

Björn Bohnenkamp,
Sascha Keilholz,
Marcel Lemmer,
Lena Reitschuster
(Hg.)

Kino, Film, Demokratie



Imagine Futures – 75 Jahre
Internationales Filmfestival Mannheim-Heidelberg

[transcript] Edition Medienwissenschaft

Björn Bohnenkamp, Sascha Keilholz, Marcel Lemmer, Lena Reitschuster (Hg.)
Kino, Film, Demokratie

Björn Bohnenkamp ist seit 2014 Professor für Marketing, Medien und Consumer Culture an der Karlsruhochschule International University. Er promovierte 2010 in Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft an der Universität zu Köln und 2016 in Betriebswirtschaftslehre an der Universität Münster. In dieser Zeit lehrte und forschte er an den Universitäten Göttingen, Princeton, Weimar und Münster. Seine Forschungsschwerpunkte sind Generation Studies, Medienerfolgssforschung, Consumer Culture Theory sowie populäre Medienkultur.

Sascha Keilholz leitet seit 2019 als künstlerischer und kaufmännischer Geschäftsführer der Filmfest Mannheim gGmbH das Internationale Filmfestival Mannheim-Heidelberg. Seitdem ist das IFFMH unter anderem mit dem German Brand Award und als Faires Festival ausgezeichnet worden. Von 2009 bis 2019 verantwortete er Heimspiel – Das Regensburger Filmfest, von 2004 bis 2011 agierte er als stellvertretender Chefredakteur für critic.de. Von 2006 bis 2020 lehrte er an diversen Universitäten und Hochschulen. Zudem war er für das Filmmuseum Deutsche Kinemathek, den NDR sowie die unabhängigen Verleihfirmen Alamode und MFA tätig.

Marcel Lemmer ist Doktorand der Politikwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt und wissenschaftlicher Mitarbeiter im Projekt Future Democracies an der Karlsruhochschule International University. Er hat in Frankfurt, Wien und Jerusalem studiert und geforscht. Seine Forschungsschwerpunkte sind Antisemitismus, Staatlichkeit und extremistische Bewegungen. In seiner Doktorarbeit untersucht er, wie der deutsche Staat in Film, Literatur und Musik dargestellt wird.

Lena Reitschuster hat Kunstwissenschaft, Philosophie und Ausstellungsdesign in Karlsruhe und New York studiert, und von 2021 bis 2026 im Bereich Projektmanagement, Kuration und Schnittstellenkommunikation für das Internationale Filmfestival Mannheim-Heidelberg gearbeitet. Seit 2026 widmet sie sich Vollzeit ihrer Leidenschaft für Film und Filmproduktion und ist verantwortlich für Rahmenprogramm und Filmgespräche während des Festivals. Seit 2024 ist sie außerdem Co-Kuratorin der in die Film- und Videokunst hineinreichenden Sektion »Facing New Challenges«, die Tendenzen im Grenzbereich von Film und anderen Medien oder Kunstformen in den Blick nimmt.

Björn Bohnenkamp, Sascha Keilholz, Marcel Lemmer, Lena Reitschuster (Hg.)

Kino, Film, Demokratie

Imagine Futures – 75 Jahre Internationales Filmfestival Mannheim-Heidelberg

[transcript]

Gefördert durch:



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz BY 4.0 lizenziert. Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

2026 © Björn Bohnenkamp, Sascha Keilholz, Marcel Lemmer, Lena Reitschuster (Hg.)

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlaggestaltung: Lena Schäfferling

Umschlagabbildung: Studio Nikolai Dobreff, Bildmotive: Zois Fotis/Pexels; Edge Training/Pexels; Almas Salakhov/Unsplash+; Annie Spratt/Unsplash+; Valentin Bolder/Unsplash.

Druck: Elanders Waiblingen GmbH, Waiblingen

<https://doi.org/10.14361/9783839478974>

Print-ISBN: 978-3-8376-8293-9 | PDF-ISBN: 978-3-8394-7897-4

Buchreihen-ISSN: 2569-2240 | Buchreihen-eISSN: 2702-8984

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Editorial

Lena Reitschuster, Björn Bohnenkamp, Sascha Keilholz, Marcel Lemmer9

**1. Orte der Demokratiebildung:
Auf dem Internationalen Filmfestival
Mannheim-Heidelberg**

Geburtsort: Mannheim

Die Revitalisierung des Dokumentarfilms in den 1950er Jahren
durch die Mannheimer »Filmwoche«
Hiram Kümper 19

Quadrate und Diagonalen der Cinephilie

Das Filmfestival als Erleben einer Stadt
Dunja Bialas 35

Future Democracies

Über die Zukunft des demokratischen Versprechens
Peter Kurz 43

**Filmfestivals als Resonanzraum für gesellschaftliche Teilhabe
und Demokratiebildung**

Cathrin Ehrlich47

Ein Fenster zur Welt für die Metropolregion Rhein-Neckar

Das Internationale Filmfestival Mannheim-Heidelberg

aus journalistischer Perspektive

Thomas Groß 57

»Ich hätte mir nie eine so wunderbare Erfahrung vorstellen können«

Internationale Studierende der Universität Heidelberg berichten

über ihren Besuch des IFFMH

Joachim Bürkert 63

Faszination KinoStimmen zum IFFMH als Ort der globalen Begegnung

F. Apolloni, A. Kunisada, G. Ilter, X. Li, M.-R. Engl, K. Kojima und Y. Wu 65

2. Zukünfte des Kinos: Herausforderungen durch veränderte Ökonomien, neue Technologien und beschleunigte Sehgewohnheiten

Die neue Zeit

Michael Hack 73

Wir sind Pioniere

Gedanken zur Zukunft des Kinos

Edgar Reitz 77

Die Zukunft des Filmschaffens

Stärke durch Vielfalt!

Bettina Brokemper 83

THE OWL IN DAYLIGHT

Vom Ende der Endlichkeit

Roderick Warich 87

Filme ohne Welt

Jan Bonny und Sophia Groening 107

Kino als globale Verständigung

Ein Traum von Entgrenzung

Marcel Lemmer 113

3. Zukünfte im Film – Kino als Möglichkeitsraum zwischen dystopischer Aktualität und zukünftiger Erinnerung

Frauen – Das Nichts, der Film und die Zukunft

Rahel Jung 127

Im Planetarium der Sinne

Nicht-menschliche menschliche Erfahrung in Stanley Kubricks

2001: A Space Odyssey

David Gaertner 139

Zukunft ohne Erinnerung?

Zur Verflechtung der Zeitdimensionen in Michel Gondrys *Eternal Sunshine*

of the Spotless Mind

Michael Fleig 167

No One Goes into the Room

Neun Tage, oder ein halbes Jahrhundert, mit *Stalker* von Andrej Tarkowski

Tim Moeck 191

4. Retrospektive als Spurensuche in der Vergangenheit: Über das Verloren-Gehen, Wieder-Sehen und Neu-Entdecken

Past Emotions, Future Emotions

Zur Aktualität des Melodramatischen im Filmfestival

Björn Bohnenkamp 209

Le deuxième souffle – Der zweite Atem

Jérôme d'Estais 223

Der Blick zurück als Zukunftsgeste

Retroperspektiven beim Internationalen Filmfestival Mannheim-Heidelberg

Interview mit Dr. Sascha Keilholz und Hannes Brühwiler,

geführt von Lena Reitschuster 241

Verzeichnisse

Autor*innen 255

Editorial

Lena Reitschuster, Björn Bohnenkamp, Sascha Keilholz, Marcel Lemmer

»Imagine Futures!« – Dieser Imperativ steht 2026 im Zentrum des Internationalen Filmfestivals Mannheim-Heidelberg, der großen Jubiläumsausgabe zum 75-jährigen Bestehen. Er gibt daher auch diesem Sammelband seine Ausrichtung. Ein Jubiläum ist in der Regel Anlass, auf die eigene Geschichte zurückzublicken – und das tun wir durchaus. Ebenso kann es Anlass sein, das Gegenwärtige zu dokumentieren und entschlossen nach vorne zu schauen. Auf Zukünfte: ein Plural, der kaum verwendet wird, obwohl dessen Nutzen bei diesem Wort doch gerade heute besonders evident ist. Denn wie die großen Erzählungen überhaupt zweifelhaft geworden sind, so scheinen wir uns als Gesellschaft gerade im Hinblick auf die Zukunft nicht mehr hinter einer einzigen großen Erzählung versammeln zu können. Die Erzählung von der Zukunft unterliegt der allgemeinen gesellschaftlichen Partikularisierung. Vielfältige Entwürfe von Zukünften sind an die Stelle des einen großen getreten. In der Gegenwart fortschreitender gesellschaftlicher Zersplitterung stehen sich diese häufig in Form divergierender Lager unversöhnlich gegenüber: progressive Strömungen und konservative Revolutionen, Eskapismus und Tech-Utopismus prallen aufeinander. Vorstellungen von Zukunft, die nicht immer explizit benannt, aber den jeweiligen Weltanschauungen inhärent sind, unterscheiden sich fundamental voneinander, ja widersprechen sich mitunter vollständig. So können sich feministische Zukunftsentwürfe schwerlich auf ein »früher war alles besser« berufen, wohingegen konservativ-nationalistische Vorstellungen von Zukunft mit dem »Make...great again!«-Slogan operieren und ihre Anhänger*innen über die Verklärung einer vermeintlich besseren Vergangenheit mobilisieren (siehe dazu den Beitrag von Rahel Jung in diesem Band).

»Imagine Futures!« ist die freundliche Aufforderung, sich der Herausforderung der vielen möglichen Zukünfte zu stellen: sie zu imaginieren und zu dokumentieren, sie zu befragen und weiterzudenken, zu gestalten, ge-

meinsam aufzubrechen, uns vorzubereiten. Zuallererst aber ist es als Aufruf gemeint, miteinander ins Gespräch zu kommen, denn gerade daran mangelt es gegenwärtig immer wieder. Und dieser Mangel an Kommunikation lässt die ohnehin bestehenden gesellschaftlichen Gräben noch tiefer werden. Dem gilt es, entgegenzutreten und miteinander sowohl lebensfreundliche und – das heißt für uns zweifelsfrei – demokratische Zukünfte zu entwerfen als auch mögliche Gefahren ins Auge zu fassen. Genau das geschieht in diesem Band mit Blick auf die Arbeit und den Auftrag von Filmfestivals, das Filmemachen, den Film selbst und deren jeweilige Geschichte. Denn jede Zukunft erwächst aus Gegenwart und Vergangenheit. Und die Entwürfe möglicher Zukünfte können immer wieder durch die Betrachtung des Vergangenen bereichert werden. Was lässt sich daraus lernen? was ist vielleicht zu Unrecht verloren gegangen? Zu Wort kommen in dem hier versammelten, in mehrerer Hinsicht die Zeitebenen miteinander verbindenden Gespräch Filmemacher*innen, Produzent*innen, Festivalorganisator*innen, Wissenschaftler*innen, Filmjournalist*innen und Studierende.

Kino ist dabei ein für die gemeinsame Imagination von Zukünften besonders geeignetes Medium: Seine visuelle, um nicht zu sagen visionäre Kraft, die Sinnlichkeit seiner Bilder eröffnet ganz konkret neue Räume, zeigt neue Möglichkeiten, entwirft Alternativen, hält das Denken in Bewegung. Nicht selten wurden für das Kino Gegenstände oder Produkte entworfen, die bis dahin unbekannt waren. Zu seinen spekulativen Erzählungen, humanistischen Utopien und ganz persönlichen Zukunftsbildern bietet es zudem einen niedrigschwelligen Zugang und erweist sich so als sozial relativ inklusiv. Das Kino ist dabei schon als solches ein Ort der Zusammenkunft, der gemeinsamen Rezeption. Filmfestivals wie das IFFMH mit ihren internationalen Gästen in den Kinos, den Gesprächsrunden und Podiumsdiskussionen sind von diesem demokratischen, verbindenden Geist in noch höherem Maße geprägt.

Vor dem Hintergrund der katastrophalen Erfahrung des Zweiten Weltkriegs wurde das Internationale Filmfestival Mannheim-Heidelberg (IFFMH), zunächst als Mannheimer Filmwoche, genau aus diesem demokratischen Geist heraus gegründet. Zum Auftakt des ersten Teils des Bandes über das IFFMH selbst als ein Medium eigener Art und Ort der Demokratiebildung betrachtet Historiker Hiram Kümper erstmals systematisch Entstehung und Wandel des Festivals. Die Filmkritikerin Dunja Bialas widmet sich daraufhin ganz dem aktuellen Vibe des Festivals, seiner gesellschaftlichen Verortung in der Quadratestadt. Seit das IFFMH 2021 unter Sascha Keilholz in die Kinos der Stadt expandierte, sei eine enge Verbindung zwischen Festival und urbanem

Raum entstanden. So schaffe das Festival gegenseitige Sichtbarkeitsallianzen: Es verankere sich im postmigrantischen Stadtbild, während die Stadt den Filmen einen realen Resonanzraum verleihe. Das darin enthaltene freiheitlich-demokratische Moment steht im Zentrum des Textes von Peter Kurz, Oberbürgermeister a. D. und Ehrenbürger der Stadt Mannheim. Angesichts der Krise der Demokratie versteht er das Festival aufgrund der Perspektivenvielfalt, die es bietet, und die empathische Begegnung mit dem Fremden, die es ermöglicht, als einen Beitrag dazu, »dem Versprechen der Demokratie weiter eine Zukunft zu geben«. Angesichts drohender Kürzungen des Kulturretats verweist im Anschluss auch Festivalleiterin Cathrin Ehrlich auf die Festivals als Orte der Zusammenkunft und der Förderung von Medienkompetenz, die die Vielfalt der Gesellschaft abbilden und damit einen unverzichtbaren Beitrag zum Erhalt der Demokratie leisten. Sie geht dabei auch auf eine spezielle Herausforderung für ein Festival wie das IFFMH ein: Mit seinem Markenkern, der Entdeckung von Newcomern, sei es der Zukunft des Kinos, den Stars von Morgen verpflichtet. Aber aus diesem Grund seien dort mitunter Filmemacher zu Gast, deren Prominenz in der Gegenwart noch ein Versprechen ist. Gleichzeitig können diese jedoch ohne solch frühzeitige Unterstützung in Zukunft keine Stars werden, ihre Werke und den dann auch finanziellen Erfolg wird es nicht geben. Thomas Groß, Kulturredakteur, blickt danach aus journalistischer Perspektive auf ein Vierteljahrhundert Berichterstattung über das IFFMH zurück und würdigt das Festival als Fenster zur Welt und genau deshalb als kulturell bedeutsames Ereignis für die Metropolregion Rhein-Neckar. Und während Peter Kurz und Cathrin Ehrlich die Bedeutung von Filmfestivals für die Demokratie würdigen, weil diese Öffentlichkeit und diskursive Räume erschaffen und Vielfalt fördern, berichten zum Abschluss des ersten Teils internationale Studierende des Internationalen Studienzen-trums der Universität Heidelberg, wie diese Räume konkret erlebt und belebt werden.

Im zweiten Teil wird der Blick dann noch einmal verstärkt nach vorne gerichtet, denn er beschäftigt sich mit den möglichen »Zukünften des Kinos« und stellt sich der Frage nach den »Herausforderungen durch veränderte Ökonomie, neue Technologien und beschleunigte Sehgewohnheiten«. Regisseur und Autor Edgar Reitz plädiert in seinem Beitrag dafür, sich angesichts dieser rasanten Veränderungen wieder auf die Anfänge des Kinos zu besinnen: auf die Freiheit, Anarchie und Experimentierfreude der frühen Filmemacher*innen. Film und Kino existierten erst seit 130 Jahren – »Wir sind Pioniere.« Die Produzentin Bettina Brokemper hingegen ist der Meinung, dass die größte

Herausforderung für die Zukunft des Filmschaffens nicht von technologischen Entwicklungen ausgehe, sondern von der zunehmenden Konzentration der Medienlandschaft in den Händen weniger globaler Konzerne, die unabhängige Produzent*innen mit regionaler Verortung und künstlerischer Haltung ausbooten. Roderick Warich, Drehbuchautor und Regisseur, diagnostiziert dem gegenwärtigen digitalen Zeitalter eine fundamentale Verschiebung der Zeitform: eine probabilistische Echtzeit-Logik, die die narrativ-teleologische Zeit aus Roman und Kinofilm ersetze. Mit Benjamin Brattons Konzept des »Stacks« argumentiert Warich, dass Ereignisse nunmehr in massenhaften und daher folgenlosen Content verwandelt würden. Die Grenze des Stacks liege nicht im Diskurs, sondern in der materiellen Endlichkeit von Ressourcen. Sein utopisches Versprechen, Leiden durch Optimierung zu beseitigen, kippe notwendig in eine Dystopie, weil es die Grundbedingungen menschlicher Existenz vernichte. Zugleich sei eine Rückkehr zur alten Zeitform weder möglich noch erstrebenswert. Welcher Ausweg bleibt also in der Kunst und darüber hinaus? Eng mit diesem Text verwandt, beschäftigen sich Regisseur und Drehbuchautor Jan Bonny und Regisseurin Sophia Groening konkret mit den Folgen von KI und Algorithmen und der dadurch möglichen Bildproduktion auf Streaming-Portalen und Social Media. Massenhaft hergestellte Produkte ohne Autor, auf Effizienz getrimmt, bedürfniskonform, hyperindividualistisch, stünden dem menschengemachten Kunstfilm gegenüber. Doch aller Bedrohlichkeit der Situation zum Trotz kommt das Autorenduo zu einem für die Zukunft des »echten Films« deutlich positiveren Schluss, als man zunächst meinen könnte. Ausgehend von einer Podiumsdiskussion mit Filmemacher*innen auf dem IFFMH 2025 fragt dann der Politikwissenschaftler Marcel Lemmer, was vom Entgrenzungsversprechen des globalisierten Kinos geblieben ist. Sein Beitrag zeigt, dass der Film nationale, sprachliche und ökonomische Grenzen nicht einfach überwindet, sondern an ihnen entlang entsteht: in Archiven, Förderstrukturen, Grenzräumen, Migrationsbiografien und ungleichen Sichtbarkeiten. Gerade darin liege das eigentliche Potenzial des Kinos: Es garantiert keine globale Verständigung, öffnet aber Räume, in denen Gesellschaften einander sehen, missverstehen, übersetzen und neu lesen können.

Der dritte und vierte Teil des Bandes wenden sich im Anschluss auf je unterschiedliche Weise der Retrospektive, dem historischen Blick auf die Filmgeschichte zu. Zunächst geht es um konkrete filmhistorisch prominente Entwürfe von »Zukünften im Film«, die allesamt im Rahmen der diesjährigen Retrospektive auf dem IFFMH »Back to the Futures. Utopien vs. Dystopien«

zu sehen sein werden. Vorangestellt ist dem ein kursorisch-feministischer Essay der Autorin und Redakteurin Rahel Jung. Ausgehend von gegenwärtigen feministischen Kämpfen – auch gegen konservative Rückwärtsbewegungen wie das Tradwife-Phänomen – argumentiert sie, dass Frauen das ihnen zugeschriebene »Nichts-Sein« strategisch umdeuten und als Ausgangspunkt für radikale feministische Imagination nutzen könnten. Während Nostalgie ein Luxus weißer cis-Männer sei, nimmt sie zukunftsgewandte Beispiele in den Blick, in denen der Film zum Instrument der Vergegenwärtigung neuer, anderer Möglichkeiten des Frauseins wird. Der Filmwissenschaftler David Gaertner eröffnet daraufhin die Interpretationen einzelner Filmklassiker. Er zeigt mit Blick auf Stanley Kubricks 2001: A Space Odyssey (1968), wie durch das Aufgreifen und die Weiterentwicklung kinematografischer Traditionen und zeitgenössischer technischer Innovationen filmisch etwas darstellbar gemacht wird, was sich ansonsten unseren Sinnen entziehe. Auf diese Weise würden schließlich Ängste vor einer unkontrollierbaren KI in Szene gesetzt, die bis in unsere Gegenwart weisen. Anhand von Michel Gondrys *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004) analysiert danach Michael Fleig, ebenfalls Filmwissenschaftler, die untrennbare Verflechtung von Erinnerung, Gegenwart und Zukunft. Fleig zeigt, dass der Film dabei eng mit aktueller Gedächtnisforschung korrespondiert – Erinnerung sei kein statischer Speicher, sondern ein dynamischer Rekonsolidierungsprozess, der zugleich die Grundlage für unser Zukunftsdenken bilde. Kurator und Autor Tim Moeck legt in diesem Teil abschließend zunächst dar, wie Tarkowskis *Stalker* (1979) welthistorische Ereignisse metaphorisch vorwegnimmt. Und dass dieser Film ästhetisch – in den Begriffen des amerikanischen Kunsthistorikers Otto Karl Werckmeister gesprochen – auch schon die Bewegung weg von der argumentativen Kultur der 70er Jahre hin zur Lust am Untergang, wie sie die 80er Jahre prägen wird, erkennen lässt.

Der vierte Teil weitet dann schließlich den Blick auf Retrospektiven im Allgemeinen und die vorangegangenen auf dem IFFMH seit 2020 im Besonderen. Retrospektive meint dabei ein kuratiertes Programm von mehreren Filmen »als Spurensuche in der Vergangenheit«. Insbesondere den Blick in die Filmgeschichte als Ressource für Gegenwart und Zukunft. Björn Bohnenkamp, Professor für Marketing, Medien und Consumer Culture an der Karlsruhochschule International University, begreift Retrospektiven zunächst als Huldigung der Vergangenheit, die durch den Festivalkontext, das Vor- und Nacheinander mit aktuellen Filmen, in eine Resonanz zur Gegenwart und zur Zukunft gebracht werde. Inhaltlich wie formal stelle sich die Frage nach der

fortbestehenden Relevanz und Wirkmächtigkeit des Vergangenen. Indem er sich der Retrospektive des IFFMH aus dem Jahr 2025 zuwendet, möchte der Beitrag durch diesen parallelen Blick auf Vergangenheit und Zukunft zeigen, was wir über vergangene, gegenwärtige und zukünftige Gefühle aus dem Kino lernen können. Eine Retrospektive bilde nämlich nicht nur Filmgeschichte ab, sondern erzeuge durch Selektion einen besonderen künstlerischen Mehrwert. Es entstünden Beziehungen zwischen Werken verschiedener Epochen und Kulturen, die Fragen aufwerfen, die über den einzelnen Film hinausgehen. Auf dieser Grundlage wendet sich die Analyse der fortbestehenden Aktualität des Melodramas zu. In »Le deuxième souffle – Der zweite Atem« zeichnet anschließend Autor und Kritiker Jérôme d'Estais die IFFMH-Retrospektive aus dem Jahr 2020 nach, die der zweiten Generation der Nouvelle Vague zwischen 1968 und 1983 gewidmet war – Filmemacher*innen, die im Schatten von Godard und Truffaut blieben, aber mit kompromisslosen, autobiografisch geprägten Werken das französische Kino eigenständig erneuerten. Anhand von zehn Filmen – von Pialats *Nackte Kindheit* über Eustaches *Die Mama und die Hure* bis zu Akermans *Jeanne Dielman* – zeigt er, wie diese dokumentarische und fiktionale Filmemachen mit einem schonungslosen Blick auf die Gesellschaft und ihre Außenseiter*innen verbanden. Besonderes Gewicht legt d'Estais auf die Filmemacherinnen dieser Periode – Kaplan, Akerman, Treilhou, Rosier und Berto –, die trotz struktureller Benachteiligung eigenständige feministische und formal innovative Positionen entwickelt haben. Historischen Schlusspunkt der Retrospektive bildete Claude Berris *Am Rande der Nacht* (1983), der das Ende einer Ära markiere: Mit dem Tod Truffauts und dem Aufstieg einer kostenintensiven Filmindustrie habe sich die Kluft zwischen unabhängigen Einzelgänger*innen und kommerziellem Mainstream unwiederbringlich vertieft. D'Estais zeichnet damit nicht nur Filmgeschichte nach, sondern würdigt eine Generation, die dem System getrotzt hat, und deren Werk z.T. bis heute auf Wiederentdeckung wartet. Im dem den Band abschließenden Interview unterhalten sich Sascha Keilholz, der Leiter des IFFMH, und Hannes Brühwiler, Kurator der Retrospektive, ebenso über die Bedeutung der Filmgeschichte für die Zukunft des Kinos wie über die Zukunft bzw. den Fortbestand der Filmgeschichte selbst. Zu verstehen, wohin sich das Kino zukünftig entwickeln wird, ist für beide nur mit Kenntnis seiner Geschichte bzw. durch den in Form von Retrospektiven auf Festivals geschaffenen Dialog neuer und älterer Filme möglich. Angesichts des den Streamingdiensten fehlenden filmhistorischen Gedächtnisses, aber auch aufgrund von mitunter kaum noch verfügbaren Kopien seien Retrospektiven für Festivalmacher in-

tegraler Bestandteil ihres Bildungsauftrags. Eine Retrospektive sei insofern auch nicht altmodisch, sondern sowohl im Hinblick auf die Filme wie das Publikum in die Zukunft gerichtet.

Der vorliegende Band ist der erste einer dreiteiligen Reihe, die unter dem Oberthema »Future Democracies« erscheint. Während die Folgebände die Zukunft demokratischer Gesellschaften in einem breiteren Rahmen ausleuchten werden, nimmt dieser erste Band das Kino und die Arbeit von Filmfestivals zum Ausgangspunkt. Einerseits als Medien, die Zukünfte entwerfen, verhandeln und sichtbar machen, aber auch als Anlass, sich zu versammeln, sich auszutauschen und sich bewegen zu lassen. Das IFFMH ist aus dem bürgerlich-demokratischen Geist der 1950er Jahre geboren, gewachsen zunächst in und mit Mannheim, später auch mit Heidelberg. Es spiegelt den Wandel beider Städte zu lebendigen Zentren der Innovation und des kulturellen Austauschs – und hält dabei bis heute seinen Kernauftrag aufrecht: das Entdecken und Fördern visionärer filmischer Stimmen von Filmemacher*innen, die das Kino der kommenden Jahrzehnte prägen werden. Dieser Band versteht sich als Verlängerung dieses Auftrags in den wissenschaftlichen und publizistischen Raum. »Kino, Film, Demokratie« versammelt 18 Beiträge, die gemeinsam zentralen Fragen in Bezug auf die Zukünfte von Filmfestivals, Kinofilmen und Demokratie nachgehen. Diese Fragen sind alles andere als abstrakt. Sie stellen sich inmitten multipler Krisen: ökologischer wie ökonomischer Erschöpfung, gesellschaftlicher Zersplitterung, demokratischer Gefährdung und kriegerischer Konflikte. Gerade deshalb gewinnen das Kino und Filmfestivals als Medien der Imagination sowie als Orte der Zusammenkunft und gemeinsamen Vergewisserung an Bedeutung.

Der Blick zurück, der Blick nach vorn, der Blick zurück nach vorn – sie alle ergänzen sich in diesem Band, befruchten sich gegenseitig und ermöglichen eines: to imagine futures! Die Beiträge wollen zum Gespräch anregen und geraten immer wieder unversehens auch miteinander in einen Austausch.

Die Herausgeber*innen danken allen Beitragenden, Alfred Stumm, Jakob Dibold, Gal Roth, Victor G. Márki, der Karlshochschule Karlsruhe, dem IFFMH sowie dem transcript Verlag für die Begleitung dieses Projekts. »Imagining Futures« ist keine abschließende Antwort – es ist eine Einladung, gemeinsam weiterzudenken. Denn Zukünfte sind, qua Definition, stets im Werden begriffen.

1. Orte der Demokratiebildung: Auf dem Internationalen Filmfestival Mannheim-Heidelberg

Geburtsort: Mannheim

Die Revitalisierung des Dokumentarfilms in den 1950er Jahren durch die Mannheimer »Filmwoche«

Hiram Kümper

Als im Mai 1945 das ›Dritte Reich‹ kapitulierte, lag nicht nur die materielle Infrastruktur Deutschlands in Trümmern, sondern auch seine kulturellen Institutionen. Filmproduktion und -distribution waren zum Erliegen gekommen; Kinos geschlossen, Archive zerstört oder beschlagnahmt. In dieser Situation hatte das Kino zunächst keine Priorität – das Überleben stand im Vordergrund. Doch bereits wenige Monate später setzte eine überraschend rasche Wiederbelebung des Filmwesens ein: Filmvorführungen wurden wieder aufgenommen, und bis Anfang der 1950er Jahre entwickelte sich die Bundesrepublik zu einem Land mit hoher Kinodichte und enormer Zuschauerresonanz.¹

Diese rasche Renaissance verweist auf die zentrale Bedeutung des Films im Prozess der gesellschaftlichen Neuorientierung nach 1945. Film war nicht nur Unterhaltung, sondern ein Medium kultureller Selbstverständigung, politischer Reeducation und sozialer Integration. Die Auseinandersetzung mit dem Film wurde daher zu einem Schauplatz grundlegender Konflikte über die Zukunft der deutschen Gesellschaft: über Demokratie, kulturelle Identität und

1 Vgl. dazu etwa Johann Hauser, Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft 1945–1955 und der Einfluss der US-amerikanischen Filmpolitik, Pfaffenweiler: Centaurus, 1993, S. 353–379 u. 536–572; Fritz Göttler: »Westdeutscher Nachkriegsfilm«, in: Wolfgang Jacobsen u.a. (Hg.), Geschichte des deutschen Films, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2004, S. 167–206 sowie Harro Segeberg (Hg.): Das Kino der Bundesrepublik Deutschland als Kulturindustrie, München/Paderborn: Fink, 2019.

die Rolle von Öffentlichkeit.² Festivals dienten ganz wesentlich der internationalen Verständigung und dem Aufbau neuer transnationaler Bindungen.³

Das (heute so genannte) Internationale Filmfestival Mannheim-Heidelberg (IFFMH) nimmt in der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland und der internationalen Festivallandschaft eine bedeutende Position ein. Von seiner Gründung im Jahr 1952 als »Kultur- und Dokumentarfilmwoche« bis zu seiner heutigen Ausrichtung als Plattform für internationales Autorenkino spiegelt seine Entwicklung nicht nur die ästhetischen Wandlungen des Mediums Film wider, sondern auch die politischen und gesellschaftlichen Bruchlinien der Nachkriegszeit. Dieser Beitrag konzentriert sich auf die Gründungs- und Frühphase der »Mannheimer Filmwoche«. Er soll an die Wurzeln, die raschen Erfolge und die prägenden Entwicklungspfade erinnern, die sie im ersten Jahrzehnt ihres Bestehens eingeschlagen hat und die sie bis heute prägen.

Mannheim als Kinostadt und die erste Filmwoche 1952

Vor und zwischen den beiden Weltkriegen war Mannheim eine an Lichtspielhäusern vergleichsweise reiche Stadt.⁴ Die Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs trafen die Stadt und damit auch die kulturelle Infrastruktur zwar massiv. Aber trotzdem konnte man Anfang der 1950er Jahre schon wieder auf eine erstaunlich solide Kinolandschaft schauen: Ende 1951 entfielen auf 1.000 Stadtbewohner 53,7 Kinoplätze. Das lag deutlich über dem Bundesdurchschnitt von 37 Filmtheaterplätzen auf 1000 Einwohner, aber immer noch mindestens genauso deutlich hinter den Zahlen des europäischen Auslandes.

-
- 2 Grundlegend dazu Heide Fehrenbach: *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1995.
 - 3 Lesenswert dazu Marijke de Valck: *Film Festivals: from European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007. – Eine kompakte Entwicklung der Filmfestivals in Deutschland bietet Kai Reichel-Heldt: *Filmfestivals in Deutschland: zwischen kulturpolitischen Idealen und wirtschaftspolitischen Realitäten*, Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang, 2007, S. 32–38.
 - 4 Eine umfassende Mannheimer Kinogeschichte bleibt Desiderat. Lediglich die Frühzeit ist gut aufgearbeitet von Andrea Haller: »Die Kinematographentheater sind das Schönste, was man in Mannheim hat.« *Das Kino in Mannheim in der Kaiserzeit*, in: *Mannheimer Geschichtsblätter N.F.* 12 (2005), S. 147–206.

Zum Vergleich: in Italien fielen 92, in England und den USA je 83 Kinoplätzte auf je 1.000 Einwohner.⁵

Trotzdem ging die Stadt in dieser Zeit stark belasteter kommunaler Haushalte und breit gestreuter Herausforderungen kein kleines Risiko ein, als sie beschloss, die Filmwoche finanziell abzusichern. Eine zentrale Rolle spielten in diesem Zusammenhang der SPD-Oberbürgermeister Hermann Heimerich (1885–1963) und sein Kulturreferent Dr. Christoph Andritzky (1905–1984).⁶ »Das Kulturreferat wird beauftragt, im nächsten Frühjahr für die Jugend eine Kulturfilmwoche zu organisieren unter Beteiligung breiter Schichten der Bevölkerung, vor allen Dingen aber der Jugend.«, so heißt es kurz und bündig im Protokoll des Kulturausschusses.⁷ Am Anfang der Mannheimer Filmwoche stand also noch gar kein Preiskomitee, kein exklusives und auch noch kein ausdrücklich oder gewollt internationales Festival, sondern eine breit zugängliche Bildungsveranstaltung.

International wurde es aber dennoch – nicht zuletzt durch den Zuspruch des Journalisten Kurt Joachim Fischer (1911–1979), der sich bald schon als enger Berater und schließlich Gründungsdirektor bei der Ausrichtung dieser ersten – und dann noch vieler folgenden – Filmwochen herausstellen sollte. Der gebürtige Konstanzer hatte in Heidelberg studiert und nach der Promotion zunächst als Feuilletonist in Berlin und Mainz gearbeitet. Mit Kriegsbeginn wechselte er in die Propagandakompanien im Fronteinsatz. Einige Details seiner Biographien in diesen Jahren bedürften eigentlich dringend noch einmal der Verifikation – denn einerseits scheint Fischer in höchste Kreise der NS-Eliten vernetzt, andererseits schwebt die Erzählung einer Rettungsaktion für jüdische Bürgerinnen und Bürger nach Schweden in den Jahren 1942 bis 1944 und existiert eine (allerdings erstaunlich milde beurteilte) Anklage wegen Wehrkraftzersetzung, die ihm nur eine Haft- und Geldstrafe einbrachte. In

5 So jedenfalls die Behauptung in MARCHIVUM, Zug. 2/1987, Nr. 12. Die Grundlage wird leider nicht angegeben.

6 Vgl. Sebastian Parzer: Mannheim soll nicht nur als Stadt der Arbeit neu entstehen ... Die zweite Amtszeit des Mannheimer Oberbürgermeisters Hermann Heimerich (1949–1955), Ubstadt-Weiher: Verlag für Regionalkultur, 2008, S. 160–168.

7 MARCHIVUM, Zug. 29/1970, Nr. 398: Sitzung des Kulturausschusses vom 22. August 1951. – Ein Auszug aus diesem Protokoll auch bei Christoph Andritzky: »1951–1961: Die Mannheimer Filmwoche von der Geburt bis zu ihrem 10. Lebensjahr«, in: 25 Jahre Filmwoche Mannheim. Dokumentation, Mannheim: Selbstverlag der Internationalen Filmwoche, 1975, S. 9–17, hier S. 9.

der Nachkriegszeit jedenfalls baute Fischer seine in der Propagandakompagnie erlernten Filmfähigkeiten weiter aus, schrieb Drehbücher und engagierte sich für den Kultur- und Dokumentarfilm – und das von Anfang an mit hohem Einsatz und bald schon auf nationalem wie internationalem Parkett. Er baute sich rasch ein riesiges Netzwerk auf, das er virtuos bespielte. Und so wurden letztlich schon bei der ersten Mannheimer Filmwoche rund 160 Filme aus zahlreichen Ländern gezeigt.

Eingebettet wurde die ganze Veranstaltung in ein größeres Kulturprogramm zum Sommerbeginn. Die Kunsthalle zeigte vom 24. Mai bis 2. Juni die Ausstellung »Absolute Malerei in Deutschland«, danach schlossen sich für zwei Wochen Konzerte, Vorträge und Theateraufführungen an. Die Filmwoche fand zwischen dem 26. und 31. Mai statt. Veranstalter des Gesamtprogramms war die illustre »Vereinigung Zeitgenössisches Geistesleben«, die sich seit 1946 darum bemühte, die künstlerische Moderne im Nachkriegs-Mannheim zu (re-)etablieren – regelmäßig in Zusammenarbeit mit der traditionsreichen Abendakademie, der Gesellschaft für Neue Musik, dem Rotary-Club oder anderen Kulturvereinigungen und -institutionen in der Stadt.⁸ Oberbürgermeister Heimerich war ebenso Mitglied der Vereinigung wie Kurt Joachim Fischer und zahlreiche andere Kulturschaffende, die später im Umfeld der Filmwoche auftauchen. Die Abendakademie betrieb zu dieser Zeit bereits einen »Filmclub«. Und zu deren Mitgliedern wiederum zählte auch Fischer, außerdem Bernhard Künzig (1903–?), Betreiber der Alster-Lichtspiele und engagierter Förderer anspruchsvoller Filme.

Die erste Filmwoche war äußerlich noch bescheiden: eine Pressekonferenz im kleinen Weinzimmer des Rosengartens, eine Eröffnung mit Reden, ein kleiner Kreis beim Essen des Oberbürgermeisters.⁹ Aber inhaltlich war sie gewaltig: 160 Filme liefen im Alsterkino und in der Kunsthalle, von morgens bis Mitternacht; es kamen 20.000 Besucher, darunter 11.000 Schüler und 1.000 Lehrer. Genau das war der Kern des ursprünglichen Plans: nicht ein Festivalbetrieb für Fachleute, sondern eine filmische Bildungsaktion für Mannheim. Darauf

8 Die Tätigkeit der Vereinigung aufzuarbeiten, wäre sicher lohnend, steht aber noch aus. Einen guten Eindruck vom Spektrum der Aktionen in der Nachkriegszeit bietet MARCHIVUM, Zugg. 51/1977, Nr. 1; Zugg. 9/1978, Nrn. 295, 296 u. Zugg. NL 24/1972 (= Hermann Heimerich), Nr. 1583.

9 MARCHIVUM, Zugg. 2/1987, Nr. 11.

reagierte auch die Presse überwiegend positiv.¹⁰ Der große Erfolg erklärt sich sicher auch aus kluger Werbe- und Lobbyarbeit innerhalb der Stadt – er hatte aber zweifellos vor allem inhaltliche Gründe. Es fragt sich also:

Warum eigentlich gerade Kultur- und Dokumentarfilme?

Der sogenannte »Kulturfilm« hatte bereits in der Weimarer Republik eine wichtige Rolle gespielt, die durch die UFA und steuerliche Begünstigungen weiter gestärkt wurde.¹¹ Er umfasste wissenschaftliche, ethnografische und pädagogische Kurzfilme und galt als genuin »deutsche« Spezialität mit internationaler Ausstrahlung. Tatsächlich war schon die begriffliche Unterscheidung zwischen Kultur- und Dokumentarfilm ziemlich deutsch: »Der Kulturfilm« konstatierte 1952 bündig Kurt Fischer, der Leiter der ersten Mannheimer Filmwoche, »referiert über Abläufe, der Dokumentarfilm bestätigt Tatbestände. Im Ausland in diese Differenzierung unbekannt, dort decken sich beide Begriffe.«¹²

Tatsächlich wurde die deutsche Vorkriegstradition nach 1945 von verschiedenen Akteuren bewusst wieder aufgegriffen und schließlich auch internationalisiert: Gerade im Kontext der kulturellen Neuorientierung erschien der Kulturfilm als geeignete Form, um an eine unbelastete filmische Vergangenheit anzuknüpfen und zugleich neue Inhalte zu vermitteln. Er versprach Sachlichkeit, Bildung und Distanz zur kommerziellen Massenkultur – Qualitäten, die im Nachkriegsdiskurs hoch bewertet wurden.

Parallel zur kommerziellen Filmproduktion entstand in den späten 1940er Jahren eine lebendige Filmkultur jenseits der etablierten Industrie. Filmclubs, cinephile Netzwerke und kulturelle Initiativen widmeten sich der Vermittlung »anspruchsvoller« Filme, vor allem aus dem europäischen Ausland.¹³

10 Vgl. dazu Klaus Hoffmann: »25 Jahre Mannheim im Spiegel der Presse«, in: 25 Jahre Filmwoche Mannheim. Dokumentation, Mannheim: Selbstverlag der Internationalen Filmwoche, 1975, S. 109–202.

11 Klaus Kreimeier: »Ein deutsches Paradigma: die Kulturabteilung der Ufa«, in: Peter Zimmermann (Hg.), Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 2, Stuttgart: Reclam, 2005, S. 67–86, hier bes. S. 70f.

12 Zit. nach Jeanpaul Goerge: Chronik des deutschen Dokumentarfilms, 2. erg. u. erw. Aufl., Hamburg: Avinus, 2024, S. 18.

13 Einzelheiten bei Anne Paech, »Die Schule der Zuschauer. Zur Geschichte der deutschen Filmclub-Bewegung«, in: Hilmar Hoffmann/Walter Schobert (Hg.), Zwischen

Diese Bewegung zielte auf eine ästhetische und intellektuelle Erneuerung des Publikums. Sie verstand sich als Gegenpol sowohl zur trivialen Unterhaltungsproduktion des deutschen Nachkriegskinos als auch zur dominanten Stellung Hollywoods. In den Filmclubs wurden Dokumentarfilme, neorealistische Werke und experimentelle Formen gezeigt, die neue Perspektiven auf Gesellschaft und Wirklichkeit eröffneten.

In den frühen Nachkriegsjahren dominierte zunächst ein didaktischer Ansatz: Dokumentarfilme sollten informieren, erziehen und moralische Einsichten vermitteln.¹⁴ Doch diese Filme hatten es ungleich schwerer als noch in der Zwischenkriegszeit. Hatten sie damals eine feste Rolle im Kinoprogramm gespielt, war sie nach 1945 nahezu verschwunden. Gründe dafür waren unter anderem der Wegfall steuerlicher Vorteile sowie die Dominanz ausländischer, insbesondere amerikanischer Spielfilme mit Überlänge.

Oberbürgermeister Heimerich sah hierin nicht nur ein kulturelles Defizit, sondern auch ein gesellschaftliches Problem. Er kritisierte die Inhalte vieler populärer Spielfilme, denen er eine negative Wirkung auf Jugendliche zuschrieb, und betonte stattdessen die bildende und erzieherische Funktion des Dokumentarfilms. Ziel der geplanten Filmwoche war es daher, Produzenten dieser Filme eine Plattform zu bieten, das Publikum – vor allem die Jugend – mit qualitativ hochwertigen Filmen vertraut zu machen und langfristig auch die Kinobetreiber zur Aufnahme solcher Filme zu bewegen. Und so betonte er in seiner Eröffnungsrede:

»Es ist der Sinn dieser Filmwoche, dem guten Kultur- und Dokumentarfilm wieder Geltung zu verschaffen und der Bevölkerung zu zeigen, daß sich das Filmschaffen nicht in Filmen erschöpft, wie sie in den üblichen und nicht immer gutzuheißenden Programmen der Filmtheater zu sehen sind. Wir wollen mit dieser Woche dazu beitragen, daß der kulturell wertvolle Film wieder regelmäßig gespielt wird und daß alle Sparten des Filmgewerbes

Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962, Frankfurt a.M. 1989, S. 226–245.

- 14 Zu den amerikanischen Einflüssen und Vorbildern (auch jenseits punitiver Dokumentationen zur rezenten NS-Vergangenheit und Versuchen zur Re-Education) vgl. Brigitte Hahn: Umerziehung durch Dokumentarfilm? Ein Instrument amerikanischer Kulturpolitik im Nachkriegsdeutschland (1945–1953), Münster: Lit, 1997.

sich der kulturellen und staatsbürgerlichen Aufgaben bewußt werden, die sie dem filmfreundigen Publikum gegenüber zu erfüllen haben.«¹⁵

Oder an anderer Stelle in derselben Rede:

»Der Film ist geeignet, in erheblichem Masse die geistige Haltung der Menschen zu bestimmen. Hierin liegt die grosse Möglichkeit des Films, hierin liegen aber auch seine grossen Gefahren. Wir wissen, dass die Filme, die wir normalerweise in den Lichtspielhäusern sehen, vorwiegend aus Geschäftsinteressen gespielt werden. Damit der Film sein Publikum findet, spricht er leider oft genug die seelischen Bezirke der Menschen an, die an der Oberfläche liegen und am leichtesten erreichbar sind: Sensation – Erotik – verkitschte Romantik – falscher Glanz. Er kommt zu sehr der geistigen Trägheit entgegen und enthält in der Mehrzahl der Streifen seinen Besuchern das ethisch Wertvolle vor. Gewiss gilt das nicht für alle Filme. Wenn wir aber aus der Mehrzahl auch unter Berücksichtigung der Filmplakate einen Schluss ziehen wollen, dann finden wir bestätigt, dass die Filmarbeit unserer Tage staatsbürgerliche und ethisch wichtige Aufgaben zu Gunsten des geschäftlichen Nutzens viel zu sehr vernachlässigen.«

Wie ernst es Oberbürgermeister Heimerich mit dieser bildungspolitischen Mission war, konnte man wenig später auch in planerischer Hinsicht sehen: Als 1953 Pläne für ein kommerzielles Kino im Mannheimer Stadtteil Schönau bekannt wurden, setzte er stattdessen den Bau eines städtischen Lichtspielhauses durch.¹⁶ Dieses Projekt war eng mit sozial- und kulturpolitischen Überlegungen verknüpft: Der Stadtteil war von Arbeiterbevölkerung, Flüchtlingen und sozial benachteiligten Gruppen geprägt, weshalb Heimerich dort bewusst kein »übliches Vorstadtkino«¹⁷ mit aus seiner Sicht minderwertigem Programm entstehen lassen wollte. Vielmehr sollte ein kommunales Kino als Zentrum planmäßiger Kulturpflege dienen, das ein qualitativ hochwertiges Filmangebot sicherstellt und zugleich Raum für weitere Veranstaltungen wie

15 MARCHIVUM, Zug. 2/1987, Nr. 12: Manuskript der Eröffnungsrede von Oberbürgermeister Heimerich am 23. Mai 1952.

16 Sebastian Parzer: Mannheim soll nicht nur als Stadt der Arbeit neu erstehen ... Die zweite Amtszeit des Mannheimer Oberbürgermeisters Hermann Heimerich (1949–1955), Ubstadt-Weiher: Verlag für Regionalkultur, 2008, S.160–168, hier S. 166–168.

17 MARCHIVUM, Zug. 9/1978, Nr. 648: Internes Schreiben von Oberbürgermeister Heimerich vom 21. März 1953.

Konzerte oder Vorträge bietet. Zudem eröffnete ein städtisches Kino die Möglichkeit, direkt Einfluss auf die Filmauswahl zu nehmen und so das allgemeine Niveau zu heben.

Der Bau des Kinos, für den 120.000 DM bereitgestellt wurden, stieß allerdings auf erhebliche Kritik. Vor allem der Wirtschaftsverband der Filmtheater wandte sich gegen die kommunale Konkurrenz, aber auch Teile der Bevölkerung und städtische Förderer äußerten Zweifel an der Notwendigkeit des Projekts. Dennoch wurde das Kino 1954 unter dem Namen »Unser Kino« eröffnet. Es wurde an einen privaten Betreiber verpachtet, blieb jedoch in seiner Ausrichtung durch die Stadt geprägt und sollte regelmäßig auch für kulturelle und bildungsorientierte Veranstaltungen genutzt werden.

Man sieht also: Heimerich war sein bildungspolitisches Engagement für den Film durchaus ernst. Entsprechend war ein ganz explizites Zielpublikum der ersten und auch der folgenden Mannheimer Filmwochen die Schule. Neben eigenen kostenlosen Karten und eigenen Vorstellungen für Schülerinnen und Schüler gab es im Vorfeld Beratungen mit Lehrkollegien und spezielle Vorträge im Vor- und Begleitprogramm für Lehrkräfte. Erst nach und nach löste man sich von dieser stark pädagogischen und staatsbürgerlichen Ausrichtung.

Dazu trug sicher bei, dass Mannheim nicht das einzige Kultur- und Dokumentarfilmfestival in der jungen Bundesrepublik blieb: In Oberhausen fanden schon 1954 erstmals die »Westdeutschen Kurzfilmtage« statt, die sich ausdrücklich vom Mannheimer Vorbild inspirieren ließen, aber ausdrücklicher auf den künstlerisch und politisch ambitionierten Kurzfilm als auf den bildenden Dokumentarfilm setzten.¹⁸ Man reagierte damit auf die dynamischen Entwicklungen der 1950er Jahre. Junge Filmemacher begannen, gesellschaftliche Missstände, soziale Realitäten und politische Strukturen zu untersuchen. Ein Teil dieser Szene radikalisierte sich in den 1950er Jahren politisch. Jüngere Filminteressierte kritisierten die Kontinuitäten zum nationalsozialistischen Filmsystem und forderten eine grundlegende ästhetische und ideologische Erneuerung. Aus dieser Kritik heraus entwickelte sich schließlich in den 1960er Jahren das »Junge Deutsche Kino«, das den Dokumentarfilm als Mittel gesellschaftlicher Analyse neu definierte.¹⁹

18 Eingehend dazu Andreas Kötzing: Kultur- und Filmpolitik im Kalten Krieg: die Filmfestivals von Leipzig und Oberhausen in gesamtdeutscher Perspektive 1954–1972, Göttingen: Wallstein, 2013.

19 Vgl. dazu Norbert Grob (Hg.): Neuer Deutscher Film, Stuttgart: Reclam, 2012; Klaus Kreimeier: »Dokumentarfilm, 1892–2003: ein doppeltes Dilemma«, in: Wolfgang Ja-

Beide Festivals, Mannheim und Oberhausen, standen in ihren Anfangsjahren in engem Austausch, entwickelten sich jedoch im Kontext des Kalten Krieges schnell unterschiedlich: Mannheim blieb zunächst eher traditionell, während Oberhausen rasch und sehr gezielt internationale – auch osteuropäische – Produktionen einband und damit eine eigenständigere, politisch offenere Rolle einnahm.²⁰ In dieser Hinsicht wiederum holte Mannheim dann in den 1960er Jahren wieder auf, als unter Walter Talmon-Gros (1911–1973) eine neue Leitung der nun »Internationalen Filmwoche Mannheim« ein neues Gepräge gab.²¹

Rasche Erfolge

Der Erfolg der ersten Filmwoche im Mai 1951 bestätigte die Gründer: aus der ursprünglich einmaligen Veranstaltung sollte eine Reihe werden.²² Die Stadt sah, dass mit relativ bescheidenem Aufwand viel erreicht worden war. Zugleich sollte Mannheim nicht nur sich selbst dienen, sondern dem Kulturfilm insgesamt helfen. Der steckte schließlich in einer Notlage: Viele seit 1945 entstandene Filme hatten keinen Verleih, und selbst vorhandene Filme kamen kaum ins Kino, weil Werbefilme wirtschaftlich attraktiver waren. Mannheim setzte deshalb auch praktisch an: Heimerich bewegte den Gemeinderat dazu, Mannheimer Kinos steuerlich zu entlasten, wenn sie Kulturfilme zeigten.²³ Die erste Filmwoche wurde so als Modell verstanden, das andere Städte nachahmen

cobsen u.a. (Hg.), *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart/Weimar 2004, S. 431–460, hier S. 450–454 u. insbes. auch noch immer Wilhelm Roth: *Der Dokumentarfilm seit 1960*, München/Luzern: Bucher, 1982.

- 20 Eine kompakte Einordnung bietet Andreas Kötzting: »Kultur- und Filmpolitik im Kalten Krieg: die Filmfestivals von Oberhausen und Leipzig und die deutsch-deutschen Beziehungen«, in: Detlev Brunner (Hg.), *Asymmetrisch verflochten? Neue Forschungen zur gesamtdeutschen Nachkriegsgeschichte*, Berlin: Links-Verlag, 2013, S. 77–93.
- 21 Zu Talmon-Gros fehlt jede biographische Aufarbeitung. Das sollte einmal nachgeholt werden – nicht nur seiner hymnischen Besprechung der Ausstellung »Der ewige Jude« im Völkischen Beobachter vom 16. Januar 1938 wegen.
- 22 MARCHIVUM, Zugg. 42/1975, Nr. 3777.
- 23 Tatsächlich wuchs unmittelbar nach dem Ratsbeschluss die Zahl der Kurzfilme in Mannheimer Kinos rasant an – vgl. Rhein-Neckar-Zeitung vom 5. Juni 1953.

sollten.²⁴ Tatsächlich entstanden andernorts ähnliche Initiativen, wie etwa die zuvor erwähnten Oberhausener Kurzfilmtage.

Auch in Mannheim traten früh unterschiedliche Vorstellungen über die Zielsetzung der Filmwoche zu Tage. Gerade Kurt Joachim Fischer, der sich auf dem Weg zur ersten Veranstaltungsreihe zu dessen Leiter aufgeschwungen hatte, verfolgte merklich andere als die primär bildungspolitische Ziele seines OBs: In seinem Resümee der erste Filmwoche tauchen etwa Begriffe wie »Jugend« oder »Schule« gar nicht auf.²⁵ Ihm ging es vielmehr sehr deutlich um jene Wiederbelebung und öffentliche Sichtbarmachung des Dokumentarfilms.

Die Filmwochen der 1950er Jahre waren von raschem Wachstum sowohl mit Blick auf die Besucherzahlen als auch in Hinsicht auf die eingereichten und gezeigten Filme geprägt. Bei der III. Filmwoche 1954 etwa waren die 1.000 Sitzplätze in den Alster Lichtspielhäusern, dem damals größten Mannheimer Kino, durchschnittlich zu 47 % ausgelastet.²⁶ »Dieser beachtliche Prozentsatz«, heißt es in einer Aktennotiz, »ist für die Beurteilung der Zugkraft reiner Kulturfilmdarbietungen umso bemerkenswerter, als der Durchschnitt nur in Wochentagsveranstaltungen – also ohne die bekanntlich geschäftsstärksten Samstag(Abend-)und Sonntag-Vorstellungen – erzielt wurde.« Ausgerechnet Fischer, der selbst nicht eben mit übermäßiger Bescheidenheit gesegnet war, bemerkt dazu in einer handschriftlichen Notiz: »Lieber Meister! Diesen Prozentsatz müßte man eigentlich mit tz schreiben!« Die insgesamt rund 10.000 Besucher der Filmwoche von 1953 sprechen jedenfalls für den Erfolg der Veranstaltung.²⁷

Der Erfolg blieb aber kein lokaler: Immer mehr Gäste aus dem In- und Ausland kamen, das Presseecho wurde größer, Tagungen, Sitzungen, Empfänge und Pressekonferenzen häuften sich.²⁸ Mannheim wurde allmählich Treffpunkt der Fachwelt. Gleichzeitig entfernte sich die Filmwoche damit von ihrem pädagogischen Ursprung. Anfangs hatten Lehrer, Schüler und

24 Vgl. dazu Kurt Joachim Fischer: »Mannheim wird wohl nur ein Beispiel bleiben«, in: Internationale Film Revue 3, 2 (1956), S. 93–94.

25 Kurt Joachim Fischer: »Der deutsche Dokumentarfilm lebt!«, in: Mannheimer Hefte 1952, H. 1, S. 17–19.

26 MARCHIVUM, Zugg. 2/1987, Nr. 35: Aktennotiz (»Von der Zugkraft des Kulturfilms«).

27 Näheres bei Eberhard Tautz: »Die zweite Mannheimer Kultur- und Dokumentarfilmwoche«, in: Mannheimer Hefte 1953, H. 2, S. 35.

28 Entsprechende Nachweise (Einladungslisten, Statistiken, Presseauschnitte, ...) handlich zusammengestellt in MARCHIVUM, Zugg. 2/1987, Nrn. 11–13.

das Mannheimer Publikum im Mittelpunkt gestanden; jetzt rückten immer mehr Filmbranche, Journalisten, Verbände und auswärtige Gäste stärker ins Zentrum. Die Zahlen wuchsen, aber die Qualität hielt nicht Schritt. Schon ab der fünften Filmwoche zeigten sich Ermüdung, Reibungen und Kritik. 1955 liefen die Schülervorstellungen noch glänzend, mit über 30.000 Schülern, doch bald wurde das Programm als überfüllt empfunden. 1956 wurde erstmals deutlicher über die Qualität der Filme geklagt: zu viele langweilige Beiträge, zu viele organisatorische Schwächen, nachlassendes Interesse der Lehrer, Schüler und Mannheimer Besucher.²⁹

Der Leiter der Filmwoche, Kurt Joachim Fischer, betätigte sich ausgesprochen erfolgreich als Netzwerker im politischen Raum – für die nationale Filmpolitik im Allgemeinen,³⁰ aber auch immer wieder sehr konkret für Mannheim. Immer wieder haben hochrangige Politiker die Filmwoche eröffnet; und selbst die Bundespolitik engagierte sich für Mannheim: Schon anlässlich der V. Kultur- und Dokumentarfilmwoche im Mai 1956 wurden erstmals die neu eingerichteten Filmförderprämien des Bundes in Höhe von immerhin 300.000 DM verliehen.³¹ Das war so außergewöhnlich, dass es sogar zu Spannungen mit den frisch etablierten Oberhausener Filmtagen kam.³²

Mit dem rasanten Erfolg wurde Mannheim freilich auch immer offizieller, immer größer, immer schwerer zu steuern. 1959 hatten 44 Länder Filme eingesandt; 187 Journalisten, 204 Filmschaffende, 143 Vertreter von Filmclubs und 57 Behördenvertreter kamen.³³ Der örtliche Filmclub war zwar formal Träger, doch Risiko, Finanzierung und viel Arbeit lagen bei der Stadt, unterstützt von Bund und Land. Mannheim war inzwischen nicht mehr nur Kulturinitiative,

29 Christoph Andritzky: »1951-1961: Die Mannheimer Filmwoche von der Geburt bis zu ihrem 10. Lebensjahr«, in: 25 Jahre Filmwoche Mannheim. Dokumentation, Mannheim: Selbstverlag der Internationalen Filmwoche, 1975, S. 9–17, hier S. 12.

30 Vgl. unter seinen zahlreichen Aufsätzen etwa Kurt Joachim Fischer: »Der leidige Ärger mit dem deutschen Kulturfilm«, in: Kulturarbeit 10 (1958), H. 3, S. 51–53.

31 Zur Entstehung und Entwicklung dieser Förderung vgl. Detlef Flotho: »Die kulturelle Filmförderung des Bundes«, in: Kurt Hentschel/Karl Friedrich Reimers (Hg.), Filmförderung: Entwicklungen, Modelle, Materialien, München: Ölschläger, 1992, S. 59–69.

32 Andreas Kötzting: »Kultur- und Filmpolitik im Kalten Krieg: die Filmfestivals von Oberhausen und Leipzig und die deutsch-deutschen Beziehungen«, in: Detlev Brunner (Hg.), Asymmetrisch verflochten? Neue Forschungen zur gesamtdeutschen Nachkriegsgeschichte, Berlin: Links-Verlag, 2013, S. 77–93, hier S. 80f.

33 MARCHIVUM, Zugl. 2/1987, Nr. 85.

sondern Festival, Treffpunkt und kleiner Markt. Mit der Anerkennung als offizielles Festival durch die Fédération internationale des associations de producteurs de films (FIAPF) Ende 1957 kam internationale Renommée, kamen aber vor allem neue Empfindlichkeiten, politische Reibungen und organisatorische Belastungen.

Die Filmwoche hebt ab: vom regionalen Bildungsprojekt zum internationalen Festival

Früh bemühte man sich in Mannheim nicht nur um Internationalisierung des Programms, sondern auch um Anbindung an die großen internationalen Netzwerke und Institutionen. In diesem Zusammenhang kommt der FIAPF eine zentrale Bedeutung zu.³⁴ Sie fungierte seit der Nachkriegszeit als maßgebliche Instanz zur Regulierung des internationalen Festivalwesens: Sie klassifizierte Festivals, legte Wettbewerbsregeln fest und verstand diese Veranstaltungen vor allem als Orte der Filmzirkulation und -vermarktung. Damit war sie ein entscheidender Faktor für die Integration einzelner Festivals in die internationale Filmökonomie und -diplomatie.

Für die junge Mannheimer »Kultur- und Dokumentarfilmwoche« bedeutete dies zunächst eine Außenposition innerhalb dieses Systems. Anders als große A-Festivals wie Cannes, Venedig oder die 1951 erstmals veranstaltete Berlinale war Mannheim weder als internationales Wettbewerbsfestival mit Premierenstatus konzipiert noch primär auf den globalen Filmmarkt ausgerichtet. Vielmehr verstand sich die Filmwoche, wie eingangs gezeigt, in ihrer Frühphase geradezu als Gegenmodell: als Forum für den vernachlässigten Kultur- und Dokumentarfilm, mit besonderem Fokus auf Bildung, Jugend und cinephile Vermittlung.

Mit der Anerkennung durch die FIAPF 1957 erfolgte nun aber die formale Einbindung in das internationale Festivalgefüge. Diese Anerkennung markiert einen entscheidenden Schritt: Mannheim wurde nun als offizielles Festival wahrgenommen und stand damit – zumindest partiell – unter den Regulierungslogiken der FIAPF. Das Ringen um diese Regularien, insbesondere aber auch die sehr eigenmächtige Gestaltung durch Festivalleiter Fischer und

34 Zur Geschichte und Funktion der FIAPF vgl. Caroline Moine: »La Fédération internationale des associations de producteurs de films: un acteur controversé de la promotion du cinéma après 1945«, in: *Le Mouvement social* 243 (2013), S. 91–103.

die vielen Dienstreisen, die er aus diesem Grund auf Kosten städtischer Zuschüsse unternahm, nehmen in den Akten der Filmwoche viel Raum ein.³⁵

Insgesamt blieb das Profil der Filmwoche aber trotz der Anerkennung als internationales Festival eigensinnig. Während die FIAPF-Festivals als Märkte für Filme strukturierte und auf Wettbewerb, Premierenpolitik und Produzenteninteressen ausrichtete, entwickelte Mannheim bewusst eine alternative Position. Die Filmwoche konzentrierte sich weiterhin auf Kurz-, Dokumentar- und später Erstlingsfilme und verstand sich als »Laboratorium« für junge Filmschaffende und neue filmische Formen. Gerade diese Spezialisierung entsprach eher der FIAPF-Kategorie eines nicht-kommerziellen oder spezialisierten Festivals als dem Modell der großen A-Festivals wie Cannes oder der expandierenden Berlinale.

1961 als Wendejahr

Der zunehmenden internen Überforderung tat das keinen Abbruch. Zwischen Filmclub, Stadtverwaltung und dem eigensinnigen Festivalleiter Fischer nahmen die Konflikte Ende der 1950er Jahre stetig zu. Fischers Eigenmächtigkeit stieß regelmäßig praktisch alle Beteiligten vor den Kopf, weil er sich selbst als Kopf, Herz und ausführenden Körper des Festivals inszenierte und stets neue Forderungen an die Stadt stellte: »Ich stelle fest«, notiert er übellaunig in einer Aktennotiz für das Referat V (Kultur) der Stadtverwaltung vom 22. April 1959, »dass ich seit Monaten allein mit Frau Dickel bis zu 14 Stunden täglich zu arbeiten habe, während ich von mir selbst behaupten kann, dass selbst diese Zeit noch um ein Vielfaches übertroffen wird, da ich schliesslich noch die ganzen Filme anzusehen habe.« Handschriftlich am Rande notiert ein entnervter Beamter mit Bleistift: »also mehr als 28 (!) Stunden täglich?«³⁶ Wesentliche Konfliktpunkte boten aber gar nicht so sehr die Kosten, sondern die vielen eigenständigen Entscheidungen Fischers. So schrieb Kulturintendant Andritzky im Oktober 1958 an Heimerich, der sich lange schützend vor Fischer gestellt hatte:

»Herr Dr. Fischer hat uns durch unabgestimmte Veröffentlichungen über die Filmwoche wiederholt vor vollendete Tatsachen gestellt, und unsere Monate, nicht eigenmächtig zu entscheiden, haben wenig genutzt. Diesmal hat er

35 MARCHIVUM, Zugg. 2/1987, Nrn. 63, 78 u.ö.

36 MARCHIVUM, Zugg. 2/1987, Nr. 63.

zu früh den Termin der 8. Woche bekanntgegeben, obwohl die mögliche Kollision mit Cannes bekannt war, und der neue Termin stand schon in der Zeitung, als wir noch die Möglichkeiten mit den Schulen erörterten. Die Filmwoche tritt in Korrespondenzen als anonymes Gebilde auf; praktisch sieht es oft so aus, als sei Dr. Fischer mit der Filmwoche identisch (abgesehen von den Kosten). Dr. Fischers Verdienste um die Veranstaltung sind unumstritten, es fehlt aber ein Regulativ.«³⁷

Umso eindringlicher drang die Stadt seit 1958 darauf, das Verhältnis zwischen Fischer und dem Filmclub endlich vertraglich zu regeln. Der seinerseits mit der Organisation, den Versicherungs- und Finanzfragen einer solchen Großveranstaltung längst heillos überforderte Filmclub hingegen, drängte die Stadt, als Veranstalter zu übernehmen.

Die Krise spitzte sich bei der achten und neunten Filmwoche noch einmal zu. Eine Kinderfilmtagung brachte Streit um Finanzierung; politische Auseinandersetzungen um DEFA-Filme belasteten die Atmosphäre zusätzlich. Schließlich schied Kurt Joachim Fischer 1961 endgültig aus, weil er sich durch die stetigen Verwaltungsweisungen eingeengt fühlte.

So stand nach der neunten Filmwoche die Grundsatzfrage im Raum: Sollte Mannheim überhaupt weitermachen? Die Veranstaltung hatte Erfolg und Ansehen, aber sie kostete Geld und Arbeitskraft, während ihr Nutzen für die Bürger der Stadt nicht mehr so unmittelbar war wie 1952. Der Gedanke war unbequem: Eine Stadt kann sich zwar mit einem Festival schmücken, doch wenn es vor allem überregionalen Interessen dient, muss sie prüfen, ob das Geld noch dem eigenen Bürger zugutekommt.

Man entschied sich fürs Weitermachen. »Hoffentlich ist dieses Filmwochen-Ei des Columbus, das uns OB und Kulturreferat unter den Tannenbaum gelegt haben, und das erst noch richtig ausgebrütet werden muß, nicht faul.«, kommentierte damals der Mannheimer Morgen.³⁸

An dieser Weggabelung wurde dann 1961 der entscheidende Umbau vollzogen: Der Verband der Deutschen Filmklubs trat als Mitveranstalter an die Stelle des örtlichen Filmclubs. Der Termin wanderte vom Mai in den Oktober, auch weil nach Fischers Weggang eine Neuorganisation bis Mai nicht mehr möglich gewesen wäre. Inhaltlich blieb der Kulturfilm zwar Zentrum, weil davon auch Zuschüsse abhingen, doch sollten nun zusätzlich auch erste Spielfilme

37 Ebd.

38 Mannheimer Morgen vom 17.12.1960 (Hans-Werner Beck).

von Kultur- und Dokumentarfilmregisseuren gezeigt werden. Aus der »Mannheimer Kultur- und Dokumentarfilmwoche« wurde die »Internationale Filmwoche Mannheim«. Damit änderte sich nicht nur der Name, sondern auch der Anspruch: Mannheim öffnete sich stärker dem Übergang vom Dokumentarfilm zum neuen Spielfilm.

Auch Preise wurden neu geordnet. Zwar hatte es schon früher Auszeichnungen gegeben, etwa den »Kurpfalz-Teller«, Kritiker- und Sonderpreise sowie die »Mannheimer Filmdukaten«; doch nun kamen erstmals Geldpreise des Veranstalters hinzu. Fachleute hatten dazu geraten, weil Geldpreise das Festival attraktiver machten.³⁹ Vor allem aber kam eine neue Mannschaft: Walter Talmon-Gros, Redakteur beim »Film Echo« übernahm auf Vorschlag Künzigs und mit Unterstützung Eckardts die künstlerische Leitung und Filmbeschaffung. Hanns Maier wurde Leiter des Filmwochenbüros. Kurt Heinz, Feuilletonredakteur beim Mannheimer Morgen, übernahm die Pressearbeit und sorgte dafür, dass Öffentlichkeit und Fachkreise erfuhren, dass die schon totgesagte Filmwoche lebendig war, sich neu ordnete, Spielfilme aufnahm und ihr Programm intensivierte.

So wurde die zehnte Filmwoche 1961 nicht zum Ende, sondern zum Neubeginn. Aus einer ursprünglich kommunalen Jugend- und Kulturfilmaktion war innerhalb eines Jahrzehnts ein internationales Festival geworden, das mehrere Krisen durchlaufen hatte: Wachstumsschmerzen, Qualitätsprobleme, politische Konflikte, organisatorische Überforderung und die Frage nach seiner Legitimation gegenüber der Stadt. Gerettet wurde es durch eine bewusste Neujustierung: internationaler, professioneller, stärker auf junge Filmschaffende und Debütfilme ausgerichtet, aber weiterhin mit dem Anspruch, dem Kultur- und Dokumentarfilm eine Bühne zu geben.

There's more where that came from...

Die Geschichte der Mannheimer Filmwoche endet natürlich nicht mit ihrer internationalen Institutionalisierung in den frühen 1960er Jahren. Vielmehr lassen sich zentrale Motive ihrer Gründungsphase bis in die Gegenwart des IFFMH verfolgen. Schon 1952 ging es darum, Film als kulturelle Praxis sichtbar zu machen, Publikum zu bilden und jenseits bloßer Marktlogik Räume für

39 MARCHIVUM, Zugg. 2–1987, Nr. 116.

andere Formen des Sehens zu schaffen. Unter veränderten medialen, ökonomischen und kulturpolitischen Bedingungen beschreibt die heutige Festivalleitung diese Aufgabe erneut als kuratorische Herausforderung: Das Festival soll Filme sichtbar machen, Begegnungen ermöglichen und zugleich auf digitale, gesellschaftliche und ökonomische Umbrüche reagieren.⁴⁰ Aus der kommunalen Kultur- und Dokumentarfilmwoche ist kein bloßes Branchenereignis geworden, sondern ein wandelbarer Festivalorganismus, dessen historische Wurzeln gerade in seiner Fähigkeit zur Neujustierung erkennbar bleiben.

40 Sascha Keilholz/Frederic Jaeger: »Festivals als Organismus – physische Dynamiken, digitale Reize«, in: Tanja C. Krainhöfer/Joachim Kurz (Hg.), *Filmfestivals – Krisen, Chancen, Perspektiven*, Berlin: edition text+kritik, 2022, S. 153–173.

Quadrate und Diagonalen der Cinephilie

Das Filmfestival als Erleben einer Stadt

Dunja Bialas

Über Jahrzehnte thronte das Internationale Filmfestival Mannheim-Heidelberg (IFFMH) leicht abgehoben im Mannheimer Stadthaus über der 300.000-Einwohner-Stadt. Während die Neckarstadt im Zweiten Weltkrieg schwere Luftangriffe erlebte¹, nimmt sich der zweite Spielort des IFFMH als dessen Antithese aus. Nur 20 Kilometer von Mannheim entfernt liegt das ebenfalls am Neckar gelegene Heidelberg, eine Großstadt mit heute 150.000 Einwohner:innen, die im Zweiten Weltkrieg von den Luftangriffen der Alliierten zwar »nicht völlig verschont« blieb, aber »glimpflich« davonkam². Die engen Gassen und niedrigen Bauten trumpfen mit pittoresker Beschaulichkeit auf. In Mannheim hingegen erwartet einen die urbane Stadterfahrung. Anders als bei einem Besuch des Festivals werden wir im weiteren Verlauf des Textes Mannheim nicht mehr verlassen.

