bedingungen die vielleicht zu vereinfacht dargestellte Kausalität des Klimawandels als (alleinige) Ursache für *Eco-Anxiety* betrachtet wird, und ermöglichen dadurch, *Eco-Anxiety* in ihrer Komplexität zu erfassen. Durch die ästhetische Beschreibung in audiovisuellen Medien kann *Eco-Anxiety* außerhalb des Verantwortungsbereichs des Individuums verhandelt werden, was ansonsten mit einer Psychologisierung der Effekte einhergeht. Stattdessen eröffnen audiovisuelle Medien *Eco-Anxiety* als einen Erfahrungsraum, in welchem sich die Grundparameter unserer Wahrnehmungs- und Denkweisen aus einer kollektivierenden Erfahrung speisen, sich also in einem vergemeinschaftlichen Kontext einfügen.

Meine Analyse soll zeigen, dass die diskursive Grundlage für die Individualisierung der Klimaängste, also die Verschiebung der Verantwortung für die

damit ausgelösten Emotionen in den Bereich des *Privaten*, in Filmen konterkariert und in einen anderen Referenzrahmen gestellt werden kann. Dazu werde ich erstens aktuelle Begriffsbestimmungen und vorherrschende Diskursfelder umreißen, die es um filmästhetische Kategorien zu erweitern gilt. Zweitens erläutere ich das medizinhistorische Verhältnis zwischen psychologischen Theoretisierungen von Krankheiten und den Umständen, unter denen sie in Gesellschaft und Medien zutage treten. Auf dieser Grundlage werde ich drittens vergleichen, wie Filme dazu beitragen können, den Diskurs nicht zu psychologisieren und zu individualisieren, sondern als kollektiven Erfahrungsschatz begreifbar zu machen und bestehende *Eco-Anxiety*-Diskurse zu konterkarieren.

2 Der Begriff *Eco-Anxiety* im wissenschaftlichen Diskurs

Medial seit den späten 2000er Jahren im Umlauf (Cossman 2013: 900), etablierte sich *Eco-Anxiety* als wissenschaftlicher Term durch die ersten Definitionen des australischen Umweltphilosophen Glenn Albrecht sowie des Berichts der *American Psychological Association* (APA) und der NGO EcoAmerica. Beschrieben wird *Eco-Anxiety* hier als chronische Angst vor dem Untergang der Umwelt (Clayton et al. 2021: 68) bzw. als das allgemeine Gefühl, dass die ökologischen Grundlagen unserer Existenz im Begriff sind zusammenzubrechen (Albrecht 2012: 250). Die Weltgesundheitsorganisation (WHO) beschreibt *Eco-Anxiety* als Reaktion auf »intense emotions in the face of a changing climate, including sadness, fear, despair, helplessness and grief« (WHO 2022: 5). Dazu können außerdem das Gefühl insbesondere der jüngeren Generation, von den Vorgängergenerationen im Stich gelassen zu werden (SINUS 2019), sowie auch Activist Burnout (Schwartz et al. 2022: 16709) gezählt werden. Es besteht weithin der Konsens, *Eco-Anxiety* nicht zu pathologisieren (Pihkala 2020: 2), da sie als angemessene Reaktion auf eine globale Krise gilt. Dennoch tragen natur- und humanwissenschaftliche Disziplinen genau dazu bei, wenn sie *Eco-Anxiety* auf individueller Ebene als subjektive Betroffenheit beschreiben und sie auf diese Weise psychologisieren. Diesen Widerspruch adressieren Filme zum Thema, indem sie das individuelle Erleben in einen historischen Zusammenhang stellen und es in eine kollektive, gemeinschaftsbildende Filmerfahrung verwandeln.

Der gegenwärtige Diskurs um *Eco-Anxiety* wird vor allem von Expert*innen aus den Bereichen Meteorologie, Geophysik und Städteplanung sowie Psycho-

logie und Psychotherapie geführt, die jede für sich versuchen, das Problem zu veranschaulichen. Da das Erzählen und Bildergeben doch aber das Hoheitsgebiet der Film- und Medienästhetik ist, verwundert es geradezu, dass bislang keine Perspektiven der Film- und Medienwissenschaft oder der Visuellen Kultur berücksichtigt werden. Diese stellen nämlich u.a. die Frage, »which visual politics can be of help to arrive at a cultivation of affect that helps to emotionally acknowledge the Anthropocene in its unequally distributed extent of destruction [...]« (Köppert 2022: 140).

Die Medienwissenschaften und Visuelle Kultur stellen einen narratologischen, affekttheoretischen und medienästhetischen Theorierahmen und damit die notwendigen analytischen Instrumente zur Verfügung, um die medial organisierten Diskurse und Bildrhetoriken fundiert beschreiben zu können – auch hinsichtlich der prozesshaften Gleichzeitigkeiten und Widersprüchlichkeiten des Klimawandels in ihrer Komplexität, was die Natur- und Humanwissenschaften methodisch und theoretisch erweitert.

3 Hackings Modell der ökologischen Nische

Wie ist es medizingeschichtlich einzuordnen, dass die Theoretisierung der *Eco-Anxiety* gerade jetzt in den Fokus der Psychologie, Psychotherapie und des Gesundheitswesens sowie der damit einher gehenden wissenschaftlichen Klassifizierungen rücken? Ian Hacking hat mit der Metapher der »ökologischen Nische« zu erklären versucht, wie und warum manche psychologischen Phänomene und Krankheitsbilder (wie die Hysterie) im Laufe der Geschichte aufkamen und wieder abebbten. Diese Krankheitsbilder bezeichnet Hacking als »psychische Erkrankungen im Übergang« (*transient mental illnesses*). Hinsichtlich der Hysterie stellt sich die Frage, ob diese Erkrankungen nicht trotzdem real waren, auch wenn bestimmte Theoretisierungen entsprechen der Verhaltensweisen und Pathologisierungen im Laufe der Geschichte – zurecht – wieder verworfen wurden. Hacking interessiert sich vor allem dafür, welche äußeren Bedingungen dazu führen, dass ein Phänomen überhaupt als krankhaft (pathologisch) beschrieben werden kann:

»Transient mental illnesses provoke banal debates about whether they are ›real‹ or ›socially constructed.‹ We need richer tools with which to think than reality or social construction. [...] The most important contribution here is

the metaphor of an ecological niche within which mental illnesses thrive.«
(Hacking 1998: 1)

Die Entstehung einer temporären ökologischen Nische, in der es möglich wird, ein Phänomen als pathologisch zu erklären, hänge Hacking zufolge von einer Reihe von diagnostischen, normierenden, kulturellen und kathartischen Faktoren ab (vgl. ebd.: 1f.): Erstens füge eine medizinische Taxonomierung das Phänomen in einen größeren diagnostischen Rahmen ein (obwohl eingeräumt werden muss, dass dies ja dem Konsens widerspräche, *Eco-Anxiety* nicht zu pathologisieren). Zweitens erkläre die Erkenn- und Beobachtbarkeit ein Problem zum normativen Einschnitt in den Alltag: Jetzt, da es den – mehr oder weniger – klar umrissenen Begriff gibt, könne *Eco-Anxiety* thematisiert, erforscht und gemäß der humanwissenschaftlichen Maxime auch behoben werden.² Drittens lasse sich das Phänomen zwischen zwei Polen der jeweiligen zeitgenössischen Kultur verorten, einer romantisiert-rechtschaffenden und einer lasterhaften bzw. zur Kriminalisierung neigenden Seite.³ Der kathartische Faktor beinhalte die Funktion der Erlösung, die es anderswo in der Gesellschaft nicht zu erlangen gibt, also eine Entschuldigung aus der Last gewisser Verhaltensweisen, die in einer bestimmten gesellschaftlichen Ordnung zu einer bestimmten Zeit zugegen, aber unerwünscht seien. Man könnte dies als Entlastung von eigener Schuld verstehen. Streng nach Hacking ginge es aber eher darum zu fragen, welchen Nutzen die mit der Krankheit verbundenen Verhaltensweisen den Betroffenen im Vergleich zu anderen Möglichkeiten bieten – also, wie sie vielleicht sogar davon profitieren (vgl. Brossard 2019: 3).

Eine Systematisierung des bewusst vage gehaltenen Ansatzes soll hier weniger von Belang sein (vgl. auch Brossard 2019). Vielmehr geht es um das epistemologische Versprechen der ökologischen Nische, dass als durchaus

- 2 Die Beobachtbarkeit lässt sich derzeit in sogenannten EcoToks in den Social Media feststellen, in denen sich Menschen als klar von *Eco-Anxiety* Betroffene ausweisen und präsentieren. EcoTok beschreibt ein TikTok-Kollektiv, das sich auf die Erstellung umweltbezogener Inhalte konzentriert, wie Accounts der Organisationen @theecooptimist, @ouryouth4thecclimate oder @anotherway_org.
- 3 Hierzu ließe sich beispielsweise die Frage stellen, welche Formen des Klima-Aktivismus, einer nach Schwartz (2022) erfolgreichen Präventionsmaßnahme bei Klima-Ängsten, derzeit gesellschaftlich akzeptiert und welche zu unbequem erachtet werden. Dazu zählen z.B. Stör- und Blockademaßnahmen der aktivistischen Gruppen *Letzte Generation* oder *Renovate Switzerland*, die als sogenannte Klimakleber polemisiert oder wegen Sachbeschädigung angeklagt wurden.

ernstzunehmendes Gedankengebäude eine Verständnishilfe unserer Zeit sein kann. Dies beinhaltet, dass unsere Erfahrung nicht unveränderbar ist, sondern in einem historischen Kontext erscheint und aus soziokulturellen, ökonomischen und politischen Umständen resultiert.

Mikkel Borch-Jacobsen greift Hackings Übergangsmodell dementsprechend auf, um seinen Punkt zu bekräftigen, dass Krankheit/Nicht-Krankheit immer auch davon abhängt, in welchen vorherrschenden wissenschaftlichen und kulturellen Diskursen und Praktiken sich ein Phänomen herausbilden kann. »Mental illness, however real it may be, does not exist apart from the various discourses and practices that *make* it exist« (Borch-Jacobsen 2009: 5; Herv. i.O.). Welche Diskurse und Praktiken – sowohl wissenschaftliche, gesellschaftliche als auch solche im Kontext von öffentlichen Gesundheitssystemen – machen es also möglich, in unserer aktuellen Zeit von *Eco-Anxiety* zu sprechen? Wenn wir danach fragen, kommen wir nicht umhin, auch mediale Ordnungen und audiovisuelle Regimes in den Blick zu nehmen, die seit jeher unser Denken und unsere Wahrnehmung mitprägen und strukturieren.