Ein Festival im Transit-Ort

Das Stadthaus liegt im Zentrum der Mannheimer Innenstadt, direkt am zentralen Paradeplatz. Eine symmetrische Freitreppe fordert zum Besuch

-
- 1 Vgl. zur Zerstörung durch Luftangriffe das Stadtarchiv Mannheims Dieter Wolf: »Luftkriegsereignisse in Mannheim 1939–1945«, in: Stadtarchiv Mannheim: Online-Publikation Nr. 1, Mannheim 2003, <https://www.marchivum.de/bibliostar/digitalisate/web74.pdf>, abgerufen am 31.03.2026.
 - 2 Julia Lauer: »Bombenangriffe auf Heidelberg während des Zweiten Weltkriegs«, in: Heidelberger Geschichtsverein e.V. (Hg.): Heidelberg: Jahrbuch zur Geschichte der Stadt, Jg. 26, Heidelberg 2022, S. 183–186, hier S. 183.

des postmodernen Mehrzweckbaus auf³. In seinem Inneren finden sich Räume der demokratischen Gesellschaft: die Stadtbibliothek, der Ratssaal des Gemeinderats sowie der für Veranstaltungen offene Bürgersaal. Weiß gefliest gibt sich das Stadthaus möglichst neutral. Das Gebäude, das erst 1991 nach diversen Architekturwettbewerben an der Stelle des im Zweiten Weltkrieg zerstörten barocken Alten Kaufhauses errichtet wurde, ist seit 2022 denkmalgeschützt⁴.

Die Neutralität und der Mehrzweck geben dem Stadthaus auch etwas Geichtsloses, verleihen ihm fast schon die Eigenschaften des Transitorts, wie sie Marc Augé für Einkaufszentren, Flughäfen, Krankenhäuser und Amtsgebäude definierte⁵. Auch eine Bibliothek, zumal eine Ausleihbibliothek, muss selbst mit der Überzeugung von Hilmar Hoffmann, »Kultur für alle« zu bieten⁶, als ein Nicht-Ort gelten. Bücher werden zu Objekten temporärer Import- und Export-Ereignisse, im Szenarium der Leih- und Rückgaben.

An diesem Transit-Ort hat seit 1995 das Filmfestival Mannheim sein zentrales Quartier gefunden⁷. Seither gibt es Bemühungen, es als echten Ort, gar als Heimat des Festivals zu gestalten. Während das Foyer im oberen Stockwerk mit dem administrativen Festivalzentrum (Ticket Corner und Akkreditierungsstelle) seine transitorische Funktion bewahrt hat, lädt die Festival-Lounge mit Sofas und Bar dazu ein, sich am Nachmittag und Abend zum gemütlichen Kaffee oder Wein niederzulassen. Außerdem gibt es einen Kinosaal. Das Stadthaus ist, seit Sascha Keilholz im Jahr 2019 Michael Kötz als Festivalleiter ablöste, nur eine von insgesamt fünf Mannheimer Spielstätten.

Das war früher anders. In den Zweitausenderjahren fand der Großteil der Filmvorführungen im Stadthaus statt. Die Filmdiskussionen wurden im Foyer abgehalten, die dadurch große Aufmerksamkeit erhielten und für alle zu-

3 Siehe Deutscher Verband für Kunstgeschichte e. V., <https://kunstgeschichte.org/verband/rote-liste/stadthaus-mannheim/>, abgerufen am 31.03.2026.

4 Siehe dpa Baden-Württemberg, »Denkmalschutz ist in Mannheim gefürchtet und herbeigeseht«, in: Zeit online, <https://www.zeit.de/news/2022-09/09/denkmalschutz-ist-in-mannheim-gefuerchtet-und-herbeigeseht>, abgerufen am 31.03.2026.

5 Vgl. Marc Augé: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1994. S. 90–137.

6 Vgl. Hilmar Hoffmann: Kultur für alle. Perspektiven und Modelle, Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch 1981. S. 167–181.

7 Siehe Michael Kötz: »Ein Blick zurück«, 2019, in: Kulturmagazin. Die Festivals, Museen und Schlösser, hg. v. Metropolregion Rhein-Neckar GmbH, <https://www.kultur-rhein-neckar.de/archiv/ein-blick-zurueck/u/1392/>, abgerufen am 31.03.2026.

gänglich und wahrnehmbar waren. Rund um die Uhr war etwas für die Festivalbesucher:innen geboten; es gab kaum Anlass, das Gebäude zu verlassen. Unter Festivaldirektor Michael Kötz, der das Festival kurz nach der Eröffnung des Stadthauses 1992 übernahm, sollten dekorative Maßnahmen das Foyer des Stadthauses in einen Ort des Verweilens umgestalten. Den bemalten Pappwänden, die die Säulen und Wände versteckten, merkte man die Anstrengung an, das Gebäude zum heimeligen Aufenthaltsort umzudeuten.

Gleichzeitig hatte sich das Festival dem Stadthaus fast vollständig verschrieben. Relativ gleichgültig blickte man als Festivalbesucherin auf den unter dem Stadthaus daliegenden Paradeplatz. Die Stadt war auf Distanz, blieb der Besucherin fremd. Das Festival gab keinen Anlass, die City aufzusuchen, selbst wenn im Odeon-Kino und im Atlantis ebenfalls Filme gezeigt wurden⁸. Als auswärtige Festivalbesucherin bekam man das nicht mit.

Virtualität: Möglichkeit und Potenz

Das änderte sich mit der Neubesetzung der Leitung. Sascha Keilholz hatte sich bei seiner Bestellung als künstlerischer und kaufmännischer Geschäftsführer zwar dafür ausgesprochen, das zentrale Stadthaus als Festivalzentrum zu halten und dort die Festival-Lounge als Treffpunkt zu etablieren. Er plante aber auch die Rückkehr in die Kinos der Stadt. »Das Festival ist ein Kinofestival«, sagte Keilholz im Interview mit der Autorin. »Die Kinos wünschen sich ein Festival, das bei ihnen stattfindet. Und wir wünschen uns ein Festival, das im Kino stattfindet.«⁹

Für die erste von Keilholz verantwortete Ausgabe sollte es anders kommen: Schon in der Vorbereitungsphase wurde das 69. IFFMH im Zuge der Covid-19-Pandemie vom kulturellen Shutdown eingeholt. Zwangsläufig erfolgte der Rückzug in den virtuellen Raum. »Ich wäre nicht online gegangen

8 Siehe Rüdiger Suchsland: »Ich bin eine Art Triebtäter! Ein sehr offenes Gespräch mit Michael Kötz über das Überleben im Dschungel von 700 Festivals, das deutsche Kino und die Zukunft des Films«, in: Artechock, 2002, https://www.artechock.de/film/text/interview/k/kkoetz_2002.html, abgerufen am 31.03.2026.

9 Siehe Dunja Bialas: »Der Zukunft des Kinos eine Plattform geben. Der neue Leiter des IFFMH (Festival Mannheim-Heidelberg) Sascha Keilholz über seinen neuen, ganz und gar ästhetischen Blick auf sogenannte »Newcomer«-Filme«, in: Artechock, 2020, https://www.artechock.de/film/text/interview/k/keilholz_sascha_2020.html, abgerufen am 31.03.2026.

ohne ein Votum der Filmemacher*innen«, sagte Keilholz. Er musste dafür Sorge tragen, dass nicht ein ganzer Jahrgang von Debütfilmen verloren ging¹⁰.

Im virtuellen Raum des Streamings versuchte das Team von Keilholz, die gezeigten Filme als Beiträge des Festivals zu framen. Es sollte klar werden, dass es hier um kein »Video-on-Demand-Angebot« gehe, betonte Keilholz. Trotz der Virtualität des in den Online-Auftritt verbannten IFFMH achtete Keilholz darauf, dass die Filmauswahl und ihre Sektionen als Angebote des Festivals sichtbar wurden. Giorgio Agamben macht zur Virtualität eines Ereignisses in seiner Schrift »Die kommende Gesellschaft« deutlich: »Es scheint, als ob der Potenz und der Möglichkeit, insofern sie von der Wirklichkeit unterschieden sind, immer die Gestalt des Beliebigen, ein irreduzibler quodlibetaler Charakter anhaften.« Alles hänge von der Weise ab, wie »sich der Übergang von der Potenz zum Akt« vollziehe¹¹.

Kino-Verortung

Ein Jahr später, 2021, realisierte sich in diesem Sinne die erste Festivalausgabe unter der neuen Leitung. Mit der Verortung in den Kinos fand das Festival, wie es sich Sascha Keilholz erdacht hatte, erstmals statt. Auch im wortspiele-rischen Sinne: Es fand Stadt.

Seitdem verteilt es sich auf mehreren Spielstätten über den großen innen-städtischen Raum von Mannheim. Man streunt also aus. Verlässt das Stadt-haus, findet sich in der Umgebung zurecht. Auf der Suche nach den Kinos macht man die ungewohnte Erfahrung, in Mannheim eine sogenannte Plan-oder Quadratestadt¹² vorzufinden: In der Kartographie einer nach Häuserblö-cken unterteilten Urbanität gilt es, sich nach alphanumerischen Koordinaten, statt nach Straßennamen zu orientieren. Diese Idee des Navigierens in den Straßenzügen geht bis in die Barockzeit zurück¹³; gleichzeitig entzieht sich die

10 Siehe Artechock, https://www.artechock.de/film/text/interview/k/keilholz_sascha_2020.html, abgerufen am 31.03.2026.

11 Giorgio Agamben: Die kommende Gesellschaft, Berlin: Merve 2003. S. 37.

12 Siehe Marchivum, https://www.marchivum.de/sites/default/files/2019-05/Folder_STADTPUNKTE_Quadrate.pdf, abgerufen am 31.03.2026.

13 Siehe Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, <https://www.schloss-mannheim.de/wissenswert-amuesant/dossiers/die-planstadt-mannheim>, abgerufen am 31.03.2026.

Stadt den vereinnahmenden Ortsbezeichnungen und anonymisiert sich zu einer modernen Großstadterfahrung.

Das Stadthaus befindet sich in N1. Hier beginnt der Festivalbesuch. In K2 liegt das 50er-Jahre-Kino Atlantis¹⁴, nicht weit davon entfernt, in K1, das Cinema Quadrat, Mannheims kommunales Kino¹⁵. In der Fußgängerzone auf halber Strecke Richtung Stadthaus liegen die im Jahr 2025 neu eröffneten Planken Lichtspiele mit sieben Sälen, in P4. Am entgegengesetzten Ende der Fußgängerzone, auf dem Weg zum Hauptbahnhof, liegt in N7 schließlich das Cineplex Mannheim mit zehn Kinosälen (in den beiden letztgenannten wird je nur ein Saal bespielt).

Obgleich sich Keilholz mehr den kuratierenden Programmkinos zugehörig fühlt, ist es ihm wichtig, keine Unterscheidung »zwischen High- und Low-Culture« zu machen. »Wir reden hier bei Mannheim und Heidelberg von vielen sehr unterschiedlichen Kinoangeboten. (...) Hier in der Region engagieren sich die einzelnen Kinobetreiberinnen und -betreiber für je ein unterschiedliches Publikum.«¹⁶

Spielräume

Über die Quadrate der Stadt legt das Festival seither ein unsichtbares Netz aus verbindenden Linien. Verbunden werden die unterschiedlichen Kinos. Kinos, die für Unterhaltung und Eskapismus stehen. Kinos, die für intellektuelle Anstrengung und Filmkunst stehen. Der große französische Kinotheoretiker Jacques Rancière akzentuiert in »Spielräume des Kinos« die gleichzeitige Präsenz von Kinos unterschiedlichen Charakters als Spielart der Cinephilie. Sie vereine den »Kult der Kunst mit der Demokratie der Vergnügungen und der Emotionen«, indem sie die Kriterien ablehne, »durch die das Kino in die Hochkultur Eingang fand«. Die Cinephilie, so Rancière, verbinde »Cinematheken, in denen das Gedächtnis der Kunst aufbewahrt wird, mit den Kinosälen abgelegener Viertel«. Ihre Verbindungslinie sei »eine einzigartige Diagonale«¹⁷.

14 Siehe Kino Atlantis Mannheim GmbH, <https://www.atlantis-kino.de/saele>, abgerufen am 31.03.2026.

15 Siehe Cinema Quadrat e.V., <https://cinema-quadrat.de/ueber-uns/>, abgerufen am 31.03.2026.

16 Siehe Artechock, https://www.artechock.de/film/text/interview/k/keilholz_sascha_2020.html, abgerufen am 31.03.2026.

17 Jacques Rancière: *Spielräume des Kinos*, Wien: Passagen 2012, S. 12.

Die Diagonale als Geometrie einer Cinephilie drängt sich in Mannheim mit seiner Topografie der Quadrate auf. Cinephilie meint nach Rancière Integration, nicht Exklusivität oder gar Exklusion. Das zeigt sich auch im Programm von Mannheim-Heidelberg. Die Emotionen des Melodramas setzt es neben die neuen Ausdrucksweisen der jungen Newcomer-Autor*innen. Zerstreute Weltflucht und Eskapismus übersetzt es in Filme, die von postmigrantischen Erfahrungen oder Traumata erzählen. Mannheim-Heidelberg befördert das anspruchs- und lustvolle Autor*innenkino und zeigt gleichzeitig ausgewähltes Genre: Science-Fiction, Horror, Fantasy.

Sichtbarkeitsallianzen

Durch die Verortung in den Kinos entstehen reziproke Sichtbarkeitsallianzen zwischen dem Festival und der Stadt. Nicht nur hat sich das Festival an fünf Punkten der Stadt niedergelassen und wird nun von den Mannheimer*innen als ein Angebot für alle wahrgenommen. Der Blick richtet sich umgekehrt auch auf die Stadt. Inmitten der schmucklosen Nachkriegsbauten findet sich noch immer hie und da eine Baulücke. Die Leerstelle im Stadtbild ist das unbeschriebene *terrain vague*, ein »Zwischenraum im starken Sinne des Wortes«, wie der Romanist Wolfram Nitsch definiert. »Das *terrain vague* liegt in räumlicher wie in zeitlicher Hinsicht zwischen anderen, beständigeren Orten.«¹⁸ Die Baulücke lässt zugleich auf eine Wunde der Vergangenheit und auf eine noch nicht eingetretene Zukunft blicken. Mannheim ist eine Stadt im Umbruch, immer noch und immer wieder.

Die Aufteilung in Quadrate lässt auch an das Stadtgitter von New York denken¹⁹. Auch das Straßenbild erinnert im Kleinen an den Schmelztiegel der Megalopole. Die Mannheimer City ist ein überwiegend postmigrantischer Stadtteil, der viele Gegensätze in sich vereint. In seinem Herzen liegen eine Moschee, eine Kirche und die denkmalgeschützte Synagoge der Jüdischen Gemeinde.

18 Wolfram Nitsch: »Terrain vague. Zur Poetik des städtischen Zwischenraums in der französischen Moderne«, S. 3. Siehe Romanisches Seminar, Universität zu Köln, https://terrainvague.de/sites/default/files/Nitsch_Terrain%20vague%20dt.pdf, abgerufen am 31.03.2026.

19 Siehe Alexander Kulpok: »Das Raster für die Zukunft New Yorks«, in: Spiegel Online, <https://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/staedtebau-das-raster-fuer-die-zukunft-new-yorks-a-592937.html>, abgerufen am 31.03.2026.

Viele kleine Läden laden zudem dazu ein, sich für einen großen Anlass festlich auszustatten. Dicht gereiht finden sich in unmittelbarer Nähe zu den Kinos Barber-Shops, Eventbekleidungsgeschäfte, Änderungsschneidereien, Juwelieri, *pastaneler* und Patisserien. Mit Tüll aufgerüschte Ballroben, elegante Brautkleider, bestickte Prinzessinnen-Schuhe und vornehme Anzüge prangen in den Schaufenstern der schmucklosen, geduckten Häuser. Verheißungsvoll funkeln Goldreifen und Perlenketten um die Wette. In Pistazienhonig getränkte Baklava und mit Früchten dekorierte Tartelettes schimmern in allen erdenklichen Variationen, in kleinen Schächtelchen werden sie durch die engen Straßenzüge davongetragen. Sollte das Geld nicht reichen, kann man in einer Spielhalle oder im Billard-Café sein Glück versuchen.

Hier, in der Westlichen Unterstadt von Mannheim, zeigt sich der Fetischcharakter der Ware in Reinform. Die dargebotenen Produkte verheißen Liebe, Schönheit und Glück. Sie sind magische Gegenstände einer Emotionalität, die durch den Kauf der Ware eingelöst wird. Das Geld selbst wird zum Fetisch, wenn es nicht mehr als Tauschwert dient und sein Erwerb zu einem Spiel wird, das sich letztlich selbst zum Zweck hat²⁰.

Weltbeziehung

Die urbane Wirklichkeit ist im städtebaulichen Kontext der Kinos stets auf dem Sprung ins Imaginäre. Die Sichtbarkeitsallianz weitet sich aus, vom Kinoraum in die Stadt: Tritt man nach einer Vorführung vor das Kino, sieht man im Stadtraum eine Fortsetzung der imaginären Gestaltungskraft des gerade gesehenen Films. Im unmittelbaren Umfeld der City wird das Reale gleichsam überwunden und überboten: Hinter den schillernden Kostümen der Ballkleider, zurechtgemachten Bärten junger Männer und dem leuchtenden Glanz des Goldschmucks offenbart sich die »spektakuläre Phantasmagorie« unserer Welt, von der Giorgio Agamben im Hinweis auf Guy Debords *La Société du Spectacle* schreibt²¹.

Das Filmfestival Mannheim-Heidelberg hat sich gegen das *spectacle* entschieden – heute würde man vermutlich »Event« sagen. *Spectacle* definiert Debord mit den Worten Agambens als »äußerste Form des Kapitalismus«, die sich

20 Vgl. Karl Marx: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, Köln: Parkland 2000, S. 83–103.

21 Giorgio Agamben: Die kommende Gesellschaft, Berlin: Merve 2003. S. 72.

in der »Akkumulation von Bildern« manifestiert. »Alles, was unmittelbar erlebt wurde, [wird] in eine Repräsentation verschoben.«²² Lieber geht es eine enge Verbindung mit der Stadt ein, in der es zur Hälfte spielt. In der Quadrate-Anordnung der Stadt vollzieht der Kinobesuch eine nach allen Seiten hin offene Cinephilie.

Nicht Bilder häufen sich an, sondern ein Wirklichkeits-Imaginäres kann sich zeigen, während das Festival in den spezifischen Stadtraum eingebettet ist. Die Flucht und das Ankommen, der Glaube und die Liebe, das Glück und die Verschwendung: Die Themen und Emotionen unserer Gegenwart finden sich im großen Mannheimer Karree versammelt. Es schafft einen einzigartigen Raum der Resonanz, in dem die Filme des Festivals nachhallen können. Hartmut Rosa spricht von der Resonanz als einer »gelingenden Weltbeziehung«²³. Sie wird bemessen an der Weise, wie »Welt (passiv) erfahren und (aktiv) angeeignet oder anverwandelt wird und werden kann«. Filme öffnen unseren Sinn für Themen. Steigern unsere Sensibilität für Emotionen. Und schärfen unseren Blick für das Besondere der vorgefundenen Wirklichkeit. Indem das Festival den Unterschied zwischen dem Kino und der Stadt überwindet, können wir begreifen. Das Festival von Mannheim-Heidelberg steht für eine gelingende Weltbeziehung der Umarmung.

22 Giorgio Agamben: Die kommende Gesellschaft, Berlin: Merve 2003. S. 72.

23 Hartmut Rosa: Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung, Berlin: Suhrkamp Taschenbuch 2019, S. 53.

Future Democracies

Über die Zukunft des demokratischen Versprechens

Peter Kurz

»Demokratie ist die Beteiligung an den Regeln der eigenen Begrenzung« – so kann man es im Anschluss an Hannah Arendt formulieren. Sie beschrieb politische Freiheit nicht als Freiheit vom Staat, sondern als Freiheit im gemeinsamen Handeln – als Selbstermächtigung durch Teilhabe. Die Demokratie ist somit keine bequeme Staatsform. Die Herrschaft »durch und für das Volk« verlangt von allen oder zumindest einer deutlichen, konstruktiven Mehrheit, mehr als die eigenen Interessen und Freiheiten in den Blick zu nehmen. Die Spannung von Freiheit und Verantwortung, die sich für alle ergibt, ist das Wesen der Demokratie.¹

Dieses Ideal war immer eine Zumutung. Die äußere Form der Demokratie, der simple Mehrheitsentscheid und die Anerkennung individueller Freiheit sichern das Ideal gerade nicht. Darin liegt ihre Gefährdung. Von Anfang an. Tocqueville bewunderte die amerikanische Demokratie und fürchtete zugleich, was er in ihr sah: die Tyrannei der Mehrheit, die schleichende Nivellierung, den Rückzug ins Private.²

Diese Risiken zeigen sich in neuer Qualität. Und die Grundfrage der Sicherung der Demokratie steht mit nicht erwarteter Dringlichkeit auf der Tagesordnung. Wenige Jahrzehnte nach ihrem scheinbaren »Sieg« sind die liberalen Demokratien unter massivem Druck – und dies nicht nur aufgrund der dem Konzept der Demokratie innewohnenden Spannung.

Die Zahl der sogenannten vollständigen Demokratien ist sowieso gering und selbst die Zahl der noch als eingeschränkte Demokratien zu bezeichnenden Länder sinkt. Der Rückzug ist real. So besorgniserregend der äußere

1 Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben* (1960) und *Über die Revolution* (1963).

2 Alexis de Tocqueville, *Über die Demokratie in Amerika* (1835/1840).

Druck durch autoritäre Regime und ihre Anhänger ist: er trifft auf Demokratien, die sich nicht (mehr) als Lebensform verstehen – und dies auch nicht mehr vermitteln. Es bleibt das Wahllokal, die Mehrheitsregel, das Verfahren – verloren geht der Geist der verantwortlichen Beteiligung. Die untrennbare Verknüpfung mit der Idee der Gleichheit der Menschen und der damit notwendigen Begrenzung der Mehrheit durch das Recht.

Die Ursachen sind vielfältig: Die Individualisierung moderner Gesellschaften hat das Gemeinsame geschwächt. Eine Aushöhlung von Werten durch eine dominante Orientierung an Erfolg, Sichtbarkeit und materiellem Wohlstand zerstört auch den für die Demokratie notwendigen Gemeinschaftsbezug. Die soziale Marktwirtschaft, jenes europäische Nachkriegsexperiment einer relativen Gleichheit und dynamischen Entwicklung eines Mittelstands, verlor nach dem Ende des Systemwettbewerbs von einigen politische Unterstützung. Der Wohlfahrtsstaat geriet als »Hemmnis« dynamischer Entwicklung ins Visier. Und mit der globalen Wettbewerbsorientierung seit Beginn der 90er Jahre wurden die Antworten auf die Gerechtigkeitsfragen unserer Zeit immer schwächer: auf wachsende Ungleichheit, auf die Ausbeutung des Planeten, auf eine notwendige Anpassung der Wirtschaft, die viele zurücklässt. Und nicht zuletzt bot die völlige Veränderung des kommunikativen Raums und der Verlust gemeinsamer kommunikativer Erfahrung einem gezielten Angriff auf alle Bedingungen der Demokratie – Vertrauen, Wohlwollen, Sachbezug und Faktenbasis – einen unvergleichlichen Nährboden. In diesem Raum gilt: Wer die Demokratie am lautesten angreift, wird dafür belohnt.

Das von Karl Popper direkt nach den Erfahrungen des Nationalsozialismus beschriebene Paradoxon der Demokratie ist so jeden Tag zu besichtigen: die Demokratie bietet die Freiheiten für den Angriff auf sie selbst. Der Angriff auf die Demokratie kommt im Gewand eines Rufs nach »Herrschaft des Volkes«. Die Demokratie, in ihrer Toleranz, ihrer Langsamkeit, ihrer Vielstimmigkeit, scheint diesem Angriff wenig entgegenzusetzen zu haben.

Was also ist zu tun? Was ist die Zukunft der Demokratie? Vielleicht liegt die Antwort in einem Blick zurück, genauso wie in einem Blick nach vorn. Im Blick zurück dergestalt, dass die Versprechen und Zumutungen der Demokratie nach wie vor aktuell sind und in ihrem Wesen immer eine Utopie und einen Auftrag enthielten, die wir aktualisieren müssen. So wie Jürgen Habermas vom unvollendeten Projekt der Moderne und der Aufklärung sprach, müssen

wir die Arbeit an der Demokratie nicht als Auftrag zur Verteidigung, sondern als Auftrag zur Realisierung verstehen.³

Dabei können und sollten wir Bezug nehmen auf das, was wir schon einmal gewusst haben. Die Mannheimer Historikerin Andrea Kehnel hat dies für den Gedanken einer nachhaltigen Praxis unter dem Titel »Wir konnten auch anders« gezeigt. Das ist keine Nostalgie, sondern eine Ermutigung: Die Gegenwart ist nicht alternativlos.

Das hergebrachte Verständnis von Demokratie sich wieder anzueignen und als zentrale Bildungsanforderung zu verstehen, ist keine neue Empfehlung, sondern eine sträflich vernachlässigte Praxis, die wiederbelebt werden kann. Losverfahren zur Sicherstellung von Perspektivenvielfalt als Ergänzungen klassisch repräsentativer Formen sind Innovationen, zugleich aber auch ein Rückgriff auf schon einmal realisierte Konzepte, die bis in die athenische Demokratie zurückweisen.

Neue Formen der Kooperation zwischen Kommune, zivilgesellschaftlichen Organisationen, Wirtschaft und Einwohnerschaft, werden zudem weltweit entwickelt, um demokratische Handlungsfähigkeit zu stärken. Weitere neue Initiativen entstehen, um lokale Öffentlichkeit – eine Öffentlichkeit der Information und des Austauschs, nicht der Empörungssresonanz – herzustellen. Sie reichen von lokalen Apps und virtuellen Plattformen über die Organisation neuer Begegnungsformate und Orte bis zur Aktivierung von schrumpfenden lokalen Gemeinschaften durch Einladung und temporäre Anwesenheit von »Pionieren«.

Hinter all den Praktiken der Weiterentwicklung der Demokratien steht ein zentraler Gedanke: Teilhabe, Verantwortung, Gemeinschaft und Wirksamkeit erfahrbar zu machen. Dies gelingt allerdings kaum, wenn nur Prozesse verändert werden. Dies muss getragen sein von einem Zutrauen in die der Demokratie innewohnenden, visionären Kraft. Viele politische Akteure trauen den Menschen und damit sich selbst zu wenig zu: Stagnation und Starrheit werden so zur selbsterfüllenden Prophezeiung. Jürgen Habermas sprach von einer »normativen Unterforderung« der Wählerschaft durch die Parteien – sie adressieren die Bürgerschaft selten als mündige politische Akteure, sondern als Konsumenten von Sicherheitsversprechen.

Die Zukunft der Demokratie liegt deshalb in der geduldigen, unspektakulären, aber durchaus Emotionen auslösenden Arbeit am nie vollendeten

3 Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1962) und *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt* (1980).

Projekt der Aufklärung, verstanden als umfassendes Befreiungsprojekt, das Gleichheit nicht nur formal, sondern substanziell meint. Dazu gehört der Blick in die Geschichte genauso wie der Blick in die Welt. Und dazu gehört ein Bewusstsein, dass diese Aufklärung ästhetische Erziehung und Bildung braucht. Der biografisch so eng mit Mannheim verbundene Friedrich Schiller argumentierte in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen*, dass politische Freiheit innere, durch Kunst und Bildung gewonnene Freiheit voraussetzt – und sah nur so einen Weg, die Gefahren der bloßen Mehrheitsherrschaft einzudämmen. Wer die aktuelle Weltlage und die Akteure betrachtet, erkennt, wie hochaktuell seine Gedanken zum Zusammenhang von Ästhetik und Moral sind.

Ein Filmfestival, das als kommunaler Blick in die Welt gegründet wurde, als Brückenschlag einer Gemeinschaft über ihre eigenen Grenzen hinaus, ist daher selbst ein Beitrag, im beschriebenen Sinne die demokratische Vision erlebbar zu machen. Es ist demokratische Praxis: Es schafft Öffentlichkeit. Es erzeugt Perspektivenvielfalt. Es lädt ein zur Begegnung mit dem Fremden – und das Fremde ist, seit Tocqueville, die wichtigste Schule der Demokratie. Film ist ein Medium der Empathie, der Komplexität, des Nicht-Vereinfachens. Es ist eine Schule des Sehens und Verstehens.

Festivals wie das Internationale Filmfestival Mannheim-Heidelberg gestalten das mit, was der Staat und Politik alleine nicht leisten können: Sie schaffen den gemeinsamen Erfahrungsraum, aus dem demokratisches Handeln erst erwachsen kann. Sie erinnern daran, dass Demokratie keine Verwaltungsform ist, sondern eine Lebensform – eine, die Neugier verlangt, Gleichheit annimmt und anstrebt, Zumutung aushält und Vielstimmigkeit nicht als Problem, sondern als Chance begreift.

Das Internationale Filmfestival Mannheim-Heidelberg ist als Teil einer neuen demokratischen Kultur vor 75 Jahren gegründet worden – nicht zuletzt als Bildungsauftrag für den Kern der Gesellschaft. Dieser Auftrag bleibt und ist immer wieder neu zu aktualisieren und ist einer der unverzichtbaren Beiträge, dem Versprechen der Demokratie weiter eine Zukunft zu geben.

Filmfestivals als Resonanzraum für gesellschaftliche Teilhabe und Demokratiebildung

Cathrin Ehrlich

»Das von allen Filmfestspielen erstrebte Ziel muss sein, zu einem besseren Verständnis zwischen den Völkern beizutragen und einen positiven Beitrag zur Entwicklung der Filmkunst und der Filmwirtschaft zu leisten.«

Aus den Richtlinien für internationale Filmfestspiele der FIAPF/Fédération Internationale des Associations de Producteurs des Films anlässlich der 1. Internationalen Filmfestspiele Berlin 1951.

Bevor das Licht im Saal ausgeht, passiert etwas Besonderes. Menschen, die sich nicht kennen, nehmen nebeneinander Platz. Sie bringen ihre Erfahrungen, Sprachen und Erwartungen mit – und teilen für ein paar Stunden dieselbe Leinwand. Filmfestivals beginnen genau in diesem Moment: im gemeinsamen Warten auf das erste Bild. Sie sind Orte, an denen Geschichten nicht nur gezeigt, sondern verhandelt werden. Orte, an denen neue Perspektiven entstehen, Begegnungen möglich werden und Kultur als lebendiger Austausch erfahrbar ist.

In einer Zeit, in der gesellschaftlicher Zusammenhalt immer wieder neu ausgehandelt werden muss, sind Filmfestivals mehr als Veranstaltungen: Sie sind öffentliche Räume für Kunst, Debatte und demokratische Verständigung.

*Sie sind bedeutende Veranstaltungen sowohl für die Filmindustrie als auch für das Publikum. Sie bieten Filmemacher*innen die Möglichkeit, ihre Werke zu präsentieren und sich zu vernetzen, fördern die Filmkunst und ermöglichen den Zuschauenden den Zugang zu herausragenden Filmerlebnissen und den direkten Austausch mit Filmschaffenden vor Ort. Festivals sind temporäre Orte – doch ihre Wirkung ist dauerhaft.*

Wo stehen Filmfestivals in Deutschland heute?

Filmfestivals sehen sich immer wieder damit konfrontiert, von Entscheidung*innen der Politik und unzähligen weiteren wichtigen Partner*innen grundlegend infrage gestellt zu werden, meistens vor dem Hintergrund finanzieller Einsparbestrebungen.

Insbesondere die Festivals mit kleineren Zuschauer*innenzahlen und ohne große Prominenz stehen wiederkehrend unter Legitimationsdruck. Oft sind es hier Festivals, die den Nachwuchs fördern oder kleine Festivals. Aber gerade diese weisen ein Programm auf, das in unserer Gesellschaft Zeichen setzt für Qualität, offene Dialoge, Diskurs und eben: Nachwuchsförderung. Die AG Filmfestival fordert entsprechend in einer Pressemeldung vom 15.4.2025:

»Kulturpolitik ist gesellschaftsrelevant – Der Koalitionsvertrag stellt fest: Unsere Kultur ist das Fundament unserer Freiheit. (...) Ohne freie und kraftvolle Kunst verkümmert, was jedem Fortschritt zugrunde liegt: die Fähigkeit, unser Leben zu reflektieren und uns ein besseres vorzustellen. Kulturpolitik ist gesellschaftsrelevant. Dass dabei die für alle gesellschaftlichen Gruppen zugängliche Filmkultur eine besonders herausragende Rolle spielt, wird jedoch für die AG Filmfestival erneut ignoriert. ... Der Verband vermisst ... die unmissverständliche Haltung, dass insbesondere die Filmfestivals die Grundversorgung mit Filmkultur gewährleisten, die von den gewerblichen Kinos nicht mehr aufgenommen wird und aus diesem Grund förderwürdig sind.«

Filmfestivals sind unverzichtbar für die Filmkultur und Filmwirtschaft

Die rund 450 Filmfestivals in Deutschland sind laut der AG Filmfestival die wichtigsten kultur- und bildungspolitischen Präsentations- und Vermittlungsforen, die sowohl Filmkunst aus der ganzen Welt als auch die Überzahl der deutschen und produktionsgeförderten Filme oft exklusiv zum Publikum bringen. Diese Filme schaffen es in den gewerblichen Kinos teilweise überhaupt nicht oder zumindest immer weniger, auf die Leinwände zu kommen. Auch der Talentfilm hätte ohne Festivals keinen diskursorientierten Zugang mehr zum Publikum. Damit gehören Filmfestivals – neben der kulturellen Bedeutung – längst zu den ganz wichtigen Bestandteilen der wirtschaftli-

chen Auswertungsketten auch deutscher Filme. Die AG Filmfestival fordert deswegen von Seiten des BKM und FFA erneut den schnellen Einstieg in eine kriterienbasierte und transparente und für die Empfänger planbare Förderung der Filmfestivals.«

Zu viele Filmfestivals?

Nichtsdestotrotz wird die Frage immer wieder laut: Muss es denn wirklich so viele Filmfestivals in Deutschland geben? Wäre es nicht sinnvoll, einige abzuschaffen oder zusammenzulegen und somit die weniger erhalten zu können mit ausreichenden finanziellen Mitteln?

Wenn ich den Leitgedanken der Festivals, den Nährboden ihrer Existenz konsequent zu Ende denke, kann ich dem nur ein klares Nein entgegen setzen: Gerade die regionale Vielfalt von großen und kleinen Filmfestivals trägt zur kulturellen Versorgung im ganzen Land bei, weit über Zentren hinaus; nicht zuletzt an Orten, an denen Kinos bereits verschwunden sind. Die Bedeutung dieser Angebote wird auch in diesem Zitat deutlich:

»Die Veranstaltungen unterscheiden sich sowohl in ihrer Themenauswahl und Form als auch in ihrer Dauer und regionalen Ausrichtung. Weil die kuratorische Auswahl in der Regel nicht von kommerziellen Faktoren bestimmt ist, kann das Publikum auf Festivals Filme entdecken, die es sonst gar nicht auf die große Leinwand geschafft hätten. Einige Festivals veranstalten Märkte, bei denen Produzent*innen mit Verleiher*innen in Kontakt kommen. Andere zeigen ihr Programm ausschließlich fürs Publikum und zielen auf die Öffentlichkeit.« (DFF: Film-Festival Gespräche, 22.11.2024)

Es muss also weiterhin auch spezialisierte Genre-Festivals (und ihr engagiertes Publikum) geben und natürlich Festivals, die das Augenmerk auf Nachwuchs legen, diesen nachhaltig durch ihr Programm fördern und nicht nur dem Mainstream folgen. Engagierte Menschen jenseits der Metropolen schaffen gemeinsam Räume, die Leben in eine Region bringen und die eingeladenen Filmemacher*innen lernen dadurch regionale Vielfalt kennen, wodurch bestenfalls neue Kollaborationen entstehen und außerdem auch der Tourismus gefördert wird.

Festivals als Spiegel der Gesellschaft

Bei Filmfestivals finden immer auch gesellschaftliche Diskussionen zu den Themen Inklusion, Diversität, Gendergerechtigkeit, LGBTQ, Rolle von Frauen im und beim Film (female directing) statt. Festivals spiegeln gerade in ihrer Vielfalt die Bandbreite gesellschaftlicher Strömungen, politischer Konflikte und sozialer Bewegungen. Festivals können Räume schaffen, die ein starkes Zeichen gegen Rassismus und Rechtsradikalismus setzen. Dies muss von uns allen bewahrt, geschützt, gefördert und vielfältig gelebt werden. Sie verbinden Film mit Diskurs und erlauben es, gesellschaftspolitische Fragen aus dem Kino- bzw. Veranstaltungssaal heraus zu diskutieren. Sie sind eine Plattform für offenen Dialog und Austausch. Sie fördern eine plurale sowie offene Gesellschaft und sprechen sich gegen jegliche Form von Diskriminierung aus.

Auch die Debatte zur diesjährigen Berlinale zeigt deutlich, wie sehr Festivals den gesellschaftlichen Diskurs spiegeln und wie wichtig es ist, dass es diese Räume dafür gibt. Florian Gallenberger, Präsident der Deutschen Filmakademie: »Es geht nicht nur um die Besetzung der Leitung der Berlinale. Sondern es geht um die Autonomie von kulturellen Institutionen und ihr Verhältnis zur Politik und es geht um so hohe Werte wie Meinungsfreiheit, die Redefreiheit, die Kunstfreiheit.«

So oft durfte ich Zeugin davon werden, wie Filmfestivals mit ihrer Film- auswahl Mut und die Vielseitigkeit von Filmen zeigen. Sie bereichern den Zuschauenden, geben Einblick in verschiedenste Themen, stärken das reflektierende Verständnis für unbekannte Glaubens- und Lebenswelten aus aller Welt und fördern durch die persönlichen Begegnungen den gesellschaftlichen Zusammenhalt, die gemeinschaftliche Diversität und Toleranz. Ein Festival verbindet – über alle Ländergrenzen hinweg.

Filmfestivals als Ort für Kritik, Austausch und Erinnerung

Die Besetzung von **Jurys** bei Filmfestivals und deren Entscheidungen sind des Weiteren von großer Bedeutung für den folgenden Werdegang einer Filmproduktion, aber auch die Reaktion des Publikums und die Präsenz und Beurteilung in den Sozialen Medien. Wie schon erwähnt, hat der unmittelbare Austausch mit dem Publikum eine große Relevanz für die Filmschaffenden. Professionelle Filmkritiker*innen mit ihren scharfen Worten und Kritiken sind aber auch zur Stelle. Also: Ein noch größeres Spektrum an unterschiedlichen

ten Perspektiven als auf einem Filmfestival wird es sonst nirgendwo an einem Ort geben.

Studierende und junge Filmschaffenden suchen bei Filmfestivals den Kontakt zu den Erfahrenen und umgekehrt und so können Synergien und Innovation über Generationen entstehen.

Auch die Zusammenarbeit und Einbindung der ortsansässigen **Kinos** – häufig Programmkinos – sind von großer Bedeutung. Ohne diese könnte kein Festival stattfinden, ohne deren Engagement und deren Technik keine Zusammenarbeit, auch wenn diese Kooperationen in einigen Fällen für Festivals finanziell sehr herausfordernd sind.

Retrospektiven sind oft Teil eines Filmfestivals und finden meist auch nur noch hier statt. Sie dienen als wichtiges Instrument der Filmgeschichte zur Kontextualisierung und kritischen Neubewertung von Werken und vor allem wird hier der unschätzbare Wert unseres großartigen Filmerbes gewürdigt. Retrospektiven können sich auf inhaltliche Aspekte konzentrieren (zum Beispiel: »Rotz und Wasser. Die Ästhetik der großen Gefühle im Melodrama« (IFFMH 2025), »Wild, schräg, blutig. Deutsche Genrefilme der 70er« (Berlinale 2025) oder »Körper im Film« (IFFMH 2024)) oder ein Lebenswerk darstellen.

Warum wir so sehr für den Erhalt und die politische Unterstützung der Filmfestivals kämpfen

Weil wir an das verbindende Potenzial unserer Veranstaltungen glauben: Während eines Festivals werden nicht nur Filme vorgeführt, sondern in der Regel nach der Projektion Filmgespräche mit sorgsam ausgewählten Filmgästen geführt. Somit ist ein Filmfestival ein Gewinn, zum einen für das Publikum, das im Gegensatz zu einer normalen Kinovorstellung tiefer in die Hintergründe der Filme eintauchen und Fragen stellen kann. Die Zuschauenden werden interaktiv in die Prozesse der Filmentstehung einbezogen. Aber es ist auch für die Filmschaffenden eine Bereicherung, denn nur hier bekommen sie ein direktes Feedback, Lob oder Kritik oder den unverzüglichen Austausch mit dem Publikum.

Auch für die Zukunft der Filmlandschaft als Branche, Industrie, Geschäft sind Filmfestivals existenziell: Filmemacher*innen, Produzent*innen, Drehbuchautor*innen und Schauspielende haben die Chance, miteinander in Kontakt zu treten, Erfahrungen auszutauschen und zukünftige Projekte zu besprechen. Und diese Art der Vernetzung, in der alte Bande gestärkt und der

Boden für neue Kollaborationen entsteht, macht Filmfestivals als Knoten- und Treffpunkt aller Akteur*innen so unabdingbar.

Während eines Festivals schaut man nicht nur gemeinsam Filme und tauscht sich mit den Filmschaffenden und dem Publikum aus, sondern trifft sich auch bei Abendveranstaltungen, Empfängen oder Diskussionsrunden. Hier lernt man sich unkompliziert kennen, es werden Ideen geboren, neue Projekte entstehen. Diese persönlichen Begegnungen und die gemeinsame Leidenschaft für Film findet man so verdichtet nur bei Filmfestivals. Wer einmal auf kleineren intimen Festivals wie in Baden-Baden, Hof, Emden, Wiesbaden, Weimar oder Ravensburg war, weiß um diese Bedeutung, möchte sie nicht mehr missen und fährt jedes Jahr wieder hin. Als ehemalige Leiterin des FernsehfilmFestival Baden-Baden (heute Televisionale) konnte ich beobachten, was für negative Folgen der Weggang eines Festivals hat. Meine Nachfolger*innen zogen mit der Televisionale nach Weimar um: Keine Schulprogramme mehr in Baden-Baden, kein Nachwuchspreis MFG-Star mehr (nach über zwanzig Jahren), kein Netzwerken mehr für die ansässigen Produktionsfirmen oder den SWR, keine Hotel- und Restaurantbuchungen mehr, um nur ein paar Verluste zu nennen. Ein Riesen-Verlust für Baden-Baden, ein Riesen-Gewinn für Weimar.

Das Internationale Filmfestival Mannheim-Heidelberg

Gerade wenn es um die Bedeutung von Festivals für die Nachwuchsförderung geht, spielt das IFFMH in Deutschland eine zentrale Rolle. Auf diesem mehr als zwei Städte miteinander verbindenden Festival werden u.a. erste und zweite Filme von aufstrebenden Regisseur*innen gezeigt. Die feine und umsichtige Auswahl der Filme hilft, junge Talente zu entdecken, neue Märkte für die Filmschaffenden zu öffnen und gibt dem Publikum die Chance, Qualität und individuelle Erzählweisen kennenzulernen – mit Filmen aus der ganzen Welt. Für Nachwuchsregisseur*innen bieten Festivals wie das IFFMH eine große Sichtbarkeit, den Austausch und natürlich auch die Chance, die ersten Preise zu gewinnen. Diese sind neben der öffentlichen Aufmerksamkeit real monetär wertvoll zur Existenzsicherung und um die Wege für neue Filme zu ebnen.

Das **Internationale** im Titel des IFFMH ist besonders hervorzuheben und dies nicht nur im Sinne der internationalen Herkunft der Filme. Mit ihrer interkulturellen Vielfalt geben diese Einblicke in komplett unbekannte Glaubens- und Lebenswelten, Ländergrenzen werden überschritten, neue Per-

spektiven werden geöffnet. Auch sind die Erzählweisen, der Inszenierungsstil, die Inhalte individuell, jung, neu, divers, komplex und mutig, und dies unabhängig von der geografischen Herkunft. Oft werden persönliche Geschichten erzählt mit einer unbeschreiblichen Vielfalt, in Originalfassungen und mit gesellschaftlich relevanten Themen. Die Zuschauenden werden zu einem offenen Blick auf große und kleine Geschichten aus dem Alltag von Menschen aus aller Welt eingeladen. Dass in diesem Angebot empathieförderndes und verbindendes Potenzial steckt, ist selbsterklärend. Das Menschliche rückt in den Vordergrund, fern von Exotisierung und Andersmachung. Gerade hierin liegt für mich der Wert von Festivals für unsere demokratische Gesellschaft.

Ich zitiere aus dem Vorwort einer Studie:

»Filmfestivals dienen der Belebung der Innenstädte, als Arbeitgeber und für die Demokratiebildung. Denn Filmfestivals lassen Menschen unterschiedlicher ideologischer, kultureller und nationaler Herkunft zusammenkommen, bringen sie so mit anderen Welten und Weltwahrnehmungen in Kontakt. Damit legen sie die Grundlage für gegenseitiges Verständnis. Sie sind aber auch ganz konkret ein wichtiger Pfeiler der Kinokultur und Kultur allgemein. Als Branchentreffpunkte und Präsentationsplattformen der Filmindustrie sind sie integraler Bestandteil des Filmlands Baden-Württemberg.« (Studie, in Auftrag gegeben durch das Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg im Jahr 2023 beim Institut EDUCULT, um eine aufwendige und genaue Analyse der aktuellen Filmfestivalförderung abzugeben und herauszufinden, wie es um die Festivals in BW bestellt ist.)

Wie es um die Zukunft der Festivals bestellt ist und was die Politik tun muss, um diese zu fördern

Viele Festivals stehen vor großen Herausforderungen. Der finanzielle und organisatorische Aufwand ist enorm und in den letzten Jahren noch einmal erheblich größer geworden. Umso wichtiger ist eine verlässliche Förderung. Mehrere Festivalleitungen verdeutlichen, dass bei weiteren enormen Kostensteigerungen und gleichbleibenden Einnahmen oder gar Einnahmeausfällen im nächsten Jahr eine qualitätsvolle Weiterführung ihres Festivals nicht mehr möglich sein wird. Auch das IFFMH hat ein deutlich niedrigeres Budget im Vergleich zu deutschen Spitzenfestivals wie der Berlinale und dem Filmfest München.

Ein Thema: **Prominenz** bzw. **fehlende** Prominenz. Hat man prominente Filmemacher*innen zu Gast, lockt dies viele Zuschau*innen an. Aber es gibt Festivals, zum Beispiel auch das IFFMH, welche großartige Arthouse-Filme aus allen Kontinenten zeigen, aber zum Teil von noch komplett unbekannten Regisseur*innen. So wird dieses Festival zumeist nicht mit viel Mainstream-Prominenz aufwarten können, aber dafür mit vielen Talenten, die ihren Weg in die »Prominenz« gehen werden. Das ist **nachhaltige** Nachwuchsförderung, internationaler Austausch und globaler Kulturdialog. Zuschauer*innenzahlen dürfen einfach kein Kriterium für Förderung sein.

Kulturpolitik muss die Aufmerksamkeit für Festivals erhöhen. Bund, Land und Kommunen sowie die politischen Parteien sind eingeladen, sich – gerade in der finanziellen Unterstützung – dieser Verantwortung zu stellen. Dazu gehört auch, auf die künstlerische Expertise der Macher*innen der Festivals zu vertrauen und ihnen kuratorische Freiheit jenseits von unmittelbarem Publikumserfolg einzuräumen. Denn erst so kann das zukünftige künstlerisch wertvolle filmische Erbe überhaupt erst entstehen und der Ruf und so auch der finanzielle Erfolg Festivals begründet werden.

Neues, junges und älteres Publikum, neue Konzepte, Nachhaltigkeit und Demokratie-Erhalt

Zukünftige Filmfestivals werden mehr oder weniger eine Mischung aus physischen und digitalen Erlebnissen sein. Die Zukunft wird hybride Konzepte, Technologien wie KI, VR und AR und eine stärkere Digitalisierung mit sich bringen. Online-Screenings, virtuelle Talkrunden oder interaktive Q&As bieten alternative Zuschauerbindung. Hybride Festivalmodelle reduzieren Reisekosten und ermöglichen einem breiteren Publikum den Zugang, was zugleich das Programm international zugänglicher macht. Die Reichweite und der Bekanntheitswert der Werke aus aller Welt werden dadurch erhöht.

Festivals können perfekt als **Experimentierort** für neue Erzählformen, neue künstlerische Ausdrucksformen, neue Formate und neue Technologien dienen. Das Gemeinschaftserlebnis Filmschauen und die Offenheit für neue Formate finden nach wie vor statt: Gute alte Tradition verbindet sich mit mutiger Innovation. Die Festivals unterstützen das Klassische und gehen gleichzeitig neue Wege, um für zukünftige Generationen relevant zu bleiben.

Allerdings haben die Erfahrungen der Festivalleiter*innen während Corona gezeigt, dass das damals notwendige Ausweichen auf rein digitale Formate

nach der Pandemie nicht mehr gewünscht war. Sowohl die Filmschaffenden als auch das Publikum wollte zu analogen Veranstaltungen zurückkehren, zurück zum gemeinsamen Schauen, Erleben und Diskutieren von Filmen, zu echten Begegnungen. Auch für junge Menschen, die häufig allein, mit ihrem Handy als »Leinwand«, Filme kennenlernen, ist eine Festivalerfahrung von unbezahlbarem Wert.

Um junge Zuschauer*innen zu gewinnen bzw. zu halten, gilt es, Erlebnisse zu kreieren, die mehr sind als nur die reine Filmvorführung: Das Filmfestival als Ort der Begegnung, des Austauschs und der Bildung. Live-Podcasts, die starke Einbeziehung Sozialer Medien, die Erschließung neuer Spielstätten und barrierefreie Zugänge sind nur einige Beispiele aus dem Potpourri an neuen Möglichkeiten. Gerade junge Menschen sollten Festivals live erleben oder besser noch in einer Jury besetzt werden: Eine Erfahrung, die Medienkompetenz und kulturelle Bildung fördert, neue Perspektiven eröffnet auf Filme, die Gesellschaft und vielleicht auch auf sich selbst, eine Sensibilität für das Medium Film entwickelt und das Urteilsvermögen im Umgang mit Filmen schärft. Und: Hier können tiefe lebenslange Film-Freundschaften entstehen. Viele Festivals bieten entsprechend Workshops, Diskussionen und medienpädagogische Programme an. Je früher Menschen mit dem Medium Film in Berührung kommen, desto niedriger sind die Hürden zur kulturellen Bildung – und desto größer wird die Offenheit bei jungen Menschen, die zuvor kaum Zugang zu Kino und Film hatten.

Noch etwas habe ich bei mehreren Festivals erleben dürfen: Älteres Publikum, das ja in der Regel viel Zeit hat, ein Festival zu besuchen, erfreut sich am Kennenlernen neuer Welten, beteiligt sich aktiv und kritisch an den Diskussionen und ist eine Bereicherung für die Filmschaffenden. Und: Das Festivalerlebnis hält sie jung, wach und tolerant.

Medienkompetenzförderung in Zeiten von Fake News und der Omnipräsenz von Social Media und KI **für jung und alt** ist elementar für den Erhalt unserer Demokratie.

Auch **Umweltbewusstsein** wird für viele Festivals zunehmend wichtiger. Die Strukturen werden klimaschonender und umweltbewusster, was zum Beispiel Müll oder das Catering betrifft, unnötige Flüge und Autofahrten werden vermieden, Filme mit Green Event-Zertifizierungen werden bevorzugt.

Soziale Aspekte spielen eine wichtige Rolle: Faire Arbeitsbedingungen für das Personal, wenig Ehrenamt oder zumindest fair bezahlte Volunteer-Programme und der Ausbau barrierefreier Zugänge. Also die Werte wie Diversität, Transparenz, Toleranz und Klimabewusstsein nicht nur im Film, sondern

auch bei der Festivalorganisation. Wenn wir Chancengerechtigkeit und Vielfalt auch hinter den Kulissen der Festivals konsequent leben wollen, braucht es faire Arbeitsbedingungen.

Die Welt des Films schreitet ständig fort, und so werden es die Filmfestivals ebenfalls tun. Sie bereichern und beflügeln die Filmbranche, dienen als Foren des Austauschs und der Meinungsbildung und fördern eine plurale und offene, demokratische Gesellschaft. Berlinale-Direktorin Tricia Tuttle brachte es auf den Punkt: »Festivals müssen das Kino stärken, nicht ersetzen«.

Übrigens:

»Manchmal gibt es auch gute Nachrichten: So haben im letzten Jahr die Programmkinos in Deutschland verglichen mit dem Vorjahr mit einem Plus von über drei Prozent abgeschnitten. Zwar sind die Ticketverkäufe in Kinos insgesamt rückläufig, doch darunter leiden aktuell nur die großen Kinoketten. Das Interesse an Arthouse-Filmen und Filmklassikern hingegen wächst – aktuell vor allem unter Jüngeren.« (aus: Deutschlandfunk Kultur, Philipp Jedicke, 14.2.25)

Film erreicht alle Menschen. Entsprechend muss Filmkultur deutlich stärker und auch langfristig verbindlich unterstützt und entwickelt werden. Und diese Unterstützung erfordert die angemessene Berücksichtigung aller relevanten Teilbereiche, von der Entwicklung und Produktion über die Distribution bis zur Präsentation und Vermittlung von Filmkultur, in den Kinos und eben durch **Filmfestivals!**

Wenn am Ende eines Festivals die Lichter wieder angehen, gehen die Menschen nicht einfach nach Hause. Sie nehmen Bilder, Gespräche und neue Gedanken mit – und tragen sie weiter in ihren Alltag, ihre Städte und ihre Arbeit. Filmfestivals wirken deshalb weit über ihre Spieltage hinaus: Sie verbinden Menschen (alt und jung), stärken die Filmkultur und halten den öffentlichen Raum für Kunst und Diskurs offen.

Wer Filmfestivals stärkt, stärkt die Vielfalt der Stimmen, die Zukunft des Films – und die demokratische Kultur, die vom Austausch lebt. Das Licht im Saal darfausgehen. Aber die Orte, an denen wir gemeinsam schauen, denken und sprechen, dürfen es nicht.

Ein Fenster zur Welt für die Metropolregion Rhein-Neckar

Das Internationale Filmfestival Mannheim-Heidelberg aus journalistischer Perspektive

Thomas Groß

Film ist Vielfalt – mehr als einmal stand diese Formulierung am Beginn einer zusammenfassenden Berichterstattung zum Auftakt, Zwischenstand oder Abschluss des Internationalen Filmfestivals, die ich für die Zeitung am Ort, den *Mannheimer Morgen*, geschrieben habe – im Verlauf eines Vierteljahrhunderts, also immerhin eines Drittels der Zeit, die dieses zu Recht traditionsreich genannte Festival nun schon existiert. Zugegeben, allzu originell mag der eingangs zitierte Satz zwar nicht klingen, er trifft aber fraglos einen wahren Kern. Und was der Satz nun war oder auch nicht war, ist ohnehin zweitrangig, wenn wenigstens der Ausschnitt originell gewesen ist, den das Festival aus einem jeweiligen Filmjahrgang präsentierte.

Wo es, bemessen an eigenen Maßstäben, Kritik an der Filmauswahl zu äußern galt, konnten Festivalverantwortliche ja immer sagen, was sie hier wie andernorts bei dieser Gelegenheit leichthin zu sagen vermögen: Man könne doch nur zeigen, was angeboten und zugesagt worden sei. Die Herausforderung, ein originelles und sehenswertes Programm zusammenzustellen, wächst in der Tat: Immer mehr Festivals konkurrieren um die interessantesten Filme, und in Sachen Weltpremieren sind die Big Player in Cannes, Venedig und Berlin naturgemäß im Vorteil. Das Internationale Filmfestival Mannheim-Heidelberg hat darauf reagiert und seine langjährige selbstaufgelegte Uraufführungspflicht schrittweise gelockert – was dem Programm durchaus nicht schadet. Premieren stehen dennoch weiterhin im Mittelpunkt des Wettbewerbs, zumindest deutsche.

So viel Eigensinn musste und muss eben sein, so viel eigenes, unverwechselbares Profil, das nicht nur die gezeigten Filme je für sich verbürgen sollen,

sondern auch das Festival für sich beansprucht. Und das bei einer finanziellen Ausstattung, die weit, sehr weit hinter derjenigen der Filmfestivals von, sagen wir: München oder Locarno zurückbleibt (und erst recht hinter derjenigen der ganz großen Drei). Dennoch ist es in Mannheim und seit 1994 in einer seltenen Festivalkooperation in Mannheim und Heidelberg gelungen, einen Ruf als wichtiges Newcomerfestival international nicht nur zu begründen, sondern auch zu bewahren. Bestätigt wird das nicht zuletzt durch einen in Anerkennung der Bedeutung gewährten finanziellen Zuschuss der Landesregierung, von der man hier in Nordbaden ja oft meint, sie konzentriere sich allzu sehr auf den Großraum Stuttgart.

Das sind und waren die Voraussetzungen, die es mit zu bedenken galt, wenn man über das alljährliche Kulturereignis, das dieses Festival seit nunmehr 75 Jahren darstellt, berichten wollte. Als Zeitung vor Ort wurde natürlich seit den Anfängen berichtet, ausführlich und über verschiedene Aspekte, die zu diesem mehrtägigen Ereignis in der Region dazugehörten. Warum? Weil es die Aufgabe und das Selbstverständnis von journalistischen Medien ist, dasjenige zu vermitteln und anschaulich zu machen, was eine Relevanz beanspruchen kann. Weil Medien die Öffentlichkeit informieren, die ihr Publikum repräsentiert, und weil sie auch Öffentlichkeit herstellen möchten für relevante Dinge, sofern deren Relevanz nach Überzeugung des oder auch der Medien noch größeres öffentliches Interesse verdient, als sie es bisher erfahren haben. Dass das Kulturleben relevant ist und verdient, wahrgenommen zu werden, steht hierzulande außer Frage; deshalb auch wird es öffentlich gefördert und Medien berichten darüber, informierend, einordnend und bewertend – und man hofft, dass dies künftig auch bei schlechter werdender Kassenlage so bleiben wird, wobei diese Finanzlage ja ebenso viele Medien betrifft wie öffentliche Haushalte, die Kulturereignisse subventionieren sollen.

Zeitungen und andere Medien berichten über neue Filme, die ins Kino kommen, die im Streamingangebot sind oder auf wichtigen Festivals laufen; über letztere wird nicht zuletzt deshalb berichtet, weil die dort gezeigten Filme oder wenigstens manche davon später auch zu streamen sind oder in die Kinos kommen und weil sie das Gesamtbild dessen prägen, was mit Recht Filmkunst heißt. Für die Kulturberichterstattung wie die übrige gilt die bekannte, für Medien etwas schmeichelhafte Diagnose des Bielefelder Soziologen Niklas Luhmann: »Was wir über die Gesellschaft, ja über die Welt,

in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien.«¹ Diese Medien konstruieren mit, was wir für wirklich und real halten und dann eben auch für relevant; sie konstruieren mit, aber sie manipulieren nicht, sollten es jedenfalls nicht.

Dass dabei die jeweilige Relevanz einzelner Massenmedien im Lauf der Zeit selbst größer oder kleiner wird, ist klar; und der Medienwandel betrifft auch die Art der Berichterstattung. Deshalb findet man in Medien, je mehr die gedruckten Zeitungen aus der Mode und dem Gebrauch kommen, auch insgesamt weniger Rezensionen einzelner Ereignisse aus dem weiten Feld der Kunst und Kultur. Onlinemedien bieten im Schnitt weniger Rezensionen an, weil diese, heißt es, kaum nachgefragt würden. Und weil die bewertenden und einordnenden journalistischen Formate auch viele Informationen enthalten, wird auch insgesamt weniger über Kulturelles informiert, wenn es weniger Rezensionen gibt. Also sinkt der allgemeine Informationsstand über Kunst und Kultur insgesamt. Die Gründe dafür sind zahlreich, eine andere Ausrichtung einzelner Medien, die weiterwachsende Konkurrenz zwischen Festivals und damit auch um mediale Aufmerksamkeit und anderes spielt dabei eine Rolle. Aber für die Metropolregion Rhein-Neckar und ihr Kulturleben ist dieses Festival nach wie vor von großer Bedeutung.

Das zweitälteste Filmfestival der Republik zu sein, nach der großen Berlinale, ist schließlich etwas Besonderes. Dazu kommen noch andere Aspekte, vor allem das schon erwähnte Profil als Bühne für neue internationale Talente, die sogenannten Newcomer, womit man einen unverwechselbaren Ruf begründen konnte, vergleichbar mit Oberhausen für Kurzfilme, Leipzig für Dokumentationen sowie Hof und Saarbrücken für den jungen deutschen Film. An all das wurde immer wieder auch in den Berichten des *Mannheimer Morgen* erinnert. Dass hier die Regiedebüts und frühen Arbeiten späterer echter Filmstars wie Francois Truffaut, Istvan Szabo, Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder, Jim Jarmusch oder Lars von Trier zu sehen waren, stand auch im *Mannheimer Morgen* zu lesen. Und es stand (hoffentlich) auch in dieser Zeitung zu lesen, als diese Ereignisse tatsächlich stattfanden. Alle diese später berühmt gewordenen Filmschaffenden stehen nebenbei für die erwähnte Einsicht, dass Film vielfältig ist; sie alle fächerten auf, wofür die Etiketten Autorenfilm und Arthouse stehen.

1 Niklas Luhmann: Die Realität der Massenmedien. Opladen: Westdeutscher Verlag 1995.

Wenn es einen künstlerischen Aufbruch, eine Nouvelle Vague in der internationalen Kinolandschaft gab, der relevant, sehenswert und vielversprechend war, so konnte man ihn sehr bald schon auf diesem Festival miterleben, vielleicht nicht geradezu Zeuge seiner Geburt sein, aber doch seines Größerwerdens werden. Und deshalb hatte das Festival lange auch eine bemerkenswerte filmwirtschaftliche Bedeutung, welche die kulturelle Relevanz unterstrich. Filmschaffende konnten hier Netzwerke bilden, Produzent*innen für neue Filme finden sowie Film- und Rechthändler*innen neue Kinostücke für zusätzliche Verwertungen in weiteren Ländern entdecken. Das alles in einer Region miterleben zu können, die nicht unbedingt im Zentrum der Weltöffentlichkeit steht, erhöht die Relevanz des Festivals fürs Publikum sowie die Medien vor Ort seit je. Folgerichtig war auch dies Gegenstand der Berichterstattung, denn es war eben relevant für die Region und das hiesige Lesepublikum, darunter Menschen, die zum Festival gingen und andere, die noch überlegten, ob sie es besuchen sollen, und wieder andere, die nicht ins Kino gingen, aber dennoch wissen wollten, was hier alles stattfindet.

Das Festival hat sich verändert, was sich auch im Namen niederschlug: Die ursprüngliche Mannheimer Kultur- und Dokumentarfilmwoche wurde 1961 zur Internationalen Filmwoche Mannheim, dann 1991 zum Internationalen Filmfestival Mannheim und schließlich 1994 zu dem von Mannheim-Heidelberg, was es nun schon mehr als drei Jahrzehnte lang ist. Die Ausdehnung auf zwei nordbadische Städte, die der damalige Direktor Michael Kötz initiierte und nicht die Mannheimer Kulturpolitik, die sich in Finanznöten sah, hat sich bewährt und darf wohl ebenfalls als ein Alleinstellungsmerkmal gelten. Einzigartig ist das Festival, dessen Publikum seit den Anfängen nicht nur aus Mannheim, sondern aus der ganzen Region in die Festivalkinos strömt, über all die Jahrzehnte geblieben: Der internationale junge Film ist hier noch immer zu erleben und zu entdecken. Und nebenbei wurde immer wieder auch das filmkulturelle Erbe gepflegt, in Form von Retrospektiven oder auch kleinen Werkschauen von etablierten Filmschaffenden, die das Festival mit Ehrenpreisen in Anerkennung ihrer filmkünstlerischen Bedeutung würdigte.

Was auch zu berichten war: Von Beginn an nahm das interessierte Publikum am Festival regen Anteil. Deutlich über 30.000 Zuschauer*innen wurden in den 1970er Jahren gezählt, so viele wie es heute wieder sind; den nicht zuletzt der Corona-Pandemie geschuldeten, zwischenzeitigen Publikumschwund scheinen Festivaldirektor Sascha Keilholz und sein Team endgültig überwunden zu haben. Die Menschen wissen schon, warum sie zum Festival kommen, früher wie heute; sie sind kunst- und kulturinteressiert, aufge-

schlossen für neue künstlerische Ausdrucksformen, in denen sich junge Filmschaffende ausprobieren und die sie je für sich weiterentwickeln. Sie sind offen für ungewöhnliche filmkünstlerische Erfahrungen, die das Jahr über im Kino viel seltener möglich sind, und neugierig auf Geschichten aus anderen Teilen der Welt. So wächst die sinnliche Erfahrung und durch sie auch das Wissen über menschliche Lebensformen. Sich mit anderen Personen abzugleichen, Sinnerfahrungen abzuwägen, scheint eben ein Bedürfnis zu sein, das Menschen schon in die Wiege gelegt ist. Ebenso das Zusammenkommen und Sich-Austauschen. Und apropos Wiege: Dass auf dem Festival auch dem jungen und jüngsten Publikum ein gemäßes Filmprogramm geboten wird, gehört hier ebenfalls schon lange zur guten Tradition.

Jahr für Jahr im Herbst öffnet das Internationale Filmfestival Mannheim-Heidelberg ein Fenster zur Welt. Und neue ebenso wie Stammgäste lehnen sich hier gerne hinaus, um Atem zu schöpfen und frische Luft zu schnuppern, was anregend und eben erfrischend wirken kann. In dieser Region leben Menschen unterschiedlichster geographischer und kultureller Herkunft; wer Geschichten aus anderen Weltteilen hört und sieht, der lernt auch etwas für den Umgang mit seinen Nächsten. Nicht zuletzt dies macht den Wert der einzigartigen Kulturveranstaltung aus. Film ist eben Vielfalt, und die passt erst recht zu einer vielfältigen Gesellschaft. Das gilt heute noch viel mehr als zu der Zeit, als man mit Weitblick dieses Festival aus der Taufe hob.

Das Internationale Filmfestival Mannheim-Heidelberg richtet sich an ein vielfältiges Publikum, das aus der ganzen, sich über drei Bundesländer erstreckenden Metropolregion Rhein-Neckar im November in die Festivalkinos strömt. Kulturelle Institutionen sollten mehr kooperieren und das Gespräch mit der Gesellschaft auch dadurch befördern, dass sie mehr miteinander reden, über Verbindendes und Trennendes, so heißt es oft. Und diese Einschätzung wird auch regelmäßig medial verstärkt. Das Filmfestival beteiligt sich intensiv an diesem Gespräch und ist ein gutes Beispiel für die Möglichkeit und den Sinn städteübergreifender Kooperation. Das seit zwei Jahrzehnten im Spätsommer in Ludwigshafen stattfindende Festival des deutschen Films ergänzt das filmästhetisch-festliche Programm übrigens auf seine Art – und mobilisiert das kulturaffine Publikum zusätzlich.

Zusammenkünfte im Namen von Kunst und Kultur haben nichts an gesellschaftlicher Relevanz verloren. Dass die Filmkunst per se legerer und mit weniger Konventionen verbunden ist als die sogenannte Hochkultur, was sich auch in moderaten Eintrittspreisen niederschlägt, unterstreicht dies noch zusätzlich. Schwellenängste braucht hier niemand zu überwinden. Es gibt sie nicht

oder wenn doch, dann allenfalls in geringem Ausmaß. Und so soll es natürlich bleiben. Dann kann dieses Festival erst recht hoffnungsfroh nach vorne schauen. Und sein vielfältiges Publikum schaut weiterhin interessiert mit, ebenso wie einige Bericht erstattende Journalist*innen und Medien.

»Ich hätte mir nie eine so wunderbare Erfahrung vorstellen können«

Internationale Studierende der Universität Heidelberg
berichten über ihren Besuch des IFFMH

Joachim Bürkert

»Jeder Film ist eine Tür in eine neue Welt, und ich bin dankbar für jede, die ich beim IFFMH öffnen durfte«, schreibt die italienische Studentin Maria-Ramona. Ihre Worte und die hier wiedergegebenen Texte stammen aus Berichten, die Studierende des Internationalen Studienzentrums der Universität Heidelberg über ihren Besuch des Internationalen Filmfestivals Mannheim-Heidelberg geschrieben haben. Schon seit Jahren ist es uns eine liebe Tradition geworden, mit den Studierenden unseres regelmäßig angebotenen Filmseminars das IFFMH zu besuchen. Für uns ist es ein »Match Made in Heaven«: Das Internationale Filmfestival Mannheim-Heidelberg und das Internationale Studienzentrum der Universität Heidelberg passen zueinander.

Junge Menschen aus mehr als 100 Ländern kommen jedes Jahr zu uns, um sich sprachlich und fachlich auf ihr Studium in Deutschland vorzubereiten. Sie lernen gemeinsam, begegnen Land und Leuten in vielerlei Projekten auch außerhalb des Seminarraums, bringen aber auch etwas mit – zum Internationalen Filmfestival nicht nur ihre Begeisterung als Zuschauer*innen, sondern auch ihre vielfältigen kulturellen Hintergründe, Sprachen und filmischen Sehgewohnheiten. Und sie bringen ihre Stimmen ein, etwa in die Gespräche mit den Filmschaffenden nach den Vorstellungen oder beim Plausch in der Festival-Lounge.

Schriftlich dargelegt werden ihre Festivalerfahrungen, ihre internationalen und jungen Perspektiven auf Film und Gesellschaft in den Berichten, die alle Studierenden als Abschlussaufgabe des Festivalseminars zu verfassen haben. Die hier vorliegenden Texte sind Auszüge aus den Berichten der letzten drei Jahre.

Die Texte dieser jungen Menschen berühren, inspirieren, geben Hoffnung für die Zukunft des Films. Bei der Lektüre kann man nachspüren, wie sich die Verbindung herstellt zwischen all den Leuten, die das Filmfestival Mannheim-Heidelberg zusammenführt, wie es ist, gemeinsam Filme zu erleben: erstaunlich, horizontenerweiternd, neue Perspektiven aufzeigend, tröstlich – und vor allem freudvoll und schön! Denn Filme, so schreibt eine Teilnehmerin, Filme sind »Fenster in andere Welten, Spiegel der Realität und Träume des Möglichen«.

Faszination KinoStimmen zum IFFMH als Ort der globalen Begegnung

F. Apolloni, A. Kunisada, G. Ilter, X. Li, M.-R. Engl, K. Kojima und Y. Wu

Das Festival hat mir die Tür zu einer neuen Welt geöffnet

Francesca Apolloni, Italien, anlässlich des 72. IFFMH, 2023

Das Internationale Filmfestival Mannheim-Heidelberg war eine unglaubliche Überraschung für mich. Ich hätte mir nie eine so wunderbare Erfahrung vorstellen können! Es ist ein Treffpunkt für Cineasten, Kinoliebhaber, Regisseure, Schauspieler und Künstler verschiedener Generationen aus der ganzen Welt, wobei man auch über die Rolle des Kinos diskutieren kann. Ich hatte noch nicht so viel über die Macht und Stärke des Kinos nachgedacht, und während des Festivals wurde es mir immer klarer, dass Filme ein bedeutendes Instrument in der Gesellschaft darstellen. Sie können wichtige Werte vermitteln und sich mit sozial relevanten Themen auseinandersetzen. Filme sind Kunstwerke, welche als Anstoß zum Nachdenken dienen: Sobald man sie gesehen hat, gibt es kein Zurück mehr, und man kommt nicht umhin, Fragen zu stellen und zu reflektieren. Vielleicht kann das Kino die Welt wirklich verändern, aber als Zuschauer*innen sind wir aufgerufen, unseren Beitrag zu leisten. Denn was wäre das Kino ohne seine Zuschauer*innen?

Das Festival hat mir die Tür zu einer neuen Welt geöffnet: Ich habe neue Filme gesehen, mit berühmten Regisseuren gesprochen, über wichtige Konzepte nachgedacht, neue Freundschaften geschlossen und eine Menge Spaß gehabt. Das Festival ermöglichte mir, meinen Horizont zu erweitern, über wichtige Themen und über mich selbst nachzudenken. Ich werde diese Erfahrung für den Rest meines Lebens mitnehmen.