So lässt sich die These herleiten, dass *Eco-Anxiety* nicht nur durch den Klimawandel ausgelöst, sondern durch die mediale Diskursivierung und (beweg-)bildliche Reflexion erst möglich gemacht wird. Das Kino als Bild- und Denkmaschine hat ebenso dazu beigetragen und tut dies weiterhin, *Eco-Anxieties*⁴ zutage treten zu lassen. Dies zu verinnerlichen, hilft dabei, das Thema neu anzugehen und den Diskurs zu reperspektivieren. Welche Erkenntnisse können also filmwissenschaftliche Perspektiven auf das Themenfeld Klimawandel und psychische Gesundheit im Kontext ihrer filmischen Konstituierung liefern? Und, genauso wichtig, unter welchen Umständen werden *Eco-Anxieties* beschrieben und wie wirken sich diese Darstellungsweisen auf unser heutiges Verständnis aus? Die Kollektivierung der klimawandelbezogenen Emotionen ist nicht nur etwas, das Menschen heimsucht, die direkt von den Folgen des Klimawandels etwa in Form von Überschwemmungen oder Dürreperioden betroffen sind. Vielmehr erzeugt sie ein Verständnis von unser aller möglichen Betroffenheit, die qua filmischer Charakteridentifizierung Solidarität einfordert. Wenn mit einer psychologischen Zuschreibung bestimmter Bevölkerungsgruppen als anfällig für *Eco-Anxieties* eine Trennung

4 Entgegen der Tendenz in den Humanwissenschaften, die Erfahrungsformen auf eine Taxonomie festzuschreiben, nenne ich *Eco-Anxieties* von nun an im Plural, um auf die Vielfalt an Wahrnehmungs- und Deutungsweisen hinzuweisen, die die Medienästhetik ermöglicht.

zwischen sogenannten Gesunden und sogenannten Betroffenen einhergeht, lässt dies leicht darüber hinwegsehen, dass Klimawandel und psychische Gesundheit uns alle etwas angeht. Die Grenzen zwischen privaten und öffentlichen Räumen verschwimmen dann, und ich möchte zeigen, wie sich die Auflösung solch etablierter Grenzen in Filmen darstellt. Ganz konkret manifestiert sie sich nämlich in dem Versagen von Wänden und Häuserfassaden. Wände bilden die Grundlage und den Ausdruck der räumlichen Trennung von Öffentlichkeit und Privatheit, mit der auch eine normative Trennung von Gesundheit und Krankheit einhergeht.⁵ Wenn also Wände an der diskursiven Unterscheidung vom öffentlichen und individuellen Raum beteiligt sind, an dem sich die Individualisierung psychischer Gesundheitsprobleme vollzieht, so liegt mein Interesse konkret darin, wie der Übergang zwischen Außen- und Innenräumen in den Filmen durch klimabedingte und Wetterereignisse aufgehoben wird. Ich konzentriere mich dazu speziell auf das Windmotiv, da der Wind als Luftmassenaustausch zwischen Hoch- und Tiefdruckgebieten selbst ein Übergangsphänomen ist. Anhand des Windmotivs wird die Schwächung dieser räumlichen Grenze artikuliert und erfahrbar gemacht.

4 Filmbeispiele

4.1 THE WIND

Einer der ältesten Filme, die das, was heute mit *Eco-Anxieties* bezeichnet wird, vorwegnehmen, geht auf das Ende der Stummfilmzeit zurück. In der MGM-Produktion *THE WIND* (Stürme, USA 1927/28, 95 Min.) des schwedischen Regisseurs Victor Sjöström zieht die junge Letty (Lillian Gish) in eine texanische Wüstengegend, die vom konstant wehenden, starken Wind geprägt ist. Bereits bei ihrer Anreise wird ihr unterbreitet, dass das starke Wehen dem indigenen Volksglauben nach besonders Frauen in den Wahnsinn treibe. Letty will sich

5 Wer Gesundheitsprobleme hat, zieht sich zum Auskurieren allgemein hin aus der Öffentlichkeit zurück. Wer dies in historischer Perspektive nicht tat, galt demgemäß als »antisocial« und »medicalized assault« (Hacking 1998: 71), und wer heute im öffentlichen Raum mit heftigen emotionalen Regungen auftritt, erscheint irrational und sieht sich rasch Vorurteilen und Stigmatisierungen ausgesetzt – weswegen auch eine Emotionalisierung der öffentlichen Klimawandelkommunikation wenig zielführend sein kann.

davon nicht beeindruckt lassen, ihre Furcht nimmt aber stetig zu. Ihr Übergang in den Wahnsinn korreliert nicht zufällig auch mit ihrer zunehmenden Isolierung in der Rolle als neue Haus- und Ehefrau von Lige (Lars Hanson), der unter mehreren Anwärtern als Gewinner aus der Buhlerei um die Zugezogene hervorgeht. Wie sich herausstellt, verliert Letty weniger wegen der Naturgewalt des Winds den Verstand, als vielmehr wegen der Gewalt, die von den Männern ausgeht.

Das konstante Pfeifen trägt dazu bei, die inneren, subjektiven und äußeren, objektiven Räume zu verschmelzen. Dem sowjetischen Stummfilmmacher und -theoretiker Sergej M. Eisenstein zufolge waren das Pfeifen und Heulen des Windes neben dem Trommelschlag des Donners – also dezidiert Sturmgeräusche – die frühesten zu reproduzierenden, »ja die deutlichsten und unmittelbarsten Töne der Natur« (Eisenstein 2008: 492). Die Natur konnte objektiv widergespiegelt werden. »Dem Erlernen des Widerspiegelns [sic!], das sich im Pfeifen objektiviert, ging die Widerspiegelung von Objekten der Wirklichkeit voraus. Objekt der Wirklichkeit – objektive Wirklichkeit« (ebd. 506). Die Trennung zwischen dem privaten, subjektiven und dem öffentlichen, objektiven Raum – zugleich Bedingung und Ausdruck von Lettys zunehmender Isolierung – möchte ich als die grundlegende Voraussetzung für die Individualisierung gesundheitlicher Probleme betonen. Der Rückzug ins Innere verschiebt das Problem in den persönlichen Bereich des Privaten, der den Einflussbereich der äußeren Umwelt vermeintlich seiner Verantwortung entzieht. So ist es auch zu verstehen, wenn sich der dramaturgische Höhepunkt von *THE WIND* in der Nacht zuspitzt, in der sich der sagenumwobene Nordwind ankündigt. Er erweist sich als Gefahr für Letty, indem der Film in mehrfacher Hinsicht das Durchdringen der Hausfassade thematisiert.