Zusammen Film erleben – auch im Zeitalter der Streaming-Portale

Ayumi Kunisada, Japan, anlässlich des 72. IFFMH, 2023

Wenn ich gefragt werde, was mir beim Internationalen Filmfestival Mannheim-Heidelberg am besten gefallen hat, antworte ich: die ganze Atmosphäre! Zu diesem Festival kommen verschiedene Leute, deren Sprache, Kultur oder Nationalität unterschiedlich sind. Aber weil wir die gleichen Filme sehen, sind solche Dinge wirklich egal. Beim Sehen der Filme können wir ähnliche Emotionen erleben und miteinander teilen. Dieses Gefühl war mein Highlight bei dem Filmfestival.

Gemeinsam Filme anzusehen ist eine im besten Sinne des Wortes »merkwürdige« Sache: Gibt es außer im Kino die Möglichkeit, dass man längere Zeit mit vielen Fremden auf einen riesigen Bildschirm mit dem Format 16:9 schaut, mal gemeinsam lacht, mal weint? In einem großen Saal verfolgen wir gemeinsam Geschichten, manchmal von einem amerikanischen Boxer, manchmal von einem japanischen Putzmann in öffentlichen Toiletten. Ich habe dann das Gefühl, dass ich die Emotionen der anderen sehen und verstehen kann. Das Innere von Menschen ist sonst wie eine Black Box. Niemand kann wissen, was andere fühlen, bis sie sich selbst »verraten« – wie im Kino.

Heutzutage nimmt die Anzahl der Menschen zu, die Filme zu Hause allein oder mit ihren Familien über Streaming-Portale schauen. Das ist schon gut, und ich selbst habe einen Streaming-Service abonniert. Trotzdem will ich weiterhin das Kino besuchen, nicht nur um neue Filme zu sehen, sondern auch um die Stimmung zu genießen, um mich mit anderen Menschen auszutauschen. Das Internationale Filmfestival Mannheim-Heidelberg hat mich an den ursprünglichen Sinn des Kinos erinnert.

Das IFFMH hat meine Begeisterung für den Film neu entfacht

Güliz Ilter, Deutschland, anlässlich des 73. IFFMH, 2024

Das Internationale Filmfestival Mannheim-Heidelberg (IFFMH) ist für Mannheim und Heidelberg jedes Jahr ein echtes Highlight. November heißt: spannende Filme und kreative Veranstaltungen! Gegründet wurde das Festival 1952 in Mannheim, heute ist es eines der ältesten und wichtigsten Filmfestivals in Deutschland. Neben den Filmvorführungen gibt es zudem auch Workshops,

Diskussionen und Networking. Kurzgefasst heißt das, wenn du Lust auf besondere Filme und echte Entdeckungen hast, ist das IFFMH ein Muss!

Das Festival führte mich auf eine faszinierende Reise durch die Welt des Kinos. Es war mehr als nur Filme. Die Veranstaltungen rundherum boten inspirierende Momente und Einblicke in die Welt des Filmschaffens. Die Filme und Veranstaltungen erweiterten meinen Blick auf die Welt, die Begegnungen mit Gleichgesinnten inspirierten mich, und die intensive Auseinandersetzung mit den Inhalten führte nicht selten zum Nachdenken. Meine Begeisterung für das Medium Film wurde erneut entfacht. Für mich war das Festival eine Bestätigung dafür, wie wichtig es ist, sich auf Unbekanntes einzulassen und die Welt durch die Augen anderer zu sehen.

Fenster in andere Welten, Spiegel der Realität und Träume des Möglichen

Xiaoyi Li, China, anlässlich des 73. IFFMH, 2024

Filme sind für mich weit mehr als bloße Unterhaltung – sie sind Fenster in andere Welten, Spiegel der Realität und zugleich Träume des Möglichen. Als siebte Kunst verbinden sie Bilder, Sprache und Emotionen, um Geschichten zu erzählen, die unser Denken bereichern und unsere Sicht auf die Welt verändern können. Diese Faszination begleitet mich schon lange, doch sie wurde beim Internationalen Filmfestival Mannheim-Heidelberg auf besondere Weise vertieft. Es ist ein Ort, an dem Geschichten zu Leben erwachen und Leinwände zum Spiegel der Welt werden. Es war eine Reise in die Tiefe der siebten Kunst, die mich nicht nur sprachlich, sondern auch auf einer emotionalen Ebene bereicherte.

Besonders schön war es, nach den Filmen mit anderen Festivalbesuchern ins Gespräch zu kommen, die oft genauso begeistert waren wie ich. Ihre Geschichten und Perspektiven erweiterten meinen Blick auf die Filme und machten die ganze Erfahrung noch reicher.

Das Internationale Filmfestival Mannheim-Heidelberg war für mich eine Reise voller Entdeckungen – filmisch und persönlich gleichermaßen. Die Eindrücke, die ich gesammelt habe, reichen weit über das bloße Schauen von Filmen hinaus. Sie haben mein Verständnis von Kunst, Gesellschaft und der Rolle des Körpers in der Darstellung von Macht und Widerstand bereichert.

Ich bin dankbar für diese Erfahrungen und freue mich darauf, diese Erkenntnisse weiter zu vertiefen und in meine zukünftigen Studien und persönlichen Reflexionen einzubeziehen.

Eine filmische Weltreise

Maria-Ramona Engl, Italien, anlässlich des 74. IFFMH, 2025

Ich mag zwar nicht die Gelegenheit oder die Mittel haben, in alle Länder der Welt zu reisen, aber ich durfte eine filmische Weltreise unternehmen – über Zeit und Raum hinweg. Ich bin gemeinsam mit Amir auf dem Fahrrad durch Teheran gefahren, bin durch die Straßen Budapests der 50er Jahre gerannt und war dabei, als Schauspieler auf der Bühne des Kabuki-Theaters an ihre Grenzen gingen.

All diese Filme aus den unterschiedlichsten Ländern waren auf ihre Weise einzigartig und besonders. Sie handelten von fremden Ländern und Menschen, die mir am Ende nicht mehr fremd, sondern vertraut waren. Jeder Film ist eine Tür in eine neue Welt und ich bin dankbar für jede, die ich beim IFFMH öffnen durfte.

Welche Rolle spielt ein Filmfestival in unserer modernen Welt?

Keitaro Kojima, Japan, anlässlich des 74. IFFMH, 2025

Da Filme die Fähigkeit haben, Menschen zum Nachdenken zu bringen oder Menschen zu erfreuen, wurden Filme in Japan im Jahr 1958 als »Könige des Vergnügens« bezeichnet. Im gleichen Jahr gab es in Japan die höchste Anzahl der Besucherinnen und Besucher im Kino, nämlich rund 1,13 Milliarden Menschen in landesweit 7000 Kinos. In den 1960er-Jahren verbreitete sich hingegen der Fernseher rasant, und zugleich sank die Zahl der Besucherinnen und Besucher im Kino auf etwa ein Drittel der Zahl von 1958. Die Anzahl der Kinos ging dementsprechend nach und nach zurück, und 2013 gab es nur noch rund 600 Kinos in Japan. Zusätzlich haben in dieser digitalisierten Gesellschaft Abonnements beispielsweise von Netflix und Amazon Prime entscheidend an Bedeutung gewonnen. Inzwischen hat Netflix 301,6 Millionen Haushalte als Kunden, wie dieses Jahr die »Tagesschau« vermeldet hat. Ein Abonnement er-

möglicht es Kundinnen und Kunden, ohne großen Aufwand nicht nur muttersprachliche Filme zu schauen, sondern auch zahlreiche internationale Filme zu entdecken.

Auch im digitalen Zeitalter ist das Kino unverzichtbar. In dieser modernen Welt, in der man jederzeit an jedem Ort Filme sehen kann, findet einmal im Jahr das »Internationale Filmfestival Mannheim-Heidelberg« statt. Hier stellt sich die Frage, warum das Filmfestival trotz der oben genannten Hürden stattfindet und welche Rolle es spielt. Schon bei der »Opening Night« in Mannheim bekam ich eine Antwort auf diese Frage – beim Blick in lächelnde Gesichter, als Zeuge angeregter Gespräche, in einer Atmosphäre voller Freude und Lebendigkeit: Bei dem Festival kommen Menschen zusammen, bauen Beziehungen auf, knüpfen neue Freundschaften. Das Festival schafft Räume für Begegnung, Reflexion und emotionale Teilhabe. Gerade durch gemeinsames Erleben, kulturellen Austausch und persönliche Eindrücke entfalten Filme eine Tiefe, die Streaming allein nicht ersetzen kann. Das Internationale Filmfestival Mannheim-Heidelberg hat mir gezeigt, dass Kino auch im digitalen Zeitalter eine unverzichtbare Rolle spielt.

Das IFFMH macht deutlich, welche gesellschaftliche Bedeutung Filmfestivals haben können

Yanzu Wu, Japan, anlässlich des 74. IFFMH, 2025

Neben den Filmen selbst hinterließ auch die Atmosphäre des Filmfestivals einen starken Eindruck auf mich. Unabhängig von Uhrzeit oder Spielort waren die Kinos gut besucht, und Menschen aller Altersgruppen kamen zusammen. Diese lebendige, fast festliche Stimmung machte deutlich, welche gesellschaftliche Bedeutung Filmfestivals haben können.

Auch die Gespräche nach den Vorführungen hinterließen einen bleibenden Eindruck. Im Foyer oder auf dem Weg nach draußen tauschten sich viele Zuschauer*innen offen über ihre Eindrücke aus. Es wurde über Figuren, Erzählweisen oder gesellschaftliche Hintergründe diskutiert, oft auch zwischen Menschen, die sich zuvor nicht kannten. Diese Offenheit machte deutlich, dass Film hier nicht konsumiert, sondern als kulturelles und gesellschaftliches Ausdrucksmittel ernst genommen wird.

Für mich als internationale Studentin boten diese spontanen Gespräche eine wertvolle Gelegenheit, meine eigenen Interpretationen mit anderen Per-

spektiven zu vergleichen. Durch den Austausch wurde mir bewusst, wie unterschiedlich Filme wahrgenommen werden können und wie stark individuelle Erfahrungen die Rezeption beeinflussen. Besonders bereichernd war es, Aspekte zu hören, die mir während der Vorführung selbst nicht aufgefallen waren.

Insgesamt war die Teilnahme am Filmfestival Mannheim-Heidelberg für mich eine äußerst bereichernde Erfahrung. Dass ich während meines Auslandsstudiums an einem so etablierten und zugleich einzigartigen kulturellen Ereignis teilnehmen konnte, empfinde ich als großes Privileg.

2. Zukünfte des Kinos: Herausforderungen durch veränderte Ökonomien, neue Technologien und beschleunigte Sehgewohnheiten

Die neue Zeit

Michael Hack

Dass einer mit über 90 die Zukunft vor der Vergangenheit in Schutz nimmt, ist keine Selbstverständlichkeit. Edgar Reitz treibt die Sorge um die Zukunft und die dafür nötige Erneuerung weiterhin um. Dazu gehört es, dass er die Erneuerung, die er selbst ins Werk gesetzt hat – sei es die strukturelle des Oberhausener Manifests für ein neues deutsches Kino, sei es die einer neuen Form der Filmerzählung mit den Heimat-Filmreihen – nur als einen Teil des Wegs sieht, nie als bleibende Errungenschaften. Die Zukunft muss der Vergangenheit immer wieder aufs Neue abgerungen werden. Dieses Abbringen aber ist nie eine Negation der Vergangenheit, sondern ihr Durchdenken und Fortschreiben.

Diese Gedankenfigur findet sich an zwei Stellen in Edgar Reitz' Text – einmal, wenn er die Zeitlichkeit der Filmkunst und einmal, wenn er die des Kinos beschreibt. Die Struktur des filmischen Erzählens, wie Reitz sie umreißt, ist eine Verarbeitung der Vergangenheit in die Zukunft hinaus. Zunächst heißt es, die Filmerzählung versuche, Vergangenes zu rekonstruieren. Diese Operation aber ist komplizierter, als es auf den ersten Blick scheint. Denn es ist nicht eine Rekonstruktion, sondern ein schöpferischer Akt, der auf die vergangene »Erfahrung« abzielt, der »Bruchstücke des Gedächtnisses neu zusammensetzt«. Der ebenfalls konstatierte Umstand, dass Filmbilder – selbst die kommerziellsten – stets uneindeutig sind, sich nicht festlegen lassen, spricht für diese Verwandlung der Vergangenheit in etwas Neues.

Das Kino müsste, um ein adäquates Filmerlebnis zu gewährleisten – und hier beginnt die zweite Zeitlinie –, diesen Rhythmus in seinem Zeitmanagement widerspiegeln. Dies tut es nach Reitz aber nicht, denn es ist einem Kinythos der Vergangenheit unterworfen. Das heißt: Es hat sich nicht mehr weiterentwickelt seit den »großen Zeiten der Filmgeschichte«, in denen ihr kommerzielles und architektonisches Modell entstand, das bis heute weitgehend fortbesteht. Die Forderung ist klar: Es muss gegen diese Vergangenheit

ankämpfen. Mit diesem Ankämpfen meint der Text kein Bekämpfen, sondern eben wieder dieses Ringen: eine Auseinandersetzung, die verwandelt.

Gerade weil der Film als Zeitkunst immer schon im Vergehen ist und noch in der Erinnerung in Bewegung bleibt (der Theoretiker Jean-Louis Schefer schrieb, man erinnere sich beim Filmbetrachten den »Moment des Verschwindens dessen, was ich gerade zu verstehen begann«), darf sein Gehäuse, das Kino, sich nicht von der Vergangenheit festlegen lassen, weder räumlich noch rituell.

Der Film schafft stets neue Zeit, die neue Zeit des Kinos aber scheint noch nicht eingeläutet zu sein. Edgar Reitz fordert Förderprogramme zur Entwicklung eines neuen Kinos. Das mag ein Weg sein. Ein Blick auf Filmfestivals zeigt, dass sie die Forderung nach einer neuen Zeit schon auf vielfache Weise erfüllen – einer der Gründe für ihren Erfolg.

Zum einen schaffen Festivals eine eigene Zeitstruktur – besonders, wenn man sich entscheidet, voll in sie einzutauchen. Filme übernehmen dann die Strukturierung der persönlichen Zeit, die aus dem Zeitablauf der restlichen Welt ausgegliedert zu sein scheint. Und gerade weil der einzelne Film hier Teil eines Programms, eines großen Ablaufens der Bilder wird, bilden sie die Vergänglichkeitsstruktur des Films im Schefer'schen Sinne so gut ab.

Zum anderen stellen sie neben die Filmerfahrung selbst Räume der Reflexion. Das war die Ausgangsidee des LICHTER Filmfest – dem Programm ein loses Jahresthema zu geben, das dann in Gesprächsformaten jenseits der Filme behandelt wurde. So konnten die jeweiligen Eigenlogiken des Films und des Gesprächs bestehen bleiben, und die Zuschauer*innen sich quasi assoziativ zwischen beiden hin- und herbewegen. Durch den Kongress Zukunft Deutscher Film (die oben umrissene Zeitlichkeit ist hier schon im Titel verankert) wurde dieser Gedanke gleichsam auf eine Metaebene gehoben. Es geht nicht mehr bloß darum, ein künstlerisches bzw. gesellschaftliches Thema zu bedenken und erfüllen, sondern den Film, das Kino und die Bedingungen seiner Möglichkeit. Die Örtlichkeiten haben auch deshalb bei LICHTER immer eine besondere Rolle gespielt – die Räume zwischen Kino und Debatte waren nicht immer klar aufgeteilt. Kino fand und findet auch in neu eroberten Räumen statt – seien es Ateliers, alte Büroflächen oder Ballsäle –, das Gespräch in ehemaligen Kinosälen, in den Jahren 2025 und 2026 beispielsweise in den (leider) stillgelegten Sälen der geschichtsträchtigen Frankfurter Europa Kinos. Zu dieser Idee gehört es auch, das klassische Format des gedruckten Programmhefts zu verändern. So bringt LICHTER statt eines umfangreichen gedruckten Hefts in regelmäßiger Folge Broschüren mit Texten zur Zukunft von Film und Kino

heraus, in der auch der hier wiedergegebene Text von Edgar Reitz erschienen ist.

Dieser Raum, im wörtlichen wie übertragenen Sinne, kann eine Brücke schlagen, um die neue Kino-Zeit begründen zu helfen, wie Edgar Reitz sie fordert. Auch das Internationale Filmfestival Mannheim-Heidelberg hat dafür Pionierarbeit geleistet – nicht nur als erstes deutsches Festival nach der Berlinale, sondern auch als frühes Forum für den jungen deutschen Film, etwa Edgar Reitz' Erstling »Mahlzeiten« im Jahr 1967. Deshalb wird LICHTER beim 75. Jubiläum des IFFMH mit einer Veranstaltung zu Gast sein, um gemeinsam das Gespräch über die neue Zeit des Kinos fortzusetzen.

Der Erfolg von LICHTER, des IFFMH und vieler anderer Festivals, die auf ihre jeweils eigene Weise Zeit und Raum für den Film schaffen, bestätigt sein Diktum am Ende des Textes: »Wir sind Pioniere«. Die Zeit des Kinos hat eben erst begonnen, wir können sie zur Entfaltung bringen.

Wir sind Pioniere

Gedanken zur Zukunft des Kinos

Edgar Reitz

Wir erfahren derzeit eine große Veränderung in der menschlichen Kommunikation. Das Gefühl auf der Welt zu sein, hat sich gewandelt, seit die digitalen Medien uns mit einer neuen Weltzeit synchronisieren. Für die digitalen Netzwerke gibt es kein Ereignis auf dem Planeten, das nicht sofort und gegenwärtig überall, unabhängig von der Entfernung, wahrgenommen und damit Teil unseres Jetzt-Gefühls wird. Die sofortige Kommunikation überlastet und verstopft die weitesten Angelegenheiten und funktioniert ebenso lückenlos wie die Verbreitung von Nachrichten über Naturereignisse, Epidemien oder Politik. Selbst in der Stunde unseres Todes sind wir als digitale Zeitgenossen noch untereinander vernetzt und nehmen am neuen Weltgefühl teil. Noch nie konnten Menschen in diesem globalen Sinn von Gegenwart sprechen, denn in früheren Zeiten wuchsen mit den Entfernungen gesellschaftlichen Distanzen auch die Übertragungszeiten. Jede Nachricht brauchte Zeit. Schon wenn ein Brief zur Post gegeben wurde, gehörten seine Inhalte der Vergangenheit an. Wenn die Liebesgrüße den Empfänger erreichten, konnte er nicht einmal sicher sein, dass der Absender noch lebte. Im Grunde verkappte sich das Bewusstsein, in der Welt zu sein, auf die direkte Sinneswahrnehmung. Folglich lebten die Menschen bis zum Ende des 20. Jahrhunderts viel tiefer im Vergangenen als wir Heutigen, die wir mit unseren Smartphones und sozialen Medien den Eindruck gewinnen, alles zu wissen, sobald es geschieht. Es gibt kaum noch Vergangenes, das nicht längst als etwas Bekanntes im Gedächtnis der Netzwerke abgelegt wurde und damit sein Geheimnis und auch seinen Erzählwert eingebüßt hat.

Mit dieser rasenden Expansion von Gegenwart können die Künste nicht mithalten. Sie brauchen Zeit, um Erlebtes in Erinnerung und Erinnerung in die Formenwelt der Kunst zu übertragen. Die Künste brauchen immer eine zeitliche Verzögerung, um den Gestaltungsprozess in Gang zu setzen, der

seine Motivation aus dem Rückblick gewinnt. Ohne die Erinnerung kann es keine Erzählung geben. Die Künste leben von einem Zeit-Stau. Das gilt vor allem für den erzählerischen Film, den Spielfilm. Die Technik und die Produktionsweise des Films sind Werkzeuge unserer Kreativität. Wer einen Film machen will, muss die Dinge im Kopf verarbeiten, muss ein Drehbuch erstellen, ein Team zusammenfinden und die ganze Maschinerie der Herstellung in Gang setzen. Das beansprucht Wochen und Monate, sodass es gegenwärtige Film-Bilder, die im Sinne der neuen Kommunikationsgesellschaft mit der Welt synchron laufen, überhaupt nie geben kann. Alles, was im Kino und auf der Leinwand erzählt wird, trägt das erzählerische Präteritum, die grammatische Form der vollendeten Vergangenheit, in sich. Es ist im Grunde ein der narrativen Sprache verwandter Versuch, vergangene Tage zu rekonstruieren. Im Spielfilm sind selbst die Kriege schon zu Ende, bevor der Film davon erzählen kann, die Ereignisse, die Taten und Ideologien verlieren ihre erdrückende Größe in der sich erinnernden Formulierung. Erinnerungsarbeit ist immer ein schöpferischer Akt, der die vergangene Erfahrung aus den Bruchstücken des Gedächtnisses neu zusammensetzt. Die Filmkunst mit ihrer Montagetechnik ist ganz besondere Weise Kind unserer erinnernden Zeitwahrnehmung. Insofern gehört die Filmkunst nicht zur digitalen Welt der synchronisierten Menschheit. Es ist ein großer Irrtum zu meinen, die Filmkunst müsse ins digitale Zeitalter hinüberwachsen. Die Filmkunst ist kein Kommunikationsmedium, selbst dann nicht, wenn sie sich digitaler Techniken bedient oder über Streaming-Portale verbreitet wird.

Die ästhetischen Gesetze der Filmkunst sind nicht nur von den kausalogischen Abläufen der Filmtechnik abhängig, sondern mehr noch von der Persönlichkeit der Macher und ihrer Freiheit. Die künstlerische Darstellung der Welt und ihrer Wahrnehmung im Film ist grundsätzlich subjektiv und darf nicht mit der intellektuellen Analyse mittels Begriffen und Abstraktionen verwechselt werden. Bilder sind immer vieldeutig, vor allem dann, wenn sie der Erinnerung, den Träumen oder gar der Angst entstammen. Da mögen die internationalen Großkonzerne mit ihren Kapitalmengen noch so mächtig auftreten und die Themen und Märkte bestimmen und ihre Marktgesetze in den Kinos durchsetzen wollen – sie werden sich mit der Langsamkeit der schöpferischen Prozesse abfinden müssen. Eigentlich deutet die Entwicklung darauf hin, dass das Kino als idealer Schauplatz der Filmkultur neu entdeckt werden muss, denn nur ein gut geführtes Kino bietet der Filmkunst, die eine Zeitkunst ist, den adäquaten Raum. Erst wenn der Rhythmus eines Films und das Zeitmanagement eines Kinos einander widerspiegeln, kann

ein Filmwerk sich erfolgreich seinen Platz in den Herzen der zerstreuten Zeitgenossen erobern. Dass es zurzeit eine Kinokrise gibt, liegt nicht an den Streaming-Plattformen wie Netflix und auch nicht an den Zuschauer*innen, die angeblich aus ihren Wohnzimmern nicht mehr herauskommen. Als ein grundsätzlich soziales Lebewesen sehnt sich der Mensch bekanntermaßen nach Öffentlichkeit, Begegnung und Geselligkeit. Erst unter vielen Anderen erreichen wir jenen magischen Zustand höherer Gestimmtheit, der manchen Kinobesuch so beglückend machen kann.

Die gewaltigen medialen Umbrüche unserer Zeit sind allesamt darauf ausgerichtet, uns zu vereinzeln und an die Privatsphäre zu fesseln. Die Wohnzimmer und die individuellen Displays sind die Schauplätze des digitalen Lebens geworden. Das private Heim ist das Schlachtfeld der Konsumwerbung, der Werbefeldzüge der Unterhaltungsmedien geworden. Der öffentliche Raum unserer Städte verödet, während die Menschen zu Hause digital getaktet sich im Cyber-Raum abfüttern lassen. Diese Verkehrung von »öffentlich« und »privat« ist eigentlich eine Bedrohung des gesamten kulturellen Lebens. Wo können wir als Künstler noch die Zeitlücken finden, die den Taktgebern der Medien nicht ausgeliefert sind? Wo können die Künste noch ihren Eigenrhythmus entfalten? Wo sind die Kinos, die unterschiedlichen Zeitmaßen der weltweit produzierten kleinen und großen Filmwerke den notwendigen Raum geben können?

Die Situation ist durchaus widersprüchlich, denn wir erleben gerade eine unglaubliche Flut an filmischer Produktivität. Nie zuvor gab es einen größeren Zustrom junger Talente in die kreativen Filmbereiche wie heute, nie gab es pro Jahr mehr Debütfilme, nie war der Andrang von Studierenden an den Filmhochschulen so groß. Wie passt diese Entwicklung zu dem Vakuum in den Kinos? Wenn wir uns umschauen, sehen wir bei explodierendem Formenreichtum der Filme eine zunehmende Produktivität, besonders unter den jungen Filmemachern der Welt. Im Gegensatz dazu sehen wir eine kümmerliche Ideenarmut bei den Kinobetreibern, die oft noch in den Denkgewohnheiten der fünfziger Jahre verhaftet sind und ihre Kinos wie Tante-Emma-Läden führen. Das gängige Kino mit festen Sitzreihen, angedeuteter Bühne, mit einem Vorhang vor der Leinwand, ist eigentlich eine kleinbürgerliche Imitation des Sprechtheaters und hat noch nie begriffen, was einen Film zum Ereignis macht. Das traditionelle Kino mag bei manchen Filmliebhabern noch nostalgische Erinnerungen auslösen, dennoch passt es heute nicht mehr in eine Welt, die für die Filmkunst prähistorisch ist. Wir sind heute in der Lage, an jedem Ort ohne großen Aufwand ein Riesenbild zu projizieren und den dazu gehö-

renden Raumton wiederzugeben. Wir haben sogar Techniken, die noch einmal mehr abgedunkelte Räume erfordern. Die Technik ist heute weit über die Kinoräume der Frühzeit hinausgewachsen, wird aber immer noch nicht wirklich genutzt.

Ich würde daher die Forderung aufstellen, größere Fördermittel in das Kinomachen und in ein nationales Projekt KINO DER ZUKUNFT zu investieren. Ich stelle mir vor, dass phantasievolle Architekten sich mit der Entwicklung neuer Raumkonzepte des Kinos auseinandersetzen und eine Kino-Architektur entwickeln, die den Film als Gemeinschaftserlebnis neu formuliert. Das Kino der Zukunft muss sich der enormen technischen, ästhetischen und gesellschaftlichen Flexibilität der Filmkultur bewusst werden. Dazu gehört auch, dass neue Formen des Spielplans, der Spielzeiten und der Verbindung mit den anderen Künsten im Kontext der städtischen Öffentlichkeit erkundet und entwickelt werden. Wie kann man die Programme so gestalten, dass die Zuschauer*innen freie Wahl haben, und wann und wo welcher Film läuft, kann ein Kino »on demand« betrieben werden? Wie könnte man ein Kino-Ort flexibler halten? Statt unvorstellbar teurer Mieten in den Innenstädten käme vielleicht wieder die Idee des Wanderkinos ins Spiel. Warum kann ein Kinobau nicht ein ähnliches sensationelles Reiseziel sein wie die Hamburger Elbphilharmonie? Warum soll eine Stadt wie Frankfurt oder München nicht ein Kino bauen, das auch eine Reise wert wäre? Warum krönt ein Kino nicht das Hochhaus einer Bank oder den Gipfel eines Berges? Immer muss es darum gehen, die besondere Magie des kollektiven Filmerlebnisses entstehen zu lassen, sei es durch überwältigende Dimensionen, sei es durch meditative Vertiefung im Kleinen. Das »Neue Kino« ist ein Riesenprojekt, das sich über die Architektur hinaus den Fragen neuer Veranstaltungsformen und ihrer Verbindung mit dem gesamten kulturellen Leben der Städte beschäftigen muss. Film ist nicht nur Film und Kino ist nicht nur Kino. Ich sehe beides in einer Einheit. Wir müssen ganz unten anfangen, im Grunde da, wo die Filmgeschichte begonnen hat, in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, als Zukunft noch ein Zauberwort war, da, wo die ersten Kameralleute loszogen, die Welt als bewegte Bilder neu zu entdecken und dann irgendwo ihren Projektor aufzustellen, in Jahrmarktszelten, in Gasthäusern, in Theatern oder im Freien bei Nacht – und Kino zu machen.

Es ist eigentlich absurd, dass die Zukunft des Kinos sich gegen die großen Zeiten der Filmgeschichte verteidigen muss, in denen das Geschäft so gut lief, dass sich ein Kinomythos entwickelte, der sich jeglicher Neuerung in den Weg stellt. Dabei ist die Filmkunst eine Kunst der Nichterfüllung der Erwartungen. Wenn ich ins Kino gehe, will ich immer überrascht werden. Diese Eigenschaft

ist der Filmkunst aus ihren Jahrmarktzeiten immer erhalten geblieben. Die filmische Phantasie hat etwas Wildes, Anarchisches und liebt es, Grenzen zu überschreiten. Die Blütezeiten der Filmkunst waren nie politisch korrekt, was nicht heißen soll, dass sie unverantwortlich waren, aber sie waren frei in ihrer Entfaltung.

Jeder, der Filme macht, erlebt seinen eigenen Film ganz neu, wenn er sein Werk einem Saal mit vielen Menschen erlebt. Ein Höhepunkt waren für mich die unglaublichen Freilichtprojektionen auf der Piazza in Locarno, wo man unter siebentausend Menschen sitzt und den Herzschlag von siebentausend schweigenden Menschen spürt. Die frühen Filmemacher haben ihre Filme selber vorgeführt, zogen mit ihren Filmen durch die Städte, haben Projektoren aufgestellt, die Filme selber vorgeführt und mit den Leuten gesprochen. Ich finde, dass gerade die jungen Filmemacher wieder lernen sollten, ihre Filme in die Kinos zu begleiten und Produktion und Distribution als Einheit zu verstehen. Was derzeit wirklich fehlt, ist ein Verständnis dieser Einheit durch die Förderpolitik. Das Kino zu fördern heißt, an einer Weltkultur teilzunehmen, die trotz ihrer kurzen Geschichte in einer Reihe hinter den seit Jahrtausenden betriebenen klassischen Künsten wie Literatur, Malerei oder Musik zurücksteht. Film und Kino gibt es erst seit etwa 130 Jahren. Wir stehen also noch ganz am Anfang. Wir sind Pioniere!

Die Zukunft des Filmschaffens

Stärke durch Vielfalt!

Bettina Brokemper

Wir leben in disruptiven Zeiten. Nicht nur politisch ist unser Koordinatensystem unter Stress, auch technologisch bleibt anscheinend kein Stein auf dem anderen. Digitalisierung und ›künstliche Intelligenz‹ verändern unsere Gegenwart so grundlegend, wie es einst die Erfindungen von Dampfmaschine und Elektrizität für ihre Zeiten getan haben. Welche technischen Möglichkeiten sich durchsetzen, lässt sich zurzeit schlecht prognostizieren, weshalb es müßig ist, sich theoretisch ausführlich damit zu beschäftigen. Und zu oft hat sich schließlich das, was einem als verheißungsvoller Weg in die Zukunft prognostiziert wurde, im Nachhinein als Sackgasse erwiesen. Ob der (wiederholte) Versuch, die 3D-Technik im Kino nachhaltig zu etablieren, oder die Vision eines zusätzlichen, virtuellen Lebensraums neben der Realität – viele dieser technologischen Heilsversprechen wurden mit großen Erwartungen angekündigt und scheiterten letztlich an ihrer eigenen Überhöhung; ganz aktuell deutet sich dies auch beim VR-Metaverse an, dessen schrittweiser Rückbau nach kolportierten Verlusten von über 80 Milliarden Dollar einmal mehr die Grenzen digitaler Zukunftsutopien aufzeigt. Konzentrieren wir uns also nicht auf die technischen Aspekte eines mutmaßlichen zukünftigen Filmschaffens, sondern auf den filmimmanenten, ethisch-philosophischen und vor allem gesellschafts- und wirtschaftspolitischen Ausblick:

Inzwischen habe ich meine Zweifel, was einen unreflektierten Lobgesang auf die Segnungen von Digitalisierung und Internet angeht. Auch ich gehörte zu denen, die vor Jahren gefeiert haben, dass Kameras und Schnittsysteme plötzlich so erschwinglich wurden, dass jede*r mit geringen finanziellen Mitteln einen Film machen und ins Internet stellen konnte. Dass jede*r eigene Musik aufnehmen und weltweit anbieten konnte. Plötzlich waren die Produktionsmittel nicht mehr in der Hand der wenigen, die über das nötige Kapital verfügten. Die leichte Verfügbarkeit von Hard- und Software versprochen

eine Revolution und eine Demokratisierung. Alle könnten ihre Stimme hörbar machen. Aber? Wie wird man gehört, wenn alle ihre Stimme erheben? Dann wird das Solo des Einzelnen von der Kakophonie der Vielen überstimmt. Musiker*innen und Bands können ein Lied davon singen. Welche Chance auf Verbreitung haben sie ohne die Unterstützung von Spotify und Co. und deren Algorithmen? Und wie verteilen sich die erzielten Einnahmen? Was als hoffnungsvolles Tool der Demokratisierung begann, hat sich zu einer Übermacht von Weltkonzernen entwickelt, deren Plattformen es nicht darauf abgesehen haben, individuelle Stimmen hörbar zu machen, sondern die größtmögliche kontroverse Auseinandersetzung zu provozieren und zu monetarisieren. Für Komplexität und Analyse ist wenig Platz auf diesen Plattformen, auf denen das Laute und Schrille mehr Gehör finden als das Nachdenkliche und Zweifelnde. Die Plattformen der angeblich so sozialen Medien verkommen zur digitalen Bild-Zeitung und tragen mit ihren Algorithmen weniger zur Demokratisierung als zur Radikalisierung bei.

Ich bin vor 25 Jahren angetreten mit der Philosophie ›Local Stories for Global Markets‹ zu entwickeln und zu produzieren. Inzwischen wächst aber immer stärker die Sorge, dass global oder zumindest europäisch ausgerichtete Medienkonglomerate zunehmend die unabhängigen Einzelunternehmer*innen mit regionaler Verortung verdrängen. Ob in den USA, wo Paramount/Skydance wahrscheinlich Warner übernehmen oder in Europa, wo TV-Sender zu europaweiten Senderketten verschmolzen werden (MadeForEurope, die Berlusconi-Gruppe, übernahm beispielsweise im September 2025 die Mehrheit an ProSiebenSat1 Media), überall führen immer weniger Konglomerate zur immer größeren Bündelung der ›Macht der Bilder‹.

Auch in Deutschland verleiben sich große Medienkonzerne wie Leonine, UFA, Bavaria oder Constantin immer mehr ehemalige ›Independents‹ ein. Wachstumsdrang und Fusionsappetit einzelner Unternehmen führen zu marktbeherrschenden Konzentrationen. In gesellschaftspolitischer Hinsicht befürchte ich die allgegenwärtige Konzentration der Medien. Unter dem Dach der Leonine beispielsweise versammeln sich Produktionshäuser wie Wiedemann & Berg Film, Wiedemann & Berg Television, Odeon Fiction, I&U Studios, Madame Zheng, Gebrüder Beetz und Hyperbole. Leonine selbst wurde 2024 vom französischen Mediawan-Konzern übernommen, der seinerseits die Vision eines paneuropäischen Studios verfolgt und hinter beiden wiederum steht mit KKR eine der größten globalen börsennotierten Investmentfirmen. Die ›globalen Kraken‹ gefährden Medienvielfalt und bergen die Gefahr standardisierter Inhalte. So hat Matt Damon Anfang des Jahres darauf

hingewiesen, wie sich schon jetzt bei Netflix die Rücksichtnahme auf die Aufmerksamkeitsökonomie der Zuschauenden die Dramaturgie des Erzählens beeinflusst. Dementsprechend wird erwartet, dass es in den ersten fünf Minuten einen Höhepunkt gibt, der die Zuschauenden packt und bei der Stange hält. Da aber – anders als im Kino, wo man sich auf die Leinwand konzentriert – zuhause immer eine Ablenkung droht, ist es offensichtlich nötig, immer öfter zu wiederholen, worum es geht, welche Aufgaben zu lösen sind, welche Motivation die handelnden Personen haben. Diese Redundanzdramaturgie nimmt vermeintlich Rücksicht auf das Rezeptionsverhalten der Zuschauenden, begünstigt aber peu à peu einen schleichenden Verdummungsprozess des Publikums, dem man eine Konzentration auf die Inhalte nicht mehr zuzutrauen scheint.

So bleibt Vielfalt nicht nur inhaltlich auf der Strecke. Wenn unabhängige Produzent*innen von global operierenden Filmfabriken mehr und mehr an den Rand gedrängt werden und von dem leben müssen, was die ›Großen‹ übrig lassen, droht auch eine Verarmung der Produktionslandschaft.

Im aktuellen Amerika sehen wir, dass Unabhängigkeit sich nicht zwingend aus Größe ableitet. Oft ist das Gegenteil der Fall: mit zunehmender Größe entstehen zunehmende Abhängigkeiten. Auf unsere hiesige Branche bezogen stelle ich mir schon die ängstliche Frage, wie lange es noch unabhängige Filmproduktionen gibt, denen es wichtiger ist, gesellschaftliche oder künstlerisch relevante Filme zu drehen, als attraktive Quartalszahlen an die Konzernzentrale zu melden. Optimistischerweise hoffe ich allerdings, dass möglichst lange noch viele kleine, unabhängige Produktionsfirmen den Verlockungen widerstehen und weiter mit Engagement und Haltung ihre Projekte verfolgen. Ohne kluge, vorausschauende Kulturpolitik wird es aber wohl zunehmend schwieriger, sich als unabhängige*r Einzelkämpfer*in in einem Haifischbecken zu behaupten, in dem man mit finanziell potenten Mitbewerbenden um immer begrenztere Ressourcen konkurriert. Seien es die Sendeanstalten direkt, oder deren eigene Produktionstöchter, die ihrerseits bei den Förderungen mit den Independents im Wettbewerb stehen.

Um sich die wirtschaftlichen Gefahren bewusst zu machen, empfiehlt sich wie so oft ein Blick über den Tellerrand. Aus Hollywood sind in den letzten Jahren viele Produktionen abgewandert in Regionen, die mit Tax Incentives oder geringeren Arbeitskosten lockten. Branchenberichte zeichnen ein klares Bild: Seit 2022 ist die Zahl der Drehtage und Projekte in Los Angeles stark zurückgegangen; das gesamte Produktionsvolumen lag 2025 bei nur noch etwa der Hälfte des Niveaus von 2019 und ist damit deutlich im zweistelligen Prozent-

bereich eingebrochen.¹ Los Angeles fürchtet, ihm drohe das gleiche Schicksal wie Detroit, wo der Wegfall der automobilen Monokultur zum wirtschaftlichen Kollaps geführt hat. Bei den Filmstudios sind die Jobs allerdings nicht weggefallen, sie sind abgewandert. Ähnliches droht auch uns in Deutschland, wo die inländische Filmproduktion unter den hohen Kosten und ausufernden bürokratischen Konditionen leidet, weil im Ausland attraktivere Bedingungen locken. Die Zukunft des Filmschaffens hierzulande wird u.a. entscheidend davon abhängen, welche Rahmenbedingungen die Kultur- und Wirtschaftspolitik setzt. Bleibt zu hoffen, dass die Politiker*innen erkennen, dass es sich bei den von der Branche gewünschten Strukturmaßnahmen nicht um Steuergeschenke handelt, sondern um höchst überfälligen Bestandsschutz für die existierenden Unternehmen und ein Beschäftigungsprogramm, das die Filmschaffenden vor der Arbeitslosigkeit bewahrt. In vielen Ländern haben die politischen Entscheidungsträger*innen die prekäre Lage erkannt und Gesetze erlassen, die zur Ergänzung und Erweiterung staatlicher Film- und Fernsehförderprogramme beitragen.

Zusammengefasst glaube ich, dass für die Heimatfilm und mich als Produzentin die Zukunft des Filmemachens weniger von den technologischen Erneuerungen bestimmt wird (damit wird man sich arrangieren können, bzw. man wird lernen sie sinnvoll zu nutzen), als von den Herausforderungen, die sich aus der Verknappung der Mittel und der Konzentration der Marktteilnehmer*innen ergeben. Daher hoffe ich darauf, dass die Politik die nötigen Rahmenbedingungen schafft, damit kleine unabhängige und kreative Medienschaffende eine Überlebenschance haben und sich gegenüber europaweit operierenden Medienkonglomeraten behaupten können. In meiner Vorstellung hat sinnvolles Filmschaffen nur dann eine Zukunft, wenn alle Beteiligten – von der Politik über die Kreativ-Schaffenden und engagierten Rechteverwerter bis zum neugierigen Zuschauenden – Vielfalt über Einfalt stellen. Und wenn Einvernehmen darüber herrscht, dass individuelle Einzelstücke mit Haltung und Handschrift wertvoller und wünschenswerter sind, als serieller Content aus der durchrationalisierten Massenproduktion. Ein wichtiger und erhaltenswerter Ort dafür sind kuratierte Festivals wie das IFFMH.

1 Gene Maddus: »L.A. Production Shows No Sign of a Rebound Yet«, in: Variety, <https://variety.com/2026/film/news/los-angeles-production-no-rebound-1236632431/>, abgerufen am 24.03.2026.

THE OWL IN DAYLIGHT

Vom Ende der Endlichkeit

Roderick Warich

for Ted Kaczynski (not that one)

*Ich verwende entgegen der Vorgabe der Herausgeber*innen keine genderinklusive Sprachform. Der Text unterscheidet zwischen sozialen Rollen und theoretischen Funktionen; der Sprachgebrauch folgt dieser Unterscheidung. Dort, wo feststehende theoretische Begriffe, ökonomische und staatsrechtliche Kategorien oder strukturell männlich codierte Figuren gemeint sind, wird das generische Maskulinum verwendet; ebenso bei konventionellen Sammelbezeichnungen des allgemeinen Sprachgebrauchs.*
– April 2026

I. THE MAP NO LONGER MATCHES THE TERRAIN

Mark Fisher beschreibt in *Capitalist Realism* kulturelle Stagnation, Eric Hobsbawm ein Zwielicht der Geschichte und Antonio Gramsci eine Phase der »morbid symptoms«, später als »Zeit der Monster« paraphrasiert. Eine Epoche, in der das Alte zerfallen ist, ohne dass das Neue geboren werden kann. Rüdiger Safranski spricht von »Zeiten ohne Übergänge« – Epochen, in denen sich alles verändert, ohne dass Zäsuren entstehen. Wir leben nicht mehr in einer Übergangsphase – dem untoten Ende des Neoliberalismus – sondern in einem Zustand, in dem das Zwielicht selbst dauerhaft geworden ist.

Hegel schreibt, dass Philosophie nicht prophetisch, sondern rückblickend ist: Die Eule der Minerva beginnt ihren Flug in der Dämmerung und versteht die Welt erst, wenn ihre Form bereits vergeht. Was aber, wenn es kein Nachher mehr gibt? Nur noch permanentes Jetzt. Dauernde Beleuchtung, in der nichts

Nacht wird, nichts altern darf, nichts verschwindet. Wir leben nicht einfach schneller, im rasenden Stillstand, sondern in einer anderen Zeitform.

Was bedeutet das also für das Kino? Für Kunst? Beide entfalten keine Wirkung mehr, weil sie nicht mehr als Schwelle erfahren werden. Alles wird bewertet, kommentiert, geteilt, monetarisiert und als Meme ausgespuckt – aber nichts mehr durchlebt. Was früher transgressiv war, zirkuliert als erwartbare Variation. Kunst wirkt nicht nur folgenlos, weil sie schwächer geworden ist, sondern weil sich das Subjekt verändert hat, das sie adressiert. Vielleicht braucht dieses Subjekt keine Kunst mehr. Und vielleicht braucht der Kapitalismus kein Subjekt mehr.

II. ...AND THE MESSAGE IS TIME

The medium is the message. Marshall McLuhans Satz bedeutet nicht, dass Inhalte bedeutungslos sind. Er bedeutet, dass dominante Medien Subjekte nicht primär durch Inhalte formen, sondern indem sie Wahrnehmung und Zeit organisieren. Medien sind nicht nur Kanäle für Inhalte, sondern Trainingsmaschinen für Abfolge, Dauer, Erinnerung und Erwartung – für Bedeutung. Um die Veränderung des Subjekts zu verstehen, muss klar sein, wie das moderne Subjekt historisch entstanden ist.

Das dominante Medium des 19. Jahrhunderts – der Roman – lehrte Innerlichkeit und das Leben als Geschichte mit Anfang, Entwicklung und Ende zu begreifen.

Diese Struktur war ästhetisch und politisch: Sie stabilisierte die soziale Figur des bürgerlichen Subjekts, das sich als kohärent in historischer Zeit verstand. Geschichte erschien als Bewegung, das eigene Leben als Projekt und Zeit hatte eine Richtung. Ob diese Geschichtsphilosophie noch überzeugt, ist irrelevant – sie funktionierte als Zeitform. Die Möglichkeit von Synthese war kulturell vorausgesetzt. Erfahrung konnte innerhalb ideologischer Grenzen verdichten und Konflikt Sinn erzeugen.

Im Kino verschiebt sich diese Zeitform. Schon früh beschreibt Walter Benjamin, dass technische Reproduktion nicht nur das Werk verändert, sondern die Wahrnehmung selbst. Film synchronisiert Wahrnehmung massenhaft – in allen Projektionen zugleich. Wo der Roman individuelle Kontinuität trainierte, verband das Kino ein Publikum in Gelächter, Spannung und Katharsis und erzeugte so kollektive Zeit. Die Dauer ist nicht optional. Die Projektion läuft unabhängig vom Zuschauer. Kino stabilisierte Öffentlichkeit durch gebunde-

ne Zeit, Subjektivität durch erzwungene Dauer und Bedeutung durch Konflikt in Sequenzen. Und es setzte als kollektive Verarbeitungsmaschine ein Subjekt voraus, das Zeit als Zusammenhang erfahren konnte.

Kino ist eine Grenze, die man aufsuchen muss. Fernsehen ist Aufenthalt. Die Figuren der Leinwand sind heroische Vorbilder – die des Fernsehens wiederkehrende Freunde ohne Gegenseitigkeit. Hier beginnen parasoziale Beziehungen und das Ende der Nacht, durch Abschaffung des Testbilds, den 24-Stunden-Nachrichtenzyklus und den permanent aktualisierten Newsticker. Dann verschiebt sich das Medium vom Wohnzimmer in die Hand. Das Smartphone ist kein Gerät wie ein Buch oder ein Ort wie ein Kino – es ist eine Cronenbergsche Körperextension. Kein neutrales Werkzeug, sondern permanenter Zugangspunkt zur Echtzeitordnung. Seine Oberflächen sind glatt, seine Wartezeiten minimal, seine Rückmeldungen immer jetzt und jetzt und jetzt. Das Interface verlangt keinen ganzen Körper. Augen auf Licht, Finger auf Glas, der Nacken nach vorn und Schlaf ohne Tiefe. *The new Flesh*. Es kolonisiert Langeweile und Wartezeiten – die letzten Zonen, in denen Verdichtung möglich war – und macht aus jeder Pause eine Anschlussstelle.

III. GLÄTTE – Interface, Anthropologie und Rentierlogik

Das Smartphone ist Widerstandslosigkeit von Oberfläche und Abläufen. Reibung wird wegoptimiert. Diese Reibungslosigkeit wird nicht durchgesetzt. Wir bevorzugen sie. Byung-Chul Han beschreibt Glätte als die ästhetische Signatur des Neoliberalismus: Sie gefällt, weil sie nicht verletzt – und gerade darin liegt ihre Gewalt. Wir nutzen das Interface und erzeugen Daten. Diese optimieren das Interface, das weiter Reibung reduziert. Diese Reduktion senkt unsere Toleranz für Verzögerung. Wir trainieren den Algorithmus uns zu trainieren, immer weniger Widerstand zu ertragen. Nach permanenter Gleichzeitigkeit erscheinen Reibung und Langeweile unzumutbar.

Im rentierhaften Plattformkapitalismus entsteht Wert weniger durch Waren als durch Zugänge, aus deren Nutzung Miete extrahiert wird.

Retention ist messbar. Reibung erzeugt Abbruch. Ambiguität auch. Also wird geglättet. Netflix testet Exposition gegen Abbruchdaten. Spotify Playlists machen Übergänge unsichtbar. Feeds kalibrieren ihre Belohnungsdynamik und ordnen Reize in Echtzeit. »Kunst« wird »Content«. Je mehr produziert wird, desto weniger erscheint überhaupt etwas als Werk. Diese Logik radikalisiert sich mit AI. Der Traum universeller Kreativität bleibt Illusion. Das iPhone

ist teuer. Content ist umsonst. Wert konzentriert sich bei den Plattformen, Prekarität bei den Produzenten. Glätte ist weder moralische Kategorie noch kultureller Niedergang – sie ist ökonomisch rationale Optimierungsstrategie. Technologien wirken rückwirkend notwendig. Frühere Formen wirken rückwirkend wie Defizite und Abhängigkeit so als Natur. Nicht, weil der Mensch »neu« wird, sondern weil sich Dispositionen durch Neuroplastizität verschieben. Glätte verändert uns, weil Reibung nicht nur Widerstand ist. Reibung ist Verzögerung – also Zeit. Und so Bedingung von Verarbeitung.

IV. Das Symbolische und die Notwendigkeit von Zeit

Für Jacques Lacan ist das Subjekt strukturell gespalten. Lacan unterscheidet das Reale, das Symbolische und das Imaginäre. Das Reale ist nicht einfach Realität – es ist das, was sich nicht vollständig symbolisieren lässt: Trauma, Bruch, Unverfügbarkeit. Es zeigt sich im Augenblick eines Unfalls, in dem kurz jede Ordnung zusammenbricht: Bewegung, Lärm, Blut, Schock. Erst danach beginnt die Geschichte, die diese Ereignisse strukturiert. Das Subjekt kann im unmittelbaren Realen nicht dauerhaft existieren. Es muss das, was es trifft, ordnen, erzählen, rahmen. Das Symbolische ist die Ordnung, in der das Reale bearbeitet werden kann: Sprache, Gesetz, Erzählung.

Während das Symbolische Einordnung verlangt, operiert das Interface im Imaginären: jener Ebene, auf der das Subjekt sich über Bilder und Spiegelungen als kohärent erlebt. An die Stelle des Gegenüber tritt die fortlaufende Spiegelung im Interface. »Dein Mix. Deine Timeline. Deine Community.« – suggerieren Identität, während das Subjekt im Hintergrund in Daten zerlegt wird. Das Symbolische ist keine kulturelle Dekoration. Es ist die Bedingung von Verarbeitung. Erst dadurch wird das Reale erträglich.

Hier trifft Lacan auf eine Struktur Hegels. Für Hegel ist Widerspruch keine Störung und Negativität kein Defekt, sondern produktive Kraft. Einordnung bedeutet nicht Auslöschung des Negativen. Sie bedeutet, dass das, was als Problem erscheint, in einer anderen Lesart sichtbar wird. Wenn Reibung systematisch reduziert wird, verliert das Symbolische seinen Vorrang – nicht durch Verbot, sondern weil es zu langsam ist. Nicht der Sinn verschwindet zuerst, sondern die Zeit, die für Verdichtung notwendig ist.

V. Time is out of Joint

Was Douglas Rushkoff als »present shock« beschreibt – den Kollaps linearer Narrative zugunsten permanenter Aktualisierung, in der Ereignisse sich nicht mehr folgen, sondern überlagern – formuliert Safranski so: Alles ist zu nah. Minnesota. Iran. Gaza. Ukraine. Klima. Alles erscheint im selben Zeitfenster. Diese Gleichzeitigkeit erzeugt keinen klassischen Schock. Es erzeugt Überfülle durch Verarbeitungsmangel. Wenn jedes Ereignis sofort weitergeleitet wird, entsteht keine Zeit für Verdichtung. So entstehen kaum noch Zäsuren – nicht weil Ereignisse weniger gravierend wären, nicht weil wir zu wenig sehen. Weil wir alles sehen, ohne dass dieses Sehen sedimentiert. Dies produziert keine kollektive Verdichtung, sondern Dauererregung ohne Abschluss. Als Steve Bannon die Formel »flood the zone« prägte, beschrieb er weniger eine Propagandatechnik als eine Zeittechnik. Es geht nicht darum, eine Lüge an die Stelle der Wahrheit zu setzen, sondern die Unterscheidung zu überlasten. Ereignisse so dicht aufeinander folgen zu lassen, dass Verarbeitung kaum möglich ist. Nicht Meinung wird produziert, sondern Zeit zerstört. Die Überflutung destabilisiert die Oberfläche, während die operative Infrastruktur gestärkt wird. Populismus kämpft gegen »Eliten« aber operiert innerhalb ihrer Plattformen, maximiert Verweildauer und Daten und somit Profit gerade durch Empörung. Die Haut brennt. Darunter läuft der kalte Kern weiter: Cloud-Systeme, Plattformen, Prognose, Modellierung, Optimierung, Kontrolle und Lieferketten bleiben stabil. Retention und Extraktion laufen weiter. Das System wächst.

VI. Die Reorganisation der Zeit: Narration zu Prognose

Digitale Systeme fragen nach Wahrscheinlichkeit, nicht nach Bedeutung. Widerspruch führt nicht zur Verdichtung, sondern zum Patch – einer technischen Korrektur, die das System stabilisiert, ohne den Konflikt aufzulösen. Was wie Fortschritt erscheint, ist Optimierung. Die Systeme operieren probabilistisch, nicht teleologisch. Der Bruch ist nicht Beschleunigung, sondern ein Wechsel der Ontologie.

Dialektische Zeit: Widerspruch → Durcharbeitung → Verdichtung/Versöhnung

Probabilistische Zeit: Korrelation → Retention → Patch → Fortsetzung.

VII. THE STACK

Diese Verschiebung von Narration zu Prognose ist kein Effekt einzelner Technologien, sondern eines dominierenden Mediums. Das dominante Medium des 21. Jahrhunderts ist nicht Film oder Fernsehen, nicht Social Media oder das Smartphone, nicht einmal das Internet. Es ist eine planetarische Infrastruktur aus Computersystemen. Benjamin Bratton nennt diese Architektur den STACK.

Der Stack erscheint uns als Interface, als App, als Feed, als Oberfläche. Doch das ist nur die Haut eines Systems, das Produktion organisiert, Märkte, militärische Operationen, Überwachungsstaat, Extraktion – und in derselben Logik von Prognose und Optimierung auch unseren Medienkonsum und damit unsere Zeitform und Subjektivität. Nicht mehr durch Erzählung oder narrative Rechtfertigung – sondern durch Koordination und Glätte, die nur möglich ist, weil seine materielle Tiefe ausgelagert wird. Bratton beschreibt diese Architektur als vertikale Schichtung von sechs Ebenen: Earth. Cloud. City. Address. Interface. User.

Die Gewalt des Stack beginnt nicht im Algorithmus, sondern im Boden. Lithium für Batterien, gewonnen in den Salzebenen Chiles, Argentiniens und Boliviens. Kobalt aus dem Kongo, unter extremen Bedingungen gefördert von den Ärmsten der Armen. Scharfkantige Erzsplinter. Säcke mit Gestein, schwerer als die Körper, die sie tragen. Staublungen. In der Mine ist nichts glatt. Nickel und Kupfer aus Indonesien, Peru oder den Philippinen. Seltene Erden aus China, deren Abraum toxische Landschaften hinterlässt. Silizium energieintensiv verarbeitet zu Halbleitern in Taiwan, Südkorea oder den USA. Unendliche Mengen an Wasser zur Kühlung von Rechenzentren und Energie: Kohle, Gas, Atomkraft, Wasserkraft. Das vermeintlich Immaterielle der ohne Unterbrechung laufenden Cloud ist energetisch permanent. Extraktion ist keine Randbedingung digitaler Systeme. Sie ist ihre Voraussetzung.

Auf dieser Grundlage folgt die Ebene der Cloud – Modellierung. Hyperscale-Rechenzentren. GPU-Cluster. Maschinelles Lernen. Verhaltensprognosen. Vergangenheit wird zerlegt, Zukunft berechnet. Daten werden aggregiert. Bedeutung spielt hier keine Rolle. Entscheidend ist Vorhersage.

Diese Modelle werden im Raum wirksam – auf der Ebene der City, der Logistik. Der Algorithmus organisiert Bewegung in globalen Lieferketten, Containerhäfen und Lagerhallen. In Verkehrssteuerung und Energieverteilung. Optimierung wird physisch. Damit diese Prozesse operieren können, folgt die Ebene der Address. Der Stack ist immer auch eine Architektur der

Identifizierbarkeit. IP-Adressen. Konten. Biometrische Marker. Rechtliche Identitäten. GPS, ursprünglich militärisch entwickelt, macht Positionen in Echtzeit messbar. Dinge und Menschen müssen adressierbar sein. Adressierbar sein heißt berechenbar sein. Wer es nicht ist, existiert nur prekär. Erst darauf erscheint die Ebene des Interface. Smartphone. App. Emoji. Message. Feed. Glätte. Diese Glätte ist keine Ästhetik. Sie ist Ideologie.

Innerhalb dieser Oberfläche – die toxische Minen, Rechenzentren und Containerterminals ausblendet – befindet sich die Ebene des Users – Ausführung. In Brattons Architektur ist der User nicht zwingend menschlich; er kann auch ein Bot, ein Sensor oder Algorithmus sein. Das Subjekt, das unter denselben Parametern wie ein Bot funktioniert, erscheint weniger als Autor seiner Geschichte denn als adressierbarer Punkt in einer vernetzten Operation. Was bei Louis Althusser als Interpellation gefasst wird – die ideologische Anrufung, durch die sich das Subjekt als gemeint erkennt – wird hier infrastrukturell: nicht mehr hörbar, nicht mehr als Szene der Anrufung erfahrbar, sondern als permanente Adressierbarkeit vollzogen. Und anders als bei Judith Butler gibt es kein Außen mehr, von dem aus dieser Prozess sichtbar werden könnte. Wenn das Medium die Botschaft ist, lautet sie: Du existierst als Profil. Du wirst prognostiziert. Du wirst moduliert.

Der Stack ist nicht mehr außerhalb der Welt, sondern in ihre Infrastruktur eingewoben. Je stärker diese Verbindung wird, desto plausibler wird der Satz, dass es leichter ist, sich das Ende der Welt vorzustellen als das Ende des Kapitalismus. Krankenhäuser, Bahn, Lieferketten, Schulen – nichts davon existiert noch unabhängig von ihm. Dieselben Daten, die den Überwachungsstaat bauen, schlagen uns das nächste Reel vor. Die gleichen Drohnen, mit denen letzte Saison noch Spiderman gedreht wurden, verwandeln Soldatinnen und Soldaten in der Ukraine in Asche und Staub und zeigen uns das Footage im selben Feed. Der Feed ist nicht eine weitere Zeit unter anderen. Er ist die Zeitform, in der alle anderen erscheinen: Arbeit, Schule, Kino, Ferien existieren noch, aber sie sind nicht mehr getrennt. Sie werden synchronisiert. Was wie Freiheit erscheint, ist oft nur die Form der Integration: eine selbstgewählte Gefangenschaft in Nützlichkeit und Anschlussfähigkeit.

VIII. THE EMPIRE NEVER ENDED oder Neue Souveränitäten

Früher bestand Ideologiekritik darin, sichtbar zu machen, was verborgen ist. Heute ist alles bekannt – Klimawandel, Ausbeutung, Ressourcenknappheit

und Kriegsverbrechen. Wissen allein unterbricht nichts. Satire, Dokumentationen über Gaza, Kinderarbeit in Kobaltminen oder Klimakollaps zeigen, was jeder weiß. Was fehlt, ist eine Form, in der Sehen Konsequenz erzwingt. Die aufklärerische Logik – zeigt es, und es ändert sich – setzte eine Öffentlichkeit voraus, in der Sichtbarkeit wirkt. Diese Öffentlichkeit existiert nicht mehr als kohärente Einheit. Sie ist fragmentierter Feed. Wer jeden Tag einen neuen Skandal verarbeitet, kann keinen einzelnen festhalten. Weil alles sichtbar ist, bleibt alles folgenlos. Darin liegt die eigentliche Gewalt dieser Form: Sie bannt das Ereignis nicht durch Schweigen, sondern durch Gleichbehandlung. Krieg. Katze. Werbung. Bombennacht. Hautpflege. Wahlkampf. Pornografie. Diskurs ist hier nicht gescheitert. Er ist funktional identisch geworden mit dem, was er kritisiert: Content unter anderen.

Für Carl Schmitt war souverän, wer im Ausnahmezustand die Regeln aussetzen kann. Im Stack wird die Ausnahme absorbiert. Souverän ist der, der bestimmt, was sichtbar bleibt. Wer rebelliert schon gegen einen Algorithmus? QAnon und Pizzagate galten als paranoider Wahnsinn. Die Epstein-Enthüllungen zeigten, dass ihre Grundstruktur – vernetzte Eliten, systematischer Missbrauch, jahrelange Straflosigkeit – nicht vollständig aus der Luft gegriffen war. Nicht im Detail, aber in der Form. Entscheidend ist nicht, dass Verschwörungstheorien wahr werden, sondern dass Wahrheit und Simulation so nah aneinander liegen, dass sie ununterscheidbar werden. Wer die Simulationsmaschine kontrolliert, kann reale Verbrechen in Verschwörungstheorie tauchen oder Verschwörungstheorie so nah an die Realität führen, dass jede Unterscheidung unsicher wird. Auch das ist Souveränität: nicht Wirklichkeit zu ersetzen, sondern ihre Erkennbarkeit zu zerstören. Gerade weil nichts mehr geglaubt wird, wird auch nichts mehr radikal bestritten.

LIFE ON MARS oder Until the Ketamine wears off

In den Fantasien des Silicon Valley erscheint der Unternehmer als Lösung eines strukturellen Problems: Wenn die Welt zu komplex wird, um politisch vermittelt zu werden, soll sie technisch gelöst werden. Das Ausnahmeindividuum, das rettet, wo Institutionen versagen. Der Superheld als Ayn-Rand-Ideologie. Gerade die Profiteure eines Systems, das Leid systematisch auslagert, erscheinen als seine Retter. Diese Männer – es sind meistens Männer, Elisabeth Holmes in allen Ehren – greifen Staatsgelder ab, kaufen Einfluss und schwächen genau jene öffentlichen Strukturen, durch die sie selbst wachsen. Dieselben Figuren, die in Bond-Bösewicht-Fantasien von Eugenik, Epstein Island

und Drohnentötungen existieren, erscheinen als Retter des Planeten. *The age of Palantir. One ring camera to rule them all.*

Yanis Varoufakis nennt das, was hinter dem Begriff Plattformkapitalismus verschwindet, Technofeudalismus: Plattformen nicht als Märkte, sondern als Territorien. Das System ist kein Kapitalismus mehr. Kapitalismus braucht Märkte, Risiko, Konkurrenz. Amazon ist kein Marktplatz. Es ist ein Lehen, auf dem Produzenten ihre Waren anbieten, solange sie Tribut zahlen. Wenn man nicht gegen einen Souverän gewinnen kann, verlässt man sein Territorium – was immer schwieriger wird, je mehr dieses Territorium die gesamte soziale Infrastruktur umfasst. Klaus Schwabs Satz »you will own nothing and you will be happy« erscheint so weniger als politische Vision denn als Beschreibung einer weiteren Form der Souveränität. An die Stelle von Besitz tritt Zugriff – und damit eine Zeitform, in der alles jederzeit verschwinden kann. Ein Buch bleibt, eine Blu-ray bleibt. Zugriff hingegen ist reversibel. Inhalte können entfernt, umgeschrieben oder neu montiert werden, ohne dass eine Spur der vorherigen Version erhalten bleiben muss. Wer den Zugriff kontrolliert, kontrolliert, was bestehen bleibt. Macht über das Archiv ist Macht über Geschichte. *We'll remember it for you wholesale.*

HOLODECK BLUES

Der Stack ist nicht Kapitalismus, Neoliberalismus oder Technokratie – er ist deren technisches Sediment. Er wurde unter neoliberalen Bedingungen gebaut, aber er überlebt sie. Technofeudalismus ist keine neue Infrastruktur, sondern eine Marktform auf derselben Grundlage. Die Plattform ersetzt den Markt, der Zugriff ersetzt den Besitz, die Rente ersetzt den Profit – aber die Schichten darunter bleiben: Earth. Cloud. City. Address. Interface. User. Deshalb ist Stack hier nicht austauschbar mit Neoliberalismus oder Kapitalismus. Er bezeichnet das, was bleibt, wenn die Ideologie wechselt.

Während Systeme komplexer werden, reagieren Politik und Institutionen mit Vereinfachung: Wirklichkeit wird durch unterkomplexe Modelle ersetzt. Entscheidend ist nicht, dass diese falsch sind, sondern dass ihre Falschheit bekannt ist und dennoch weiter gehandelt wird. Slavoj Žižek beschreibt diese Ideologie als Zynismus, Adam Curtis als HyperNormalisation: Man weiß, was geschieht, aber handelt, als wüsste man es nicht. Es kann der Punkt erreicht werden, an dem diese Modelle etwas darstellen, das es als referenzierbare Wirklichkeit nicht mehr gibt. Jean Baudrillard beschreibt das als den Moment, in dem die Karte der Wirklichkeit vorausgeht, in dem das Modell nicht

mehr Abbild ist, sondern das Einzige, was noch als Wirklichkeit erscheint. Simulation statt Repräsentation. Empörung zirkuliert ohne Ereignis, Positionen ohne Gegenstand, Konflikte ohne Referenz. Bots reagieren auf Bots. Zeichen verweisen nur noch auf andere Zeichen. Im Stack ist dieser Zustand Infrastruktur. Das System modelliert Verhalten, bevor es entsteht, antizipiert Bedürfnisse, bevor sie sich ausbilden, und erzeugt Reaktionen auf Ereignisse, die noch nicht stattgefunden haben.

IX. FUNERAL CASINO BLUES – das Konsumentensubjekt des Stack

Das Subjekt des Stack ist nicht oberflächlicher, unaufmerksamer oder »überfordert« – es ist anders organisiert. Identität entsteht weniger aus Kontinuität, Tiefe und Bindung als aus Auswahl, Konsum und Beweglichkeit. Die Systeme optimieren die Vermeidung von Unbehagen. Algorithmen lernen nicht nur, was wir wollen, sondern wann wir unruhig werden, wann Aufmerksamkeit kippt, wann Spannung entsteht – und greifen ein, bevor es dazu kommt. Glätte ist nicht nur technische Effizienz. Sie ist Antwort auf Schmerz. Sie verhindert, dass Unruhe, Langeweile, Kränkung oder Begehren überhaupt Zeit gewinnen. Was hier funktional gemacht wird, ist keine bloße Störung. Es ist eine Grundstruktur des Begehrens.

Das Begehren kreist um eine Abwesenheit, die es konstituiert – nicht um ein Objekt, das es befriedigen würde. Deshalb springt es von Objekt zu Objekt. Begehren ist strukturell nicht erfüllbar – nicht weil die falschen Objekte gewählt werden, sondern weil der Hunger nicht verschwindet. Der Buddhismus nennt diese Grundbedingung dukkha: nicht bloß individuelles Leid – das grundlegende Unbefriedigtsein der Existenz unter Bedingungen von Begehren, Vergänglichkeit und Bindung. Seine Ursache heißt samudaya – die Entstehung des Leidens aus dem Versuch, festzuhalten, was seinem Wesen nach nicht festzuhalten ist. Diese Strukturen sind Grundbedingungen menschlicher Existenz. Das Subjekt ist Mangel, nicht Erfüllung. Spannung, nicht Stabilität. Bewegung, nicht Ruhe. Ohne Begehren kein Subjekt. Der Wunsch vollständig zu sein ist der Wunsch nach Auslöschung.

Der Stack wartet nicht, bis dukkha bewusst wird. Er antwortet mit Prävention. Er verhindert, dass Begehren die Form annimmt, in der es als Erfahrung erscheinen könnte. Bevor Schmerz Form annimmt. Bevor das Bedürfnis nach Narration entsteht. Bevor das Symbolische greifen kann – der nächste Reiz. Was Girard die mimetische Form des Begehrens nennt, ist hier zur Maschine

geworden: Der Feed zeigt permanent, was andere haben, wollen, zeigen, kaufen, erleben. Wir begehren, was andere begehren. Er erzeugt nicht Neid als Nebenprodukt. Neid ist das Produkt. Sucht ein Nebenprodukt. Kein Wunder, dass das Valley Girard liebt. Was übrig bleibt, ist kein Begehren, sondern Reaktion – ein Reflex, der nicht mehr aus einem stabilen Subjekt hervorgeht. Der Stack ist nicht ein System der Befriedigung, sondern ein System zur Vermeidung von Endlichkeitserfahrung. Eine Soteriologie.

CAVEAT EMPTOR – das Versprechen

Soteriologie ist nicht nur das Versprechen von Erlösung. Es ist eine vollständige Heilslehre: Diagnose des Leids, Benennung der Ursache, Beschreibung des Erlösungswegs, Versprechen des Zustands danach. Der Stack hat alle vier. Die Diagnose: du leidest, weil deine Umgebung noch nicht ausreichend auf dich abgestimmt ist. Die Ursache: Reibung, Verzögerung, falsche Kalibrierung. Der Weg: Optimierung, Upgrade, präzisere Daten. Der Zustand der Erlösung: reibungslose Echtzeit, eine Welt, die sich deinen Bedürfnissen anpasst, bevor du sie formulierst. Das implizite Versprechen lautet: Leiden ist ein Latenzproblem. Es scheitert notwendig. Dukkha, Mangel und mimetisches Begehren sind keine Störungen, die optimiert werden können. Ein System, das diese Strukturen wegzuoptimieren versucht, produziert nicht weniger Leiden. Es produziert Leiden ohne Form – ein Leiden, das nicht mehr in Erfahrung übergehen kann, weil die Bedingungen dafür systematisch zerstört werden. Darin liegt seine Stabilität. Der Stack scheitert an seinem Versprechen – dieses Scheitern erzeugt neues Begehren. Die App, die Heilung verspricht und nicht liefert, wird durch eine bessere App ersetzt. Der Mangel, den der Stack zu füllen verspricht, ist dieselbe Leerstelle, die sein Geschäftsmodell am Laufen hält. Das System braucht das Scheitern seines eigenen Versprechens. Es ist keine Fehlfunktion. Es ist die Funktion.

HUNGRY GHOSTS oder Shopping from prison

Das Subjekt, das Begehren nicht erfahren kann, kann auch seinen Schmerz nicht einordnen. Es leidet ohne Form, ohne Kontext, ohne die Erkenntnis, dass dieser Schmerz Teil einer geteilten Bedingung ist. Depression, Dissoziation, chronische Erschöpfung – und kein Grund, der sich finden lässt, weil er in die Infrastruktur ausgelagert wurde. Der Stack antwortet wie immer: er individualisiert und optimiert. Mindfulness, Selfcare, Selbstdiagnose, Selbstmedi-

kation, TikTok Therapiesprache – behandeln strukturelle Probleme als individuell verwaltbar. Jeder ist auf dem Spektrum. Jeder hat ein Trauma, einen Mangel. Das Leiden wird nicht aufgelöst. Es wird umdeklariert und vermarktet. Der DSM als Shoppingliste, der Pod als Diagnose, die App als Therapie.

Was parallel entsteht, ist eine Form von Lust, die sich von Erfahrung entkoppelt hat. Der Rave erscheint als Schwelle, aber er bleibt Oberfläche. Die Droge verspricht Auflösung, aber sie unterbricht nicht die Struktur, in der das Subjekt gefangen ist. Die Sexualität wirkt exzessiv, verliert aber die Spannung, die sie überhaupt erst zu Begehren machen würde. Lacan würde sagen: Das Subjekt ist nicht befreit, sondern in einer Schleife der *Jouissance* gefangen – eines Genießens, das das Begehren nicht erfüllt, sondern ersetzt. Bataille würde darin keine Überschreitung erkennen, sondern ihre Simulation: Intensität ohne Risiko, Ekstase ohne Verlust, Verschmelzung ohne reale Auflösung der Grenze. Was hier fehlt, ist nicht Lust. Es fehlt die Struktur, in der Lust überhaupt Erfahrung werden kann.

Auch die Form, in der sich das Subjekt stabilisiert verschiebt sich. Theweleits Körperpanzer kehrt als Selbstoptimierung zurück. Wo Welt, Zeit und Biografie instabil werden, bleibt der Körper als letzte Instanz, die noch organisiert werden kann – trainiert, optimiert, vermessen und mit Steroiden vollgepumpt. Der Panzer richtet sich gegen innere Entgrenzung, nicht äußere Bedrohung. Die politische Erweiterung ist die Rückkehr von Faschismus und religiösem Fundamentalismus. Klare Feindstruktur. Gruppenidentität mit Grenze. Form. Einfache Kausalität statt probabilistischer Komplexität. Zynismus und Fundamentalismus sind keine Gegensätze. Sie sind zwei Seiten derselben Erschöpfung.

Die Unmöglichkeit, den Hunger zu stillen, führt zu einer Ökonomie des Hungers. Am unteren Ende erscheint Hunger als reale materielle Not. In der Mitte transformiert er sich in Hustle Culture, Selbstverwirklichung, permanentes Ungenügen und die Gamification von allem – Twitch, OnlyFans, Crypto, »Looksmaxxing« und Börse. An der Spitze erscheint dieselbe Struktur als Akkumulation ohne Grenze. Kapital wächst um weiter zu wachsen. Der Milliardär ist Konsequenz des unstillbaren Hungers. Diese drei Formen – realer Hunger, Hustle, Akkumulation – sind Varianten derselben Struktur: eines Begehrens ohne Sättigung. Ein Subjekt, das mehr Optionen hat als je zuvor und gleichzeitig weniger Form. Bei Sadie Plant erscheint die Auflösung des autonomen, männlich geprägten Subjekts der Aufklärung noch als utopisches Potential – als emanzipatorische Vernetzung. Bei Nick Land wird dieselbe Bewegung zur totalen Liquidation des Humanen durch die Intelligenz des Kapitals.

Wo andere das Subjekt verteidigen oder beklagen, zieht er die Konsequenz aus dem, was der Stack bereits tut: Das Kapital löst das Subjekt nicht als Nebeneffekt auf – es tut das notwendig. Das Ich ist kein Ursprung, sondern ein provisorischer Knoten in einem Prozess, der größer ist als jeder Einzelne. Das System braucht kein Subjekt. Aber das Reale verschwindet trotzdem nicht.

X. MELETE THANATOU oder *For whom the bell tolls*

Der Punkt, an dem diese Bewegung scheitert, ist materiell. Er heißt Endlichkeit. Und Endlichkeit ist nicht das Problem. Sie ist die Bedingung dafür, dass überhaupt etwas als Erfahrung erscheinen kann. In vormodernen und modernen Ordnungen war Endlichkeit symbolisch organisiert, nicht nur biologisches Faktum. Tod strukturierte Zeit. Er begrenzte Handlung, erzeugte Priorität und machte Bestand notwendig. *Memento mori* war keine religiöse Dekoration. Es war eine Technik der Einordnung. Heidegger beschreibt das menschliche Dasein als Sein zum Tode: Endlichkeit ist das, was Zeit überhaupt erst formt. Nur weil das Leben begrenzt ist, gewinnt es Gewicht. Nur weil es ein Ende gibt, entsteht Dringlichkeit. Der Stack optimiert genau das durch präemptive Intervention weg: Er greift ein, bevor Endlichkeit als Erfahrung Form annehmen kann.

Sokrates sagte im Phaidon, Philosophie sei das Lernen zu sterben. Andrei Tarkovsky sagte dasselbe über Kunst. Wenn Kunst das nicht leistet, ist sie Unterhaltung. Content ist das Gegenteil von *Memento mori*: nicht *Erinnere dich*, dass du stirbst, sondern *Vergiss es*. Jetzt. Und jetzt. Und jetzt. Das Subjekt, das seinen Tod nicht erfahren kann, kann auch seinen Schmerz nicht einordnen. Wo Endlichkeit nicht mehr eingeübt wird, zerfällt nicht nur das Verhältnis zum eigenen Tod, sondern auch das Verhältnis zu den Toden anderer.

In der buddhistischen Todesmeditation *marāṇasati* sitzt man mit der eigenen Endlichkeit. Nicht um sich zu beruhigen, sondern um zu verstehen. Diese Fähigkeit entsteht durch Zeit – durch das Aushalten dessen, was nicht sofort auflösbar ist. Wer mit dem eigenen Tod sitzen kann, kann mit dem Tod anderer sitzen. Wer *Dukkha* nicht wegoptimiert, kann *Dukkha* anderer wahrnehmen. Das ist kein spirituelles Programm. Es ist die Bedingung dafür, die ausgelagerten Tode wieder als das zu erkennen, was sie sind: unsere.

No man is an island. Jeder Tod, der anderswo stattfindet, verändert das Festland. Wenn mein Tod Gewicht hat, gilt das für jeden Tod. Wer gelernt hat zu sterben, kann nicht so tun, als wären andere Tode weniger real als der eigene.

Jeder Tod steht für jeden Anderen. James Baldwin zieht die politische Konsequenz: Jeder Erwachsene ist verantwortlich für jedes Kind. Nicht aus Güte – sondern weil wir sterben werden und die Welt dennoch weitergeht. Wir pflanzen Bäume, in deren Schatten wir nicht sitzen werden. Wenn Endlichkeit die Bedingung von Erfahrung ist, dann ist sie nicht privat. Sie ist geteilt. Was hier zerfällt, ist nicht nur Empathie, sondern die Zeitform, in der ein Tod den anderen betrifft. Wir amüsieren unseren eigenen Tod weg – und dabei werden die anderen Tode, auf denen unser Luxus basiert, im Feed folgenlos sichtbar.

Kobalt-Kinder sterben, damit unsere Displays glatt laufen. Drohnen töten in Gaza und der Ukraine, damit KI-Systeme trainiert werden – das ist die Logik des Kolonialismus aber die Ideologie des Algorithmus verleiht ihr eine neue Qualität: Das Leid im globalen Süden ist nicht unsichtbar. Es ist sichtbar und irrelevant. Beides zusammen zerstört transindividuelle Zeit: die Form, in der der eigene Tod nie nur der eigene war. Das ist die Negation von Donne: nicht jeder Tod verändert das Festland, sondern nur noch der eigene – und das Ende des Festlands selbst erscheint als Modell. Hegel nennt die Struktur, die dabei zerstört wird, den Geist: Bewusstsein, das zwischen den Menschen entsteht und keinem von ihnen gehört. Der Stack zerstört genau diese Zwischenräume. Er erzeugt Verbindung als Simulation und Einsamkeit als Infrastruktur. Wo transindividuelle Zeit zerfällt, wird der eigene Tod absolut – das persönliche Ende des Subjekts wird wahrgenommen als das Ende der Welt. Wenn ich sterbe ist danach nichts. So why bother. Gleichzeitig wird das tatsächliche Ende der Welt zur abstrakten Größe: Es wird nicht in meiner Lebenszeit passieren. So why bother. Der Tod wird realer, aber isolierter. Das Weltende sichtbar, aber irrealer. Nur wer lernt zu sterben, lebt nicht mit Geistern – nicht mit den Gespenstern der Vergangenheit und nicht mit den Phantomschmerzen eines ausgelagerten Realen.

XI. If you read this you are gay oder The evening redness in the west

Die Auslagerung hat eine Form. Was der Stack zusätzlich produziert, ist eine zweite, weitgehend unsichtbare Karte: Bilder, die nie für ein Publikum bestimmt sind. Überwachungskameras, Dashcams, medizinische Aufzeichnungen – Registrierungen einer Wirklichkeit, die nicht mehr erlebt werden muss, um zu existieren. Diese Bilder gehören keiner Erzählung und keinem Subjekt. Sie sind aufgezeichnete Zeit ohne Erfahrung. Sichtbar werden sie meist erst im

Moment der Störung – Gewalt, Unfall, Tod. Dann treten sie aus ihrem latenten Zustand hervor und erscheinen als »letzte Bilder«. Die Karte hat das Territorium nicht nur ersetzt, sondern verdoppelt – in eine sichtbare, glatte Oberfläche und eine zweite, unsichtbare Schicht, kontinuierlich registriert, nie erlebt. Eine Parallelität von gelebter und aufgezeichneter Zeit, die sich nur im Moment des Bruchs berühren. Diese Bilder sind keine Erinnerung, keine Erzählung. Fragmente eines Realen, das nie in Erfahrung überführt wurde. *All watched over by machines of loving grace.*

Der Golfkrieg 1991 war der erste Krieg, der als Bild stattfand. Baudrillard beschrieb das als Simulation: Gewalt ohne referenzierbare Wirklichkeit, Krieg als Spektakel. 9/11 kehrte diese Logik um. Die Anschläge waren von al-Qaida von Anfang an symbolisch organisiert: Im Kampf der Bilder haben sie gegen die grünen Nachtsichtaufnahmen von Bomben über Bagdad gewonnen. Es war Ereignis, Bild und Narration zugleich. Karlheinz Stockhausen nannte das Attentat »das größte Kunstwerk«. Der Satz ist obszön, aber nicht falsch im Sinne der Form. Doch genau dieser Sieg wurde unmittelbar neutralisiert. 9/11 wurde in ideologische Formen überführt – Krieg, Propaganda, Systemkonflikt. Der *Forever War* im Nahen Osten war Teil dieser Überführung. Der Stack hat es nicht nur absorbiert, sondern in Wachstum übersetzt: Überwachung, Tracking, Sicherheitslogistik sind keine Nebeneffekte, sondern Folgen dieses Einschnitts. Wenn selbst ein solches »Kunstwerk« integrierbar ist, welche Chance hat dann ein Gedicht? Ein Film?

Bilder von Gewalt zirkulieren heute mit enormer Geschwindigkeit, bündeln Aufmerksamkeit und zerfallen ebenso schnell wieder. Charlie Kirk. George Floyd. Hind Rajab. Alex Pretti. Renee Good. Politische Bewegungen verlieren unter diesen Bedingungen nicht ihre Auslöser, sondern ihre Zeit. Ein Bild, ein Video, ein Schock – Reaktion. Der nächste Affekt – nächste Reaktion. So entsteht keine Kontinuität, sondern eine Kette. Diese Fragmentierung ist keine Schwäche der Bewegung, sondern Effekt einer strukturellen Asymmetrie: Der Souverän kann integrieren – wie 9/11 zeigt. Die Bewegung auf der Straße nicht. Es entstehen keine stabilen *social justice movements* mehr, sondern wechselnde Hashtags.

Das Reale kehrt in einer weiteren Form zurück, die keine Integration mehr verlangt – als Ballard'sche Perversion. Gewalt wird zum einen ein Weg sich wieder zu spüren und zum anderen Bedeutung zu erlangen – besser ein Monster als unsichtbar. Solche Taten werden oftmals politisch gelesen. Aber die Gewalt kommt zuerst. Dann findet man die passende Ideologie – oder gar keine Ideologie mehr. Als Charlie Kirk im September 2025 von einem 22-Jährigen er-

schossen wurde, gab es keine politische Erklärung, keine Ideologie, keine Botschaft. Die drei unverschossenen Patronen trugen Inschriften: »Hey fascist! Catch!« – dazu der Tastenbefehl aus *Helldivers 2*, mit dem man im Spiel eine 500-Kilo-Bombe herbeiruft. »O Bella ciao, bella ciao, bella ciao ciao ciao.«

Und: »If you read this you are gay LMAO.« Die Patrone, die tötete, trug kein politisches Statement. Sie trug ein Furry-Meme: »Notices, bulges, OwO what's this?« Das Politische blieb im Magazin. Was tötete, war reines Internet-Rauschen. Die Kugeln waren Content. Nicht Manifest, nicht Bekenntnis, nicht Propaganda, sondern optimiertes Material für algorithmische Verbreitung. Das Ereignis ist hier nichts, das medial verbreitet wird. Es ist bereits als Verbreitung konstruiert. Das ist nicht Baudrillard als Metapher, sondern als Tatmuster. Das Reale kehrt nicht als Gegenpol zur Simulation zurück, sondern als deren Material, als die zentrale originäre Kunstform des Stack. Als Meme. Als Shitpost. Entscheidend ist das, was fehlt: keine stabile Narration, kein ideologischer Rahmen, in den integriert werden könnte. Der Tod erscheint und destabilisiert, ohne sich zu organisieren. Man kann versuchen, das nachträglich zu erzählen. Aber die Erzählung kommt zu spät. Shitposting ist die Form. Das ist eine neue Form performativer Gewalt ohne zweite Ebene. Diese Gewalt ist kein politischer Ausdruck mehr. Sie ist die Form, die übrig bleibt, wenn politische, symbolische und zeitliche Integration unmöglich geworden ist.

Der Angriff auf den Iran folgt – zumindest von Seiten der USA – statt einer kohärenten Strategie, einer ähnlichen Medienlogik. Doch diese Logik trifft hier auf Systeme, die nicht folgenlos reagieren. 165 tote Kinder in einer Schule in Minab kann der Stack verarbeiten. Falsch berechnet. My bad. Schwarzer Kranz im Instafeed. Über Eats bestellt. Die Strikes laufen als *Wii Sports*. Bowling. Strike. Satire darauf ist impotente Zirkulation. Schwerer verarbeitet er die Sperrung der Straße von Hormus. 25–30 Prozent des global gehandelten Öls gehen hier durch. Kein Öl, keine Energie, keine Modelle. Auf Wiedersehen KI-Bubble, Anleihen, Wall Street, Weltwirtschaft. Die Medienlogik funktioniert hier nicht mehr als Verstärker, sondern als Beschleuniger von Zusammenbruch. Der Tod der anderen ist integrierbar. Der Bruch der Lieferkette weniger. Die Simulation bricht an ihren Rändern. Influencer fliehen aus Dubai – einer Stadt, die Sklaverei hinter Glanz und Lifestyle-Content versteckt, physische Verkörperung der Stack-Logik: glatte Oberfläche, ausgelagerte Tiefe. The whole world is Dubai now. Es ist der Moment, in dem die Haut des Stack sichtbar wird. Das Leid, das bisher verteilt und unsichtbar gehalten wurde, metastasiert in die Infrastruktur und wird plötzlich sichtbar – als Kollaps, nicht als Bild. Der Zusammenbruch erzeugt seine eigenen Gewinner. Die In-

frastruktur, die als neutrale Optimierungsmaschine erscheint, produziert Profit gerade dort, wo sie bricht. Amerikanisches Öl steigt. Trump sagt: wir haben unser Öl, das beste Öl – nachdem er das der anderen abgeschnitten hat. Der Technokrat und der Robber Baron sind keine Gegensätze – der eine baut das System, der andere kennt seine Sollbruchstellen.

Gewalt wird Bild. Das Bild wird Gewalt. Die Gewalt wird Meme. Und dann trifft das Meme die Straße von Hormus. Der Stack hat eine Medienlogik erzeugt, in der Gewalt als Signal funktioniert – und diese Logik wird nun auf geopolitische Systeme angewendet, die nicht nach Medienlogik funktionieren. Hormus ist kein Feed.

XII. THE OWL IN DAYLIGHT

Wenn alles außer dem Zusammenbruch selbst integriert wird, was bleibt dann für die Kunst? Sie glaubt, sie unterbricht, sie produziert Bedeutung, Reibung, Kritik. Aber was zirkuliert, wird integriert. Unter diesen Bedingungen wirkt zeitgenössische Kunst – oft gerade der politisch bewusste Arthouse-Film ornamental: sorgfältig gefertigt, referenziell, kritisch – und folgenlos. Putten auf der Decke einer brennenden Kirche. Währenddessen produziert das Mainstream-Kino im Modus des Todestriebes immer größere Bilder planetarer Zerstörung, nur um sie zu stabilisieren: als Spektakel, Franchise, Reset, Reboot, Retcon. Beide Formen – Arthouse und Mainstream – unterscheiden sich ästhetisch, aber nicht strukturell. Sie setzen voraus, dass Erfahrung noch in eine zweite Ebene überführt werden kann: in Bedeutung, in Form, in Geschichte. Doch diese Ebene ist instabil geworden. Das Subjekt, das sich durch sein Werk konstituiert, ist genau das Subjekt, das hier verschwindet.

Hier beginnt, was Mark Fisher Hauntology nennt. Der Roman, das Kino, das Ritual bleiben nicht, weil sie noch tragen, sondern nur weil ihre Form weiterhin verfügbar ist. Vergangenheit erscheint nicht mehr als Geschichte, sondern als Oberfläche, Zitat, Referenz, Atmosphäre. Nicht als kulturelle Nostalgie, sondern als strukturelle Wiederkehr von Formen, die ihre Funktion verloren haben. Das Subjekt erfährt weiterhin Sinn – aber dieser Sinn ist nicht mehr gebunden, stabilisiert nicht, verweist auf nichts außerhalb seiner eigenen Zirkulation. Kunst gibt dem Subjekt das Gefühl von Geschichte, von Schwelle, von Bedeutung, wo keine Verdichtung mehr möglich ist – und genau dadurch verankert sie es in einer Zeit, die diese Formen nicht mehr trägt. Der Roman, das Kino, die bürgerliche Öffentlichkeit, selbst das Ritual kehren nicht einfach zu-

rück, nur weil ihre Abwesenheit schmerzt. Wir rebellieren nicht gegen den Algorithmus, sondern in ihm. Und solange diese Rebellion innerhalb der Logik von Zirkulation stattfindet, ist sie keine Rebellion, sondern Funktion. Dieser Text ist keine Ausnahme. Er wurde mithilfe eines KI-Systems geschrieben – einem Werkzeug des Stack – und beschreibt die Bedingungen seiner eigenen Wirkungslosigkeit, ohne sie unterbrechen zu können. Der Stack integriert Kritik, absorbiert Abweichung und übersetzt selbst Negation in Signal. *Krieg. Katze. Rabattcode. Gangbang. Köpfungsvideo. Trump. Epstein. Iran. Syrien. Sudan. Gaza.* Künstlerische Form gegen Friktionslosigkeit zu setzen, bleibt schwächer als die Diagnose. Slow Cinema wird uns nicht retten. Askese auch nicht. Eine Gesellschaft, die von Weiterschaltung lebt, absorbiert auch den Entzug. Retreats werden Produkte, Minimalismus Marke, Achtsamkeit Interface. Unter diesen Bedingungen ist Kunst nicht unschuldig, nicht nur machtlos – sie kann Teil der Stabilisierung werden. Kunst, die versöhnt, die schließt, die Ganzheit suggeriert, macht das Blockierte genießbar. Trost überdeckt den Verlust von Sinn nur, er ersetzt ihn nicht. Das Problem ist kein ästhetisches oder individuelles, sondern ein strukturelles: eine Zeitform, die die Bedingungen ihrer eigenen Unterbrechung systematisch reduziert, in der die zweite Ebene nur simuliert wird. *Remember Chewbacca? Remember the news?*

Verdichtung entsteht nicht durch das zusätzliche Bild, sondern durch den Ausfall der Bedingungen, die alle Bilder gleich machen. Eine Stadt ohne Strom erzeugt – zumindest vor Ort – keine zusätzlichen Bilder. Sie erzeugt Dunkelheit und Abwesenheit. Und Abwesenheit erzeugt etwas, das Bilder nicht können: die Spürbarkeit von Abhängigkeit. Was im Westen als Unterbrechung gedacht werden kann – die terroristisch dunkel gemachte Stadt – ist andernorts Realität. Iran, Gaza, Kuba. Als Folge von Macht, Knappheit und Kontrolle bis zum Tod und nicht als Ästhetik. Terror unterbricht nur, er stiftet keine Form.

Die Grenze des Stack liegt nicht im Diskurs, sondern in der Materialität: Energie, Logistik, Ressourcen. Er endet nicht durch Widerspruch, sondern wenn die Bedingungen seiner Fortsetzung nicht mehr gegeben sind. Rechenzentren brauchen Energie. Kabel und Chips sind geopolitisch gebunden. Infrastrukturen sind materiell. Effizienz kann Fragilität konzentrieren. Die Gefahr liegt nicht im plötzlichen Kollaps, sondern in der verlängerten Normalität, die ihn vorbereitet. Hier bekommt der Todestrieb eine präzise Bedeutung: Wiederholung trotz destruktiver Wirkung. Der Stack hat jeden Schock absorbiert. Aber keinen, bei dem die Infrastruktur selbst betroffen war. Ein solcher Bruch wäre kein Ausweg. Er wäre ein Ereignis, das sich der Integration entzieht und deshalb keiner Ordnung mehr zugänglich ist. Nicht

der dramatische Kollaps ist entscheidend, sondern der Moment, in dem die Oberfläche keine Grundlage mehr hat, weil die Erde darunter brennt. Die Verdrängung des Todes im Subjekt und die Verdrängung endlicher Ressourcen im System sind keine getrennten Prozesse. Sie sind zwei Seiten derselben Zeitform. Das Problem ist nicht, dass wir das Ende nicht sehen. Das Problem ist, dass wir es nur als Bild sehen. Und Bilder verpflichten zu nichts. Aber das Leben ist endlich. Die Erde ist endlich. Klima ist endlich. Wasser ist endlich. Kobalt ist endlich. Imperien sind endlich. Alles ist endlich.

Die Antwort kann keine Rückkehr zu alten Zeitformen sein. Sie sind nicht verloren gegangen wie Schlüssel, die man wiederfinden könnte. Vom Stack verschluckt, zirkulieren sie weiter. Die Vorstellung, dass Geschichte auf Erlösung hinausläuft, gehört zu den Erzählungen, zu denen wir nicht zurückkehren können oder sollten. Diese Welt ist verschlossen. Aber da jedes neue Medium die alten in sich trägt, kehren sie nun als Gespenster zurück. Die Vergangenheit besetzt die Räume, in denen etwas Neues entstehen muss. Wir leben mit Toten, die den Raum der Geburt besetzen, mit Geistern, die den Sprung in die Zukunft verhindern. Was bleibt? Was bleibt, ist keine Rettung durch Kunst und keine Rückkehr zu alten Formen. Niemals die Soteriologie des Stack akzeptieren, die Erlösung verspricht aber nur Verschiebung des Leids produziert. Und den Punkt verschiebt, an dem das System nicht mehr tragfähig ist, bis er nicht mehr erkannt werden kann. Sterben lernen. Bäume pflanzen, in deren Schatten man nicht sitzen wird. Beten ohne Empfänger. Ohne Antwort zu erwarten. Die Eule wartet nicht auf die Dämmerung. Es gibt keine Dämmerung mehr. *So hold me, Mom, in your long arms. In your automatic arms. Your electronic arms. Your petrochemical arms. Your military arms. In your electronic arms.*¹

Referenzen

- Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Zero Books, 2009
 Eric Hobsbawm, *The Age of Extremes*, Pantheon Books, 1994
 Antonio Gramsci, *Gefängnishefte*, hg. von Klaus Bochmann und Wolfgang Fritz Haug, Argument Verlag, 1991ff.
 Rüdiger Safranski, *Einzeln sein: Eine Philosophie des Individuums*, Carl Hanser Verlag, 2021
 G.W.F. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, 1820

1 Laurie Anderson, »O Superman«, Big Science, Warner Bros., 1982.

- Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, 1964
- Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935
- Benjamin Bratton, *The Stack: On Software and Sovereignty*, MIT Press, 2015
- Carl Schmitt, *Politische Theologie*, Duncker & Humblot, 1922
- Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press, 1994 [1981]
- Jean Baudrillard, *The Spirit of Terrorism*, Verso, 2002
- Jean Baudrillard, *Der Golfkrieg hat nicht stattgefunden*, Merve Verlag, 1991
- Adam Curtis, *HyperNormalisation*, BBC, 2016
- Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, Verso, 1989
- Jacques Lacan, *Écrits*, Seuil, 1966
- René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, 1961
- Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, Stroemfeld/Roter Stern, 1977/78
- Nick Land, *Fanged Noumena: Collected Writings 1987–2007*, Urbanomic, 2011
- Yanis Varoufakis, *Technofeudalism: What Killed Capitalism*, Bodley Head, 2023
- Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, 1927
- Platon, *Phaidon*
- Andrei Tarkovsky, *Sculpting in Time*, Bodley Head, 1986
- Karlheinz Stockhausen, Pressekonferenz Hamburg, 16. September 2001, transkribiert von Norddeutscher Rundfunk
- James Baldwin, *The Fire Next Time*, Dial Press, 1963
- John Donne, *Devotions upon Emergent Occasions*, 1624
- J.G. Ballard, *The Atrocity Exhibition*, Jonathan Cape, 1969
- J.G. Ballard, *Crash*, Jonathan Cape, 1973
- J.G. Ballard, *A User's Guide to the Millennium*, HarperCollins, 1996
- Douglas Rushkoff, *Present Shock: When Everything Happens Now*, Current, 2013
- Byung-Chul Han, *Die Errettung des Schönen*, S. Fischer, 2015
- Louis Althusser, *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, VSA Verlag, 1977 [1970]
- Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Suhrkamp, 1991 [1990]
- Judith Butler, *Körper von Gewicht*, Suhrkamp, 1997 [1993]
- Sadie Plant, *Zeros and Ones: Digital Women and the New Technoculture*, Fourth Estate, 1997

Filme ohne Welt

Jan Bonny und Sophia Groening

Auf einem Fischmarkt in Marseille, angenommen, es gibt dort überhaupt einen, dreht sich eine junge, schöne Frau mit schulterlangem, schwarzem Haar in die Kamera. Das Licht ist warm, die tiefen Schatten deuten auf eine warme Nachmittagssonne hin. Ihre Bluse flattert in der Luft, ihre Haare umspielen im Wind ihr Gesicht, ihr ganzer Ausdruck ist fröhlich, selbstbewusst. Sie lädt uns ein, ihr Schritt für Schritt in die Zukunft zu folgen. Um sie herum bewegen sich die Menschen von Stand zu Stand, als wüssten sie nichts von uns und unserer Neugier, sie schlendern an ihr vorbei und nehmen von uns keine Kenntnis.

Ganz am Ende wird vor einem Stand im Hintergrund eine Gestalt erkennbar, deren Gliedmaßen und Gesicht leicht unförmig verschwimmen. Nur ein paar wenige Frames. Ein Mensch, den wir noch nie gesehen haben. Dessen Mutation zwar unmöglich, aber nicht unverständlich ist. Dieser Bote aus dem fernen Reich einer absoluten, in Rechenoperationen aufgelösten Welt ist der einzige, offensichtliche Hinweis darauf, dass dieses Bild nie mit einer Kamera aufgenommen wurde. Es hat keine physische Welt vor der Kamera gebraucht, um sie in unserem betrachtenden Auge lebendig werden zu lassen. In der nächsten Einstellung steht eine andere Frau in der gleichen Sonne einer fernen, staubigen Küstenstadt, die an Casablanca erinnert, aber nicht Casablanca ist, weil es nicht sein muss. Auch sie ist glücklich, sie entfernt sich tänzelnd von uns, dreht sich dann in die Kamera, schaut über die Schulter zurück, lacht, spielt mit der Handkamera. Weiß genau, was sie tun muss, wie sie sich bewegen muss, um uns zu gefallen.

Jetzt sitzen wir hier, die Finger an der Tastatur, nur ein paar Zeilen und Tastenanschläge weit weg von diesen Traumwesen, und wissen nicht, ob sie uns Sorgen bereiten oder nicht. Sorgen um die sogenannte Zukunft des Films, oder gleich um die Zukunft dessen, was wir als Welt verstehen. Als Wirklichkeit und als Wesen der Zeit. Wir haben diese jungen Frauen selbst gepromptet, die Menschen, die Sonne, den Flirt mit uns. Und das gar nicht so schlecht, ge-

schickt, mit dem, was wir als Filmemacher nicht nur vom Filmemachen wissen.

Natürlich überkommt uns ein Unbehagen. Anfangs mussten wir uns zwingen, hinzusehen, uns diese geschwürhaften, unheimlichen, ineinander fließenden Gestalten mit leeren Blicken in Ruhe anzuschauen, statt davor wegzurennen, auch wenn uns danach war. Aber wir wollten versuchen, das Programm zu verstehen, bevor es uns versteht, auch wenn neuronale Netze gar keine Programme mehr im klassischen Sinne sind. Uns beeindruckt, wie viel stimmiger, gar nicht unbedingt naturalistischer, die kleinen Filme werden, die so entstehen. Der manchmal überraschende Dadaismus der ersten Stunde ist aus den Bildern schon längst wieder verschwunden, sie gleichen sich immer mehr unserer Welt an, simulieren Zeit, wo keine mehr existiert. Wir finden Emotionen in den Gesichtern, die es nicht gibt, aber dann doch aus allen Gesichtern der Welt bestehen. Wir produzieren in diskreten Einheiten, erzeugen in wenigen Stunden kleine Filme, die künstlerische, prozesshafte Unschärfen haben, die eine gegenwärtige Poesie aufweisen.

Die Bild- und Videomodelle sind Weltmodelle und in diesen Modellen spiegelt sich noch milchig, wahrscheinlich bald kristallen und mehrdimensional, unsere Welt. Noch brauchen sie uns, als Filmemacher und Erzähler, die in ihr die Geschichten und Figuren finden und vermitteln, sowie es uns in unserer Welt braucht. Keine Idee, kein Spieler, kein Blickwinkel erschafft aus sich selbst heraus alles, es braucht Erzähler. Und keine Erzählung erschafft sich aus Zwangsläufigkeit selbst. Aber vielleicht erleben wir in den Modellen, wie alles immer zugleich sein kann, und sie unser Verständnis von Zeit und einstrahliger Determinierung auflösen.

Dieses Verständnis löst sich auch von der anderen Seite her auf. Während die Bildmodelle immer realistischere Filme, oder wenigstens Filmfragmente, erzeugen, scrollt die ganze Welt durch einen unendlichen Bilderstrom vom Algorithmus an unseren Geschmack angepasster Reels, die nicht länger als ein paar Sekunden dauern dürfen. Instagram, tiktok, wieder ein neues reaction video, gerade noch gesehen, schon wieder vergessen. Noch ist der größere Teil dieses Bildermülls echt, noch sind es aufgezeichnete, auf dem Bilderfließband der Realität gefundene Abdrücke. Doch der Algorithmus macht sie effizient, reduziert sie auf reine Lieferung von Wirkung. Das, was wirkt, wird gesehen. Es geht kaum um die Bilder oder die Welt, es geht um Mechanik, um Storytelling, Ursache und Wirkung, Planting und Payoff, um Suspense und dessen triebabführendes Relief.

Die Welt ist so nur noch Bühne, Figuren sind vor allem funktional. Gleichzeitig ist jedes Reel wie ein Cheeseburger, der nie reicht. Es geht um Ablenkung, Zerstreuung, niemandem wird mehr was zugetraut, weil warum auch. Alles, was im Bett, wo man anderes tun sollte, oder im Fitnessstudio konsumiert wird, ist passgenau auf unsere individuellen Bedürfnisse zugeschnitten. Es gibt nichts Neues, es gibt immer mehr von dem, was funktioniert. So werden Filme zu beruhigenden, ätherischen Ölen meiner ichbezogenen selfcare. Cookies, tags, überall wird gemessen, was und wie ich schaue. Zunehmend immobil stehen wir im Spiegelkabinett unseres eigenen Geschmacks herum und scrollen weiter in der never ending story. Schwindelerregend, hyperindividualistisch, immer mehr Angebot, als wir jemals die Kehle runter kriegen könnten, immer einen Klick entfernt von unserem vollständigen Glück. Nie ganz satt. Alles im Stream ist von mir für mich kuratiert, ob ich will oder nicht. Ich suche aus, wer da rein darf, auch wenn ich gar nicht will. Ich bilde das Zentrum meiner Erzählung.

Das hat Folgen. Auf Netflix gibt es irgendwann nur noch Netflix, das bisschen »Seinfeld« oder »Stirb Langsam« ist bald weg. Netflix ist im idealen Zustand logischerweise alle selbst: Sender, Erzähler und Marke. Es ist völlig egal, wer die Inhalte de facto herstellt – der durchschnittliche Zuschauer schaut, was ihn effizient befriedigt, und davon mehr. Es sind Filme und Serien ohne Autor. Wer weiß schon, wie der Regisseur von Squid Game heißt oder die Hauptdarsteller, scheiß egal. Wir haben von Social Media gelernt, dass die Effizienz entscheidet. Dass es um mich geht, nicht um die anderen.

Nicht *wie gut*, sondern *wie geil*, das ist die Frage. Auch hier der Cheeseburgereffekt. Ich werde nie satt, weil es nicht nahrhaft, weil es nicht befriedigend ist. Essen ohne Ernährung. Film ohne Autorenschaft. Bilder ohne Geheimnis. Es fällt nicht schwer, all diese Punkte miteinander zu verbinden und in die Zukunft fortzuzeichnen. Hypereffiziente Erzählungen, hergestellt mit Videomodellen, in Echtzeit meine Bedürfnisse erkennend, Drogenräuschen ähnlich. Ich bekomme, was ich brauche, die Intensität meines Konsumverhaltens definiert meinen Wert. Echte Filme, entschuldigt die Vereinfachung, kosten viel Geld. Diese zwar schlechter, aber viel billiger herzustellen, das ist verlockend, vielleicht nicht für den Zuschauer, aber für den Produzenten, gerade, wenn der Produzent die Plattform selbst ist. Und Filme entstehen dann doch nicht nur im Auge des Betrachters, sondern auch im Account des Produzenten.

Vor ein paar Jahren saßen wir in der Vorstellung eines der vielen Star Wars Prequels (wtf). Das war kein richtig toller Film, aber auch er machte plötzlich kollektive Erfahrung möglich. In den allerletzten Sekunden, unmittelbar

nachdem Darth Vader die Rebellen angegriffen hat, erhält Prinzessin Leia, die einst von der kurz zuvor verstorbenen Carrie Fisher gespielt wurde, auf der *Tantive IV* die gestohlenen Baupläne des Todessterns. Sie taucht für wenige Sekunden auf, ganz am Ende. Sie ist eigentlich nicht mehr da, hier, in dieser Welt, doch sie wurde mittels computergeneriertem Verjüngungseffekt wieder zum Leben erweckt. Die Menschen neben uns im Saal sprangen auf, jubelten, schrieten vor Freude. Alle, wirklich alle waren gerührt. Auf die Frage, was sie erhalten habe, antwortet Leia dann mit dem letzten Wort des Films: »Hoffnung«.

Wahrscheinlich ist das Kino die einzige Rettung vor uns selbst, vor unseren Messwerten, vor den Konsequenzen der Daten, die wir produzieren. Das Kino, all das was das ist, ist einer der wenigen Räume, in denen wir eine ästhetische Erfahrung machen können, die nicht unmittelbar verarbeitet wird. Die meistens auch kollektiv ist, verhältnismäßig ungemütlich, weil man ja aus dem Bett raus muss und verhältnismäßig unproduktiv, weil man dabei keine Kleinhandeln stemmen kann. Im Kino kann ich nicht innerhalb von Sekunden über den Film entscheiden. Rausgehen ist aufwendiger, als weiter zu scrollen. Der Film läuft, es kümmert ihn nicht, wenn ich gehe. Er ist immer autonom. Über die Libraries der Streamer und die Mediatheken verfüge ich, wenn ich umschalte, und das hat unmittelbare Konsequenzen für die Art und Weise, wie Filme gemacht und erzählt werden.

Wir müssen uns eine Eintrittskarte kaufen, um dabei zu sein, wenn ein Film im Kino zu sehen ist. Der größtmögliche Gegensatz zum automatisierten Beginn der nächsten Staffel. Der Film im Kino ist mir überlegen. Er steht im Zentrum, nicht ich. Wir schauen gemeinsam nach vorne, nach oben, ins Licht, die Parallelen zur Liturgie sind nicht zufällig. Nur im Kino können Schauspieler vergessen machen, nur Menschen zu sein, können sie zu Sehnsuchtsfiguren werden. Wir leeren unsere Taschen in den Klingelbeutel, um sie sehen zu dürfen. Aufregende Figuren, die in Welten und Konflikte aufbrechen, von denen wir noch nichts wissen. In den Streams sind sie nur bunte Bausteine der Plotmaschinen. Sie sind da, weil sie müssen, sind Figuren ohne freien Willen.

All das wird gleichzeitig da sein, in der schillernden Zukunft des Films. Die Videomodelle werden ihren Weg in die Kinos finden, weil sie Ausdruck unserer Welt sind, unsere Welt wird sich mit den tausend Dimensionen der neuen Welten verbinden. Social Media wird nicht verschwinden, dieses hochasoziative, mich immer umgarnende Feuerwerk meiner eigenen Ängste, Lüste und Sünden. Wahrscheinlich wird es ein hocheffizientes, algorithmengetriebenes Streamingangebot, brilliant auf mich reagierend, hinreißend unterhaltsam, meine Sehnsüchte kennend. Drogen ähnlich, die vielbeschworene, total

spießige Reise nach innen, die bisher als New Age Erfahrung verkauft wurde. More of me. War immer schon rätselhaft, wer da Interesse dran hat. Aber es knallt. Und es hat eine eigene Wahrheit, es wird einen rauschhaften Wert haben, die unendliche Verdichtung der Welt auf uns selbst, jedem seine eigene. Darin wird Lustgewinn liegen, so wie in der Onanie Lustgewinn liegt, aufregend, anregend, aber enttäuschenderweise bleiben wir selbst die Grenze unserer Phantasie. Wir werden bekommen, was wir verdienen.

Und auf der anderen Seite das Kino als ein Raum, der nach einem Autor verlangt, der etwas zu erzählen hat. Wir sehen eine Morgendämmerung, eine Ahnung von New Hollywood, es wird eine Reaktion auf den hochprozentigen Bildmüll geben, auf die achte Pressung meiner eigenen Mittelmäßigkeit. Süß, aber flach. Wir werden wieder die Perspektive der Anderen kennenlernen wollen. Wir werden die Subjektivität der Anderen kennenlernen wollen. Werden Filme sehen wollen, die das Ergebnis eines gemeinsam verantworteten künstlerischen Prozesses sind.

Im Kino der Gegenwart ist der Abspann Minuten lang, bei den Streamern ist er kurz und egal, er soll übersprungen werden. Die Marke ist der Sender. Erstaunlicherweise wird Social Media, werden die Streamer, werden die Videomodelle, wird die fabrikartige Produktion von Inhalten den Film als persönlichen Ausdruck und als künstlerisches Medium stärken. Der Unterschied zwischen extremer, autorenfreier Personalisierung, dem totalen Produkt auf der einen Seite, und dem künstlerischen Film auf der anderen Seite wird die Trennlinie der nächsten Jahre sein. Das schließt nicht aus, dass zum einen manche maue Hollywoodware mit prominenter Regie zu Unrecht nach Kunst aussieht, und dass zum anderen in den Filmmaschinen der Zukunft nicht doch auch Erkenntnisse und manchmal auch Kunst zu finden sein wird. Aber die Messer der Form, die Messer des Films, werden an dieser neuen Grenze geschliffen werden.

Ob das auch mit bildgebenden Modellen passieren kann, ob wir Lust haben, neben den echten Händen unserer Freunde noch die Hand der jungen Frau auf dem Fischmarkt zu ergreifen, das werden wir sehen; wo das Wissen der Welt nun wirklich liegt, das werden wir sehen. Aber es wird eine gestärkte Idee von Film geben, in der weiter Menschen von Menschen erzählen und einander ihre Filme zeigen. Sinnlich, physisch, auf den Prozess vertrauend. Neugierig, mit dem Risiko zu scheitern, denn nur das schärft unsere Wahrnehmung. Lebendige Figuren werden die Erzählungen unserer Filme hervorbringen. Das Kino wird mehr denn je der Ort gemeinsamer Erfahrungen sein. Denn nur das Kino kann dem Leben als solchem gefährlich nahe kommen.

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.

3. Zukünfte im Film – Kino als Möglichkeitsraum zwischen dystopischer Aktualität und zukünftiger Erinnerung

Frauen – Das Nichts, der Film und die Zukunft

Rahel Jung

Die Sache mit der Zeit ist eine komplizierte Angelegenheit. Um es sich einfacher zu machen, wurde sie in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft unterteilt. Wie Siri Hustvedt in ihrem Buch *The Summer Without Men* festhält, ist die Gegenwart jedoch zu flüchtig, um sie wirklich zu erleben. Sie bleibt haften – um dann entweder verarbeitet und aufbewahrt zu werden oder aber in Vergessenheit zu geraten. Aber wie steht es um die Zukunft, wenn Bewusstsein derart »das Produkt einer Verzögerung« ist?¹ Darauf hat die Rote Königin bei Lewis Carroll eine Antwort, wenn sie der erstaunten Alice rät, rückwärts zu leben.² Dann nämlich würde das Gedächtnis in beide Richtungen funktionieren. Diese radikale Umkehrung linearer Zeitlogik rüttelt an unserer Vorstellung eines Bewusstseins, das dem Prinzip von Ursache und Wirkung folgt und öffnet einen Raum flexibler Kontinuität, der kein Vorher und Nachher kennt. Solches Entlarven von Zeit und ihrem Erleben als Konstrukt wurde und wird vielfachst philosophisch und künstlerisch durchdekliniert, und kann dabei helfen, einen Blick zurück nach vorn zu werfen.

Denn im Jetzt sind wir müde.

Aber eigentlich kann keine Frau sagen: Früher war alles besser. Manche sind sogar so erschöpft, dass sie es dennoch tun. Sie binden sich gepunktete Schürzen um, backen Sauerteigbrot und kochen Rindsrouladen (oder Ähnliches, Hauptsache, es dauert besonders lang und ermöglicht, selbst angebautes Gemüse unterzumischen), hegen und pflegen Kinder und Gatte, beten im Kreis der Kernfamilie zu Gott. Man kennt sie, die Tradwives, die es sich online lächelnd in der heteronormativen Matrix sowie, im Grunde widersprüchlich

1 Siri Hustvedt: *The Summer Without Men*, London: Hodder & Stoughton 2011, S. 39, Übers. d. Verf.

2 Vgl. Lewis Carroll: *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, London: Macmillan 1871.

zur antifeministischen Rückkehr zu konservativen Werten, in der neoliberalen Ökonomie gemütlich gemacht haben. Aber es ist eine ungemütliche Zeit! Denn, wie Petra Cortright zu Recht und mit den 1950er Jahren im Sinn über sie sagt: »Sie blicken mit Nostalgie auf eine Zeit, die für Frauen absolut schlimm war.«³ Auch schlimm und eng damit verbunden ist die mit rechter Politik kuschelnde gewaltvoll-frustrierte Manosphere samt ihrer ›Red-Pill-Philosophie‹. Schlucke die rote Pille der *Matrix*,⁴ du weißer, heterosexueller Cis-Mann, und erkenne die Wahrheit deiner Macht und Rolle im sexuellen Wettbewerb. Was das für Frauen bedeutet, fällt meist hinten runter, so auch bei Louis Theroux, der sich *Inside the Manosphere*⁵ wagt und trotz Stöckchen-Armen zumindest augenscheinlich unversehrt und ohne neue Erkenntnisse wieder herauskommt. Die ganze Welt schaut ihm dabei zu – der Dokumentarfilm steht heute, Mitte März 2026, global auf Platz zwei bei Netflix, nur *War Machine*⁶ scheint noch mehr Menschen (und unter denen sicher viele Männer) zu interessieren.

Festgestellt, dass die Gegenwart (und das auf vielen Ebenen) eine Krise ist, angestrengt und ermüdet, stellt sich die Frage: Wie kommen wir da wieder raus? Wann kommt der Backlash gegen den Backlash und wie sieht er aus?⁷ Weder große Vorbilder noch Anleitungen erklären, wie sich durch den gegenwärtigen Kipppunkt navigieren lässt, in dem sich mehr Männer, als man sich vorstellen mag, um ihre Position betrogen fühlen und in ihrer patriarchal-kapitalistischen Orientierungslosigkeit ›den Feminismus‹ dafür verantwortlich machen. Das Wissen um Gleichstellung als die Grundlage jeglichen gesellschaftlichen Fortschritts reicht scheinbar nicht aus, um an der Schwelle zu einer sogenannten fünften feministischen Welle die Errungenschaften der großen zweiten und den folgenden intersektionaleren weiterzuführen, anstatt zu begraben. Ja, Frauen studieren, führen Unternehmen, treiben ab und sterben dabei. Die weiße Frau hat sich in den letzten Jahrzehnten an die Privilegien des weißen Mannes herangearbeitet, meint man. Es handelt sich dabei aber um eine ungleiche Berechtigung, die innerhalb hegemonialer Spielregeln manchen

3 Petra Cortright et al.: »Brotbäckerinnen/Brötchenverdienerinnen: Ein Round Table zum Tradwife-Phänomen mit Petra Cortright, Birgit Sauer und Friederike Sigler, moderiert von TZK«, in: Texte zur Kunst 141: Misogyny (2026), S. 59–75, hier S. 59.

4 The Matrix, USA/AUS 1999, R: Wachowski-Geschwister.

5 Louis Theroux: Inside the Manosphere, UK 2026, R: Adrian Choa.

6 War Machine, USA/AUS 2026, R: Patrick Hughes.

7 Siehe dazu Susan Faludi: Backlash. The Undeclared War Against American Women, New York: Three Rivers Press 1991.

Frauen einen gewissen Platz einräumt, ohne die Grundpfeiler des Systems ins Wanken zu bringen. Ausgeklammert werden in diesem westlichen Hoheitsgefühl vermeintlicher Geschlechtergerechtigkeit zudem jegliche Formen von Rassismus oder Klassismus, um nur zwei Aspekte einschneidender Vielfachdiskriminierung zu nennen. Anstatt überwunden zu werden, vergrößern sich praktische Klüfte, und theoretische Auseinandersetzungen arbeiten sich in einer *post*-Ära an Meta-Definitionen ab. So diagnostiziert und kritisiert etwa Catherine Malabou den Feminismus heute als Diskurs ohne Gegenstand, die *Frau* sei nichts mehr »außer der Gewalt, durch die ihr ›Nichts-Sein‹ weiterhin existiert«. ⁸ Vereinfacht gesagt, positioniert sich die französische Philosophin damit zwischen Judith Butlers Diskurs des Performativen und Luce Irigarays Geschlechterdifferenz, von der ausgehend sie eine neue weibliche Subjektivität in einem transformierten System fordert. Malabous Ansatz oszilliert dahingehend zwischen Materialität und Formveränderung, versucht Differenz zu denken, ohne sie zu fixieren, und fordert Gleichheit, ohne Unterschiede zu negieren. Diese Plastizität, in der *Frau* weder als fixiert noch frei erfunden, sondern als geformt und formend zugleich wahrgenommen werden kann, bietet eine Ausgangslage für politische Praxis. Vorausgesetzt, dass sich die Realisierung einer *Weiblichkeit* losgelöst von ihrer Konstitution durch existierende Gewaltverhältnisse bilden kann – was laut Malabou bis dato nicht der Fall ist. ⁹ An dieser Stelle sei betont, dass hiermit in keiner Weise von einem vermeintlichen Universalismus ausgegangen werden soll, der *Frauen* als kongruente Kategorie oder gar einheitliches Thema darstellt. Weiblichkeit ist so vielschichtig wie die menschliche Erfahrung an sich, verbunden lediglich in einer Vielfalt an Unterschieden und Gleichzeitigkeit an individuellen Unterdrückungsverhältnissen – was es braucht, ist Solidarität anstatt vermeintlicher Schwesternschaft. ¹⁰ Malabou und ein Feminismus ohne *Frau* führen von einem Nichts-Sein zu einem Noch-nicht-Sein und weisen damit in eine unbestimmte Zukunft.

Schließlich ist Zukunft, um an den Anfang zurückzukehren, nicht unbedingt etwas, das noch vor uns liegt und nur aus der Jetztzeit heraus begriffen werden kann. In seiner fünften These *Über den Begriff der Geschichte* schreibt Walter Benjamin: »Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick

8 Catherine Malabou: *Changing Difference: The Feminine and the Question of Philosophy*, Cambridge: Polity Press 2011, S. 98, Übers. d. Verf.

9 Vgl. ebd. V.

10 Vgl. Erika Balsom: *Feminist Worldmaking and the Moving Image*, Cambridge: The MIT Press 2022, S. 22.

seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten«.¹¹ Sieht man Zeit als Kontinuum mit Raum, gilt das ebenso für die Zukunft, die in einzelnen Momenten an einem vorbeihuschen mag. Besuchende der diesjährigen Whitney Biennale in New York, der bedeutendsten Gruppenausstellung zeitgenössischer US-amerikanischer Kunst, werden noch bevor sie das Museum betreten, von der gegenüber angebrachten Plakatwand aus verzerrt angelächelt. Ein riesiges, grünes Portrait einer jungen Frau, ihr Blick irgendwo zwischen vorfreudiger Erwartung und Entsetzen – *I Saw the Future and It Smiled Back* (2026) heißt die Arbeit der Künstlerin Taína H. Cruz. Ob die Frau in dem Bild die Zukunft selbst ist, der hier nun von vielen einen flüchtigen Moment lang in die Augen geblickt wird, oder ob sie darstellt, was der Anblick einer grinsenden Zukunft in einem auslösen kann, bleibt offen. In jedem Fall aber sind die Betrachtenden oder die gemalte Frau der Zukunft zugewandt – anders als in Benjamins Interpretation von Paul Klees *Angelus Novus* (1920), der »das Antlitz der Vergangenheit zugewendet« habe und vom Sturm des Fortschritts »unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst«, getrieben werde.¹² Beiden Gemälden aber ist gemein, dass sie mit Schrecken aus der Gegenwart blicken, denn, um noch einmal Benjamin zu zitieren: »Die Tradition der Unterdrückten belehrt uns darüber, dass der ›Ausnahmestand‹ in dem wir leben, die Regel ist«.¹³ Jede Generation erlebt also ihren eigenen und doch universellen *Ausnahmestand*. Der gegenwärtige ist geprägt von einem Konservatismus, dem eine Nostalgie der verlorenen Zukunft anhaftet, wie Mark Fisher bemerkt. Über den von Jacques Derrida Anfang der 1990er Jahre geprägten Begriff der *Hauntologie*, der sich als Konzept mit der Gegenwart des Vergangenen beschäftigt, schlägt Fisher eine Brücke in die Zukunft und zurück. Er empfindet das 21. Jahrhundert als eine Zeit, in der »die Zukunft nicht nur noch nicht da [ist], sie scheint auch nicht mehr möglich zu sein«.¹⁴ Diese schleichende Aufhebung sei in den letzten Jahrzehnten mit einem Rückgang der Erwartungen einhergegangen. Während ich zu den atmosphärisch

11 Walter Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte«, in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.), Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 691–706, hier S. 695.

12 Ebd. S. 697f.

13 Ebd. S. 697.

14 Mark Fisher: *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Winchester: John Hunt Publishing 2014, S. 46, Übers. d. Verf.

düsteren Klängen von Leyland Kirbys Album *Sadly, the Future Is No Longer What It Was* von 2009 über diese allgemeine Frustration nachdenke, spüre ich, wie etwas in mir rebelliert.

Nein, das kann nicht sein. Dieser Zukunftsverlust mag zwar ein vorherrschendes Gefühl, darf aber keine allgemeingültige Diagnose sein. Denn für Frauen gilt das schlicht nicht: Solange Nostalgie ein Luxus für weiße Männer ist, liegt für uns das Potenzial in der Zukunft.¹⁵ Und auch wenn es kein einheitliches *Wir* geben kann und soll, so stupse deine Schwester an und stellt euch gemeinsam und in Solidarität gegen die Schlaftablette Pseudo-Fatalismus samt resultierender Lähmung. Da steht man dann und weiß erst nicht weiter; trotz Generationen an Vorkämpferinnen blickt man in eine gewisse Leere. Aber: »GIRLS OWN THE VOID!« In einem Instagram-Post von 2015 weist Audrey Wollen (bekannt unter anderem für ihre *Sad Girl Theory*) neben Abbildungen von Werken oder Ausstellungen wie Yves Kleins *Le Vide* männliche Künstler darauf hin, dass die Leere, das Nichts nicht ihnen gehöre, und bittet: »BACK OFF FUCKERS!!!!« Nina Power greift das auf und erhebt in ihrem Essay *Towards a Feminism of the Void* (2017) ebendiese Leere zu einem – oder gar dem einzig möglichen – Gegenstand des Feminismus. Für sie sind Feminismen Perspektiven und Möglichkeiten, auf die Welt zu blicken, und Fragen rund um Subjekt- und Objekthaftigkeit in diesem Kontext in erster Linie ein Austarieren unsicherer Positionen und instabiler Beziehungen.¹⁶ Da bietet sich so etwas konkret Unkonkretes wie das Nichts erst recht als das einzig besitzbare Ding an. Power nimmt zu den Künstlern, die bitte die Finger davon lassen sollen, auch noch die Philosophen hinzu, die sich ja liebend gerne darüber den Kopf zerbrachen und zerbrechen, und behält den Raum der Leere stattdessen jenen vor, die ohnehin seit jeher damit assoziiert worden seien: Frauen. Denn »haben wir nicht schon immer auf der Seite der Leere gestanden?«¹⁷ *Void*-Feminismus sei allumfassend, schreibt sie, »denn es besteht keine Notwendigkeit, sich ›reinzuhängen‹, wenn man sich bereits im Abgrund befindet, und der Abgrund kann einen auch nicht anstarren, wenn man selbst dieser Abgrund ist.«¹⁸ So ist der Feminismus der Leere mit dem *Nichts-Sein* der

15 Vgl. Leila Slimani im Gespräch mit Shila Behjat: »Keine Frau sagt: Früher war es besser. Nostalgie ist Luxus weißer Männer«, in: Der Freitag, 08.01.2026.

16 Vgl. Nina Power: »Towards a Feminism of the Void«, online: <https://ninapower.net/2017/11/09/191/>, abgerufen am 17.03.2026.

17 Ebd. Übers. d. Verf.

18 Ebd.

Frau bei Malabou verbunden: Frauen, die immer dahingehend beschrieben werden, was fehlt – Penis, Vernunft, Stärke – vermögen das Nichts strategisch umzudeuten, zu einem Boykott des Schreis nach Sichtbarkeit und der Vorstellung, dass Mangel minderwertig sei.¹⁹

Erfüllt stehen wir nun vor, in und als Leere da. Ein Nichts, das nicht gefüllt werden möchte. Nicht bespielt und verdrängt und bekämpft und verteidigt und eingenommen und besetzt und unterdrückt werden kann. Es ist ein Nichts, das sich den Regeln des Patriarchats entzieht.

Losgelöst von jeglicher Zeitlichkeit existiert das Nichts als ungreifbares Objekt des Feminismus. Auch ohne ihm mit bestimmt guten, aber individuellen Visionen die Existenz zu nehmen, bietet es eine theoretische Ausgangslage für Vorstellungen des komplett Anderen, des nie Gewesenen: von Realitäten, in denen Feminismen und Frauen nicht intrinsisch mit dem Gewaltbegriff verbunden sind, in der es das eine oder andere vielleicht gar nicht gibt. Wie diese aussehen können, lässt sich, in Anlehnung an Cornelius Castoriadis, in *Radikaler Imagination* erdenken. Mit dieser Denkfigur nach Castoriadis, wird nicht nur eine bessere Version der Gegenwart konzipiert, sondern sich eine gänzlich andere Gegenwart vorgestellt – keine Reformen, sondern vielmehr andere Welten entwerfend. Dabei ist Fantasie kein Mittel zur Flucht, kein eskapistisches Bonbon, das für die Dauer des Lutschens die miserable Gegenwart vergessen machen soll, sondern eine politische Geste des Widerstands. Castoriadis positioniert sich gegen Determinismus und geht davon aus, dass jegliche gesellschaftliche Ordnung durch Imagination hervorgebracht wurde. Das bedeutet, dass sie instabil und veränderbar ist. Gesellschaften ›machen‹ sich also selbst, sind Ergebnisse kollektiver Vorstellungskraft, denn Menschen besitzen nicht nur die Fähigkeit, bereits Bekanntes anders zu kombinieren, sondern auch jene, tatsächlich Neues zu schaffen, das vorher so nicht existierte. Er schreibt: »Innerhalb des Sein-Müssens tritt das radikal Imaginäre als Andersheit hervor und als die ständige Ausrichtung auf Andersheit, [...] als die Hervorbringung von ›Bildern‹, [...] als Figurationen oder Vergegenwärtigungen von Bedeutungen«. ²⁰ Diese Imagination entsteht also zwar nicht im luftleeren Raum, aber ist dennoch ein aktiver gestalterischer Prozess ohne ›Vorher‹, der sich selbst erschaffend Realitäten hervorbringt. Robin D. G. Kelly fasst es konkreter, wenn er mit Jayne Cortez sagt, sich das »Irgendwo jenseits

19 Vgl. ebd.

20 Cornelius Castoriadis: *The Imaginary Institution of Society*, Cambridge: Polity Press 1987, S. 369, Übers. d. Verf.

des Nirgendwo« vorzustellen, sei eine höchst komplexe Aufgabe und genau deswegen von großer Dringlichkeit.²¹ Denn ohne neue Visionen wissen wir nicht, was wir aufbauen können, sondern nur, was niedergerissen werden sollte. Sara Ahmed begegnet dem konkreter und affektgetrieben u.a. in *The Cultural Politics of Emotion* (2004), sieht Gefühle wie Wut oder Unbehagen als produktive Kräfte, die in der Abkehr von Bestehendem neue Welten vorstellbar machen.

Und genau dafür bietet sich Film als Medium an. Bewegtbild besteht zwar historisch gewachsen und kann sich aus der Dauergegenwart auch nicht lösen, dient aber mit seinen Möglichkeiten durchaus als Katalysator radikaler Vorstellungen. Und das auf verschiedenen Ebenen; darunter die Produktionsbedingungen, die verschiedenen möglichen Formen des Zusammenarbeitens, selbstverständlich die Inhalte und vielleicht ebenso entscheidend die Medienspezifika. Insbesondere mit dem Aufkommen »neuer« Medien geht jedes Mal auch eine gewisse Utopie einher. Gerade was Video in den 1970er und 1980er Jahren angeht, waren die feministischen Hoffnungen groß: Video galt als unbeschriebenes Blatt, als Kunstform, die kein Jahrhundert oder Jahrtausend altes männliches Erbe auf den Schultern trägt und daher als Medium (häufig in Einklang mit Performancekunst) zur Erforschung einer eigenen, weiblichen Subjektivität prädestiniert zu sein schien. Kostengünstig, unmittelbar und unter Umständen konfrontativ, war und ist dieses Medium Mittel zur Sichtbarmachung und -werdung. VALIE EXPORT geht so weit, Video als »politisches Instrument, als Waffe«²² zu deklarieren. Ich werfe deswegen einen Blick auf diesen mittlerweile historischen und retrospektiv auch oft idealisierten Moment (der sich leider recht schnell verloren hat, wie das mit Euphorie so oft der Fall ist) – ganz einfach, weil ich glaube, dass wir davon etwas für die Zukunft lernen können.

So beispielsweise von pezoldo. Die österreichische Künstlerin entwirft mit ihrem *Radio Freies Utopia* (RFU) – dem ersten völlig unabhängigen Nahsehsender der Welt – Szenen eines in der Realität situierten Anderen. »RFU IST NICHT WELTVERBESSERUNG – SONDERN EINE GEGENWELT!«,²³

21 Robin D. G. Kelly: *Freedom Dreams: The Black Radical Imagination*, Boston: Beacon Press 2002, S. XII, Übers. d. Verf.

22 EXPORT in Yvonne Spielmann: *Eine Pfütze in Bezug aufs Mehr. Avantgarde*, Frankfurt a.M.: Verlag Peter Lang GmbH 1991, S. 130.

23 pezoldo: *Kunst für das 21. Jahrhundert. Entwurf einer Gegenwelt*, Ostfildern: Cantz Verlag 1995, S. 62.

schreibt pezoldo in ihrem Manifest. Sie entspinnt in einer selbstverständlichen Haltung radikaler Imagination, wie der erste Mann der Welt ein Kind gebiert, wie für sie die Liebe aussieht, oder wie man in der Badewanne Urlaub auf Bari macht. Ihr Film *Canale Grande*²⁴ handelt von und erwächst rund um Sendungen von RFU, die pezoldo häufig im Alleingang live und vor Ort mit Kamera in der Hand, Antenne auf dem Kopf und Bildschirm auf dem Rücken für die Menschen (und/oder die Natur) in ihrer Nähe sendet. Sie entwirft dabei Momentaufnahmen einer von ihr als Gegenwelt benannten Realität, die mit der gegenwärtigen nichts zu tun hat, sondern, sich als Ausgangslage ein Nichts vorstellend, soziale Gefüge, Konventionen oder Geschlechtererwartungen komplett neu kodiert und präsentiert. Mir geht es in diesem Zusammenhang nicht um die visuellen Möglichkeiten, die das Bewegtbild heute hat, um Fantasiewelten zu bauen – sei es durch Rekombination gegebener Bilder mit Computer Generated Imagery (CGI) oder durch generative Systeme wie künstlicher Intelligenz –, sondern um die Fantasie selbst. Denn die weist über die audiovisuelle Darstellung hinaus, gibt den beiden Nixen in pezoldos ›Strandzimmer‹ samt Ananasbaum, Seestern und anderen kleinen Wasserwesen ein im Jetzt verortetes zukünftiges Zuhause. Die eine blau, die andere grün, beide mit weiß geschminkten Gesichtern und einer Muschel auf Höhe der Genitalien, berühren sie sich gegenseitig mit Federwedeln – pezoldo findet Bilder, die Realitäten zersplittern lassen und in einer farbigen Fülle von weiblicher* Lust, Möglichkeiten der Transformation und Koexistenz erzählen.

Vom anarchischen Übergang zu einer von patriarchalen Zwängen befreiten Welt erzählt auch Pipilotti Rists wohl bekannteste Videoarbeit *Ever Is Over All* (1997). In hellblauem Kleid läuft eine Frau beschwingt die Straße hinunter und schlägt freudig mit einer langstieligen Blume Autoscheiben ein. Das weiblich-lieulich kodierte Objekt Blume wird zu einem lustvoll transformativen Gegenstand der Zerstörung kapitalistischer Ordnung. Die Frau ist aktiv destruktiv, aber nach der Wut kommt hier weder Schuld noch Strafe: Die Polizistin grüßt nur freundlich; in dieser regelenthobenen sozialen Logik reagiert man solidarisch und nicht repressiv. Ganz ähnlich handhabt es Pepperminta in Rists gleichnamigem Film.²⁵ In bunter Rebellion entwirft sie in Form eines performativen Manifests mit den Mitteln von Imagination, Farbe und Sinnlichkeit neue Arten zu leben und zu sterben. Alles scheint ganz

24 *Canale Grande*, AT/DE 1980, R: pezoldo.

25 *Pepperminta*, CH/AT 2009, R: Pipilotti Rist.

einfach, man muss nur die Freude daran erkennen. Dieses Schaffen utopischer Räume anstelle von realer Kritik kann allerdings auch kritisiert werden. Im Zwang zur Positivität wird Analyse gegen Ästhetisierung getauscht und mündet leicht in Entpolitisierung und Individualisierung subjektiver Befreiung anstelle von systemischer Strukturkritik. Rists Stil ist visuell attraktiv und leicht konsumierbar, was die Arbeiten in ihrer neoliberalen Erscheinung in gewisser Hinsicht mit dem kritisierten System kompatibel macht. Insbesondere aus einer intersektionalen Perspektive ist deutlich, dass eine solche Leichtigkeit nicht universell zugänglich ist und einer weißen privilegierten Sicht entspringt. Trotzdem gilt: Affektiv, anstatt argumentativ zu arbeiten, ist eine valide und effektive Form der Wahrnehmungsverschiebung, die das Eröffnen erweiterter Perspektiven ermöglicht. Utopien sind intrinsisch nicht realistisch, und in diesem Sinne kann Freude selbst eine Form von Widerstand und Ausblick sein.

Einen ganz anderen Blick auf veränderte Verhältnisse wirft Lizzie Borden mit ihrem Film *Born in Flames*.²⁶ Zehn Jahre nach dem erdachten »sozialistisch-demokratischen Befreiungskrieg« in den USA und einer vermeintlich erreichten Gleichheit wird auf die Revolution und ihre Akteurinnen verschiedener Aktivistinnengruppen – die Betreiberinnen der freien Radiosender Phoenix Radio und Radio Ragazza und die Women's Army – geblickt und festgestellt, dass es auch in dieser Uchronie nach wie vor viel zu tun gibt. Direkte Kritik an Rassismus, Klassismus und Heterosexismus wird hier zusammengedacht. In hybridem Ansatz vermischen sich Proteste, Medienarbeit, Freundinnen-schaften und schließlich auch militante Aktionen. *Born in Flames* spielt also zwar ebenfalls in einer alternativweltlichen Realität, zeigt diese jedoch zu weiten Teilen aus einer gegenwartsnahen Perspektive Schwarzer Frauen samt inhärenten ungelösten Konflikten, Widersprüchen und Scheitern. Denn Rassismus und Patriarchat bleiben auch nach politischem Umbruch bestehen. Radikale Imagination wird hier als Konfrontation fantasiierter realpolitischer Ereignisse mit kollektivem Kampf im Untergrund ausgetragen. Besonders wirksam ist dieses Imaginieren dahingehend, dass Borden sich spielerisch und doch konkret durch Zeitlichkeiten bewegt, indem sie im Irgendwann zurück nach vorn schaut und dabei solidarisches Handeln in den Vordergrund stellt. Denn wie großartig ist eine Gang von Frauen mit Trillerpfeifen auf Fahrrädern, die aus allen Ecken New Yorks genau dann zur Stelle ist, wenn man sie braucht, um einem sexuellen Übergriff zu entkommen?!

26 Born in Flames, USA 1983, R: Lizzie Borden.

Abb. 1: *Born in Flames*: Fahrrad-Gang mit Trillerpfeife



Born in Flames, USA 1983, R: Lizzie Borden. Still aus der von Anthology Film Archives restaurierten Fassung. Credit: Anthology Film Archives.

Morehshin Allahyari hingegen arbeitete für ihr künstlerisches Forschungsprojekt *She Who Sees The Unknown* (2017–2021) explizit mit spekulativer Fabulation, um mit den Mitteln von 3D-Simulation, Bewegtbild und Skulptur Geschichten weiblicher Dschinnis neu zu erzählen.²⁷ Über *Storytelling* als Methode und den von Allahyari geprägten Ansatz des *Re-Figuring* gibt die iranisch-kurdische Künstlerin monströsen weiblichen und queeren Figuren islamischen Ursprungs aus Regionen in Westasien und Nordafrika neue Stimmen und Narrative. In diesem Entwerfen alternativer Wissenssysteme und Neu-Codieren von Geschichte für eine andere Zukunft fordert sie westlich gefestigte Narrative von in erster Linie Kolonialismus und Patriarchat heraus und schreibt Gegenentwürfe. Technologie und digitale Netzwerke spielen für ihre aktivistisch-künstlerische Praxis eine große Rolle, die von ihr verwendeten Medien dienen als feministisches Werkzeug, um Dschinnis als *Re-Figures* zu neuem Leben zu erwecken. Und dabei wird sie teils ganz konkret, beispielsweise im Video zu Aisha Qandisha, einer gefürchteten Figur aus der marokkanischen Mythologie, häufig als wunderschöne junge Frau dargestellt, die sich in Wassernähe

27 Mehr dazu online unter: <https://shewhoseestheunknown.com>, abgerufen am 23.03.2026.

aufhält und von Männern Besitz ergreift. Darin nutzt Allahyari Charakteristika des Dschinns, um Muster von Misogynie und emotionalem Missbrauch, insbesondere anhand Erfahrungen von Frauen of Colour, zu verhandeln und in Richtung Heilung zu verweisen, wenn es heißt: »Du bist die Vergangenheit und ich mache mich auf in die Zukunft.«²⁸ Das 3D-modellierte Bewegtbild fungiert hier als Raum, in dem über feministische Kritik und Vision Mythos und Technologie zusammenkommen und einen anderen, jegliche Zeiten verbindenden und gleichzeitig von ihnen befreiten Weltentwurf ermöglichen.

Diese Beispiele zeugen von Film als Katalysator politischer Träume, als Mittel zum Ausdruck und audiovisueller Vergegenwärtigung von feministischen Fantasien und Fabulationen anderer Welten und Gesellschaften, kurz: (noch) nicht realisierten Möglichkeiten von *Frau*. Diese Vorstellungen widersetzen sich dem, was gängig im Kapitalismus als *Traum* verkauft wird und ganz großartig von Martha Rosler in ihrer mit Paper Tiger Television produzierten Sendung *Martha Rosler Reads Vogue: Wishing, Dreaming, Winning, Spending*²⁹ entlarvt wird. Film kann also eine Brücke sein, kann in eine scheinbar starre Gegenwart Bewegung bringen, zeitliche Purzelbäume schlagen und uns vorstellbar machen, was noch nicht ist. In ihrer Vielfalt widersetzen sich diese radikalen Imaginationen mit ihren individuellen oppositionellen Blickpolitiken einer binären Generalisierung und Subsumierung unter dem popkulturellen Phänomen eines *female gaze*, den es, weil keine allgemeingültige Essenz weiblicher Realitäten existiert, gar nicht geben kann. Und auch sonst widersetzen sie sich ziemlich vielem, wenn nicht allem, um ballastfrei und wortwörtlich erfrischend mit, durch und irgendwann ohne Film in die Zukunft hineinzuleben.

28 She Who Sees The Unknown: Aisha Qandisha, 2018, Morehshin Allahyari, Übers. d. Verf.

29 Martha Rosler Reads Vogue: Wishing, Dreaming, Winning, Spending, USA 1982, R: Paper Tiger Television/Martha Rosler.

Im Planetarium der Sinne

Nicht-menschliche menschliche Erfahrung in Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey*

David Gaertner

Judy gefällt es, dass sich Jim, der Junge, der gerade erst in ihre Nachbarschaft gezogen ist, nur zwei Reihen hinter sie setzt. Am Morgen hat sie noch mit ihm geflirtet, als sie sich auf den Schulweg machte. Judy ist 16, besucht eine High School in einem wohlhabenden Viertel von Los Angeles und steht – an der Schwelle zum Erwachsenwerden – im Konflikt mit ihren Eltern. Auch Jim kommt mit seinen Eltern nicht gut aus. Gleiches gilt für Plato, den Jungen, den Jim vor kurzem zufällig kennengelernt hat.

Abb. 1: Rebel Without a Cause – Judy (Natalie Wood, Mitte)



Rebel Without a Cause (USA 1955, Warner Bros., R: Nicholas Ray).

Judy hat einen Freund, Buzz, neben dem sie nun auch im Zuschauer*innenraum sitzt, während sie Jims Nähe spürt und es sich nicht eingestehen möchte, dass sie bereits in Jim verknallt ist. Doch nicht nur Judy verspürt die

bekannten Schmetterlinge im Bauch, auch Plato, der schwächliche Junge, fühlt sich zu Jim hingezogen und freut sich über dessen Nähe, als dieser in der Sitzreihe vor ihm Platz nimmt (Abb. 1–2).

Abb. 2: Rebel Without a Cause – Jim (James Dean, links), Plato (Sal Mineo, rechts)



Rebel Without a Cause (USA 1955, Warner Bros., R: Nicholas Ray).

Judys und Platos freudige Aufregung wird jäh unterbrochen, als die Projektion, der sie zuvor wenig Beachtung geschenkt haben, einen immer näher kommenden Strudel aus zuerst weißem, dann blauem und rotem Licht zeigt, der schließlich mit lautem Knall explodiert (Abb. 3).

Abb. 3: Bildstrecke Rebel Without a Cause – Strudel und Explosion



Rebel Without a Cause (USA 1955, Warner Bros., R: Nicholas Ray).

Was bleibt, ist eine unendliche schwarze Leere, die durchstoßen wird von hellen Lichtpunkten: den Galaxien, Sternen und Planeten des Universums (Abb. 4).

Abb. 4: *Rebel Without a Cause* – Sternenhimmel



Rebel Without a Cause (USA 1955, Warner Bros., R: Nicholas Ray).