In dieser Schlüsselszene – Lige ist unterwegs, um die wildgewordenen Pferde wieder einzufangen – dringt nicht nur der stürmische Wind in Lettys Haus ein, sondern auch der Viehhändler Roddy (Montagu Love), der Letty seit ihrer Ankunft in Texas immer wieder nachstellt. Durch die Montage von Einstellungen des Hauses von außen – klein, im Sandsturm gezeigt – und aus dem Inneren des Hauses sind diese Innen- und Außenräume klaren Attributen zugewiesen: außen die ungezähmte Natur in einem dokumentarisch-objektiven Register, und innen die verängstigte Letty, zusammengekauert auf dem Bett im dramatischen, kontrastreichen Licht der wild schwankenden Deckenlampe, also einer expressiven, subjektiven Bildcharakterisierung (Abb. 1).

Abb. 1: Making-of-Foto zur Lichtführung für den expressiven Schattenwurf der Öllampe (im Bildzentrum)



Quelle: Cinémathèque Québec

Der Wind hebt die räumliche Trennung endgültig auf. Zuerst bricht der Sandsturm durch die Holzwand, wirft eine Gaslampe um und entfacht – die äußere Gefahr wird zu einer inneren – ein Feuer, das Letty nach einer kurzen Phase der Benommenheit löschen kann. Dann klopft aber Roddy an die im Sturm klappernde Tür, die schließlich vom Wind aufgedrückt wird. Herein weht eine unkontrollierbare Menge Sand, die Letty gegen den Tisch und zu Boden drückt, gefolgt von Roddy, der sie fängt und sich ihr aufdrängt. Letty flieht durch die offene Tür in den Sandsturm nach draußen, wo sie heimgesucht wird von der Vision eines wild tobenden, geisterhaft-weißen Mustangs, mit dem die Ureinwohner den Wind bezeichnen. Suggestiert durch eine Doppelbeleuchtung, verschmelzen Naturraum und subjektiver, eingebildeter Raum. Dies treibt Letty wieder zurück ins Haus und in Roddys Arme, wo sie das Bewusst-

sein verliert. Roddy trägt sie ins Schlafzimmer, verriegelt die Tür, und eine Vergewaltigung wird – gemäß des damals vorherrschenden *Production Codes* – nur angedeutet. »As she literally blows back into interior space again, scared more by her vision than by the blowing sand, the vision returns, confirming that no protection is to be found, neither outdoor nor indoor.« (Florin 2013: 92f.) Der wild gewordene Mustang, der zunächst für die Gewalt des Winds, nun aber für die des Mannes steht, wird nochmals eingeblendet.

Nicht nur bereitet die Spannungssteigerung durch den hörbaren Wind den Höhepunkt des Finales vor, sie eröffnet auch einen Erfahrungsraum, in dem sich das künftige Ereignis (das dann aber gar nicht gezeigt wird und in der Vorstellung des Publikums virtuell bleibt) bereits auf die gegenwärtige Gemütslage der Protagonistin auswirkt. Roddy sagt Letty gleich zu Beginn des Films, was sie erwarten wird. So artikuliert der Film die Gleichzeitigkeit einer noch nicht eingetretenen Zukunft und ihrer Auswirkung auf das gegenwärtige Befinden. E. Ann Kaplan (2015) beschreibt dieses komplexe Zeitlichkeitsgefühl in Anlehnung an das psychologische Modell der Posttraumatischen Belastungsstörung (PTBS) als *Pretraumatic Stress Syndrome* (PreTSS), also als die schiere Vorstellung einer erst noch in ihrem vollem Ausmaß eintreffenden Katastrophe, die jetzt schon traumatisierendes Potenzial hat. Mit diesem Konzept will Kaplan auf die Komplexität hinweisen, in der unsere Gesellschaft den Klimawandel wahrnimmt – und es ist auch übertragbar auf Lettys Klaustrophobie. Die Vorankündigung von Lettys Schicksal versteht sich in Kaplans Worten »as partly displacements from the past and present, but [...] also as constructions of the future, which in turn shape the present and the past« (Kaplan 2016: 29). *Eco-Anxieties* sind also sozusagen die Reaktion auf etwas, das noch gar nicht eingetroffen ist, das aber schon jetzt spürbar ist und sich auf unsere Gesundheit auswirkt. Dies versucht Kaplan genre-theoretisch zu ergründen, um den Einfluss von Geschichten zur Klimakatastrophe auf die Zuschauer*innen eines »pretraumatic futurist scenario« (ebd.: 33) hinsichtlich ihres Gefühls für ihr eigenes zukünftiges Selbst zu beleuchten. »The pretrauma genre emerges as Eurocentric cultures become newly aware of the uncertainty of human futurity« (ebd.: 28).