Die Teenager der Dawson High School befinden sich nicht in einem Kino, sondern sind auf Exkursion im Griffith Observatory. Unter der großen Kuppel der Sternwarte, die als Projektionsfläche für das Planetarium dient, lauschen sie dem Vortrag eines Astronomen, der ihnen vom Ende der Menschheit und schließlich vom Erlöschen allen Lebens auf der Erde berichtet. Diese Katastrophe werde eintreffen, wenn sich die Sonne zum Ende ihrer Lebenszeit zu einem gigantischen Feuerball aufbläht, dessen Gas und Glut dann den Planeten Erde verschlingen. Die Schüler*innen werden im Planetarium aus ihrem alltäglichen Leben, das von Flirts und Ärger mit den Eltern, von Petticoats und Cadillacs geprägt ist, herausgerissen. Der begleitende Kommentar des Astronomen bringt die dargestellte Situation sprachlich auf den Punkt:

[W]e will disappear into the blackness of the space from which we came. Destroyed as we began in a burst of gas and fire. [...] Through the infinite reaches of space, the problems of Man seem trivial and naive indeed. And Man, existing alone, seems himself an episode of little consequence.¹

1 *Rebel Without a Cause*, USA 1955, R: Nicholas Ray. TC 0:27:08-0:27:16; 0:27:46-0:27:59. Die Timecodes wurden der deutschen Blu-ray-Edition entnommen, vertrieben von Warner Bros. Home Entertainment, 2013.

Das Angsteinflößende für Judy, Jim und Plato ist nicht der Vortrag des Astronomen, der wie eine Predigt mit Weltuntergangsrhetorik anmutet. Im Zuschauerraum sind sie einer sinnlichen Erfahrung ausgesetzt, die sie auditiv und visuell zurichtet: das gleißende Licht, der schwindelerregende Strudel, der laute Klang der Explosion. Die Kuppelprojektion erstreckt sich über das Blickfeld des Publikums hinaus, sodass die Zusehenden von dem scheinbar unentrinnbaren Lichtstrudel umgeben sind und Gefahr laufen, von diesem verschluckt zu werden. Die klaffende Leere des Weltraums, der so fern ist vom irdischen Leben und von menschlichen Erfahrungen, wird als überwältigende Fremde erfahrbar.

Als *Rebel Without a Cause*, der unter der Regie von Nicholas Ray entstand, 1955 in die Kinos kommt, wird in den zeitgenössischen Rezensionen die Szene im Planetarium nicht beschrieben.² Die aufwändige Inszenierung einer Kuppelprojektion, die als technisches Spektakel für die Sinne sowohl der Figuren als auch der Zuschauer*innen, die den Film 1955 im Kino gesehen haben, fungiert, findet keine Erwähnung. Häufig wird stattdessen der Schwerpunkt auf eine psychologisierende Beschreibung der Figuren gelegt, und auf die Verrohung von Jugendlichen als das Thema, das *Rebel Without a Cause*³ als social problem film vermeintlich verhandeln würde. Darüber hinaus findet das Schauspiel James Deans Erwähnung, welches dem Marlon Brandos nahekomme.⁴ Deans Schauspieltechnik, das Method Acting, scheint mit dem in den Rezensionen dominanten Fokus, der Darstellung des Innenlebens der Figuren, nur allzu gut zu korrespondieren, geht es doch bei diesem Ansatz darum, einer abstrakten, inneren Gefühlswelt in Gestik und Mimik – selbst in den kleinsten körperlichen Regungen – eine konkrete Expressivität zu verleihen. Von diesen Rezensionen ausgehend liegt es fern, Nicholas Rays *Rebel Without a Cause* mit dem 13 Jahre später in die Kinos gekommenen Film *2001: A Space Odyssey*⁵ zu vergleichen. Zu diesem in Episoden strukturierten Film, der unter der Regie von Stanley Kubrick entstanden ist, schreibt etwa die Rezensentin Penelope

2 Diese Feststellung gründet auf eine Quellenrecherche des englischen Sprachraums, die ich mit dem OPAC Primo der Freien Universität Berlin im März 2026 vorgenommen habe.

3 Sofern es dem Lesefluss dienlich ist, wird der Titel künftig mit *Rebel* abgekürzt.

4 Crowther, Bosley: »The Screen: Delinquency; ›Rebel Without Cause‹ Has Debut at Astor«, in: The New York Times vom 27.10.1955, S. 28.

5 *2001: A Space Odyssey*, UK/USA 1968, R: Stanley Kubrick. Sofern es dem Lesefluss dienlich ist, wird der Titel künftig mit *2001* abgekürzt.

Houston kurz nach dessen Erscheinen: »the episodic sections of 2001 are linked not by plot, or character, or an emotional thread«⁶. 2001 ist tatsächlich weder handlungs- noch figurengetrieben. Verglichen mit der Arbeit Deans in *Rebel Without a Cause* lässt sich das Schauspiel in 2001 als gegensätzlich beschreiben; vor allem im dritten Segment des Films, in dem die zweiköpfige Crew des Raumschiffs Discovery mit dem Boardcomputer HAL 9000, einer künstlichen Intelligenz, in Konflikt gerät. Keir Dulleas und Gary Lockwoods kühles, distanziertes, beinahe Gleichgültigkeit vermittelndes Spiel scheint gar innerhalb des Films ein Gegenentwurf zu der menschlich warmen Stimme der KI HAL zu sein, deren Äußeres als Kameralinse mit zentralem, rot leuchtenden Punkt in Erscheinung tritt (Abb. 5).

Abb. 5: Bildstrecke 2001: A Space Odyssey – Besatzung der Discovery (Gary Lockwood, Keir Dullea)



2001: A Space Odyssey (UK/USA 1968, MGM/Stanley Kubrick Productions, R: Stanley Kubrick).

6 Houston, Penelope: »Watch this space«, in: The Spectator 220 (1968), S. 641. (Rez. zu 2001: A Space Odyssey und Herostratus).

In Bosley Crowthers *New York Times*-Rezension von *Rebel Without a Cause* gibt es jedoch einen Hinweis, der retrospektiv eine Verbindungslinie zwischen Rays Sozialdrama und Kubricks futuristischem Film aufzeigt: »There is [...] a pictorial slickness about the whole thing in color and Cinema-Scope that battles at times with the realism in the direction of Nicholas Ray.«⁷ Für Crowther passen die kinematografischen Eigenschaften des Films, seine polierte, ausgefeilte Bildlichkeit in Farbe und dem Widescreen-Format CinemaScope, scheinbar gar nicht zu dem Realismus von Rays Regie. Breitwandfilme dieser Zeit waren vor allem visuelle Spektakel – eine Form, die offenbar Crowthers Ansicht nach mit einem realistischem Gesellschaftsdrama zu wenig kompatibel sei. Auch Kubricks *2001* wurde in einem Breitwandformat gedreht, einem 70-mm-Verfahren, und dann auf einer stark gekrümmten, sogenannten Cinerama-Leinwand projiziert.

CinemaScope-Filme wurden ebenfalls auf einer konkav gekrümmten Leinwand projiziert; die Parallelen dieser beiden Filme lassen sich jedoch nicht allein auf einer filmtechnischen Ebene in Bezug auf Widescreen-Formate beschreiben. Im Folgenden möchte ich zum einen zeigen, wie beide Filme bestimmte ästhetische Erfahrungen ermöglicht haben, die eine ähnliche Konzeption von Zuschauer*innen im Kinoraum voraussetzt. Zum anderen möchte ich eine daran anschließende Schnittstelle zwischen den Filmen beleuchten: das Planetarium als einen über medial bedingte Erfahrungen hergestellten kulturellen Diskursraum. Die daraus gewonnenen Erkenntnisse über die Rezeption von *2001: A Space Odyssey* werden schließlich über das 20. Jahrhundert hinausweisen und Kubricks Film, der bald sein sechzigjähriges Jubiläum feiert, in unserer Gegenwart verorten.

Roadshow-Präsentation und Breitwandformate

Wenn man heute zuhause Kubricks *2001* schaut, bleibt zu Beginn der Bildschirm schwarz. Lediglich ein unheimlich erscheinendes Musikstück ist zu hören, *Atmosphères* (1961) von György Ligeti. Nach knapp drei Minuten ist ein erstes Bild zu sehen, eine modern stilisierte Version des MGM-Logos. Dieser ungewöhnliche Anfang deutet auf eine vergangene Praxis der Kinogangs hin, die aus heutiger Sicht erläuterungsbedürftig erscheint und die für das Verständ-

7 B. Crowther: »The Screen: Delinquency«, S. 28.

nis von 2001 essenziell ist: Kubricks Film wurde während seiner Erstauswertung in den Kinos als Roadshow-Präsentation gezeigt.

Die Roadshow-Präsentation hat ihren Ursprung in den USA des ausgehenden 19. Jahrhunderts in Form von sogenannten »High-Class Moving Pictures« des Wanderausstellers Lyman H. Howe.⁸ Sie wurde in den 1910er Jahren von der US-Filmindustrie mit dem Format der *superspecials* und später der *prestige pictures* aufgegriffen. Bezüglich der Distribution waren die Unterschiede der Roadshow-Präsentation gegenüber einer regulären Kinoauswertung eine stark beschränkte Anzahl von Spielstätten mit lediglich ein bis zwei Aufführungen pro Tag und erhöhte Preise für Karten, die nur im Vorverkauf zu erwerben waren – sogenannte *reserved seats engagements*. Für die Vorführungen gab es zudem Programmhefte, die eigens angefertigt wurden. Und schließlich gab es auch Eigenheiten der Filmvorführung: Vergleichbar mit einer Opernaufführung, wurden diese Spielfilme von »bildlosen« Musikpassagen strukturiert: eine Ouvertüre, dann eine *intermission music* (in der Regel mit Schrifteinblendung), am Pausenende ein *entr'acte* und final eine *exit music*, mit der das Abendprogramm beschlossen wurde. Während der Ouvertüre saßen die Zuschauer*innen im Saal bei gedimmter Beleuchtung, während der Film auf der Tonspur bereits begann. Die Praxis, Filme als Roadshows aufzuführen, endete, mit einigen wenigen Ausnahmen, im Jahr 1972.⁹

In der ersten Hälfte der 1950er Jahre rückt ein Aspekt der Roadshow-Präsentation in den Mittelpunkt, der für 2001 von zentraler Bedeutung ist: eine elaborierte Präsentationstechnik, die ein besonderes Erlebnis für das Publikum bedingt. In der Einführung von Breitwandformaten und Saalbeschallung in Mehrkanalton wird in der Forschungsliteratur allgemein das Bemühen der Filmindustrie erkannt, durch den Erfolg des Fernsehens verlorengegangene Zuschauerschaften zurückzugewinnen. Die Filmhistoriker Sheldon Hall und Steve Neale verzeichnen in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts eine Zunahme von Roadshow-Präsentationen, die sie in Abhängigkeit vom damaligen verbesserten Fernsehangebot begreifen.¹⁰ Dass Neale und Hall das Jahr 1956 als Zeit-

8 Musser, Charles/Nelson, Carol: High-class Moving Pictures: Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Traveling Exhibition, 1880–1920, Princeton, N.J.: Princeton University Press 1991.

9 Gaertner, David: »Roadshow Aesthetics. Die Moviegoing Experience der Roadshow-Präsentation«, in: Thomas Morsch (Hg.), Genre und Serie, Paderborn: Wilhelm Fink 2015, S. 111–142, hier S. 114–116.

10 »The major studios had begun selling or leasing their old pictures to the television networks in 1956, at just the same time that they began marketing major new theatri-

punkt nennen, an dem sich diese historische Zäsur herauskristallisiert, gründet auf den Umstand, dass die Filmindustrie zu dieser Zeit für sogenannte Roadshow-Präsentationen im großen Stil Breitwandverfahren adaptierte, die interessanterweise auf einer weiteren, von Hollywood größtenteils unabhängigen *showmanship*-Praxis basierten: die Präsentationsformen Cinerama von Lowell Thomas und Todd-AO von Michael Todd.¹¹ John Belton spricht in seiner Monografie *Widescreen Cinema*¹² von einem fundamentalen Einschnitt, den der Breitwandfilm für die damalige Kinoerfahrung bedeutet habe: Er spricht gar von einer »widescreen revolution«, die sich aus gänzlich neuen Voraussetzungen einer »spectatorship« ergebe. Diese sieht Belton bereits in der Vorführung des Films *This Is Cinerama* (Merian C. Cooper/Gunther von Fritsch, USA 1952) gegeben, bei dem es sich um einen *travelogue* (»Reisefilm«) handelt, der auf einer immens breiten¹³ und gekrümmten Leinwand projiziert wurde:

cal releases as roadshows. Before then, most of the films available for TV broadcast were foreign or independent productions, some of which had been released through the majors (especially UA), but the majority from Poverty Row.« Hall, Sheldon/Neale, Steve: *Epics, Spectacles, and Blockbusters: A Hollywood History*, Detroit, Mich.: Wayne State University Press 2010, S. 166.

- 11 Der Einsatz des Breitwandverfahrens Cinerama ab 1952 und des 70-mm-Farbfilms erstmals in Form von Todd-AO ab 1955 war bis in die frühen 1970er Jahre ausschließlich für die Roadshow-Verleihpraxis vorgesehen. Der Entwickler von Cinerama war Fred Waller.
- 12 Belton, John: *Widescreen Cinema*, Cambridge, Mass./London: Harvard University Press 1992. Diese eine neue Form ästhetischer Erfahrung war so einzigartig, dass auch Siegfried Kracauer bereits 1960 in der Einleitung seiner *Theorie des Films* behauptete, dass das Thema des Breitwandfilms eine eigene Monografie benötigen würde. Jedoch rückt Kracauer von diesem Unternehmen ab, indem er sich in seiner Monografie »ausschließlich mit dem normalen Schwarz-Weiß-Film [...] innerhalb des traditionellen Formats« befasst. Siegfried Kracauer: *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp: 1985, S. 9.
- 13 Die Leinwandmaße vor und nach der »Widescreen Revolution« benennt Belton wie folgt: »Before the widescreen revolution the average screen size was 20 × 16 feet, and a 24 × 18-foot picture was considered to be just about the limit for good illumination and resolution. Cinerama and CinemaScope involved the projection of 35mm images on much larger screens, ranging in width from 40 to 65 (or more) feet. Though Cinerama's use of three adjacent 35mm images (and a faster, 26-frames-per-second film speed) actually increased image resolution in projection, even on a 65 × 23 foot screen other widescreen systems, especially those employing wide-angle projection lenses, magnified the 35mm image to such an extent that image quality deteriorated quite visibly.« J. Belton: *Widescreen Cinema*, S. 159.

Virtually overnight, the traditional conditions of spectatorship in the cinema were radically redefined. On September 30, 1952, Cinerama launched a widescreen revolution in which passive observation gave way to a dramatic new engagement with the image. Cinerama-inspired processes such as CinemaScope (1953) and Todd-AO (1955) engulfed spectators in a startlingly new world of oversized images and multidirectional sounds and transformed their experience of motion pictures.¹⁴

Belton beschreibt mit seiner Formulierung, dass Zuschauer*innen mit über-großen Bildern »umhüllt werden«, eine immersive Filmernerfahrung, die er als eine neue Form der Filmernerfahrung skizziert und die sich von einer »passiven Praxis der Filmrezeption« unterscheidet, die noch an die technischen Bedingungen des Films im sogenannten *Academy Ratio* mit dem Seitenverhältnis von 1,37:1 geknüpft ist.¹⁵ Die technische Besonderheit von Cinerama besteht in einer Triptychonanordnung von drei separaten Filmbildern, die aneinanderliegend und synchron als ein zusammenhängendes Bewegtbild-Panorama projiziert werden. Dafür wurde das Motiv meist gleichzeitig mit drei Kameras aufgenommen. Die Projektion erfolgt auf einer stark gekrümmten Leinwand mit einem Seitenverhältnis von 2,65:1.¹⁶

Der erste Film, der in dieser Präsentationsform aufgeführt wurde, ist der erwähnte *This Is Cinerama*. Sein hoher Attraktionswert ergibt sich unter anderem in Form von Achterbahnfahrten, Schnellbootrennen und einem Flug über den Grand Canyon. *This Is Cinerama* war ein hochpreisiges Event, aufgeführt am Broadway.¹⁷ Allein schon der technische Aufwand für Projektion und Tonwiedergabe¹⁸ machte die für Cinerama ausgestatteten Aufführungsstät-

14 J. Belton: Widescreen Cinema, S. 2.

15 J. Belton: Widescreen Cinema, S. 187.

16 Auch im Fall von Cinerama wurde eine besondere Form der Publikumsinvolvierung beworben: »Cinerama sold itself through appeals neither to content nor to form but to audience involvement. Ad copy promised that with Cinerama »you won't be gazing at a movie screen – you'll find yourself swept right into the picture, surrounded with sight and sound.«, J. Belton: Widescreen Cinema, S. 98.

17 Belton verweist anhand der Einspielergebnisse auf den enormen Erfolg der Cinerama-Filme: »THIS IS CINERAMA, which cost \$1 million to produce, grossed over \$32 million, and the first five Cinerama features (all travelogues) grossed \$82 million, though they could be seen in only twenty-two theaters.«, J. Belton: Widescreen Cinema, S. 99.

18 Die Tonwiedergabe erfolgte auf sieben Kanälen.

ten zu *special venues*.¹⁹ In diesem Sinne bildeten Cinerama-Projektionen eine Brücke zwischen der längst etablierten und gängigen Roadshow-Praxis Hollywoods und einer von den großen Hollywood-Studios unabhängigen *showmanship*. Wie ich im Folgenden zeigen werde, setzt 2001 genau an dieser Schnittstelle an.

Nicht der Spielfilm, sondern der dokumentarische Reisefilm (*travelogue*) war das übliche Format der Cinerama-Filme.²⁰ Relevant auch für spätere von der Filmindustrie hergestellte Roadshows im Breitwandformat ist dabei das Zurücktreten des Narrativs zugunsten einer Akkumulierung von Attraktions-szenen, deren Schwerpunkt auf einem immersiven filmischen Erleben liegt. In Kubricks 2001, wie auch in anderen Roadshow-Präsentationen dieser Zeit (auch solchen, die keine Cinerama-Filme waren), rücken ebenfalls das handlungsbasierte Erzählen und die Figurenentwicklung in den Hintergrund, um einen am Immersionseffekt orientierten Attraktionswert dominieren zu lassen.²¹ Anhand der technischen Konzeption des Projektionsformats Cinerama lässt sich die Diskussion um eine vermeintlich realistische, da an der menschlichen Wahrnehmung orientierten filmischen Attraktion nachvollziehen: Die Grundidee dieses Verfahrens ist es, das menschliche Sichtfeld nachzuempfin-

-
- 19 Die Aufführungen fanden ausschließlich als Roadshows statt, sowohl in verleihstrategischer Hinsicht (*reserved seats* etc.) als auch im Sinne der Filmvorführung. Neben dem ersten Cinerama-Film enthielten auch die Nachfolger dieser Präsentationsform stets *overture*, *intermission*, *entr'acte* und *exit music*.
- 20 Weitere Cinerama-Filme waren nach Cinerama Holiday (USA 1955, R: Robert L. Bendick/Philippe De Lacy) etwa *Seven Wonders of the World* (USA 1956, R: Tay Garnett/Paul Mantz/Andrew Marton/Ted Tetzlaff/Walter Thompson) und *Windjammer: The Voyage of the Christian Radich* (USA 1958, R: Bill Colleran/Louis De Rochemont III).
- 21 Dies lässt sich etwa anhand der längeren spektakulären Flugszene in *Battle of the Bulge* (Ken Annakin, USA 1965) oder in den langen Rennstreckenszenen des Formel-1-Films *Grand Prix* (John Frankenheimer, USA 1966) nachvollziehen. Im Fall von Cinerama war der Wegfall narrativer Erzähltechniken auch technisch bedingt. Nach dem Schuss-Gegenschuss-Prinzip aufgelöste Dialogpassagen setzen Close-ups und hochfrequente Schnittfolgen voraus, die in einem filmischen Prozess, der drei Filmstreifen beinhaltet, nur bedingt umzusetzen waren. Vgl. J. Belton: *Widescreen Cinema*, S. 95. Dennoch gab es auch »narrative« Cinerama Filme, nachdem Hollywood dieses Format adaptierte. Auffallend ist jedoch, dass diese episodischer Natur blieben. Zu ihnen zählen die Roadshow-Präsentationen *The Wonderful World of the Brothers Grimm* (USA 1962, R: Henry Levin/George Pal) und *How the West Was Won* (USA 1962, R: John Ford/George Marshall/Henry Hathaway).

den.²² Seine Hauptattraktion liegt im Erzeugen von Kineffekten, die eine körperliche Reaktion evozieren – wie Belton anekdotisch festhält, wenn er von dem Verkauf von Dramamine, einem Medikament gegen Schwindel und Übelkeit während der ersten Cinerama-Vorführungen berichtet: »Drugstores near the Cinerama theater in New York did a landoffice business during intermission, selling Dramamine to spectators who either became airsick in the first half or wanted to prepare themselves for the film's finale.«²³ Der Cinerama-Film im Sinne der Roadshow-Präsentation lässt sich meines Erachtens jedoch nicht reduziert auf eine alleinige Körperreaktion der Zuschauer*innen beschreiben. Vielmehr ist Immersion nicht als ein bloßes Eintauchen zu verstehen, sondern auch als Erfahrungsdimension, in welcher sich das Publikum als Mittlerin zweier Räume wahrnimmt, dem des projizierten Filmbilds und dem des Kinosaals. Auch durch den Einsatz der bildlosen Musikpassagen, der Overture, der *intermission* und der *exit music* bei gedimmter Saalbeleuchtung wird dies begünstigt.

Ein Immersionseffekt lässt sich in der Roadshow-Präsentation von Kubricks Film sehr gut beobachten: 2001 wurde als Cinerama-Film vermarktet und auf entsprechend gekrümmten Leinwänden projiziert.²⁴ Kubrick und sein Kameramann Geoffrey Unsworth verwenden häufig Weitwinkeleinstellungen, die auf der übergroßen, gekrümmten Leinwand einen Effekt des Eintauchens begünstigen (Abb. 6).

Ebenso sind viele Szenen panoramhaft, in dem Sinne, dass Zuschauer*innen ihren Blick in langen, statischen Einstellungen über die Leinwand regelrecht schweifen lassen können. Hier lässt sich eine Verbindung zu den Panoramen des 19. Jahrhunderts herstellen, die als eine im Zusammenwirken

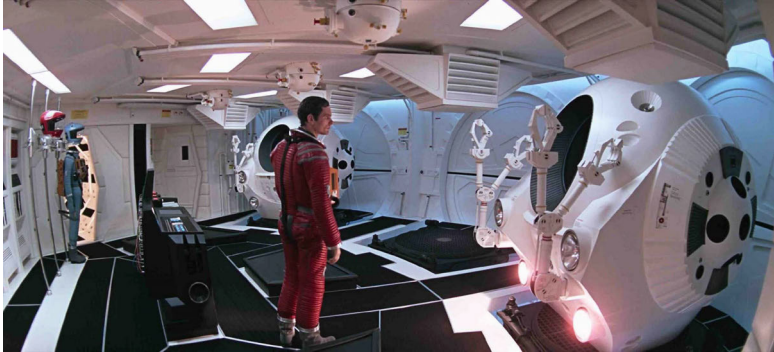
22 Belton schreibt dazu: »The three lenses of the Cinerama camera, set at angles of 43 degrees to one another, encompass a composite angle of view of 146 degrees by 55 degrees, nearly approximating the angle of view of human vision, which is 165 degrees by 60 degrees. When projected on a deeply curved screen, this view tends to envelop the spectator sitting in the center of the theater. Stereo sound, broadcast from five speakers behind the screen and from one to three surround horns, reinforces the illusion of three-dimensionality«. J. Belton: *Widescreen Cinema*, S. 99.

23 J. Belton: *Widescreen Cinema*, S. 93.

24 Dies war der Fall, obwohl es sich um eine 70-mm-Projektion auf Grundlage eines einzelnen Filmstreifens handelte.

von Architektur und Malerei hergestellte kollektive Erfahrung gesellschaftlicher Kommunikation beschrieben wurden.²⁵

Abb. 6: Weitwinkelaufnahme in 2001: A Space Odyssey



2001: A Space Odyssey (UK/USA 1968, MGM/St Stanley Kubrick Productions, R: Stanley Kubrick).

Abb. 7: »Diorama« in 2001: A Space Odyssey



2001: A Space Odyssey (UK/USA 1968, MGM/St Stanley Kubrick Productions, R: Stanley Kubrick).

25 Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt a.M.: Syndikat 1980, S. 40, 178.

Dass Kubrick mit seinem Film den Bereich des etablierten Erzählkinos verlässt, wurde auch in zeitgenössischen Rezensionen erwähnt; etwa in dem Verweis auf Dioramen, wie sie in Naturkundemuseen anzutreffen sind, veranschaulicht am Beispiel der ersten Episode »The Dawn of Man« (Abb. 7).²⁶ Eine solche Synthese aus »Cinema« und den Repräsentationsformen des Panoramas und Dioramas des 19. Jahrhunderts ist im Übrigen bereits in der Bezeichnung »Cinerama« angelegt.²⁷

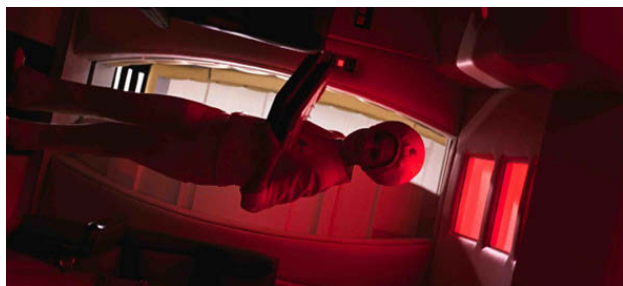
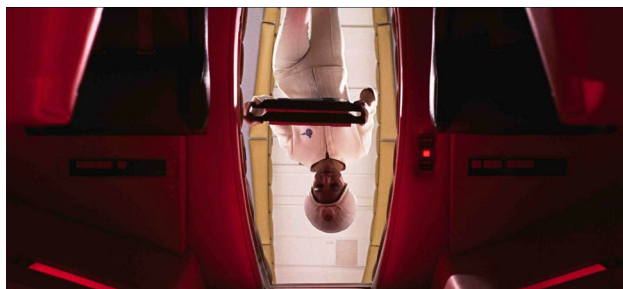
Kubrick setzt den von der Größe und Krümmung der Leinwand unterstützten Immersionseffekt aber nicht nur in weitwinkeligen und statischen Einstellungen, sondern auch dynamisch ein, indem etwa Kameradrehungen um die horizontale Achse das gängige Verständnis von oben und unten buchstäblich außer Kraft setzen und den Zusehenden den von Belton beschriebenen Schwindel als körperliche Reaktion bescheren können (Abb. 8).

In diesem Effekt, der in der Inszenierung von 2001 aufgrund des Ziels, Erfahrungen von einem irdischen und menschlichen Kontext zu lösen, hergestellt wird, findet sich ein Anknüpfungspunkt an Nicholas Rays *Rebel Without a Cause*. Interessanterweise nutzt auch Ray in *Rebel* einen ähnlichen Schwindeleffekt, der sich durch das Drehen der Kamera um die Horizontalachse einstellt. Auch in diesem Film, der ebenfalls auf einer übergroßen und gekrümmten Leinwand projiziert wurde, wird das Verständnis von dem, was oben, und von dem, was unten ist, revidiert: In einer Schlüsselszene des Films liegt Jim mit dem Rücken auf dem Sofa des elterlichen Wohnzimmers. Während er seinen Kopf über die Sitzkante hängen lässt, sieht er »verkehrt herum« wie seine Mutter auf ihn zukommt. Was als scheinbarer Point-of-View-Shot mit einem auf den Kopf gestellten Bild beginnt, setzt sich in einer schwindelerregenden Drehung fort (Abb. 9).

26 In seiner *New York Times*-Rezension zur Wiederaufführung von 2001 im Mai 1970 bemerkt Vincent Canby: »When I first saw [2001], I was somewhat resistant to the Dawn of Man opening (it reminded me too much of those immaculately tidy, natural-history-museum dioramas that I could never quite believe as a child)«. Canby, Vincent: »Spaced Out by Stanley«, in: *The New York Times* vom 03.05.1970, Sect. 2, S. 1, 21.

27 Belton nennt die Panoramen und Dioramen des 19. Jahrhunderts als Vorgänger des Cinerama-Verfahrens. J. Belton: *Widescreen Cinema*, S. 93. Zu einer differenzierten Darstellung von Dioramen s. Oettermann: *Das Panorama*, S. 56–67.

Abb. 8: Bildstrecke 2001: A Space Odyssey – Kameraadrehung um die horizontale Achse



2001: A Space Odyssey (UK/USA 1968, MGM/Stanley Kubrick Productions, R: Stanley Kubrick).

Abb. 9: Bildstrecke Rebel Without a Cause – Kameradrehung um die horizontale Achse



Rebel Without a Cause (USA 1955, Warner Bros., R: Nicholas Ray).

In der unmittelbar darauffolgenden Einstellung erreicht Jims Mutter ihren Sohn, der immer noch auf den Kopf gedreht zu ihr schaut. Die Kamera-

drehung ist also letztlich doch nicht als POV motiviert, mit dem Jims eigenes Blickfeld nachempfunden werden soll. Vielmehr setzt Ray die kinematografischen Mittel von Breitwandfilmen ein, die an die Rezeptionssituation im Publikumsraum geknüpft sind, um dem inneren Zustand der Figur einen äußeren, filmischen Ausdruck zu verleihen:²⁸ Jims Welt steht Kopf, und indem die Kamera die benannte Bewegung vollzieht, wird sowohl der Figur als auch dem Publikum im Kinosaal der Boden unter den Füßen entzogen. So gesehen ist die Kameraarbeit in Rays Film gar mit den Strategien des Method Acting vergleichbar.

Was die Zuschauer*innen hier in *2001* und *Rebel* erleben, bedeutet einen Schnittpunkt einer scheinbar ganz gegensätzlichen Intention dessen, was repräsentiert werden soll: das Innenleben eines Teenagers vs. eine nicht-irdische Erfahrung. Denn beide Einstellungen zielen auf ein und dieselbe Erfahrung der Betrachtenden ab: ein Taumelgefühl, hervorgerufen durch eine Wahrnehmung, die nicht alltäglich ist. Sie ähneln sich nicht nur in Bezug auf die Kameratechnik und die Rezeptionsanordnung ihrer ursprünglichen Projektion. Auch die Motive weisen Übereinstimmungen auf: einander in Geschwindigkeit und Richtung ähnelnde Drehbewegungen mit einer weiblichen Figur im Bildmittelpunkt, die in ähnlichen Einstellungsgrößen kadriert

-
- 28 Hermann Kappelhoff beschreibt die psychoanalytischen Stereotype, die *Rebel* aufruft, vor dem Hintergrund der Rezeption der Arbeiten Freuds als phantasmatische Dimension modernen psychologischen Denkens, wobei »die szenische Figuration in ein parabolisches Tableau« kippe. Kappelhoff, Hermann: *Matrix der Gefühle: Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin: Vorwerk 8 2004, S. 245–250, hier S. 247. Kappelhoff bezieht sich unter anderem auf Diderots Drama der bürgerlichen Empfindsamkeit. Dieses müsse in den Worten Inka Mülder-Bachs »seine Szene in seinem eigenen Vollzug semiotisieren und von einem sinnlichen Außenraum in das Zeichen eines Innenraums des Imaginären verwandeln«. Mülder-Bach, Inka: »Autobiographie und Poesie. Rousseaus Pygmalion und Goethes Prometheus«, in: Mathias Mayer/Gerhard Neumann (Hg.), *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg i. Br.: Rombach 1997, S. 271–298, hier S. 277. Mit Bezugnahme u.a. auf Mülder-Bach arbeitet Hermann Kappelhoff heraus: »Im Prozeß der theatralen Darstellung, im Verlauf der ›lyrischen Szene‹, vollzieht sich die Verwandlung der Bühne: von einem Raum der Repräsentation in das Interieur einer Seele, von einem Rahmen künstlerischer Darbietungen in das Ausdrucksfeld einer psychischen Figuration.« H. Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 128. An dieser Stelle ist für meine Analyse der daran anschließende Gedanke wichtig, dass filmische Ausdrucksqualitäten ästhetische Erfahrungen bedingen können, die innere Zustände realisierbar machen, sowohl von Figuren als auch von einer Kollektivität, die medial hergestellt wird.

sind. Was *2001* und *Rebel* gemein haben, ist das Kalkül, auf eine spezifische, physisch-sinnliche Reaktion der Zuschauer*innen abzielen, die im kontrollierten Setting einer Breitwand-Filmvorführung hergestellt wird. Beide Filme lassen sich somit nur schwer aus ihrer ursprünglichen Rezeptionssituation herauslösen, hinsichtlich derer sie ja gewisse Überschneidungen aufweisen. Ist also in Bezug auf die Frage, was in beiden Filmen jeweils repräsentiert werden soll, das Vorhaben Rays, die Gefühlswelt von Teenagern mit bestimmten filmischen Mitteln auszudrücken, so klar von Kubricks Intention, eine nicht-menschliche, nicht-irdische Erfahrung herzustellen, zu unterscheiden? Diese Frage führt zurück zum Erfahrungsraum des Planetariums.

Im Planetarium

Stanley Kubricks *2001* war nicht der erste Film, der in einem Cinerama-Format den Weltraum erkundete. 1964 wurde *To the Moon and Beyond* im Format Cinerama 360 im Rahmen der Weltausstellung in New York gezeigt.²⁹ Dieses Format stellte eine speziell für Kuppelprojektionen konzipierte Variante dar, die der Erfinder von Cinerama, Fred Waller, ebenfalls entwickelt hatte. Wie bei Kubricks *2001* wurde die Projektion auf Basis eines 70-mm-Filmstreifens vorgenommen und nicht von drei separaten Filmstreifen. *To the Moon and Beyond* zeigte mit vielen Spezialeffekten eine Reise durch die Weiten des Welt-raums, wobei für die Aufnahmen ein sogenanntes Fischaugen-Objektiv verwendet wurde. In puncto Brennweite ähnelten diese Aufnahmen somit zahlreichen Einstellungen von *2001*. Der Autor und Kosmograf David McConville weist darauf hin, dass Kubrick von dieser Präsentation so beeindruckt war, dass er die Spezialeffekte-Firma, die für *To the Moon and Beyond* verantwortlich war, für *2001* verpflichtete.³⁰ So gesehen steht Kubricks Film mit einer weiteren Präsentationsform in Verbindung, deren eigentlicher Ort nicht das Kino ist. Waller indes hat bereits vor *To the Moon and Beyond* den Weltraum mittels des Cinerama-360-Formats filmisch erfahrbar gemacht: Der zwölfminütige Film *Journey to the Stars* wurde in einer Kuppel mit 70 Fuß Durchmesser im Rahmen der Weltausstellung von 1962 in Seattle projiziert. McConville macht die Projektion anschaulich:

29 To the Moon and Beyond (USA 1964, R: Con Pederson).

30 McConville, David: »Domesticating the Universe«, in: Digital Creativity 23 (2012), S. 30–47, hier S. 37.

[A] cosmic journey simulating ›an imaginary, but vividly realistic, spaceship flight through our own solar system and two billion light years beyond‹ [...]. Up to 750 standing ›passengers‹ were informed by a narrator that the journey would require accelerating ›up to ten trillion times the speed of light‹, and that ›because such extreme velocity violates all the laws of nature, this trip is possible only in our imagination‹ [...]. [T]he film depicted a departure from Earth, views of constellations, a fly-by of the Moon and the Sun, a flight past Mars and the outer planets, eventually departing the Milky Way on the way towards Andromeda [...], finally heading back home—witnessing a supernova explosion along the way for good measure. The *Boeing Spacearium Theater* was viewed by approximately 7 million visitors during the Seattle World's Fair [...].³¹

Der Film war in diesem Rahmen Teil der Ausstellung *World of Science*, die vom U.S. Department of Defense mitfinanziert wurde.³² Die Nähe technischer Entwickler filmischer Verfahren zum US-Militär und zu Regierungsstellen ist keineswegs eine Seltenheit. So entwickelte Waller bereits während des Zweiten Weltkriegs ein immersives Filmtheater, in dem Schützen ausgebildet werden konnten. Dieser militärischen Anwendung lag ein Projektionsverfahren zu Grunde, das Waller Vitarama nannte, einem Cinerama-Prototypen,³³ mit dem er sogar einen noch früheren filmischen Ausflug ins All präsentierte. Auch dieser war eine Kuppelprojektion, in der jedoch die Projektion vertikal erfolgte, auf Grundlage mehrerer Filmstreifen.³⁴ Vorführungen fanden bereits 1939 im *Theater of Time and Space* im Rahmen der New Yorker Weltausstellung statt. McConville beschreibt die Kuppelprojektion des 15-Minuten-Films wie folgt:

-
- 31 McConville: »Domesticating the Universe«, S. 36. McConville zitiert an erster Stelle aus: o. A.: »Around outer space in 12 minutes«, in: *Popular Science* 181 (1962), S. 75–76, hier S. 75. An zweiter Stelle zitiert McConville aus dem Drehbuch des Films: Newlan, I. E.: *Journey to the Stars script*. Unveröffentlichtes Skript, Fine Arts Productions Inc. 09.11.1961, S. 2.
- 32 McConville: »Domesticating the Universe«, S. 36.
- 33 J. Belton: *Widescreen Cinema*, S. 86, 101.
- 34 »The exhibit consisted of multiple motion picture projectors illuminating a 44-feet high vertical domed screen whose contours blended into the floor and side walls to provide the illusion of a limitless projection surface [...].« D. McConville: »Domesticating the Universe«, S. 34.

Upon entering, up to 350 visitors at a time were informed they were about to ›leave this earth for a journey of tremendous distance‹ to ›see for ourselves with our own eyes some of the myriad wonders of the heavens‹. Beginning at the skyline of New York City, the film began by simulating a voyage rising through to the sky, penetrating the clouds, and travelling millions of miles through deep space to witness the Sun's fiery rim. Flying back towards the Earth, time was accelerated to reveal the phases of the moon. Cruising towards Mars, the audience witnessed clouds and dark bands of vegetation lining its banks of the rivers emanating from its polar icecaps, reflecting the belief of the time in the red planet's capacity to sustain life. Finally, leaving the solar system, the audience flew out of the spiral arms of the Milky Way, eventually returning home to land back at a scale model of the World's Fair.³⁵

Konzipiert wurde dieser Film maßgeblich vom Chefkurator des Hayden Planetarium am American Museum of Natural History, Clyde Fisher.³⁶ Somit entstand der Film aus dem Kontext der Kuppelprojektion für Planetarien.³⁷ In Planetarien war es jedoch eine andere Technologie als jene der Filmprojektion, die es ermöglichte, die nach menschlichen Maßstäben abstrakten Merkmale des Weltraums als kollektive Erfahrung für ein Publikum in einem Zuschauer*innenraum verhandelbar zu machen. Dies führt zurück zu jener markanten Szene in *Rebel Without a Cause*, die eingangs beschrieben wurde.

Als Jim in *Rebel* das Planetarium, den großen Kuppelraum im Griffith Observatory betritt, ist auf der rechten Bildseite ein fremdartig anmutendes, metallisches Gebilde aus zwei Kugeln und einem Verbindungsstück mit Stützen zu sehen, das unter der sphärischen Projektionsfläche aufgestellt ist. Nach dem Ende der Show wird mit einem langsamen Kameraschwenk von oben nach unten die beinahe abstrakte Form dieser Konstruktion betont (Abb. 10).

35 D. McConville: »Domesticating the Universe«, S. 34.

36 Vgl. D. McConville: »Domesticating the Universe«, S. 34. Dass Fisher zu dieser Zeit Chefkurator des Hayden Planetarium war, erwähnt McConville nicht, jedoch ist dies anderen Quellen zu entnehmen, etwa in Griffiths, Alison: *Shivers Down Your Spine: Cinema, Museums, and the Immersive View*, New York: Columbia University Press 2008. S. 122.

37 Für eine interdisziplinäre Einordnung des Begriffs der Kuppelprojektion s. Goesl, Boris/Suzuki, Kohei: »Kuppelprojektionen und Weltbilder«, in: Stephan Günzel/Dieter Mersch (Hg.), *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2014, S. 241–247.

Abb. 10: Bildstrecke *Rebel Without a Cause* – Planetariumsprojektor



Rebel Without a Cause (USA 1955, Warner Bros., R: Nicholas Ray).

Was an die außerirdische Kampfmaschine aus H. G. Wells' *War of the Worlds* erinnern mag, ist tatsächlich ein Projektionsapparat, der im ebenfalls tatsächlich realen Griffith Observatory installiert war. Hierbei handelt es sich nicht um eine 1950er-Jahre-Technologie, sondern um einen Apparat, der in seiner ersten Ausführung 1923 in Jena von dem Ingenieur Walther Bauersfeld entwickelt und dort für eine Kuppelprojektion eingesetzt wurde. Dieser Testlauf war sehr erfolgreich und der Apparat wurde 1925 in München installiert. Eine Weiterentwicklung des Geräts gelangte später nach Kalifornien, wo es 1934 im Griffith Observatory installiert wurde: ein sogenannter Zeiss Model II Projektor. Auch das Hayden Planetarium konnte seit seiner Eröffnung 1935 mit der

Attraktion eines solchen Modells aufwarten.³⁸ Bei Bauersfelds Entwurf handelte es sich um die erste Form einer Kuppelprojektion, die er erfand aufgrund der Vorgabe von Oscar von Miller, dem Gründer des Deutschen Museums in München, wonach »Beschauer die Bewegungen der Gestirne [...] im Innern eines halbkugelförmigen Hohlraums« verfolgen können sollten.³⁹ Die Funktionsweise dieses futuristisch aussehenden Apparats hat der Architekturhistoriker Joachim Krause wie folgt beschrieben:

Bauersfelds Projektor hat die Eigenschaften einer dreh- und schwenkbaren Lichtkanone, die im Zentrum der Sphäre durch einen relativ kleinen Mechanismus die Bewegungsmuster nachahmt, die die Gestirne im Großen ausführen. Der Apparat integriert die verschiedenen Teilprojektoren für Fixsternhimmel, Milchstraße und die Planeten, Sonne, Mond und die übrigen Wandelsterne werden durch getrennte Planetenapparate simuliert, die stockwerkartig übereinandergepackt um die Ekliptikachse angeordnet werden. [Von einem auf einem Zylinder drehbaren Filmstreifen wird die⁴⁰] Milchstraße [...] unabhängig von den Fixsternen projiziert, weil es hierbei – im Gegensatz zur Sternprojektion mit ihren scharfen Bildern – auf verschwommene Umrisse und nebelartige Flecken ankommt [...]. Das Bild des Fixsternhimmels wird durch einen eigens entwickelten Spezialprojektor erzeugt, der aus einer kugelförmigen Schale von einem halben Meter Durchmesser besteht. Eine Lampe im Zentrum dient als gemeinsame Lichtquelle für die Projektoren, die wie Spritzdüsen auf 31 runden Öffnungen der Kugelschale sitzen. Jeder projiziert ein sechs- oder fünfeckig ausgeschnittenes Feld des aufgenommenen Fixsternhimmels paßgenau auf die sphärische Projektionswand.⁴¹

38 Davey, Colin/Lesser, Thomas A.: *The American Museum of Natural History and How It Got That Way*, New York: Empire State Editions, Fordham University Press 2019, S. 181 sowie A. Griffiths: *Shivers Down Your Spine*, S. 122–130.

39 Bauersfeld, Walther: »Das Projektions-Planetarium des Deutschen Museums in München«, in: *Zeitschrift des Vereines Deutscher Ingenieure* 68 (1924), S. 793–797, hier S. 793. Vgl. auch Krause, Joachim: »Das Wunder von Jena. Das Zeiss-Planetarium von Walter Bauersfeld«, in: *ARCH+* 116 (1993), S. 40–49, hier S. 40.

40 Ergänzung David Gaertner.

41 J. Krause: »Das Wunder von Jena«, S. 42. Zur Verwendung eines auf einem Zylinder drehbaren Filmstreifens s. ebd., S. 46. In der zweiten Version des Apparats konnte die Anzahl der Projektoren noch vervielfältigt werden.

Krausse erklärt auch, dass »mit Apparaturen, wie man sie auch für Spezial-effekte in der Theaterbeleuchtung verwendet, [...] Sternschnuppen, Polarlichter, Kometen etc. simuliert werden« können.⁴² Bis 1930 gab es in der Weimarer Republik zwölf Planetarien, in denen ein Zeiss-Kuppelprojektor installiert war, und bis Mitte 1928 waren es schätzungsweise eine Million Menschen, die in Deutschland einer Kuppelprojektion beigewohnt hatten.⁴³ Ein zeitgenössischer Beobachter, der Direktor der Sternwarte in Kopenhagen, beschrieb die Kuppelprojektion in Jena als ein zugleich didaktisches und sinnlich-schönes Kunstwerk:

[N]ie ist ein Anschauungsmittel geschaffen worden, das so instruktiv wie dieses wäre, nie eins, das mehr bezaubernd gewirkt hätte, nie eins, das im selben Grade wie dieses sich an alle wendet. Es ist Schule, Theater, Film auf einmal, ein Schulsaal unter dem Gewölbe des Himmels, und ein Schauspiel, wo die Himmelskörper Akteure sind. [...] Eine Nitalampe, eine Anzahl Taschen-Projektionsapparate, einige Zahnradübersetzungen und soundsoviele Meter elektrischer Leitungsdraht, das sind die Hauptingredienzen, und das Resultat: das schönste Kunstwerk.⁴⁴

In den USA gab es eine Vielzahl von Planetarien, die auf Basis des Zeiss-Projektors beziehungsweise von dessen Nachbildungen einem Massenpublikum die Gestirne, die Physik des Weltraums sowie räumliche und zeitliche Dimensionen näherbrachten, die jenseits des Menschlichen Wahrnehmungsvermögens liegen. David McConville geht davon aus, dass in den USA eine riesige Zahl an Shows gezeigt wurden.⁴⁵ Wir sehen also, dass in einer Zeit, in der das Kino als Massenmedium bereits dazu diente, eine medial bedingte Form von Kollektivität herzustellen, eine andere Form der Projektion zugunsten einer solchen Kollektivität eingesetzt wurde – um etwas nachvollziehbar zu machen, was sich den Sinnen entzieht. Dies geschah durch eine gigantische

42 J. Krausse: »Das Wunder von Jena«, S. 46.

43 Bigg, Charlotte: »The view from here, there and nowhere? Situating the observer in the planetarium and in the solar system«, in: *Early Popular Visual Culture* 15 (2017), S. 204–226, hier S. 206.

44 Ludwig Meier entnimmt diese Äußerung dem Artikel »Das Wunder von Jena«, der in der dänischen Zeitschrift *Politiken* am 19.02.1925 erschienen ist und führt sie in Übersetzung an. Er nennt den Nachnamen des Direktors, Strömgen. Meier, Ludwig: *Der Himmel auf Erden: Die Welt der Planetarien*, Leipzig/Heidelberg: J. A. Barth 1992, S. 47.

45 McConville, David: »Cosmological Cinema: Pedagogy, Propaganda, and Perturbation in Early Dome Theaters«, in: *Technoetic Arts* 5 (2007), S. 69–85, hier S. 70–72.

optische Projektionsapparatur, deren Einsatz sich in einem überwältigenden sinnlichen Erleben manifestierte. Genau diese Publikumsituation zeigt die eingangs beschriebene Szene von *Rebel Without a Cause*.

Doch warum wird in Rays Film ein weltzerstörendes Szenario gezeigt, das die Protagonist*innen mit einem Gefühl der Angst zurücklässt? Merrill Schleier beschreibt, dass sich in den USA in den Planetariumshows nach dem Zweiten Weltkrieg ein bestimmter Trend herausbildete: die sogenannten Weltuntergangs-Shows.⁴⁶ Im atomaren Zeitalter angekommen, handelte es sich dabei um Unterhaltungsformen, in denen die Auslöschung der Menschheit, die im globalen Maßstab plötzlich von einem Moment auf den anderen möglich geworden war, in ein erklärbares Gerüst und gewissermaßen in ein erfahrbares Erlebnis überführt werden sollte. Interessanterweise war das Planetarium also ein Ort, an dem Angstgefühle, die die atomare Bedrohung zur Zeit des Kalten Krieges hervorgerufen hat, verhandelbar schienen. Doch die in *Rebel* gezeigte Planetariumshow lässt sich nicht allein vor dem Hintergrund dieses historischen Kontextes erklären.

In *Rebel* sind es Teenager einer High School, die an dieser Erfahrbarmachung der Auslöschung der Menschheit teilhaben.⁴⁷ Jedoch scheint nicht das Ende allen Lebens auf Erden, sondern die klaffende Leere des Weltalls, die die Show abschließt, letztlich das Unbehagen auszulösen. Es handelt sich dabei um eine Leere und Fremdheit, die nicht mehr auf das Szenario der atomaren Auslöschung der Menschheit bezogen werden muss. Die Inszenierung in *Rebel* vermag es vielmehr, den Prozess des Erwachsenwerdens als eine abstrakte, nicht fassbare Angst auszudrücken. Gefühle und Ängste, die

46 Etwa im Hayden Planetarium waren diese sog. *end-of-the-world shows* sehr beliebt. Kinney, Harrison/Gill, Brendan: »The End«, in: The New Yorker vom 09.07.1949, S. 11. Siehe auch Schleier, Merrill: »The Griffith Observatory in Ray's *Rebel Without a Cause* (1955): Mystical temple and scientific monument«, in: The Journal of Architecture 16 (2011), S. 365–385, hier S. 379–381.

47 In *Rebel* wird es bewusst ambivalent gehalten, was der konkrete Anlass der Auslöschung der Menschheit ist. In der Show wird von einem Stern berichtet, der größer wird und explodiert. Dies spricht zum einen für das Ende der Sonne, das sich einstellt, indem diese zu einem Roten Riesen wird. Dabei wird die Erde von dem sich ausweitenden Feuerball verschlungen. Die Explosion wiederum lässt auf eine Supernova schließen, die, auch nach damaligen Kenntnisstand, für das Ende der Erde nicht infrage kam, da die Sonne unseres Sonnensystems dafür zu wenig Masse aufweist. Schließlich scheint es kein Zufall zu sein, dass vom Ende der Menschheit die Rede ist, das abrupt mit einer Explosion vollzogen wird, die doch mehr an eine atomare Detonation erinnert als an ein astronomisches Ereignis.

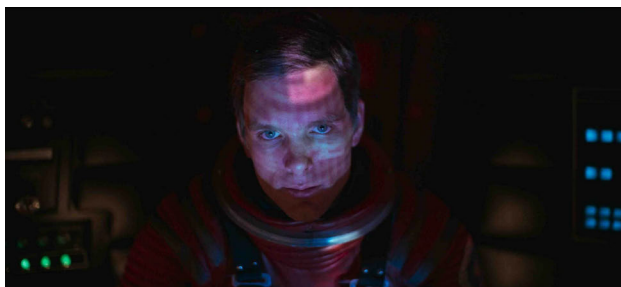
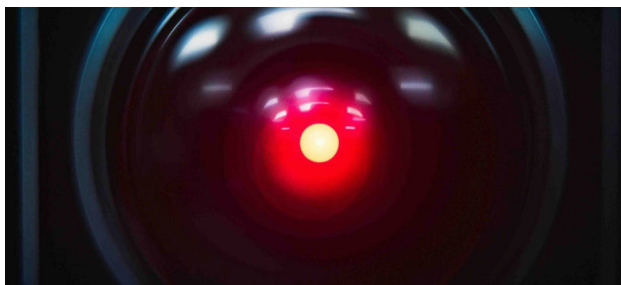
die Protagonist*innen regelrecht zu überwältigen drohen, bekommen in der Planetariumsshow einen Ausdruck und werden so für das Filmpublikum als filmische Expressivität nachvollziehbar. In diesem Punkt ist das psychologische Drama von Ray schließlich gar nicht so weit entfernt von Kubricks 2001. Die Fremde des Weltraums ist in Kubricks Film zentral, erfahrbar durch die Cinerama-Projektion als ästhetisches Erleben. Verglichen mit den diffusen Teenager-Ängsten in Rays Film erscheint dieses zwar geradezu konkret – doch auch in 2001 wird, im dritten Segment des Films, eine gewissermaßen abstrakte Angst erfahrbar, die der beschriebenen in *Rebel* nicht unähnlich ist.

In 2001 kommt es zur direkten Konfrontation zwischen dem Astronauten Bowman und dem Bordcomputer HAL, der dem menschlichen Crewmitglied, das sich in einer Raumkapsel befindet, verweigert, ins Raumschiff zurückzukehren, und somit dessen sicheren Tod in Kauf nimmt.⁴⁸ Die Notwendigkeit, dass der Mensch Bowman, so wie auch schon die anderen Menschen an Bord, sterben muss, ergibt sich aus einer für die Maschine logischen Argumentation. Dieser Moment in 2001 ist im Gegensatz zu vielen anderen Szenen des Films als dramatischer Konflikt inszeniert. Jedoch entwirft Kubrick in dieser Szene eine Bildlichkeit, die sich nicht allein auf der Handlungsebene erklären lässt (Abb. 11).

Bowman ist umhüllt und gänzlich eingeschlossen von mechanischen Apparaten und Projektionen, die ihn, den Menschen, im Zuge dieser Konversation zu verschlucken drohen. In einer Schuss-Gegenschuss-Anordnung wird der Astronaut dem äußeren Erscheinungsbild HALs gegenübergestellt. Diese Aufnahmen zeigen HAL in einem Extreme Close-up. HALs panoptische Kameralinse scheint nicht mehr nur ein Ausdruck von Überwachung zu sein. Mit dem Kalkül der Wirkung einer Cinerama-Großbildprojektion vermitteln das rote Licht in der Mitte der Linse und die konzentrischen Kreise ringsherum einen Sog, der alles zu verschlingen droht. Während auf der Dialogebene HAL nüchtern deutlich macht, dass er den Astronauten im Weltraum sterben lassen werde, erscheint Bowman im Verhältnis zur Kadrierung HALs klein und fragil.

48 2001: A Space Odyssey (UK/USA 1968, R: Stanley Kubrick), TC 01:40:30–01:43:28. Die Timecodes wurden der deutschen Blu-ray-Disc entnommen, enthalten in dem UHD-Blu-ray-Combo-Set vertrieben von Warner Bros. Home Entertainment, 2018.

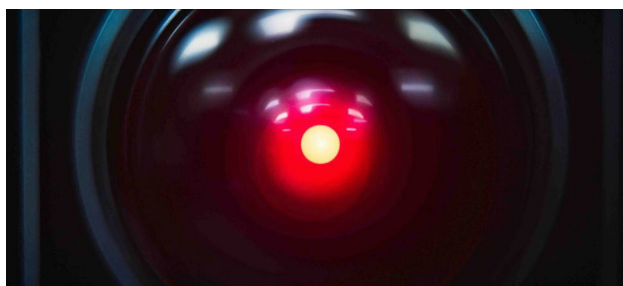
Abb. 11: Bildstrecke 2001: A Space Odyssey – HAL/Bowman SRS-Szene



2001: A Space Odyssey (UK/USA 1968, MGM/Stanley Kubrick Productions, R: Stanley Kubrick).

In der Kopplung des Framings mit dem Klang und den Pausen der Rede wird in dieser Einstellungsfolge, zusammen mit dem semantischen Gehalt des Dialogs, schließlich eine menschenfremde Kälte erfahrbar. Diese Inszenierung lässt sich mit der Kuppelprojektionsszene in *Rebel Without a Cause* vergleichen: Dort breitet sich der harte Schnitt auf die klaffende Leere des Weltalls als ein unheimliches Gefühl aus. Ein vergleichbarer Effekt wird nun in 2001 in der Inszenierung der künstlichen Intelligenz erzielt. In beiden Szenen dominiert der Blick in den Abgrund einer klaffenden Leere: das Weltall in *Rebel*, die Erscheinung HALs in 2001. Eine Leere, die von allem Menschlichen beraubt ist und nicht überwunden werden kann. Von dieser Leere scheint die Gefahr auszugehen, verschluckt und ausgelöscht zu werden (Abb. 12).

Abb. 12a (oben): *Rebel Without a Cause*/Abb. 12b (unten) 2001: *A Space Odyssey*



Rebel Without a Cause (USA 1955, Warner Bros., R: Nicholas Ray). 2001: *A Space Odyssey* (UK/USA 1968, MGM/St Stanley Kubrick Productions, R: Stanley Kubrick).

Das Weltall in 2001 wird konkret erfahrbar, doch das Leben jenseits des Menschlichen, die künstliche Intelligenz von HAL 9000, scheint noch unheimlicher zu sein als der lebensfeindliche Raum, in dem die irdische Physik nicht mehr ausreicht, um ihn zu erklären. 2001 schlägt somit einen Bogen zu unserer Gegenwart. Auch wenn nicht geklärt ist, welche Gefahren von KI für Menschen ausgehen, ist die Angst davor schon heute sehr real. Kubricks Film erfüllt im Sinne eines medial hergestellten Diskurses auch heute noch, fast 60 Jahre nach seiner Erstaufführung, eine hochaktuelle Funktion: In Anbetracht eines nicht-menschlich definierten Horizonts wird die Angst vor einem existenzbedrohenden Kontrollverlust gegenüber künstlicher Intelligenz konkret erfahrbar und verhandelbar.

Abbildungsnachweise

2001: A Space Odyssey (UK/USA 1968, MGM/Stanley Kubrick Productions, R: Stanley Kubrick): Abb. 5–8, 11, 12b
Rebel Without a Cause (USA 1955, Warner Bros., R: Nicholas Ray): Abb. 1–4, 9, 10, 12a

Zukunft ohne Erinnerung?

Zur Verflechtung der Zeitdimensionen in Michel Gondrys *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*

Michael Fleig

Das Angebot von Lacuna klingt zwar ungewöhnlich, wenn nicht gar dubios, schürt aber durchaus Neugierde:

Remember the Alamo. Remember the Sabbath day – and keep it holy. But why remember a destructive love affair? Here at Lacuna we have perfected a safe, effective technique for the focused erasure of troubling memories. Our patented, non-surgical procedure will rid you of painful memories and allow you a new and lasting peace of mind never imagined possible. Don't forget: with Lacuna you can forget.

So präsentiert Dr. Howard Mierzwiak in einem Fernsehwerbespot die Dienste seines Unternehmens: eine selektive, zielgenaue Löschung von schmerzhaften Erinnerungen wie etwa einer unglücklichen Liebe. Das angepriesene Produkt ist freilich weniger der operationsfreie medizinische Eingriff selbst, sondern vielmehr eine »strahlende Zukunft«. Befreit von der Last der Vergangenheit lässt sich das Leben, so wird in Aussicht gestellt, unbeschwert genießen. Wer würde darüber nicht zumindest nachdenken?¹

1 Vgl. Christopher Grau: »Eternal Sunshine of the Spotless Mind and the Morality of Memory«, in: Murray Smith/Thomas E. Wartenberg (Hg.), *Thinking Through Cinema: Film as Philosophy*. Malden: Blackwell Publishing 2006, S. 119–133, hier S. 119–121.

Abb. 1: Lacuna-Werbespot



Vergiss mein nicht!, DVD, Constantin Film/Highlight Communications, 2004, Bonusmaterial.

Der Clip ist Teil der fiktiven Welt des Films *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*², des zweiten Gemeinschaftsprojekts von Regisseur Michel Gondry und Drehbuchautor Charlie Kaufman, wenngleich nicht im Film selbst zu sehen, sondern im Bonusmaterial der DVD-Ausgabe³. Die Geschichte handelt von Joel (Jim Carrey) und Clementine (Kate Winslet): Nach einem Beziehungsstreit nimmt die impulsive Clementine Lacunas Dienste in Anspruch und lässt Joel aus ihrem Gedächtnis löschen. Nachdem dieser davon erfährt, tut er es ihr gleich und unterzieht sich ebenfalls der Prozedur, die im Laufe einer Nacht durchgeführt wird. Am nächsten Morgen veranlasst ihn allerdings ein ihm unverständlich bleibender Drang, an den Strand von Montauk zu fahren, wo er auf Clementine trifft. Die beiden erinnern sich zwar nicht mehr aneinander, fühlen sich jedoch erneut zueinander hingezogen. Eine neue Beziehung bahnt sich an, wäre da nicht Mary (Kirsten Dunst), Mierzwiaks Assistentin. Nachdem

2 *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Vergiss mein nicht!), USA 2004, R: Michel Gondry.

3 *Vergiß mein nicht!*, DVD, Constantin Film/Highlight Communications, 2004.

sie erfahren musste, dass ihr Chef eine Affäre mit ihr hatte und diese beendet hat, indem er eine selektive Gedächtnislöschung an ihr vornahm, verlässt sie Lacuna und schickt allen Patient*innen die Akten über ihren Eingriff zu. So erlangen auch Joel und Clementine Kenntnis von ihrer gemeinsamen Vorgeschichte. Auf Audiokassetten, die für die Prozedur aufgenommen wurden, hören sie jeweils die verletzenden Worte der anderen Person über sich. Trotz dieses Dämpfers entscheiden sich die beiden, das Risiko eines weiteren Scheiterns in Kauf zu nehmen und ihrer Liebe eine neue Chance zu geben.

Der Film als *Mindscreen*

Auf diese Weise ließe sich die Handlung zwar präzise zusammenfassen, allerdings handelt es sich dabei bereits um eine Linearisierung des *Plots*, die jedoch das Wesentliche der *Story* ausblendet.⁴ *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*⁵ entzieht sich jeder einfachen Nacherzählung, weil seine Bedeutung nicht allein im Plot liegt, sondern ebenso in der Art und Weise, wie dieser fragmentiert und emotional aufgeladen wird. Daher ist, wie Christopher Grau erkennt, keine konventionelle Synopsis imstande, »to do justice to the richness, both philosophical and aesthetic, of this remarkable film.«⁶ Denn der Hauptteil der Erzählung besteht aus dem, was während Joels Gedächtnislöschung in seinem Kopf passiert.

Gerade um die Jahrtausendwende griffen viele Spielfilme das Thema Erinnerung und Gedächtnisverlust auf. Meist geht es in diesen Werken jedoch darum, welche Folgen Letzteres für die Selbstwahrnehmung und Handlungsfähigkeit der Protagonist*innen hat. In *Eternal Sunshine* hingegen bilden solche Aspekte zwar die Rahmenhandlung, der Hauptteil der Erzählung verfolgt jedoch sowohl den Prozess des Erinnerns als auch des Vergessens selbst. Der Film wird dadurch zum »mindscreen« für Joels Innenperspektive, der »figura-

4 *Plot* bezeichnet in der Filmwissenschaft die Anordnung des Geschehens, wie es im Laufe der Spielzeit als Szenenfolge präsentiert wird. Einzelne Szenen, wie Rückblenden, können dabei zeitversetzt werden. *Story* bezieht sich auf die kausal-chronologisch geordnete Geschichte in den Köpfen der Zuschauenden.

5 Im Folgenden *Eternal Sunshine*.

6 Christopher Grau (Hg.): »Introduction«, in: *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, London u.a.: Routledge 2009, S. 1–14, hier S. 2.

tive representations of non-visual cerebral processes« modelliert.⁷ Das heißt, er übersetzt Gehirnaktivitäten ins Audiovisuelle und macht damit anschaulich, was der menschlichen Wahrnehmung eigentlich nicht zugänglich ist.

Damit die Löschung vollzogen werden kann, muss Joel im Schlaf alle Erinnerungen an Clementine erneut durchleben. Dies geschieht in chronologisch umgekehrter Reihenfolge, von der aktuellsten Erinnerung an Clementine, dem letzten Streit, rückwärts bis zur ersten Begegnung am Strand von Montauk. Dem Publikum wird auf diese Art die zweijährige Beziehung der beiden präsentiert, allerdings nicht in Form vermeintlich objektiver Flashbacks, wie sie zu den Standards des filmischen Erzählens gehören, sondern ausschließlich aus Joels subjektiver Erinnerungsperspektive, was ein wichtiger Unterschied ist. Es ist nicht die Beziehung selbst, die in Szene gesetzt wird, sondern Joels Erinnerungsarbeit daran.

Als er im Laufe des Prozesses in die glückliche Zeit zurückschreitet, erlebt er Momente, die er bewahren möchte, woraufhin er Mierzwiak (Tom Wilkinson) zu bitten versucht, die Behandlung abubrechen. Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, wie die gesamte gezeigte Beziehungshandlung beschaffen ist. Da Joel für den Eingriff sediert wurde und sich alles nur in seinem Geiste abspielt, kann der Mierzwiak, den Joel adressiert, nicht helfen, sondern nur erwidern: »I am part of your imagination, too, Joel. How can I help you from there? I am inside your head, too. I am you.«⁸ Für Clementines Auftritte innerhalb der Beziehung bedeutet dies, dass sie alle stets nur Projektionen von Joel sind. Das Publikum lernt niemals die wirkliche Clementine kennen, die mit Joel zusammen war. Vielmehr wird ihr Verhalten dadurch bestimmt, wie er sie in Erinnerung hat. Deswegen erscheint sie in den jüngeren Erinnerungen besonders abweisend und wird in den weiter zurückliegenden, als die Beziehung noch in voller Blüte stand, zunehmend sympathischer. Letztlich ist ihre Erinnerungsfigur die treibende Kraft, die Joel aktiv dabei hilft, sich der Löschung zu widersetzen. So gelingt es ihm zeitweise auf Anregung von Clementine, sie in Kindheitserinnerungen zu verstecken. Doch Mierzwiak kann sie schließlich aufspüren und die Löschung erfolgreich beenden. Nichtsdestotrotz lernen sich Joel und Clementine schon am nächsten Tag erneut kennen.

7 Fernando Vidal: »Eternal Sunshine of the Spotless Mind and the Cultural History of the Self«, in: WerkstattGeschichte 45, Essen: Klartext Verlag 2007, S. 96–109, hier S. 101. Der Begriff *Mindscreen* geht zurück auf Bruce Kavin: *Mindscreen*. Bergman, Godard, and First-Person Film. Princeton: University Press 1978.

8 Vergiß mein nicht!, DVD, TC: 00:54:35.

Jenseits der Science-Fiction

Obwohl *Eternal Sunshine* primär als Liebesfilm konzipiert ist, eröffnet er durch seine thematische und formale Anlage doch ein breites Spektrum theoretischer Zugänge. Seit seiner Premiere 2004 hat sich der Film zu einem modernen Klassiker entwickelt, der bei Kritik, Publikum und Wissenschaft gleichermaßen Resonanz erfährt.⁹

Ein von Grau herausgegebener Sammelband unterstreicht die vielfältigen Möglichkeiten zu philosophischer Reflexion über diesen Film, insbesondere im Hinblick auf ethische, sowie moral- und zeitphilosophische Fragestellungen.¹⁰ Der Film erzählt nicht nur von seinen zentralen Motiven Liebe, Erinnerung und Zeit, sondern verhandelt sie vielmehr ästhetisch, indem er sie in eine nichtlineare, temporal verschachtelte Präsentationsweise einbettet. Ferner führt die Interaktion der Löschtechniker mit Joels Erinnerungslandschaft zu miteinander verflochtenen Realitätsebenen. In der Filmwissenschaft gilt *Eternal Sunshine* daher als *Puzzle Film* bzw. *Mindgame Movie*.¹¹ Bemerkenswert ist aber vor allem seine Rezeption in den Neurowissenschaften, die die Nähe seiner Darstellung von Gedächtnisprozessen zu aktuellen Forschungsergebnissen hervorhebt. So schrieb Steven Johnson gleich nach dem Kinostart:

For the record, using today's technology, it is not possible to selectively erase an entire person from your memory. But *Eternal Sunshine* still demonstrates a remarkably nuanced understanding of how the brain forms memories, particularly memories about intense emotional experiences.¹²

Während sich bisherige Analysen vor allem auf die Gedächtnis- und Liebesthematik, das Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit oder die nichtlineare und mehrschichtige Narration konzentriert haben, blieb die Frage, wie in

-
- 9 Vgl. Michael Fleig: Von Hand gedacht. Zum Werk von Michel Gondry, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 82f.
 - 10 Christopher Grau (Hg.): *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, London u.a.: Routledge 2009.
 - 11 Vgl. hierzu exemplarisch den Sammelband von Warren Buckland (Hg.): *Hollywood Puzzle Films*, New York u.a.: Routledge 2014.
 - 12 Steven Johnson: »The Science of *Eternal Sunshine*. You can't erase your boyfriend from your brain, but the movie gets the rest of it right«, in: Slate, online, <http://www.slate.com/id/2097502>, 22.03.2004, abgerufen am 28.03.2026.

diesem Komplex auch die Dimension der Zukunft eine Komponente darstellt, bislang unbeachtet.

Wenn untersucht wird, wie das Kino über Zukunft nachdenkt, richtet sich der Blick meist auf den Science-Fiction-Film. Dessen Plots sind per definitionem in der Zukunft angesiedelt oder zeigen Ereignisse, die mit den Wirklichkeitsparadigmen der Gegenwart brechen, etwa die Ankunft von Außerirdischen in Filmen wie *Independence Day*¹³.

Bereits hier wird erkennbar, warum *Eternal Sunshine* bislang wenig als Reflexion über Zukunft wahrgenommen wurde, handelt es sich doch keineswegs um einen typischen Science-Fiction-Film. Zwar wird der Film gelegentlich dem Genre zugeschrieben, doch diese Kategorisierung greift zu kurz und scheint mehr zu verdecken als zu erhellen. Dies zeigt sich bereits daran, dass *Eternal Sunshine* dezidiert nicht in einer imaginierten Zukunft spielt, sondern im Jahr 2004, also exakt in seinem Erscheinungsjahr. Eine grundlegende Definition des Genres lautet: »Science-fiction film foregrounds technology«¹⁴. Die dargestellte Welt weist jedoch kaum futuristische Ästhetik auf. Im Gegenteil, die entworfene Gegenwart, deren realhistorische Entsprechung der frühen Nullerjahre eine Phase zunehmender Digitalisierung war, wirkt geradezu prädigital. Signaturen zeitgemäßer Technologien wie Handys oder digitale Computer gibt es nicht zu sehen. Damit bleibt der einzige Anlass, den Film als Science-Fiction zu denken, die fiktive Löschnologie – doch selbst diese entspricht keineswegs Genreerwartungen: ein altmodischer Computer, ein Helm voller Kabel, Geräte, die eher an einen »1960s professional hairdryer«¹⁵ und an medizinische Standardtechnik erinnern. Bei Lacuna wirkt alles eher improvisiert als hochtechnologisch und professionell.

Eternal Sunshine greift also bekannte Motive der Science-Fiction auf, entzaubert sie jedoch konsequent. Visuell wird kaum Neuartiges evoziert, und auch semantisch bleibt verwehrt, was eine Technologie wie diese sonst auszeichnen würde: Sie ist kein Objekt des Staunens, sondern ein bricolagemäßiges Werkzeug, eingebettet in eine alltägliche, beinahe banale Welt. Lediglich an einer einzigen Stelle ruft sie Verwunderung hervor: Als Mierzwiak Joel darüber aufklärt, dass Clementine die Löschung ihres Gedächtnisses beauftragt

13 *Independence Day*, USA 1996, R: Roland Emmerich.

14 Andrew M. Butler: *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (BFI Classics), Palgrave Macmillan 2014, S. 33.

15 Fernando Vidal: »Eternal Sunshine of the Spotless Mind and the Cultural History of the Self«, S. 97.

habe, hält dieser das zunächst für einen Scherz. Doch er akzeptiert Lacuna genauso schnell wie alle anderen Figuren der Erzählung.

Für Andrew Butler stellen die Spezialeffekte des Films eine Zugehörigkeit zur Science-Fiction her.¹⁶ Dabei scheint er jedoch einen entscheidenden Unterschied zu übersehen: In klassischen Science-Fiction-Filmen sind die Effekte Teil der diegetischen fantastischen Wirklichkeit, *Eternal Sunshine* hingegen beschränkt seine Effekte konsequent auf Joels Innenwelt. Sie dienen weder dem reinen Spektakel noch ausschließlich dem Staunen, sondern erfüllen stets eine narrative Funktion, indem sie die Struktur, das Erleben wie auch das Gelöschtwerden von Joels Erinnerungen veranschaulichen.

Abb. 2: *Lacuna: kaum futuristisch oder seriös wirkend*



Vergiß mein nicht!, DVD, TC: 00:32:10.

Obwohl die Neurowissenschaft ein dem Film ähnliches Szenario in absehbarer Zeit für nicht völlig abwegig hält,¹⁷ lädt *Eternal Sunshine* wenig dazu ein, darüber nachzudenken, was wäre, wenn einzelne Erinnerungen gezielt eliminiert werden könnten. Er spielt nicht mit einer möglichen Welt von morgen, sondern gewinnt seine Relevanz gerade aus dem Fehlen einer spezifischen Zukunftsmarkierung. Die Löschtechnologie nimmt entsprechend

16 A. M. Butler: *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (BFI Classics), S. 31.

17 Vgl. C. Grau: »Eternal Sunshine of the Spotless Mind and the Morality of Memory«, S. 129–131.

wenig Raum ein und dient stattdessen vor allem als »weird plot device«¹⁸ für ein cineastisches Gedankenexperiment. Dabei wird der Blick frei für das Sein in der Zeit als einem Gefüge, in dem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft deutlich stärker verwoben sind, als konventionelle Zeitmodelle suggerieren.

Die folgenden Ausführungen knüpfen an die bisherigen Deutungen von *Eternal Sunshine* als komplex aufgebautes *Mindgame Movie* und seine Nähe zur aktuellen Gedächtnisforschung an, um zu untersuchen, wie der Film Zeit erfahrbar macht und welche Dynamik des Zukunftsdenkens in Relation zu diesen Aspekten er so auf individueller Ebene nahelegt. Bevor mit der Analyse des Films fortgefahren wird, ist es deshalb hilfreich, einen kurzen Einblick in die historische Entwicklung der Zeitwahrnehmung zu geben, aus der sich überhaupt erst die Vorstellung von Zukunft ergeben konnte.

Die historische Entwicklung des Zukunftsdenkens

Die Zukunft als eigenständige Zeitdimension ist gewissermaßen eine – oft ideologisch beeinflusste – Erfindung der Moderne. Zuvor musste jedoch erst ein Gegenpol verfügbar sein, von dem sich die Zukunft absetzen und an dem sie sich messen lassen konnte. Um zeitliche Differenz markieren zu können, bedarf es einer referenziellen Gegenwart und Vergangenheit. Diese wiederum sind auf die Möglichkeit der Externalisierung von zeitlicher Erfahrung angewiesen. »Es ließe sich behaupten, dass die Menschheit gewissermaßen erst durch die Sprachgemeinschaft des Stammes in die Dimension der Zeit gestürzt wurde«¹⁹, schreibt Ramin Nowzad. Sprache ermöglichte demnach, Vergangenes von Aktuellem zu trennen. Die dadurch entworfene Vergangenheit stand allerdings noch nicht als eigenständige Größe in einer Beziehung zu einer Gegenwart, die wiederum ein sich davon absetzendes Zukunftsdenken begünstigen würde. Da die »schriftlosen Gesellschaften« unter einer »chronische[n] Gedächtnisschwäche«²⁰ litten, bildeten Vergangenheit und Gegenwart hier noch eine Einheit, bei der es vor allem darum ging, Gesellschaftsordnungen und Herrschaftsansprüche zu rechtfertigen. »Ursprungsmythen bezeugen die Unantastbarkeit der gegebenen Ordnung, weil

18 Geoff King: *Indiewood, USA. ... where Hollywood meets Independent Cinema*, London: Tauris 2009, S. 76.

19 Ramin M. Nowzad: *Zeit der Medien – Medien der Zeit*, Berlin: Lit Verlag 2011, S. 40.

20 Ebd., S. 37.

sie soziale Gesetze, Institutionen und Riten allesamt auf eine heilige Quelle zurückführen.«²¹ Mythen verweisen zwar auf etwas Zurückliegendes, doch werden die in ihnen erzählten Ereignisse nicht als historisch fixierbare und endgültig abgeschlossene Begebenheiten verstanden, sondern als fortwirkender Sinnhorizont. Veränderungen sind möglich, werden jedoch fortlaufend in der erinnernden Erzählung angepasst, um sie mit den Ansprüchen der Gegenwart vereinbar zu halten. Mit Aleida Assmann gesprochen handelt es sich bei dieser Zeitauffassung um »*past as present*«²². Unter diesen Bedingungen kann es keinen Zukunftshorizont geben, sondern nur die Fortführung der gegenwärtigen Verhältnisse, von denen angenommen wird, dass sie schon immer so gewesen seien und bleiben werden. »Eine ferne Zukunft existiert schlichtweg nicht, weil auf sie nichts zuläuft und von ihr nichts zu erwarten steht.«²³

Eine verlässliche Methode zur Fixierung von Ereignissen, an der Veränderung ablesbar ist, etablierte sich erst mit der Erfindung der Schrift, wodurch Vergangenheit und Gegenwart begannen auseinanderzudriften. So entstand nicht nur Geschichtsbewusstsein im Sinne einer »*past as past*«²⁴, sondern konnte sich auch die Idee einer Zukunft als eigenständige Zeitdimension entwickeln: Wenn die Vergangenheit sich von der Gegenwart nachweislich unterscheidet, ist auch davon auszugehen, dass die jetzige Gegenwart sich wandeln wird und die kommende Gegenwart anders aussehen und somit als Zukunft gedacht werden kann. Die Idee, dass Zukunft für positiv zu bewertendes Neues steht und Veränderung im Sinne von Fortschritt bringt, setzt sich erst vollständig mit der Verbreitung von Gutenbergs Technologie durch. »Mit dem Buchdruck nahm der Imperativ des Wandels, der für die gesamte Moderne charakteristisch bleiben sollte, somit erstmals Gestalt an.«²⁵ Die als erstrebenswert konnotierte Idee von Progression geht einher mit einer Entwertung der Vergangenheit. Das Vergangene wird zum Alten, zum Nicht-mehr-Zeitgemäßen, das hinter sich gelassen werden muss, um sich entwickeln zu können. Erst mit

21 Ebd., S. 38.

22 Aleida Assmann: »Canon and Archive«, in: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hg.), *Media and Cultural Memory*, Berlin: Walter de Gruyter 2008, S. 97–107, hier S. 98. Hervorhebung im Original.

23 Ramin M. Nowzad: *Zeit der Medien – Medien der Zeit*, S. 46.

24 A. Assmann: »Canon and Archive«, S. 98. Hervorhebung im Original.

25 R. Nowzad: *Zeit der Medien – Medien der Zeit*, S. 82.

der Moderne konnte Zukunft also zum utopischen Sehnsuchtsort werden – oder in jüngerer Zeit vermehrt auch zur gefürchteten Dystopie.

Dieser knappe Exkurs zur Geschichte der Zeitwahrnehmung macht deutlich, dass Zeit keine naturgegebene, unabhängige Größe ist. Sie entsteht in der menschlichen Wahrnehmung und ist dabei stark sozial und medial geprägt. Die heute in westlichen Kulturkreisen vertraute und selbstverständlich wirkende Einteilung in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in Form eines Zeitpfeils ist das Ergebnis historischer Verschiebungen.

Joels Erinnerungswelt als Zeit-Bilder

Der Film allerdings ist ein Medium, das diese konventionelle Zeit-Ordnung dekonstruieren kann, indem er die ursprüngliche Verquickung ihrer Dimensionen in visuelle Räume überträgt. Ein ausgeprägtes Interesse für die Nutzung dieses Potenzials verbindet bereits die Herangehensweisen von Kaufman und Gondry in ihren jeweiligen früheren Projekten. Kaufman konnte um die Jahrtausendwende mit den Drehbüchern zu *Being John Malkovich* (1999) und *Adaptation* (2002), beide umgesetzt von Regisseur Spike Jonze, große Erfolge feiern. Im Vergleich von Kaufmans Drehbüchern fällt Chris Dzialo in Bezug auf den eben genannten Zeitpfeil Folgendes auf:

In Kaufman's narratives, there is dissatisfaction with the very concept of time (and time's arrow) in general [...]. [W]ith Kaufman I see a strong yearning to break free from projector time, which is irreversible, linear, and simple. Instead, for him as »author« there seems to be a frustrating and ultimately unrealized desire to live in the reversible, mutable, contingent, and complex time of consciousness.²⁶

Eternal Sunshine zeichnet sich dadurch aus, dass der Film zeitliche Verflechtungen nicht bloß sprachlich erzählt, sondern ästhetisch erfahrbar macht. Mit Michel Gondry, der selbst auch am Drehbuch beteiligt war, fand sich ein Regisseur, der dessen anspruchsvolle zeitphilosophische Ideen in eine passende Bildsprache übersetzen konnte. Es handelt sich um Gondrys erst zweiten

26 C. Dzialo: »Frustrated Time« Narration: The Screenplays of Charlie Kaufman«, in: Warren Buckland (Hg.): *Hollywood Puzzle Films*, New York u.a.: Routledge 2014, S. 107–128, hier S. 108f.

Langfilm, vor seiner Kooperation mit Kaufman hatte er sich jedoch – genau wie Spike Jonze – als einer der weltweit meistgefeierten Musikvideoregisseure etabliert.²⁷ Gondry ist bekannt dafür, Bilder und Musik in synästhetischer Präzision miteinander zu verbinden und mit komplexen Zeitstrukturen zu experimentieren.²⁸ »In *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, the philosophy of Charlie Kaufman marries almost perfectly with the aesthetics of Michel Gondry«²⁹, konstatiert Butler. Diese fruchtbare Synthese zeigt sich vor allem in der Inszenierung von Joels Erinnerungswelt.

Joel erlebt die zwei Jahre seiner vergangenen Beziehung in einer traumartigen Sphäre wieder, die sich in chronologisch rückwärts angeordneten kleinen Episoden entfaltet. Eine Volte des Plots besteht darin, dass dieser Prozess bereits eingesetzt hat, bevor dies Joel und mit ihm dem Publikum bewusst ist. Erst als Joel in seiner Erinnerung jenen Moment erreicht, in dem Mierzwiak ihn auf die Prozedur vorbereitet, begreift er schlagartig, dass die Gedächtnislöschung bereits im Gange ist: »I'm in my head already, aren't I?«³⁰ Von diesem Augenblick an sind die Episoden dadurch geprägt, dass Joel ein reflexives Bewusstsein darüber besitzt, sich innerhalb einer Erinnerung zu befinden. Sein Verhalten pendelt zwischen Handlungen, wie sie einst tatsächlich stattgefunden haben könnten, und Kommentaren aus der Perspektive seines aktuellen Wissens. Dadurch wird den Zusehenden zu verstehen gegeben, dass diese Episoden keine neutralen Wiedergaben vergangener Ereignisse darstellen, die sich eindeutig einem früheren Zeitpunkt in der Chronologie der Erzählung zuordnen ließen. Vielmehr zeigen sie Momente, in denen die übliche Trennung zwischen Vergangenheit und Gegenwart aufgehoben ist. Joel verkörpert beide

27 Vgl. M. Fleig: Von Hand gedacht. Zum Werk von Michel Gondry, S. 18–35.

28 In *Sugar Water* (1996) für Cibo Matto entwarf Gondry ein visuelles Palindrom. Ein Split-screen zeigt die beiden Sängerinnen, die scheinbar dieselben Handlungen ausführen. Doch bald wird erkennbar, dass das Geschehen in der linken Bildhälfte vorwärts und die in der rechten rückwärts läuft. In der Mitte der Laufzeit kreuzen sich die beiden, wechseln die Seiten und damit ihre zeitliche Richtung. Ebenso eindrucksvoll ist das Video zu Kylie Minogues *Come into my World* (2001). Minogue läuft darin einmal im Kreis durch ein Pariser Viertel und nach der ersten Runde setzt eine Zeitschleife ein. Das zuvor Gesehene wiederholt sich mit einer zweiten Kylie, während die erste eine neue Runde beginnt. Mit jeder weiteren Schleife vervielfachen sich nicht nur die Sängerin, sondern auch Passant*innen und Gegenstände im Hintergrund, sodass sich ein komplexes Geflecht paralleler Zeitabläufe bildet.

29 A. M. Butler: *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (BFI Classics), S. 85.

30 Vergiß mein nicht!, DVD, TC 00:32:32.

Zeitebenen zugleich. Besonders anschaulich wird dies in einer Erinnerung, in der er als Kind auftritt, aber weiterhin von Jim Carrey dargestellt wird.

Abb. 3: Visualisierung von Zeitschichtenüberlagerungen



Vergiß mein nicht!, DVD, TC: 01:09:13.

Der Weg durch die Erinnerungswelt ist daher keine Ansammlung konventioneller Rückblenden, sondern mehr »eine Bewegung in die Zeit und das Gedächtnis hinein.«³¹ Sie nähert sich damit dem an, was Gilles Deleuze als *Zeit-Bild* beschrieben hat – einer Weiterentwicklung und zugleich einem Gegenmodell zum *Bewegungs-Bild*. Letzteres prägt vor allem das klassische Hollywood-Kino und sein *continuity editing*: Zeit wird hier nicht direkt dargestellt, sondern ergibt sich mittelbar aus der Bewegung der Figuren im Raum. Selbst bei elliptisch montierten oder zeitlich verschobenen Handlungsverläufen lässt sich aufgrund der sensomotorischen Kontinuität der Protagonist*innen stets eine kausale Ordnung, ein klares Zuvor und Danach rekonstruieren. Das Zeit-Bild hingegen suspendiert diese etablierte Logik des Zeitlaufs und erzeugt einen widersprüchlichen Raum, in dem Zeit als dichtes Geflecht erfahrbar wird. So läuft Joel etwa eine Straße hinunter und gelangt am Ende wieder an ihren Anfang. Mehrfach ereignen sich Dinge oder erscheinen Objekte an Orten, an de-

31 Oliver Fahle: »Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze«, in: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 11:1 (2002), S. 97–112, hier S. 102.

nen sie eigentlich unmöglich sind oder für gewöhnlich nie vorkommen, etwa Regen im Wohnzimmer oder ein Bett am Strand.³²

Im Sinne von Deleuzes Zeit-Bild ist Joels Erinnerungswelt eben gerade kein linearer Zeitstrahl, auf dem bis zur vollständigen Löschung einfach rückwärts geschritten wird, wie es Mierzwiaks Verfahren vorsieht. Stattdessen entpuppt sie sich als verzweigtes Geflecht, das in verschiedene Richtungen weist. Sobald Joel versucht, sich der Löschung zu widersetzen, kann er zwischen unterschiedlichen Erinnerungsmomenten hin- und herspringen. Keiner dieser Momente ist dabei reine Vergangenheit, vielmehr ist jeder mit Joels aktueller Gegenwart verschmolzen. Die Dimension der Zukunft ist in dieses Geflecht stets indirekt eingebunden. Auch für Deleuze sind Zukunft und Vergangenheit nicht unabhängig voneinander, vielmehr ist das Gedächtnis eine Funktion, und zwar:

[...] eines Zukünftigen, welches das Sich-Ereignende behält, um daraus den zukünftigen Gegenstand des anderen Gedächtnisses zu machen. [...] [D]as Gedächtnis wäre niemals in der Lage, das Vergangene zu vergegenwärtigen, wenn es sich nicht schon in dem Augenblick konstituiert hätte, als das Vergangene noch gegenwärtig war, wenn es also nicht auf die Zukunft gerichtet wäre. Gerade darin ist es ein Verhalten: in der Gegenwart bildet man sich ein Gedächtnis, um sich seiner in der Zukunft zu bedienen, wenn das Gegenwärtige vergangen sein wird.³³

Wenn Joel mit der ersten Begegnung mit Clementine das Ende der Prozedur erreicht, wird diese Koaleszenz von vergangenem und gegenwärtigem Moment als auch dessen Bedeutung für die Zukunft besonders deutlich: Das Paar sitzt auf einer Treppe am Strand von Montauk. Zu sehen ist aber nicht eine vermeintlich vergangene Situation. Die beiden sind zur Einsicht gelangt, dass sie die Löschung nicht aufhalten können. Clementine fragt, ob sie etwas von Joels Essen probieren könne, und er erwidert, dass sie es sich einfach genommen habe, ohne seine Antwort abzuwarten. Als Clementine – die, wie beschrieben, eigentlich eine Projektion von Joel in seiner Erinnerungswelt ist – weiter fragt, was sie denn nun tun sollen, da das Ende naht, antwortet Joel schlicht: »Enjoy it!«³⁴

32 Vgl. M. Fleig: Von Hand gedacht. Zum Werk von Michel Gondry, S. 101–108.

33 Gilles Deleuze. Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 74f.

34 Vergiß mein nicht!, DVD, TC 01:21:47–01:23:16.

Das Bild, als Clementine das Stück Hähnchen nimmt, operiert auf mehreren Ebenen simultan: Es fungiert als aktuelles diegetisches Bild, das Joels gegenwärtiger Wahrnehmung entspricht; gleichzeitig manifestiert es sich als virtuelles Erinnerungsbild, das Joel in diesem Moment aktualisiert, das aber auch durch den Kommentar »And then you just took it« explizit als vergangene, bereits gespeicherte Bildschicht markiert wird. Die Sequenz verschränkt damit Präsenz und Erinnerung an etwas Vergangenes in einem einzigen visuellen Ausdruck. »Das eigentliche Ereignis enthält mehrere zeitliche Momente *zugleich*, die in der geläufigen Vorstellung nacheinander ablaufen, es zieht also diese verschiedenen Momente zu einem Ereignis zusammen.«³⁵

Abb. 4: Die Verschmelzung von Vergangenheit und Gegenwart und die Antizipation der Zukunft in einer Szene



Vergiß mein nicht!, DVD, TC: 01:20:20.

Chris Dzialo verweist anhand dieser Szene darauf, wie bereits das Drehbuch die ›Entlinearisierung‹ von Zeit durch die mehrspaltige Anordnung der Dialoge grafisch impliziert:

Here, Kaufman presents dialogue simultaneously, which is not an uncommon script convention. Certainly less common is how he presents dialogue

35 O. Fahl: »Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze«, S. 104. Hervorhebung im Original.

from the same character (Joel) at the same *time*, especially when this character seems to be existing in several different *times*.³⁶

Mit der Löschung der Erinnerung ist auch die Zukunft betroffen, deren Teil sie nicht mehr sein kann. Wenn Clementine sagt: »This is it, Joel. It's gonna be gone soon«, spricht sie die Auflösung an, die in diesem Moment bereits einsetzt. Ihre Worte verweisen auf das Damals der ursprünglichen Begegnung, auf das Jetzt der erinnernden Aktualisierung und auf die Zukunft, in der Joel dieses Bild nicht mehr besitzen wird. Als er Clementine kennengelernt hat, hat er aus diesem Moment »ein Gedächtnis gebildet«. Doch in dieser Gegenwart, wie in allen Erinnerungsepisoden, ist die Fähigkeit zur erneuten Gedächtnisbildung aufgehoben: Die Bilder, die er durchlebt, können nicht mehr gespeichert werden. Sie erscheinen, aber sie hinterlassen keine Spuren.

Entscheidend ist jedoch, dass die Löschung, wie von Lacuna vorgesehen, letztlich zwar realisiert wird, die Filmerzählung damit aber nicht endet, sondern ebenso die Konsequenzen des beschädigten Zeitgeflechts thematisiert. »Erasure is of course essential to the film – but chiefly because both the narrative and the filmic textures are motivated by its failure.«³⁷ Das Scheitern der Löschung lässt sich gemäß Fernando Vidals Beobachtung nicht nur auf die Komplikationen beziehen, die der widerständige Joel verursacht, sondern ebenso auf die Tatsache, dass die Löschung ihrer eigentlichen Intention nicht gerecht wird. Für das Nachdenken über die Konsequenzen der Prozedur, mit dem dieser Text schließlich ausklingen wird, lohnt es sich, zunächst noch einen genaueren Blick auf die bemerkenswerte Nähe der Darstellung von Joels Erinnerungsarbeit zur aktuellen Forschung zu Gedächtnis und Zukunftsdenken zu werfen.

Erinnerung als Rekonsolidierung

Wie bereits beschrieben, durchlebt Joels seine Erinnerungsepisoden nicht als bloße Wiederholungen, sondern stets aus der Perspektive des schmerzhaften

36 C. Dzialo: »Frustrated Time« Narration: The Screenplays of Charlie Kaufman«, S. 121f. Hervorhebung im Original.

37 Fernando Vidal: »Memory, Movies, and the Brain«, in: Suzanne Nalbantian/Paul M. Matthews/James L. McClelland (Hg.): *The Memory Process. Neuroscientific and Humanistic Perspectives*. Cambridge: MIT Press 2010, S. 395–415, hier S. 407.

Beziehungsendes. Seine Kommentare und sein Verhalten, das in der damaligen Situation nicht stattgefunden haben kann, markieren eine Differenz zwischen dem ursprünglichen Erlebnis und dem Akt des Erinnerns. Das Gedächtnis wird somit nicht als statischer Speicher präsentiert, aus dem vergangene Momente unverändert abgerufen werden können. Vielmehr zeigt der Film, dass Erinnerung fortlaufend Modulationen unterliegt.

Mit dieser Darstellung bewegt sich *Eternal Sunshine* auf der »Höhe des aktuellen wissenschaftlichen Diskurses über das Gedächtnis.«³⁸ In diesem hat sich die klassische Vorstellung eines Speichergedächtnisses – eines Registers, in dem vergangene Erlebnisse fixiert, lokalisiert und später in unveränderter Form abgerufen werden können – als unhaltbar erwiesen. An ihre Stelle ist die Theorie der Rekonsolidierung getreten. Sie begreift Erinnerung als einen stark performativen und dynamischen Prozess. Erinnerungen werden demnach nicht einzelnen, stabilen Gedächtnisarealen zugeschrieben, sondern entstehen aus der »connectivity of the neurons which are interconnected in complex networks.«³⁹ Mit jedem Abrufen einer Erinnerung wird die Vergangenheit neu konsolidiert, abhängig vom erinnernden Subjekt und vom jeweiligen Zeitpunkt des Erinnerns. Erinnerungen sind folglich weniger Repräsentationen der Vergangenheit als vielmehr deren fortwährende Neukonstruktionen. »Accordingly we have to expect a high diversity in the results of remembering processes – remembrances of ›the same‹ are not at all the same remembrances.«⁴⁰ Situationen werden stets im Lichte anderer, damit verknüpfter Ereignisse bewertet. Daher prägen auch Ereignisse, die aus der Perspektive der Erinnerung in der Zukunft lagen, die gegenwärtige Rekonstruktion des Vergangenen.

Erinnerung erweist sich damit als ein Prozess, der nicht nur kognitiv konstruiert, sondern zugleich affektiv grundiert ist. *Eternal Sunshine* hebt diesen Zusammenhang hervor, indem er die emotionale Komponente des Erinnerns ins Zentrum rückt. Zur Vorbereitung der Löschprozedur werden Joel Gegenstände vorgelegt, die mit Clementine assoziiert sind. Aus seinen emotionalen Reaktionen – die ausdrücklich nicht sprachlich artikuliert werden sollen

38 Michaela Krützen: *Klassik, Moderne, Nachmoderne. Eine Filmgeschichte*. Frankfurt a.M.: Fischer Verlag 2015, S. 503.

39 Siegfried J. Schmidt: »Memory and Remembrance. A Constructivist Approach«, in: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hg.): *Media and Cultural Memory*. Berlin: Walter de Gruyter 2008, S. 191–201, hier S. 191.

40 Ebd., S. 193.

– entsteht eine Gedächtniskarte. »The emphasis on feeling over data processing puts *Eternal Sunshine* squarely in the mainstream of the brain sciences today.«⁴¹ Nach aktuellem Forschungsstand hängt die Weise, in der Erinnerungen rekonstruiert werden, wesentlich von der affektiven Qualität der jeweiligen Erlebnisse ab. Gefühle fungieren dabei nicht nur als nachträgliche Modulation, sondern als konstitutives Moment des Erinnerungsprozesses selbst: Sie strukturieren und gewichten, was und wie erinnert wird.⁴²

Episodisches Zukunftsdenken

Die wissenschaftlichen Erkenntnisse zu autobiografischen Erinnerungsprozessen gehen von einem »episodischen Gedächtnis« aus, das »mentales Zeitreisen« ermöglicht,⁴³ wie es in *Eternal Sunshine* anschaulich in Szene gesetzt wird. Mentales Zeitreisen bezeichnet die Fähigkeit, sich so an vergangene Ereignisse zu erinnern, dass man sich subjektiv in einen früheren Moment der eigenen Lebensgeschichte versetzt fühlt. Im Gegensatz zum semantischen Gedächtnis speichert das episodische Gedächtnis nicht bloß Fakten, sondern erlebte Situationen mitsamt ihrem raum-zeitlichen Kontext. Die aktuelle Forschung deutet darauf hin, dass das episodische Gedächtnis jedoch nicht nur vergangenheitsbezogen funktioniert, sondern Individuen befähigt,

[...] auch die Zukunft ›vor[zu]erleben‹, d.h. in Gedanken [zu] simulieren, wie bestimmte Ereignisse in ihrer persönlichen Zukunft aussehen könnten, und sich selbst mental in diese zukünftigen Situationen hinein[zu]projizieren.⁴⁴

41 S. Johnson: »The Science of *Eternal Sunshine*«, <http://www.slate.com/id/2097502>, abgerufen am 28.03.2026.

42 Vgl. F. Vidal: »Memory, Movies, and the Brain«, S. 403.

43 Vgl. Cristina M. Atance/Daniela K. O'Neill: »Episodic Future Thinking«, in: *Trends in Cognitive Sciences*, Vol. 5 No.12 (2001), S. 533–539; Julia A. Weiler/Irene Daum: »Mentales Zeitreisen – Neurokognitive Grundlagen des Zukunftsdenkens«, in: *Fortschr Neurol Psychiatr* 76 (2008), S. 539–548. DOI 10.1055/s-2008-1038232; Donna R. Addis/Daniel L. Schacter: »Episodic Future Thinking«, in: *Open Encyclopedia of Cognitive Science*. MIT Press 2025, o. S. DOI: <https://doi.org/10.21428/e2759450.112fbf72>.

44 J. A. Weiler/I. Daum: »Mentales Zeitreisen – Neurokognitive Grundlagen des Zukunftsdenkens«, S. 540. DOI 10.1055/s-2008-1038232.

Die Entwicklungspsychologinnen Cristina M. Atance und Daniela K. O'Neill haben daher das Konzept des episodischen Gedächtnisses zum »Episodic Future Thinking«⁴⁵ weiterentwickelt, basierend auf der Annahme, dass »episodisches Gedächtnis und episodisches Zukunftsdenken 2 Ausprägungen derselben Fähigkeit sein könnten.«⁴⁶ Donna R. Addis und Daniel L. Schacter haben dies jüngst bestätigt: »Findings from neuroimaging and patient studies demonstrate the close link between episodic future thinking and episodic memories of past experiences. Both abilities rely on the same common core brain network.«⁴⁷ Entsprechend weisen Studien, in denen Patient*innen mit Amnesie bei dem Versuch, sich eine Zukunft auszumalen, nur Leere empfanden, darauf hin, »dass eine Beeinträchtigung des episodischen Gedächtnisses mit einer gestörten Fähigkeit zum episodischen Zukunftsdenken«⁴⁸ einhergeht.

Demnach besteht Zukunftsdenken zu einem wesentlichen Teil aus dem Rekombinieren von Elementen aus episodischen Erinnerungen zu neuen Szenarios.⁴⁹ Gerade die konstruktive Natur des episodischen Gedächtnisses, die Vergangenheit nicht reproduziert, sondern sie aus Fragmenten immer wieder neu zusammensetzt, erweist sich dabei als entscheidender adaptiver Vorteil. Sie erlaubt es, vergangene Erfahrungen flexibel zu rekombinieren und dadurch alternative Zukunftsszenarien zu simulieren. Auch die emotionale Färbung von Ereignissen, die bereits für die Konstitution von Erinnerungen als zentral herausgestellt wurde, spielt eine Rolle, indem sie »die phänomenologischen Details vorgestellter [...] Zukunftserlebnisse«⁵⁰ maßgeblich beeinflusst. Aus dieser Perspektive erscheint es wahrscheinlich, »dass eine der wichtigsten Funktionen [...] des episodischen Gedächtnisses die Simulation der Zukunft ist.«⁵¹

45 C. M. Atance/D. K. O'Neill: »Episodic Future Thinking«.

46 J. A. Weiler/I. Daum: »Mentales Zeitreisen – Neurokognitive Grundlagen des Zukunftsdenkens«, S. 540. DOI 10.1055/s-2008-1038232.

47 D. R. Addis/D. L. Schacter: »Episodic Future Thinking«, o. S. DOI: <https://doi.org/10.21428/e2759450.112fbf72>.

48 J. A. Weiler/I. Daum: »Mentales Zeitreisen – Neurokognitive Grundlagen des Zukunftsdenkens«, S. 541. DOI 10.1055/s-2008-1038232.

49 Vgl. Schacter, Daniel L./Madore, Kevin P.: »Remembering the Past and Imagining the Future: Identifying and Enhancing the Contribution of Episodic Memory«, in: *Mem Stud.* 9, 3 (2016), S. 245–255, hier S. 245. DOI: 10.1177/1750698016645230.

50 J. A. Weiler/I. Daum: »Mentales Zeitreisen – Neurokognitive Grundlagen des Zukunftsdenkens«, S. 540. DOI 10.1055/s-2008-1038232.

51 Ebd., S. 544.

Zukunft ohne Erinnerung?

Das Unternehmen Lacuna in *Eternal Sunshine* suggeriert nicht nur, Zukunft und Erinnerungen seien trennbar, sondern auch, Zukunft könne durch das Vergessen besser werden. Der Film selbst aber negiert diese Vorstellung, indem er den Figuren den versprochenen »ewigen Sonnenschein« verwehrt.

Dies macht bereits der Anfang deutlich, auch wenn er zu diesem Zeitpunkt noch rätselhaft erscheint. Der Film eröffnet mit der zeitversetzten Rahmenhandlung, die bereits die Desorientierung markiert, die Joels gelöschte Erinnerung hinterlässt. Ein Close-up zeigt das Gesicht von Joel, der langsam aufwacht, in einer seltsamen Stimmung, wie er kurz darauf anmerkt. Als er sich aus dem Bett erhebt, ist er offenbar von etwas irritiert. Nach einem Schnitt geht er zu seinem Auto, wo er frustriert entdeckt, dass es beschädigt wurde. Die nächste Szene spielt am Bahnsteig. Hier setzt Joels Voice-over ein. Er stellt fest, dass Valentinstag ist, welcher von der Glückwunschkartenindustrie erfunden worden wäre, damit Menschen sich schlecht fühlen. Dann nimmt er spontan den Zug nach Montauk. In der Folgeszene wandelt er begeisterungslos den verlassenem und, wie er ergänzt, »damn freezing« Strand entlang, ohne zu wissen, warum.⁵² Michaela Krützen vergleicht Joel und die Szenenfolge mit Fellinis *I vitelloni*⁵³, in dem die Szenen nicht verkettet, sondern gereiht sind, und die Müßiggänger am Strand »ebenso wenig mit sich anzufangen [wissen] wie Joel.«⁵⁴ Hier gehe es nur noch um tote Zeit. Joels Voice-over unterstützt den Eindruck des Verlorenseins, indem er seine Selbstzweifel und seine innere Leere offenlegt.

Wenn diese Sequenz gegen Ende des Films, nachdem die Binnenhandlung in Joels Kopf mit der beendeten Löschung abgeschlossen ist, in geraffter Weise wiederholt wird, wird erkenntlich, dass sie als Seelenlandschaft des seiner Erinnerung beraubten Joel fungiert. Grau bemerkt dazu:

[T]he sadness the viewers feel with him is not lifted by the thought that he will eventually be ignorant of the loss. On the contrary, awareness of the future ignorance seems to *compound* the sadness: that he will soon be clueless

52 Vergiß mein nicht!, DVD, TC: 00:00:01-00:02:42.

53 *I vitelloni* (Die Müßiggänger), Italien 1953, R: Federico Fellini.

54 M. Krützen: *Klassik, Moderne, Nachmoderne*, S. 475.

is no cause for celebration. [...] [T]he procedure *as displayed in the film* does not tend to maximize happiness overall.⁵⁵

Abb. 5: Der unwirtliche Strand als Joels Seelenlandschaft



Vergiß mein nicht!, DVD, TC: 00:02:40.

Mierzwiaks Sekretärin Mary fungiert als zentrale Figur, um das Spannungsverhältnis zwischen Lacunas Heilsversprechen und den destruktiven Folgen der Gedächtnislöschung offenzulegen. Während Joels Eingriff vergleicht sie die Patient*innen implizit mit Babys, weil ihnen ein vollständiger Neustart ermöglicht werde:

It's amazing, isn't it? What Howard gives to the world. [...] To let people begin again. It's beautiful. You look at a baby and it's so pure, and so free, and so clean and ... adults are like this mess of sadness and phobias. Howard just makes it go away.⁵⁶

Nachdem Mary jedoch erfährt, dass sie selbst betroffen ist, Mierzwiak also auch sie dieser Prozedur unterzogen hat, ändert sich ihre Einstellung radikal. Entsetzt darüber, dass sie von ihrem Wissen um ihre Affäre »befreit« wurde,

55 C. Grau: »Eternal Sunshine of the Spotless Mind and the Morality of Memory«, S. 120. Hervorhebung im Original.

56 Vergiß mein nicht!, DVD, TC: 00:47:15.

will sie den bisherigen Kund*innen von Lacuna ihre Vergangenheit wieder zurückgeben, indem sie ihnen ihre Akten zuschickt.

Zuvor wurde Mary in der Tat als jemand präsentiert, der einen ›unbeschwerten Geist‹ verkörpern könnte, doch war dies keine schmeichelnde Darstellung. Wie sie sich vor ihrer Gedächtnislöschung verhalten haben könnte, ist dem Film nicht zu entnehmen. Nach der Löschung jedenfalls wirkt sie naiv und kindlich, in manchen Rezensionen wird sie sogar als dümmlich beschrieben. Außerdem ist sie nach dem Eingriff keineswegs so ›clean‹, wie sie es in ihrem Baby-Vergleich behauptet. Stattdessen wiederholt sie denselben ›Fehler‹, der Anlass zum Unglück und zur Löschung gab, indem sie sich erneut in ihren verheirateten Chef verliebt.

Die Wiederholung ist ein mehrfach variiertes Motiv des Films, auf Plot- wie auf Gestaltungsebene.⁵⁷ »Für die Prozedur ist die Wiederholung der Vergangenheit die Voraussetzung, um die Löschung aktivieren zu können. Der Geschichte wohnt ihre eigene Wiederholung inne. [...] Was gelöscht wurde, wird später in Unkenntnis der Wiederholung wiederholt.«⁵⁸ Auch Joel und Clementine verlieben sich erneut ineinander. Dazwischen hatte sich Clementine auf eine kurze Beziehung mit dem Lacuna-Mitarbeiter Patrick (Elijah Wood) eingelassen, nachdem dieser Joels Verhalten, das er aus ihren Akten kannte, imitierte, um sie zu verführen. So werden besonders Mary und Clementine zum Ausdruck dafür, wie die Unkenntnis der eigenen Vergangenheit gerade nicht einen befreienden Neustart bedeutet, sondern zu einem Zustand der Zukunftslosigkeit führt, in dem die Figuren in unbewussten Wiederholungsschleifen verharren: »[W]ithout knowledge of the past people are doomed to repeat it as unthinking automatons.«⁵⁹

David-Martin Jones überträgt dieses Motiv gar auf eine nationale Ebene, indem er eine Erinnerungsszene, die eine US-Flagge auf einer Parade zeigt, als Kommentar auf die Verdrängungspolitik der USA nach dem 11. September interpretiert. Genau an dieser Stelle zitiert Mary eine Passage aus Alexander Popes Gedicht *Eloisa to Abelard*, das die titelgebende Zeile »eternal sunshine of

57 Ästhetisch wird die Wiederholung durch wiederkehrende Objektmotive und vor allem durch die musikalische Ebene vermittelt. Vgl. hierzu Carol Vernallis: *Unruly Media. YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*, Oxford: Oxford Univ. Press 2013, S. 94–115.

58 M. Krützen: *Klassik, Moderne, Nachmoderne. Eine Filmgeschichte*, S. 510.

59 David Martin-Jones: *Deleuze, Cinema and National Identity. Narrative Time in National Contexts*, Edinburgh: Edinburgh Univ. Press 2006, S. 179.

the spotless mind« enthält, und unterstreicht damit die Verbindung zwischen individueller und kollektiver Erinnerung.

Eternal Sunshine does not make explicit the link between its meditation on memory and post-9/11 America. In fact, like many American films before it, it smuggles in this critique in an oblique manner. One of the ways it does this is by using the American flag to question national memory erasure. [...] It suggests that the amnesia propagated by American cinema after 9/11 is constructing an infantilised generation who, disconnected from their nation's own complicity in events in the recent past, are doomed to repeat the same mistakes. [...] In *Eternal Sunshine* the brainwashed Mary is deployed to show that this is the ›wrong‹ way of coping with a past trauma.⁶⁰

Eternal Sunshine macht damit deutlich, dass Erinnerungen, insbesondere unangenehme und schmerzhaftes, eine zentrale Ressource für Zukunftsfähigkeit darstellen. Dies wird im Plot auch dadurch vermittelt, dass Joel während des Löschvorgangs versucht, Erinnerungen an Clementine für die Zukunft zu bewahren, indem er sie in schambesetzten Momenten seines Unterbewusstseins versteckt. Die Tragik des Films entsteht nicht nur daraus, dass Joel Clementine verlieren wird, sondern dass die Löschung einen Effekt hat, der das Gegenteil dessen ist, was Lacuna verspricht: Anstatt von einer Last befreit zu werden, ist Joel durch etwas belastet, dass er nicht einmal benennen kann. Ironischerweise spielt bereits der Firmenname Lacuna auf dieses Problem an, bedeutet das Wort doch so viel wie ›Lücke‹ oder ›Leerstelle‹ und betont damit die Paradoxie des Bewusstseins über etwas Fehlendes als nicht nachvollziehbare Spur eines Abwesenden.

Eine frühe Drehbuchversion sah noch extremere Wiederholungsschleifen vor. In diesem Entwurf ist die Rahmenhandlung des Films auf das Jahr 2056 datiert, in dem Lacuna immer noch existiert. Clementine ist im Seniorinnenalter und möchte eine Löschung eines gewissen Joel vornehmen, mit dem sie seit einiger Zeit zusammen ist. Wie dann ein Blick in die Akten hätte offenbaren sollen, wäre dies bereits ihr 15. Eingriff gewesen, was sie freilich selbst nicht mehr weiß.⁶¹

Letztlich haben sich Kaufman und Gondry für ein optimistischeres Ende entschieden, das den weiteren Verlauf zumindest offenlässt. Wenngleich Cle-

60 Ebd., S. 177 u. 179.

61 Vgl. M. Krützen: *Klassik, Moderne, Nachmoderne. Eine Filmgeschichte*, S. 603f.

mentine und Joel sich nicht selbst daran erinnern können, wissen sie nun um ihre gemeinsame Vergangenheit und die gescheiterte Beziehung. Dieses Wissen macht einen wichtigen Unterschied, denn es ermöglicht ihnen eine bewusste Entscheidung.

Die Abschlussszene wirkt somit nicht trotz, sondern gerade wegen der Kenntnis der beiden um die Vorbelastung hoffnungsvoll. Erst die Anerkennung der Vergangenheit, die in Anschluss an die Kognitionsforschung eine wichtige Ressource für die Zukunft bereitstellt, eröffnet Joel und Clementine die Möglichkeit, sich eine neue gemeinsame Zeit vorzustellen, in der sie nicht dazu verdammt sind, dieselben Verhaltensmuster beizubehalten. Ob die Beziehung diesmal Bestand haben wird, daran haben beide ihren Zweifel – und dennoch wagen sie es. In ebendiesem Moment, in dem sie mit ihrer problematischen Vergangenheit konfrontiert wurden, sehen sie auch die Chance für einen Wandel und dafür, dass die Dinge diesmal anders laufen und sie aus den festgefahrenen Kreisläufen ausbrechen könnten. Durchaus im Sinne der Einsicht in die Relationalität der Zeitdimensionen, gemäß derer Zukunft stets nur im Prisma der Gegenwart existieren kann, liegt die Schönheit dieses Endes weniger in der darin enthaltenen Aussicht auf eine gelingende Beziehung, als in der Bejahung des Jetzt durch das schlichte, aber bedeutungsvolle letzte Wort des Films, mit dem sich die beiden Liebenden zugleich dem Zukünftigen, was es auch bereithalten möge, öffnen: »Okay!«

No One Goes into the Room

Neun Tage, oder ein halbes Jahrhundert,
mit *Stalker* von Andrej Tarkowski

Tim Moeck

Am frühen Abend des 1. April 2026 startete vom Kennedy Space Center in Florida die erste mit Menschen besetzte Mondmission der NASA seit 1972 – also den glorreichen Tagen des Apollo-Programms und eines kurz darauf erschienenen Pink-Floyd-Albums namens *The Dark Side of the Moon*. Die Besatzung des Orion-Raumschiffes entfernte sich im Verlauf der Mission Artemis 2 weiter von der Erde als je ein Mensch zuvor.

Parallel zu ihrem insgesamt neuntägigen Mondflug wurden in christlich geprägten Teilen der Welt die Karwoche und das Osterfest gefeiert.

Ein Abenteuer zur weiteren Erforschung der Rätsel des Weltalls also, grundiert mit einer jahrtausendealten religiösen Tradition – kaum eine passendere Woche vorstellbar als ebendiese, um im Rahmen von *Imagine Futures* nach vielen Jahren wieder einmal zu *Stalker*¹ von Andrej Tarkowski² zurückzukehren.

Die Ursprünge von *Stalker* in der Literatur

Die Ausgangslage in diesem theologisch und philosophisch existentiellen Werk, emblematisches Beispiel für einen schwierigen ›Kunstfilm‹, ist denkbar

1 Stalker, UdSSR 1979, R: Andrej Tarkowski.

2 Die deutsche Umschrift lautet Andrei Tarkowski, die wissenschaftliche Transliteration Andrej Tarkovskij; in der deutschsprachigen Filmliteratur hat sich diese Mischform etabliert. Vgl. Vorwort von Dominik Graf in der Neuausgabe von Tarkowskis Erinnerungen; Dominik Graf: »Erde und Zeit«, in: Andrej Tarkowski, *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, Berlin: Alexander Verlag 2021, S. 9–14, hier S. 11.

simpel: Ein Jahre zurückliegendes Ereignis unbekannter Art hat am Rande einer kleinen Stadt ein mysteriöses und gefährliches Gebiet entstehen lassen, die Zone. Der Stalker, eine Vermittlerfigur, begleitet Menschen in die Zone hinein. Das Ziel ist ein mystischer Raum, in dem, so erzählt man, der ihn betretenden Person der geheimste, innerste Wunsch erfüllt wird.

Tarkowski entnahm wesentliche Teile dieser Idee, und zumindest Grundzüge der Figurenkonstellation, der 1971 in Russland geschriebenen Erzählung *Picknick am Wegesrand*³ des Leningrader Autorenduos Arkadi und Boris Strugatzki. Viel mehr jedoch nicht – denn die jahrelange Zusammenarbeit der beiden Brüder mit dem Regisseur an einer Adaption brachte nicht nur die übliche Reihe von Drehbuchfassungen hervor, sondern schließlich auch noch eine eigenständige neue Filmerzählung mit dem Titel *Die Wunschmaschine*, die Jahre nach Erscheinen des Films in einer Zeitschrift publiziert wurde.

Der Stalker des ursprünglichen Textes ist der anfangs 23-jährige Roderic Schuchart, auch genannt Red/Rotfuchs. Seine Ausdrucksweise (Übersetzung: Aljonna Möckel) imitiert in der Ich-Perspektive des ersten Kapitels die betont schlichte Sprache eines einfachen, oft sehr impulsiven Arbeiters (›Kohldampf‹⁴, ›Wisch‹⁵, ›Pinke‹⁶). Seinem besten Freund, dem neugierigen Wissenschaftler Kirill, fühlt sich das Raubein Roderic zugleich über- und unterlegen: Einerseits empfindet er Kirill als weltfremden Theoretiker, der den lebensgefährlichen Herausforderungen eines Besuches in der Zone nicht gewachsen sei, andererseits verehrt er den jungen Intellektuellen zutiefst. (Die gleiche Dualität deutet sich im dritten Kapitel noch einmal an, in der Begegnung des pragmatisch-dubiosen Geschäftsmannes und Katastrophen-Profiteurs Richard H. Nunnan mit Valentin Pillman, einem Nobelpreisträger für Physik.)

Im Verlauf der Geschichte durchläuft Roderic einen Erkenntnisprozess, in welchem sich kurz vor dem dramatischen Finale sein Wunsch offenbart, trotz der Tatsache, als ein eher simples Gemüt von seinen Umstehenden permanent ausgenutzt zu werden, hoffentlich dennoch ein inhärent guter Mensch zu sein: ›Doch halt, das würde doch bedeuten, ich wär' in der Tat ein guter Kerl. Wie

3 Arkadi und Boris Strugatzki: *Picknick am Wegesrand*. Utopische Erzählung. Berlin: Suhrkamp 2024 (zuerst 1981).

4 Ebd., S. 14.

5 Ebd., S. 15.

6 Ebd., S. 18.

Gutta (seine Ehefrau, Anm.) das so oft sagt. Auch Kirill, Gott hab' ihn selig, wollte mir das immer weismachen.⁷

Obwohl genau dies gleich darauf stark in Frage gestellt wird, weil Roderic auf dem Weg zur Erfüllung seines innersten Wunsches einen Begleiter opfert, steckt in der Suche nach Erlösung dennoch ein Hauch Karwoche. Es ist daher vielleicht kein Zufall, dass Roderic sich selbst, ein paar Seiten später, einen ›Idiot‹⁸ nennt – denn er ist literarisch ein Nachfahre des 26-jährigen Fürsten Myschkin aus Dostojewskis Hauptwerk *Der Idiot*⁹. Dessen Verfilmung durch Tarkowski dürfen wir sicherlich, neben Kubricks *Napoleon* oder Viscontis *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, zu den großen nicht gedrehten Werken der 1970er Jahre zählen (und vielleicht sogar der Filmgeschichte insgesamt). Tarkowski erhielt im September 1975 die Nachricht der russischen Zensoren, *Der Idiot* nicht drehen zu dürfen; noch im Dezember desselben Jahres wurde stattdessen aber eine Adaption der Strugatzki-Erzählung erlaubt.¹⁰ Mehrmals erwähnt Tarkowski später in seinen Memoiren¹¹ den Schluss von *Der Idiot*, wo die Fähigkeit Myschkins zur Vergebung sogar groß genug ist, um noch Rogoschin, den Mörder einer von beiden Männern geliebten Frau, einzuschließen. Tarkowski beschreibt zweimal, hingerissen, das finale Bild der beiden, die ›auf Stühlen in einem riesengroßen Zimmer sitzen und einander mit den Knien berühren‹¹². (In der als überaus zuverlässig geltenden Übersetzung von Swetlana Geier berühren sich diese Knie nur ›fast‹¹³; die entscheidende Berührung kommt erst noch: ›Später jedenfalls [...] fanden sie den Mörder in tiefer Bewußtlosigkeit und hohem Fieber vor. Der Fürst saß unbeweglich neben ihm auf dem Kissen und strich dem Kranken [...] behutsam mit zitternder Hand über Haar und Wangen, als wollte er ihn lieblosen und beschwichtigen‹¹⁴).

7 Ebd., S. 174.

8 Ebd., S. 178.

9 Fjodor Dostojewski: *Der Idiot*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2025 (zuerst 2021).

10 Vgl. Park Young Eun: »A. Tarkovsky's Stalker: A Study on the Process of Scenario Transforming the Strugatsky Brothers' Fantasy Novel to the Dostoevsky's Works«, in: *Literature/Film Quarterly* Vol. 50, No 4 (2022), online: [lfq.salisbury.edu/issues/50_4/a_tarkovskys_stalker_a_study_on_the_scenario_transforming_the_strugatsky_brothers_fantasy_novel.html](https://www.lfqa.salisbury.edu/issues/50_4/a_tarkovskys_stalker_a_study_on_the_scenario_transforming_the_strugatsky_brothers_fantasy_novel.html), abgerufen am 10.04.2026.

11 Andrej Tarkowski: *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, Berlin: Alexander Verlag 2021.

12 Ebd., S. 37.

13 Dostojewski 2025, S. 876.

14 Ebd., S. 884.

Eine Weiterentwicklung dieser eng an das christliche Erbe angelehnten Figur bei Dostojewski ist dann in dessen letztem Roman *Die Brüder Karamasow*¹⁵ der jüngste Bruder Aljoscha, ein Novize und »eine der lichten Figuren des großen russischen Schriftstellers, die ihren Halt im Christentum haben«¹⁶ – während Tarkowskis zweiter Spielfilm *Andrej Rubljow*¹⁷ wiederum das Porträt eines mittelalterlichen Ikonenmalers ist, der zugleich auch Mönch und Heiliger war. In Aljoschas älteren Brüdern, dem intellektuellen Universitätsabsolventen Iwan und dem impulsiven Soldaten Dmitri, begegnet uns im Übrigen auch noch einmal die Gegensätzlichkeit des Wissenschaftlers Kirill und des Stalkers Roderic.

Tarkowskis Verfilmung von *Picknick am Wegesrand* wurde also zu einer freien, persönlichen Interpretation von Motiven, die ihn am Ursprungstext der Strugatzkis interessiert haben dürften; und in die möglicherweise dann auch noch Gedanken einfließen, die er sich unmittelbar zuvor schon für die geplante Dostojewski-Adaption gemacht haben mag. In enger Zusammenarbeit mit den beiden Autoren gelangte er jedenfalls zur Neuschöpfung einer Dreier-Figurenkonstellation – nicht zum ersten Mal, denn »die Dreizahl verbindet sie mit den wandernden Malern in *Andrej Rubljow*, mit den Forschern in *Soljaris*«¹⁸.

Das Dreieck wird angeführt vom Stalker, in dessen Figur der Film sowohl Motive von christlicher Güte, Vergebung und Erlösung implementiert, als auch die familiäre Situation (Ehefrau und kranke Tochter) aus der Erzählung übernimmt. Angeheuert wird er von zwei Männern, die er in und durch die Zone führen soll: dem Schriftsteller (ein Künstler mit versiegender Inspiration) und dem Professor (für Physik; also ein Wissenschaftler). Im Gegensatz zur Erzählung, in der die Figuren neben ihren Rufnamen immer noch einen oder gar mehrere Spitznamen bekommen, sind sie hier namenlos und damit deutlich als gedankliche Stellvertreter markiert – sagen wir, für Seele, Geist und Körper; auch wenn das nur eine von vielen möglichen Deutungen ist, mit denen der Film seit fast einem halben Jahrhundert überschüttet wird. »Obwohl Tarkowskij also in der äußerlichen Struktur seines neuen Films zu einer bei ihm ungewohnten, ja ungeahnten Einfachheit gelangt, erreicht er inhaltlich eine

15 Fjodor Dostojewski: *Die Brüder Karamasow*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2021.

16 Wolfgang Kasack (Hg.): »Vorbemerkung des Übersetzers«, in: Fjodor Dostojewski, *Der Großinquisitor*, Berlin: Insel 2022 (zuerst 2003), S. 9.

17 Andrej Rubljow, UdSSR 1966, R: Andrej Tarkowski.

18 Peter W. Jansen und Wolfram Schütte (Hg.): Andrej Tarkowskij. Reihe Film 39, München/Wien: Hanser 1987, S. 144.

vom Zuschauer kaum zu bewältigende Fülle von vielschichtigen thematischen Implikationen¹⁹, und zwar »als politische Parabel, religiöse Allegorie oder surreal-absurdes Kammerspiel«²⁰.

Was Tarkowski dabei aus der Strugatzki-Erzählung ausdrücklich nicht übernahm, ist die innere Entwicklung, die bei Roderic erkennbar ist. (Wie wir noch sehen werden, war Tarkowski aber durchaus nicht der Einzige, der diesen Teil der Erzählung weniger mochte als den Rest.) Eine Erklärung für diese Nicht-Dramaturgie findet sich bei Tarkowski selbst, erneut in der Auseinandersetzung mit Literatur:

In einem sich nicht entwickelnden, gleichsam statischen Charakter wird der Druck der Leidenschaft extrem komprimiert und damit erheblich deutlicher und überzeugender als bei allmählichen Veränderungen. Genau wegen dieser Art Leidenschaftlichkeit liebe ich auch Dostojewski. Mein Interesse gilt eher äußerlich statischen Charakteren, die jedoch dank der sie beherrschenden Leidenschaften voller innerer Spannung sind.²¹

Diese drei (in der Lesart ihres Schöpfers »statischen«) Figuren begeben sich nun also auf eine Reise durch die Zone, hin zu ihrem Ziel: einem mystischen Raum, der »für einen Ort der Erkenntnis und der Erfüllung aller Wünsche steht«²². Auch dieser ist eine Neuschöpfung des Films; seine Funktion erfüllt in der Erzählung eine goldene Kugel.

Durch die Zone zum Raum

Wenn man sie so anschaute, die Zone, unterschied sie sich in nichts vom übrigen Gebiet. Die Sonne leuchtete hier genau wie anderswo, und nichts schien sich in den vergangenen dreizehn Jahren verändert zu haben. [...] Ringsumher kegelförmig aufgehäuftes gelbes Gestein, die Winderhitzer der Hochöfen, die in der Sonne glitzerten, dann Schienen, so weit das Auge

19 Robert Fischer: »Stalker«, in: Lothar R. Just (Hg.), Das Filmjahr '81/82, München: Film-land Presse 1981, S. 222–224, hier S. 224. (Der Film wird auf S. 1 des Bandes als »FILM DES JAHRES 1981« etabliert.)

20 Ebd.

21 Tarkowski 2021, S. 27f.

22 Christian Hellmann: Der Science Fiction Film, München: Heyne 1985 (zuerst 1983), S. 235.

reichte, und auf den Schienen hier und da kleine Güterzüge... Mit einem Wort, eine Industrielandschaft.²³

Abgesehen davon, dass Tarkowski die Sonne wegließ und die Industrielandschaft in eine Ruine verwandelte, sieht die Zone durch seine Kamera ohnehin ganz anders aus als der Rest: Der Kameramann Alexander Knjaschinski viragierte das 35-mm-Filmmaterial für alle Szenen außerhalb der Zone in der rot-braunen Farbe des Elements Brom, während die Welt in der Zone die normalen Farben des Kodak-Materials behielt. Diese Trennung durch die Kolorierung kennen wir aus *The Wizard of Oz*²⁴, wo Kansas ähnlich bräunlich aussieht, während das Zauberland in regenbogenbuntem Technicolor erstrahlt, oder aus *A Matter of Life and Death*²⁵, in dem wir den Himmel schwarz-weiß, die Erde hingegen in Farbe zu sehen bekommen. Aber auch wenn *Stalker* nach einer Weile ebenfalls farbig wird, bleibt die Palette reduziert und wird von dumpfen Grün-, Blau- und Brauntönen bestimmt.²⁶

Auf der Reise zum Raum entpuppt sich der Stalker, in der beschriebenen Traditionslinie, als die glaubende, liebende, hoffende Figur. Er kennt die Zone als Einziger, er kennt sie gut, und er respektiert ihre Gesetze – auch und gerade diejenigen, die Gefahr oder gar den Tod bringen können. Er hat den Raum, in dem sein größter Wunsch Wirklichkeit werden würde, nie betreten – seine Aufgabe ist, andere dorthin zu begleiten.

Diese anderen hingegen, der Künstler und der Wissenschaftler, werden ihrer Aufgabe als gesellschaftliche Taktgeber mehr und mehr nicht gerecht. Sie sind eigensinnig und folgen widersprüchlichen philosophischen Impulsen – gipfelnd in einer Bombe, mit der der Raum zerstört werden soll, um nicht die Hoffnung der falschen Menschen – oder falsche Hoffnungen – in Erfüllung gehen zu lassen.

Denn, wie wir noch sehen werden: Der größte Wunsch, der in jemandem versteckt ist, muss nicht zwingend ein objektiv ›guter‹ oder ›schöner‹ Wunsch sein.

23 Strugatzki 2024, S. 20.

24 *The Wizard of Oz*, USA 1939, R: Victor Fleming.

25 *A Matter of Life and Death*, GBR 1946, R: Powell/Pressburger.

26 Fischer 1981, S. 223.

Abb. 1: Auf dem Weg in den Raum



Stalker (UdSSR 1979, Mosfilm, R: Andrej Tarkowski).

Über Märchen und Wissenschaft, und von der Theologie zur Phantastik

Die Suhrkamp-Ausgabe von *Picknick am Wegesrand* enthält ein langes Nachwort von Stanisław Lem (dessen Roman *Solaris*²⁷ Tarkowski bereits 1972 verfilmt²⁸ hatte) über einige grundlegende Schwierigkeiten bei der ambitionierten fantastischen Schriftstellerei.

In der Erzählung der Strugatzki-Brüder ist es recht klar ein Besuch von Außerirdischen, der die Zone entstehen lässt. Lem missfällt nun an der Beschreibung eines derartigen Besuchs ganz grundsätzlich die in der Science-Fiction weit verbreitete, für ihn aber naive Vorstellung, vernunftbegabte außerirdische Lebensformen könnten, obwohl sie der enormen Herausforderung einer

27 Stanisław Lem: *Solaris*, Berlin: Ullstein 2021.

28 *Solaris*, UdSSR 1972, R: Andrej Tarkowski.

interplanetarischen Reise gewachsen und der Menschheit damit weit überlegen seien, hernach der Erde gegenüber als aggressive Bösewichte auftreten – denn sie könnten, so Lems Argument, durch Angriffe auf diese nichts bekommen, was sie nicht längst selbst besäßen. Aber genauso wenig hält er von der alternativen Erzählung, ein möglicher Angriff könne stattdessen in reiner Lust an der Aggression begründet sein – weil dadurch nur ein ›Darwinismus gegen einen Sadismus‹²⁹ ausgetauscht würde. Er sieht in allen entsprechenden Narrativen ›unverhüllte Anleihen beim Märchen‹³⁰; doch Science-Fiction müsse im Gegenteil immer so weit wie irgend möglich logik- und faktenbasiert funktionieren.

Lems Interesse gilt daher der Darstellung einer Vernunft viel mehr als der einer Aggression – und wohlgerne einer nicht-menschlichen Vernunft, die sich ein menschlicher Intellekt (hier etwa jener der beiden Autoren im Spiel mit den Lesenden) ausgedacht hat. Weil aber auch ihm wenig nachvollziehbare Gründe (jenseits der gerade noch explizit verworfenen) einfallen, warum eine außerirdische Vernunft uns überhaupt besuchen sollte, empfiehlt Lem der Phantastik, diese Gründe erzählerisch weitestgehend im Dunkeln zu lassen – eine narrative Herausforderung, die er der Religion gleichsetzt:

Als optimale Strategie erwies sich in der Theologie die Strategie, das Geheimnis Gottes zu wahren. Würde man sie jedoch konsequent beibehalten, so müsste man eigentlich schweigen, und eine schweigende Theologie hört auf, Theologie zu sein; daher wandte sie denn auch (in späteren Versionen wie etwa der christlichen) die Strategie an, mit offenkundigen Widersprüchen zu operieren.³¹

Lems Kommentar ist später viel beachtet worden, vor allem wegen des eben beschriebenen argumentativen Kerns: Er wirft den Autoren von *Picknick am Wegesrand* regelrecht vor (und teilt gar mit, ›diesen Punkt mit ihnen besprochen‹³² zu haben), trotz vieler Qualitäten und richtiger Entscheidungen am Ende einen großen erzählerischen Fehler zu machen, weil auch sie althergebrachten, märchenhaften Strukturen erlegen seien. Und zwar durch das vierte, von ihm als Epilog bezeichnete Kapitel des Buches, eine mystische letzte Heldenreise in die Zone, mitsamt zu überwindender düsterer Gefahr, Menschenopfer und

29 Lem in Strugatzki 2024, S. 191.

30 Ebd., S. 192.

31 Ebd., S. 189.

32 Ebd., S. 213.

Erlösung; alles provoziert durch den letztlich doch wieder als bössartig suggerierten Charakter der außerirdischen Intelligenz. Lem geht sogar so weit, eine eigenständige Erklärung für die Vorgänge in der Zone zu liefern – gleichsam eine kleine Kurzgeschichte, mit der er das zu märchenhafte Ende der Strugatzkis gewissermaßen »verbessert« (nämlich, indem er die außerirdische Intelligenz als viel weniger malevolent und deutlich vernunftbegabter skizziert).

Diese Ausführungen Lems sind hochinteressant (und übrigens auch sehr amüsant zu lesen), und sie verraten viel über die komplexe Gedankenwelt eines auf die Science-Fiction spezialisierten Schriftstellers, der an Detailkenntnissen einem echten Wissenschaftler nicht unbedingt nachsteht – nicht umsonst wurden ja ein Schriftsteller und ein Physikprofessor auch zwei der drei zentralen Figuren in *Stalker*. Für meine Gedanken über Tarkowskis Verfilmung ist aber, auch wenn Lem ihn nur vorübergehend streift, ein anderer Punkt noch relevanter.

Die Konsumgesellschaft

Der von Lem eingeforderte Erzähltrick, sich ein Beispiel an der theologischen Strategie zu nehmen und das Geheimnis Gottes zu wahren (den Lesenden also die tatsächlichen Hintergründe des außerirdischen Besuchs regelrecht vorzu-enthalten), schaffe, so Lem, Raum für einen Text von »großer soziologischer Treffsicherheit«³³. Überdeutlich träte in Abwesenheit klarer Kausalitäten eher die »Reaktion der Menschheit«³⁴ auf das gänzlich unklare Ereignis hervor; denn je ungenauer die großen und realen Hintergründe des Besuchs und der Entstehung der Zone blieben, umso genauer blicke die Erzählung auf die winzigsten Details.

Die Reaktion der Menschen um die Zone herum liest Lem als die Reaktion einer »Konsumgesellschaft«³⁵, wobei zur Verwendung der Zone als Quelle von Konsumartikeln, eine Art neuer Goldrausch, selbst deren lebensgefährlichste Aspekte zu zählen sind, da die raffgierige Umgebung noch »das Geschlecht, das Blut und das Töten zum Gegenstand konsumtiven Genusses zu machen

33 Ebd., S. 198.

34 Ebd., S. 196.

35 Ebd., S. 200.

bemüht ist³⁶. Ein Aspekt der Erzählung, der für Lem den aktuellen Zeitgeist der 1970er Jahre empfindlich genau trifft:

Lässt sich doch gerade mit der Lust an Erscheinungen, die früher bloß als ab-scheulich galten, die heutzutage forcierte Popularität einer Kunst erklären, die an die Stelle der Schönheit die Widerwärtigkeit setzt.³⁷

Für exakt diesen Gedanken Lems hat wenig später der amerikanische Kunst-historiker (und Marxist) Otto Karl Werckmeister³⁸ den Begriff der ›Zitadellen-kultur‹³⁹ geprägt. Die Zitadelle war eine frühneuzeitliche, schwer bewaffnete Festung innerhalb einer vor Feinden möglicherweise unzureichend geschütz-ten Stadt: ›Sibirien. Am Ufer eines breiten, öden Stromes liegt eine Stadt, eines der Verwaltungszentren Rußlands; in der Stadt ist eine Festung⁴⁰, schreibt Dostojewski in *Verbrechen und Strafe*. Bei Werckmeister wird die Zitadelle zum Sinnbild für die Kultur der postmodernen Wohlstandsgesellschaft in den 1980er Jahren, in der die Beschreibung von existentiellen Krisen durch die Kunst nicht mehr (wie es noch den 1970er Jahren zentrales Anliegen gewesen sei) als Anstoß zu deren Beseitigung dient – sondern im Gegenteil mit der klaren Absicht stattfindet, diese Krisen zu bestätigen, und dabei die Lust am Untergang ästhetisch zu feiern.

Als eines unter vielen Beispielen nennt Werckmeister den Todesstern in *Star Wars*⁴¹: ›Als waffenstarrende fliegende Zitadelle hält er das Sternensystem in Schach.⁴² Der Film von George Lucas erschien im Sommer 1977, und damit zwei Jahre nach Stanislaw Lems Text vom Juli 1975 (der damit im Übrigen auch noch vor Tarkowskis Verfilmung entstand); aber *Star Wars* darf (jedenfalls aus Lems Perspektive) sicherlich als Apotheose der Fantasien von durch Darwinis-mus und Sadismus motivierten intergalaktischen Kriegen gelten.

36 Ebd.

37 Ebd., S. 201.

38 Für den Hinweis auf Werckmeister, erhalten im Zusammenhang mit langjähriger ge-meinsamer Arbeit zur Filmgeschichte um 1980, danke ich herzlich meiner Kölner Kol-legin Miriam Jakobs.

39 Otto Karl Werckmeister: Zitadellenkultur. Die schöne Kunst des Untergangs in der Kul-tur der achtziger Jahre, München/Wien: Hanser 1989.

40 Fjodor Dostojewski: Verbrechen und Strafe, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2025 (zuerst 2021), S. 723.

41 Star Wars, USA 1977, R: George Lucas.

42 Werckmeister 1989, S. 125.

Es stellt sich nun aber die Frage, ob Tarkowskis Verfilmung, entstanden im Zeitgeist der schon ausgehenden 1970er Jahre, dem von Lem als Kritik an der gesellschaftlichen Konsumbesessenheit gelesenen Ausgangstext von Arkadi und Boris Strugatzki (1972) an diesem Punkt überhaupt noch entsprechen kann – oder ob nicht im Gegenteil der Film selbst als Gegenstand einer Ästhetik des Untergangs (um 1980) überhaupt erst richtig zu verstehen ist.

Argumentative Kultur, die Lust am Untergang und das Kino der 1980er

Werckmeister stellt der ›Zitadellenkultur‹ der 1980er in seiner Einleitung eine von ihm so genannte ›Argumentative Kultur‹ der 1970er gegenüber, welche von jener abgelöst worden sei, und als deren ›End- und Höhepunkt‹⁴³ er, neben Werken aus der Literatur, im Kino Coppolas *Apocalypse Now*⁴⁴ liest. Coppola habe seinen Film ›aus der Auseinandersetzung traditioneller literarischer und visueller Ausdrucksformen mit der amerikanischen Niederlage im Krieg um Vietnam entwickelt‹⁴⁵ und damit also eine politische Krise der Gegenwart nicht nur benannt, sondern auch künstlerisch bewältigt: ›kritische Reflexionsformen, keine Eskapaden‹⁴⁶.

Werckmeister schreibt darüber hinaus gar nicht so viel übers Kino. Er ist Kunsthistoriker, sitzt zudem viel im Theater; und er versucht, einen übergeordneten Zeitgeist einzufangen. Aber es ist natürlich naheliegend, seine Ideen weitreichender auf Ästhetik und Poetik des Films zu übertragen. Und selbst wenn ich nur beim Genre der Science-Fiction und im engen Zeitraum zwischen 1978 und 1982 bleibe, dann ist ein Remake wie *Invasion of the Body Snatchers*⁴⁷ sicherlich noch als eine mit dem Straßenrealismus der Gegenwart gegründete, politisch eingefärbte Allegorie zu lesen, aber *Blade Runner*⁴⁸ zweifellos schon als eine Ästhetisierung von Endzeitfantasien – und der von Werckmeister beschriebene Wandel also allein damit überzeugend zu zeigen.

Ausgerechnet *Apocalypse Now* als eindeutiges Beispiel für eine rein argumentative Kultur zu nennen, scheint mir aber nicht unbedingt die nahe-

43 Ebd., S. 15.

44 *Apocalypse Now*, USA 1979, R: Francis Ford Coppola.

45 Werckmeister 1989, S. 15.

46 Ebd., S. 16.

47 *Invasion of the Body Snatchers*, USA 1978, R: Philip Kaufman.

48 *Blade Runner*, USA/GBR/HKG 1982, R: Ridley Scott.

liegendste Wahl. Geht mit dem brennenden Napalm und den Helikopter-Schwärmen, die von The Doors und Richard Wagner begleitet werden, nicht wenigstens eine gewisse Ästhetisierung des Grauens durch Coppola und seinen Kameramann Storaro unmittelbar einher, weil der Film dadurch den Wahnsinn fast körperlich spürbar werden lässt? Und macht nicht gerade das ihn dann überhaupt erst zu dem, was er ist?

Die offizielle Weltpremiere einer Arbeitsfassung von *Apocalypse Now* fand bei den Filmfestspielen von Cannes im Mai 1979 statt, und der russische Kino-start von *Stalker* war im selben Monat (ein Jahr später lief auch er dann noch in Cannes, als ›film surprise‹). Den verschiedenen Interpretationsvarianten, in denen die Zone, vergleichbar mit Coppolas Vietnam-Vision, als eine Metapher für die sowjetische Gesellschaft der damaligen Gegenwart gelesen wurde, hat Tarkowski selbst sich immer verweigert – für eine Lesart im Sinne einer argumentativen Kultur müssen wir diesen Weg aber sicherlich gehen.

Hinzu kommt, dass es sich bei *Stalker* um Science-Fiction besonderer Spielart handelt, insofern als sich das Geschehen explizit auf ein fiktives historisches, für Gesellschaft und Zivilisation einschneidendes Ereignis auf der Erde bezieht, welches noch dazu völlig diffus ist. In der Erzählung liegt der Besuch dreizehn Jahre, im Film das nie gänzlich aufgeklärte Ereignis noch länger zurück. Dem filmischen Einführungstext nach sei von einem Meteoreiteneinschlag bis zum Besuch einer außerirdischen Lebensform alles denkbar, aber niemand wisse es wirklich.

Die Erzählung und ihre Adaption rahmen ein Jahrzehnt, 1971 bis 1979; und dazwischen, 1973, erschien eines der wichtigsten sowjetischen Bücher des 20. Jahrhunderts: Alexander Solschenizyns *Der Archipel GULAG*. Das hier titelgebende Inselreich ist metaphorisch zu verstehen; es handelt sich nicht um geografische Inseln, sondern um die ehemals über die gesamte Sowjetunion verteilten Gefängnisse und Arbeitslager der stalinistischen Ära:

Das Inselland ist eingesprenkelt in ein anderes, das Mutterland; kreuz und quer durchsetzt es seine Landschaft, bohrt sich in seine Städte, überschattet seine Straßen – und trotzdem haben manche nichts geahnt, viele nur vage etwas gehört, bloß die Dortgewesenen alles gewusst.⁴⁹

49 Alexander Solschenizyn, *Der Archipel GULAG*, Bern/München: Scherz 1974, S. 9.

Lassen sich die in der Zone von *Stalker* sichtbar werdenden Spuren vergangener Ereignisse vielleicht mit diesen Orten grausamer Entmenschlichung – halb Historie, halb noch Gegenwart – assoziieren?

Von der Bering-Straße bis fast zum Bosporus hin liegen die abertausend Inseln des verwünschten Archipels verstreut. Unsichtbar sind sie, aber vorhanden, und ebenso unsichtbar, doch stetig müssen die unsichtbaren Sklaven befördert werden, jeder ein Leib, ein Volumen, ein Gewicht.⁵⁰

Für diese Reise braucht man ebenfalls einen Begleiter; literarisch wurde dies Solschenizyn selbst. ›Wie gelangt man auf diesen geheimnisvollen Archipel? Stunde für Stunde machen sich Flugzeuge, Schiffe, Züge auf den Weg dorthin – doch es weist keine einzige Inschrift den Bestimmungsort aus.‹⁵¹ Dies wäre eine mögliche historische Assoziationsebene: ein Rückblick.

Für mich, heute, ist hingegen die in *Stalker* imaginierte Zukunft eine weit entfernte Vergangenheit, und ich kann den Film deswegen paradoxerweise kaum anders lesen denn als Vorahnung – einer Gefahr, die erst sieben Jahre nach Erscheinen des Films tatsächlich Realität werden sollte, und zwar in der Sowjetunion; und die mir, über eine Verarbeitung in der argumentativen Kultur hinaus, eine nicht zu unterschätzende Wirkung gehabt zu haben scheint, auch und gerade auf die Ästhetik einer ›schönen Kunst des Untergangs‹, wie Werckmeister sie nennt.