Dies ist auch auf den technischen Wandel zu beziehen, der den Stummfilm am Übergang zum Tonfilm prägt. Im Sommer 1927 als einer der letzten Stummfilme von MGM produziert, wurde *THE WIND* nachträglich mit der aufkommenden Tontechnik nachvertont und darum erst Ende 1928 veröffentlicht. Dadurch verschafft der von der Leinwand in den Publikumsraum dringende Klang des stetig hörbar blasenden Winds dem Film eine affizierende Kompo-

nente, die vor dem Hintergrund einer Kollektivierung der Klimaerfahrung eine wichtige Rolle spielt. So vereinen sich durch die neue Technik des Tons fiktiver Film- und tatsächlicher Kinoraum, die Erfahrung der Figuren und die des Publikums. Die Lautstärke, Intensität und Permanenz des Winds werden auf Ebene der körperlichen Wahrnehmung zum Stressor. Auch heutzutage sind andauernde Wetterphänomene wie konstanter Wind oder die mitteleuropäischen Hitzesommer von 2003 und 2018 in Zeiten von zunehmenden Großwetterlagen durch Luftschichtenveränderung (vgl. Petoukhov et al. 2018) infolge des Klimawandels nur allzu bekannt. Kasia Van Schaik bezieht die emotionale Reaktion auf den Klimawandel auf Body-Genres, um ein Verständnis davon zu erhalten, was und wie es der Klimawandel in uns auslöst:

»Body genres are affective responses to aesthetic forms that produce a physical effect such as a reactionary convulsion or spasm from the audience. [...] I add the subgenre of ecohorror, which, rather than screams or tears, produces the very physical sensation of agitation and dread that is not unlike the symptoms of eco-anxiety. In fact, I believe that this sensation of dread evoked by eco-horror narratives can be understood as the response now known as ecological grief«. (Van Schaik 2021)

Nur wenn die Umweltkatastrophe auf den Körper geschrieben, also am Körper sichtbar gemacht werde (im Film) bzw. körperlich auf sie reagiert werde (im Publikum), kann Van Schaik zufolge die Aufmerksamkeit auf die langsame, verzögerte Gewalt gerichtet werden. Diese bleibe häufig als solche unerkannt und zeichne den Klimawandel aus. Ein Durchbrechen der Hauswand resoniert in diesem Sinne dann im Publikum, weil es instinktiv mit Ohnmacht assoziiert wird, und findet schließlich in der sexuellen Gewalt seinen Ausdruck. Als Roddy Letty am nächsten Morgen mitnehmen will, erschießt sie ihn und verscharrt seine Leiche im Sand vor dem Haus. Sie sieht jedoch, wie der Wind den Leichnam wieder frei weht, was sie an den Rand des Wahnsinns treibt. In Dorothy Scarboroughs Romanvorlage flüchtet Letty daraufhin in die Wüste und gibt sich ihrem Schicksal hin. Im Unterschied dazu kann Letty im Film ihre Angst vor der Naturgewalt kraft der Liebe ihres heimkehrenden Ehemanns überwinden. Ihre Tat wird nicht von der strafenden Wüste vergolten, sondern von Lige als Notwehr gerechtfertigt. Obwohl sie die Wüste erst wieder verlassen wollte, entscheidet sie sich nun, zu bleiben und sich mutig dem Wind entgegenzustellen. Diese offene Einstellung, die Letty einnimmt, erschließt sich im Kontrast zu einem anderen Film zum Thema.

4.2 MISTRAL

Der Mistral ist ein starker Nordwestwind vor allem in Südfrankreich, von dem im Volksmund gesagt wird, dass er die Melancholie mit sich bringe. Dies ist der Aufhänger für Tom Lock Griffiths' essayistischen Kurzfilm *MISTRAL* (GB 2019, 13 Min.) über die Suizide seiner Mutter und eines befreundeten Violinisten. Anders als *THE WIND* erzählt *MISTRAL* keine Geschichte. Vielmehr bedient sich Griffiths einer ganz eigenen subjektiven Erzählweise, die assoziativ, fragmentarisch und medienreflexiv ist. So ist zum Ende des Kurzfilms eine leicht verzerrt klingende Tonaufnahme einer weiblichen Stimme mit Akzent zu hören, die nicht nur erklärt, was den Mistral auszeichnet, sondern was er für die lokale Bevölkerung und für die Sprecherin bedeutet. Die Stimme setzt ein, als eine junge Frau (Effie Pappa) ein Abspielgerät demonstrativ hörbar betätigt. Die Information ist also nicht nur als medial vermittelte ausgestellt, sondern auch als akustische Praxis und ebenso als zutiefst personalisiertes Zeugnis vertrauter Subjektivität inszeniert, die nahelegt, dass es sich bei der Sprecherin um Griffiths' suizidale Mutter handeln könnte. Die Tonbandstimme sagt:

»The Mistral is unique to the Western land of the Mediterranean. Cold air from Northern Europe is funneled down through the Rhône valley as fleets of 45 miles per hour. For some, the Mistral is an evil: the witches' wind. When the Mistral comes, it's best to close the shutters, fasten them from the inside and want for it to blow over.« (Timecode 11:04-11:33)

Nach dem zweiten Satz doppelt sich die Stimme zusätzlich leicht, wodurch sie von der eindeutigen Zuordnung einer spezifischen Subjektivität einer Einzelperson enthoben wird und sich zusammen mit spitz-hohen und tiefen Geigentönen zu einem emotionalen Klangteppich mischt. Dieser ist unterlegt mit einer mehrschichtigen Variation verschiedener Bildtypen in schwindelerregendem Schnitttempo: Isobarenkarten, Wettermodelle sowie deren abgefilmte Projektionen, Fotocollagen, Farbfiltermuster am Lichttisch, Wetteraufnahmen und farbgefilterte Blütenaufnahmen. Aufnahmen von einer schwankenden Deckenlampe in einer ähnlich expressiven Bildsprache innerhalb dieser Bildkette führen die diskursiven Motive aus *THE WIND* als subjektive Zuspitzung fort (Abb. 2 und 3).⁶

6 Und auch von dem traditionellen Folksong *Die in a Storm*, der am Ende von *MISTRAL* gesungen wird, lässt sich eine Verbindung zu *THE WIND* ziehen, in dessen Romanvor-

Abb. 2 & 3: *Schräge Perspektiven und schwankende Deckenlampen in THE WIND und MISTRAL*



Quellen: Abb. 2: Victor Sjöström; Abb. 3: Tom Lock Griffiths

Bevor der nächste Satz gesprochen wird, gibt es einen deutlich hörbaren Wechsel von der Tonband- zu einer Originalaufnahme ohne die typischen Störgeräusche. Auch die medial gefilterten Bilder werden abgelöst von klaren Außenaufnahmen der jungen Frau an einem Aussichtspunkt in der Provence mit Blick in die Weite, beruhigt durch Vogelstimmen im Hintergrund und sanftes Dämmerungslicht mit kathartischer Wirkung. Der Registerwechsel betont die Subjektivität der Sprecherin und ihre Haltung gegenüber dem angsteinflößenden Wind: »Though I would always go outside to feel the wind on my skin.« (11:42-11:47) Dies ist weniger als Romantisierung der suizidalen Gedanken der Mutter zu bewerten, als vielmehr als Wunsch des Sohns, diesen Gedanken nachzuvollziehen und die Offenheit gegenüber der Wirkkraft des Winds zu rekapitulieren.

Tim Matts und Aidan Tynan legen eine solche Offenheit als widerständige Strategie dar, mit der sie bezwecken, die rhetorische Anlage hinter herkömmlichen Weltuntergangsszenarien in dystopischen Filmen zu hinterfragen. Gängige Weltuntergangsszenarien, die eine Welt *danach* entwerfen, also wenn die Menschheit nicht mehr existiert, kritisieren sie dafür, dass sie immer noch von einer menschlichen Instanz auszugehen scheinen, die dann ihre eigene Abwesenheit bezeugen müsste. Diese Szenarien verschrieben sich daher einem »disembodied gaze«, der Objektivität verspricht, aber zugleich fundamental subjektiv gefärbt ist. Eine derartige Subjektivität sei auf einen beobachtenden

lage ebenfalls darauf Bezug genommen wird: »Lord, I don't want to die in a storm, in a storm!//Lord, I don't want to die in a storm, in a storm!//When de wind blows east, an' de wind blows west,//Lord, I don't want to die in a storm!« (Scarborough 1986: 156).

Blick reduziert, der daran scheitern muss, »any process of human memorialisation« in Aussicht zu stellen oder gar irgendein »degree of psychological comfort« zuzulassen (Matts/Tynan 2012).⁷ So ist im Falle von MISTRAL auch die Erinnerung durch den Sohn höchstens eine mittelbare, reflektiert als medial markierte Tonbandaufnahme.

Postapokalyptische Weltuntergangsszenarien bezwecken nach Matts/Tynan in erster Linie die Domestizierung der unvorstellbaren Schrecken vor dem Ende der Menschheit: Wir erlangen die Kontrolle über die Geschichte unseres eigenen Verschwindens zurück, indem wir sie mit post-humanistischen Ansätzen als etwas Unpolitisches darstellen, wenn wir sie als naturgegeben präsentieren. Entgegen dieser Denkweise, einer zentralen der *Discourses on Climate Delay* (Lamb et al. 2020), brauche es »a valuable alternative to more standard environmental narratives which remain susceptible to ideological reinscriptions of human (or post-human) mastery« (Matts/Tynan 2012). Deshalb, so die Autoren, sollten wir uns nicht länger an Maßstäben wie Wohlbefinden und Harmonie orientieren, um in einem angemessenen emotionalen Register angesichts der Dringlichkeit der Umwelt- und Klimakrise über ökologische Fragen nachzudenken. Stattdessen brauche es eine radikale ökologische Offenheit, die sich von den Fallstricken human(-wissenschaftlich-)er Denkmuster löst und die Aussicht auf unser Aussterben grundlegend entpsychologisiert (vgl. ebd.).

MISTRAL gelingt dies durch eine assoziative und fragmentarische Montage von Bildern mit verschiedenen Bezugsrahmen. Zu der Wendung der weiblichen Stimme, sich dem Wind zu stellen – und zwar indem sie auf die räumliche Abschottung verzichtet und nach außen tritt –, passt der Gegenvorschlag von Matts/Tynan, diese ökologische Offenheit am besten mit den Registern der Melancholie zu beschreiben. Die Melancholie impliziere nämlich eine andere Zeitwahrnehmung. In diesem Kontext bedeutet laut Rosine Kelz und Henrike Knappe das Trauern⁸ »as a political act of resisting the return to well-worn

7 Somit kann auch die *Back-to-Nature*-Idee, die in diesem Versprechen begründet liegt, entlarvt werden (Köppert 2022: 140).