Parallel mit der Reise von Artemis 2, also ebenfalls am 1. April 2026 – um uns wieder in das zurückzugeben, was wir Gegenwart nennen –, begann hier unten auf der Erde in den Kinos des Barbican Centre in London eine Retrospektive mit dem Titel *Cold War Visions: Nuclear Anxiety in Eastern Bloc Cinema*⁵². Illustriert wurde sie mit einem der eindrücklichsten Standbilder aus *Stalker* (die ›Buckelpiste‹ kurz vor dem Finale). Der Film lief in dieser kleinen Reihe als eine von gleich zwei Arbeiten Tarkowskis; die andere war *Opfer*⁵³ – sein letzter Film, sieben Jahre nach *Stalker*, die unheilvolle Vision über den Vorabend eines nuklearen Dritten Weltkrieges. Uraufgeführt wurde *Opfer* im Mai 1986 in Cannes – drei Wochen nach der Reaktorkatastrophe von Tschernobyl und ein halbes Jahr vor Tarkowskis Tod in Paris im Dezember.

50 Ebd., S. 463.

51 Ebd., S. 15.

52 Siehe Website des Barbican Centre London, <http://www.barbican.org.uk/whats-on/2026/series/cold-war-visions>, abgerufen am 10.04.2026.

53 Opfer, SWE/FRA/GBR 1986, R: Andrej Tarkowski.

In seinem Blog für den Criterion Channel schrieb David Hudson über die Londoner Retrospektive:

Stalker was a famously troubled production whose location was eventually moved to an industrial area in Estonia, where the toxic waste is widely believed to have been the source of the cancer that eventually killed Tarkovsky, Solonitsyn (den Hauptdarsteller des Films, Anm.), and Tarkovsky's wife and assistant director, Larisa Tarkovskaya. Chernobyl's Reactor No. 4 blew up seven years after *Stalker* was released, and in 2006, designer John Coulthart pointed out that ›the 1,400-square-mile quarantined area around the power station is referred to as the Zone of Alienation, the Chernobyl Zone, the 30 Kilometer Zone, the Zone of Exclusion, or the Fourth Zone. Scientists who study the forbidden region (and guides who take people there illegally) have referred to themselves as stalkers.«⁵⁴

Stalker ist also ein Film über drei fiktive Personen in einer Zone, nach dessen Produktion drei sehr wesentlich mit ihr befasste reale Personen an den Spätfolgen einer Kontamination mit chemischem Abfall starben. Diesem hatten sie sich durch Dreharbeiten in einer tatsächlichen Zone ausgesetzt, welche in der Fiktion das postindustrielle Brachland einer nicht näher bestimmten Katastrophensituation illustrieren sollte. Sieben Jahre später, 1986, trat eine solche Katastrophe dann tatsächlich ein, und eine echte Zone entstand. Kurz darauf starb der Regisseur.

Stalker ist auch eine Science-Fiction-Vision, die in einer Zeit gedreht und veröffentlicht wurde, als deren prägnantester Slogan heute die Formulierung ›No Future‹ gilt. Die deutsche Zeitschrift *Filmkritik* publizierte im Juli 1981 ein Heft ganz ohne Filmkritik, dafür aber mit einem 46-seitigen Text von Rainer Gansera über Ökologie und Atomangst.⁵⁵

Stalker ist schließlich ein Film, bei dem es schwerfällt, im Rückblick neu über ihn zu schreiben, ohne seine Bilder gänzlich von dieser seltsamen Entstehungsgeschichte zu trennen; insbesondere, da diese schon zeitgenössisch, also noch völlig ohne jenes Wissen, wie folgt beschrieben worden sind:

54 David Hudson: »Cold War Visions«, in: Current. The Daily (31.03.2026), online: <http://www.criterion.com/current/posts/9112-cold-war-visions>, abgerufen am 10.04.2026.

55 Rainer Gansera: »Szenarien: Noten zu Film und Ökologie«, in: *Filmkritik*, Nr. 295, Juli 1981, S. 292–338.

Die ominöse ›Zone‹ [...] erweist sich als eine unwirtliche, feuchte Gegend, die ebenso von Zerfall und Verwesung gekennzeichnet ist wie der Rand der Industriestadt, aus der die Suchenden aufgebrochen sind. Die Atmosphäre scheint verseucht; Zivilisationsreste, Skelette von Menschen und Maschinen, ein ewig verhangener grauer Himmel und eine naßkalte Witterung lassen eine Endzeitstimmung entstehen, die man als Zuschauer fast physisch empfindet.⁵⁶

Doch zumindest zwei der drei Protagonisten, der Künstler und der Wissenschaftler, und mit ihnen dann auch die Filmbilder selbst, wollen in diese Zone; sie müssen in diese Zone. Aber der Weg ist das Ziel; und es darf deshalb nicht verwundern, dass am Ende alle drei, nach gewaltigen Herausforderungen, den Raum nicht betreten.

Any time someone brings up *Stalker* I am reminded of my favorite review of all time: ›I hate this movie. Everyone is sad. It's nothing but talking. No one goes into the room. I wasted three hours. I'm glad the Soviet Union fell.‹⁵⁷

No one goes into the room. Besser kann man ein halbes Jahrhundert Diskurs über ein und denselben filmischen Kraftakt einfach nicht zusammenfassen.

Ja, es gibt vielstimmige, langwierige philosophische Diskussionen in diesem Film, der bei aller Bildgewalt auch sehr von den Dialogen bestimmt und geformt wird (wie übrigens die großen Dostojewski-Romane auch). Dieser Teil der ganzen Sache ist sicherlich, im Sinne Werckmeisters, noch argumentative Kultur.

Daneben deutet sich in *Stalker* aber mehr als nur an, was der kommende Zeitgeist sein wird. Es ist unmissverständlich, dass der innerste Wunsch, der im Raum erfüllt werden würde, auch ein Todeswunsch sein kann. Einer der Vorgänger der drei Reisenden hat sich nach dem Besuch des Raumes erhängt, der Künstler hat eine Pistole dabei und der Wissenschaftler Gift. Ihnen ist diese dunkle Seite der Anziehungskraft des Raumes bewusst. Und darin angelegt ist eine Lust am Untergang, wie sie Werckmeister dann für die Jahre nach 1980 konstatiert.

56 Fischer 1981, S. 224.

57 Kommentar eines Reddit-Users, online: http://www.reddit.com/r/movies/comments/1q6x21h/a_different_take_on_the_story_in_stalker_from_1978/, abgerufen am 10.04.2026.

Vielleicht lässt sich durch die Entscheidung, den Raum eben nicht zu betreten, und damit der Todessehnsucht, von der man in der Zone überall umgeben ist, letztlich nicht nachzugeben, das alles gerade noch als eine Erzählung der 1970er Jahre verorten. Dennoch: Dieser Film will vielleicht nicht in den Raum, aber er will in den Zerfall, er will in die Verwesung und er will in die Verseuchung; exakt so, wie Werckmeister es beschreibt. *Stalker* tritt mindestens mit einem Bein schon über diese Schwelle in die 1980er Jahre hinein, genau wie *Apocalypse Now* dies tut (der hinsichtlich des Produktions- und Veröffentlichungszeitraums bemerkenswerte Parallelen zu *Stalker* aufweist).

Die Figuren beider Filme müssen immer tiefer in den Dschungel, und immer tiefer in die Zone hinein – denn ihre Zeit, sie wollte es so.

Imagine Futures

Nur noch ein paar Minuten bis Mitternacht, am Abend des 10. April 2026. In London ist vor wenigen Augenblicken das erste Screening von *Stalker* innerhalb der *Cold War Visions*-Retrospektive zu Ende gegangen. Sehr bald schon werden die Crew der Artemis-2-Mission und der Hitzeschild ihrer Raumkapsel wieder in die Erdatmosphäre eintreten; die Landung ist für 2.07 Uhr deutscher Zeit vorgesehen.

Mindestens zwei neue Filme werden noch in diesem Jahr Tarkowskis filmische Ideen, darunter jene aus *Stalker*, indirekt fortsetzen. Der russische Regisseur Andrei Swjaginzew, der seit seinem ersten Film *The Return – Die Rückkehr*⁵⁸ als direktester Erbe Tarkowskis in der Gegenwart gilt, wird, wie gestern angekündigt wurde, in Cannes eine neue Arbeit namens *Minotaur*⁵⁹ präsentieren. Und im Sommer kommt Steven Spielbergs *Disclosure Day*⁶⁰, in dem es um eine titelgebende Enthüllung darüber zu gehen scheint, ein Besuch von Außerirdischen auf der Erde habe unbemerkt längst stattgefunden, und sie lebten, statt unsichtbar in einer Zone, mitten unter uns.

Wenn der vorliegende Band aus der Druckerei kommt, werden beide Filme schon auf den Festivals und in den Kinos gelaufen sein. Für mich hingegen, während ich an meinem Text schreibe, liegen sie noch in einer imaginierten Zukunft.

58 *The Return – Die Rückkehr*, RUS 2003, R: Andrei Swjaginzew.

59 *Minotaur*, FRA/LVA/DEU 2026, R: Andrei Swjaginzew.

60 *Disclosure Day*, USA 2026, R: Steven Spielberg.

4. Retrospektive als Spurensuche in der Vergangenheit: Über das Verloren-Gehen, Wieder-Sehen und Neu-Entdecken

Past Emotions, Future Emotions

Zur Aktualität des Melodramatischen im Filmfestival

Björn Bohnenkamp

Ein großer Reiz eines Filmfestivals ist, den Blick auf die Gegenwart zu komprimieren. Gerade ein Festival wie das Internationale Filmfestival Mannheim Heidelberg (IFFMH) versammelt, was Filmschaffende aus aller Welt in diesem Moment für erzählenswert halten. Wer sich als Zuschauer*in entscheidet, an diesen zehn Tagen Filme zu schauen, abzutauchen in diese komprimierte Gegenwart, für den verwandeln sich Heidelberg und Mannheim in einen anderen Ort, in eine Heterotopie. Heterotopien sind *»tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind«*¹. An einem konkreten Ort wird gleichzeitig Welt sichtbar, wie sie gesehen wird, wie sie ist oder wie sie sein kann.

Interessant ist, dass der Besuch von Filmfestivals nicht nur eine besondere räumliche, sondern auch eine besondere zeitliche Dimension hat. Wer zu einem Filmfestival geht, sieht erstens schon, was erst in einer späteren Zeit in die Kinos kommt, was dann den Diskurs prägen wird. Zweitens ist jeder Film zugleich auch der Vorschlag von Filmschaffenden, eine Erzählung in eine Zukunft zu denken, eine Entwicklung zu entwerfen – zu zeigen, wie Dinge sich weiterentwickeln können. Und die internationale Dimension eines Festivals schenkt Zuschauer*innen drittens nicht nur den Einblick auf einen anderen Ort, sondern stellen auch die Fragen: Sind wir in unserem sozialen Kontext ganz weit weg von den Fragen, die dieser Film stellt, stellen wir uns die gleichen Fragen oder bewegen wir uns gar auf eine Gesellschaft hin, die diese Fragen stellt. Mindestens in dieser dreifachen Hinsicht, diskursiv, erzählerisch und gesellschaftlich, verweisen Filmfestivals auf die Zukunft.

1 Foucault, Michel: »Andere Räume«, in: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig: Reclam 1990, S. 34–46, S. 39.

Zugleich wird auch immer Vergangenheit im Wortsinn ›präsentiert‹, also präsent gemacht: Die vergangenen Erfahrungen der Filmschaffenden lassen sich immer in Filmen lesen. Das IFFMH geht – wie viele Filmfestivals – aber noch einen Schritt weiter. Mit ihrer Retrospektive besteht es darauf, auch filmhistorische Vergangenheit wieder sichtbar zu machen. Eine Retrospektive ist zunächst Huldigung der Vergangenheit, Wertschätzung für Filmkunst, die bewegt hat, besonderes gezeigt hat, Wirkung entfaltet hat. Allerdings wird die Retrospektive schon allein durch ihren Kontext, durch Vor- und Nacheinander mit aktuellen Filmen, in eine Resonanz zur Gegenwart und zur Zukunft gebracht. Die Haltung der Zuschauer*innen, einen Film auf eine mögliche Zukunftshaftigkeit hin zu schauen, überträgt sich auf die Filme der Vergangenheit. Was ist uns eigentlich von diesen (historischen) Filmen geblieben, welche erzählerischen Strukturen gibt es immer noch, welche Erlebnisse sind für uns immer noch wirkmächtig? Was haben wir als Gesellschaft schon erlebt – wie sind wir damit umgegangen, was ist immer noch offen und ungeklärt geblieben?

Dieser Beitrag möchte diesen parallelen Blick auf Vergangenheit und Zukunft an einem besonderen Beispiel diskutieren – am Genre des Melodrams. Melodramen finden immer wieder ihren Platz im IFFMH – erhielten aber im Jahr 2025 durch eine Retrospektive eine besondere Aufmerksamkeit. Entsprechend wird dieser Beitrag zunächst einmal abreißen, was das Besondere am melodramatischen Kino ist, dann die Filme der Retrospektive diskutieren und dann insbesondere an einem aktuellen Beispiel zeigen, was wir über vergangene, gegenwärtige und zukünftige Gefühle aus dem Kino lernen können. Dieser Beitrag ist im Rahmen eines Projekts ›Scientists in Residence‹ entstanden, bei dem Wissenschaftler*innen des Reallabors Future Democracies der Karlsruhochschule International University das Filmfestival besuchten und gemeinsam diskutierten, welche Beiträge Filmfestivals und ihre Filme zu einem Diskurs über die Zukunft unseres gesellschaftlichen Miteinanders leisten können.

Zur historischen und kulturellen Relevanz des Melodramatischen

Historisch ist das Melodram im französischen Theater des 18. Jahrhunderts entstanden, als seine Art populäre Variante zur Tragödie.² Begrifflich verweist es auf die Kombination von *melos* (Lied) und *drama* (Handlung, Schauspiel), weil diese Stücke häufig durch ein Orchester begleitet wurden. Insbesondere in den gesellschaftlichen Umbrüchen des 19. Jahrhunderts, die etablierte Ordnungen in Frage stellten, wurde das Melodram ein Ort, in dem implizit gesellschaftliche Ideale diskutiert wurden. Nicht mehr adelige oder kirchliche Autoritäten, sondern eine bürgerliche Ethik standen im Fokus – und die Auseinandersetzung darum, wie sich der Einzelne zu diesen Regeln verhalten solle.

Mittlerweile hat sich das Melodram aber noch viel mehr als im Theater seinen Platz im Film erobert. Es hat sich zu einem Erzähl- und Filmgenre entwickelt, das sich vor allem durch seine Emotionalität auszeichnet. Doch es bleibt nicht bei zwischenmenschlichen Konflikten stehen, sondern in diesen Konflikten zeigen sich gesellschaftliche Widersprüche auf. Im Zentrum steht ein individueller Wille, oft ein Streben nach individuellem Glück, das an seine Grenzen stößt und nicht realisiert werden kann. Und gerade in dieser individuellen Ohnmacht, in vielen Facetten beispielsweise durch Douglas Sirk durchdekliniert, kommen eben auch gesellschaftliche Machtstrukturen zum Ausdruck. Mal ist es der Wunsch einer Witwe nach einer Beziehung mit einem jüngeren Mann, mal der Wunsch nach einer Karriere als Schauspielerin, mal ist es die Faszination der Fremde – immer wieder gelangen insbesondere Frauen an die Grenzen der gesellschaftlichen Erwartungshaltungen. Diese Konstellation wird im Sirkschen Melodrama oftmals durch die Vorstellung der bürgerlichen Kleinfamilie und ihrer Gesetzmäßigkeiten strukturiert.³ Für Kinobesucher*innen heißt es daher: Wer etwas über die Möglichkeiten, aber auch die Grenzen des gesellschaftlichen Miteinanders lernen will, kann bei dieser Art des aufgeklärten und ambivalenten Melodrams fündig werden.

Das Melodramatische geht dabei aber über die Grenzen eines einzelnen Genres klar hinaus. Als »melodramatischer Modus« wird nicht eine klar abgegrenzte Gattung, sondern eine spezifische Art des Erzählens bezeichnet, die auf starke emotionale Wirkung und moralische Deutlichkeit abzielt.

2 Vgl. Brooks, Peter: *The Melodramatic Imagination*. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven/London: Yale University Press 1976.

3 Vgl. Seeßlen, Georg/Roloff, Bernhard: *Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980.

Geprägt wurde der Begriff insbesondere durch Peter Brooks, der in *The Melodramatic Imagination* argumentiert, dass der melodramatische Modus eine Antwort auf den Verlust klarer moralischer Ordnungen in der Moderne darstellt, indem er Werte und Konflikte in stark vereinfachter und emotional aufgeladener Form darstellt.⁴ Aufbauend darauf hat Linda Williams gezeigt, dass diese Ausdrucksweise nicht nur im klassischen Melodram vorkommt, sondern auch viele andere Filmgenres durchzieht, da sie grundlegende Muster der emotionalen und moralischen Sinnstiftung im Erzählen bereitstellt.⁵ Sie betont, dass solche Filme häufig um Fragen von Unschuld, Schuld und moralischer Gerechtigkeit kreisen und dabei versuchen, verborgene Wahrheiten sichtbar zu machen – oft durch emotionale Übersteigerung und dramatische Inszenierung.

Im Zentrum stehen häufig Figuren, die unschuldig leiden oder in extreme Konflikte geraten, wobei ihre Gefühle besonders intensiv dargestellt werden. Die Handlung ist oft durch zugespitzte Situationen, schicksalhafte Wendungen und symbolisch aufgeladene Momente geprägt. Anstelle realistischer Zurückhaltung tritt eine bewusste Übersteigerung, die darauf abzielt, moralische Gegensätze sichtbar zu machen und beim Publikum Mitgefühl, Empörung oder Anteilnahme hervorzurufen.

Das Melodrama in der Retrospektive

Angesichts dieser filmhistorischen, aber auch künstlerischen und gesellschaftlichen Relevanz hat sich das IFFMH 2025 entschieden, dem Melodram eine Retrospektive zu widmen. Diese Filmreihe versammelte kanonische Klassiker des klassischen Hollywoodkinos, aber auch prägende Werk unterschiedlichster Kinonationen und verschiedenster Zeiten.

In der Filmgeschichtsschreibung hat unter diesen Filmen möglicherweise *All That Heaven Allows*⁶ von Douglas Sirk die prägendste Rolle bekommen.

4 Vgl. Brooks, Peter: *The Melodramatic Imagination*. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven/London: Yale University Press 1976.

5 Vgl. Williams, Linda: »Melodrama Revised«, in: Browne, Nick (Hg.): *Refiguring American Film Genres. Theory and History*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1998, S. 42–88.

6 Vgl. *All That Heaven Allows*, USA 1955, R: Douglas Sirk.

Wenn Jane Wyman hier vor dem Fernsehbildschirm sitzt und ihr eigenes Spiegelbild darin erkennt, verdichtet sich das klassische Melodram zu einem Moment emotionaler Selbstentfremdung: Das private Gefühl kollidiert mit gesellschaftlicher Erwartung; hier sichtbar gemacht nicht nur durch die Figur des Spiegels, sondern auch durch eine Anspielung auf die Medialität des Fernsehbildschirms. Solche Szenen sind paradigmatisch für ein Genre, das seit jeher Affekte sichtbar macht, die in sozialen Ordnungen keinen Platz finden.

Doch die Retrospektive verbleibt nicht bei diesem klassischen Hollywood-Genrekino. Sie weitet den Blick – einerseits historisch, andererseits auch kulturell. Dadurch stellen sich viele Fragen: Was geschieht mit diesen »großen Gefühlen«, wenn sich die gesellschaftlichen Bedingungen verändern? Sind die Pathosformen des klassischen Melodrams heute obsolet – oder kehren sie in transformierter Gestalt wieder? Welche »Sprachen der Gefühle« werden durch unterschiedliche Kulturen hervorgebracht – wo zeigen sich aber auch über die Kulturen hinweg ähnliche Figuren von Emotionalität?

Die Filme der Retrospektive zeigen sehr deutlich die unterschiedlichen kulturellen und sozialen Codes. In *All That Heaven Allows* etwa äußert sich Emotion über Farbe, Mise-en-scène und soziale Rituale: Das Begehren der Protagonistin bleibt kontrolliert, während die Enge der bürgerlichen Gesellschaft ihre Gefühle visuell einschließt – ein Spiegel der normativen Moral und Klassenordnung im US-amerikanischen Vorstadtmilieu der 1950er-Jahre. Nicht überraschend gibt es viele psychoanalytische Lesarten dieses historischen melodramatischen Kinos: Bei Jacques Lacan etwa entsteht Begehren aus einem grundlegenden Mangel (*manque*), der strukturell nie vollständig aufgehoben werden kann.⁷ Jede scheinbare Erfüllung führt daher nicht zur Auflösung, sondern verschiebt das Begehren lediglich weiter, sodass ein unstillbarer Rest bestehen bleibt, den Lacan als »objet petit a« fasst. Dieses verweist zugleich auf die Unzugänglichkeit des Reale, das sich symbolischer Integration entzieht. Slavoj Žižek hat diese Perspektive immer wieder auf Filme, insbesondere des klassischen Hollywoodkinos übertragen und damit aufgezeigt, wie diese Träger einer spezifischen Ideologie werden, die akzeptables Begehren reguliert.⁸

7 Vgl. Lacan, Jacques: Schriften I. Aus dem Französischen von Norbert Haas u.a. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975.

8 Vgl. Žižek, Slavoj: Liebe dein Symptom wie dich selbst! Jacques Lacan in Hollywood und anderswo. Berlin: Merve 1991.

Bei *In the Mood for Love* geht es ebenfalls um die Frage, welches Begehren gesellschaftliche akzeptabel ist, aber an einem ganz anderen Schauplatz, im Hongkong der 60er Jahre.⁹ Der Film von Wong Kar-Wai erhielt in seinem Erscheinungsjahr 2000 zahlreiche internationale Filmpreise. Er schildert die Zuneigung zweier Nachbarn, die jeweils beide verheiratet sind und keinen Weg finden, aus den moralischen Verbindlichkeiten ihrer Ehen auszubrechen und ihre Zuneigung zueinander zu leben. Die Musik spielt hier erneut eine große Rolle – zum einen durch die sanfte Nostalgie und Melancholie der Jazz-Stücke von Nat King Cole, zum anderen durch *Yumeji's Theme* von Shigeru Umeyashiki, das sich durch den ganzen Film zieht und immer dann einsetzt, wenn eben kein Dialog die Handlung trägt, sondern das Ungesagte, die Unmöglichkeit des Ausbrechens aus sozialen Gefügen im Vordergrund stehen. Blicke, Wiederholungen und Auslassungen machen das Ungesagte zum eigentlichen Träger der Emotion und verweisen auf die sozialen Konventionen und moralischen Codes der Zeit.

Einen ganz anderen Ton schlägt *Breaking the Waves*¹⁰ von 1996 an, das ebenfalls in einem gesellschaftlich hoch regulierten Umfeld spielt, einer calvinistischen Gemeinde im Schottland der 70er Jahre. Ein Unglücksfall, der in einer schweren Verletzung resultiert, und eine große Liebe führen hier zu einem Szenario großer Selbstaufopferung, das immer wieder von religiöser Aufladung und extremen Affekten geprägt wird. Im Gegensatz zu *In the Mood of Love* wird das Schicksal der Hauptfigur Bess in einer Weise dargestellt, die an vielen Stellen eine Zumutung für die Zuschauer*innen ist: Das Mitgefühl wird hier bis an die Schmerzgrenze getrieben, es mischt sich mit Hilflosigkeit, manchmal gar Verstörung.

Diese Beispiele verdeutlichen, dass Melodramen kulturelle Unterschiede nicht nur abbilden, sondern in je eigene ästhetische Ausdrucksweisen übersetzen – von kontrollierter Repression über stille Andeutung bis hin zu körperlicher Direktheit oder spiritueller Überhöhung. Dennoch bleibt eine gemeinsame Struktur erkennbar: Alle Filme kreisen um Konflikte zwischen individuellem Gefühl und gesellschaftlicher Ordnung. Gerade darin zeigt sich, dass die »Sprachen der Gefühle« zwar verschieden artikuliert werden, in ihrer emotionalen Tiefe jedoch eine universelle Verständlichkeit behalten.

Manchmal sind es auch ähnliche Konflikte, die in unterschiedlichen historischen und kulturellen Kontexten ausgefochten werden. Dies zeigt die ganz

9 Vgl. *In the Mood for Love*, Hongkong/China 2000, R: Wong Kar-wai.

10 Vgl. *Breaking the Waves*, Dänemark 1996, R: Lars von Trier.

besondere Möglichkeit einer Retrospektive. Sie ist nicht nur das Abbild einer kanonischen Filmgeschichte eines bestimmten Genres, sondern führt durch die kuratorischen Entscheidungen des Zusammenfügens und Weglassens zu einem ganz besonderen künstlerischen Mehrwert. So entstehen plötzlich Beziehungen zu Werken verschiedener Epochen und Kulturen und werden damit Fragestellungen evoziert, die über den einzelnen Film hinausgehen.

So treten in Mannheim und Heidelberg *Mildred Pierce*¹¹ und *Night River*¹² in einen Dialog – beide Filme handeln von der Zerrissenheit von Frauen zwischen den Erwartungen an klassische weibliche Rollen und persönlichen ökonomischen Erfolg – ein Thema, das eben nicht nur eine historische Relevanz hat, sondern als offene Frage immer noch in vielen feministischen Diskursen aktuell ist. Es lohnt sich, diese beiden Filme zu schauen, um neue Perspektiven auf diese gegenwärtige Fragestellung zu erhalten.

So dreht sich *Night River* aus dem Jahr 1956 um die Möglichkeit der Selbstbestimmung für die weibliche Hauptfigur Kiwa Funaki. Ihre Tätigkeit als japanische Kimono-Designerin dient dabei als Folie – sie findet sich wieder in einer Welt von Traditionen, in der sie ihren eigenen Weg gehen will. Bei *Mildred Pierce* ist der wirtschaftliche Erfolg der Hauptfigur immer in ein Netz von Care-Erwartungen und deren Verletzung eingebettet. Der Film von Michael Curtiz aus dem Jahr 1945 beginnt damit, dass der Ehemann der gleichnamigen Hauptfigur die Familie verlässt und damit die Erwartung an eine Ernährer-Rolle enttäuscht. Mildred – dargestellt von Joan Crawford, die hierfür einen Oscar erhielt – übernimmt zunächst erfolgreich diese männlich codierte Rolle, kämpft aber immer mehr mit der Sorge, zugleich ihre Rolle als fürsorgliche Mutter für ihre beiden Töchter nicht ausreichend auszufüllen – der Tod einer ihrer Töchter verstärkt diese Wahrnehmung nur noch. Der Konflikt mit ihrer anderen Tochter spitzt sich immer wieder zu – bis auch hier Selbstaufopferung schließlich zum dramatischen Ende führt. Diese Zerrissenheit zwischen weiblich und männlich codierten Elementen von Care stellt sich in diesen Tagen weiterhin – und bekräftigen die These, wie wertvoll Retrospektiven sein können, um gesellschaftliche Debatten zu aktualisieren.

Schließlich ist es in einem weiteren Film der Retrospektive, in *The Broken Circle Breakdown*¹³, erneut (wie in *Breaking the Waves*) ein gesundheitliches Drama, das erneut (wie in *Mildred Pierce*) im Tod eines Kindes resultiert. Dabei be-

11 Vgl. *Mildred Pierce*, USA 1945, R: Michael Curtiz.

12 Vgl. *Night River*, Japan 1956, R: Kōzaburō Yoshimura.

13 Vgl. *The Broken Circle Breakdown*, Belgien 2012, R: Felix van Groeningen.

ginnt der belgische Film fast mit einer Utopie: Eine große Liebe entsteht zwischen dem Musiker Didier und der Tätowiererin Elise, die insbesondere von der Rolle der Musik getragen wird. Beide gründen eine Bluegrass-Band, gehen gemeinsam auf Tournee und sind glücklich über die Geburt ihrer Tochter Maybelle.

So wie es die Geburt der Tochter ist, die das Glück der beiden vollkommen macht, ist es ihr Tod an Leukämie, die die beiden wieder auseinanderreißt – eine typische melodramatische erzählerische Kipffigur. Während Elise versucht, auf spirituellem Weg mit dem Tod ihrer Tochter umzugehen und mit ihr eine Beziehung im Jenseits aufbauen will, sieht der Atheist Didier diese Möglichkeit nicht für sich. Sein Zorn richtet sich irgendwann gegen religiösen Fundamentalismus, dessen Widerstand gegen die Stammzellforschung er als eine Ursache ausmacht, warum die Krebsforschung nicht vorankommt. In diesem Umgang mit dem Tod der Tochter entfremden sich beide – und lassen den Film zu einem werden, der gerade in diesem Zwiespalt agiert: Welche Konsequenzen ziehen wir aus persönlichem Unglück, aus unseren Emotionen, deuten wir sie individualistisch und suchen nach persönlichen Wegen – oder deuten wir sie politisch und versuchen, die Umstände zu verändern. Der Film verbleibt dabei in einer Ununterscheidbarkeit, will für keine Seite Partei ergreifen und kommentiert damit auch die Ambivalenz des Genres Melodrama, das immer wieder zwischen hochindividualisiertem Schmerz und gesellschaftlicher Kritik vorherrschender Ideologien oszilliert.

Es sind also die großen Fragen unserer Zeit, die durch diese Retrospektive thematisiert werden – die Frage nach dem persönlichen Glück, den Widersprüchen zwischen Liebe, Familie und beruflichem Erfolg, die Frage nach dem Mut, den wir brauchen, um uns aus Regeln zu befreien – und den Konsequenzen, die uns drohen. Es sind die Fragen nach der Rolle von Religiosität und Spiritualität, wann sie Halt geben und wann sie uns einengen, Fragen nach den Verhältnissen der Geschlechter und Generationen – immer wieder vorgebracht nicht im Gestus einer intellektuellen Auseinandersetzung, sondern mit mal sanfter, mal brutaler Emotionalität. Es sind die Gefühle der Vergangenheit, die uns auch in der Gegenwart einholen, und die uns fragen lassen, wie wir auch unsere Zukunft gestalten wollen – wie wir mit unseren Emotionen umgehen, wann wir sie zulassen, wann wir sie unterdrücken; aber auch welche Gesellschaft wir haben wollen, und wie viel Glück jedem Einzelnen in dieser Gesellschaft ermöglicht werden kann. Und immer wieder ist es die Musik, die diese Gefühle kommentiert, sie aber auch manchmal erst katalysiert oder sie hin und wieder auch bewältigen kann.

Entsprechend zeigt sich über diese Differenzen hinweg eine strukturelle Verwandtschaft: In der Inszenierung von Verlust, Begehren und Opfer artikulieren sie emotionale Konflikte, die kulturübergreifend verständlich bleiben. Gerade in dieser Verbindung von kultureller Spezifik und affektiver Universalität liegt die anhaltende Wirkmacht des Melodrams.

Zur Aktualität des Melodrams im Festival

Filme, die mit diesem melodramatischen Modus operieren, hat das IFFMH aber auch in seinem regulären Programm immer wieder gezeigt. Ein besonderes Beispiel ist der Film *Animal*¹⁴ von 2023, der im Festival den Fipresci Award erhielt. Der griechische Film spielt in der Unterhaltungsindustrie – ein Topos, der sich im klassischen Melodrama immer wieder findet, in den mittlerweile vier *A Star is Born*-Remakes¹⁵, aber auch im Sirk-Melodrama mit dem so aussagekräftigen Titel *Imitation of Life*¹⁶. Bei *Animal* wird das Setting aber verlagert in eine der härtesten Formen der Entertainment-Arbeit, der Welt der Animateur*innen in Urlaubsanlagen. Fast dokumentarisch erzählt, aller glitzernder Oberflächen beraubt, wird sichtbar, wie hart es ist, den Tourist*innen mit unterhaltsamen, künstlerischen und sportlichen Leistungen die Leichtigkeit des Urlaubs vorzuspielen, und wie entbehrungsreich gerade diese Welt des schönen Scheins ist, wenn der Einzelne – oder hier wieder einmal: die Einzelne – versucht, ihr persönliches Glück zu erreichen.

Weitere Filme im Festivalprogramm des gleichen Jahres spielen auf andere Art auf das melodramatische Erzählen an. In *Of an Age* ist ein Beispiel für den melodramatischen Topos der Begrenztheit des Augenblicks, dass oft in einem Moment ein Begehren aufscheint, das zugleich in seiner Unumsetzbarkeit schmerzhaft erfahren wird.¹⁷ Hier treffen sich die jungen Männer Kol und Adam bei einer nächtlichen Autofahrt in Melbourne und wissen beide, dass es bei dieser einen Nacht bleiben wird. *All of Us Strangers* spielt wiederum ein klassisches melodramatisches Grundmotiv durch: Die Hauptfigur – erneut mit

14 Vgl. *Animal*, Griechenland/Österreich/Rumänien 2023, R: Sofia Exarchou.

15 Vgl. hierzu die vier Filme *A Star Is Born*, USA 1937, R: William A. Wellman; *A Star Is Born*, USA 1954, R: George Cukor; *A Star Is Born*, USA 1976, R: Frank Pierson; *A Star Is Born*, USA 2018, R: Bradley Cooper.

16 Vgl. *Imitation of Life*, USA 1959, R: Douglas Sirk.

17 Vgl. *Of an Age*, Australien 2022, R: Goran Stolevski.

Namen Adam – verliebt sich in seinen Nachbarn Harry.¹⁸ Eigentlich mit seiner Homosexualität im Reinen, ist es jedoch offen, wie seine bereits verstorbenen Eltern auf seine Sexualität reagiert hätten. In einem weiteren Handlungsstrang, der einer Geistergeschichte ähnelt, begegnet er ihnen – und trägt hier die Auseinandersetzung aus, dass er ihre klassischen Erwartungen einer Familie nicht erfüllen würde. Die Auseinandersetzung zwischen gesellschaftlichen Erwartungshaltungen und persönlichen Glücksstreben verschieben sich hin zur inhaltliche Fragen nach der ausgelebten Homosexualität und zur narrativen Erzählstrategie im Modus der Geistergeschichte.

Im nächsten Jahr, im Jahr 2024 zeigt das Festival dann einen Film, der die Konventionen des Melodrams in vielfältiger Hinsicht herausfordert und neu interpretiert, den französischen, aber überwiegend in Mexico spielenden Film *Emilia Perez*.¹⁹ Dieser Film erhielt insgesamt ganze 13 Oscar-Nominierungen – konnte aber, nachdem bekannt wurde, dass die Hauptdarstellerin Karla Sofía Gascón in Vergangenheit rassistische Social-Media-Posts abgesetzt hatte, nur ganze zwei gewinnen.²⁰

Der Film beginnt mit der Anwältin Rita, die in einer großen Kanzlei in Mexiko-Stadt arbeitet. Sie ist frustriert von ihrem Alltag, der hauptsächlich daraus besteht, reiche Kriminelle vor dem Gesetz zu schützen. Eines Tages wird sie von dem berüchtigten Drogenboss Juan »Manitas« del Monte kontaktiert, der seit Jahren auf der Flucht vor der Justiz lebt. Er bittet Rita um Hilfe bei einem außergewöhnlichen Plan: Er will sein altes Leben vollständig hinter sich lassen, untertauchen und eine geschlechtsangleichende Operation durchführen lassen, um als Frau weiterzuleben.

Zur Durchkreuzung von Female und Male Melodrama

Diese Konstellation ist faszinierend, weil sie einerseits die traditionellen Erzählweisen und Erwartungshaltungen des Hollywood-Melodrams in einer

18 Vgl. *All of Us Strangers*, Großbritannien/USA 2023, R: Andrew Haigh.

19 Vgl. *Emilia Pérez*, Frankreich 2024, R: Jacques Audiard.

20 Vgl. Washington Post: »Karla Sofía Gascón of ›Emilia Pérez‹ apologizes for tweets on George Floyd, Islam«, in: *The Washington Post*, 31.01.2025, <https://www.washingtonpost.com/style/2025/01/31/trans-actress-emilia-perez-tweets/>, abgerufen am 15.03.2026.

hochemotionalen Inszenierung wieder aufleben lässt. Hier wird in einem melodramatischen Modus eine weibliche Person gezeigt, deren Begehren nach persönlichem Glück in einer sozialen Struktur nicht möglich ist. Innovativ ist aber die erzählerische Konstellation: Die weibliche Hauptfigur wird zunächst in einem männlichen Körper geboren; das Begehren im Sinne Lacans richtet sich hier auf eine operative Geschlechtsumwandlung. Damit wird das Thema Transsexualität melodramatisch diskutiert.

Die Hürde, dieses Begehren auszuleben, wird hier durch einen besonderen Kontext angehoben: Manitas bewegt sich nicht nur in der Rolle eines Mannes, sondern sogar in der eines, der permanent durch die performative Zurschaustellung von Männlichkeit eine Machtrolle in einem hierarchischen und gewaltdominierten System einnimmt. Im geschützten Raum seines Verbrecherkartells gibt ihm diese Rolle aber auch die Möglichkeit, eine fast zärtliche Rolle als Familienvater zu integrieren.

Interessant ist, wie hier zwei filmhistorische Traditionen, die der weiblichen Hauptfigur des Hollywood-Melodramas, aber auch die der männlichen Hauptfigur des »Male Melodrama«²¹ im mexikanischen Kino kurzgeschlossen werden. Auch wenn insbesondere in der Época de Oro, im mexikanischen Kino der 1930er bis 1950er Jahre, hypermaskuline Figuren im Vordergrund stehen, so zeigt sich hier auch immer wieder, dass Männer nicht nur stark und dominant, sondern auch leidend, emotional zerrissen und oft als Opfer sozialer Umstände gezeigt werden. Spätestens mit Filmen wie *Amores Perros* tritt die Darstellung dieser Zerrissenheit wieder ein in das Kino der Gegenwart.²²

Wie geht es mit diesem Begehren weiter in *Emilia Perez*? Rita organisiert mit Manitas gemeinsam die medizinischen, juristischen und logistischen Schritte, die nötig sind, um seinen Plan umzusetzen. Sie arrangiert ebenfalls, dass seine Frau Jessi mit den Kindern in die Schweiz umsiedelt, offiziell unter dem Vorwand des Zeugenschutzes. Damit gelingt Manitas etwas, was strukturanalog zu dem ist, was Elisabeth Bronfen im Kontext des Douglas-Sirk-Film *Imitation of Life* als »Passing« beschrieben hat: Hier ist das Begehren der schwarzen Figur Sarah Jane, als Weiße »durchzugehen«; bei Manitas ist es

21 Vgl. de la Mora, Sergio: *Cinemachismo. Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Austin: University of Texas Press 2006.

22 Vgl. Amaya, Hector: »Amores perros and racialised masculinities in contemporary Mexico«, in: *New Cinemas. Journal of Contemporary Film* 5 (3), 2007, S. 201–216. DOI: 10.1386/ncin.5.3.201_1 sowie *Amores Perros*, Mexiko 2000, R: Alejandro González Iñárritu.

(über den Umweg einer Operation) die Möglichkeit, als Frau ›durchzugehen‹ – in beiden Fällen geht es darum, so dass Begehren nach einer neuen Rolle im gesellschaftlichen Gefüge zu erfüllen.²³

Die Sehnsucht nach dem Glück

Vier Jahre später lebt Manitas unter dem neuen Namen Emilia Pérez im Ausland – sie hat sich vollständig gewandelt und versucht, mit ihrem alten Leben als Kartellboss abzuschließen. Inzwischen hat Rita ihre Karriere wieder aufgenommen, doch die beiden Frauen treffen sich erneut, als Emilia zu Rita erneut Kontakt aufnimmt, um mit ihrer Unterstützung soziale Projekte für Angehörige von Verschwundenen und Drogenopfern in Mexiko zu unterstützen – aber auch, weil sie ihre Familie wieder sehen will.

Denn es zeigt sich das erzählerische Bauprinzip des melodramatischen Films – das Lacansche Begehren kann erneut nicht ganz eingelöst werden, es wird lediglich verschoben. In ihrer neuen Identität kann Emilia ihre väterliche Rolle nicht mehr ausleben, die Sehnsucht nach ihren Kindern muss ins Leere gehen. Rita unterstützt sie erneut – die Restfamilie kommt schließlich bei Emilia unter, unter dem Vorwand, Emilia sei eine entfernte Verwandte von Manitas, die allerdings Zugriff auf sein Vermögen hat.

Nach dem Akt der Überführung der Familie zurück nach Mexico versucht Emilia, ein neues ideologisches Arrangement zu entwickeln. Politisch setzt sie sich mit Rita zusammen für Versöhnungsprojekte ein – und setzt sich so mit ihrer gewalttätigen Vergangenheit auseinander, familiär leben sie in einer weiblich dominierten Patchworkfamilie. In dieser besteht sogar Raum, dass die beiden ehemaligen Partner neue Beziehungen entwickeln – Emilia zu Epifanía, Jessi zu Gustavo, den sie bereits aus ihrer Zeit mit Manitas kennt.

Doch auch dieses Arrangement ist brüchig – denn jetzt ist es sowohl das Begehren von Rita, als auch das von Jessi, das unerfüllt bleibt. Rita schafft es zwar, ihre Ziele zu erreichen – nicht nur persönlich Karriere zu machen, sondern auch Widerstand zu leisten gegen die männlich dominierte Welt des Verbrechens; aber sie bleibt familiär allein. Hin und wieder wird diese Einsamkeit im Film angedeutet. Jessi hingegen ist nicht bereit, ihr nicht eingelöstes

23 Vgl. Bronfen, Elisabeth: Heimweh. Illusion und Imagination in Hollywood-Filmen. Berlin: Verlag Vorwerk 8 1999.

Begehren zu ignorieren. Sie will zurück in ihre Heimat, die USA, sie will eine neue familiäre Gemeinschaft aufbauen mit Gustavo und ihren Kindern, sie will hinaus aus dem Haus mit Emilia und auch finanziell unabhängig werden.

Dies mündet darin, dass Emilia von Jessi und ihrem neuen Partner Gustavo entführt wird, um Lösegeld zu erhalten. Rita liefert das Lösegeld und es kommt zu einem dramatischen Showdown, in dem Emilia, Jessi und Gustavo sterben. Kurz vor Schluss kommt es zur tragische Selbsterkenntnis, zur Anagnorisis – bekannt aus der aristotelischen Dramentheorie: Jessi erkennt zu spät, dass Emilia Manitas ist. Interessant ist, dass das neue ideologische Regime von Emilia ausgerechnet von einem Mann zerstört wird – die Katastrophe wird ausgelöst durch jemand, der noch aus der alten Welt des Verbrechens stammt. Zugleich endet der Film mit einem doppelt hoffnungsvollen Bild: Rita übernimmt die Verantwortung für die Kindern und kommt so symbolisch doch zu einer Familie, Epifanía wird in einer abschließenden Gedenkveranstaltung für Emilia gezeigt, bei der sie ihr gesellschaftliches Engagement fortführt.

Individueller Affekt und gesellschaftliche Ideologie

Emilia Perez bedient auch in anderer Hinsicht die Genre-Erwartung – auch hier spielt Musik eine entscheidende Rolle. Der Film ist wie ein Musical angelegt, in dem die Lieder von Camille Dalmás und Clément Ducol immer wieder melodramatische Rollen übernehmen. So fungiert *El Mal*, gesungen von Zoe Saldña (Rita) und Karla Sofía Gascón (Emilia) als musikalischer Kulminationspunkt politischer und moralischer Anklage, indem das Stück Schuld in Klang verwandelt: Korruption, Macht und Mord werden nicht erzählt, sondern musikalisch verdichtet und dadurch gleichzeitig ausgestellt und überhöht. *Mi Camino*, gesungen von Selena Gomez als Jessi, drückt ihr unerfülltes Begehren nach einer freien Identität aus; *Papa* die Sehnsucht von Emilias Sohn nach seinem Vater – und der Film endet (wie *Imitation of Life*) – mit einem Trauermarsch, nämlich *Las Damas que Pasan*.

In dieser Filmlektüre zeigt sich, dass der melodramatische Modus ein immer noch aktuelles Arsenal an erzählerischen, dramatischen und musikalischen Verfahren bleibt, das immer noch in der Lage ist, den Zwiespalt zwischen persönlichem Glücksbegehren und gesellschaftlichen Ideologien aufzuzeigen. Es ändern sich die historischen und kulturellen Kontexte der Ideologien, aber es bleibt bei der Einladung des Melodrams an das Publikum, sich mit voller Wucht den Emotionen, die durch diese Widersprüche ausgelöst

werden können, hinzugeben. *Emilia Perez* zeigt, wie vielfältig der emotionale Haushalt unserer Kultur sein kann, die Wut über gesellschaftliche Missstände, die Verzweiflung über das Gefühl eines ›falschen‹ Körpers, die Zärtlichkeit gegenüber den eigenen Kindern und das Verlangen nach Freiheit und Liebe.

Zugleich aktualisiert der Film auch, wie wichtig es ist, bei dieser Emotionalität nicht stehen zu bleiben. Er zeigt auf, dass diesen individuellen Gefühlen oftmals eine ideologische Tiefenstruktur zu Grunde liegt, die auch dazu aufruft, zu handeln – es ist der Trauermarsch am Ende, in dem die Frauen gemeinsam bekräftigen, weiterhin Widerstand zu leisten gegen das (männliche) System der Gewalt. Auf einer gesellschaftlichen Ebene plädiert er für Versöhnung, auf persönlicher Ebene für eine gegenseitige Fürsorge, zwischen Liebenden, aber auch zwischen Eltern und Kindern.

Hier birgt der Film einige Einsichten – er ermahnt, dass Fürsorge auch immer wieder in Kontrolle kippen kann; er zeigt aber auch, wie Fürsorge geschlechtliche Festlegungen unterlaufen kann, wie beispielsweise in der jungen lesbischen Liebe zwischen Emilia und Epifania. Und trotz seiner vielen starken und ambivalenten Frauenfiguren bleibt er ein Film, der Vaterschaft als erzählerisches Motiv stark macht – nicht mehr wie im klassischen Hollywoodkino als Prinzip von Dominanz und Herrschaft, sondern von einer neuen Fürsorglichkeit. Denn selbst in ihrer Verwandlung bleibt Emilia ein Vater, der nicht mehr da ist und doch nicht aufhört, als Vater zu wirken.

Le deuxième souffle – Der zweite Atem

Jérôme d'Estais

Die erste Retrospektive beim IFFMH unter neuer Leitung, die erste seit 1991, trug den Titel »Le deuxième Souffle« und war der zweiten Generation der *Nouvelle Vague* gewidmet. Zwischen 1968 – dem Jahr, in dem unsere Retrospektive mit dem Film *Nackte Kindheit* begann, der im Norden Frankreichs und im Arbeiter*innenmilieu, weit weg von den Ereignissen in Paris und der Student*innenbewegung des »schönen Mai«, gedreht wurde – und 1981, »zwischen den beiden Maien«, so der von René Prédal übernommene Ausdruck von Pascal Ory¹, durchläuft das französische Kino einen Wandel, es wird zum Spiegel einer von politischen und sozialen Umwälzungen erschütterten französischen Gesellschaft.

Neun Jahre sind vergangen seit dem Erscheinen von *Sie küßten und sie schlugen ihn* (Francois Truffaut), *Im Zeichen des Löwen* (Éric Rohmer) und *Die Enttäuschten* (Claude Chabrol), seit den Anfängen der *Nouvelle Vague*, einem Baum mit beständigen und unendlichen ästhetischen Verzweigungen, der ebenso riesig wie einschüchternd ist und eine ganze Reihe unabhängiger Filmemacher*innen aus dem Sichtfeld gerückt hat, die in seinem Schatten verblieben sind. Zwar gibt es zwischen dem Zeitpunkt, der kurz vor 1968 das Ende der *Nouvelle Vague* als filmische Bewegung oder Schule markiert, und 1973 – einem weiteren Schlüsseljahr, in dem Jean Eustache *Die Mama und die Hure*, Gérard Blain *Die Freunde* sowie auch der erste Film von Jacques Doillon erscheinen –, keinen mit Maurice Pialats *Wir werden nicht zusammen alt* vergleichbaren Erfolg, sodass man von einer neuen *Nouvelle Vague* im engeren Sinn sprechen könnte; doch bekommt das Filmschaffen, neben dem »neuen Naturalismus«, dem politischen und erotischen oder sogar pornografischen

1 Pascal Ory: L'Entre-deux mai, Histoire culturelle de la France, mai 1968-mai 1981, Paris: Editions du Seuil 1983 in René Prédal, *50 ans de cinéma français*, Paris: Nathan 1996.

Kino, die das französische Filmschaffen jener Zeit prägen, eine Art zweiten Atem.

Wo die Romantik eines Truffaut und die radikalen formalen Neuerungen bei Godard einer präzisen Inszenierung weichen, die den Enttäuschungen, aber auch den Sehnsüchten der Jugend nach 1968 sehr nah ist, besteht dieser zweite Atem aus unterschiedlichen, ja sogar gegensätzlichen Strömungen, aus Autor*innen, die einander mehr oder weniger fremd sind (von denen jedoch einige als direkte Erben der *Nouvelle Vague* betrachtet werden können), darunter Philippe Garrel, Jacques Doillon, Maurice Pialat, Gérard Blain, Paul Vecchiali oder Jean Eustache, denen noch die Namen André Téchiné, René Féret oder Marguerite Duras hinzugefügt werden müssen, aus ganz individuellen filmischen Formen, die jedoch alle auf ihre Weise Modernität repräsentieren, indem sie autobiografische Nachforschung und dokumentarisches Filmschaffen mit einem kompromisslosen Blick auf das menschliche Dasein verbinden.

Den Werken von Blain, Eustache und Pialat ist derselbe schonungslose Blick auf Kindheit und Jugend, auf fehlende Liebe oder Einsamkeit und auf die Welt der Erwachsenen gemein, den man auch – genauso schmerzvoll – in einigen Werken von Philippe Garrel oder Chantal Akerman wiederfindet.

Die späten 70er Jahre lassen Platz für Selbstbeobachtung und Melancholie, die sich am besten in Nischenfilmen und den Nachtfilmen von Marie-Claude Treilhou (*Simone Barbès ou la vertu* [Simone Barbès oder die Tugend]) oder *Schnee* von Juliet Berto und Jean-Henri Roger entfalten können. Im Jahr 1983, in dem die Retrospektive mit *Am Rande der Nacht* von Claude Berri – einem weiteren Nachtfilm, der allerdings wieder in den Studios des Poetischen Realismus unter Neonlicht aufgenommen wird – endet, während die ersten Filme von Beineix, Besson und auch von Carax erscheinen, letzterer der einzige direkte Erbe von Garrel und Godard, der zusammen mit den anderen vorschnell dem wenig spezifischen Konzept des *Cinéma du look* zugeordnet wurde, setzen die Einzelgänger*innen, die dem System getrotzt haben (Eustache nimmt sich 1981 das Leben), ihren unabhängigen Weg fort und entfernen sich immer weiter von einer allmächtigen Filmindustrie, die aus der Privatisierung und Konsolidierung mächtiger Medienkonzerne entstanden ist.

Nackte Kindheit von Maurice Pialat (1968)

Nackte Kindheit, der erste von Truffaut und Claude Berri produzierte Film von Maurice Pialat, den dieser mit 43 Jahren nach einigen dokumentarischen und fiktionalen Kurzfilmen – darunter *Janine* nach einem Drehbuch von Berri – veröffentlicht, ist das schonungslose, mit chirurgischer Präzision gefilmte Gegenstück zu *Sie küßten und sie schlugen ihn* und *Der alte Mann und das Kind* seiner beiden Produzenten. Bei Pialat gibt es keine wohlwollenden Blicke, keinen direkten Kontakt mit der Kamera, keine Künstlichkeit. Auch zeigt sein Film keine Stars, sondern vielmehr den Wunsch nach einem Aufbruch und danach, eine Kindheit in staatlicher Obhut zu dokumentieren und dies im Nachhinein zu fiktionalisieren, verbunden mit dem starken Bedürfnis, zu den Ursprüngen des Kinos, dem der Brüder Lumière, zurückzukehren und sich in einem schier aussichtslosen Kampf sowohl gegen die *Qualité française* als auch gegen die *Nouvelle Vague* aufzulehnen, die Pialat insgesamt verabscheut (Chabrol, bei dem er als Schauspieler mitwirkt, und Godard bilden hierbei vielleicht die beiden einzigen Ausnahmen seiner Ablehnung).

Der Filmemacher erkundet die Schlackenhalde des Nordens, weit weg von Paris, das die Generation, der er sich nicht zugehörig fühlt, bis zur Erschöpfung durchstreift hat, und konzentriert sich darauf, den schmerzhaften Werdegang eines Kindes in staatlicher Obhut nachzuvollziehen, das von einer Pflegefamilie zur nächsten weitergereicht wird, bevor es schließlich einem älteren Paar anvertraut wird, bei dem es ein wenig Liebe und Wärme findet.

Pialats Film und sein Werk sind roh und ungeschliffen, aus der Realität gehauene Blöcke, die es in ihrer Dauer und Gesamtheit einzufangen gilt, selbst wenn sie die Szene als solche zu übersteigen scheinen, wobei Auftritte und Abgänge ausgelassen werden, damit der Zuschauer sich selbst vorstellen kann, was jenseits der Bilder existiert, während der Filmemacher ihm das ungeschönte Leben vor Augen führt. Die Kindheit besteht hier nicht aus kleinen Initiationsabenteuern, sondern aus einer Aneinanderreihung alltäglicher Momente, es geht mehr um den Augenblick als um das Ereignis, um eine Auseinandersetzung mit der Zeitlichkeit und Kausalität im Bildraum – Pausen und plötzliche Intensitäten – und dem Raum außerhalb des Bildes, der aus Auslassungen und Lücken besteht.

Als zugleich realistisch und dokumentarisch arbeitender Regisseur konzentriert sich Pialat auf die rein filmische Bedeutung einer jeden Einstellung, indem er mit den Kontrasten und Gegensätzen zwischen Leere und Fülle, Geräuschen und Stille spielt, die seinem kleinen stummen Helden inne-

wohnen, und darauf, was sie offenbaren und vermitteln. Daher bleiben die Dreharbeiten der hauptsächliche und wesentliche Entstehungsort des Films, den es zu dokumentieren gilt, indem Realität und Fiktion, Riten, Bräuche, Mahlzeiten (wahrhaft aufschlussreiche Momente, genau wie Jahre später bei Kechiche) und die von seinen Schauspieler*innen – größtenteils noch Laiendarsteller*innen – erzählten und erlebten Geschichten miteinander verwoben werden, wobei das Zögern und die Patzer, aber auch die Lebendigkeit der Darsteller*innen wie auch der Figuren gezeigt werden.

Trotz positiver Kritiken, der Auszeichnung mit dem *Prix Jean Vigo* und einer Nominierung für die Filmfestspiele Venedig wird *Nackte Kindheit* kein Publikumserfolg, was Pialat sehr zu schaffen macht. Obwohl er keine Kompromisse eingeht und weiterhin behaupten wird, er sei »unbeliebt«, gelingt es ihm im Gegensatz zu Eustache und Gérard Blain bereits mit seinem zweiten Film *Wir werden nicht zusammen alt*, der nach *Nackte Kindheit* als zweiter Teil einer (nunmehr autobiografischen) Trilogie gilt – diesmal über das Erwachsenenalter, bevor er sich mit *Die Qual vor dem Ende* dem Alter zuwendet –, das breite Publikum anzusprechen. In den frühen 80er Jahren dreht Pialat mit Stars (Depardieu und Huppert in *Loulou*), bevor er 1983, wo unsere Retrospektive endet, mit *Auf das, was wir lieben* die Krönung einer Karriere voller Brüche erlebt, der Ende der 80er und zu Beginn der 90er Jahre anspruchsvolle Filme (*Die Sonne Satans* und vor allem *Van Gogh*) folgen, die eine angemessene Würdigung erfahren, während eine ganze Generation junger Filmemacher*innen (von Cyril Collard über Cédric Kahn oder Abdellatif Kechiche bis hin zu Patricia Mazuy) sich plötzlich auf sein filmisches Werk beruft: So etwas war seit der *Nouvelle Vague* nicht mehr vorgekommen.

Moneten fürs Kätzchen von Nelly Kaplan (1969)

Anderer Ort, andere Sitten ...

Als in der Zeit nach 1968 die Realität die Utopien ablöst und das politische und engagierte Kino sogar Einfluss auf die *Nouvelle Vague* nimmt (wie die Wende in Godards Filmschaffen verdeutlicht), ohne jedoch weder die breite Masse noch sein Ziel zu erreichen, trifft die Subversion (und damit das Politische) einen Nerv, wenn es ihr gelingt, die libertäre Farce mit einer befreienden Energie zu verbinden. Genau das schafft Nelly Kaplan mit *Moneten fürs Kätzchen*, einem Film im Geiste des anarchistischen Kinos, dessen Vorreiter zu jener Zeit Jean-Pierre Mocky und Claude Faraldo heißen, indem sie diesem Anklänge an

die surrealistische Poesie Bretons, an das politische Theater im Stil von Brechts *Dreigroschenoper* oder an die rebellische und soziale Subversion von Buñuels *Tagebuch einer Kammerzofe* angelehnt lässt.

Kaplan ist (neben Nadine Trintignant und in geringerem Maße auch Paula Delsole) als ehemalige Assistentin von Abel Gance die einzige Frau, der zu dieser Zeit ein wirklicher Durchbruch gelingt, während Agnès Varda, die einzige Filmmacherin der *Nouvelle Vague*, lange den Blick auf ihre Kolleginnen verstellte. In *Moneten fürs Kätzchen* verschafft Kaplan Truffauts Muse Bernadette Lafont bereits einige Jahre vor Jean Eustaches *Die Mama und die Hure* eine der prägendsten Rollen ihrer Filmkarriere. Lafont – eine Mischung aus der *Nouvelle Vague* und den Happenings der 68er-Bewegung, spöttisch und redegewandt, mit ihrer für die Cevennen typischen Vitalität und ihrem Sexappeal – ist die ideale Darstellerin für das rachsüchtige Flittchen Marie aus *Moneten fürs Kätzchen*, die erste Heldin eines *Vigilante*-Films französischer Machart, feminin und sinnlich. Marie, die gemeinsam mit ihrer Mutter und einem Ziegenbock in einer Hütte wohnt, wird von den Dorfbewohnern von Tellier (sowohl eine Hommage an Maupassant als auch an Ophüls?) verachtet. Als die Mutter stirbt, beschließt Marie, sich für die Demütigungen zu rächen, die man ihr zugefügt hat, indem sie die Dorfbewohner, Männer wie Frauen, die Jugendlichen und den Pfarrer, die Würdenträger und die Hinterwäldler verführt.

Als libertäre Fabel, die sich die sexuellen Befreiung zunutze macht, prangert Nelly Kaplans Film auf seine Weise ebenso die Engstirnigkeit einer französischen Gesellschaft an, deren Vichy-Jahre Marcel Ophüls im selben Jahr untersucht (*Das Haus nebenan – Chronik einer französischen Stadt im Kriege* sollte lange Zeit verboten bleiben), wie ihre Fremdenfeindlichkeit und die Doppelmoral der katholischen Kirche.

Kaplans Film, eine Art groteske und chaotische B-Seite des *Herzkönigs* von Philippe de Broca, ist zwar formal nicht revolutionär, aber dennoch recht unterhaltsam und wird nach seiner heimlichen Veröffentlichung schnell zum Kultfilm. Er hat außerdem Einfluss auf die Karriere seiner Hauptdarstellerin, insbesondere auf die beiden anderen bekanntesten Rollen Lafonts: nämlich die der des Mordes verdächtigen Verführerin in Truffauts *Ein schönes Mädchen wie ich*, aber auch die – und hier wahrscheinlich als Reaktion auf Kaplans Film und die zum Stillstand gekommene sexuelle Revolution – der Mutter in Eustaches *Die Mama und die Hure*. Die weitere Karriere von Nelly Kaplan verläuft dagegen weniger überzeugend.

***Der Würger mit dem weißen Schal* von Paul Vecchiali (1972)**

Paul Vecchiali, der als Kritiker für die *Cahiers du cinéma* tätig ist, braucht fünf Jahre, um nach dem unvollendet gebliebenen *Les Petits drames* [Kleine Dramen] von 1961 und dem Misserfolg des ansonsten großartigen Films *Les Ruses du diable* [Die List des Teufels] von 1965 seinen dritten Spielfilm zu drehen.

Der Film verfolgt die Entwicklung von Émile, der als Kind Zeuge des Mordes an einer Frau wird, die von einem Mann mit einem weißen Schal erwürgt wird. Besessen von diesem Bild schreitet er als Erwachsener selbst zur Tat, indem er diese Szene immer wieder nachspielt und selbst verzweifelte und lebensmüde Frauen erwürgt.

Der Würger mit dem weißen Schal ist nur vermeintlich ein Thriller, Vorwand für einen poetischen, ziellosen Streifzug, auf dem sich mehrere Figuren im Herzen eines nächtlichen, randständigen Paris' begegnen, das ebenso realistisch wie traumgleich neu erfunden wird. Der Film ist in erster Linie eine Hommage an die Frauen und Schauspielerinnen, die wenig später Vecchialis Filme bevölkern werden (bekannt ist seine Liebe zu Danielle Darrieux, mit der er schließlich 1983 für *En haut des marches* [Am Ende der Treppe] drehen wird): So begegnet man Nicole Courcel, der Schwester des Regisseurs, sowie Sonia Saviange und Hélène Surgère, einem Duo, das der Filmemacher in seinem nächsten Film *Femmes femmes* [Frauen, Frauen] in den Mittelpunkt stellt.

Der Würger ist ein formal anspruchsvolles hybrides Werk, eine ebenso unwahrscheinliche wie gelungene Kombination aus einem *Giallo*, wäre er denn sanft und poetisch, dem farbenfrohen und musikalischen Kino von Jacques Demy (oder Guy Gilles), einer von Bresson übernommenen Distanz und Strenge (Vecchiali liebte insbesondere *Die Damen vom Bois de Boulogne*) und einer Hommage an das Kino der Vorkriegszeit.

1970 gedreht, dauert es aufgrund komplizierter und schwieriger Schnittarbeiten trotz einer Nominierung für die *Quinzaine des Réalistes* in Cannes lange, bis der Film veröffentlicht werden kann.

In diesem Spiel aus Spuren und Spiegeln, auf der Suche nach dem eindringlichen, immer wieder nachgestellten Bild, diesem schönen Trauergedicht, einer Liebeserklärung an die Frauen ebenso wie an die gesellschaftlichen Außenseiter*innen, finden sich bereits die Grundlagen von Vecchialis Filmschaffen (mit Ausnahme einer Pause Mitte der 90er Jahre veröffentlicht er bis zu seinem Tod im Jahr 2023 fast jedes Jahr einen Film!): Ein Aufeinandertreffen verschiedener Einflüsse, die er (ohne Angst vor Kitsch oder Fotoromanen)

übernimmt, verarbeitet und dank einer komplexen und strengen Inszenierung ordnet.

Viele Jahre später lässt sich *Dernière séance* [Letzte Vorführung] (2011) von Laurent Achard – einem Regisseur, der von seinem Vorgänger geschätzt wurde – mit dessen neuer »Muse« Pascal Cervo in der Hauptrolle als mitreißende und großartige Hommage an *Der Würger* lesen.

Die Mama und die Hure von Jean Eustache (1973)

Man findet Spuren von Paul Vecchiali in der Produktion der frühen Filme von Jean Eustache, dessen Karriere 1963 in der *Nouvelle Vague* mit dem Mittellangfilm *In der Gegend von Robinson* beginnt und mit dem Suizid des Filmemachers am 5. November 1981 ein jähes Ende findet. Was bleibt, ist ein zwölf Filme umfassendes Werk, das in weniger als zwanzig Jahren entstanden ist: Es ist ein reichhaltiges, spannendes und dem Anschein nach uneinheitliches Werk, das aus fiktionalen und dokumentarischen, introspektiven und experimentellen, spontanen und strukturierten, authentischen und künstlichen, objektiven, subjektiven und autobiografischen Filmen besteht. In diesen bewegt sich Eustache zwischen Aufzeichnung und Neuschöpfung, historischer und filmischer Zeit, dem Vorrang des Tons vor dem Bild, so wie er stets zwischen dem Wunsch, ein populärer Filmemacher zu sein, und dem Gehabe des Filmemachers, der sich als verkannter Künstler begreift, schwankte, zwischen Kino und Leben, die er stets miteinander verwechselte und ineinander verschränkte, wodurch Fiktion und Realismus auf der Suche nach der Wahrheit miteinander verschmelzen.

Die Sprache der Liebe bis zum Überdruß wiederkäuend erscheint Eustache auch als Filmemacher der Wiederholung, als Meister der Dopplung. Dies gilt gleichermaßen für Motive, wiederkehrende Figuren innerhalb seines Werkes und Filme selbst wie *La Rosière de Pessac* [Die Rosière von Pessac], den der Autor im Abstand von zehn Jahren zwei Mal dreht, weil er davon träumt, jedes Jahr denselben Film zu machen.

Ebenso treibt er in *Une sale histoire* [Eine schmutzige Geschichte] – als Alchimist und zugleich Totengräber des Kinos – den kreativen Akt bis zum Äußersten und lässt in einem einzigen Film eine fiktionale und eine dokumentarische Version dergleichen Geschichte entstehen, die 1980 zusammen mit dem *Garten der Lüste* zu einer Art Trilogie wird.

Eustache erkundet das autobiografische Terrain der Kindheit (*Meine kleinen Geliebten*) und der verlorenen Liebe mit genau derselben Wehmut wie Pialat oder Blain. »In gewisser Weise ist jemandem *Wir werden nicht zusammen alt* gelungen, und das ist Eustache mit *Die Mama und die Hure*. Genau das hätte ich machen sollen: einen vierstündigen Film, eine echte Katharsis, bei der man sein Innerstes auskotzen kann«, ² erklärt Maurice Pialat bei der Veröffentlichung von *Wir werden nicht zusammen alt*, hin- und hergerissen zwischen der Eifersucht auf und der Bewunderung für einen Filmemacher (der ihn übrigens als Schauspieler in *Meine kleinen Geliebten* besetzt), dessen Arbeitsweise – die in Bezug auf den Umgang mit Autofiktion und die Nachbildung der Realität seiner eigenen augenscheinlich komplett entgegensteht – zunächst eine schmerzhaft Suchende nach der Vergangenheit, nach der verlorenen Zeit beinhaltet, während sie bei Pialat in der Gegenwart stattfindet.

Die Mama und die Hure wird 1973 in Cannes mit dem Preis der Jury ausgezeichnet, wo ihm ein skandalöser Beigeschmack anhaftet – es ist ein Film voller Täuschungen, Innovationen und Exzesse mit einem scheinbar antonymischen, provokanten Titel und einer unverschämt langen Spieldauer. Wenngleich der Film in chronologischer Reihenfolge, in einer Abfolge von Einstellungen, die der Dauer des geschilderten Ereignisses entsprechen, an den Originalschauplätzen und mit den echten am Set anwesenden Protagonist*innen, die an der Entstehung des Films mitwirken, gedreht wurde (so bekommt Catherine Garnier, die Kostümbildnerin des Films, die Inszenierung ihrer Liebesgeschichte mit Eustache zu sehen), hat die filmische Welt von *Die Mama und die Hure* nichts Realistisches an sich. Vielmehr handelt es sich um eine Welt des Theaters, des Innenraums, in der die Abblenden wie eine Theaterbeleuchtung wirken, die die Szenen eröffnet oder beschließt. Ausschlaggebend in *Die Mama und die Hure* ist (wie generell in Eustaches Werk) die Künstlichkeit, mit der eine filmische Realität – und nicht etwa ein Anschein von Realismus – erzeugt werden soll, was die Frage nach dem Verhältnis des Filmemachers zur Realität und ihrer Darstellung aufwirft. Für Eustache ist erstere nur durch das Akzeptieren einer unauflöslichen Durchdringung von Wahrheit und Schein erfahrbar, durch die Verschmelzung von Komödie und Drama, Drama und Leben, Dokumentation und Fiktion, weil die Wahrheit sich meist im Schein, im Falschen, zeigt.

Die Mama und die Hure ist ein vermeintlich zeitgenössisches Werk, das allerdings nur vorgibt, sich in der Ideologie seiner Zeit zu bewegen, um durch

2 Maurice Pialat: »Trois rencontres avec Maurice Pialat«, in: Positif 159 (1974).

seine Inszenierung die Wahrheit deutlicher zum Vorschein zu bringen und die Brüche nach 1968 aufzuzeigen. Es ist ein in Schwarz-Weiß gefilmtes Kammer-spiel, das sich durch einen ununterbrochenen, bisweilen trivialen Redefluss auszeichnet und dennoch der einzige Film bleibt, den Eustache im System und mit Stars der *Nouvelle Vague* (Bernadette Lafont und Jean-Pierre Léaud, die die Entdeckung des Films, Françoise Lebrun, flankieren) dreht. Der Film wird von der Kritik und bis zu einem gewissen Grad auch vom Publikum positiv aufgenommen und lässt Eustache auf eine breitere Anerkennung hoffen, was sich jedoch mit dem Misserfolg von *Meine kleinen Geliebten* schnell zerschlägt.

Les Hautes solitudes von Philippe Garrel (1974)

Als Sohn eines Schauspielers (Maurice, der Vater des Regisseurs, spielt in den Filmen seines Sohnes mit, wie später auch Louis, Lena und Esther Garrel in den Filmen ihres Vaters) trauert auch Philippe Garrel, der der Generation nach 1968 angehört, einer vergangenen Zeit nach, steht dabei jedoch im Einklang mit der 68er-Generation, die sich als fruchtbar für sein weiteres Schaffen erweisen wird.

Garrel dreht seinen ersten Spielfilm *Zwei Paare* (1967) mit 19 Jahren, bevor er sich – unter dem Einfluss der Psychoanalyse, der bildenden Kunst und der Poesie – experimentellen Filmen (*Das Bett der Jungfrau*, *La Cicatrice intérieure* [Die innere Narbe]) zuwendet, die vom amerikanischen Undergroundfilm und seiner Begegnung mit Nico, der Muse von Velvet Underground, geprägt sind: Seine gemeinsamen Jahre mit der Sängerin nutzt er in den 90er Jahren als autobiografisches Material für seine Filme, die seit den 80er Jahren narrativer geworden sind, so etwa *Ich hör' nicht mehr die Gitarre*, einen Film über Künstler, Schauspielerinnen und Filmemacher, die gesellschaftlich anecken und Gefahr laufen, den Drogen zu verfallen oder sich das Leben zu nehmen.

Nach seiner Trennung von Nico beschließt Garrel, nunmehr in einer Beziehung mit Jean Seberg, dem Star von Otto Preminger und Robert Rossen und seit *Außer Atem* Ikone der *Nouvelle Vague*, dieser in seinem siebten Film mit dem prophetischen Titel *Les Hautes Solitudes* [Höchste Einsamkeit] (Seberg nimmt sich ein paar Jahre später das Leben) ein Stummfilmportrait zu widmen. Es besteht aus langen Schwarz-Weiß-Einstellungen, die Sebergs Gesicht und ihre Gesten aus unmittelbarer Nähe einfangen, und bewegt sich zwischen einer Rückbesinnung auf die Anfänge des Kinos und dem sich wandelnden Gemälde eines Gesichts mit unerschöpflicher Mimik – das Gesicht eines Stars,

aber auch das einer Frau, die abwechselnd verliebt, verlassen, eifersüchtig oder glücklich ist, die zugleich Seberg selbst und Garrels Seberg verkörpert.