8 Im Sinne des *Climate Grievs* weniger als der individuell gefühlte Verlust eines geliebten Menschen, als vielmehr die kollektive Erfahrung einer verhinderten Zugehörigkeit und zerstörten Zukunft zu verstehen. Matts/Tynans Melancholie-Begriff unterscheidet sich zwar dezidiert von der Trauer, basiert aber selbst wiederum auf der umstrittenen Freud'schen Trennung.

linear temporality and an institutional status quo« (Kelz/Knappe 2021: 8) eine widerständige kulturelle Praxis. Es nehme die Trauernden nämlich aus der zeitlichen Linearität fortschreitender Erlebnisse und Anforderungen des Alltagsgeschehens heraus. So können Zeit und die Progressivität des Alltags reorganisiert erlebt werden:

»The experience of being thrown out of shared time, of becoming unproductive, to stop ›moving forwards‹, could then be taken as an invitation to re-think one's relationship to the shared world. A more social approach to grief might provide shared space for the need to halt, to revisit and live with the past, and to re-assess possible futures.« (ebd.: 9)

Die Erzählung vom stetigen Fortschritt, die auch in der Klimawandelkommunikation eine wichtige Rolle spielt, stellt Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Anthropozäns als etwas Natürliches und Unveränderbares dar. Kritisiert wird dies, weil dabei Machtungleichheiten und soziale Ungerechtigkeiten ausgeblendet werden (Meadowcroft 2019: 237f.). Richtet sich die Trauer an eine verlorene Zukunft, so vollzieht sie eine andere Temporalität. Diese laufe dem Fortschrittsnarrativ zuwider und trage der zeitlichen Komplexität des Anthropozäns nicht als kohärenten Verlauf, sondern als Moment des Bruchs Rechnung, als »›shock‹ of the Anthropocene, as a condensed narrative of human-made planetary ecological collapse« (Kelz/Knappe 2021: 2). Die fragmentarische Montage von MISTRAL bemüht letztlich diese non-lineare, von Brüchen geprägte Temporalität.

Dem Fortschritts- und dem Untergangsnarrativ wird also die Figur der ökologischen Offenheit, die ihre Kraft aus der Anderszeitlichkeit der Melancholie bzw. *Climate Grief* schöpft, gegenübergestellt. Die ökologische Offenheit stellt die Geschlossenheit räumlicher Ordnungen infrage. Sie äußert sich sowohl darin, dass die weibliche Stimme den Mistral auf der Haut spüren will, als auch darin, dass Letty in *THE WIND* mit der Naturgewalt des Winds leben lernen will, was als Abkehr von der »construction of domestic femininity« (Florin 2013: 88) feministisch gewertet werden kann (vgl. ebd.: 98). Die hier vorgestellten Beispiele verdeutlichen mit dieser ökologischen Offenheit eine Alternative zu den gängigen diskursiven, linearen Narrativen des Fortschritts und des unaufhaltbaren Weltuntergangs, die aus der Art und Weise hervorgehen, wie wir den Klimawandel mit dem Anthropozän verbinden. Sie arbeitet nicht mit Sprache, sondern mit Bildern und Tönen. Ihre Struktur ist nicht geradlinig und zielgerichtet, sondern schleifenförmig-zirkulär und

episodenhaft, geprägt von einer melancholischen Zeitwahrnehmung, die nicht auf Produktivität ausgerichtet ist. Außerdem setzt sie nicht auf die psychologische Deutung des Einzelnen, sondern versteht sich als Ausdruck gemeinsamer Erfahrung, indem sie die üblichen Binaritäten hinterfragt, welche die Individualisierung zur Norm erklären.

5 Resümee

Neben einem sich erst allmählich vollziehenden wissenschaftlichen *Eco-Anxiety*-Diskurs existiert ein längerer populärkultureller Diskurs. Dieser bezweckt nicht, die im Angesicht des Klimawandels entstehenden Gefühlslagen zu kategorisieren und zu psychologisieren, sondern sie als Motivator seines formal-expressiven Repertoires anzureichern und in einen politischen, körperbezogenen Kontext zu stellen. Der bisherige natur- und humanwissenschaftliche Diskurs über *Eco-Anxieties* müsste daher um eine ästhetische Perspektive erweitert werden, um *Eco-Anxieties* als kollektiven Erfahrungsschatz zu begreifen, der durch filmische Artikulationen geprägt ist. Als zeitbasierte Medien stellen Film und Bewegbildformen allgemein den zentralen Untersuchungsgegenstand dar, um zu verdeutlichen, wie sich unser Verständnis von Zeitlichkeit anders organisieren lässt. Diese Zeitlichkeit muss weder wie im gegenwärtigen Klimawandeldiskurs eindeutig linear-voranschreitend konstruiert sein (Kelz/Knappe), noch zwangsläufig auf den Weltuntergang hin ausgerichtet sein (Matts/Tynan). Indem Filme zum Thema *Eco-Anxieties* auf die Frage hin analysiert werden, wie sie den Einfluss des Klimawandels auf psychische Prozesse als grundlegende Gemeinsamkeit unserer Wahrnehmung formulieren, entspricht es dem Anliegen der Public Health Humanities, sich Fragen von Gesundheit und Krankheit im öffentlichen Kontext anzunähern. Die ökologische Offenheit im melancholischen Sinne des *Climate Grief* als widerständige Strategie (wie bei Sjöström und Griffiths) ist also eine erkenntnisreiche Perspektive, um räumliche Zuordnungen wie eine linear konstruierte und überendliche Zeitordnung aufzubrechen.

Filmverzeichnis

- MISTRAL (2019) (GB, R: Tom Lock Griffiths)
 THE WIND (1927/1928) (USA, R: Victor Sjöström)

Literaturverzeichnis

- Albrecht, Glenn (2012): »Psychoterratic Conditions in a Scientific and Technological World«, in: Peter H. Kahn/Patricia H. Hasbach (Hg.), *Ecopsychology. Science, Totems, and the Technological Species*, Cambridge: MIT Press, S. 241–264.
- Borch-Jacobsen, Mikkel (2009): *Making Minds and Madness. From Hysteria to Depression*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Brossard, Baptiste (2019): »Why Mental Disorders Flourish and Wither. Extending the Theory of Ecological Niches«, in: *Social Science & Medicine* 237:112445, S. 1–8.
- Cianconi, Paolo/Betrò, Sophia/Janiri, Luigi (2020): »The Impact of Climate Change on Mental Health. A Systematic Descriptive Review«, in: *Front Psychiatry* 11, S. 1–15.
- Clayton, Susan/Manning, Christie/Speiser, Meighen/Hill, Alison Nicole (2021): *Mental Health and Our Changing Climate. Impacts, Implications, and Guidance*, Washington D.C.: APA & EcoAmerica.
- Cossmann, Brenda (2013): »Anxiety Governance«, in: *Law & Social Inquiry* 38, S. 892–919.
- Eis, Dieter/Helm, Dieter/Laußmann, Detlef/Stark, Klaus (2010): *Klimawandel und Gesundheit. Ein Sachstandsbericht*, Berlin: Robert Koch-Institut.
- Eisenstein, Sergej M. (2008): »Entdeckung in Gewitter und Sturm (Notizen zur Geschichte des audiovisuellen Kontrapunkts)«, in: Petra M. Meyer (Hg.), *Acoustic Turn*, München: Wilhelm Fink.
- Florin, Bo (2013): *Transition and Transformation. Victor Sjöström in Hollywood 1923–1930*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Hacking, Ian (1998): *Mad Travelers. Reflections on the Reality of Transient Mental Illnesses*, Charlottesville: University Press of Virginia.
- Jung, Laura (2021): »Public Health im Blick auf globale Umweltveränderungen«, in: Claudia Traidl-Hoffmann/Christian Schulz/Martin Herrmann/Babette Simon (Hg.) (2021): *Planetary Health. Klima, Umwelt und Gesund-*

- heit im Anthropozän, Berlin: MWV Medizinisch Wissenschaftliche Verlag, S. 60–68.
- Kaplan, E. Ann (2015): *Climate Trauma. Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction*, New Brunswick: Rutgers University Press.
- Kelz, Rosine/Knappe, Henrike (2021): »Politics of Time and Mourning in the Anthropocene«, in: *Social Sciences* 10, S. 1–15.
- Köppert, Katrin (2022): »Cultivating Affect. Reparative Readings against Climate Change's White Sentiment«, in: Jakob Claus/Petra Löffler (Hg.): *Records of Disaster. Media Infrastructures and Climate Change*, Lüneburg: Meson Press, S. 137–150.
- Lamb, William F./Mattioli, Giulio/Levi, Sebastian/Roberts, J. Timmons/Capstick, Stuart/Creutzig, Felix/Minx, Jan C./Müller-Hansen, Finn/Culhane, Trevor/Steinberger, Julia K. (2020): »Discourses of Climate Delay«, in: *Global Sustainability* 3, S. 1–5.
- Matts, Tim/Tynan, Aidan (2012): »The Melancholy of Extinction. Lars von Trier's »Melancholia« as an Environmental Film«, in: *Media/Culture Journal* 15, <https://doi.org/10.5204/mcj.491> [13.09.2025].
- Meadowcroft, James (2019): »Epilogue. Continuity and Change in the Anthropocene«, in: Frank Biermann/Eva Löwbrand (Hg.), *Anthropocene Encounters. New Directions in Green Political Thinking*, Cambridge: Cambridge University Press, S. 228–242.
- Petoukhov, Vladimir/Petrie, Stefan/Kornhuber, Kai/Thonicke, Kirsten/Coumou, Dim/Schellnhuber, Hans Joachim. (2018): »Alberta Wildfire 2016. Apt Contribution from Anomalous Planetary Wave Dynamics«, in: *Scientific Reports* 8:12375, S. 1–10.
- Pihkala, Panu (2020): »Anxiety and the Ecological Crisis. An Analysis of Eco-Anxiety and Climate Anxiety«, in: *Sustainability* 12, S. 1–20.
- Scarborough, Dorothy (1986): *The Wind* [1925]. Foreword by Sylvia Ann Grider, Austin: University of Texas Press.
- Schwartz, Sarah E.O./Benoit, Laelia/Clayton, Susan/Parnes, McKenna F./Swenson, Lance/Lowe, Sarah R. (2022): »Climate Change Anxiety and Mental Health. Environmental Activism as Buffer«, in: *Current Psychology* 42, S. 16708–16721.
- SINUS Markt- und Sozialforschung (2019): »Klimaschutz-Umfrage. Die Jugend fühlt sich im Stich gelassen«, <https://www.sinus-institut.de/media-center/presse/klimaschutz-die-jugend-fuehlt-sich-im-stich-gelassen> [10.09.2025].

- Traidl-Hoffmann, Claudia/Schulz, Christian/Hermann, Martin/Simon, Babette (2021): *Planetary Health. Klima, Umwelt und Gesundheit im Anthropozän*, Berlin: Medizinisch Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft.
- Van Schaik, Kasia (2021): »Too Soon, Too Late. The Temporality of Ecological Grief in Cinema«, in: *Senses of Cinema* 99, <https://www.sensesofcinema.com/2021/feature-articles/too-soon-too-late-the-temporality-of-ecological-grief-in-cinema/> [13.09.2025].
- WHO (2022): »Mental Health and Climate Change. Policy Brief«, <https://www.who.int/publications/i/item/9789240045125> [10.09.2025].