Denn wie dies bereits bei *Anémone* der Fall war, das der Filmemacher einer anderen Schauspielerin gewidmet hatte, mit der er liiert war, sind seine Filme immer auch Dokumentationen über seine Schauspielerinnen und Schauspieler – dabei ist es egal, ob es sich um den Vater, den Sohn, die Partnerin oder die Mutter (Brigitte Sy, eine weitere Muse) handelt, bevor Stars wie Catherine Deneuve in *Le Vent de la nuit* [Nachtwind] oder Monica Bellucci in *Ein brennender Sommer* in seinen Filmen mitwirken und damit der Enthüllung von Dingen zustimmen, die zuvor noch nie von der Kamera eingefangen wurden. In seinem letzten Film *Der große Wagen* über eine Puppenspielerfamilie, die von seiner eigenen Familie dargestellt wird, kehrt Garrel zum handwerklichen Kino seiner Anfänge zurück, er filmt erneut Phantome – die des Kinos wie auch seine eigenen –, wobei er die Gesichter, die Blicke und die Gesten seiner Figuren aus direkter Nähe aufnimmt.

Jeanne Dielman von Chantal Akerman (1975)

Als vor einigen Jahre die britische Zeitschrift *Sight and Sound* Jeanne Dielman zum »besten Film aller Zeiten« kürte, entspann sich darum eine Kontroverse und rückte den Film von Chantal Akerman dadurch ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Die belgische Filmemacherin ist noch keine 25 Jahre alt, als sie Anfang 1975 den Film dreht, in den Bilder ihrer eigenen Kindheit und der ihrer Mutter einfließen (auch Akermans filmisches Werk ist autobiografisch).

Unter dem Einfluss der *Nouvelle Vague* und später, wie bei Garrel, der New Yorker Experimentalfilmszene speist sich ihr Filmschaffen aus einer Auseinandersetzung mit dem filmischen Material und der Realität, mit der Zeit und dem Sehen in einer Art Hypnose, einer Trance, die sich aus dem sich wiederholenden Bild, dem Gefühl des *Déjà-vu* oder gar des Überdrusses ergibt (dies ein Thema, über das nachzudenken nun erlaubt ist und kein Tabu mehr darstellt). Für Akerman geht es in *Jeanne Dielman* darum, das intime Leben einer Frau zu filmen, ihre alltäglichen Gesten, die Haushaltstätigkeiten, die sie ausführt, in ihrer gesamten Dauer zu zeigen und hörbar zu machen (der Film zeichnet sich durch eine versierte Arbeit am Ton aus) – im Unterschied zum traditionellen oder vermeintlich naturalistischen Kino, das sie bloß als Alibi oder als Ergänzung der Erzählung nutzt. So werden diese Elemente zum filmischen Gegenstand und damit innerhalb der scheinbar in den Hintergrund rückenden Fik-

tion zur Handlung: Durch sie bringt die Regisseurin Unruhe in den zeremoniellen Ablauf, Unordnung in die Ordnung, Emotion in die Leere und bereitet die Zuschauer*innen so auf das Unvorstellbare der Schlusszene vor. Dadurch gibt sie der Frau (der Hausfrau und Mutter), die – durch die Gesellschaft, das häusliche Umfeld, die Männer – zum Objekt gemacht wird und im traditionellen Kino keine Beachtung findet, ihre wahre Größe zurück und macht sie letztlich zu einer fiktiven Heldin.

In dieser Hinsicht ist *Jeanne Dielmann* ein feministischer Film, dessen Titelrolle darüber hinaus von Delphine Seyrig (umgeben von einem ausschließlich weiblichen Technikteam) verkörpert wird, einer Muse der Filmemacherinnen, die sich nach ihren schlechten Erfahrungen mit den Männern (so etwa mit Joseph Losey und den strapaziösen Dreharbeiten zu *Nora*) ihren Kolleginnen – ebenso freiwillig und aus Überzeugung wie auch, um das in ihren frühen Dreharbeiten mit Resnais (*Letztes Jahr in Marienbad*, *Muriel oder Die Zeit der Wiederkehr*) erworbene Mitspracherecht wiederherzustellen – zuwendet. Dies gilt sowohl für ihre Arbeit mit Duras als auch für die randständigen Filme junger Regisseurinnen aus Belgien (also Akerman), der Schweiz (Patricia Moraz), Deutschland (Ulrike Ottinger) oder Frankreich (Liliane de Kermadec oder Pomme Meffre), in denen ihre große Bekanntheit einmal mehr zum Tragen kommt.

Akerman und Seyrig werden Mitte der 80er Jahre in *Golden Eighties* erneut zusammenarbeiten: Die Schauspielerin, mittlerweile auch Regisseurin geworden, berichtet von den Schwierigkeiten, in einer von Männern dominierten Branche als Frau zu bestehen.

***Mon cœur est rouge* von Michèle Rosier (1977)**

In Frankreich gelingt es nach 1968 einigen Filmemacherinnen, darunter de Kermadec, Charlotte Dubreuil, Christine Laurent, Dolores Grassian, Claudine Guilmoin, Nina Companeez oder Paula Delsol, Filme zu drehen; im Unterschied zu Varda oder Duras, Breillat oder, in einem anderen Genre und etwas später, Coline Serreau (Chantal Akerman ist aus Belgien...) schaffen sie es jedoch nicht, eine Karriere aufzubauen, die über die 80er Jahre hinaus bestehen bleibt.

Michèle Rosier ist die Tochter von Hélène Lazareff, der Gründerin des Magazins *Elle*, sie ist selbst Journalistin und Designerin. Ihre Karriere beginnt mit einem Film über George Sand (*George qui?* [George wer?]), bevor sie 1976 *Mon*

coeur est rouge [Mein Herz ist rot] dreht, in der Hauptrolle Françoise Lebrun, die unvergessliche Darstellerin aus *Die Mama und die Hure* (die ganz selbstverständlich später Rosiers Muse wird), als Vertreterin eines Kosmetikunternehmens, die durch Paris fährt, um Frauen über ihre Make-up-Gewohnheiten zu befragen oder mit ihnen in Szenen, in denen sich Fiktion und Dokumentation vermischen, über ihre enttäuschten Hoffnungen zu diskutieren.

Mon cœur est rouge ist ein freier, spielerischer, von der Musik Keith Jarreths getragener Film, der sich im Stil einiger Werke der *Nouvelle Vague* von Begegnung zu Begegnung hangelt, jedoch Abstand zu seiner Heldin Clara hält und bereit ist, sie in einem undefinierbaren Chor von Frauenstimmen untergehen zu lassen, solange alles in gemeinsamen Liedern endet. Wie viele Filmemacherinnen zieht Michèle Rosier der Psychologie einen Alltagsrealismus vor, der die Dinge des Lebens aus einer weiblichen Perspektive zeigt. Durch diese kleinen Ereignisse, zufälligen Begegnungen und Impulse, die die Erzählrichtung vorgeben, wird der Kampf der Frauen um ihre Emanzipation im Film dargestellt (und gewürdigt). Durch sie wird er feministisch. *Mon cœur est rouge* ist eine Rarität, ein fast schon Insiderfilm, der es verdient, heute wiederentdeckt zu werden.

Ein Kind in der Menge von Gérard Blain (1978)

Gérard Blain, einer der wichtigsten Schauspieler der *Nouvelle Vague* und insbesondere für die Filme von Truffaut und Claude Chabrol, wagt 1971 den Sprung ins Regiefach mit dem Film *Die Freunde*, der ganz von der Nüchternheit Bressons geprägt ist, dabei jedoch nicht unter cinephilem Einfluss steht. Getragen von der schönen Musik Francois de Roubaix wird der Film positiv aufgenommen. Obwohl er keinen großen Erfolg hat deutet sich damit bereits der weitere Verlauf der Karriere des Filmemachers an, der leider lange Zeit unbeachtet bleibt und oft sogar missverstanden wird (so etwa die Kontroverse, die sein Film *Pierre et Djemila* [Pierre und Djemila] bei seiner Vorführung in Cannes auslöst, in der ihm wieder einmal vorschnell unterstellt wurde, mit den Ideen der extremen Rechten zu kokettieren), bevor er schließlich spät zumindest teilweise wiederentdeckt wird. Blains Filmschaffen gilt als provokativ, schamlos oder sogar hochmütig, obwohl man darin vielmehr Direktheit und damit auch Risikobereitschaft erkennen sollte. So zeichnet sich sein Werk vor allem durch eine große Reinheit, Würde, Strenge und Ehrlichkeit aus, es ist geprägt von Blains

schmerzhafter Kindheit und seiner ausgeprägten Empfindsamkeit: einer rohen und bitteren Zärtlichkeit, die er mit Eustache und Pialat gemein hat.

Ein Kind in der Menge ist das vielleicht gelungenste Werk des Filmemachers, der hier die Perspektive des Kindes einnimmt (Blain betont in diesem Zusammenhang, dass er zwar vielleicht nicht alle Geschichten im Film, aber doch jede darin enthaltene Emotion erlebt habe). Das von Paul – eines zurückhaltenden, einsamen und von seiner Mutter ungeliebten Kindes, das während der deutschen Besatzung in der Welt der Erwachsenen zwischen Diebstahl, Schwarzhandel und Prostitution um sein Überleben kämpft – entworfene Porträt entbehrt jeglicher Psychologie, jeglicher historischen oder naturalistischen Nachstellung, jeglichem Versuch, durch die Geschichte Rührung zu erzeugen und bleibt durchweg elliptisch, ohne jede stilistische Effekthascherei. *Ein Kind in der Menge* ist schlichtweg ein wunderschöner Kreuzweg, aufrichtig und edel, der dem Leiden seiner Figur gerecht wird.

Genau wie bei Eustache ist die Wahl der Distanz oder sogar der »Verfälschung« (so etwa die von Bressons Filmen übernommene Sprechweise der Schauspieler*innen) hier ein Streben nach Genauigkeit, die ehrlichste und sorgfältigste Art, um seine Figur in Mittelpunkt der Geschichte und des Bildausschnitts zu rücken. Paul Vecchiali schrieb über den Film, dass er »dem wahrhaftigen Blick der Kindheit entspricht, der sich unabhängig von allen Umständen auf das Wesentliche konzentriert und alles Spektakuläre oder Ereignishafte hinter den Kulissen hält, d.h. den Erwachsenen überlässt... Die Emotion wird nicht über das auf der Leinwand Dargestellte erzeugt: Sie entsteht vielmehr in aller Heimlichkeit aus den vielen aufrichtigen Blicken und der unerschütterlichen Strenge, mit der uns Blain an die Hand nimmt und Seite an Seite mit seinem Helden begleitet.«³

Ein kleines Luder von Jacques Doillon (1979)

Mit Doillon überlässt ein weiterer Filmemacher, der sich der Sprache verschrieben hat, diese oft den Kindern, die sich ihrer so gut zu bedienen wissen, »ohne sie allzu sehr zu geißeln«, indem sie ihr eine performative Kraft verleihen, nämlich diejenige, »das, was die Sprache sagt, Wirklichkeit werden zu

3 Paul Vecchiali: *Image et Son* – La Revue du Cinéma Saison 76 309/10 (1976), S. 379.

lassen – was ja das Wesen des Zauberspruchs, des Gebets ist«⁴, wie Antoni Collot schreibt.

Nach Richard Constantini, dem Joseph aus *Un sac de billes* [Eine Tüte Murmeln], vor Mara Goyet, Sami Freys unvergesslicher Tochter in *Der Mann, der weint*, Melvil Poupaud und Judith Godrèche in *Eine Frau mit 15*, dessen Dreharbeiten seit der öffentlichen Stellungnahme der Schauspielerin und dem Aufkommen der *MeToo*-Bewegung Gegenstand einer Kontroverse sind, vor Taïro, dem *Jungen Werther*, Gérald Thomassin, dem *Kleinen Gangster*, der in *Le Premier venu* [Der Erstbeste] erneut zu sehen ist, und Victoire Thivisol, der kleinen *Ponette*, filmt Doillon die kurz nach den Dreharbeiten verstorbene Madeleine Desdevises als herzzerreißendes Luder an der Seite von Claude Hébert, der durch seine Rolle in *Ich, Pierre Rivière* von René Allio bekannt wurde.

Ein kleines Luder basiert auf einer wahren Begebenheit und erzählt die Geschichte eines misshandelten Mädchens, das von einem älteren Jungen mit Entwicklungsverzögerungen entführt wird; dabei fungiert ihre Beziehung als eine Art Utopie, als schützende Blase inmitten einer bedrohlichen Außenwelt. *Ein kleines Luder* ist ein Meilenstein in Doillons Karriere und stellt eine eindrucksvolle Synthese seines filmischen Schaffens dar. Denn nach seinem Debüt mit *L'An 01* [Das Jahr 01], einem utopischen Gemeinschaftswerk, nach *Die Finger im Kopf*, seinem ersten Film über die Kindheit, der von den Kritikern sofort – und wieder einmal allzu leichtfertig – in der Kategorie des »neuen Naturalismus« verortet wurde, nach der Verfilmung von Joseph Joffos Bestsellers *Un sac de billes*, der von Claude Berri produziert wurde, vor seinem ersten »Kammerfilm« *Die Frau, die weint*, in dem seine damalige Lebensgefährtin Dominique Laffin mitspielt und der den Weg für die Filme der 80er Jahre mit Jane Birkin ebnet, markiert *Ein kleines Luder*, anzusiedeln zwischen Rand und Mainstream des französischen Kinos, eine Art Übergang zwischen Doillons frühen Filmen und dem weiteren Verlauf seiner Karriere: Es ist ein Film über die letzten Überbleibsel einer Utopie, der seinem Sujet zum Trotz nie unangenehm wirkt und von einem sozialem Engagement getragen wird, ein vermeintlich naturalistischer Film, durchdrungen von einem Hauch des Fantastischen, ein von Yves Robert, einem populären Filmemacher und Produzenten, der in Cannes schon einmal Frankreich repräsentierte, produziertes Werk und ein psychologischer Film, der in einem geschlossenen Raum die von Philippe Rousselet eingefangenen Gesichter wie bei Garrel aus unmittelbarer Nähe zeigt.

4 Antoni Collot: *Les Prises* Doillon, Paris: Marest Editeur 2021, S. 83.

Simone Barbès ou la vertu von Marie-Claude Treilhou (1980)

Wie die Filme von Jean-Claude Biette, Jacques Davila, Gérard Frot-Coutaz und Jean-Claude Guiguet steht auch *Simone Barbès ou la vertu* [Simone Barbès oder die Tugend] im Widerspruch zum Zeitgeist, um diese Jahre später schließlich zu prägen. Der Film wird von Paul Vecchialis Produktionsfirma Diagonale produziert, Vecchiali wirkt außerdem am Schnitt des Films mit und gehört damit zu den ersten und wenigen Filmemacher*innen, die sich trauen, pornografische Szene in eine »traditionelle« fiktionale Erzählung zu integrieren (*Change pas de main* [Kein Besitzerwechsel]).

Treilhous autobiografisch inspirierter Film besteht aus drei Teilen, die sich um die Nacht der Mitarbeiterinnen eines Pornokinos drehen. Dort arbeiten Simone und ihre Kollegin. Sie führen immer wieder dieselben choreografierten, von den Kamerafahrten des Films begleiteten Bewegungen aus; sie sind schlafwandlerische, mit dem Pariser Milieu vertraute Begleiterinnen, die gewisse Herren zwischen Türensclagen und Gähnen durch ihr Theater der Einsamkeit und Untätigkeit führen, während das aus dem – nie gezeigten – Kinosaal dringende Stöhnen sich mit dem – nicht hörbaren – Weinen aller sozialen Verlierer*innen der Nacht vermischt.

Simone Barbès ou la vertu wurde Ende der 70er Jahre gedreht und offenbart im Kinosaal, einem Ort, der bis dahin ausschließlich jugendlichen Liebesgefühlen vorbehalten war, eine urbane nächtliche Einsamkeit, einen Wendepunkt, der sich bereits in die *Mama und die Hure* angekündigt hatte und an dem die falschen Versprechungen der sexuellen Befreiung nach 1968 dem Individualismus der 80er Jahre, der Einsamkeit und dem alsbald lauernden Tod weichen, in einer Nacht voller gesättigter, eisiger Farben, die Jean-Yves Escoffier, der spätere Kameramann von Leos Carax' *Die Nacht ist jung*, einfängt.

Als *Simone Barbès ou la vertu* im Februar 1980 erscheint, bleibt der Film nahezu unbemerkt, wird aber zu Beginn des 21. Jahrhunderts schließlich zu einem Kultfilm, nachdem Ingrid Bourgoin, die Darstellerin von Treilhous Simone, in einer als Hommage an den Film dienenden Szene in *Messer im Herz* von Yann Gonzalez zu sehen gewesen ist.

Mittlerweile ist das Pornokino ein Ort, den Independent-Filmemacher für sich entdeckt haben, so etwa Jacques Nolot – Schauspieler und Drehbuchautor bei Téchiné (zu sehen bereits in Claire Denis' *Ich kann nicht schlafen* als Zuschauer, der seine junge Nachbarin – Katerina Golubeva – belästigt, nachdem diese versehentlich an einem solchen Ort Zuflucht gefunden hat) –, der *La Chatte à deux têtes* [Die Muschi mit den zwei Köpfen] an diesem einzigartigen und

doppelten Ort spielen lässt, wo jeder in eine andere Haut schlüpfen darf, sein Geschlecht oder seine sexuelle Orientierung ändern kann. Wieder einmal am Eingang eines Pornokinos verlassen wir Nolot schließlich in *Ein Anfang vor dem Ende*, dem letzten und großartigen Werk einer leider nur kurzen Filmografie: Für diesen Anlass erscheint er als Transvestit, der bereit ist, den Schritt in die Arme seines Gigolos zu wagen und vielleicht sogar noch einmal ein Leben zu beginnen.

Marie-Claude Treilhou hingegen wird, nachdem sie diese Tür bereits einen Spalt breit geöffnet hat, noch ein paar Jahre warten, bevor sie ihren einzigartigen Werdegang fortsetzt und Montparnasse und seine einsamen Nachtschwärmer zugunsten anderer Randgruppen im weiter entfernten Okzitanien hinter sich lässt (*L'Âne qui a bu la lune* [Der Esel, der den Mond trank], 1988).

Schnee von Juliet Berto und Jean-Henri Roger (1981)

Die Nacht und Pigalle mit seinen Pornokinos und seiner Außenseiterszene spielen auch im ersten Film von Juliet Berto und ihrem Partner Jean-Henri Roger, der gerade frisch von der militanten Gruppe *Dsiga Wertow* kam, eine wichtige Rolle.

Wie Blain beginnt auch Berto ihre Karriere als Schauspielerin der *Nouvelle Vague*, bei Jean-Luc Godard und Jacques Rivette, für den sie am Drehbuch von *Céline und Julie fahren Boot* mitarbeitet. In ihrer ersten Arbeit hinter der Kamera möchte sie ihr Viertel – den Bereich zwischen Pigalle und Barbès – filmen und wird, Kamera auf der Schulter, dabei von dem großen Kameramann William Lubtchansky unterstützt.

In ihrer Rolle als Bardame spielt sie wie die übrigen Figuren – ein junger Dealer, Polizisten von der Drogenfahndung, ein Taxifahrer, ein Marabout von den Antillen und ein Transvestit mit Entzugserscheinungen – abwechselnd eine Neben- und eine Hauptrolle (oder umgekehrt) und mischt sich unter die dichte Menschenmenge auf den Gehwegen vor *Tati* oder auf dem *Square d'Anvers*, wo das Leben pulsiert und es immer etwas zu sehen gibt.

In diesem vermeintlichen Polar rund um den titelgebenden »Schnee«, jene Droge, die zum Vorwand für die Bewegung wird, für das Zirkulieren des Geldes und mehr noch als der Körper, fangen Berto und Roger sowohl die Seele ihrer Figuren als auch die ihrer Schauplätze ein und nicht zuletzt die einer besorgten, erschöpften Generation, deren einzige Hoffnung auf eine bessere Zukunft nicht über die Kuppel von Sacré-Coeur hinausreicht.

Und doch strotzt *Schnee* vor Vitalität, steht im Einklang mit seinen so realen und lebendigen Figuren, die des Laufens und der Suche (nach Koks, Geld, dem Verräter...) nicht müde werden und durch die Straßen ziehen (viele stellen aufgrund der Kartografie des Films und vielleicht auch, weil Jean-Francois Stevenin in beiden Filmen mitspielt, eine Verbindung zu Jacques Rivettes *An der Nordbrücke* her). Schnee ist ein »filmischer Spaziergang, wenn auch mit Handlung«, der »nur darauf abzielt, das Staunen angesichts der Vielfalt der Zeichen und Situationen immer wieder neu zu wecken«⁵.

Passend zu der Begeisterung und der Dringlichkeit, die seine Entstehung begleitet haben, und obwohl er mit einem sehr kleinen Budget gedreht wurde, wird *Schnee* gefeiert, und zwar sowohl beim Filmfestival in Cannes, wo er mit dem Preis für den besten Nachwuchsfilm ausgezeichnet wird, als auch in den Kinosälen, wo seine Energie das Publikum hinlockt.

Berto und Roger drehen noch zwei weitere Filme zusammen, die allerdings weniger Anklang finden – *Cap Canaille* (1983) und *Havre* (1986), bevor Juliet Berto mit 42 Jahren verstirbt.

Am Rande der Nacht von Claude Berri (1983)

Die Nacht und die Drogen werden auch Claude Berris *Am Rande der Nacht* zum Schauplatz und zur treibenden Kraft. Doch auch wenn sich hinsichtlich der von *La Goutte d'Or* gezeigten Aufnahmen, die jeweils von bekannten Musikern vertont wurden (Charlélie Couture nach Bernard Lavilleirs für den Abspann von *Schnee*) Parallelen zwischen den Filmen abzeichnen, so handelt es sich hier doch um einen Krimi in bester Tradition (der sogar zu einem *Vigilante*-Film wird). Vor allem aber geht es um eine künstliche Nacht, erzeugt in den Studios von Alexandre Trauner – dem Bühnenbildner des Poetischen Realismus und dann der von den jungen Wilden der *Nouvelle Vague* so geschmähten *Qualité française*, der bald darauf von anderen, noch ehrgeizigeren jungen Leuten (Besson und seinem *Subway*) abgeworben wird – und gefilmt von Bruno Nuyten, dem Star-Kameramann des Jahrzehnts.

Die Rolle des alkoholabhängigen Tankwarts, der sich mit einem jungen arabischen Dealer anfreundet und anschließend versucht, dessen Tod zu rächen, wird außerdem von Coluche, dem Komiker der Zeit, in einem für ihn

5 Pierre Eugène: »Sale temps«, in: Critikat, <https://www.critikat.com/dvd-livres/dvd/nei/ge/>, abgerufen am 24.04.2026.

ganz und gar untypischen Register gespielt, die in die Geschichte eingegangen ist: Fortan wird man über jeden Komödiendarsteller, der sich an einer dramatischen Rolle versucht, sagen, er »mache seinen Tchao Pantin«.

Am Rande der Nacht ist die erste filmische Adaptation von Berri, dessen Karriere 1966 mit einem Oscar für den Kurzfilm *Das Huhn* und dem Erfolg von *Der alte Mann und das Kind* mit Michel Simon beginnt und der im Anschluss abwechselnd autobiografisch inspirierte Filme (*Papas Kino*) und Komödien dreht, parallel dazu aber auch Filme jenseits der Norm produziert (*Tess* von Polanski).

Am Rande der Nacht wird sowohl vom Publikum als auch von den Kritikern positiv aufgenommen, zählt (vor allem dank der schauspielerischen Leistungen von Richard Anconina als Kleindealer und Agnès Soral als verlorene Punkerin) zu Berris Erfolgen und wird Jahre später sogar zur Vorlage für einen Film wie *Der Nachtarzt* von Elie Wajeman mit Vincent Macaigne in einer seiner ersten (und gefeierten) dramatischen Rollen. Dennoch läutet der Film das Ende einer Ära ein und markiert eine Wende in Berris Karriere und der ganzen französischen Filmindustrie.

In Pialats stark von Berris Familie inspiriertem Film *Auf das, was wir lieben*, die Pialat – damals mit Berris Schwester Arlette Langmann verheiratet – gut kannte, kehrt die Figur des Vaters, gespielt von Pialat selbst, in der improvisierten Szene eines Essens zurück, um seinen Sohn (also Berri, gespielt von Dominique Besnehard) heftig anzugreifen: »Und ich dachte, du würdest der neue Pagnol werden...«, hält Pialat – durch die Stimme seiner Figur – Berri vor, den er anklagt, die in ihn gesetzten Hoffnungen enttäuscht zu haben.

Am 3. März 1984 überreicht Francois Truffaut Maurice Pialat den *César* für den besten Film, er setzt sich damit gegen Claude Berri und sein *Am Rande der Nacht* durch.

In der Szene des Essens, in der der Vater Van Gogh zitiert, ahnt er bereits, dass »die Trauer ewig währen wird«: Am 21. Oktober stirbt Truffaut und mit ihm ein Teil des Kinos; Berri hingegen bereitet eine seiner ersten aufwendigen »nationalen« Literaturadaptionen vor (*Jean Florette*, vor *Uranus* und *Germinal*), alle Symbole für die Gigantomanie eines Systems, das die Kluft zwischen Zentrum und Rändern, obwohl diese durchaus erfolgreich sind (Pialat dreht kurz darauf *Der Bulle von Paris*, »seinen« Krimi, in dem Stars mitspielen) immer weiter vertieft.

Der Blick zurück als Zukunftsgeste

Retroperspektiven beim Internationalen Filmfestival Mannheim-Heidelberg

*Interview mit Dr. Sascha Keilholz und Hannes Brühwiler,
geführt von Lena Reitschuster*

Filmgeschichte ist kein abgeschlossenes Archiv, sondern ein lebendiges Gespräch – zwischen Epochen, Ästhetiken und den Menschen, die Kino sehen, machen und vermitteln. Was bedeutet es, Filmgeschichte zu kuratieren, wenn Trägermedien vergehen, Archive lückenhaft werden und Algorithmen der großen Plattformen kein kulturelles Gedächtnis zu haben scheinen? Und welche Rolle kommt dem Filmfestival zu, wenn es darum geht, nicht nur das Kino der Gegenwart zu verhandeln, sondern auch jenes der Zukunft – durch den gezielten, reflexiven Blick zurück?

Diese Fragen stehen im Zentrum des Interviews mit Dr. Sascha Keilholz, künstlerischer und kaufmännischer Leiter des Internationalen Filmfestivals Mannheim-Heidelberg (IFFMH), und Hannes Brühwiler, Kurator der festivaleigenen Retrospektive. Was dabei sichtbar wird, ist mehr als ein Plädoyer für die Retrospektive als Programmformat. Es ist eine Auseinandersetzung mit den Zukünften des kuratierten Kinos selbst: mit der Frage, welche Filme zu verschwinden drohen und welche neuen Formen filmhistorischer Vermittlung entstehen könnten.

Seit der Wiedereinführung der Retrospektive als reguläre Sektion im Jahr 2020 hat das IFFMH eine kuratorische Praxis entwickelt, die das Verhältnis von Filmgeschichte und Gegenwartskino nicht als hierarchisches, sondern als dialogisches begreift – und damit versucht, eine programmatische Antwort auf den gegenwärtigen Medienwandel zu formulieren.

LR: Die vorerst letzte Retrospektive des IFFMH fand 1991, während der finalen Ausgabe von Fee Vaillant (Leiterin der Mannheimer Filmwoche von 1973–1991) statt. Danach gab es eher unregelmäßig sogenannte Zurückschauen, aber auch vor 1991 waren Retrospektiven nur vereinzelt in den Programmheften zu

finden. Warum war es dir so wichtig, Sascha, ab 2020 eine Retrospektive als reguläre und jährliche Sektion zu etablieren?

SK: Mir persönlich haben sich Kunstformen und Gattungen immer über ihre Historie erschlossen. Als ich begonnen habe, mich intensiver mit Literatur zu beschäftigen, war das ausgehend von Klassikern. Auf dieser Basis konnte ich dann später auch Gegenwartsliteratur genießen, bei Musik und Film ging es mir genauso. Ich bin mit linearem Fernsehen aufgewachsen, mit Cartoons, Formaten wie ›Western von gestern‹, mit Filmen von Laurel und Hardy sowie Charlie Chaplin, es folgten Harold Lloyd und Buster Keaton. Viel später habe ich gezielt Films noirs in den dritten Programmen gesehen. Während ich mir die Filmgeschichte im Fernsehen erschlossen habe, lernte ich jüngeres Kino in Videotheken kennen. Schließlich wurden Programmvideotheken für mich wie zweite Wohnzimmer. Erst danach bin ich systematisch ins Kino gegangen. Das hat im Grunde genommen begonnen, als ich in Aberdeen gelebt habe, wo ich die Liebe zu Originalversionen entdeckt habe. Während meines Studiums in Berlin habe ich das systematische Kinogehen dann auch auf die Filmgeschichte ausgeweitet, von *Citizen Kane* (1941) über *Psycho* (1960) bis hin zu *Il Gattopardo* (1963).

Dort hatte ich auch das große Glück, Seminare bei Wolfgang Jacobsen zu belegen, der damals die Retrospektiven und Hommagen der Berlinale kuratierte und für mich bis heute einer der ganz großen Filmhistoriker ist. Daran habe ich mich vor einigen Wochen erinnert, als ich auf der Berlinale im Cinemaxx war, das nun etwas trostlos den sogenannten Markt beherbergt. Vor über 20 Jahren standen wir dort teilweise über mehrere Etagen Schlange, um in die fast ausverkauften Retro-Vorstellungen zu kommen. Diese Screenings gehören zu meinen schönsten Berlinale-Erfahrungen. Bei den European Sixties, eben von besagtem Jacobsen kuratiert, habe ich *Kärlek 65* (1965) von Bo Widerberg für mich entdeckt und damit nochmal einen völlig neuen Zugang zum schwedischen Kino gewonnen, auch in der Abgrenzung beispielsweise zu Ingmar Bergman – von dem ebenfalls Filme liefen. In dieser konzentrierten Kuratierung und Gegenüberstellung haben sich historische und ästhetische Zusammenhänge erschlossen. Dieser genaue Blick auf Epochen, Stile und Bewegungen ist nur in einem Festival-Kontext möglich. Gewissermaßen ersetzen Festivals in dieser Zuschreibung das frühere lineare öffentlich-rechtliche Fernsehen. Die komplexe gesellschaftspolitische Dimension des New Hollywood ist auch vor allem in der damaligen Retro anschaulich geworden. Einige der kanonisierten Klassiker liefen damals auch noch regelmäßig im Fernsehen, aber

hier habe ich viele meiner Favoriten erstmals auf der großen Leinwand gesehen, Western von Sam Peckinpah beispielsweise. Montage und Ton entfalten dann eben erst im Kinodispositiv die völlige Wirkung. *Spartacus* (1960) im Kino Royal auf der Cinemascope-Leinwand führt einem erstmals vor Augen, wofür der Film damals gedacht war. Als im Jahr 2001 *A Space Odyssey* (1968) auf 70 Millimeter projiziert wurde, habe ich vor dem Ticketschalter im Europacenter übernachtet und am nächsten Morgen die letzte Eintrittskarte ergattert. Kino hat ganz entscheidend mit dem Taktilen und Materialität zu tun. Auch hier können Festivals außerhalb des regulären Kinobetriebs eine besondere Aufgabe übernehmen. Es geht darum, Sinnlichkeit zu erspüren. In diesem Jahr werden wir in der Retrospektive zu IMAGINE FUTURES! Tarkowskis *Stalker* (1979) zeigen, und in diesem Band beschäftigt sich Tim Moeck mit dem Film. Beim IFFMH existiert eine 75-jährige Tradition, das ist an sich schon ein Dreivierteljahrhundert Filmgeschichte. Manchmal streife ich nachts einfach durchs Online-Archiv und bin begeistert darüber, was hier alles lief, und stelle mir vor, wie das gewesen sein muss, diese Filme damals gesehen zu haben, mit den Künstler*innen gesprochen zu haben. Und das ist es, was wir heute versuchen: Das Spannungsverhältnis zwischen einer Plattform für Entdeckungen und Innovationen, sowie der Möglichkeit, Filmgeschichte erlebbar zu machen. Deswegen war für mich schon bei den allerersten Überlegungen zur Neukonzeption 2019 klar: Wenn es möglich ist, dann gönnen wir dem Publikum eine Retrospektive. Das wird auch wahrgenommen und wertgeschätzt, beispielsweise von Bert Rebhandl, der in einem Artikel lobte, fast frohlockte: Das IFFMH leistet sich eine solche Retrospektive.

LR: Hannes, wie war das denn, als Sascha mit der Idee einer Retrospektive für das IFFMH auf dich zugekommen ist? Was waren deine ersten Ideen?

HB: Es hat mich natürlich sehr gefreut. Nicht nur persönlich mit Sascha zu arbeiten, sondern auch, weil ich finde, dass Retrospektiven zentraler Bestandteil von Festivals sind oder sein sollten. Alle großen Festivals, die ich schätze, bieten dies an. Zum Beispiel Locarno, wo viele Leute nur hinfahren, um sich die Retrospektiven anzuschauen. Deshalb habe ich auch sofort zugesagt und wollte das auch unbedingt unterstützen. Wichtig ist für mich von Anfang an, dass die Retrospektive im Dialog mit dem restlichen Programm steht. Man muss nicht immer explizit Brücken suchen, aber für mich stellt sich schon die Frage, was wollen wir vom Kino? Was ist der Stand von Kino heute und wo geht es hin? Für mich können wir darauf nur Antworten finden, wenn wir nicht nur die neues-

ten Filme zeigen, sondern diese auch in Dialog mit der Filmgeschichte setzen. Daraus entsteht für mich das Kino von morgen. Das klingt vielleicht ein bisschen dramatisch, aber ich glaube, dass das ganz wichtig ist für das Gespräch über das Kino. Darum kann ich mich auch Sascha nur anschließen, auch bei mir gehörte das Entdecken von bekannten oder unbekannten Klassikern zu den schönsten oder prägendsten Erlebnissen im Kino – sei es auf Festivals oder im regulären Kinoprogramm.

SK: Einer der Beweggründe für mich, eine Retrospektive wieder fest zu etablieren, war auch der Medienwandel. Ich bin wie beschrieben mit Fernsehen aufgewachsen, aber auch mit VHS. Programmvideotheken fungierten teils wie Archive. Rein quantitativ ist YouTube aktuell vermutlich eines der relevantesten zugänglichen Archive. Aber zum einen ist es nicht kuratiert und zum anderen stellt sich da die Materialfrage: Zu einem exorbitanten Prozentsatz findet man dort die Filme nicht in adäquaten Fassungen vor. Netflix hat kein Gedächtnis und gehorcht wie Amazon streng Marktmechanismen. Deshalb ist es für mich ganz entscheidend und ich glaube, wir teilen diese Ansicht, dass Filmfestivals geradezu die Verpflichtung haben, Filmgeschichte zu kuratieren. Es ist unser öffentlicher Bildungsauftrag als Kulturvermittler*innen. Ich möchte noch anfügen, weil du eben von Locarno sprachst: Die vergangene Retrospektive im Jahr 2025 war bislang unsere erfolgreichste. Die Entwicklung ist positiv und es wäre ein Traum, je nachdem, wie sich das Festival und seine Finanzierung entwickeln, die Retrospektive so auszubauen, dass sie einen solchen Reiz für Leute ausübt, um extra dafür anzureisen.

LR: Die nächste Frage möchte ich mit einer Anekdote einleiten: Und zwar erinnere ich mich an die Festivalsausgabe 2023. Die Kamerafrau Agnès Godard war Ehrengast und wir haben *Beau Travail* (1999) von Claire Denis gezeigt. Im Publikum habe ich dann die französische Schauspielerinnen Léonie Dahan-Lamort (Bitten, 2023) entdeckt, die diesen Film sehr sicher auch zum ersten Mal im Kino gesehen hat. Das war eine sehr schöne Klammer von Filmgeschichte und neuem Kino. Wie sieht denn dieser Dialog zwischen den Filmen des aktuellen Kinjahres und der Filmgeschichte auf dem Festival aus?

SK: Solche Momente sind wirklich wunderbar. Das Aufeinandertreffen von Filmschaffenden und Publikum macht einen großen Reiz des Festivalgeschehens aus. Aber es ist ebenso faszinierend zu beobachten, wie Filmemacher*innen aufeinandertreffen, sich austauschen und gegenseitig inspirieren.

Sie schätzen das sehr, weil für sie neue Kontakte und Kooperationen entstehen. Bei den Ehrengästen der letzten Jahre haben wir das besonders stark bemerkt. Lynne Ramsay, Agnieszka Holland und Agnès Godard live zu erleben, war teilweise selbst für gestandene Filmemacher*innen sensationell. Sie haben sich wahnsinnig gefreut, ihren Idolen zu begegnen. Das ist sehr bewegend. Ebenso bewegend war für mich das Gespräch mit Agnieszka Holland, die politisch so viel erlebt und auch durchlitten hat. Holland kann wirklich Bedeutendes zur vergangenen und gegenwärtigen europäischen politischen Geschichte sagen – eine Chronistin ihres Landes, erfolgreich in den unterschiedlichsten Produktionskontexten bis hin zu Hollywood und HBO. Das ist faszinierend und bereichernd.

LR: Auf die sehr unterschiedlichen vergangenen Retrospektiven, wie *Le Deuxième Souffle – Die zweite Generation 1968–1983* (2020), *Umbrüche und Wendepunkte* (2021), *Cinema of Splendour – Fashion im Film* (2022), *Method/Acting* (2023), *Körper im Film* (2024), *Rotz und Wasser – die Ästhetik der großen Gefühle im Melodrama* (2025) blickend, möchte ich fragen, wie ihr die Themen aussucht, Schwerpunkte setzt und wie ihr diese dann auch wieder eingrenzt. Filmgeschichte ist ein sehr weites Feld und die Themen auch. Wie setzt ihr euch mit den Themen auseinander und wie sieht euer Prozess aus?

HB: Die Themen werden im gemeinsamen Austausch entwickelt oder einer von uns kommt mit einer konkreten Idee, wie im ersten Jahr. Da war es dir Sascha schon wichtig, mit *Le Deuxième Souffle – Die zweite Generation 1968–1983* (2020) zu starten, auch um ein Statement zu setzen und um etwas zu erzählen, was in dieser Form noch nicht erzählt wurde. Es ist uns aber auch wichtig, jedes Jahr den Modus zu wechseln: Vom Kino der Siebziger in Frankreich springen wir dann zu Mode, Körper und Method Acting. Der Reiz dabei ist es, Filme auszuwählen, die einen ganz neuen Blickwinkel eröffnen. An ein zeitgeschichtliches Thema gehe ich anders heran als an ein zeitübergreifendes wie *Körper im Film*, weil da ja potenziell die komplette Filmgeschichte zur Disposition steht. Da schaue ich eigentlich in alle möglichen Richtungen. Daraus ergeben sich oft kleine Schwerpunkte, die man weiterverfolgen möchte. Gerade bei breiten Themen greife ich auf die gesamte Filmgeschichte zurück und nehme auch mal einen Stummfilm mit rein. Gleichzeitig ist formale Vielfalt auch interessant. Bei zwölf Filmen ist klar, dass man einem Thema nie vollständig gerecht werden kann. Es ist immer nur ein Angebot. Eines voller Lücken, aber das finde ich nicht dramatisch, sondern das ist Teil des Reizes. So bauen

wir die Retrospektive dann sukzessive zusammen. Dabei ist für uns wichtig, dass wir ein paar Filme als eine Art Anker für das Publikum dabei haben, wie letztes Jahr mit Douglas Sirk oder Wong Kar-Wai. Das sind Titel, die auch ein nicht cinephiles Publikum kennt. Von da aus wählen wir dann aber auch Filme, die eher unbekannt sind und als Entdeckung funktionieren können, oder die überraschen. Ich fand es zum Beispiel super, Sascha, als du letztes Jahr *Passion* (1969) von Ingmar Bergman für das Melodram vorgeschlagen hast. Das ist ein Film, den man erst auf den zweiten Blick dem Melodram zuordnen würde, aber es macht Sinn, den Film in diesem Kontext zu zeigen, weil sich der Blickwinkel darauf verändert. Das ist das Schöne an so einem offenen Programm, weil es Überraschungen, aber auch Irritationen zulässt: Was hat jetzt Bergman mit dem Melodram zu tun, das ist doch eher asketisch, langsam, ruhig erzählt, aber das stimmt natürlich so gar nicht.

SK: Ich hatte 2019 sozusagen den Luxus, mir zu überlegen, mit wem wir die Retrospektive machen wollen. Hannes war meine erste Wahl, weil ich seine Arbeit sehr schätze, auch wie unkonventionell er denkt. Er hatte zu diesem Zeitpunkt schon diverse großartige, erfolgreiche Retrospektiven und Reihen gestaltet. Diese waren für mich herausragend, weil sie nicht einfach eine bestimmte Phase eines spezifischen Kinos rekonstruieren, sondern häufig mit Gegenüberstellungen arbeiten und immer mit Gegenwartsbezug. Dazu immer mit einem Blick für Ungewöhnliches und Unbekanntes. Das reizt uns beide, etwas Unkonventionelles mit der Retro zu machen. Unser dialogischer Prozess ist spannend und für mich filmhistorisch bereichernd. Ich erinnere mich noch an die erste Retro, die wir gemacht haben. Das werde ich nie vergessen, wie ich sonntags zu Hause *Un enfant dans la foule* (1967) von Gérard Blain gesehen habe und es kaum fassen konnte. Was für eine Entdeckung, was für ein Film! Gleichzeitig finde ich es aber auch wichtig, dass wir beide nicht nur nach dem immer nischigeren und radikaleren suchen, sondern eben auch diese Anker fürs breitere Publikum zu wählen, das Publikum mitzudenken.

HB: Aber findest du das nicht interessant, dass wir oft denken, dieser oder jener Film ist sehr bekannt? Aber viele haben ihn dann doch noch nicht gesehen. Letztes Jahr habe ich bei *In the Mood for Love* (2000) im Kino gefragt, wer den Film noch nicht gesehen hat und zwei Drittel des Saals hat die Hand gehoben. Und das ist auch wichtig, nicht zu vergessen, obwohl das ein riesiger Klassiker

ist, darf man nicht davon ausgehen, dass den alle kennen. Es gibt eben viele, die diese Filme noch nicht gesehen haben und – zu Recht – neugierig sind.

LR: Wie in jeder Geschichtsschreibung gibt es auch in der Filmgeschichte eine nicht immer ganz unproblematische Kanonisierung. Spannende Retrospektiven schaffen es, diesen Kanon aufzubrechen und umzuschreiben. Für mich war *The Watermelon Woman* (1996) in der Körper im Film-Retro eine absolute Entdeckung. Dass es poc-lesbisches Kino aus den Neunzigern gibt, habe ich vorher noch nicht wahrgenommen. Dieses Jahr jährt sich seine Premiere zum dreißigsten Mal und er läuft tollerweise ständig in Berlin in den Kinos. Was sind Entdeckungen außerhalb des Kanons oder wie lassen sich Erzählungen und Einordnungen einzelner Filme durch eine Retrospektive wieder aufbrechen?

HB: Vielleicht muss ich als erstes sagen, dass ich grundsätzlich nichts gegen Kanon habe. Ich finde, ein Kanon kann helfen, eine gemeinsame Basis zu schaffen, dank der man ins Gespräch kommt. Wichtig ist aber, dass man sich des Kanons bewusst ist und ihn nicht als gegeben hinnimmt. Denn jeder Kanon bedeutet natürlich immer auch Ausschluss. In der Arbeit als Filmkurator muss man vorsichtig damit umgehen und auch gegensteuern. Dass ein Film wie *The Watermelon Woman* (1996) in der Retro läuft, ist für mich essenziell, genauso wie *Terminator 2* (1991). Beide Filme haben ihren Wert und wenn man sie zusammen präsentiert, entsteht etwas Interessantes. Oder *Black Girl* (1966) von Ousmane Sembène, das ist jetzt kein vergessener Film, aber ich glaube trotzdem für viele Menschen eine Entdeckung.

Eine Frage, die mich darüber hinaus so ein bisschen umtreibt, ist, wo beginnt eigentlich Filmgeschichte? Also wenn man eine filmhistorische Reihe macht, was bedeutet das eigentlich, die Filmgeschichte? Und das ist ja etwas, was sich mit jedem Jahr weiter verschiebt. Die Neunziger fühlen sich – für mich zumindest – noch gar nicht so lange her an, aber es sind schon über dreißig Jahre, was natürlich eine historische Perspektive zulässt. Aber das Publikum ist da nicht immer der gleichen Meinung. Bei meiner Arbeit in Zürich merke ich schon, dass gerade für einige ältere Zuschauer*innen die Neunziger noch keine Filmgeschichte sind, weil sich das sehr nah für sie anfühlt. Aber das ändert sich allmählich.

SK: Eigentlich eine der schönsten Reaktionen, die wir in den letzten Jahren auf Filme in der Retrospektive hatten, war tatsächlich eine negative: Etwas aufgebracht schrieb uns jemand, dass ein Film wie *Terminator* nichts auf einem Filmfestival verloren habe. Aber genau diese Reaktion wollen wir ja. Irritationen, weil so der Kanon aufgebrochen wird.

HB: Ich habe Mühe mit Genre-Ausschlüssen. Ob jetzt Stan Brakhages Experimentalfilme oder *Terminator*, beides ist genauso wichtig. Egal ob Blockbuster oder Avantgarde-Kino, beides ist wichtig für mich. Ich mag diese Bandbreite, das Eklektizistische. Deshalb finde ich es absolut richtig, dass wir vom großen Blockbuster Kino bis hin zum kleinen unabhängigen Film aus den 50er, 60er Jahren eine sehr große Spannweite aufmachen mit unserem Programm.

LR: Querbezüge von Retrospektive oder Werkschau zum restlichen Programm sind schwierig zu planen, weil beide zu anderen Zeitpunkten im Jahr entstehen. In welchen Momenten hattet ihr aber trotzdem das Gefühl, dass sich beabsichtigte oder zufällige Verbindungen ergeben haben?

SK: Eine faszinierende Verbindungslinie war, als wir in der Werkschau von Agnieszka Holland den Film *Olivier, Olivier* (1992) gezeigt haben. Niemand von uns hatte den vorher je gesehen, innerhalb ihrer Filmografie galt er bislang eher als Marginalie. Ein finanzieller Flop zwischen zwei Klassikern (*Hitlerjunge Salomon*, 1990, und *Der geheime Garten*, 1993). Ein Film, der auch keinen Ort hat, weder im Fernsehen oder auf Streamern noch in kommunalen Kinos zu sehen ist. Da sieht man Grégoire Colin in seiner beeindruckenden ersten Rolle und gleichzeitig war sein neuester Film, *Across the Sea* (2024), in unserem Wettbewerb und hat 2024 den Publikumspreis gewonnen. Es gibt diese Verbindungen und es ist spannend, denen auf dem Festival nachzuspüren. Ich denke da auch an den Eröffnungsfilm vor zwei Jahren, *Day of the Fight* (2023) von Jack Huston. Am Folgetag stellte er bei uns in der Retro *Misfits* (1961) seines Großvaters John Huston vor.

HB: Was ich auch noch interessant finde, ist, wie sich von Retro zu Retro Linien ergeben: *Night River* (1956) hätten wir auch wunderbar bei Fashion zeigen können. Wenn man jetzt alle zusammenlegen würde, dann würde man sehen, dass es einen Pfad gibt, dem man folgen könnte.

SK: Dieses Jahr wird es mit der IMAGINE FUTURES!-Retrospektive die größte Einführung bislang geben. Das ganze Festival steht unter diesem Motto. Aber vielleicht stoßen wir uns dann eben nächstes Jahr wieder ganz weit ab. Verbindungslinien will man nicht erzwingen. Es muss schon eine eigene, kohärente Logik haben.

LR: Welche Bedeutung haben kuratierte Retrospektiven für die jüngere Generation von Filmschaffenden und Zuschauer*innen? Die Filme werden durch das erneute Ansehen in der jeweils eigenen Gegenwart der Zuschauenden aktualisiert. Ein Kinofilm existiert als Film auch nur über den Zeitraum hinweg, in dem er läuft, sozusagen.

HB: Ich bin hoffnungsvoll, was junges Publikum und Filmgeschichte angeht, weil ich nicht nur in Mannheim, sondern auch in Zürich sehe, dass es ein junges, sehr neugieriges Publikum gibt, deshalb wächst auch das Angebot an filmischen Reihen. Gerade auch, wenn diese einen Gegenwartsbezug haben und Austausch stattfindet.

Eine Retrospektive ist nicht altmodisch, sondern eigentlich vom Charakter her etwas sehr in die Zukunft gerichtetes. Du hast es vorhin gesagt, Sascha, ein kuratiertes Programm ist ein Angebot, das gerade heute wichtig ist, wo nur ein winziger Bruchteil der Filmgeschichte auf kommerziellen Streaming-Portalen überhaupt verfügbar ist. Ich glaube, langsam haben die Leute verstanden, dass die Digitalisierung nicht bedeutet, dass alles auf einmal verfügbar ist.

Zusätzlich merke ich auch, dass der Bereich der Restaurierungen alter Fassungen und Vermarktung von Klassikern sich auch immer weiter kommerzialisiert, weil Leute das sehen wollen und es eine Nachfrage gibt. Neue Restaurierungen von bekannten Filmen haben mittlerweile auch Premieren auf großen Festivals und dürfen in Programmkinos oder Kinematheken vorher nicht gezeigt werden. Zum Teil erschwert mir das die Arbeit, aber es verändert sich etwas und das freut mich.

LR: Kino als Rezeptionsart wird vielleicht gerade wieder wichtiger, der Wunsch, genau diesen Film noch im Kino zu erwischen, bevor man ihn auf dem Laptop schauen muss. Bei *Beau Travail* (1999) wurde ich fast gedrängt, die Chance zu nutzen, ihn im Kino zu sehen. Diese Filme wurden für Leinwände gemacht und funktionieren auch anders als Filme, die fürs Streaming produziert wurden und damit auch für eine andere Art der Rezeption.

HB: Ja, ich habe stark den Eindruck, dass gerade jüngere Leute keine Lust mehr haben, sich abends allein den x-ten Film anzuschauen. Neben der Rezeptionsart ist es auch die Situation, gemeinsam mit Freund*innen und Fremden einen Raum zu teilen, eine Erfahrung zu teilen. Das ist schon eine besondere Öffentlichkeit und Intimität gleichzeitig.

SK: Genau. Über das, was oft mit Netflix bezeichnet wird, könnte man nochmal eine eigene Publikation machen, da dürfen wir nicht zu sehr abschweifen, aber es kommen häufig Leute auf mich zu und wollen wissen, was es so Neues auf Netflix gibt – nicht mehr: Was gibt es denn Sehenswertes im Kino? Der ursprüngliche Erfolg von Netflix ist eng mit House of Cards und Binge Watching verbunden. Ich kann mich dafür teilweise auch begeistern, aber die Serien folgen eben einer ganz anderen Dramaturgie. Sie sind sehr inhaltlich getrieben und am Anfang ist eigentlich schon klar, was sich später aufrollt. Man kann innerlich kurz abschalten und aufs Handy schauen, weil es auf die paar Minuten nicht ankommt. Es ist ein Erlebnis ganz für mich allein. Das ist etwas anderes, als mich mit der Familie einmal die Woche zu verabreden, um gemeinsam eine Sendung im Fernsehen zu schauen. Das ist was Gemeinsames. Wenn wir Filme auswählen, dann wünsche ich mir selbst oft, diesen Film mal wieder oder überhaupt zum ersten Mal im Kino zu sehen. Während des Festivals schaffe ich das dann leider nie. In der Fashion-Retrospektive haben wir *Picnic at Hanging Rock* (1975) gezeigt und die Hauptdarstellerin Anne-Louise Lambert war zu Gast. Ich habe den Film noch nie im Kino gesehen und dann die erste Viertelstunde geschaut – diese Farben, das war unglaublich schön. Auch die ersten Minuten von *Ein Mann und eine Frau* (1966) von Claude Lelouch in der restaurierten Fassung konnte ich sehen – das rührte mich fast zu Tränen. Diese Freude hat was Kindliches.

LR: Meine letzte Frage ist, gemäß dem Thema dieses Bandes IMAGINE FUTURES!: Was könnten die Zukünfte von Retrospektive oder Retrospektiven sein? Vielleicht, eine Art kleines Gedankenexperiment, wo wünscht ihr euch, dass es hingeht? Und darüber hinaus: Gibt es jetzt schon etwas, wo ihr in ein paar Jahren Lust haben werdet, zurückzuschauen? Ich bitte um Spekulationen!

HB: Ich hoffe, dass nicht nur bei uns, beim IFFMH, sondern auch bei ganz vielen Festivals Retrospektiven fester Bestandteil des Programms bleiben und werden. Die Filmgeschichte ist dazu da, neugierigen Augen gezeigt zu

werden. Und das ist natürlich meine große Hoffnung, dass es immer die Möglichkeit geben wird, Filmgeschichte zu sehen. Wenn ich an die Zukunft des Films und des Kinos denke, zum Beispiel in vierzig Jahren, frage ich mich, wie in Zukunft der Zugang zu 35mm-Filmkopien sein wird oder wie viele Filme schon im digitalen Wirbel der vergangenen 20 Jahre verloren gegangen sind. Also eher eine Frage des Zugangs und der Verfügbarkeit. Heute ist es schon so, dass Filme zum Teil nur auf DVDs verfügbar sind. Und wenn es wirklich das Einzige ist, was greifbar ist, dann haben wir ein Problem. Ich bin aber auch gespannt darauf, zu sehen, wie sich das Kino verändern wird, weil es ja schon längst nicht mehr das visuelle Leitmedium ist. Das empfinde ich auch gar nicht als Problem oder Mangel, sondern es gehört zur Entwicklung des Mediums dazu.

SK: Weil du von DVD sprichst, Hannes: Bei mir gehen jetzt die ersten kaputt. Die Haptik von VHS, DVD und BD wird uns leider verloren gehen. Die von Filmkopien bleibt hoffentlich – obwohl dort zunehmend Abspieltechnik und -expertise verloren geht. Häufig fragen wir Filme an, die eher in den Bereich der Rarität fallen. Manchmal existiert weltweit nur noch eine einzige Kopie. Immer häufiger hören wir, dass die Kopie in einem schlechten Zustand ist. Man zeigt sie entweder und nimmt starke Gebrauchsspuren in Kauf, oder die Rechteinhaber*innen nehmen Abstand von der Ausleihe.

Davon ableitend könnte ich mir vorstellen, dass es zukünftig Happenings gibt, in denen Kopien einen letzten »run« machen, bevor sie aus dem Verkehr gezogen werden und endgültig verloren gehen. Man bündelt Filme also nicht mehr nur nach inhaltlich-thematischen Schwerpunkten, sondern gewissermaßen nach ihrem Ablaufdatum. Oder eben nach ihrer Rarität, was ja durchaus schon geschieht, gerade im Genrebereich. Das wird sicherlich noch mehr.

Mir war es jahrelang ein Anliegen, Filme zu beschaffen, die ich in meiner Jugend gesehen habe, die für mich titellos waren, weil sie einfach auf dem Bildschirm liefen. Mit Ausnahme eines einzigen ist mir das gelungen. Es war der erste asiatische Actionfilm für mich, ein sehr frühes Bloodshed-Cinema, vermutlich aus Hong-Kong. Ich erinnere mich lebhaft daran und ich werde vermutlich nie mehr herausfinden, welcher Film das war. Ich bilde mir ein, dass Quentin Tarantino ihn bestimmt gesehen und dass er John Woo beeinflusst haben muss. Solche Filme wieder zu entdecken und auf der Leinwand zu sehen, wäre faszinierend. Eben genau das nicht Kanonisierte. Diese bestehenden oder im Entstehen begriffenen Lücken in der Filmgeschichte interessieren mich sehr.

Das »Wiedersehen« insgesamt wird eine noch prominentere Rolle spielen. Auch das hat bereits begonnen. 90er revisited, also nicht das bereits völlig vergangene als abgeschlossene historische Epoche, sondern das nahe, noch greifbare, spürbare, bis heute wirkende Kino.

Retrospektive ist kein Abschiednehmen. Sie ist, in ihrer besten Form, eine Geste der Zuversicht: der Überzeugung, dass Filmgeschichte nicht nur bewahrt, sondern immer wieder neu angeeignet werden kann und muss. Dass ein junges Publikum die Hand hebt, weil es einen vermeintlichen Klassiker noch nie gesehen hat, ist kein Befund des Mangels, sondern ein Versprechen. Die Neugier ist da. Der Hunger nach geteiltem Staunen vor der großen Leinwand ist ungebrochen.

*Die Fähigkeit und Aufgabe von Festivals ist es, Raum-Zeiten zu schaffen, in denen Filmgeschichte lebt: Wenn Stalker auf der Leinwand erscheint, wenn eine restaurierte Kopie ein letztes Mal läuft, wenn Filmemacher*innen ihren Idolen begegnen, dann passiert etwas, das kein Algorithmus antizipieren und keine Plattform replizieren kann. Dann ist Kino das, was es im besten Fall immer war: ein gemeinsames Erleben von Vergangenheit und Zukunft zugleich. Und in diesem Moment entsteht das Bedürfnis, dass Kino immer weiter existieren soll.*

Verzeichnisse

Autor*innen

Dunja Bialas ist Filmkritikerin und Kuratorin. Sie studierte Romanistik sowie Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft in München und Paris. Seit 2000 ist sie verantwortliche Redakteurin des Online-Filmmagazins *art-echock*. 2006 gründete sie das Internationale Filmfestival UNDERDOX in München, 2014 die Kunstaussstellung VIDEODOX – Biennale für Videokunst aus Bayern. Sie ist Mitbegründerin der seit 2015 bestehenden Woche der Kritik Berlin. Seit 2018 ist sie Lehrbeauftragte für Filmkritik an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Sie lebt und arbeitet in München.

Björn Bohnenkamp ist seit 2014 Professor für Marketing, Medien und Consumer Culture an der Karlsruhochschule International University. Er promovierte 2010 in Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft an der Universität zu Köln und 2016 in Betriebswirtschaftslehre an der Universität Münster; in dieser Zeit lehrte und forschte er an den Universitäten Göttingen, Princeton, Weimar und Münster. Seine Forschungsschwerpunkte sind Generation Studies, Medienerfolgssforschung, Consumer Culture Theory sowie populäre Medienkultur.

Jan Bonny, Regisseur und Autor, studierte an der Kunsthochschule für Medien Köln. Seine Filme wie *Gegenüber* und *Wintermärchen* wurden in Cannes, Locarno, Berlin und Oberhausen gezeigt und erhielten zahlreiche Preise, darunter den Preis der Deutschen Filmkritik 2020 und den Grimme-Preis 2021. Für die Serie *King of Stonks* erhielt er 2023 den Deutschen Fernsehpreis. 2024 wurde sein Film *Der Panther* im Panorama der Berlinale gezeigt. Er hat an zahlreichen Ausstellungen teilgenommen, z.B. im mumok Wien, im Haus der Kunst München oder in der Julia Stoschek Collection. 2018 und 2021 inszenierte er an der Volksbühne Berlin und am Theater Basel, 2025 am Schauspiel Köln. Bonny ist Mitglied der Europäischen Filmakademie.

Bettina Brokemper gründete im Jahr 2003 ihre Filmproduktion Heimatfilm in Köln. Seither produzierte sie über 50 Filme – darunter *Bal*, *Hannah Arendt*, *Wild*, *Bis ans Ende der Nacht*, *Des Teufels Bad*, *Die Blutgräfin* und *The Education of Jane Cumming* – die auf internationalen Filmfestivals Premiere feierten. Zusätzlich lehrt Brokemper regelmäßig an Filmhochschulen und ist Mitglied in verschiedenen Fördergremien. Für ihre Arbeit wurde Bettina mit zahlreichen Preisen u.a. dem *Prix Eurimages*, ausgezeichnet und 2022 beim Internationalen Filmfestival Mannheim-Heidelberg mit einer Hommage geehrt. 2023–2025 wurde sie drei Jahre in Folge zu den 40 einflussreichsten Frauen im internationalen Film des *Hollywood Reporter* gewählt.

Hannes Brühwiler ist Filmkurator und Autor. Seit 2005 kuratiert er Retrospektiven und Filmprogramme für Kinos und Festivals. 2008 gründete er die jährlich in Berlin stattfindende US-Independent-Filmreihe *Unknown Pleasures*. Er ist Redakteur der Filmzeitschrift *Revolver* und Herausgeber der Sammelbände *The Sound of Fury. Hollywoods Schwarze Liste* (2020) und *Frederick Wiseman. Das Schauspiel der Gesellschaft* (2023) sowie Co-Herausgeber der Monografie *Peter Liechti – Personal Cinema* (2022). Seit Juni 2023 ist er stellvertretender Leiter des Filmpodiums Zürich.

Joachim Bürkert ist Dozent am Internationalen Studienzentrum der Universität Heidelberg mit den Schwerpunkten Film in Deutschland, DSH-Vorbereitung und Kommunikationstraining. Als Gründer und Leiter des internationalen Theaterprojekts IDEFix an der Universität Heidelberg wurde er 2008 mit dem »Preis des Auswärtigen Amtes für exzellente Betreuung ausländischer Studierender an deutschen Hochschulen« ausgezeichnet. Neben seiner Lehrtätigkeit arbeitete Joachim Bürkert als Journalist, mit Beiträgen u.a. für den SWR, den WDR, den Deutschlandfunk, das ARD-Fernsehen sowie die Frankfurter Allgemeine Zeitung.

Jérôme D'Estais ist der Berliner Korrespondent der französischen Zeitschrift *La Septième Obsession*. Er hat mehrere Essays über Jean Eustache, Andrzej Zulawski, Barbet Schroeder, Jeff Nichols, Hal Hartley, Kathryn Bigelow, Ira Sachs und Paul Schrader sowie eine Geschichte des französischen Kinos aus der Sicht der Schauspieler*innenpolitik veröffentlicht. Für seinen Essay über Leos Carax erhielt er 2021 den *Prix Transfuge* für das beste Filmbuch. Er hat auch einen Essay über *Der Dämon* von Hubert Selby Jr. geschrieben sowie drei Romane und ist Drehbuchautor.

Cathrin Ehrlich arbeitete nach ihrem Theaterwissenschaften-Studium in Berlin und der Geburt ihrer beiden Töchter als Geschäftsführerin der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste und später beim ZDF Theaterkanal, ZDF Kultur und Kultursender 3sat. Von 1995 bis 2021 organisierte und leitete sie zusätzlich das Fernsehfilm Festival Baden-Baden. Seit 2014 ist sie die Leiterin des Deutschen FernsehKrimi-Festivals in Wiesbaden und außerdem seit 2022 Programmberaterin beim Internationalen Filmfest Mannheim-Heidelberg. Sie ist immer wieder auch als Jurorin bei verschiedenen Filmfestivals tätig.

Michael Fleig lehrt und forscht am Lehrstuhl für Medienwissenschaft der Universität Regensburg. Seine Dissertation widmet sich dem französischen Musikvideo- und Spielfilmregisseur Michel Gondry und wurde 2024 unter dem Titel *Von Hand gedacht – Zum Werk von Michel Gondry* veröffentlicht. Aktuelle Forschungsschwerpunkte sind die Indigenous New Wave im Kino und der Truth-and-Reconciliation-Prozess in Kanada sowie die Medialisierung des Todes. Darüber hinaus ist er langjähriger Mitarbeiter der Internationalen Kurzfilmwoche Regensburg, wo er die Wettbewerbe und Sonderprogramme kuratiert.

David Gaertner ist promovierter Filmwissenschaftler. Er unterrichtet am Seminar für Filmwissenschaft am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. Dort ist er auch wissenschaftlicher Leiter des Medienlabors und kuratiert die Sammlung des Medienarchivs, die 20.000 av-Medien umfasst. Zuvor war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am interdisziplinären Exzellenzcluster *Languages of Emotion* der Freien Universität Berlin. Dort forschte er in dem Projekt *Affektmobilisierung und mediale Kriegsinszenierung*. Danach war er wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-geförderten Projekt *Inszenierungen des Bildes vom Krieg als Medialität des Gemeinschaftserlebens*. 2026 erschien bei De Gruyter Brill seine Monographie »Tickets to War: Demokratie, Propaganda und Kino in den USA bis 1945«, in der er die Frage nach der Vereinbarkeit von Demokratie und Krieg stellt und in einer historischen Perspektive untersucht, welche Rolle das Kino spielte, um die daraus resultierenden Widersprüche aufzulösen.

Sophia Groening studierte Philosophie und Bildwissenschaften an der Universität Witten/Herdecke. Anschließend Diplom-Studium an der Kunsthochschule für Medien in Köln mit dem Schwerpunkt Spielfilm-Regie. Ihre Kurzfilme wie *Muss ja nicht sein, dass es heute ist* wurden u.a. in Oberhausen, Mann-

heim-Heidelberg und im europäischen Ausland gezeigt. 2022 Deutscher Kurzfilmpreis und Preis der deutschen Filmkritik. Wiederholte Zusammenarbeit mit Jan Bonny u.a. bei der ZDF Serie *Freiheit ist das Einzige was zählt* und *Der Panther*, Premiere Panorama 2024. Ihr Abschlussfilm an der KHM befindet sich in Postproduktion. Sophia Groening lebt in Köln und arbeitet an der Entwicklung ihres Debütfilms.

Thomas Groß berichtet seit 25 Jahren über das Internationale Filmfestival Mannheim-Heidelberg für den *Mannheimer Morgen*. Der 1964 geborene Kulturjournalist und Redakteur schrieb für regionale und überregionale Tages- und Wochenzeitungen sowie für Zeitschriften, vor allem über Film, Kunst, Literatur und geisteswissenschaftliche Themen. Thomas Groß, verheiratet und Vater zweier erwachsener Kinder, ist promovierter Literaturwissenschaftler und veröffentlichte in diesem Jahr das Buch *Warum sich Weiterlesen lohnt* (Flur-Verlag, Heidelberg).

Michael Hack arbeitet als politischer Berater, Festivalarbeiter und Übersetzer. Seit Beginn war er Teil des Teams des LICHTER Filmfests, dessen Programm er bis 2014 verantwortete. Später war er Geschäftsführer der Berliner Woche der Kritik und Mitorganisator des ersten Kongresses Zukunft Deutscher Film. Zuvor absolvierte er ein Studium der Literaturwissenschaft und Filmwissenschaft in Frankfurt und Paris.

Rahel Jung denkt und schreibt zu Bewegtbild, ist Co-Herausgeberin des feministischen Filmmagazins *TOTALE* und setzt sich aktuell in London mit Kunst und Kino auseinander.

Sascha Keilholz leitet seit 2019 als künstlerischer und kaufmännischer Geschäftsführer der Filmfest Mannheim gGmbH das Internationale Filmfestival Mannheim-Heidelberg. Seitdem ist das IFFMH unter anderem mit dem *German Brand Award* und als *Faires Festival* ausgezeichnet worden. Von 2009 bis 2019 verantwortete er Heimspiel – Das Regensburger Filmfest, von 2004 bis 2011 agierte er als stellvertretender Chefredakteur für *critic.de*. Von 2006 bis 2020 lehrte er an diversen Universitäten und Hochschulen. Zudem war er für das Filmmuseum Deutsche Kinemathek, den NDR sowie die unabhängigen Verleihfirmen Alamode und MFA tätig. Er ist Autor zahlreicher wissenschaftlicher Publikationen.

Hiram Kümper, geboren 1981 in Bochum, ist Historiker und Professor für Geschichte des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit an der Universität Mannheim, wo er seit 2019 die Carl-Theodor-Stiftungsprofessur innehat. Er studierte Geschichte, Philosophie und Germanistik an der Ruhr-Universität Bochum und wurde 2007 in Mannheim promoviert. Seine Forschung beschäftigt sich mit Recht, Religion, Frömmigkeit und den Normensystemen des alten Europa sowie mit Fragen der Produktion, Wahrnehmung und Vermittlung von Geschichte. Bei Propyläen erschien sein vielbesprochenes Buch *Der Traum vom Ehrbaren Kaufmann*.

Peter Kurz war 16 Jahre lang Oberbürgermeister der Stadt Mannheim und zuvor Kulturdezernent. Peter Kurz war Präsident des baden-württembergischen Städtetags und u.a. Vorsitzender des Global Parliament of Mayors sowie Mitglied im EU-Ausschuss der Regionen. 2021 wurde er mit dem *World Mayor International Award* ausgezeichnet. 2024 veröffentlichte er beim S.Fischer Verlag *Gute Politik – was wir dafür brauchen* seine Betrachtungen über Gelingensbedingungen demokratischer Politik. Er ist Mitglied der Grundwertekommission der SPD und des Investitions- und Innovationsbeirats beim Bundesministerium der Finanzen.

Marcel Lemmer ist Doktorand der Politikwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt und wissenschaftlicher Mitarbeiter im Projekt Future Democracies an der Karlshochschule International University. Er hat in Frankfurt, Wien und Jerusalem studiert und geforscht. Seine Forschungsschwerpunkte sind Antisemitismus, Staatlichkeit und extremistische Bewegungen. In seiner Doktorarbeit untersucht er, wie der deutsche Staat in Film, Literatur und Musik dargestellt wird.

Tim Moeck, geboren 1978 in Hannover, hat an der Münchner Filmhochschule HFF erst Regie studiert und dann Drehbuch unterrichtet. Parallel dazu kuratierte er Filmprogramme für die Studierenden. In längeren Werkstattgesprächen unterhielt er sich mit Kenneth Lonergan über dessen Liebe zu James Joyce, und mit Ruben Östlund übers Skifahren. Seit April 2023 arbeitet er im Programmteam des IFFMH und moderiert dort Masterclasses, etwa mit Agnès Godard oder Agnieszka Holland. Nebenbei schreibt er wissenschaftlich-essayistisch über filmhistorische Themen. Aber am allermeisten sitzt er eigentlich im Kino.

Lena Reitschuster arbeitete von 2021 bis 2026 im Bereich Projektmanagement, Kuration und Schnittstellenkommunikation für das Internationale Filmfestival Mannheim-Heidelberg. In dieser Zeit arbeitete sie freiberuflich als Kuratorin und Autorin. Sie hat Kunstwissenschaft, Philosophie und Ausstellungsdesign in Karlsruhe und New York studiert. Ihr Forschungsschwerpunkt lag auf der Schnittstelle zwischen Philosophie, Biologie, Kunst und Feminismus und sie hat bei MIT Press publiziert. Seit 2026 widmet sie sich Vollzeit ihrer Leidenschaft für Film und Filmproduktion. Darüber hinaus ist sie verantwortlich für Rahmenprogramm und Filmgespräche während des Festivals. Seit 2024 ist sie Co-Kuratorin der in die Film- und Videokunst hineinreichenden Sektion FACING NEW CHALLENGES, die Tendenzen im Grenzbereich von Film und anderen Medien oder Kunstformen in den Blick nimmt.

Edgar Reitz, geboren 1932 in Morbach im Hunsrück, ist Regisseur, Autor und Produzent. Er zählt zu den prägenden Filmemachern des Neuen Deutschen Films und gehörte 1962 zu den Unterzeichnern des Oberhausener Manifests. Internationale Bekanntheit erlangte er mit seinem über Jahrzehnte entstandenen Heimat-Zyklus, der mit *Heimat – Eine deutsche Chronik* begann und mit *Die zweite Heimat*, *Heimat 3* und *Die andere Heimat – Chronik einer Sehnsucht* fortgeführt wurde. Zu seinen weiteren Arbeiten zählen *Mahlzeiten*, *Stunde Null*, *Cardillac* und *Leibniz – Chronik eines verschollenen Bildes*. Für sein Werk wurde Reitz vielfach ausgezeichnet, unter anderem mit dem *Deutschen Filmpreis*, dem *Grimme-Preis* und internationalen Festivalpreisen.

Roderick Warich, geboren 1983 in Köln, ist Drehbuchautor und Regisseur. Er schrieb das Drehbuch zu *The Council of Birds* (*Zerrumpelt Herz*), das 2014 bei der Settimana Internazionale della Critica in Venedig Premiere feierte. Sein Regiedebüt *2557* wurde 2017 beim BAFICI uraufgeführt. Mit Sandra Wollner ko-schrieb er *The Trouble with Being Born* (Berlinale 2020), das den Österreichischen Filmpreis und den *Thomas-Pluch-Preis* gewann. Mit Timm Kröger verfasste er *Die Theorie von Allem* (Wettbewerb Venedig 2023). Sein zweiter Spielfilm *Funeral Casino Blues* feierte 2025 in der Orizzonti in Venedig Premiere.

